

Tesis final de Letras

Análisis estilístico de la cancionística del trovador Silvio Rodríguez, atendiendo a los niveles léxico-sintáctico.

Autor: Sandra Consuegra Salas

Tutor: Dra. Mercedes Garcés

Índice

	Pág.
Introducción-----	1
Capítulo I: La obra de Silvio Rodríguez insertada en el contexto de la -----	6
Nueva Trova Cubana	
Epígrafe 1.1: La trova desde sus inicios.-----	6

Epígrafe 1.2: Concepto de nueva trova en la actualidad.....	7
Epígrafe 1.3: La obra de Silvio Rodríguez.....	11
Capítulo II: Teórico-metodológico.....	15
Epígrafe 2.1: Análisis poético.....	15
Epígrafe 2.2: Bosquejo.....	25
Epígrafe 2.3: Panorámica del análisis.....	30
Capítulo III: Análisis textual.....	32
Epígrafe 3.1: Coincidencias léxico-estilísticas en la muestra analizada.....	32
Epígrafe 3.2: Peculiaridades sintáctico-estilísticas en la muestra analizada.....	61
Conclusiones.....	69
Recomendaciones.....	72
Bibliografía.....	73
Anexos.....	75

Introducción

Roberto Fernández Retamar habla de un auge de la “guitárrica” en los últimos tiempos. Así las cosas, opina este intelectual que Marta Valdés, Silvio Rodríguez, o Carlos Varela no son menos poetas por el hecho de que canten sus poemas en vez de imprimirlos o encuadernarlos. Muy al contrario, nos parece que el efecto sobre el público aumenta porque llena las ansias de espectáculo de estos tiempos que vivimos. Silvio Rodríguez con su guitarra es un espectáculo que propaga buena poesía.

El tema que nos ocupa en esta investigación justamente es el acercamiento estilístico a la trova como fenómeno, y especialmente al compositor cubano Silvio Rodríguez Domínguez, quien constituye por más de una razón un mito en Cuba y también en el continente americano. El *Diccionario Biográfico y Técnico* de Helio Orovio contempla la siguiente síntesis biográfica.

Rodríguez, Silvio. Compositor. San Antonio de los Baños, 2 de noviembre de 1946. Comenzó a cantar acompañado de su guitarra en los primeros meses de 1967, piezas originales, frescas y de calidad temática y melódica. En esos días tuvo lugar su estreno en el Palacio de Bellas Artes, en recital poético-musical organizado por el grupo *Caimán Barbudo*. Luego entró a actuar en un programa dominical de televisión, *Mientras tanto*. Participó en un encuentro de la canción política organizado por Casa de las Américas. Comenzaron a escucharse sus canciones por radio, televisión y centros culturales. En 1970 forma parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Autor de “*Mientras tanto*”, “*El barquero*”, “*La víspera de siempre*”, “*Hay un grupo que dice*”, “*La era está pariendo un corazón*”, “*Canción del elegido*”, “*El papalote*”, “*Mariposas*”, “*El mayor*”, “*Rabo de nube*”, “*En el claro de la luna*”, “*Sueño con serpientes*”, “*Pequeña serenata diurna*”, “*Te doy una canción*”, “*Por quien merece amor*”, “*Son desangrado*”, “*La masa*”, “*Resumen de noticias*”, “*Óleo de una mujer con sombrero*”, “*Ojalá*”. Es uno de los principales creadores dentro del ámbito de la nueva canción latinoamericana. Ha grabado importantes discos de larga duración y ha actuado en diversos países.

Podríamos agregar estos otros datos y la siguiente confesión que completa esta síntesis biográfica del cantautor.

-“Por lo menos a mí me hubiera gustado estudiar algo de armonía aplicada-Nunca he recibido clases de mi instrumento. Solo que hace bastantes años que lo manipulo con las dificultades de una técnica empírica. Desde entonces doy mis tímidos pasos dentro de este universo con el sencillo método de la aplicación, las analogías y los desplazamientos.

Mi guitarra es mi lámpara de Aladino, le paso la mano y aparece el efrít. Me divierto mucho con ella, pero también me obliga a aplicarme y trabajar. Es una excelente y exigente compañera”. (Cassaus, 1983:218)

Relacionados con el tema de la cancionística se han hecho varios Trabajos de Diploma (TD) en el Departamento de Lingüística y Literatura de la UCLV. Estos se encuentran intrínsecamente relacionados con el fenómeno de la Nueva Trova. El primer trabajo realizado fue *La Trova en la*

cuerda del estilo. Algunas consideraciones estilísticas en torno al texto poético de la más joven trova santalareña (2000), de los estudiantes Yusmila Padrón Alonso y Yoandry Infante Zamora.

Este aborda el fenómeno de la Nueva Trova aunque desde una perspectiva diferente a la nuestra pues se ofrece un análisis de corte regional que tomó como muestra la obra de tres trovadores de Santa Clara. El otro trabajo antecedente directo de nuestra investigación, es el TD de Yoansi García Díaz, *Acercamiento estilístico a la obra de Silvio Rodríguez Domínguez* (2001).

El estudio, en el ámbito nacional, más aproximado es el que realizan Luis Rogelio Noguera y Víctor Cassaus en su *Que levante la mano la guitarra*, donde ocurre un acercamiento temático y una gran labor de recopilación de textos. Pero el libro cierra el índice de canciones en 1984 y posteriormente salen varios discos, cuyos textos, obviamente no aparecen contemplados. Por lo demás, los trabajos encontrados sobre el tema Silvio Rodríguez fueron de corte promocional o entrevistas en revistas como *Revolución y Cultura*, *El Caimán Barbudo*, etc. No podemos dejar de reconocer la labor de Clara Díaz, muy enriquecedora, pero en el orden biográfico, histórico y musical.

Otro de los antecedentes a tener en cuenta es el de Liliana Casanellas Cué *En defensa del texto*, donde la destacada filóloga santiaguera, aboga por la integración de lo textual y lo musical, y pone el valor estético como juicio último de sus criterios. Este texto, publicado en el año 2004, por la editorial Oriente, contiene una valiosa información con relación al análisis lingüístico de la canción como texto. Teniendo en cuenta estos antecedentes y además el trabajo de diploma de Yelenni Dávila López, *Acercamiento estilístico a la obra de Teresita Fernández* que, aunque no trabajó la obra de Silvio Rodríguez, sí atendió el nivel sintáctico desde un enfoque estilístico de la cancionística de Teresita Fernández, nos propusimos los siguientes objetivos.

Objetivo general.

Demostrar que el discurso empleado por Silvio Rodríguez en la conformación de los textos de su cancionística, no ha experimentado transformaciones estilísticas, desde el punto de vista léxico-sintáctico, desde su primera producción discográfica *Días y flores*, hasta el conocido *Cita con Ángeles*.

Objetivos específicos:

- a) Realizar un análisis semántico de cada una de las canciones tomadas como muestra. Análisis sustentado en la información tanto explícita como implícita ofrecida mediante el empleo de diversas estrategias discursivas.

- b) Analizar el nivel lexical presente en cada texto, atendiendo a las categorías gramaticales más empleadas para decodificar, a partir de un estudio estructural del discurso, la finalidad pragmática.
- c) Realizar un estudio de la EBC a partir de las diferentes estructuras que la articulan, con la finalidad de apreciar las peculiaridades sintácticas de los textos.
- d) Realizar un análisis integrador de los textos, fusionando los resultados obtenidos del estudio del nivel léxico-semántico y del sintáctico.
- e) Caracterizar estilísticamente, el discurso empleado por el trovador, apreciando el texto-canción como un texto de corte poético.

Para cumplimentar los objetivos antes expuestos seguimos la siguiente metodología:

Primeramente revisamos la poética que se encuentra en discos, pues existe una producción subterránea que no está legalizada. No son más que las canciones que Silvio Rodríguez les ha confeccionado a amigos y parientes, pero que no ha salido al mercado. En un inicio nuestro objetivo fue hacer un acercamiento temático, de donde se derivaría el análisis del estilo de este trovador. Pero al comenzar la búsqueda bibliográfica nos encontramos un trabajo similar en *Que levante la mano la guitarra*, por lo que finalmente decidimos que sería más operativo lograr un acercamiento, rastreando el método compositivo de Silvio Rodríguez.

Un análisis detallado nos permitió comprobar que era posible señalar recurrencias y distinguir varios grupos que van conformando sus directrices estilísticas. Obviamente, uno de los aportes fundamentales de este trabajo es el hallazgo de una zona no explorada en Silvio Rodríguez, la que se refiere al estudio de su obra artística desde el punto de vista léxico-sintáctico. Cuando concluimos la revisión disquera decidimos que los discos a utilizar serían los siguientes, porque en ellos se hace un recorrido de su cancionística desde *Días y flores* (1975), hasta *Cita con ángeles* (2003). Véase:

Título del disco	Nombre de la canción seleccionada	Año
1. Días y flores	<i>Días y flores</i>	1975
2. Al final de este viaje	<i>Al final de este viaje</i>	1978
3. Mujeres	<i>Mujeres, Que hago ahora</i>	1978
4. Rabo de nube	<i>Con diez años de menos</i>	1980

5. Unicornio	<i>Unicornio</i>	1982
6. Tríptico I	<i>Canción de invierno</i>	1984
7. Tríptico II	<i>Reparador de sueños</i>	1984
8. Tríptico III	<i>Yo te quiero libre</i>	1984
9. En vivo en Argentina	<i>Te doy una canción</i>	1985
10. Causas y azares	<i>No hacen falta alas</i>	1986
11. Oh melancolía	<i>Boleros y habaneras</i>	1988
12. Silvio	<i>Quién fuera</i>	1992
13. Rodríguez	<i>Flores nocturnas</i>	1994
14. Domínguez	<i>Ala de colibrí</i>	1996
15. Descartes	<i>Lo de más</i>	1998
16. A pesar de todo B.S.O.	<i>El problema</i>	2003
17. Cita con ángeles	<i>Alabanzas</i>	2003

Nuestro centro de atención se volcó, entonces, a determinar la recurrencia o hasta qué punto se hacían recurrentes procedimientos sintácticos en esta figura tan importante de nuestra música.

Así, el trabajo lo hemos estructurado en tres capítulos. Un capítulo I, “La obra de Silvio Rodríguez en el contexto de La Nueva Trova Cubana”, histórico, que recoge la historia, de la trova desde sus raíces, la evolución musical, señalando la tradición que recoge Silvio Rodríguez cuando se funda el Movimiento de la Nueva Trova, la importancia de esta figura en el

movimiento y su trascendencia como creador individual que se extiende hasta nuestros días. El segundo capítulo, “Teórico-metodológico”, contempla detalladamente el instrumental teórico-metodológico empleado en la investigación. Finalmente en el capítulo tres, “Análisis textual”, se plasma el análisis textual de cada una de las muestras seleccionadas, atendiendo las coincidencias léxico-sintáctico-estilísticas en la muestra analizada.

Además, aparecen en el trabajo las conclusiones y recomendaciones derivadas de nuestro análisis y un conjunto de anexos que complementan la visión del análisis efectuado.

Es importante señalar que no se analizan exhaustivamente todos los textos, solo una muestra por disco que resalta en significación para la tesis que queremos demostrar:

El discurso poético empleado en la cancionística del trovador Silvio Rodríguez Domínguez, no ha experimentado un proceso evolutivo significativo, con respecto al estilo que caracteriza su obra. Del mismo modo, no se analizan todos los textos que aparecen contemplados, solo los más significativos para ilustrar el método que se está analizando.

Resumen.

El texto canción a través de los tiempos, ha devenido una de las manifestaciones más sublimes del sentir del Hombre como ser vulnerable al azar del destino. El Movimiento de la Nueva Trova, particularmente la obra del cantautor Silvio Rodríguez Domínguez, constituye una amalgama de composiciones que, desde el punto de vista temático, abordan casi todas las problemáticas inherentes al género humano desde una perspectiva muy personal. Por esta razón y por la riqueza semántica y sintáctica de los textos que constituyen su obra artística, hemos decidido realizar un

trabajo integrador, tomando como referencia, una muestra representativa de cada uno de los discos que integran su discografía.

Capítulo I: *La obra de Silvio Rodríguez en el contexto de La Nueva Trova Cubana.*

1.1. La trova desde sus inicios.

La guitarra viene a América con un trovador trascendido desde la Edad Media hasta el Romanticismo, pero con un componente de sabiduría popular heredado de los primeros para el

dominio de las cuerdas. No obstante, no será hasta las décadas de finales del siglo XX que la esencia trovadoresca adquiera un carácter masivo nacional. (Díaz, 2000:7)

Un movimiento con apoyo social cada vez más comprometido de canción folklorista, que se llamó **Oleada de la Nueva Canción**, se comienza a formar desde la década del 50 en América Latina. La nueva realidad a partir del triunfo revolucionario condicionaría con carácter determinante el surgimiento del Movimiento de la Nueva Trova. (Ídem.:9)

“El movimiento, surgido con la aparición de Silvio, Pablo Milanés y otros trovadores en la segunda mitad de la década del sesenta, encontró cause, estímulo y atmósfera propicia para el estudio y la experimentación en el Grupo organizado por el ICAIC y en las actividades impulsadas por la Casa de las Américas a través de su Centro de la Canción Protesta, creado en 1967. A principios de la década del setenta los rasgos definatorios de ese fenómeno artístico que ya era llamado por todos la Nueva Trova, aparecían nítidamente perfilados. En esencia se trataba de una operación cultural –realizada espontánea y orgánicamente por esta vanguardia musical dentro de su propio proceso de desarrollo- que combinaba dos elementos fundamentales: el rescate de la tradición trovadoresca cubana (su instrumento: la guitarra; su canal principal de comunicación: el recital) y la inclusión de temas y modos de enfocar esos temas que inauguraban una actitud en la historia de la canción cubana.”(Oliva, 1999:177)

“En diciembre del año 1972, en Manzanillo, se constituye el Movimiento de la Nueva Trova (MNT), auspiciado por la UJC, con el objetivo de nuclear, organizar y orientar a los cientos de jóvenes que a todo lo largo de la Isla habían tomado su guitarra y, en la medida de las posibilidades y las capacidades personales, habían comenzado a realizar, espontáneamente, en la base, un trabajo de creación y difusión de canciones de la Nueva Trova.”(Ídem: 177)

V. Cassaus, investigador de la obra musical de Silvio Rodríguez reconoce que “Silvio, fundador del movimiento, vinculado desde sus inicios a esta segunda fase organizativa, ha trabajado en su seno, en diversos frentes durante estos primeros diez años de vida del MNT, y ha sido, además, junto con Pablo Milanés, el principal difusor de la obra y las ideas de la Nueva Trova cubana en el extranjero. El MNT, que no se propone, por supuesto, la producción en serie de jornadas sucesivas de nuevos trovadores, ha realizado un meritorio trabajo de difusión en su década de existencia, y al calor de su estímulo han aparecido y se han desarrollado nuevos e importantes valores. (...) Hoy al lado de los principales fundadores-Silvio, Pablo, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Vicente Feliú, Martín Rojas, Augusto Blanca, Belinda Romeo-, desarrollan y enriquecen la Nueva Trova

con nuevos matices expresivos, creadores que van desde los casi veteranos Sara González y Alejandro García Virulo, hasta valores muy recientes y prometedores como Santiago Feliú, Donato Poveda, Alberto Tosca, Anabel López.”(2006, 45)

1.2. Concepto de Nueva Trova en la actualidad.

La escritora Margarita Mateo Palmer había abordado el fenómeno de la Trova Tradicional en su texto *Del bardo que te canta*, en el cual refiere aspectos de tipo compositivo, cultural y temático. La Dra. Mateo plantea una serie de consideraciones relacionadas con la Trova Tradicional, en las que pueden encontrarse rasgos representativos de dicho movimiento artístico que se reiteran en el de la Nueva Trova. La Trova Tradicional sirve como antecedente al movimiento por nosotros estudiado, pero sin duda alguna se produjo una ruptura entre ambos. Entre los rasgos coincidentes de ambos movimientos, la autora destaca lo siguiente:

El arte popular cubano posee expresiones que representan vías de comunicación estéticas ajenas a las normas dominantes. Se expresaba en la cultura cubana con gran vitalidad y a pesar de ello fue menospreciado sistemáticamente por algunos sectores y cada uno de sus creadores se vio obligado a quebrar trabas para difundir y conservar su obra. El arte del trovador creció silvestre, sin ningún apoyo oficial. Los tres grandes temas de la canción trovadoresca han sido: el amor, la naturaleza y el hecho político (aunque en las canciones de la Nueva Trova, las temáticas abordadas alcanzan un universo más amplio).

Con relación al tratamiento del humor y la sátira como categorías estéticas, los trovadores los han incorporado en casi todos sus textos, asumiendo una posición diferente frente al fenómeno estético. La actitud del trovador hacia el tema amoroso, expresada en los procedimientos que ha puesto en juego-lenguaje coloquial, tono humorístico, doble sentido,- marca el texto literario, con relativa independencia de la temática general abordada. Más adelante la autora señala con respecto al lenguaje empleado por los trovadores, que uno de los rasgos principales que se ha de tener en cuenta al estudiar dichas composiciones, es el marcado apego a una norma predominante, sancionada por la cultura oficial. Desde el punto de vista literario, las diferencias son evidentes porque si en el bolero el trovador rehuía el uso de términos propios del habla cotidiana y se esforzaba por incorporar un lenguaje culto, aquí se impone un léxico coloquial y aun familiar. □

Un personaje concreto y la circunstancia específica de la que es protagonista suelen ser motivo frecuente en esta zona de la canción. Generalmente el trovador y su público conocen al personaje, pues se ha destacado por sus virtudes o defectos o por poseer características representativas de un

determinado tipo social. A partir del humor y la sátira la trova tradicional y como heredera, la Nueva Trova, rescata personajes que pertenecen a un mundo bien alejado de los grupos sociales que se habían arrogado el derecho de canonizar gustos, preferencias y valores morales. En el capítulo titulado “Trova y poesía”, la autora plantea que uno de los aspectos que llama la atención sobre el manejo del lenguaje literario por los trovadores, es la poca o casi nula utilización de algunos de los recursos de los llamados por la retórica tradicional elegancias del lenguaje.

Muchos de estos textos están basados en la sonoridad de las palabras las que van a ser utilizadas fundamentalmente para producir efectos sonoros que den musicalidad y ritmo al texto. La identificación del trovador con la naturaleza se pone asimismo de relieve en aquellas canciones que exaltan los valores de la mujer. En muchos casos, el afán de idealización del ser a quien se canta se proyecta en metáforas basadas sobre elementos naturales, presentados solo en su aspecto más bello y delicado y que también se tornan ideales para poder estar al mismo nivel de lo que se describe. El trovador es, en estos casos, cuidadosamente selectivo.

Con frecuencia puede hallarse en estos textos, la repetición de vocablos que abren o cierran los inicios o miembros de una oración - como la anáfora. La conversión, la conduplicación, etc.-, y de frases completas. En ocasiones el autor no solo apela a este recurso para lograr una mayor expresividad en el plano literario, sino que se ve forzado a ello por necesidades que atañen casi exclusivamente al plano musical. En algunos casos se hace obligado repetir un fragmento del texto porque es preciso resolver un pasaje con la incorporación de una nueva frase musical, aun cuando el sentido de la canción ya esté completo en sí mismo. En estos casos el trovador prefiere repetir los últimos versos, ligados esta vez a otras melodías, sin forzar la unidad de la letra.

Radamés Giro, como compilador de la selección de lecturas titulada *Panorama de la música popular cubana*, aglutina a varios autores que abordan científicamente el fenómeno de la Nueva Trova Cubana. Entre estos autores se encuentran Noel Nicola, quien en su artículo “¿Por qué Nueva Trova?”, nos explica la novedad del mismo. Nicola opina que “el nombre que adopta el Movimiento, y que lo define como *nuevo*, es –como en todos los casos en que no ha sido posible el análisis perspectivo de un fenómeno por estar ocurriendo en estos instantes- una denominación más operativa o, si se quiere, programática, que definitiva (...) Un *trovador*, en Cuba, es un intérprete de sus propias canciones o de canciones de otros autores que, al igual que él, son intérpretes: se acompañan con la guitarra, y trata de *poetizar* con su canto (...) A nuestro juicio, el hecho de que *la trova es una sola* no contradice, sino más bien reafirma, la existencia de una *nueva trova*, y respalda esa denominación”.(Giro, s/a: 333)

Otro de los autores que manifestaron su opinión en dicho texto fue Leonardo Acosta. Mediante su artículo “La Nueva Trova: ¿Un Movimiento Masivo?”, expresa lo siguiente: “Si el Movimiento de la Nueva Trova no fuera un movimiento masivo, habría al menos que admitir que constituye un medio idóneo para canalizar, masivamente, las potencialidades artísticas del pueblo.”(Ibíd.)

