

De amores, canciones y ríos: *Amoríos* de Silvio Rodríguez

Limarí Rivera Ríos, Ph. D.

Universidad Interamericana de Puerto Rico
Recinto de Barranquitas
Correo electrónico: iramil21@gmail.com

*Pero ya ves Heráclito
–inmenso maravilloso consuelo
en esta noche de julio–
aunque es cierto que no fue en ningún río
ha quedado comprobado
que sí es posible bañarse dos veces
con la misma
mujer*

Victor Casaus

RESUMEN

El artículo es un análisis crítico de *Amoríos* (2015), álbum del trovador cubano Silvio Rodríguez. Estudia los hilos temáticos del disco a través de una lectura de sus 14 canciones de amor y desamor, escritas entre los años 1967 y 1980. De los hilos temáticos estudiados, se destaca la definición del *amorío* y los juegos simbólicos que esta desata o sugiere: el amor pasajero que deja *marcas muy hondas*, la brevedad eternizada, los “amores cobardes”, el desamor y el despecho; las imágenes de la Tierra y del cosmos; el poder de la canción y la intensidad del amor, entre otros. El artículo parte de la presentación del trabajo discográfico en La Habana para hacer una lectura del lugar de presentación y representación -y del trabajo discográfico mismo- como un viaje simbólico a los orígenes del poeta.

Palabras clave: *Amoríos*, Silvio Rodríguez, poesía amorosa, canción, Cuba

ABSTRACT

The article is a critical analysis of *Amoríos* (2015), an album from the Cuban singer-songwriter Silvio Rodríguez. It studies the album's thematic threads through a reading of its 14 love songs, written between 1967 and 1980. From the thematic threads, the definition of *amorío* and the symbolisms it suggests throughout the album are highlighted: the short-lived loves that leave *deep marks*, the “cowardly loves”; images of the Earth and cosmos; a song's power and the intensity of love, among others. The article begins with the work's public presentation in Havana to discuss the place of presentation and representation -and the discographical work itself- as a symbolical journey to the origins of the poet and singer-songwriter.

Keywords: *Amoríos*, Silvio Rodríguez, love poems, singer-songwriting, Cuba

I. Viaje a los amoríos

El 21 de diciembre del año 2015, Silvio Rodríguez presentó su disco *Amoríos* en el teatro del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. La pequeña sala de teatro permitía no solo presentar de manera cercana e íntima un álbum de sonoridades casi inexploradas por el trovador, sino regresarlo simbólicamente a uno de los lugares de sus orígenes: la sala donde había presentado, hacía cerca de medio siglo, su primer recital. El recital era *Teresita y nosotros*, un homenaje que le hacían los jóvenes poetas de la revista cultural *El Caimán Barbudo* a la trovadora Teresita Fernández. Aquel 1ro de julio de 1967, los poetas leían algunos de sus poemas, y Silvio cantaba algunas de sus canciones acompañado de su guitarra. Por eso, alguna vez, refiriéndose con ironía al nombre del recital, expresó que “no sabía si cabía en nosotros o en Teresita”, aludiendo así a una condición fronteriza que lo mantenía y lo mantiene a medio camino entre la poesía y la canción.

Volver a la pequeña sala del Museo en 2015 fue, por tanto, una suerte de viaje a la semilla, impulsada quizá por las fechas de composición de las canciones que conforman *Amoríos* (1967 a 1980): “Qué