Hacia el final de la página asevera:

Sin embargo lo que hoy es un movimiento de alcance nacional y reconocimiento prácticamente universal, tuvo que sufrir en sus inicios más de una incompreensión, y sus representantes más consagrados en la actualidad fueron objeto de polémicas sin cuento. Los jóvenes rescataron a la trova tradicional porque no la adoraron con fervor religioso ni se sometieron a sus cánones estilísticos o formales, sino que revivieron su auténtico espíritu, en lo que tenía de fresco y vital, al reanudar aquel mester de juglaría con otras formas, con otros objetivos y a tono con la época que nos ha tocado vivir. Al no respetar sus viejas formas, hicieron revivir su esencia. De ahí lo de *nueva trova*.

Decíamos que es muy sencillo: *trova*, porque se *relaciona* con la de principios de siglo, y *nueva* porque son nuevos los mensajes y el estilo, traídos por aires nuevos. Silvio Rodríguez se convertía en el centro de todas las polémicas sobre la nueva canción cubana. Unos decían que era un poeta, no un músico. Otros le negaban el valor poético a sus textos, calificados a veces de “surrealistas”, “vanguardistas” o “simbolistas”. A pesar de todo, y con una inagotable producción de canciones- se dice que pasan de quinientas-, Silvio se situaba como máximo impulsor, durante esa etapa crucial, de lo que sería más tarde el Movimiento de la Nueva Trova.”(Ibíd.)

Otra de las entrevistas realizadas fue al trovador Vicente Feliú, por Carlos E. León, quien bajo el título “Las cuatro virtudes capitales, según Vicente Feliú, expone el criterio del cantautor con respecto a la guitarra y al trovador:

“La guitarra, en este país y en casi todos los países de Hispanoamérica, alega Feliú, es el instrumento compañero por excelencia, te diría el instrumento compañera por excelencia. A veces tiene una independencia tremenda, es algo o alguien a quien tú por más que te le acercas y te compenetras, nunca acabas de describir totalmente como es un misterio permanente. Y el término trovador es muy nuestro, muy cubano, creo que somos los únicos que hemos mantenido el término como tal; los trovadores vienen del medioevo, pero hoy día para mí el trovador es una actitud, me parece, ante la cultura, ante la vida, o sea, para mí el trovador no es una persona con una guitarra que canta sus canciones, eso hay millones de gentes, en el mundo y en Cuba, que lo hacen y no

son trovadores. Para mí el trovador es alguien que vive en ese ombligo aunque no esté en otro lugar, que es de un tiempo que casi siempre le duele porque quiere otro tiempo mejor, y en eso se le va la vida.”(Eras, 1999:213)

En relación con las similitudes en el ámbito ético, aparece la intransigencia frente al facilismo y la ramplonería, la decisión de vivir el arte de componer y cantar como una segunda naturaleza y la forma sincera y profunda de asumir la canción, con alegrías y desgarramientos reales. A pesar de esta serie de similitudes entre ambas, no podemos pensar que la Nueva Trova es una manifestación que surge igualando totalmente a su antecedente artístico. El propio Silvio Rodríguez opina que existe una ruptura, propiciada por diferentes factores.

“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. En fin, las diferencias consisten en que cada tiempo tiene su sonido, su lengua, su trova, porque cada tiempo tiene fisonomía propia.” (Cassaus, 2006: 13)

Y continúa reflexionando V. Cassaus: “La trova tradicional nace en el seno de una sociedad esencialmente hostil al arte, hallando los caminos de su autenticidad creadora en el culto a la mujer de nuestra nación y en el abandono del amor, en el distanciamiento de los amantes, en la soledad o el hastío. Ella se ha abierto a los problemas cardinales de dicho tiempo. Silvio Rodríguez señala al respecto: 'No creo que pueda decirse que es la expresión acabada de la Revolución; pero si la expresión de hombre de esta época, que es revolucionaria. Somos hombres de transición y todos los combates de este período están en la Nueva Trova'. (Ibíd.)

Una de las estudiosas de la obra de Pablo Milanés, Erena Hernández, realizó un análisis del fenómeno de la Nueva Trova Cubana. En este refleja que el grupo se fundó en julio de 1969 y al ser abandonado por Silvio Rodríguez, se desintegró en el año 1973. En el año 1972 se denominó Nueva Trova a los integrantes del grupo que, como Pablo y Silvio, se habían vuelto a unir para componer y cantar. Así en este año alcanzaron determinada popularidad. La denominación es otorgada por la Unión de Jóvenes Comunistas, el Consejo Nacional de Cultura y Noel. (Hernández, 1986:193)

La generación que es protagonista de la Nueva Trova Cubana escuchaba la música de Brasil (Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Edú Lobo, Tom Jobim, Baden Powell, Sergio Ricardo y Gianfrancesco Guarnieri), de Viet Nam, de Sudáfrica, de Haití (Marta Jean –Claude). Escuchaban música, además, del Congo, del Tercer Mundo que vive dentro de EE.UU.”(La Hoz, 1997:6)

1.3. La obra de Silvio Rodríguez.

Otro de los textos consultados para nuestra investigación fue *Mamá, yo quiero saber...* (*Entrevista a músicos cubanos*), en el cual se recopilaron una serie de entrevistas realizadas a diferentes músicos cubanos. En el mismo aparecen dos entrevistas a Silvio Rodríguez, en las cuales el cantautor expresa sus opiniones con respecto al Movimiento de la Nueva Trova y particularmente, su trayectoria artística. Ambas entrevistas resultan de gran importancia para nuestro estudio, pues a partir de ellas, podremos comprender mejor el plano semántico de los textos estudiados. La primera de ellas “Yo sé que hay gente que no me quiere”, fue realizada por Alexis Núñez Oliva y Alberto Rodríguez Tosca. En la misma, Silvio opina sobre su valoración como artista en nuestro país desde los inicios de su carrera como trovador:

✓ “Pero si no tuviera tentaciones, fuera fácil, no existiera el mérito. El mérito es el triunfo del espíritu sobre las tentaciones. El mérito es la imposición de los dictados de la mente.”(1999:177)

✓ “Quizás, sí, y quizás el hombre piense como viva, pero también puede ocurrir que piense como interpreta la vida. Puede que el hombre piense y actúe como viva, de acuerdo con sus comodidades, con sus holguras, pero también puede que piense y actúe como le dicta la conciencia. El hombre tiene memoria, el hombre pasó por cosas, y habrá quien sea un desmemoriado, pero no todos los hombres lo son.”

✓ “Últimamente he hecho canciones que discurren sobre aspectos delicados de nuestra sociedad, como puede ser el problema de la prostitución, que ya no era tan delicado en tanto ha venido a formar parte de nuestras conflagraciones cotidianas, pero en la época en que escribí “Flores nocturnas”, no lo era. Antes de “Flores nocturnas” hice “El problema”, cuando vi que empezó a surgir una nueva generación contestataria, que no siempre contestaba desde la clarividencia y la sensatez.”

✓ “Creo que me llevo bien con la crítica, entre otras cosas por principio, porque como yo he criticado tanto, llevarme mal significaría como ponerme también en un tiro al blanco. Porque uno no puede dar y pretender que no le den. Cuando aparecieron las primeras críticas, recuerdo que

algunos -yo incluido- se molestaron. No entendíamos por qué nos criticaban a nosotros y no a otro tipo de música que se hacía y que era de la mala. Después llegamos a la conclusión de que el crítico no perdía el tiempo en cosas que no valía la pena, ni siquiera, criticar. Ahora bien, buena parte de la crítica que se ha volcado sobre mí, en no pocas ocasiones se ha sustentado en razones extrartísticas, más políticas que artísticas, aunque haya adoptado una forma artística.”

En otra de las entrevistas realizadas al cantautor, “La angustia es el precio de ser uno mismo”, por Camilo Venegas, S. Rodríguez alegó:

✓ “Hay incluso teorías que afirman que mi lenguaje es producto de la represión política, que yo me inventé un idioma metafórico para decir lo que yo me atrevía a decir a las claras. Se puede aprender mucho de la gente, escuchándola opinar sobre terceros. Ese escrutinio me lo aplican desde el principio, cosa que me llevó a escribir canciones paranoicas como “Nunca he creído que alguien me odia”, “Debo partirme en dos”, “Defensa del trovador”, “Derecho humano”, y algunas más. Sufrí mucho eso, creo incluso que se me fue la mano con el dolor. Me costó entender que la agresión podía ser parte de una especie de juego amoroso y me rebelaba, paré en un psiquiatra, me monté en un barco y me bajé, estuve bastante caótico.”

✓ “Pero te puedo jurar que yo empecé con una pureza no absoluta pero sí desconcertante: era radical como un arcángel, pero sin Papadiós a mis espaldas. A veces ni siquiera mis amigos me soportaban y acabé volviéndome contra mí mismo. Fue un duro aprendizaje. Pensar que uno es bueno siendo de una manera, creerlo ciegamente, como si fueras íntimo del Espíritu Santo, y luego constatar que otros te ven como un engendro, te hacen escribir cosas como “la angustia es el precio de ser uno mismo”. Pero nunca he llegado al extremo de escribir para estar al día o para complacer. Siento algo extraño en el estómago ante esa especie de jineteo de la celebridad”. (1999:177)

La canción de Silvio, como él mismo ha confesado alguna vez, se hace siempre sufriendo; pero se ha hecho también reflexionando. Probablemente se trate de una reflexión paralela al acto de la creación misma, como su complemento o su punto de apoyo para el próximo paso –o el próximo salto–. Pero la utilidad de la canción; la ética de su autor, los compromisos de este con su público y con su tiempo; el sentimiento constante de lucha que todo ello significa y el fustigamiento restallante y audaz de diversas aberraciones de la conducta social y humana, todo eso que está en sus canciones, solo puede ser producto de la reflexión y de la mezcla de tres ingredientes

altamente explosivos aún en su combinación: la conciencia, el compromiso y la imaginación. (Cassaus, 2006:45)

La canción de Silvio ha sido consciente en más de un sentido: consciente de su propia necesidad (como acto creador humano) y consciente de su utilidad. ¿Qué le ha pedido este trovador a la canción durante años- a la suya ajena? Que se ponga en contacto directo con su realidad, que se comunique con los básicos intereses del hombre. Solamente esto permite establecer una ayuda recíproca entre el hombre y la canción. (Ibídem.)

Como se ve, esa conciencia de utilidad de la canción se basa en un principio ético general: el de su autenticidad como expresión artística, como parte del diálogo con su destinatario. Y también, por tanto, en la autenticidad de su autor, comprometido a la vez con la verdad y con la audacia. No solo César Vallejo dejó huella profunda en la obra de S Rodríguez, como apuntaran varios estudiosos de su obra. Al igual que sus compañeros de generación, Silvio alimentó su gusto por la poesía en diversas fuentes. Neruda, Cardenal, Gelman, Dalton, Guillén, Diego, Vitier, o Retamar, en nuestra América, y otros autores tan disímiles como Poe, Whitman, Maiakovski, Hikmet o Brecha más allá de las cantada de Silvio iba a seguir en su desarrollo.”(Cassaus, 2006:45)

Según el criterio de Víctor Cassaus, “...junto con la rabia, la ironía, la audacia, la capacidad de soñar y proponer, el amor está de una u otra manera en todas las canciones suyas. Está el amor general y abarcador a la humanidad toda, a los valores que hacen grande al hombre y a las pequeñas cosas de la vida cotidiana. Y está el amor interminable a la mujer, cantada, loada, descrita, comentada, enamorada, conquistada, fugitiva o inalcanzable: siempre portadora de esa dignidad humana que la enaltece y enaltece al amor y la canción que la nombra. Y está por último –y esa es la medida más fiel de su grandeza- el amor nuestro de cada día, cada semana, cada mes o cada década, que el trovador cantó por y para nosotros. Tejido con la Patria, las guerras mayores, las alegrías, los dolores y las tensiones de este tiempo, nuestro amor- el amor de los que hemos compartido los años que abarca esta obra- está ahí, vivo, gozante y sufriente, en esas canciones.”(Cassaus, 2006:29)

Finalmente, el cantautor establece en la canción *Debo partirme en dos*, la ética creadora que caracterizaría a su estilo: auténtico; pero no impregnado de un facilismo común. El propio Silvio comenta en una entrevista realizada en 1979: “Cuando se compone para gustar, para caer bien, para que pegue, para estar 'en la onda', entonces estamos en presencia de una manipulación mercantilista de la canción, del arte y del artista. Aquella vez que me dieron consejo para que

llegara a ser una estrella, se me pedía que no hiciera canciones tan raras, es decir, que escogiera el camino de lo fácil. Y lo fácil es tentador. Se es cómodo para componer como se puede ser cómodo para escuchar lo que se compone.

Si renuncié a lo que me proponían, no fue por altruismo, sinceramente lo hice porque me aburre mucho lo fácil, y para mí no hay cosa peor que el aburrimiento. Si he caído en facilismos ha sido inconscientemente, pero constantemente me propongo huir de ellos.” (Ibíd.)

Capítulo 2: Teórico-metodológico

2.1. Cuestiones teóricas importantes relacionadas con la estilística, el estilo y el análisis poético.

Como disciplina lingüística, la **estilística** queda establecida desde los comienzos del siglo XX. Se afirma que una de las obras más importantes en estos comienzos fue el *Tratado de estilística francesa* (1909) de Ch. Bally. Investiga esta disciplina todos los recursos que tratan de lograr algún fin expresivo específico, por lo que el campo que abarca es mucho mayor que el de la literatura o, incluso, que el de la retórica. La estilística de la lengua averigua cómo son utilizados los diferentes medios de expresión lingüísticos en un enunciado concreto.

Algunos criterios en cuanto a su objeto de estudio

- ✓ *La estilística comprende desde el punto de vista de la expresividad: a) todo lo que pertenece al sonido (por ejemplo, la evitación o no del hiato, la acumulación de consonantes, etc.); b) la ordenación variable de formas; c) la creación de palabras; d) la elección de palabras; e) el cambio de sentido. (H. Hatzfeld: **La investigación estilística en las literaturas románicas**)*
- ✓ *El objeto de la estilística es el estudio de la forma de los enunciados lingüísticos, desde el punto de vista de la selección de los medios de expresión y de su uso opcional. El contenido de los enunciados no es objeto de estudio de la estilística lingüística. (P. Guiraud: **La estilística**)*
- ✓ *La estilística es el estudio de lo que haya de extralógico en el lenguaje. Para entender esto podemos apoyarnos en lo planteado por Bühler en relación con las funciones del lenguaje. Precisamente las funciones apelativa y expresiva del lenguaje constituyen su aspecto extralógico; y a ellas, fundamentalmente a la expresiva, las estudia la estilística. (R. F. Retamar: **Idea de la Estilística**)*
- ✓ *La lingüística debe estudiar, junto a las formas idiomáticas, las relaciones que estas mantienen con el mundo psíquico del cual son expresión. La lingüística estudiaría no la afectividad (que interesa a la Psicología), sino las formas verbales mediante las cuales se expresa [Al capítulo de la lingüística orientado hacia esos fines, llamó **estilística**]. La estilística es la disciplina que trata de precisar los diversos matices que una lengua pone al servicio de los hablantes para que expresen sus estados afectivos, y de determinar la acción de los hechos del lenguaje sobre la afectividad misma. (Ch. Bally: **Estilística y Lingüística General**)*
- ✓ *La estilística estudia el sistema expresivo de una obra o de un autor, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras. Estudia, pues, el sistema expresivo entero en su funcionamiento (...), porque la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego cualitativo de sus contenidos. (A. Alonso: **La interpretación estilística de los textos literarios**)*

En cuanto al estilo, numerosos han sido los autores que lo han abordado a lo largo de la historia de estos estudios. Este concepto y su definición misma constituyen escollos teóricos que vienen desde hace dos mil años. Los primeros enfoques del estilo, a saber, se remontan desde la antigüedad -concepto vinculado al acto de creación en dos vertientes: creación y el respeto y dominio de determinadas técnicas, es decir, la pericia técnica. Así, el *estilo* se convierte en

habilidad del uso del lenguaje poético con una finalidad comunicativo-expresiva. Muchos estudiosos del lenguaje han tratado de definirlo atendiendo a diferentes puntos de mira, por lo que cada investigador ha atendido a uno u otro criterio adecuándolo a sus objetivos e intereses particulares. Así, se ha empleado el término para referirse: a una época, a un movimiento artístico, a una obra, etc. Estas son algunas definiciones:

Sin embargo, por la manera de enfocar el fenómeno y por la trascendencia que han tenido para nuestro trabajo tuvimos en cuenta los criterios de Francisco Rodríguez Adrados y L. Timofeiev. Este último, por ejemplo, plantea en **El estilo y la tendencia**, abordado en *Fundamentos de teoría de la literatura*, que “la individualidad del escritor no puede dejar de manifestarse en sus obras. Para el autor el escritor posee un mismo punto de vista sobre la realidad, porque toda su creación posee una unidad ideológica. En todas las obras de un mismo escritor percibimos la unidad de su experiencia de la vida, condicionada por su biografía. La unidad de la base temático-ideológica de una obra se manifiesta, ineludiblemente, en la unidad de los caracteres que muestra el escritor en sus obras.”(1979: 249) En esta misma línea de pensamiento, alega a seguidas:

“El estilo del escritor, no es más que la unidad de las peculiaridades fundamentales artístico-ideológicas (ideas, temas, caracteres, argumentos, lenguaje) presentes en toda la producción del escritor. El estilo es la unidad de las particularidades fundamentales que se van repitiendo en medio de la diversidad de las manifestaciones aisladas y que son inherentes a la creación del escritor en conjunto. Al hablar de estilo como unidad de las particularidades fundamentales artístico-ideológicas, como unidad de forma y contenido, no se propone que sus particularidades estilísticas fundamentales, se repitan invariablemente en cada obra.”

Por su parte, F. Rodríguez Adrados, considera en su texto *Lingüística Estructural*, específicamente en el capítulo X: **La estilística y lo diferencial en el sistema** que “el estudio del estilo es un problema lingüístico (...) El estilo no es un ornamento de 'figuras' añadido a la lengua usual, cualquier elemento de lengua puede tener empleo estilístico. El problema del estilo es parte del problema de cómo y con qué finalidad funciona la lengua, es parte del problema de la lingüística (...) El estilo es el estudio de las elecciones en el interior de la lengua. Es lo que queda de individual en las creaciones lingüísticas.” (1980: 601)

A continuación, trataremos algunos de los criterios trabajados en relación con algunas categorías lingüísticas y literarias, como el texto y sus respectivos análisis y las figuras retóricas. Las mismas

son aludidas en este marco teórico, porque consideramos que para nuestra investigación de corte estilístico, resultan muy significativas.

1. Análisis-comentario: El primero consiste en un trabajo de disección previo al comentario. Incluye, por tanto, selección (del texto), comprensión (parte de la idea de que nunca se podrá explicar de manera satisfactoria lo que no se ha entendido previamente; de tal suerte, no se deben dejar pasar por alto palabras, conceptos o referencias culturales –el nombre de un personaje histórico, una alusión a una obra artística o a un descubrimiento científico, etc.- cuyo sentido se desconoce o parece dudoso, sin tratar de aclararlo). El segundo tiene que ser, por tanto, la culminación, el resultado de un esfuerzo de comprensión minuciosa: establecimiento de la estructura externa –red de relaciones que establecen entre sí los significantes-. No se trata de practicar un análisis exhaustivo de los diferentes niveles lingüísticos, sino de señalar aquellos rasgos que tienen una especial relevancia para la articulación del conjunto.

Comentar un texto no es parafrasearlo ni descomponerlo, sino construir otro texto ahondando en el texto y a partir de ese texto.

2. Texto – discurso:

Texto

✓ (E. Bernárdez: *Introducción a la lingüística del texto*, 1982) Es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial debido a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua.

✓ (Benito Lobo: *Glosario de términos lingüísticos*, 1992) Este término no designa solo un documento escrito, sino cualquier mensaje propuesto como objeto de estudio para la descripción o el análisis lingüístico. Sus dimensiones son variables, por tanto.

✓ (Beaugrande y Dressler: *La lingüística textual*, 1996) El texto se define como una unidad comunicativa que satisface siete criterios de textualidad: cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad.

✓ (Larousse: *Cómo comprender un texto. Análisis y comentario*, 1998) Es, ante todo, una unidad de comunicación, es decir, una palabra o un conjunto de palabras unidas mediante ciertas reglas y recursos para alcanzar un sentido completo. Un texto, sea literario o no, está siempre condicionado por la época en que aparece. Estos pueden ser: de estructura lineal, discontinua, circular y de contrapunto.

✓ (Gerardo Álvarez: *Textos y discursos. Introducción a la lingüística del texto*, 2001) Es una configuración lingüística. Es un conjunto de elementos lingüísticos (palabras, oraciones...) organizados según reglas estrictas de construcción.

✓ (Catalina Fuentes Rodríguez: *El comentario lingüístico textual*, 2003) Producto comunicativo de un hablante a un oyente en las circunstancias socio-culturales y espacio-temporales, donde cada miembro del proceso enunciativo deja su huella y condiciona los mecanismos lingüísticos elegidos.

Discurso:

✓ (Teun Van Dijk: *Estructuras y funciones del discurso*, 1980) Lo que debe describirse como la unidad lingüística interesante que se realiza mediante una emisión. El discurso, sin embargo, no se limita a la oración verbal, sino que también involucra significado, interpretación y comprensión.

✓ (Max Figueroa Esteva: *Principios de organización del lenguaje*, 1980) Uso efectivo del sistema lingüístico por los hablantes tanto oralmente cuanto por medio de la escritura.

✓ (Benito Lobo: *Glosario de términos lingüísticos*, 1992) Oración o secuencia de oraciones que constituyen un mensaje con principio y fin.

✓ (Gerardo Álvarez: *Textos y discursos. Introducción a la lingüística del texto*, 2001) Es la emisión concreta de texto por un enunciador determinado en una situación de comunicación determinada.

✓ (Cristián Gallegos Díaz: *Análisis crítico del discurso...*, 2003) Toda forma de comunicación oral o escrita. Una práctica social compleja, heterogénea, no caótica.

✓ (Alfredo Elejalde: *Discurso literario y discurso académico*, 2005) Es un acto de habla, y por tanto consta de los elementos de todo acto de habla: acto locutivo, ilocutivo, perlocutivo.

Todas relacionan explícita o implícitamente el valor comunicativo del texto y el discurso para la comprensión del mensaje. De ahí que fundamenten de alguna manera la significación de los tópicos propuestos para el análisis en las canciones de Silvio Rodríguez.

3. Figuras retóricas

Nuestro trabajo comprende, además, un análisis de los tropos literarios empleados por el cantautor en cada uno de sus canciones, razón por la cual, se aludirá a la esencia y variada tipología de los mismos.

Los oradores y los escritores han precisado, desde la Antigüedad, de una serie de procedimientos verbales que le ayudan a mantener la atención del receptor, tanto para persuadirle como para deleitarle. Estos procedimientos lingüísticos que implican una cierta manipulación del mensaje se concretaron en lo que se conoce como **figuras** y **tropos**, las que están presentes en los distintos niveles de la lengua.

Son muchas las definiciones que podemos encontrar de **figura**, casi tantas como manuales y tratados retóricos existen; sin embargo, todos los autores coinciden en definirla como un cambio, mutación o modificación del discurso no elaborado que es reconocida como “una parte de la

dispositio orientada a la elocutio”¹ Quintiliano, por su parte, habla de dos tipos de figura: la forma o forma expresiva y las figuras denominadas *schemas*. David Pujante explica así la diferencia entre estos dos conceptos:

La figura, en el sentido más primitivo de la palabra, es una *forma* (como *forma* es un cuerpo), una *forma expresiva* (...) En el caso de las figuras contempladas por la tratadística retórica, existe a una definición más elaborada, la *figura de estilo* (llamada *schema*), que consiste en un cambio razonable, en el sentido o en las palabras, del modo vulgar o sencillo. (Pujante, 2003:236)

A continuación aludiremos a los tropos literarios o figuras retóricas, las cuales serán trabajadas en nuestra investigación. Hemos tomado como referencia el criterio del teórico L.Timofeiev, quien

¹ Lausberg, 1960, II: 93-94.

considera, en el capítulo *Peculiaridades del lenguaje literario*, que “el sentido figurado de una palabra se indica con el término griego 'tropo'. El tropo se basa en la comparación de dos fenómenos, uno de los cuales sirve para explicar y comprender al otro (...), tropo es el uso de una palabra en su sentido figurado, el hecho de destacar sus cualidades secundarias para caracterizar un fenómeno.”(1979: 170)

En tal sentido, el género de tropo más simple y primario es la comparación, es decir, la asociación de dos fenómenos con objeto de aclarar el uno mediante el otro valiéndose de sus cualidades secundarias. Como resultado, obtenemos un nuevo significado que permite, de un modo más completo y vivo, caracterizar un fenómeno mediante la aportación de las cualidades y rasgos de otro.

“La comparación y el epíteto, aclara Timofeiev, producen un desplazamiento del significado, a condición de que entre el significado desplazado y el sustituto exista una determinada relación, una dependencia del uno con respecto al otro. En la comparación coexisten dos miembros, se conservan ambos elementos en la nueva construcción semántica, mientras que en el epíteto la relación entre los dos significados se conserva en forma menos precisa.”(1979: 170)

Por otro lado, refiere este autor que las diferencias entre sinécdoque y metonimia distan de ser grandes: tanto en uno como en otro caso el desplazamiento del significado se basa en una dependencia, en una relación de significados que se cruzan. También en este tipo de formas metonímicas, la hipérbole y la exageración, sustituyen la definición de un fenómeno por una indicación del mismo en mayor número, en mayor volumen.

En la metáfora, por su parte, aparece una superposición de significados básicos y secundarios a tenor de la semejanza o del contraste, sin relación alguna con sus nexos y dependencias reales.

El concepto de alegoría, también considerado por Timofeiev, está relacionado con el de la metáfora, pues mediante ella, se trasladan los significados de un círculo de fenómenos a otros.

En este mismo capítulo de referencia, el autor señala que el sentido polisémico de una palabra, es el que posibilita que el léxico pueda ser empleado de diversas maneras. Timofeiev explica que “toda palabra posee un determinado sentido independiente, un contenido objetual-material. Una palabra, un nombre refleja ciertos fenómenos, actos, objetos, ciertas cualidades de los fenómenos que dependen de su función en la vida. Al describir un fenómeno, el escritor agrupa en un determinado complejo verbal, una serie de palabras que indican las distintas cualidades y

particularidades del fenómeno que el escritor considera esenciales, y utiliza las palabras en su sentido inmediato.”(173)

Ello justifica el hecho de que el escritor tiene la posibilidad de utilizar las palabras en sentido no inmediato ni directo, posibilidad que ensancha su léxico. Esto se debe a que junto con su significado exacto, la palabra tiene matización semántica extraordinariamente polifacética y rica. En unas circunstancias dadas, la palabra destaca la cualidad funcional básica del fenómeno, y por esta cualidad sugiere otras cualidades menos relevantes, u otros rasgos que en el momento dado no tienen la posibilidad de revelarse.

Además de utilizar una palabra en sentido directo, se puede utilizar también en sentido figurado. Esta es la segunda forma de ensanchar la amplitud semántica de la palabra: su uso polifacético. Se puede utilizar una palabra en sentido directo y para caracterizar un fenómeno dado, utilizar otra palabra que designe otro fenómeno, y escoger uno de sus sentidos secundarios que se cruce con el fenómeno dado.

Otro de los criterios trabajados en relación con las figuras retóricas, es el de la Biblioteca de Consulta Encarta 2005, en el artículo *Comentario del texto literario*, donde se considera que las figuras retóricas, son aquellas “palabras o grupo de palabras utilizadas para dar énfasis a una idea o sentimiento. Las nuevas investigaciones retóricas y lingüísticas han analizado y revisado la clasificación de las figuras según la retórica tradicional. Es el caso, entre otros, de Roland Barthes, Jean Cohen, Tzvetan Todorov, Gérard Genette.”(Encarta: 2005, s/p)

Siguiendo esta propuesta de estudio, puede hablarse de **figuras de significación o tropos** (antítesis, antonomasia, comparación o símil, hipérbole, metáfora, metonimia y sinécdoque, paradoja, personificación, sinestesia); figuras de dicción, que afectan a la composición de la palabra (calambur, metátesis, paragoge, paronomasia); **figuras de repetición** (anáfora, clímax y anticlímax, exclamación, interrogación, onomatopeya); **figuras de construcción**, que afectan a la estructura sintáctica (asíndeton y polisíndeton).

Es importante tener en cuenta que, como en toda clasificación, no siempre son rígidos los límites entre unas y otras figuras. Por otra parte, la nueva retórica tiende cada vez más a buscar denominadores comunes en lugar de insistir en la aridez del mero catálogo. (Ídem, /s.p/)

Por razones de espacio no se explicitarán pormenores de cada una de estas figuras, solo se aludirá a la esencia de cada una para que el lector tenga una idea de su significación a la hora de abordar el análisis de los textos propuestos en el trabajo.

- ✓ **Interrogación:** Aquella que no se realiza para obtener información sino para afirmar con mayor énfasis la respuesta contenida en la pregunta misma o, en otros casos, la ausencia o imposibilidad de respuesta.
- ✓ **Hipérbole:** Consiste en exagerar los rasgos de una persona o cosa, ya por exceso ,ya por defecto .Lleva implícita una comparación o una metáfora.
- ✓ **Metonimia:** Uso de una palabra o frase por otra con la que tiene una relación de contigüidad, como el efecto por la causa, lo concreto por lo abstracto y otras construcciones similares.
- ✓ **Sinécdoque:** Dominan las relaciones de inclusión: el todo por la parte, la parte por el todo, la especie por el género y viceversa, el singular por el plural.
- ✓ **Paradoja:** Enunciado que resulta absurdo para el sentido común o para las ideas preconcebidas. Expresión sentenciosa de un enunciado en forma contradictoria.
- ✓ **Símil o comparación:** Destaca el parecido o comunidad de elementos de una cosa con otra, incluyendo las palabras *como*, *cual* o *tal*, o bien utilizando el verbo *parecer*.
- ✓ **Sinestesia:** Consiste en enlazar dos imágenes o sensaciones percibidas por distintos órganos sensoriales.
- ✓
- ✓ **Epíteto:** Adjetivo que no añade ninguna información suplementaria a la del sustantivo con el cual concuerda, de forma que su significado, ya presente en el del sustantivo, destaca o acentúa ese matiz al repetirlo.
- ✓ **Antonomasia:** Consiste en sustituir el nombre propio por el apelativo o viceversa.
- ✓ **Anticlímax:** Cerrar una composición o párrafo con lo contrario a lo esperado, de forma negativa para el autor, aunque por lo general se hace para preparar mejor un clímax posterior; otras veces se utiliza conscientemente como burla, de forma paródica, para evitar los finales acostumbrados.

- ✓ **Personificación o prosopopeya:** Atribuir cualidades humanas a seres inanimados o irracionales.
- ✓ **Alegoría:** Consiste en representar en forma humana o como objeto una idea abstracta, o en forma de conjunto de metáforas asociadas. También se denomina así al procedimiento retórico por el que se crea un sistema complejo de imágenes metafóricas que representa una peripecia vital real.
- ✓ **Isotopía:** Un texto suele estar formado por isotopías, *acoplamientos* de campos semánticos que dan homogeneidad de significado al texto. Un campo semántico formado por hipónimos, hiperónimos y sinónimos que da homogeneidad a un texto constituye una isotopía semántica.
- ✓ **Antítesis:** Consiste en contraponer dos frases en cada una de las cuales se expresan ideas de significación contraria.
- ✓ **Exclamación:** Consiste en expresar en tono emotivo un afecto o estado de ánimo para dar vigor y eficacia a lo que se dice.

Otras categorías del análisis discursivo de un texto

- **Análisis poético**

El análisis del lenguaje poético es el apartado más arduo de elaborar. Presenta múltiples rasgos y es difícilmente delimitable, por cuanto los recursos son muy variables, incluso en diferentes poemas de un mismo libro. Además, conviene ir aunando estos rasgos con la estructura externa y con sus valores significativos, pues **una enumeración de elementos poéticos sin valor significativo carece de todo interés**. (Ejemplo: “el texto presenta muchas metáforas,

repeticiones y aliteraciones”). **Y esa explicación tampoco consiste en definir las figuras** (Ejemplo: “la aliteración es la repetición de fonemas”) Para realizar un buen comentario, refiere el autor que hemos tomado como referencia, se deben evitar estas listas y explicaciones que no aportan nada sobre el texto. Habrá siempre que buscar su valor poético. Radicará en el uso de figuras literarias y en el valor expresivo que aporten los materiales lingüísticos. En realidad no son dos aspectos distintos, sino que están funcionando en el mismo plano. La distinción es puramente metodológica. Además, cada poema impondrá el orden en que se comentan estos materiales, pues la mayor complejidad de los textos poéticos radica en que: predominan los valores connotativos frente a los denotativos; remiten a determinados temas que suelen ser constantes en cada poeta,

traspasando en muchas ocasiones un libro y abarcando la obra entera del poeta y hasta toda una época literaria; generalmente, no afectan solamente a una palabra, sino a un grupo de ellas que mantienen una estrecha relación significativa. Estas reiteraciones léxico-semánticas van referidas a significados clave que es necesario comentar (:7).

- **Intertextualidad**

Se produce por la relación de copresencia que un texto mantiene con otro.

- **Creaciones lexicales**

Estas se deben a un reajuste lingüístico por la pérdida de una palabra, cuando la realidad que refiere, no desaparece. Existen dos tipos de creaciones lexicales o neologismos: el formal y el semántico.

El primero de ellos tiene como función la denominación de una palabra no existente, surgida producto de una nueva realidad. Se denomina un objeto desconocido hasta el momento. Por otra parte, el de tipo semántico o llamado neosemantismo, implica una coexistencia de varios significados, sin anular ninguno de ellos.

Estos elementos antes señalados, como podrá apreciarse en el análisis realizado, nos ayudaron a comprender y a realizar un estudio lo más profundo posible de los textos evaluados de Silvio Rodríguez

En el siguiente epígrafe abordaremos un aspecto que guarda relación con todo lo anterior y con la propia selección de la muestra de nuestro trabajo, pues en la concepción de la canción como

texto poético están presentes de algún u otro modo, más o menos directa o indirectamente estos elementos acabados de referir.

2.2 Bosquejo acerca del estudio de la canción como texto poético

La bibliografía consultada al respecto manifiesta que el texto de la canción se considera un texto de tipo poético, a pesar de haber sido marginado por las disciplinas literarias en la integración en sus campos investigativos. Las canciones constituyen un texto con un gran valor poético e implican un acto de creación individual.

La calidad literaria de un texto, su nivel poético, no depende en absoluto de la cantidad de figuras tropológicas utilizadas, ni tan siquiera de la expresividad que cada una pueda alcanzar por sí misma. Se hace necesario tratar de llegar a una valoración más amplia del fenómeno literario, basándose para ello en un análisis más general y completo de algunas canciones de la trova tradicional que puedan ser representativas de lo alcanzado por los trovadores en su práctica artística.

Margarita Mateo, por ejemplo, en su libro *Del bardo que te canta*, considera que algunas de “estas composiciones tienen versos que no poseen la calidad literaria mínima que se requeriría para considerar un texto medianamente bueno. Las letras carecen de un lenguaje poético logrado y en la mayoría de los casos, de una falta de originalidad que implica, a su vez, la reiteración de lugares comunes en la forma de elaboración literaria y en el contenido mismo.” (1988:5)

Por otro lado, refiere Friedrich Schlegel: “Cada hombre tiene su propia naturaleza y su propio amor; así también cada uno porta en sí su propia poesía. Esta poesía propia debe permanecer en él, y permanecerá en él mientras él sea el que es, mientras haya simplemente algo de originario en él; y ninguna crítica puede ni debe arrebatarse su esencia más propia, su fuerza más íntima, para purificarlo y depurarlo hasta una imagen general sin espíritu y sin sentido, tal como se empeñan los necios que no saben lo que valen”. (1800: 95)

En su epígrafe *La lírica*, L.Timofeiev plantea que “el género lírico o poético se caracteriza por la creación de obras con un marcado carácter sintético, pues la lírica desborda los límites de la expresión del mundo interior del poeta, sus vivencias darán importancia a una obra artística únicamente en el caso de que sean la expresión de las vivencias características de la gente de un determinado ámbito de la vida. Este carácter sintético determina también el valor de la ficción en la construcción de la imagen lírica, pues si la vivencia nos interesa no es porque haya existido

realmente (biográficamente), sino porque hubiera podido existir. Finalmente, encontramos en la imagen lírica un valor estético, pues describe las vivencias humanas a la luz de los ideales sociales.” (1979: 223)

Entre los rasgos más representativos de la lírica, Timofeiev propone los siguientes:

- ✓ La descripción del carácter en su manifestación aislada, en una vivencia concreta.

- ✓ El carácter subjetivado de esta descripción, el hecho de que no aparece como acontecimiento externo con respecto al narrador (como se observa en la épica) sino como su vivencia directa.
- ✓ La individualización de esta vivencia, que se manifiesta en el lenguaje emocional que le corresponde y que la convierte en un hecho de la vida directamente perceptible, en una vivencia del héroe lírico.
- ✓ La realidad representada es ante todo un cuadro de vida interior del hombre, de su vivencia individual; un cuadro que es independiente y acabado, que no requiere, para ponerse de manifiesto, ninguna motivación argumental, ningún ambiente físico, etc. Se perfila de modo concreto gracias a que viene dada en forma de lenguaje versificado las peculiaridades léxicas de la poesía: su tinte emocional, el carácter del ritmo y la organización sonora del verso. De ahí el papel que juegan en el discurso el sonido, el ritmo y la entonación confiriendo al léxico de la poesía un elevado tinte emocional, y en segundo lugar, el sistema expresivo completo que forman todos estos elementos lingüísticos internamente relacionados.

El análisis de la poesía lírica debe centrarse en la definición de su contenido inmediato, de la vivencia del héroe lírico que ofrece y que debe ser comprendida en su forma concreta, o sea, en la forma verbal viva que plasma todos los matices de la vivencia y que por lo tanto la convierte en imagen. Y, por otra parte, la interpretación de este contenido inmediato debe conducir a la comprensión de su sentido generalizador, es decir, a su concepción como fenómeno de la vida ideológica de su época, y más ampliamente, a su concepción como generalización que ilumina las relaciones humanas más allá de los límites del período histórico dado. (Ídem.: 226)

Además de estas consideraciones, se revisaron, asimismo, los criterios expuestos por el filólogo español Tomás Navarro Tomás –este autor, por ejemplo, aclara que “la línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales” (Encarta, 2005: s/p) –, así como otros autores, quienes tienen un amplio aval en este

tipo de texto; son ellos: Samuel R Levin, Helena Beristáin, J.Cohen. Por la importancia que tienen estos criterios para el tema que nos ocupa, se expondrá, grosso modo, la esencia de sus consideraciones al respecto, las que nos ayudaron mucho en la selección de la muestra y el análisis realizado en cada caso.

En *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Samuel R. Levin plantea su teoría sobre el apareamiento, que podría explicar por qué el poema se siente como una unidad y es más fácil de recordar o

memorizar que un texto en prosa. La noción de apareamiento, aunque no es capaz tampoco de explicar por sí misma por qué un poema cualquiera despierta en nosotros la impresión de hallarnos ante una estructura íntimamente unida, sí es capaz de explicar una estructura que aparece con extremada frecuencia en la poesía, y que, en calidad de fenómeno puramente lingüístico, unifica prolongadas extensiones de lenguaje poético. El apareamiento poético deriva su efectividad de las relaciones que se establecen entre los miembros del contenido. (Encarta, 2005: s/p)

Los elementos que forman el apareamiento son posicionalmente equivalentes en el poema, y por tanto, son también equivalentes en el plano no de la gramática del lenguaje ordinario –en la cual las clases se forman de acuerdo con el criterio de equivalencia de posición–, sino de una gramática o subgramática distinta, en que las clases se tornan de acuerdo con una equivalencia natural. (Encarta, 2005: s/p)

Por su parte, Helena Beristáin considera en su texto *Análisis e interpretación del poema lírico*, que “el poeta es un creador y procura desviarse constante y sistemáticamente de los usos convencionales de la lengua impuestos por la gramática, y también de los impuestos por la poética vigente en su momento, por la idea que prima entre sus contemporáneos acerca de lo que es la literatura, el texto artístico tanto en cuanto al contenido como en cuanto a la forma, pues son dos maneras de ser original y diferente”.(1989^a :35)

Según Cohen, “cada desviación es un *hecho de estilo*, y permite al creador expresar su personal visión del mundo del único modo en que le resulta posible hacerlo: a través de un estilo propio.” (Citado por Beristáin: 35)

En el capítulo diez de este mismo texto, la autora nos refiere más detalladamente lo que debe considerarse el sujeto lírico o el *yo* enunciador lírico:

El sujeto enunciador del discurso es un conducto que comunica lo intratextual con lo extratextual. Pedro Salinas, apoyándose en John Crowe Ransom, dice que el poeta no habla en su nombre sino en el nombre de un personaje que se da por supuesto. El poeta, pues, se pone una máscara que es el lenguaje poético, y luego se endosa un disfraz que es el de la situación por él elegida. Por ello, dice Salinas, la poesía, más que una experiencia real, es una experiencia dramática. Al contrario de estos autores, nosotros pensamos que precisamente, el poema lírico es el tipo de discurso literario en el cual el *yo* enunciador no

desempeña un papel ficcional a diferencia del narrador de la novela, el cuento, la epopeya, etc., y a diferencia del autor que construye un drama y del actor que lo representa. (1989^a: 36)

“La actitud típica del sujeto de la enunciación, en la lírica, es la de quien manifiesta –dice Kaiser– su propia intimidad, sus emociones, sensaciones, experiencias y estados de ánimo, las narraciones o descripciones que contenga un poema lírico estarán completamente subordinadas al propósito de expresar la subjetividad y cumplirán una función connotativa resolviéndose, finalmente, en una gran metáfora (en un gran tropo: metáfora, alegoría, antítesis, comparación, paradoja, ironía, etc.).”(1989^b: 48)

El *yo* enunciador del poema lírico permanece fundido en el *yo* del autor, a diferencia de lo que ocurre en otros géneros literarios, pues el poeta comunica desde una experiencia auténtica por el hecho de que no desempeña un “rol” ficcional pues no inviste, como el *yo* dramático, del carácter de los personajes, ni se sitúa frente al público como el teatro, sino frente a sí mismo (Ídem.)