distracción”, la más vieja, es del mismísimo 1967, año de aquel primer recital. Como advierte Pedro de la Hoz, “*Amoríos* tiene sus raíces en esa época. Aunque la realización del fonograma en los Estudios Ojalá comenzó en mayo del 2014 y concluyó en septiembre del 2015, las canciones de más antigua data incluidas en el álbum se remontan a ese plazo de fecunda iniciación” (2). Este desfase entre las fechas de composición y las de grabación es común en la discografía de Rodríguez, quien suele aclararlo con el dato de que cuando grabó su primer disco, *Días y flores* (1975), llevaba diez años componiendo canciones, y fue duro escoger sólo 12 temas para el álbum. Desde entonces le quedan canciones pendientes y siempre que puede inventa un espacio para saldar esa deuda que se le ha ido acumulando (Rodríguez en Hernández, “Los amoríos...”). *Amoríos* es uno de los pagos de esa deuda, y es también “la intención de hilvanar un discurso con canciones de amor y de desamor” (Rodríguez en Hernández, “Los amoríos...”). Ese es el hilo que atraviesa todo el álbum, tal como si fuese un río; he ahí la bifurcación simbólica del amor-río, muy presente en la topografía de los textos y en las reivindicaciones del río de la infancia en otras canciones y gestos sociales de Rodríguez, quien es uno de los fundadores de la sociedad *Amigos del río*¹. Todo ello convierte a *Amoríos* en un retorno a los orígenes: a aquella época de “fecunda iniciación” en la poesía y la música, al río protagonista de amores y canciones, y a aquellas relaciones de pareja que fueron, pero dejaron huellas. Sobre estas últimas, dice Silvio en una entrevista: “Según definiciones, amoríos se les llama a relaciones pasajeras, lo que además sugiere que no fueran profundas; sin embargo, todos sabemos que hay brevedades que nos pueden dejar marcas muy hondas” (Rodríguez en Cruz Bárcenas). De esas brevedades trata *Amoríos*. A esas brevedades regresa².

¹ El fin de *Amigos del río* es limpiar y sanar el Ariguanabo, río de su natal San Antonio de los Baños.

² Según apunta Pedro de la Hoz, musicalmente la guitarra define en *Amoríos* la esencia trovadoresca, pero se van dibujando complementos consensuados “entre Silvio y el pianista y orquestador Jorgito Aragón: el color del vibráfono de Emilio Vega, la base rítmica aportada por el maestro Jorge Reyes en el contrabajo y Oliver Valdés en la batería, y los precisos comentarios sonoros de Niurka González en la flauta y el clarinete bajo. En el disco entran al ruedo en momentos puntuales Maykel Elizalde, el excepcional tresero de Trovarroco; Anabell

II. Una canción de amor, con melodía de adolescente

Amoríos abre con “Una canción de amor esta noche”, cuya letra centra su mensaje en el gesto de entrega de la voz cantante a su oyente como gesto de *amor*. En ese sentido, es similar a “Toma” (2008), la primera canción del álbum que antecede a *Amoríos, Segunda cita* (2010). “Toma” sirve de apertura a *Segunda cita* a través de la entrega de la voz lírica a su oyente, quien está del otro lado de la voz, listo para *tomar* lo que esta le ofrece: “Toma fecha, toma hora, toma sitio, toma sí. / Toma ubicación para encontrarme aquí. // Toma ojos, toma manos, toma cuerdas, toma voz. / Toma excusa para convertirme en “dios” (Rodríguez, “Toma”, *Segunda cita*). La repetición del imperativo (*toma*) para la entrega del hablante lírico se da a través de la metaforización del acto mismo de cantar: el hablante ofrece cuerdas, voz y cuerpo a su oyente; del cuerpo, en particular, ofrece aquellas partes que lo vinculan al oficio del trovador. Desde ese lugar, elabora su imperativo a través de dos estrofas que redundan en la idea de trascendencia y que son las únicas que se repiten en la canción:

Toma el mínimo alimento
que te ofrece una canción,
aunque sólo sea un momento
de emoción.

Toma lo que va naciendo
cuando canto, cuando doy.
Toma y ve como trasciendo
lo que soy. (Rodríguez, “Toma”, *Segunda cita*)

La canción, mínimo alimento que ofrece la voz del trovador, se reconoce como acto efímero, que puede ser sólo un momento de emoción. En la pequeñez de ese acto está sin embargo su propia grandeza (que recuerda a la sentencia martiana que afirma que toda la gran-

López en los coros, la voz y el violín de Tammy López Moreno, y las cuerdas de la Sinfónica del ISA. Todo ello complementado por la excelencia técnica de Olimpia Calderón y Víctor Cicard y en la gráfica mediante las ilustraciones de José Luis Fariñas, el diseño de Leo Gómez y la fotografía de Gabriel Guerra”.

deza del mundo cabe en un grano de maíz). Por eso, aquello “que va naciendo / cuando canto, cuando doy” puede ser breve, pero es lo que redunda en la trascendencia del ser del trovador. Cantar para ser, y para trascender lo que se es. Esa es la idea del canto como regalo y como acto de entrega que se repite en “Una canción de amor esta noche”, aunque su fin no sea necesariamente la trascendencia, sino el gesto mismo de *amor*:

Una canción de amor esta noche,
es lo que yo te quiero entregar
para que sólo tú la retoques,
para romperla luego de amar.