En el epígrafe dos del capítulo cinco, Beristáin aborda el tema de **las series históricas**, lo cual resulta muy significativo para nuestra investigación debido a que una de las canciones analizadas –*Quien fuera*– presenta fragmentos intertextuales. Para la autora, “las series serían conjuntos estructurales de diversa naturaleza (unos lingüísticos y otros no), que icónicamente podrían ser representadas como círculos concéntricos que constituyen el contorno, a menor o a mayor distancia relacional, del texto objeto de análisis. La serie más próxima es la literaria; debe ser objeto no solo de una observación sincrónica, sino de una diacrónica. Esta serie es el ámbito dentro del cual se produce principalmente el fenómeno de la Intertextualidad.” (Beristáin, 1989c: 56)

Todo texto literario contiene, según refiere esta autora, un diálogo múltiple, hecho de alusiones implícitas o explícitas, formales o de contenido, de citas literales y, sobre todo, recontextualizadas; diálogos que el constructor del texto mantiene con una infinidad de emisores de otros textos que ha precedido al suyo o que son sus contemporáneos, a los cuales alude deliberadamente, o de los cuales está empapado a través de la cultura de la sociedad en que vive. (Íbidem.)

Así considera que todo discurso está estructurado por una superposición de planos horizontales y paralelos que son lingüísticos, que se presuponen recíprocamente y cuya consideración resulta imprescindible para proceder al análisis. Saussure es el primero que habla de niveles:(las fases del

signo: significante y significado). Es el punto de partida de esta noción que se desarrollará hasta el deslinde de varios niveles lingüísticos que impliquen también los fenómenos retóricos. El morfológico, que atañe a la forma de las palabras. El sintáctico, al que pertenece la forma de la frase y, por otra parte, el deslinde de varios niveles del significado: el léxico-semántico, que abarca fenómenos retóricos:

los antiguamente denominados tropos de palabra o tropos de dicción, como la metáfora, y el nivel lógico, que contiene figuras de pensamiento cuya lectura requiere tomar en cuenta, por una parte, el texto en sí mismo, para algunas figuras, como es el caso de la gradación. Por otra parte, este mismo nivel lógico contiene también los tropos de pensamiento, que abarcan segmentos discursivos más extensos que los tropos de palabra, y cuya reducción requiere la consideración del contexto. (Ídem.: 61)

En este mismo capítulo pero en el epígrafe seis, la autora trabaja **los niveles del lenguaje y la retórica**, donde se abordan las peculiaridades del nivel sintáctico. Aquí se refiere lo siguiente: “En este nivel se diferenciaban los fenómenos según su mayor o menor grado de contigüidad, distinguiendo entre las figuras que se producían al inicio o en el medio o en el final de la construcción (como la anáfora: / x.../x..., la conduplicación: /...x/x.../). En este nivel se descifra el poema y se realiza un primer intento de comprensión del efecto global de sentido, de la naturaleza de las relaciones que en el interior del poema, tales unidades establecen entre sí y con el todo se intenta entender qué dice el poema, qué queda dicho en él, como esta lectura se basa en los pasos de análisis previos, en realidad va comprendiendo qué dice el poema y cómo lo dice.”(Ídem.: 77)

2.3. Panorámica del análisis léxico y sintáctico en la investigación

En nuestra investigación realizamos un análisis estilístico, tomando como referencia los niveles léxico y sintáctico de la lengua. Se atenderán, además, las peculiaridades del aspecto semántico, las cuales aflorarán a medida que se desarrolle el análisis de los niveles mencionados. Por ello, puede considerarse este estudio, un aporte al análisis estilístico, al ofrecer una panorámica del proceso evolutivo gestado en la cancionística del cantautor cubano Silvio Rodríguez Domínguez. Se observarán resultados referidos a las peculiaridades de la pragmática de cada uno de los textos analizados, arribando a conclusiones con relación con el mensaje de cada uno de ellos.

A continuación se ofrecerán algunos elementos tenidos en cuenta para el análisis atendiendo a los niveles referidos, esbozados por autores destacados en este tipo de estudio, los que finalmente sirvieron de guía teórico-práctica para el análisis que proponemos de la obra de Silvio Rodríguez, no solo por la manera de enfocar las ideas, sino y más importante, por ajustarse al contenido de nuestra investigación. Son ellos: F. Rodríguez Adrados (1980), Elida Grass Gallo (2002), Navarro Paz Carrillo (2004) y Antonio M. Cabeza Cruz (2005). En las explicaciones que se dan de los fenómenos que se van presentando, se ofrecen estas consideraciones.

- **Nivel sintáctico**

La oración: hay que comprobar las estructuras oracionales dominantes, el orden expresivo de los elementos y los valores expresivos de la estructura sintáctica: clases de oraciones y consecuencias (activa/pasiva, transitiva/intransitiva, reflexiva, recíproca, impersonal...). Matices expresados por la oración: afectividad, duda, deseo, negación... Después se comprueba la estructura del texto, si se trata de una narración, descripción, argumentación, diálogo.

En el nivel sintáctico se realiza, además, el análisis: resultado de la llamada Estructura Básica Compleja, de cada uno de los poemas seleccionados, mediante este análisis, se representa gráficamente las oraciones que componen un determinado texto; de las oraciones gramaticales que los componen; de los tipos de oraciones subordinadas y otros elementos más específicos que aparecerán en los textos particulares.

- **Aspecto semántico**

Se trata de establecer los rasgos caracterizadores del texto, desde el punto de vista semántico. Es oportuno aclarar que el aspecto semántico incluye el estudio del significado de los signos

lingüísticos, esto es, palabras, expresiones y oraciones. La semántica general se interesa por el significado, por cómo influye en lo que la gente hace y dice. No hay por qué abandonar lo intuitivo pero razonándolo. Es imprescindible seguir un orden lógico.

- **Nivel lexical**

La selección de palabras, la riqueza léxica es un elemento decisivo que hay que tener muy presente en el comentario de texto. La selección puede estar motivada por la expresividad, en la búsqueda de la máxima eficacia. Para ello hay que fijar las características del léxico según su origen, procedencia, medio social, es decir, arcaísmos, cultismos, neologismos... que tenga el

texto. Por último, se establecen los niveles del lenguaje, elementos emotivos y afectivos en el léxico, los valores expresivos en general, palabras clave, es decir, polisemia, homonimia, antonimia, sinonimia. Valores contextuales, connotación.

Una vez abordados los diferentes elementos, se realiza un análisis del estilo: adecuación del contenido con su expresión externa, la utilización de recursos lingüísticos, que aprovechan posibilidades del sistema, y el empleo que hace el autor de su propia expresión, imponiendo su peculiar selección; y como conclusión, se termina con una síntesis, un juicio crítico del texto con una valoración personal del mismo.

Capítulo 3: *Análisis textual*

3.1. Coincidencias léxicas y sintáctico-estilísticas en la muestra analizada

Silvio Rodríguez es uno de los trovadores cubanos que ha logrado, con verdadera autenticidad, resultado de la configuración de un estilo muy peculiar, componer disímiles canciones estrechamente relacionadas con el sentir del hombre universal. Silvio es un poeta que entona suavemente, las añoranzas y pesadumbres del hombre de cualquier época y lugar. A pesar de ser un trovador que se ha tornado eminentemente identificado con el sentir de la tierra que lo vio

nacer: Cuba, sus textos alcanzan una dimensión artística y estética propia de esos artistas que alcanzan a desnudar el alma del alma de cada hombre.

Su discurso “materializado” en una metafórica canción, asume su sentir personal en diversas circunstancias propias de la existencia humana. Es así como se torna una crítica constructiva que conduce, sutilmente, al mejoramiento humano y una memorable oda a la vida como un cúmulo de grandes añoranzas y preocupaciones constantes. Su producción discográfica, como se apuntó más arriba, ha sido muy prolífera, ofreciéndonos sus dotes creadoras a lo largo de más de treinta años.

Después de haber analizado el discurso que fue empleado por el compositor para la articulación de cada uno de los textos que conforman su cancionística, podemos aseverar que se aprecian determinadas recurrencias de corte léxico-sintácticas, las cuales ofrecen una homogeneidad al estilo que caracteriza su arte poético. Entre estos rasgos unificadores o reiterativos, puede apreciarse un empleo muy similar de las figuras retóricas con respecto a su concatenación en el discurso, logrando una fusión sintáctica de las diversas topologías, con el objetivo de “materializar”, semánticamente, una idea o sema generalizador. Las figuras retóricas más empleadas por el compositor son la metáfora, el símil, la sinestesia, la paradoja, la sinécdoque particularizante, la personificación, la enumeración y el clímax.

A pesar de este uso tan prolífero de las figuras retóricas, no podemos obviar que ha sido la metáfora, la más recurrente con respecto a su empleo en el discurso. La misma constituye el núcleo semántico del cual irradian todos los demás tropos literarios para configurar los semas generalizadores de cada discurso. Ello constituye una de las riquezas semántico-estilísticas mejor trabajadas en la cancionística de Silvio Rodríguez.

Ejemplos de algunos usos de la metáfora concatenada con otras figuras retóricas, pueden apreciarse en diversas muestras analizadas, entre las que se citan:

Canción: *Mujeres*

El legado de las mujeres es tan honroso y altruista que cuando son aludidas en cualquier escrito, las palabras no alcanzan para referir sus méritos. Esta idea es representada mediante una metáfora:

“Y otras desconocidas gigantes
que no hay libro que las aguante.”

Silvio Rodríguez decide expresar la conformidad de la madre consanguínea con la muerte de sus hijos a cambio de la libertad (la estrella), de la patria amada. Esta idea es representada mediante la metáfora como figura literaria que ofrece una belleza y tono sublime al sufrimiento materno:

“Y como los recogía del polvo teñidos
para enterrarlos debajo de su corazón.”

Canción: *Lo de más*

El sujeto lírico evoca el encuentro íntimo con la fémina como un estímulo único y vivificador para su existencia. A través de un tono sugerido, con el empleo de la metáfora se hace alusión a esta idea. Para expresar la relevancia de este suceso, se emplea el vocativo que, semánticamente, exalta a esta mujer:

“Ejercita tu danza en mi cintura,
aroma incomparable,
oh pan de mi locura”.

La metáfora alusiva al cuerpo de la fémina, hace referencia al encuentro sexual que lo colma de felicidad, experimentando sensaciones tan puras como las que se viven en la infancia:

“Con tu cuerpo vestido de mis manos
haré una nueva infancia
al borde del océano.”

Canción: *Reparador de sueños*

Para que las ilusiones y el amor alcancen a opacar las fuerzas negativas: el odio, el rencor, y el dolor, es necesario que permanezca en el corazón. Esta idea se expresa mediante una metáfora que se nutre de otros tropos literarios como el símbolo:

“Siempre oreja adentro,
con afán risueño
de enmendar lo roto.”

Canción: *Al final de este viaje*

El sujeto lírico dialoga con el receptor a través de este giro tropológico: la metáfora.

“En medio de la muerte” es la sección que se refiere a las adversidades que en ocasiones causan sufrimientos. “En plena luz” es el sintagma que nos expresa nuestra complacencia con todas las áreas de nuestra existencia y se nos hace fácil ser valientes para defender nuestras convicciones y metas.

Emparentamiento de diversos tropos literarios: sinestesia y personificación:

Canción: *Reparador de sueños*

Aparece el “enanito”, catalogado como “reparador de sueños” por su labor espiritual, labor que consiste en curar las heridas, borrar el rencor y generar amor. La palabra “enanito”, sustantivo en diminutivo, representa nuestro instinto humano que permanece dentro de cada uno. Por esta razón puede considerarse un símbolo. A través de una sinestesia, se emparentan dos sentidos humanos diferentes: el tacto y los sentimientos, lo cual explica la misión regeneradora de este pequeño ser. Las “herramientas” – *sus herramientas de aflojar los odios y apretar amores....* –, personifican las intenciones del mismo, mediante la articulación de un complemento preposicional, introducido por la preposición **de**, más un infinitivo y un sustantivo.

Este complemento posibilita enfatizar la finalidad de la misión espiritual. La sinestesia manifiesta una intención de reconciliación humana y de fortalecimiento de sentimientos vitales como el amor.

Ejemplos:

“... con sus herramientas
de aflojar los odios
y apretar amores.”

Se aprecia, además, la configuración de la metáfora y de otros tropos literarios, mediante el cambio meliorativo, peyorativo o neutro semánticamente. Esto es palpable en diversas de las canciones estudiadas:

Canción: *Ala de colibrí*

La canción asume un tono irreverente a través del cambio semántico de la connotación del sustantivo “partido”, modificado por el complemento preposicional “de sueños”. Este complemento modifica al sustantivo, impregnándole una connotación metafórica más idealista:

Ejemplo: “...fundar un partido de sueños”

Metáfora y sinécdoque fusionadas:

En estos dos versos que siguen, se emplean estas dos figuras retóricas, las que enfatizan la belleza y admiración que merece esta fémína. A través de las mismas, se alude al sustantivo “rosa”, desde una perspectiva de enaltecimiento, pues al final de la estrofa, se refiere un sustantivo colectivo que incluye a dicha especie: la flor.

“... solo mudó de cuidador la rosa,
no se trocó la flor por el dinero.” Canción: *Boleros y habaneras*

En este texto se nos presentan dos figuras retóricas: la sinécdoque y la metáfora, las cuales se complementan. Las chapas HK, son la matrícula que pertenece a los autos asignados a los trabajadores cubanos, cuyos cargos diplomáticos se ejercen en las sucursales extranjeras. El primer elemento de la misma, refiere la pertenencia de dichos diplomáticos a la provincia de La Habana. “Chapa HK”, configura la sinécdoque referida con anterioridad, la cual establece una relación de inclusión, donde la parte (la matrícula), sustituye textualmente, como un símbolo, a este tipo de funcionarios.

“Una muchacha de por el Cotorro,
por una chapa HK, en febrero,
torció camino y se perdió del Morro.”

Canción: *Días y flores*

El sustantivo “flor” protagoniza, semánticamente, la metáfora que nos presenta un sentimiento renovador y feliz gestado en este sujeto masculino. Se emplea una sinécdoque particularizante con el sustantivo “camisa”, alusivo al género masculino de dicho sujeto lírico, por ser la camisa una prenda de vestir propia de los hombres. El “sudor” actúa como un símbolo representativo de los sentimientos negativos que deben rechazarse para no conducirnos con resentimientos.

“... es que he mojado en flor mi camisa
para teñir su sudor.”

El símbolo

Canción: *El reparador de sueños*

El sintagma “oreja adentro” actúa como un símbolo de estos instintos natos. Los atributos que posee para esta labor son, únicamente, un afán risueño. “Sueño”, actúa simbólicamente como esa confianza ilimitada en sí mismo con respecto a las expectativas.

“... siempre oreja adentro,
con afán risueño...”

La canción se torna una sucesión de símbolos alusivos a la perseverancia del “enanito” por alcanzar sus propósitos:

“Siempre, llaga el enanito,
hasta la persona,
hasta todo el pueblo,
hasta el universo”.

Otro de los símbolos empleados es el sustantivo “luz”, alusivo a la transparencia de estos sentimientos:

“...llega hasta el salón principal,
donde está el motor,
que mueve la luz”.

Canción: *Mujeres*

“Fuego” y “nieve” se manifiestan como una expresión simbólica de las cualidades positivas que poseen estas féminas. “Fuego” porque han demostrado su valor, fortaleza espiritual, abnegación y entrega ilimitada. “Nieve” porque además de estos atributos que las presenta como personas titánicas, también pueden ser delicadas como la nieve, transparentes y vulnerables. Al sujeto lírico le impacta el legado de estas mujeres que no parecen humanas sino diosas.

“Me han estremecido un montón de mujeres.

Mujeres de fuego, mujeres de nieve”.

El sustantivo “historia” es personificado, al que le es otorgado el mayor reconocimiento como proceso social. Se emplea otro símbolo más para glorificar a las mujeres: una insignia que desde la antigüedad ha sido reconocida como símbolo de victoria: el laurel.

“Me estremecieron mujeres
que la historia anotó entre laureles.”

Canción: *Unicornio*

El sustantivo flores actúa también como un símbolo de todos los buenos recuerdos, de los momentos compartidos con este místico ser, los cuales rememora el sujeto lírico intentando encontrar una respuesta o razón, que explique la ausencia del ser amado.

“Las flores que dejó
no me han querido hablar.”

Canción: *Lo de más*

“Pajarillo, delfín de mis dos rosas,
espántame los golpes
y no la mariposa.”

El sujeto lírico evoca una sanidad espiritual que minimice el dolor que pueda causarle las decepciones, en compañía de esta fémica, experimentando una felicidad plena. Los sustantivos “golpe” y “mariposa”, simbolizan estas dos expectativas y conforman una antítesis. La “mariposa”, evoca lo dulce, alegre y pacífico. El sustantivo “golpes”, evoca los matices negativos que traen consigo la deslealtad.

Canción: *Yo te quiero libre*

En el segundo verso de la primera estrofa, la lexia “libre” se hace acompañar de una virtud sin el cual la libertad no merita la pena: el amor.

Ejemplo:

“Yo te quiero libre,
libre y con amor”

Ya en el tercer verso “libre”, constituye un calificativo que enfatiza en la descripción del estadio de libertad sin ataduras.

Ejemplo: “libre de la sombra, pero no del sol”

Ello se explica por el lugar donde el sujeto lírico añora que permanezca este ser querido: “libre de la sombra, pero no del sol”. En este verso, “libre” asume una connotación diferente: alejado (a) de los malos pensamientos, los sentimientos devastadores lo que aparece simbolizado con el sustantivo “sombra”. El sujeto lírico no desea ver distante a esta persona de los sentimientos positivos y renovadores, así como de las ideas que como el “sol”, engrandece por la transparencia de su luz. El sol, sustantivo común, además de ser símbolo, forma parte de una antítesis con el sustantivo “sombra”. Ello se debe al contraste oscuridad-luz.

Canción: *Ala de colibrí*

Se emplea un giro tropológico que configura una metáfora, cuya esencia lírica radica en el sentido utópico de la fundación de dicho partido. Silvio Rodríguez nos deja ver su anhelo por realizar todos los sueños, respetando las expectativas de aquellas personas que por sus cualidades físicas o morales, son menospreciadas: “tarados”, “enfermos”, “gordos sin amor”, tullidos”, “enanos”, “vampiros”.

En la cuarta estrofa el sujeto lírico vuelve a asumir un tono contestatario, empleando otro sustantivo integrado en el campo semántico del sema generalizador: “partido”. En este caso se trata de la realización de una asamblea.

En otro contexto la ejecución de esta actividad implicaría un balance monetario o político, razón por la cual puede decirse que hay presente una actitud contestataria, con respecto al nuevo significado dado a la palabra. Se trata de una creación lexical, conocida como neosemantismo, la cual posibilita asignar a determinada lexía, un nuevo significado del que tiene. En el poema mediante esta asamblea, se agrupará a las sobras dejadas, a todo lo rechazado. A partir del sentido pragmático del texto, el cantautor configuró una serie de sintagmas antitéticos en su estructura léxico-semántica: “flores marchitas”, “desechos de fiesta infantil”, “piñatas usadas”, “sombras en pena del reino de lo natural”.

Se crea una antítesis al modificar el sustantivo “flores”, cuya connotación es vida y belleza, con el adjetivo “marchitas”, el cual le imprime un sentido mustio y de fealdad. Las “sombras en pena” pertenecen al reino de lo natural, son un símbolo de las ilusiones mutiladas de cada persona. Todos estos elementos se personifican en el cuarto verso y mediante una metáfora el cantautor propone una esencia vana y superficial en las relaciones humanas. Se presenta la idea de un esquematismo instrumentado para ofrecer nuestros sentimientos; ello se evidencia a través del

símbolo “artefacto”, un cultismo poseedor de un tono despectivo referido al infinitivo “amar”, como en: “que otorgan licencia a cualquier artefacto de amar”.

La antítesis es otro de los recursos más empleados por el cantautor con el objetivo de manifestarnos, sobre todo, un optimismo humano muy grande.

En el texto *Ala de colibrí* el sujeto lírico evoca la noche prolongada y cautivante, así como su contrario emanador de luz: “el sol diario”. Estos dos elementos naturales antitéticos, son evocados como una necesidad cotidiana, asumiendo dicha empresa con el olvido de los convencionalismos sociales.

“Por tanta noche, por el sol diario
en compañía y en solitario.”

“Por el levante, por el poniente,
por el deseo, por la simiente.”

Canción: *El reparador de sueños*

Para expresarnos el triunfo del “enanito” se emplean dos lexías antitéticas: “silencio” y “trino”

“Y desde esa hora,
se acaba el silencio
y aparece el trino.”

Canción: *Boleros y habaneras*

Las formas verbales “perdiste” y “se queda”, aluden a esta fémica y se tornan antitéticas, porque la ausencia física, no implica la pérdida de los buenos valores que siempre la caracterizaron. En el segundo verso se emplea un giro popular que enfatiza en la significación de la decisión tomada por esta joven. De este modo se destacan valores poco cultivados: la sencillez y el desinterés. El sustantivo “obrero” constituye un símbolo de los mismos, pues dicha profesión no implica una vida acomodada, sino sustentada en el sacrificio.

“Tú la perdiste pero aquí se queda,
al fin y al cabo está con un obrero,
conozco un caso que me da más pena...”

Empleo de la metáfora y la antítesis al unísono:

Canción: *Con diez años de menos*

Aparece la metáfora, mediante la cual se configuran dos antítesis, con el objetivo de invocar un pacto casi irrealizable para ser sellado.

“... un pacto que selle
la tierra con el viento, la luz con la sombra...”

En el fragmento “invoca misterios del tiempo y me nombra”, se expresa la gran significación que tiene el sujeto amado para esta mujer, hasta el punto que al nombrarlo, realiza casi un ritual sagrado (invocando lo más peculiar que pueda poseer cada acontecimiento).

Empleo del símil y otros tropos literarios:

Canción: *Yo te quiero libre*

A partir del cuarto verso aparecen marcas textuales que evidencian una posible relación amorosa entre este y una mujer innombrada. Ello es apreciable en el símil que estructura el quinto verso:

“Yo te quiero libre
como te viví...”

Canción: *Con diez años de menos*

El símil es construido a través de un sustantivo común que denomina una especie de animal que actúa instintivamente en cada acto, sin meditar las consecuencias. Se alude a una fiera en estos fragmentos:

...“... hubiera corrido como una fiera
impúdico y sangriento, divino y alado.”

El símil se construye a partir de un sustantivo que, semánticamente, funciona como una alegoría, el cual es modificado por cuatro adjetivos, adjetivos que, al mismo tiempo funcionan como complementos predicativos del sujeto gramatical (y lírico) de la forma verbal compuesta explícita. Nótese, incluso, como la concordancia está en función de este sujeto. Estos adjetivos se

estructuran en dos sintagmas nominales de igual composición gramatical, lo cual enfatiza en la descripción de las cualidades asignadas al sujeto lírico (adjetivo + conjunción + adjetivo).

Una de las peculiaridades del estilo que caracteriza el discurso de este trovador, es el magnífico engranaje léxico-semántico de tropos literarios como: el símil, la personificación, la sinécdoque particularizante, la conduplicación y la metáfora siempre presente como núcleo semántico del discurso.

En *Canción de invierno*, donde el trovador trata, a partir de un tono aforístico, el tema de la felicidad humana y la autenticidad, abundan los giros tropológicos que complementan el tono analítico y reflexivo del discurso. El símil, la personificación, la metáfora, así como el aforismo, tienen una función fundamental en la pragmática textual.

Ejemplo de la personificación: sustantivo “muebles” y “culpa”

“Vienes de la tarde cansada de un jueves,
los muebles, tu perro,
y millones de ojos
están como siempre esperando tu vuelta.”

“Y todas las culpas,
te dan como un peso mayor que tu fuerza.”

Las “culpas” y “los muebles” se nos presentan personificados con el propósito de impregnar el texto de un lenguaje metafórico, así se expresa el sentimiento de culpabilidad de la joven a partir de la observación de lo que paulatinamente este genera en ella. En este fragmento mediante la personificación se recrea todo un tono metafórico, acompañado de un símil que cierra el campo semántico trabajado. El adverbio relativo de modo (**como**), actúa como un nexo en cada una de las construcciones donde aparece un símil.

Los muebles, el perro y todas las personas que tienen un intercambio con la fémina, están representadas a través de la sinécdoque particularizante “millones de ojos”.

Paradoja:

En la muestra *Lo de más*, la paradoja es otra de las figuras retóricas, que al emplear para su construcción formas verbales en presente del modo subjuntivo (**sobres, enriquezca**) y el adjetivo “pobre” —el que expresa que el enriquecimiento es de tipo espiritual—, el sujeto lírico aboga por un

crecimiento de esta índole, aunque tenga un sustento en una vida sin ostentaciones materiales, que puedan mutilar su integridad humana.

“Lo de menos es que jamás me sobres,
que tu amor me enriquezca
haciéndome más pobre.”

En el texto *Flores nocturnas* el verso “Flores silbando suicidios”, se nos presentan dos tropos literarios que se complementan: la onomatopeya y la personificación. El primero de ellos, se genera a partir de la imitación fonética con palabras representativas semánticamente, de sonidos reales: un silbido. Esta semejanza se concibe por la semejanza fonética de las palabras concatenadas “...silbando suicidios.”

La personificación se concibe a partir del sustantivo “Flores”. La aliteración permite la repetición del sonido provocado por el fonema /s/, el cual posibilita la concreción de la onomatopeya. Al analizar progresivamente el discurso, apreciamos por el carácter interrogativo de la segunda estrofa, la actitud reflexiva evocada por el sujeto lírico. En este fragmento, asume una actitud crítica a partir de las cuatro interrogaciones que se concretan con un matiz irónico.

Fusión de recursos para complementar la temática trabajada.

Resulta peculiar en el etilo de Silvio Rodríguez su ingenio para concatenar diferentes figuras retóricas. Un ejemplo de ello son los tres primeros versos de la primera estrofa de la muestra *Lo de más*, donde aparece la aliteración, el clímax y el asíndeton. El clímax tiene lugar a partir de la disposición de los verbos según la importancia otorgada por el sujeto lírico.

En esta enumeración se colocan en serie los verbos siguientes: **intuir, oler, tocar y respetar**, los cuales corresponden a tres campos sensoriales diferentes. La aliteración se concibe a partir del morfema constitutivo de primera persona del presente (-o), en cada uno de los verbos, así como la presencia de esta vocal en otras palabras. Se produce, además, una repetición de sonidos parecidos en palabras sucesivas, en tres versos que se suceden, con la consonante **t**.

“Lo, menos, son todos los secretos
que intuyo, huelo, toco

y siempre te respeto.”

En el texto *Flores nocturnas* la personificación resulta una de las figuras retóricas de las cuales más hace uso Silvio Rodríguez, para transmitirnos el mensaje contenido en el discurso. Un ejemplo de ello es el sustantivo “abono”, mostrado como un sujeto activo, capaz de moldear su carácter:

“¿Qué fino abono nutrió su raíz,
dándoles tonos silvestres?”

En este fragmento se emplea una sinestesia alusiva al libertinaje que caracteriza la vida de las prostitutas. Dicha figura retórica enlaza dos sensaciones experimentadas por diferentes órganos sensoriales: la vista (“tonos”) y el pensamiento (“silvestres”). La última interrogación, introducida por el adverbio interrogativo **dónde**, “dónde estará su matriz, matriz, matriz, matriz?”, concibe una satirización al interrogarse el sujeto lírico, por la ausencia de la matriz de dichas flores. La matriz constituye un símbolo representativo de la carencia del principal elemento que debe poseer una mujer (“flor”): el valor propio para ser respetada.

Trabajo con la paradoja, la aliteración, la personificación y la onomatopeya simultáneamente:

Uno de los ejemplos donde se hace uso de la onomatopeya es en el texto *Flores nocturnas*, en el que uno de los calificativos empleados: “campanillas del antojo”, enfatiza en esta mirada lujuriosa por la cual son asechadas constantemente. Al unísono, este sintagma se torna una onomatopeya, la cual simula el sonido que emiten estos instrumentos: un tintineo. El cuarto verso encarna una actitud contestataria, manifestada a través de una sátira con respecto a la forma de vivir de las prostitutas: “flores comiendo sobras del amor.”

En la quinta estrofa, se nos presenta una amalgama de figuras retóricas muy bien concatenadas: la aliteración y la onomatopeya. El primero de estos recursos, tiene un basamento fonético en la reiteración de los fonemas consonánticos: /t/ y /n/, así como los vocálicos: /o/ y /a/ en las siguientes formas verbales: “Flotan, rebotan, explotan...” La onomatopeya brinda un dinamismo a la expresión muy bien logrado a partir del asíndeton, recurso lexical que posibilita suprimir el empleo de las conjunciones.

Estas lexías simulan, fonéticamente, las acciones que representan. A continuación se concreta la onomatopeya, mediante un sintagma compuesto por una pareja de sustantivo y adjetivo “aire veloz”. El recurso poético otorga dinamismo a la expresión, al mismo tiempo que enfatiza, el tratamiento desgarrador al que son sometidas estas mujeres por su oficio:

“Son arrancadas sin parte con aire veloz.”

El sintagma “aire veloz”, simula un vientecillo pasajero y simboliza el poco valor que ellas se otorgan, posibilitando que cualquier persona pueda someterlas.

La enumeración

La enumeración se fusiona espontáneamente en el texto, mediante el uso frecuente de la conjunción “y”, como elemento copulativo. Ello resulta muy frecuente para otorgar solemnidad a cada expresión:

“Quien aceptar de la ganancia pierde
la condición, la latitud, el puesto,
y pierde amor pues la codicia muerde,”

La “condición”, la “latitud”, “el puesto” y “el amor”, son atributos positivos y proveedores de un verdadero crecimiento espiritual, los cuales se pierden en mujeres como la que inicia una relación de pareja, basada en intereses económicos.

En el texto *Te doy una canción* aparecen fusionadas la enumeración y el clímax, para ofrecer un todo más completo

“Si me levanto temprano,
fresco y curado, claro y feliz.”

Segunda estrofa:

“Si luego vuelvo cargado
con muchas flores-mucho color
y te las pongo en la risa,
en la ternura, en la voz.”

Otra de las muestras portadoras de esta peculiaridad es *No hacen falta alas*, donde

la enumeración alude a los calificativos del “sueño espiritual” de todo ser humano. Se “materializa” textualmente otro tropo literario: el clímax. El mismo posibilita disponer las palabras que modifican el sustantivo “sueño”, según la importancia semántica. Tal es el caso de: “... siempre que quieras compartir un sueño ancho, largo y hondo...”

Hipérbole:

Canción: *Con diez años de menos*

Mediante la hipérbole, se aprecia cómo la amada espera todos los esfuerzos humanos posibles como manifiesto de una pasión masculina.

“...propone que salte y me estelle
solo para verle... amarle... serle... olvidarle.”

“Diez años más joven” es un sintagma que se reitera en varios versos, para expresar la condición fundamental que debiese existir para que el sujeto masculino entregue todo de sí.

Peculiaridades de la estructuración de la alegoría a través de otros recursos de orden léxico:

En el texto *Con diez años de menos*, los sustantivos “sabia” y “templos”, actúan semánticamente, como un sistema alegórico iniciado desde el participio “blasfemado”. Este constituye una forma verbal compuesta con el auxiliar “habría”, con lo cual se insinúa la postura decidida y valiente y contestataria del sujeto lírico, ridiculizando instituciones tan respetables como un templo. Este hombre reconoce que en el pasado fue valiente y se autocensura considerándose un cobarde actualmente. Ello es logrado a través de una oración subordinada de finalidad: “para que los cobardes tomaran ejemplo”.

“...habría blasfemado
con sabia de su cuerpo quemaría los templos
con diez años de menos hubiera matado”

Personificación, anáfora y epíteto: resultado del eminente carácter sensorial del discurso:

En la muestra *Yo te quiero libre* se aprecia el empleo de este recurso:

“La libertad

nació sin dueño. (Personificación)

Y yo quién soy para colmarle cada sueño

y yo quién soy para colmarle cada sueño.” (anáfora)

Anáfora:

En el discurso de “*Alabanzas*” se emplean progresivamente diversas anáforas cuya finalidad es enfatizar semánticamente, para expresar una determinada sensación del sujeto lírico.

.....“... ahora me trata de usted,

ahora me trata de usted,

ahora me trata de usted.

Yo no quiero aprender eso,

yo no quiero aprender eso.”

.....“Alabado cada día,

alabado cada día,

alabado cada día.”

Canción: *Al final de este viaje en la vida*

..... “Al final de este viaje partiremos de nuevo,

al final de este viaje comienza un camino.

Estos años son el pasado del cielo,

estos años son cierta agilidad”.

Epíteto:

El epíteto es una de las figuras retóricas que protagonizan el discurso, lo cual es apreciado en las muestras siguientes:

Canción: *Yo te quiero libre*

“... y con buena fe,

para que conduzcas,

tu preciosa sed”.

Canción: *Flores nocturnas*

Se aprecian algunos usos del epíteto que provocan un énfasis de la cualidad destacada, impregnándola de un tono despectivo con respecto a los sustantivos modificados.

“... para esos pobres señores que van al hotel.”

En este verso el adjetivo “pobres”, no remite a un significado diferente al de un estado de pobreza y carencias. El epíteto alude a un sentimiento de compasión por todos los hombres que buscan un encuentro íntimo con estas mujeres dedicadas a la prostitución.

El otro epíteto empleado ejerce una función fático-conativa en la caracterización mediante figuras literarias, alusivas a las prostitutas: “Pálidas flores nocturnas”

El epíteto “pálidas” refiere no un estado descolorido y carente de vida por la especie a la que pertenecen, sino que alude metafóricamente, a la valoración dada según su cometido. “Pálidas”, porque no inspiran una añoranza espiritual por parte de sus amantes, sino que son añoradas para una satisfacción carnal, lujuriosa. “Flores nocturnas” porque, como determinada especie de flor, cobran vida a esta hora del día. Estas mujeres solo se tornan indispensables al comienzo de la noche, cuando **venden** sus cuerpos como objeto sexual, a cambio de un poco de dinero.

Fueron empleados otros tropos literarios en menor medida, pero resultan de igual trascendencia semántica que los anteriormente mencionados. Entre estos se encuentran la alegoría, la antonomasia, la conduplicación, el anticlímax y la interrogación.

Un ejemplo del tratamiento de la interrogación, fue en la canción: *Quién fuera*, donde contribuye a enfatizar la grandeza de dichas personalidades aludidas.

La interrogación está encabezada por el pronombre interrogativo “quién”, acompañado del verbo **ser** en presente del modo subjuntivo: “fuera”. Este pronombre expresa un gran anhelo del sujeto lírico de poder poseer las cualidades de personajes ficticios que menciona en el texto a partir de obras literarias muy conocidas: *Alí Babá y los Cuarenta Ladrones* (Alí Babá) y *Las mil y una noches* (el personaje Simbad, el Marino, héroe de esta colección de cuentos). Pero también el anhelo de poseer determinadas virtudes de personajes reales extraídos de la música, de la ciencia: Jacques Costeau, Lennon y McCartney, Sindo Garay, Violeta, Chico Buarque.

Trabajo con la intertextualidad:

La intertextualidad presente en esta canción posibilita insertar en el discurso nombres propios de personajes pertenecientes a obras narrativas de reconocimiento internacional.

Ejemplo:

“¿Quién fuera Alí Babá?

¿Quién fuera el mítico Simbad?

¿Quién fuera un poderoso sortilegio?

¿Quién fuera encantador?”

Tratamiento de la antonomasia:

En el interior de esta estructura se colocan los nombres: “Jacques Yves Cousteau” y “Nemo”, capitán de un submarino. Ambos constituyen nombres de personajes reales, el primero tiene un origen histórico, el segundo ficticio; pero fue tomado de una obra literaria, cuyo legado ha trascendido hasta la actualidad. Por esta razón, se consideran intertextos.

Ejemplo:

“¿Quién fuera Jacques Costeau?

¿Quién fuera Nemo, el capitán?

¿Quién fuera el batiscafo de tu abismo?

¿Quién fuera explorador?”

El recurso de la antonomasia, estructurada como enumeración, se reitera mediante los sustantivos propios: “Lennon”, “Mc Cartney”, “Chico Buarque”, “Violeta” y “Sindo Garay”. Estos constituyen símbolos de la cúspide artística del género musical que protagonizan. Estos nombres encarnan una actitud de glorificar sus cualidades más representativas. En el último verso, se concreta semánticamente, la esencia del mensaje transmitido: el sujeto lírico añora fervientemente ser el impulsor de los sentimientos más profundos en esta mujer amada por él.

Ejemplo:

“¿Quién fuera ruiseñor?

¿Quién fuera Lennon y Mc Cartney,

Sindo Garay, Violeta, Chico Buarque?

¿Quién fuera tu trovador?”

Tratamiento de la alegoría en la muestra *A la de colibrí*.

En esta estrofa se tipifican los valores y sentimientos humanos marginales a través de la descripción de seres humanos o lugares.

Ejemplo:

“pueblos sin hogar” (constituye un símbolo alegórico de la soledad)

“deudores del banco mundial” (constituye un símbolo alegórico de la pobreza)

“rabiosos” (constituye un símbolo alegórico de las personas no aceptadas por su carácter)

Ejemplo de ello en la muestra *¿Qué hago ahora?*

“Qué le digo a la gloria vacía de estar solo

haciéndome el triste, haciéndome el lobo”

Tratamiento de la conduplicación como recurso poético en la muestra *Canción de invierno*.

Ejemplo:

“Pero necesitas quedar bien con todo

-todo que no sea, bien contigo misma- “

Trabajo con el anticlímax en la canción *Flores nocturnas*.

Se emplea una anáfora, al repetir el sustantivo “Flores” y al unísono, se configura otro recurso conocido como anticlímax al colocar el sustantivo “fatal” al final de la estrofa. Ello se debe a la caracterización de las féminas:

“Flores que rompen en la oscuridad.

Flores de niños de complicidad.

Flores silbando suicidios.

Flores de aroma fatal, fatal.”

Otra de las recurrencias estilísticas de tipo léxico-semántico, apreciadas en cada una de las muestras analizadas, es el cambio semántico de diversas categorías gramaticales.

Un ejemplo de ello son las siguientes canciones:

Mujeres

El sustantivo abstracto “sombra” se desprende de su significado tradicional de oscuridad y negatividad para connotar una idea diferente. Esta mujer llena un espacio vital porque supo aguardar en su hogar fiel a su esposo, cuidando sola de sus hijos, sin obstaculizar la sagrada labor del hombre. Por esta razón permanece a la sombra.

..... “Siempre a la sombra y llenando un espacio vital.”

Abundan las parejas de sustantivos y adjetivos que presentan una estructura en orden lineal: “madre mayor”, “espacio vital”, “melena invencible”, “ojitos divinos”.

En el texto *Al final de este viaje* predominan las parejas de sustantivos modificados por adjetivos o participios con función adjetiva, así como el enlace de una preposición con una forma no personal del verbo. No abundan las construcciones de sustantivos modificados por adjetivos en orden envolvente, porque el poema no constituye un texto referido a la naturaleza dual de la vida. Silvio Rodríguez se ha propuesto, hacernos reflexionar sobre la irónica esencia de este trayecto. A ello se debe el uso de tropos y el empleo de un léxico asequible a cualquier receptor. Generalmente los sustantivos aparecen acompañados por un cuantificador: un artículo o pronombre (demostrativo o posesivo):

....“nuestros cuerpos hinchados”

“nuestros rastros invitando a vivir”

“los anales remotos del hombre”

Como recurso tropológico más acentuado en el texto *Ala de colibrí*, se aprecia la enumeración caótica de sustantivos y adjetivos, los cuales constituyen los sujetos activos en este proceso de transformación radical del estado espiritual de la humanidad.

“Se admiten proscritos, rabiosos, pueblos sin hogar

desaparecidos...”