Una canción de amor esta noche,
inesperada para mi voz,
una canción de amor y de goce,
una canción de amor de los dos.
Una canción. (Rodríguez, “Una canción de amor esta noche”,
Amoríos)

Para abrir un álbum dedicado a los temas del amor y el desamor -a partir de esas brevedades que dejan huellas hondas- “Una canción de amor esta noche” también se arma de palabras de entrega, pero en un contexto más íntimo que el de “Toma”: se trata, después de todo, del retozo y la ruptura de la canción como metáforas del erotismo y la violencia de algunas relaciones de amor. El que “sólo tú la retoques” y el que sea “una canción de amor *de los dos*” son elementos definitorios de una atmósfera de intimidad que rebasa la relación yo (trovador) / tú (oyente), en la medida que dirige la voz del yo (trovador, amante) a la del tú (amante, oyente, amada). Ello da cabida al amor y al goce, así como a las contradicciones posibles de la vida en pareja:

Una canción de amor no es difícil,
cuando se viene de maldecir:
los dos idiomas viven felices
y hacen familia para vivir.

Una canción de amor que se mueve
fuera del odio, el miedo, el quizás;
será de amor por si tú me quieres,
será canción por si tú te vas.

Una canción. (Rodríguez, “Una canción de amor esta noche”, *Amoríos*)

Si la relación *de los dos* continúa, o si se rompe, será la canción la que permanezca; no será el sentimiento ni el recuerdo, sino la propia canción. Esta idea abre el camino para las demás canciones de *Amoríos*, que retratan la pasión o la ruptura, el dolor o la esperanza, con el tropo de la canción como telón de fondo para un disco que también se piensa a sí mismo, aunque la canción sea más un amor que un amorío en la trayectoria de Rodríguez. En *Amoríos* hay además –y quizás por todo ello– una “suerte de melancolía, lírica y melódica, [que] lo recorre desde el comienzo hasta el final” (Pérez Vidal 7). Es esta melancolía la que hilvana las canciones a través del discurso del amor: íntimo, simple, desnudo (des)amor. Amaury Pérez lo resume bien cuando señala, tras la primera escucha del disco: “[a]hí estaba Silvio desnudándose, a su manera, pero desnudándose en fin” (4).

La desnudez poética y melódica traspasa *Amoríos* –igual que la melancolía– y metaforiza esa otra desnudez más obvia del encuentro amoroso, la desnudez de los cuerpos. La ilustración de la carátula, obra de José Luis Fariñas, presenta en su primer plano el cuerpo de una mujer desnuda, con hilos de sangre en su vientre que vienen de un corazón alado, que echa humo cual metáfora de una fábrica y que es escudado por una imagen que recuerda el mundo, herido con flechas y rodeado de figuraciones ambiguas que remiten a la idea de un mundo en guerra que asalta al amor.

Las letras del nombre de Silvio y del título de *Amoríos* son rojas –como el corazón y la sangre que derrama en el cuerpo femenino– y evocan la caligrafía de los cancioneros medievales, como lo hace el *Cancionero* que Rodríguez publicó en Cuba en el 2008, a semejanza de los cancioneros de los trovadores del Medioevo. Todo ello le da una atmósfera lejana e intensa a *Amoríos*, alusiva a la violencia de las guerras y a la fragilidad del amor, como también a las propias guerras del amor, en particular del amor adolescente. No es casual,

entonces, que la canción que salió como *single* previo al lanzamiento del disco fuera “Con melodía de adolescente”, cuyo título reitera el tropo de la canción que se piensa a sí misma –como melodía– y anuncia el tropo del amor adolescente, abrazado a la melancolía lírica y sonora para expresar otra entrega: la de la despedida, el “adiós para siempre” del (des)amor: “Con melodía de adolescente / parto y te entrego mi adiós para siempre, / la despedida, que fue nuestra amiga / más fundamental” (Rodríguez, “Con melodía de adolescente”, *Amoríos*).