“Hoy voy a hacer asambleas de flores marchitas,

de desechos de fiesta infantil, de piñatas usadas”

Desde el punto de vista léxico-semántico llama la atención la aparición de determinadas estructuras que le aportan un contenido integrador e inconfundible al texto. Ello fue observado, por ejemplo, en la muestra *Ala de colibrí*:

- ✓ Perífrasis verbal integrada por: **Ir** (como auxiliar) + preposición + infinitivo (“voy a hacer”, “voy a patrocinar”, ...)
- ✓ Sustantivo + complemento preposicional (“deudores del banco mundial”, “alas de colibríes”, “días sin sol”, “desechos de fiesta infantil”)
- ✓ Sustantivo + adjetivo (de la lengua o la oración) + cuantificador (“mano bien apretada”).

La canción asume un tono irreverente a través del cambio semántico de la connotación del sustantivo: “partido”, modificado por el complemento preposicional “de sueños”. Este complemento modifica al sustantivo, impregnándole una connotación metafórica más idealista:

“...fundar un partido de sueños”

Con este giro tropológico se configura una metáfora, cuya esencia lírica radica en el sentido utópico de la fundación de dicho partido. Silvio Rodríguez nos deja ver su anhelo por realizar todos los sueños, respetando las expectativas de aquellas personas que por sus cualidades físicas o morales, son menospreciadas: “tarados”, “enfermos”, “gordos sin amor”, “tullidos”, “enanos”, “vampiros”.

En la muestra *Yo te quiero libre* la modificación del adjetivo “libre” en el sexto verso, se produce mediante un sintagma cuya estructura resulta un poco atípica para modificar adjetivos. Este se compone de: adjetivo + complemento preposicional; adjetivo + símil que sintetiza cómo es la libertad que desea el sujeto lírico:

“yo te quiero libre,

libre de verdad,

libre como el sueño de la libertad.”

En la muestra *El reparador de sueños* se aprecia un predominio de parejas de sustantivos y adjetivos, trabajados en orden lineal: “tarea mejor”, “salón principal”, “personita feliz”.

En esta misma muestra, se aprecia un trabajo muy peculiar con los sustantivos, los cuales se insertan en el texto mediante dos tipologías antitéticas: los abstractos y los concretos.

Abundan los sustantivos abstractos y comunes, dualidad que se debe al tono metafórico empleado con una función pragmática. Las metáforas y otros giros tropológicos, articuladas como símbolos semánticos para aludir a los sentimientos tratados en el texto. Esta dualidad que se debe al tono

metafórico empleado con una función pragmática de los sustantivos que representan, simbólicamente a dichos sentimientos.

Sustantivos abstractos: Odios, amores, sueño...

Sustantivos concretos: Enanito, herramientas, persona, pueblo, piedras, oro, motor, oreja...

El tratamiento de los accidentes gramaticales resultó muy significativo para la estructuración de cada uno de los discursos analizados, al enfatizar en las temáticas trabajadas. Se apreció un predominio de los tiempos: presente, pretérito y futuro del modo indicativo y el subjuntivo. En menor medida Silvio empleó otros tiempos verbales como el copretérito, antepresente, pospretérito, antepretérito, antepospretérito. Esta amalgama de tiempos verbales se debe a la esencia atemporal que quiere imprimir a su discurso, pues el trovador pretende cantar para todos los tiempos y desde todas las épocas vividas por el Hombre. Por ello su discurso no se caracteriza por el empleo de un tiempo único. En el texto de *Unicornio* predominan las formas verbales en tiempo pretérito y futuro: “perdió”, “hicimos”, “dejó”, “fue”, “extravió”, “pagaré”, “voy a pagar” (frase verbal que indica futuro).

La virtud más alabada del unicornio es su naturaleza dadivosa, la cual le inspira a compartir todo lo que posee y alcanza. Este hecho es trabajado mediante el empleo del copretérito, lo que refuerza la idea de continuidad de la acción.

“Con su cuerno de añil
pescaba una canción,
saberla compartir
era su vocación”.

Empleo del tiempo pretérito y del antepresente:

“Las flores que dejó
no me han querido hablar.”

Una de las categorías léxicas más empleadas en el discurso son las formas verbales en tiempo presente por el valor de permanencia, de actualidad que estas ofrecen. Las canciones de Silvio Rodríguez no son una excepción. En *Días y flores*, por ejemplo, predomina este valor en un juego muy bien logrado con el futuro de indicativo. De ahí que la historia que cuenta este texto se torna por ello realizable, verosímil:

“Si hay días que vuelvo cansado,
sucio de tiempo, sin para amor,
es que regreso del mundo,
no del bosque, no del sol.”

“Pero si un día me demoro,
no te impacientes,
yo volveré más tarde.”

Otra de las canciones que presenta un empleo peculiar de los modos verbales es *Te doy una canción*, donde el modo subjuntivo –conjugado en antepretérito– asume, junto al indicativo –conjugado en el tiempo pospretérito–, una función estilística peculiar: expresarle al receptor, la no realización de los deseos de esta fémina. Ello se debe a que estos tiempos llevan intrínsecos una sugerencia de dudosa posibilidad:

“Con diez años de menos, habría blasfemado
hubiera matado.”

Por otra parte, en *Quién fuera* abundan las formas verbales en tiempo presente del modo subjuntivo en una relación temporal muy estrecha con el presente del modo indicativo. El empleo de estos tiempos impregna al texto de un matiz culturológico. Al tratar este accidente gramatical desde esta perspectiva, está distinguiendo su discurso de otras variantes de uso más cotidianas.

“Estoy buscando melodía
para tener como llamarte.”

“¿Quién fuera Jacques Costeau?
¿Quién fuera Nemo, el capitán?”

El poema *Al final de este viaje* se torna un cántico optimista, perseverante para el hombre de todos los tiempos, el cual debe vencer varios obstáculos espirituales y materiales para llegar victorioso al final de su vida. Con este objetivo se emplean tres tiempos simultáneos.

“Al final de este viaje en la vida quedarán” (tiempo futuro)

“Quedamos los que puedan sonreír...” (tiempo pretérito o presente, presente)

“Estos años son el pasado”. (tiempo presente)

En otros casos se aprecia el empleo generalizado de determinado tiempo como un recurso para darle seguimiento, vitalidad, veracidad a lo que se está diciendo. Un ejemplo de ello es la muestra *Yo te quiero libre*

Aquí predominan las formas verbales en tiempo presente porque, mediante su empleo, se enfatiza en los riesgos de una auténtica libertad espiritual.

“Te quiero libre”

“La libertad tiene...”

“...solo canta cuando va batiendo alas.”

Otras de las peculiaridades estilísticas apreciadas en nuestro análisis, es el empleo del verbo **saber**, en modo imperativo, primera persona del singular. Dicho empleo está referido a una mujer amada, exaltada mediante el empleo de este modo, lo que resulta poco frecuente en cualquier discurso. Ello puede apreciarse en la canción *Con diez años de menos*.

Ejemplo:

“sé demasiado: me convierto en mi saber”

El tratamiento semántico dado a las formas verbales, tiene presencia en *Días y flores*. Ello se aprecia en el verbo **ser**, el que asume otro valor temporal y semántico, lo cual constituye una peculiaridad estilística del discurso empleado por el trovador. El verbo adquiere una variación del tiempo, de forma tal que, semánticamente, tiene la lectura de “sucede”. Así el poema se transforma “semánticamente”, de la siguiente forma:

“Será [**sucede**] que a la más profunda alegría

me habrá seguido la rabia ese día...”

“... y te las pongo en la risa

es [**sucede**] que he mojado en flor...”

“sucio de tiempo, sin para amor,

es [**sucede**] que regreso del mundo...”

Otra de las particularidades apreciadas en el discurso del trovador fue el empleo de determinadas categorías gramaticales con un carácter enfático con respecto a las temáticas trabajadas. Entre estas categorías pueden citarse los pronombres (demostrativos, personales y posesivos):

Una de las canciones más representativas de este fenómeno es *Unicornio*

Algunos pronombres demostrativos cumplen una función enfática y conativa, para centrar la atención del receptor y recalcar que el sujeto lírico añora el encuentro de dicho ser cuanto antes. El pronombre posesivo “mi” enfatiza en este profundo vínculo espiritual por parte del sujeto lírico, además de enfatizar en la peculiaridad y significación de este unicornio en particular.

Ejemplo:

“Mi unicornio azul ayer se me perdió
pastando lo dejé y desapareció,
Mi unicornio azul
se me ha perdido ayer,
Mi unicornio y yo
hicimos amistad.”

El pronombre demostrativo “aquel”, posee un valor déictico y absolutiza la decisión de añorar compartir la vida solo con ese unicornio.

“... y aunque tuviera dos
yo solo quiero aquel.”

Reiteración de sustantivos en un texto para configurar isotopías:

El empleo reiterativo de dichas lexías, le es propio a canciones como *Al final de este viaje en la vida (1)* y *Flores nocturnas (2)*, respectivamente.

Apreciamos la reiteración de las lexías en (1):

“camino”, “viaje”, “vida” y “final”, las cuales constituyen isotopías que enfatizan en el mensaje transmitido.

“Otro buen camino que seguir descalzos
Al final de este viaje comienza un camino.

Al final de este viaje en la vida quedarán.” (1)

Ejemplos en muestra (2):

Todas las metáforas aparecen interconectadas para crear un universo abstracto referativo al desarrollo de las “flores”. Con este objetivo se crean muchas isotopías alusivas al mismo: “aroma”, “jardinero”, “sembrado”, “variedad”, “especie”, “guirnalda”, “abono”, “silvestres”, “raíz”, “campanillas”, “pétalos” y “primavera”. Las “flores” como sustantivo inanimado, se personifican en el discurso con un matiz alegórico, como un sujeto referido en todo momento, por lo cual le atribuimos una cualidad de alegoría.

Empleo de adverbios y pronombres interrogativos:

En el texto *¿Qué hago ahora?* se emplean, reiterativamente, el pronombre interrogativo “qué” y el adverbio interrogativo “dónde”, los cuales encabezan casi todas las oraciones regentes y enfatizan el caos de incertidumbre que experimenta el sujeto lírico, quien busca una respuesta para saber cómo mantener afectuosamente sus demás vínculos espirituales, priorizando el amor que debe ofrecer a su amada.

“¿Qué les digo a los perros...?”

¿Qué le digo a la luna?

¿Qué le digo a la gloria vacía...?”

El sujeto lírico se siente “desarmado” ante los perros, la luna, la gloria vacía..., porque no encuentra una razón justa que ofrecerles como excusa para su frialdad. El adverbio interrogativo “dónde”, realiza una función conativa para enfatizar la significación de la fémina, dicha y felicidad del sujeto lírico.

Ejemplo:

“¿Dónde pongo lo hallado,

en las calles, los libros,

la noche, los rostros en que te he buscado?

¿Dónde pongo lo hallado,

en la tierra, en el nombre, en la Biblia.?”

Otras peculiaridades léxico-semánticas detectadas en los textos analizados fue, por un lado, el uso de adverbios temporales con una incidencia además enfática, como puede verse en este propio texto anterior:

“¿Qué hago ahora contigo
ahora que eres la luna...?”

Por el otro, el empleo de todas las formas no personales del verbo. Ello resultó significativo en cada muestra porque en el discurso se les da un tratamiento léxico-estilístico en correspondencia con el nivel semántico.

En el texto *Canción de invierno*, por ejemplo, se observa un predominio de las formas no personales del verbo, las cuales asumen diferentes funciones gramaticales: “tarde cansada” (función adjetiva), “esperando tu vuelta, ...” (función adverbial y verbal), “¿qué estás pensando?” (Función verbal dentro de una frase verbal), “para ser felices” (función sustantiva y verbal)

En relación con el uso de las formas no personales del verbo, es importante señalar la aparición en reiteradas ocasiones del uso del gerundio con valor adjetivo, valor que, como se conoce, ha sido penalizado por las normas de la gramática y la redacción españolas. Obsérvese a modo de ejemplo la muestra *El problema*

“... cuando hay juventudes
soñando desvíos.”

Este uso inadecuado del gerundio responde a una oración subordinada adjetiva (**que sueñan desvíos**).

En la cancionística podemos experimentar la lectura de textos que nos incitan a reflexionar sobre la esencia de la felicidad humana. Ello se debe al tono aforístico tan propio de varias de las muestras analizadas.

Ello es apreciado en textos como *Canción de invierno*, donde el sujeto lírico nos describe el modo de vida de una joven: El tono aforístico aflora en la última estrofa, pues con un matiz sentencioso, se ofrece un consejo para obtener la paz. El trovador es partidario de un sentir desprejuiciado, sin sentimiento de autocensura. El trovador invoca una autenticidad ausente:

“La angustia es el precio de ser uno mismo.

Mejor ser felices como nuestros padres,
y hacer de la lástima amores eternos,
hasta que a la larga, te tape el invierno.”

Otra de las muestras analizadas –“El problema”– ofrece similar reflexión a través de un aforismo: En este caso se refiere la certeza del sujeto lírico en relación con la imposibilidad de transformar la naturaleza humana:

“El problema, señor,
será siempre sembrar amor.”

Alabanzas es una de las canciones más representativas de esta peculiaridad estilística:

El dolor es referido en el séptimo verso mediante el sintagma “lumbre de profundidad”, representado simbólicamente, como el medio más efectivo para la madurez espiritual que se sustenta en una visión profunda de los acontecimientos. El sustantivo “lumbre”, constituye un símbolo importante para la concreción de esta expresión metafórica, como resultado de su significado “esplendor, claridad o materia combustible encendida”.

El sujeto lírico nos exhorta con tono imperativo a dar la gloria y los méritos necesarios, aquellos hombres que han cometido actos deshonorables e injustos y por ello han pasado al olvido.

En el cuarto verso se alude a esta reflexión, mediante un participio con función sustantiva:

“olvidado”:
“alabado el olvidado,
en cualquier rincón del mal.”

Se exhorta al ofrecimiento de un verdadero respeto y reconocimiento al triunfo de lo verdadero sobre lo falso, a pesar de todas las consecuencias que ello pueda acarrear. Para exaltar la verdad, como una virtud humana esencial, se emplea un símil donde el sustantivo “luz”, actúa como símbolo de transparencia humana.

“Alabada una verdad,
como un material de luz.”

Otro aspecto que nos resultó interesante en los textos de Silvio Rodríguez es su tendencia al empleo de palabras que pierden en el texto su significado original para connotar otras realidades o, sencillamente, enfatizar alguna idea que al autor le resulta particularmente importante recalcar. Es un recurso semántico que posibilita la apropiación de un estilo propio en el discurso, al crear nuevas palabras o emplear palabras creadas para nombrar una situación no existente.

Así, aparecen palabras como “carijos”, de marcado uso popular, empleada para significar variados estados de ánimo; en el texto constituye un giro de esta índole:

Un ejemplo de ello es la muestra analizada: *Mujeres*.

“Me estremeció la mujer que parió once hijos
en el tiempo de la harina y un kilo de pan
y los miró endurecerse mascando carijos
me estremeció porque era mi abuela además.”

En la canción *Lo demás* el sujeto lírico asume un tono contestatario, a través del empleo de un sustantivo integrado en el campo semántico del sema generalizador “partido”. En este caso se trata de la realización de una “asamblea”. En otro contexto, la ejecución de esta actividad implicaría un balance monetario o político, razón por la cual puede decirse que hay presente una actitud contestataria, con respecto al nuevo significado dado a la palabra. Se trata, entonces, de un neosemantismo. En el poema mediante esta asamblea, se agrupará a las sobras dejadas, a todo lo rechazado. A partir del sentido pragmático del texto, el cantautor configuró una serie de sintagmas antitéticos en su estructura léxico-semántica:

“...fundar un partido de sueños”

En *Flores nocturnas* aparece “presente”, vocablo que al unísono que refiere un tiempo verbal, alude a la presencia de una persona.

“En todo caso la sabrás presente,
latiendo aun para las nobles cosas.”

Hemos podido apreciar que Silvio Rodríguez, en un mismo texto, logra trabajar una amalgama de recursos topológicos, los que se complementan mutuamente y brindan una nueva óptica de análisis al texto estudiado.

3.2. Peculiaridades sintáctico-estilísticas en la muestra analizada

Después de un detallado análisis de la cancionística de Silvio Rodríguez, pudimos apreciar que cada uno de los textos presenta sus particularidades estilísticas muy a tono con la temática abordada: Sin embargo, hemos percibido determinadas peculiaridades de corte léxico y sintáctico, presentes en determinadas muestras analizadas. Estas no deben considerarse como meras particularidades aisladas de su cancionística; sino rasgos muy representativos de su estilo como compositor.

Otra de las peculiaridades apreciadas en el discurso del trovador, es la de tipo sintáctico, pues se encontraron determinadas estructuras poco comunes en este tipo de textos. Tal es el caso de la aparición con cierta frecuencia de oraciones interrumpidas, oraciones subordinadas de diferentes tipologías y niveles de subordinación, reiteración de determinados núcleos predicativos, reiteración de estructuras oracionales, entre otras. Todas ellas hacen de los textos de este autor un modo decir, de llegar al receptor:

El reparador de sueños

Se aprecia un predominio de oraciones interrumpidas, por la extensión de los complementos verbales o sustantivos en aposición, como sucede en *Flores nocturnas*.

Ejemplo

“Siempre,
apartando piedras de aquí,
basura de allá,
haciendo labor.
Siempre va
esta personita feliz
trocando lo sucio en oro.”

“Siempre,
llega el enanito
hasta la persona,
hasta todo el pueblo,
hasta el universo.”

En otra de las muestras donde puede apreciarse el empleo de oraciones interrumpidas es *Flores nocturnas*.

Ejemplo:

“Flores que cruzan las puertas prohibidas
flores que saben lo que no sabré
flores que ensartan sus sueños de vida
en guirnaldas sin fe.
Flores de sábanas con ojos,
flores desechables,
campanillas del antojo,
flores comiendo sobras del amor.

Otras muestras estudiadas también presentan el empleo de dicha estructura sintáctica, como consecuencia del uso de un sustantivo en aposición. Un ejemplo de ello es la canción *Quién fuera y Lo de más*.

Ejemplo de la primera:

“Corazón, oscuro,
corazón con muros,
corazón que se esconde,
corazón que está dónde”

Ejemplo de la segunda: “Lo que menos importa es mi razón...”

“Pajarillo, delfín de mis dos rosas,
espántame los golpes
y no la mariposa.
Ejercita tu danza en mi cintura
aroma incomparable,
oh pan de mi locura.

Con tu cuerpo...”

En varias muestras se aprecia el empleo de oraciones subordinadas adjetivas por el eminente carácter descriptivo del texto estudiado. Ejemplo de ellos son las siguientes muestras:

Lo de más.

“Lo que menos importa es mi razón”

“Lo de menos son todos los secretos
que en intuyo, huelo o toco”

Quien fuera.

corazón que se esconde,
corazón que está dónde”

Boleros y habaneras.

“conozco un caso que me da más pena”

“Lo que te falta te abandona menos”

“quien lleva amor asume sus dolores”

“Vaya con suerte quien se cree astuto”

Ejemplo de oraciones subordinadas sustantivas.

El problema.

“El problema no es
que el tiempo sentencie extravíos”

“El problema no queda en la gloria
ni en que falte tesón y sudor.”

Días y flores.

“sabe que dentro tengo un tesoro”

“Será que a la más profunda alegría”

“es que he mojado en flor mi camisa”

Flores nocturnas.

“que saben lo que no sabré”

“Dicen que es duro el oficio de flor”

Abundan las oraciones compuestas por coordinación copulativa y las yuxtapuestas. Varios han sido los textos poseedores de un marcado empleo de las oraciones citadas. Entre estos se encuentran: *Flores nocturnas*, *Días y flores*, *Canción de invierno* y *Flores nocturnas*. En el primero se aprecia un predominio de las oraciones compuestas por yuxtaposición.

Ejemplo del empleo de las oraciones yuxtapuestas:

“¿Qué fino abono nutrió su raíz,

dándoles tonos silvestres,

dónde estará su matriz”

“Flotan, rebotan, explotan,

por Quinta Avenida.”

Ejemplo de oraciones coordinadas copulativas en *Canción de invierno*.

“Es día de frío y llegas a casa”

“Te sientas y senas, y todas las culpas

te dan...”

“y pugnan tus ojos”

“Hasta que eres débil y tapas tu boca”

“mejor ser felices como nuestros padres

y hacer de la lástima amores eternos.”

Ejemplo de oraciones yuxtapuestas:

“Recoges tu pelo, tan libre en la tarde,

quizás por que alguien, nunca lo vio preso.”

Ejemplo de oraciones coordinadas copulativas en *Días y flores*.

“Si me levanto temprano,

fresco y curado,
claro y feliz,
y te digo:”voy al bosque”
“Si luego vuelvo cargado
con muchas flores
(mucho color)
y te las pongo en la risa,
en la ternura, en la voz”

Se observó un predominio de las oraciones condicionales y coordinadas adversativas, disyuntivas.

Ejemplo de oraciones condicionales.

Días y flores.

“Si luego vuelvo cargado
con muchas flores
(mucho color)”
“Si me levanto temprano,
fresco y curado,
claro y feliz”

Te doy una canción

“Te doy una canción si abro una puerta

Con diez años de menos.

“Si fuera diez años más joven, que feliz”

Empleo de oraciones coordinadas adversativas:

Días y flores.

“Pero si un día me demoro, no te impacientes”

Mujeres.

“Me han estremecido un montón de mujeres:

mujeres de fuego, mujeres de nieve.

Pero lo que más me ha estremecido”

Ejemplo de oraciones coordinadas disyuntivas.

Días y flores.

“la rabia dame o te hago la guerra”

Lo de más.

“Mi despecho de besaré a la vida

allá donde más sola,

o donde más querida.”

Empleo de conjunciones y otras lexías significativas en el texto:

El asíndeton es el recurso sintáctico que posibilita en determinados contextos ejercer un énfasis semántico. Ello es palpable en varias muestras analizadas. Un ejemplo de ello es

la canción *Unicornio*, donde se emplea en consonancia con la pragmática textual, encaminada a transmitir un sentimiento de desgarramiento. Para lograr este efecto, el uso de las conjunciones se reduce. De este modo las ideas fluyen espontáneamente en el texto como un flujo de conciencia. Las anáforas juegan, aquí, un papel fundamental al lograr un énfasis semántico en determinada idea:

“no sé si se me fue

no sé si se extravió”.

En la muestra *Te doy una canción*, al final de la última estrofa, se emplea un recurso sintáctico: polisíndeton, el que posibilita ofrecer solemnidad e inspirar respeto por cada enunciado. Ello se concibe a partir de la reiteración de la conjunción “y”:

“Te doy una canción y digo Patria

y sigo hablando para ti.”

Los sustantivos en oposición también son utilizados en el discurso, acompañados de un matiz tropológico que, al unísono, brinda una esencia culturoológica al texto.

“Pajarillo, delfín de mis dos rosas,…”

La amada es apreciada como un “pajarillo”, ave capaz de llenar de alegría al sujeto lírico, a pesar de su dolor y carácter introvertido. El sustantivo simbólico diminutivo “pajarillo”, se acompaña de un sustantivo en aposición “delfín de mis dos rosas”, evocador de una persona que le transmite ternura y confianza.

La dislocación sintáctica constituye otra peculiaridad dada al discurso. En la muestra *Te doy una canción* se observó cómo la alteración sintáctica nos permite hacer lecturas interesantes del texto en cuestión. La misma es generada en el último verso, donde el dolor se nos presenta exacerbado:

“Y cómo pasa el tiempo, que de pronto son años,
sin pasar tú por mi, detenida.”

El participio con función adjetiva, “detenida”, se ubica al final del verso, para enfatizar cuán distante permanece la fémina del sujeto lírico. Por ello la dislocación sintáctica no implica un error que arremeta contra la pragmática textual.

Las oraciones subordinadas condicionales introducidas por la partícula átona “si” se tornan muy significativas al ser empleadas en función del nivel semántico del texto. Una manifestación de ello es *Con diez años de menos*

La partícula “si” protagoniza, semánticamente, una función estilística fundamental: recrea temporalmente ante el receptor, la época en la cual el sujeto lírico comenzaba a experimentar con pureza e ingenuidad, las sensaciones más profundas y sinceras. Adquiere un doble matiz en este discurso, pues posee un valor condicional y desiderativo, expresar la voluntad y el anhelo del sujeto lírico por volver a manifestarse espontáneamente.

“Si fuera diez años más joven, qué feliz…”

Al analizar progresivamente la obra del cantautor, se aprecia que varias muestras son portadoras de mutaciones sintácticas, como las dislocaciones, las cuales se emplean en consonancia con las particularidades del nivel semántico. Un ejemplo de ello es la muestra *Días y flores*, donde se aprecia una incoherencia sintáctica a través del empleo del sustantivo “rabia” sin aparente relación con lo que le sigue. Estos enunciados no presentan una lógica sintáctica, sino que se nos presentan como una simple sucesión de sensaciones y disertaciones realizadas por el sujeto lírico:

“la rabia bebo pero no me mojo,”

“la rabia hijo zapato de tierra,”

“la rabia todo tiene su momento,”

“la rabia el oro sobre la conciencia,”

“la rabia hijo zapato de tierra,”

“la rabia todo tiene su momento,”

“la rabia el oro sobre la conciencia”

Conclusiones.

Al culminar el análisis estilístico de cada una de las muestras seleccionadas de la canciónística del trovador cubano Silvio Rodríguez, podemos arribar a las siguientes conclusiones:

1. El discurso empleado por el trovador, puede considerarse poético por el tratamiento dado a cada uno de los niveles que componen los textos, especialmente el tratamiento dado al nivel léxico-semántico. Este se caracteriza por una recreación abundante y muy bien lograda de las figuras retóricas con una funcionalidad pragmática. El discurso poético se caracteriza por una homogeneidad estilística sustentada en el empleo de tropos literarios similares y de estructuras sintácticas, así como recursos léxico-semánticos semejantes.
2. Entre los recursos sintácticos que ofrecen homogeneidad al discurso, se aprecian las oraciones simples y compuestas, cuyas tipologías conforman el discurso a partir de similares niveles de subordinación, cuantitativamente y en correspondencia con la carga semántica de la cual son portadoras las oraciones. Se emplean las compuestas por coordinación (copulativa, disyuntiva y adversativa), así como las yuxtapuestas, las cuales constituyen una tipología presente en cada texto estudiado.
3. En relación con las subordinadas, apreciamos que estas constituyen la tipología predominante en las muestras analizadas. Se emplean en sus más diversas formas: complemento de (sustantivo, adjetivo, pronombre, adverbio), complemento directo. Se aprecia además, el empleo de las condicionales, las concesivas, las de finalidad, las adverbiales de (tiempo, modo, causa, lugar, finalidad), así como las sujeto y las atributo.
4. Al analizar las muestras textuales seleccionadas, apreciamos que en el nivel lexical se presentan determinados rasgos estilísticos cuyo empleo reiterado, ofrece homogeneidad al discurso poético. Ello se debe al empleo de categorías gramaticales, las cuales realizan una función fática con respecto al nivel semántico. Entre estas categorías se encuentran las formas no personales del verbo (infinitivo, gerundio y participio), entre las cuales el infinitivo es el de mayor uso en los textos estudiados.
5. De los accidentes gramaticales de las formas verbales, el tiempo presente es el más empleado, aunque se hace uso de otros tiempos: futuro, pretérito, copretérito. Se emplean los tres modos: indicativo, subjuntivo e imperativo; pero el primero es el que resulta más propicio para la pragmática textual que persigue Silvio Rodríguez. El modo imperativo tiene un empleo muy peculiar en algunas canciones, *Días y flores*, pudiera ser representativa al respecto.
6. Las figuras retóricas juegan un papel fundamental para la correcta lectura de los textos, porque constituyen los “canales semánticos” mediante los cuales el compositor articula cada una de las ideas que constituyen semas generalizadores del discurso. Se aprecia que los textos son portadores de diferentes tropos literarios. La metáfora, debido a su eminente

carácter figurado, fue empleada en cada uno de los textos estudiados, lo cual está dado también por la tipología genérica estudiada: la canción. Otras de las figuras apreciadas, son el símbolo, la sinestesia, la sinécdoque particularizante, la personificación, la enumeración, el clímax, el símil. En menor medida se empleó por el trovador, la hipérbole, el anticlímax, la antonomasia la onomatopeya, la aliteración, la conduplicación, la paradoja, la alegoría y la interrogación.

7. El discurso poético se caracteriza por un tono intimista por parte de Silvio Rodríguez, quien logra proyectarse pragmáticamente hacia su receptor, de forma que este logre comprender el mensaje transmitido. Ello es visto en muchas ocasiones por el empleo de un lenguaje sencillo, no rebuscado, cuyo registro tiende a ser conversacional. Ello no anula la concreción de textos que, por determinadas peculiaridades léxico-semánticas, presentan dificultades para el proceso de recepción del lector. Dichas peculiaridades pueden apreciarse en el nivel lexical por la presencia de algunos cultismos y tecnicismos, así como en el nivel semántico por la complejidad de algunas figuras retóricas, entre las que se destaca la metáfora.
8. En algunos textos se hace uso de la intertextualidad a modo de cita, con el objetivo de enriquecer retóricamente el discurso poético. Ello implica un determinado conocimiento literario y musical de los elementos aludidos en estos fragmentos.
9. Al analizar los fenómenos léxico-semánticos, se aprecia que uno de los procedimientos estilísticos más empleado por el cantautor, es el cambio de funcionalidad de determinadas palabras. Este procedimiento tiene una variedad semántica y se presenta de la siguiente forma:
 - ✓ Sustantivación de adjetivo.
 - ✓ Adjetivación de sustantivos.
 - ✓ Sustantivación de adverbios.
10. Otros recursos observados en la cancionística del autor de referencia son: uso inadecuado del gerundio, dislocación sintáctica, neosemantismos, un imaginario del mundo animal, cuyo elemento protagonista, siempre será el hombre.

Recomendaciones.

- Realizar un análisis integrador de la cancionística de Silvio Rodríguez, a partir del estudio de todos los niveles lingüísticos presentes en el discurso: léxico-semántico, morfosintáctico y fónico-fonológico. Ello posibilitará un estudio lingüístico más abarcador con respecto a los

textos integradores de su obra artística. A partir de esta perspectiva analítica, recomendamos también, realizar un análisis aun más científico y abarcador del significado de la poesía hecha canción.

Debe tomarse como punto de partida el citado análisis lingüístico y realizar un estudio musicológico. Ello debe realizarse a partir de categorías teóricas que solo competen al campo de la música como **discurso artístico** diferente al **literario**. De este modo, se obtendrá una visión totalizadora de la obra artística del trovador. Ello posibilitará a otros estudiosos del tema, una comprensión genuina e integradora de la misma.

Bibliografía.

- Beristáin, H: *Análisis e interpretación del poema lírico*, ED. Universidad

Nacional Autónoma de México, 1989.

- Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
- Casanellas Cué, L: *En defensa del texto*, Editorial Oriente, 2004.
- Casaus Víctor y Luis Rogelio Nogueras: *Silvio: que levante la mano la guitarra*, Ed.Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- Díez Borque, J. M: *Comentario de textos literarios. Método y práctica*. Madrid: Playor, 1982.
- Eras León, C: *Mamá yo quiero saber... (Entrevista a músicos cubanos)*, Ed.Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, 1999, La Habana, Cuba.
- Hernández, E : *La música en persona*, ED. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1986.
- Lausberg (1960 II: 93-94).
- *Literatura Española del Siglo XX*. “Comentario de un texto poético”.
- Mateo Palmer, M: *Del bardo que te canta*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1988.
- Martín Vivaldi, G: *Curso de Redacción*, tema (XI), pp.166, Ed.Revolucionaria, 1987.
- Núñez Oliva, A y Alberto Rodríguez Tosca: *Mamá yo quiero saber... (Entrevista a músicos cubanos)*, ED. Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, 1999, La Habana, Cuba.
- De la Hoz, Pedro: “Cuando la era parió un corazón”, en *Granma*, Año 33, No. 138, Ciudad de La Habana, 12 de Julio de 1997, pp. 6.
- Pujante, D. (2003): *Manual de retórica*, Madrid, Castalia, pp. 242-243.
- Quintiliano: *Sobre la formación del orador*, en *Obra completa*, Edic. Bilingüe:

Latín-Español, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Libro IX, pp.
357-363.

- Radamés, Giro: *Panorama de la Música Popular de Cuba*, ED. Letras Cubana, La Habana, Cuba.
- Schlegel, Friedrich: *Diálogo sobre la poesía*, 1800.
- Timofeiev, L: *Fundamentos de teoría de la literatura*, Ed. Progreso, 1979.
- Venegas, C: *Mamá yo quiero saber... (Entrevista a músicos cubanos)*, ED. Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, 1999, La Habana, Cuba.

Ullmann, S: *Semántica .Introducción al estudio del significado.*

Anexos

Canción: “Canción de invierno(o Casi Gladis, Carmen y un poco de todos).”

Es día de frío y llegas a casa.
Vienes de la tarde cansada de un jueves.
Los muebles, tu perro y millones de ojos,
están como siempre esperando tu vuelta,
en la que presientes que nada ha cambiado.
Te espera lo mismo, el sueño ha pasado.

Recoges tu pelo, tan libre en la tarde,
quizás por que alguien, nunca lo vio preso.
Te sientas y senas, y todas las culpas
te dan como un peso mayor que tus fuerzas,
y pugnan tus ojos y esta tarde loca.
Hasta que eres débil y tapas tu boca.

Cuando todo pasa te crees segura,
mientras con tus horas revuelves cenizas.
Presientes muy dentro, pasiones prohibidas.
No importa mentirse para ser felices,
hasta que un deseo se meta en tu lecho,
Mas¿qué estas pensando?- te tapas el pecho.

Pero necesitas quedar bien con todo
-todo que no sea, bien contigo misma-.
La angustia es el precio de ser uno mismo:
mejor ser felices como nuestros padres
y hacer de la lástima amores eternos.
Hasta que a la larga, te tape el invierno.

Canción:” Reparador de sueños.”

Siempre
llega el enanito
con sus herramientas
de aflojar los odios
y apretar amores.
Siempre.
llega el enanito,
siempre oreja adentro
con afán risueño
de enmendar lo roto.

Siempre,
apartando piedras de aquí,
basura de allá,
haciendo labor.
Siempre va
esta personita feliz
trocando lo sucio en oro.

Siempre,
llega hasta el salón principal,
donde está el motor
que mueve la luz.
Y siempre allí
hace su tarea mejor,
el reparador de sueños.

Siempre,
llega el enanito
hasta la persona,
hasta todo el pueblo,
hasta el universo.
Siempre,
llega el enanito
y desde esa hora
se acaba el silencio
y aparece el trino.

Canción: "Yo te quiero libre."

Yo te quiero libre,
libre y con amor,
libre de la sombra, pero no del sol.
Yo te quiero libre,
como te viví,
Libre de otras penas,
y libre de mi.

La libertad tiene alma clara,
y solo canta,
cuando va batiendo alas,
vuela y canta,
libertad.
La libertad,
nació sin dueño.
Y yo quién soy para colmarle cada sueño.
Y yo quién soy para colmarle cada sueño.

Yo te quiero libre,
y con buena fe,
para que conduzcas,
tu preciosa sed.
Yo te quiero libre,
libre de verdad,
libre como el sueño de la libertad.

La libertad tiene alma clara.
Y solo canta, cuando va batiendo alas,
vuela y canta,
libertad.
La libertad,
nació sin dueño.
Y yo quién soy para colmarle cada sueño,
Y yo quién soy para colmarle cada sueño.

Yo te quiero libre,
como te viví,
Libre de otras penas,
Libre de otras penas,
Libre de otras penas,
y libre de mí.

Canción: "No hacen falta alas."

No hacen falta alas
para hacer un sueño
basta con las manos
basta con el pecho
basta con las piernas
y con el empeño.

No hacen falta alas,
para ser más bellos
basta el buen sentido
del amor inmenso
no hacen falta alas
para alzar el vuelo.

Recojo fondos para pobres de amistad y de sonrisa
recojo cuanto haya de bien en lo que esconde tu camisa,
acepto cuanto pueda ser útil al coro que compongo
siempre que quieras compartir un sueño ancho, largo, y hondo.
Oh...

Recojo el hielo a la deriva de los poros congelados
luego con buena voluntad y mucha miel haré un helado
no le daré, no le daré al mentiroso y al cobarde
repartiré, repartiré solo al que ama y al que arde.
Oh...

No hacen falta alas
para hacer un sueño.
basta con las manos

basta con el pecho
basta con las piernas
y con el empeño.

No hacen falta alas
para ser más bellos
basta el buen sentido
del amor inmenso
no hacen falta alas
para alzar el vuelo.

Recojo fondos para pobres de amistad y de sonrisa
recojo cuanto haya de bien en lo que esconde tu camisa
acepto cuanto pueda ser útil al coro que compongo,
siempre que quieras compartir un sueño ancho, largo, y hondo,
Oh...

Recojo el hielo a la deriva de los poros congelados.
luego con buena voluntad y mucha miel haré un helado
no le daré, no le daré al mentiroso y al cobarde
repartiré, repartiré, solo al que ama y al que arde.
Oh...

¡Vengan los buenos a comer de este helado gigante!

Canción:” ¿Qué hago ahora?” (o *Dónde pongo lo hallado*).

Dónde pongo lo hallado.
en las calles, los libros, la noche,
los rostros en que te he buscado.

Dónde pongo lo hallado
en la tierra, en tu nombre, en la Biblia,
en el día en que al fin te he encontrado.

Qué le digo a la muerte tantas veces llamada
a mi lado que al cabo se ha vuelto mi hermana.
Qué le digo a la gloria vacía de estar solo
haciéndome el triste, haciéndome el lobo.

Qué les digo a los perros que se iban conmigo
en noches perdidas de estar sin amigos.
Qué le digo a la luna que creí compañera
de noches y noches sin ser verdadera.

Qué hago ahora contigo.
Las palomas que van a dormir a los parques
ya no hablan conmigo.

Qué hago ahora contigo.
Ahora que eres la luna, los perros,
las noches, todos los amigos.

Canción:” Al final de este viaje en la vida.”

Al final de este viaje en la vida quedarán
nuestros cuerpos hinchados de ir
a la muerte, al odio, al borde del mar.
Al final de este viaje en la vida quedará
nuestro rastro invitado a vivir.
Por lo menos por eso es que estoy aquí.

Somos prehistoria que tendrá el futuro
somos los anales remotos del hombre.
Estos años son el pasado del cielo
estos años son cierta agilidad
con que el sol te dibuja en el porvenir
Son la verdad o el fin, son Dios.

Quedamos los que puedan sonreír
en medio de la muerte, en plena luz.
Al final de este viaje en la vida quedará
una cura de tiempo y amor
una gasa que envuelva un viejo dolor.

Al final de este viaje en la vida quedarán
nuestros cuerpos tendidos al sol
como sábanas blancas después del amor.
Al final de este viaje está el horizonte
al final de este viaje partiremos de nuevo
al final de este viaje comienza un camino
otro buen camino que seguir descalzos
contando la arena.

Al final de este viaje estamos tú y yo intactos
quedamos los que pueden sonreír
en medio de la muerte, en plena luz.

Canción:”Te doy una canción.”

Cómo gasto papeles recordándote.
Cómo me haces hablar en el silencio
Cómo no te me quitas de las ganas

Mi unicornio azul

ayer se me perdió,
no sé si ase me fue,
no se si se extravió,
y no tengo más que un unicornio azul.
Si alguien sabe de él,
le ruego información,
cien mil o un millón
yo pagaré.
Mi unicornio azul
se me ha perdido ayer,
se fue.

Mi unicornio y yo
hicimos amistad
un poco con amor,
un poco con verdad.
Con su cuerno de añil
pescaba una canción
saberla compartir
era su vocación.

Mi unicornio azul ayer se me perdió
y puede parecer
acaso una obsesión,
pero no tengo más
que un unicornio azul
y aunque tuviera dos
yo solo quiero aquel,
cualquier información la pagaré.
Mi unicornio azul
se me ha perdido ayer,
se fue.

Canción: "Con diez años de menos."

Si fuera diez años más joven, que feliz
y qué descamisado el tono de decir:
cada palabra desatando un temporal
y enloqueciendo la etiqueta ocasional.

Los años son, pues, mi mordaza, oh mujer;
sé demasiado: me convierto en mi saber.
Quisiera haberte conocido años atrás
para sacar chispas del agua que me das,
para empuñar la alevosía y el candor
y saber olvidar mejor.

Esta mujer propone que salte y que me estelle

contra un muro de piedras que alza en el cielo
y como combustible me llena de anhelos,
de besos sin promesa y sentencias sin leyes.

Esta mujer propone un pacto que selle
la tierra con el viento, la luz con la sombra;
invoca los misterios del tiempo y me nombra.
Esta mujer propone que salte y me estrelle
sólo para verle,
sólo para amarle,
sólo para serle,
sólo y no olvidarle.

Con diez años de menos, no habría esperado
por sus proposiciones y hubiera corrido
como una fiera al lecho en que nos conocimos,
impúdico y sangriento, divino y alado.

Con diez años de menos, habría blasfemado
con savia de su cuerpo quemaría los templos
para que los cobardes tomaran ejemplo.
Con diez años de menos, hubiera matado
sólo para verle,
sólo para amarle,
sólo para serle,
sólo y no olvidarle.

Canción:” Flores nocturnas.”

Se abren las flores nocturnas de Quinta Avenida
para esos pobres señores que van al hotel.
Flores que rompen en la oscuridad
flores de niños de complicidad
flores silbando suicidios
flores de aroma fatal, fatal, fatal.

¿Qué jardinero ha sembrado la Quinta Avenida
con variedad tan precisa de nocturnidad?
¿Cuál es su especie y cuál su país?
¿Qué fino abono nutrió su raíz,
dándoles tonos silvestres,
dónde estará su matriz,
matriz, matriz, matriz?

Flores que cruzan las puertas prohibidas
flores que saben lo que no sabré
flores que ensartan sus sueños de vida
en guirnaldas sin fe.

Flores de sábanas con ojos,
flores desechables,
campanillas del antojo,
flores comiendo sobras del amor.

Flotan, rebotan, explotan,
por Quinta Avenida
son arrancadas sin parte con aire veloz.
Dicen que es duro el oficio de flor,
cuando sus pétalos se hagan al sol.
Pálidas, flores, nocturnas,
flores de la decepción, decepción, decepción.

Flores que cruzan las puertas prohibidas,
que saben lo que no sabré,
que ensartan su sueño de vida
en guirnaldas sin fe.

Flores de sábanas con ojos,
flores desechables,
campanillas del antojo.
flores sin primavera,
ni estación,
flores comiendo sobras del amor.

Canción:” Quién fuera.”

Estoy buscando una palabra
en el umbral de tu misterio.
¿Quién fuera Alí Babá?
¿Quién fuera el mítico Simbad?
¿Quién fuera un poderoso sortilegio?
¿Quién fuera encantador?

Estoy buscando una escafandra,
al pie del mar de los delirios.
¿Quién fuera Jacques Cousteau?
¿Quién fuera Nemo, el capitán?
¿Quién fuera el batíscafo de tu abismo?
¿Quién fuera explorador?

Corazón, oscuro,
corazón con muros,
corazón que se esconde,
corazón que está dónde,
corazón en fuga,
herido de dudas

de amor.

Estoy buscando melodía
para tener como llamarte.
¿Quién fuera ruiseñor?
¿Quién fuera Lennon y McCartney,
Sindo Garay, Violeta, Chico Buarque?
¿Quién fuera tu trovador?

Canción: "Boleros y habaneras."

Tú la perdiste pero aquí se queda,
al fin y al cabo está con un obrero
conozco un caso que me da más pena,
una muchacha de por el Cotorro,
por una chapa HK en febrero,
torció camino y se perdió del Morro.

En todo caso la sabrás presente
latiendo aun para las nobles cosas
y no partida y con el alma inerte.
Lo que te falta te abandona menos
solo mudó de cuidador la rosa,
no se trocó la flor por el dinero.

Quien aceptar de la ganancia pierde
la condición, la latitud, el puesto
y pierde amor, pues la codicia muerde
jamás el yo y siempre allá en el resto.
Por otra parte detener amores
es pretender parar el universo,
quien lleva amor asume sus dolores
y no lo paga el sol ni su reverso.

Tú la perdiste pero aquí se queda,
al fin y al cabo está con un obrero
conozco un caso que me da más pena,
una muchacha de por el Cotorro,
pon una chapa HK en febrero,
torció camino y se perdió del Morro.

Vaya con suerte quien se cree astuto
porque ha logrado acumular objetos
pobre mortal, que desarmado y bruto,
perdió el amor y se perdió el respeto.
Por otra parte detener amores
es pretender parar el universo,
quien lleva amor asume sus dolores

y no lo paga el sol ni su reverso.

En todo caso la sabrás presente
latiendo aun para las nobles cosas
y no partida y con el alma inerte.
Lo que te falta te abandona menos
solo mudó de cuidador la rosa,
no se trocó la flor por el dinero.

Canción:” Ala de colibrí.”

Hoy me propongo fundar un partido de sueños,
talleres donde reparar alas de colibríes.
Se admiten tarados, enfermos, gordos sin amor,
tullidos, enanos, bandidos y días sin sol.

Hoy quiero patrocinar el candor desahuciado,
esa crítica masa de Dios que no es pos ni moderna.
Se admiten proscritos, rabiosos, pueblos sin hogar,
desaparecidos, deudores del banco mundial.

Por una calle, descascarada.
por una mano, bien apretada.

Alas, alas,
alas, alas.

Hoy voy hacer asamblea de flores marchitas,
de desechos de fiesta infantil, de piñatas usadas,
de sombras en pena del reino de lo natural
que otorgan licencia a cualquier artefacto de amar.

Por levante, por el poniente.
por un deseo, por la simiente.

Por tanta noche, por el sol diario.
En compañía y en solitario.

Ala de colibrí,
liviana y pura,
Ala de colibrí
para la cura.

Canción: “Lo de más.”

Lo de menos son todos los secretos
que en intuyo, huelo o toco,
y siempre te respeto.

Lo de menos es que jamás me sobres,
que tu amor me enriquezca
haciéndome más pobre.
Lo de menos es que tus sentimientos
no marchen en horario con mi renacimiento.
Lo de menos es larga soledad.
Lo de menos es cuanto corazón.

Lo que menos importa es mi razón
lo de menos incluso es tu jamás,
mientras cante mi amor
intentando atrapar
las palabras que digan, lo de más.

Amoroso, de forma que no mancha,
en verso y melodía,
seguro a la revancha.
Mi despecho de besaré a la vida
allá donde más sola,
o donde más querida.
Dondequiera que saltes o que gires
habrá un segundo mío
para que lo suspires
Es la prenda de larga soledad,
es la prenda de cuánto corazón.

Pajarillo, delfín de mis dos rosas,
espántame los golpes
y no la mariposa.
Ejercita tu danza en mi cintura,
aroma incomparable,
oh pan de mi locura.
Con tu cuerpo, vestido de mis manos
haré una nueva infancia,
al borde del océano..
Desde el mar te lo cuento en soledad.
desde el mar te lo lanza un corazón.

Canción:” El problema.”

El problema no es
si te buscas o no más problemas.
El problema no es
ser capaz de volver a empezar.
El problema no es
vivir demostrando
a uno que te exige
y anda mendigando.

El problema no es
repetir el ayer
como fórmula para salvarse.
El problema no es jugar a darse.
El problema no es de ocasión.
El problema, señor,
sigue siendo sembrar amor.

El problema no es
de quien vino y se fue o viceversa.
El problema no es
de los niños que ostentan papas.
El problema no es
de quien saca cuenta y recuenta
y a su bolsillo
suma lo que resta.
El problema no es de la moda mundial
ni de que haya tan mala memoria.
El problema no queda en la gloria
ni en que falte tesón y sudor.
El problema señor,
sigue siendo sembrar amor.

El problema no es
despeñarse en abismos de ensueño
porque hoy no llegó
al futuro sangrado de ayer.
El problema no es
que el tiempo sentencie extravíos
cuando hay juventudes
soñando desvíos.
El problema no es
darle un hacha al dolor
y hacer leña con todo y la palma.
El problema vital es el alma.
El problema es de resurrección.
El problema, señor,
será siempre sembrar amor.

Canción: "Alabanzas."

Alabado sea la mano,
buena para remediar
alabado el olvidado,
alabado el olvidado
en cualquier rincón del mal.
Alabado sea el dolor
lumbre de profundidad
alabado sea el amor

aunque sea necesidad.

Cada vez, son más enanos
los tal vez
crece la condenación
de los así será.
Los perdidos inventan la evasión
del colmillo animal.

Alabado el todavía,
que me sirve una canción
alabado cada día,
alabado cada día,
alabado cada día,
de la pobre incrustación.
Alabada una verdad
como un material de luz,
alabada mi ciudad,
cuando acaba la luz.

Poco amor, el verdadero da dolor,
la voz de las antenas va
sustituyendo a Dios,
Cuando finalice la mutación,
nueva era media habrá.

Quien ayer me daba un beso
ahora me trata de usted,
ahora me trata de usted.
Yo no quiero aprender eso
yo no quiero aprender eso,
ni al derecho ni al revés.
Búsquenme la buena mano
necesito el curador,
después de haber sido hermano,
es muy triste ser señor.

Canción: “Días y flores.”

Si me levanto temprano,
fresco y curado,
claro y feliz,
y te digo:”voy al bosque
para aliviarme de ti”,
sabe que dentro tengo un tesoro
que me llega a la raíz.
Si luego vuelvo cargado
con muchas flores
(mucho color)

y te las pongo en la risa,
en la ternura, en la voz,
es que he mojado en flor mi camisa
para teñir su sudor.
Pero si un día me demoro, no te impacientes,
yo volveré más tarde.
Será que a la más profunda alegría
me habrá seguido la rabia ese día:
la rabia simple del hombre silvestre,
la rabia bomba—la rabia de muerte--,
la rabia imperio asesino de niños,
la rabia se me ha podrido el cariño,
la rabia madre por Dios tengo frío,
la rabia es mío—eso es mío, solo mío-,
la rabia bebo pero no me enojo,
la rabia miedo a perder el manojito,
la rabia hijo zapato de tierra,
la rabia dame o te hago la guerra,
la rabia todo tiene su momento,
la rabia el grito se lo lleva el viento,
la rabia el oro sobre la conciencia,
la rabia —coño- paciencia, paciencia.

La rabia es mi vocación.

Si hay días que vuelvo cansado,
sucio de tiempo,
sin para amor,
es que regreso del mundo,
no del bosque, no del sol.
En esos días,
compañera,
ponte alma nueva
para mi más bella flor

Canción: “Mujeres.”

Me estremeció la mujer que empujaba a sus hijos
hacia la estrella de aquella otra madre mayor
y cómo los recogía del polvo teñido
para enterrarlos debajo de su corazón.

Me estremeció la mujer del poeta, el caudillo,
siempre a la sombra y llenando un espacio vital.
Me estremeció la mujer que incendiaba los trillos
de la melena invisible de aquel alemán.

Me estremeció la muchacha,
hija de aquel feroz continente,

que se marchó de su casa
para otra de toda la gente.

Me han estremecido un montón de mujeres:
mujeres de fuego, mujeres de nieve.
Pero lo que más me ha estremecido
hasta perder casi el sentido,
lo que a mí más me ha estremecido
son tus ojitos, mi hija,
son tus ojitos divinos.

Me estremeció la mujer que parió once hijos
en el tiempo de la harina y un kilo de pan
y los miró endurecerse mascando carijos
(me estremeció porque era mi abuela además).

Me estremecieron mujeres
que la historia anotó entre laureles
y otras desconocidas, gigantes,
que no hay libro que las aguante.

Me han estremecido un montón de mujeres:
mujeres de fuego, mujeres de nieve.
Pero lo que más me ha estremecido
hasta perder casi el sentido,
lo que a mí más me ha estremecido
son tus ojitos, mi hija,
son tus ojitos divinos.

Glosario.

- **Alabar:** (Del lat. *tardío alapāri, jactarse*). tr. Elogiar, celebrar con palabras. U. c.
- **Alevosía.** f. Cautela para asegurar la comisión de un delito entre la personas, sin riesgo del delincuente. //Traición, perfidia.
- **Alí Babá:** Héroe del cuento popular *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, que aparece en Las mil y una noches, donde Alí Babá es un pobre leñador.
- **Artefacto:** (Del lat. *arte factus, hecho con arte*). m. Obra mecánica hecha según arte. || 2. Máquina, aparato. || 3. **despect.** Máquina, mueble, y en general, cualquier objeto de cierto tamaño. || 4. Carga explosiva; p. ej., una mina, un petardo, una granada, etc.
- **Azar.**m.Desgracia inesperada. // Casualidad, caso fortuito.
- **Azul:** Color que es empleado para expresar en cualquier obra de arte, un sentimiento de tranquilidad y frescura.
- **Batiscafo.**m: Barco submarino diseñado para operar a grandes profundidades.
- **Blasfemar.** Int. Decir blasfemias. Maldecir.// Vituperar.
- **Bolero:** Bolero, danza española en compás ternario derivada de la seguidilla. Menos rápida que ésta, se divide en tres partes. Los bailarines, ya sean solos o por

parejas, danzan acompañados por una guitarra y, algunas veces, por cantos y toques de castañuelas. También se conoce por este nombre a un género melódico cubano de carácter ligero, escrito en compás binario y tempo lento. Surgió en el siglo XVIII y, a partir de entonces, se ha convertido en uno de los ritmos más populares de Latinoamérica. Un famoso ejemplo del bolero dentro de la música clásica es el Bolero para orquesta del compositor francés Maurice Ravel.

- **Candor.** (Del Lat. *Candor, -oris*).m. Sinceridad, sencillez, ingenuidad y pureza de ánimo. // 2. Suma blancura.
- **Codicia.** (Del Lat. *cupiditia, de cupiditas, - atis*). F. Afán excesivo de riquezas.//. 2 Deseo vehemente de algunas buenas cosas.
- **Chico Buarque:** Uno de los cantantes más queridos de Brasil. Se le reconoce como el nexo de unión entre la bossa-nova y la *velha guarda de la samba*.
- **Escafandra:** (Del gr. $\sigma\kappa\alpha\phi\eta$, *esquife*, y $\nu\alpha\rho$, $\nu\delta\rho\varsigma$, *hombre, varón*). f. Aparato compuesto de una vestidura impermeable y un casco perfectamente cerrado, con un cristal frente a la cara, y orificios y tubos para renovar el aire, que sirve para permanecer y trabajar debajo del agua.
- **Habanera:** canción y danza cubanas de ritmo binario. Su origen es controvertido; mientras para algunos musicólogos tiene raíces africanas y fue importada a Europa a finales del siglo XVIII a través de Cuba —de ahí su nombre—, para otros es de origen español. Según esta hipótesis, de la península Ibérica pasó a Cuba, donde adquirió su carácter cadencioso especial, para retornar a España ya bajo la influencia de la música africana, a través de la cual conquistó a la Europa romántica. Su estructura rítmica es precisa y moderada, en un compás de 2/4, distribuida en una parte corchea con puntillo y semicorchea y en la otra dos corcheas. La melodía suele componerse de tres corcheas en una parte y de dos en la otra. Las frases contienen dos periodos, cada uno de ocho compases. Ignacio Cervantes, el principal compositor cubano de habaneras las denomina —lo que es muy significativo— contradanzas criollas. El ejemplo más famoso de esta danza es la del primer acto de la ópera Carmen de Georges Bizet; otros grandes compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Camille Saint-Saëns o Emmanuel Chabrier también nos han dejado hermosos ejemplos de habaneras. El compositor francés Raúl Laparra compuso una ópera en 1908 con el título de La Habanera.
- **Impúdico.** (Del Lat. *Impudicus*), adj. Sin pudor, sin recato.
- **Incrustación.** (Del Lat. *Incrustatio, -onis*). f. Acción de incrustar. // 2. Cosa incrustada.
- **Inerte.** Adj. Inactivo. Ineficaz, inútil.// Flojo, desidioso.
- **Jacques Yves Cousteau:** Explorador submarino francés, famoso explorador de la vida marina.
- **James Paul McCartney:** Fue otro de los jóvenes que integraba dicha agrupación, en este caso como bajista de la misma.
- **John Winston Lennon:** Joven de Liverpool que integro el grupo musical británico conocido como The Beatles. En el mismo tocaba la guitarra rítmica. Esta agrupación revolucionó la música de rock y pop.
- **Levante:** (Del ant. part. act. de *levar*). m. Este (|| punto cardinal).

- **Liviano:** (Del lat. vulg. **leviānus*, de *levis*). adj. De poco peso. || 2. inconstante (|| que muda con facilidad de pensamientos). || 3. De poca importancia. || 4. Dicho de una mujer: Informal y ligera en su relación con los hombres. || 5. p. us. Lascivo, incontinente.
- **Lumbre:** (Del lat. *lumen*, -*īnis*). f. Materia combustible encendida. || 2. Fuego voluntariamente encendido para guisar, calentarse, u otros usos. luz (|| claridad que irradia un cuerpo en combustión). || 6. Esplendor, lucimiento, claridad. Sentido de la vista. || 9. ant. luz de la razón. || 10. ant. Ilustración, noticia, doctrina.
- **Matriz.** (Del Lat. *matriz*, -*īcis*). f. Víscera hueca, de forma de redoma, situada en el interior de la pelvis de la mujer y de las hembras de los mamíferos, donde se produce la hemorragia menstrual y se desarrolla el feto hasta el momento del parto. || 2. Molde en que se funden objetos de metal que han de ser idénticos. || 3. Molde de cualquier clase con que se da forma a algo.
- **Mutación.** (Del lat. *mutatĭo*, -*ōnis*). f. Acción y efecto de mudar o mudarse. *Biol.* Alteración producida en la estructura o en el número de los genes o de los cromosomas de un organismo transmisible por herencia.
- **Nemo:** Capitán del *Nautilus*, personaje de la obra Veinte leguas de viaje submarino, del escritor Julio Verne.
- **Ostentar:** (Del lat. *ostentāre*). tr. Mostrar o hacer patente algo. || 2. Hacer gala de grandeza, lucimiento y boato.
- **Proscrito:** (Del part. irreg. de *proscribir*). adj. desterrado. U. t. c. s.
- **Renacimiento:** m. Acción de renacer. || 2. Época que comienza a mediados del siglo XV, en que se despertó en Occidente vivo entusiasmo por el estudio de la Antigüedad clásica griega y latina. ORTOGR. Escr. con may inicial.
- **Revancha:** (Del fr. *revanche*). f. desquite.
- **Reverso:** (Del it. *reverso*, y este del lat. *reversus*, part. de *reverti*, volver, regresar). m. Parte opuesta al frente de una cosa.
- **Sindo Garay:** Uno de los autores más conocidos del son cubano. Son, danza y canción de origen cubano, aunque también se encuentra muy extendida fuera de la isla. Se trata de una mezcla, aparecida en la década de 1920, de ritmos africanos, españoles e indígenas y, debido a ello, presenta numerosas variedades, incluso en cada país donde se practica. El son se interpreta con trompeta, guitarra, bajo e instrumentos de percusión, como los bongos, las maracas, el güiro y las claves, entre otros.
- **Simbad, el Marino:** Héroe de la colección de cuentos conocida como *Las mil y una noches*. El nombre significa "viajero de Sind" (una provincia del subcontinente indio), aparecen varios personajes ficticios en la cultura árabe-islámica.
- **Simiente:** Del lat. *sementis*). f. semilla.
- **Sintaxis:** parte de la gramática que se ocupa de las reglas mediante las cuales se combinan las unidades lingüísticas para formar la oración. Las relaciones entre las unidades lingüísticas

pueden ser diferentes de una lengua a otra. El enfoque y definición de sintaxis varía entre las distintas escuelas lingüísticas. La semiótica interrelaciona la relación de las palabras con su significado, es decir, con la semántica y, por lo tanto, el modelo lógico de análisis será la pragmática en la que el contexto es importante, mientras que para la gramática generativa la sintaxis es el único componente de una oración y su método de análisis fundamental.

- **Sortilegio:** (De *sortilego*). m. Adivinación que se hace por suertes supersticiosas. Cuando una técnica es mágica y técnica definición. Así, por ejemplo, en la práctica médica, las palabras, sortilegios, las observancias rituales o astrológicas son mágicas, pues es en ellas donde actúan las fuerzas ocultas y los espíritus, es ahí donde reina un mundo de ideas que hace que los movimientos, los gestos rituales se consideren dotados de una eficacia especial, diferente de su eficacia mecánica. No se piensa que sea el efecto sensible de los gestos, el verdadero efecto, ya que éste supera siempre a aquél, y generalmente no es del mismo orden.
- **Tarado:** (Del part. de *tarar*). adj. Que padece tara física o psíquica. || 2. Tonto, bobo, alocado. U. t. c. s.
- **Tesón:** (Del lat. *tensio, -ōnis*). m. Decisión y perseverancia que se ponen en la ejecución de algo.
- **Tríptico:** (Del gr. *τρίπτυχος, triple*). m. Tabla para escribir dividida en tres hojas, de las cuales las laterales se doblan sobre la del centro. || 2. Libro o tratado que consta de tres partes. || 3. Pintura, grabado o relieve distribuido en tres hojas, unidas de modo que puedan doblarse las de los lados sobre la del centro.

Soledad Bravo (1943-), cantante reconocida como una de las mejores intérpretes de Latinoamérica. Nació en Logroño, España, pero su familia se vio obligada a exiliarse a Venezuela cuando ella era muy pequeña. Comenzó a estudiar arquitectura, psicología y literatura, pero decidió hacerse cantante profesional tras interpretar poemas de Federico García Lorca en un programa de televisión que tuvo gran repercusión. Ha grabado una treintena de discos, entre los que se cuentan los versos cantados de Rafael Alberti, grabados en España junto al poeta. A lo largo de su carrera ha abarcado estilos diversos, pasando por el folclore judeoespañol, la salsa, el jazz, la ranchera y el bolero. Ha compartido, además, escenarios con músicos como Chico Buarque, Willie Colón, Gilberto Gil, Pablo Milanés, Milton Nascimento, Rubén Blades o Silvio.