Elegir esta canción como *single* de *Amoríos* resulta un guiño de ojo para los que siguen los discos de Rodríguez. Les sugiere que el álbum viene hecho *con melodía de adolescente*, a la vez que les hace saber que *Amoríos* es la depuración de textos que pertenecen a una época lejana e intensa, que puede reconocerse como la *adolescencia* del trovador. ¿Y en cuál etapa si no en la de la adolescencia se asume el amor de pareja desde el desgarramiento, la melancolía desnuda, la pasión desatada, la inmadurez? *Amoríos* evoca esos amores desde la depuración y la madurez del Silvio que regresa –después de mucho tiempo y experiencias– a los lugares de sus orígenes. Ello nos lleva de vuelta al recital *Teresita y nosotros*, donde un Silvio de 21 años cantaba algunas de sus *melodías de adolescente* –como “Quédate” y “Es sed”– junto a los poetas de la revista *El Caimán Barbudo*. Entre los poetas que lo invitaban al recital se encontraban Luis Rogelio (Wichy) Noguera, Iván Gerardo Campanioni, Félix Contreras, Guillermo Rodríguez Rivera, Félix Guerra y Víctor Casaus. Estos compartían con Rodríguez no solo la amistad y la generación, sino también –y por lo mismo– la formación ética y estética de la Revolución, triunfante cuando algunos de ellos comenzaban a ser, justamente, adolescentes³. El manifiesto “Nos pronunciamos” (1966), de Guillermo Rodríguez Rivera, expresa esa coyuntura de formación revolucionaria como una suerte de destino o causalidad para los jóvenes poetas, quienes firmaron el manifiesto para el primer número de *El Caimán*:

³ Tal es el caso, por ejemplo, de Víctor Casaus y de Silvio Rodríguez, quienes nacieron en 1945 y en 1946, respectivamente.

No es el azar lo que nos reúne. La Revolución no llegó a nosotros como a gente formada a su margen: trece años de nuestra vida –sin duda los más importantes– han sido los años de la Revolución combatiente y vencedora. No podemos ser, pues, gente presta o negada a adecuar su voz a la Revolución. Con ella nos hemos formado –nos estamos formando–, sin ella no podríamos explicarnos. (Rodríguez Rivera *et al.* 1)

Con evidente entusiasmo, los poetas afirmaban que no pretendían hacer poesía apologética a la Revolución. Para ellos, una literatura revolucionaria no podía ser apologética, sino que debía enfrentar los conflictos sociales, que existirían siempre. Querían, en resumidas cuentas, “hacer poesía de, desde, por la Revolución” (Rodríguez Rivera *et al.* 4). No renunciaban a los llamados temas no sociales, porque no creían en temas no sociales. Para ellos, el *amor*, el “conflicto del hombre” con la muerte, son circunstancias que afectan a todos. Por eso, buena parte de su poesía proyectaba un afán estético de vincular el amor a la experiencia política de la Revolución. Es lo que sucede con el poema “Con las mismas manos” (1962), de Roberto Fernández Retamar (poeta de una generación anterior a la de los *caimaneros*). El poema elabora la idea de unir amor y revolución en las manos del poeta-obrero, quien construye una escuela *con las mismas manos* de acariciar a la amada. Amor y revolución se unen en las manos de la caricia y la construcción del proyecto revolucionario. No hay en el poema un amor “puro”, diferenciado del amor político que aquí se esboza; ambos concurren en las manos del sujeto poético, que le da otra dimensión a la figura del poeta, ahora amante-obrero-revolucionario. “Te doy una canción” (1970), de Rodríguez, recrea este tópico y le da un giro sorprendente, porque si bien emplea la imagen de las “dos manos” para darle su canción a la amada, estas no son ya las manos de construir una escuela, sino “las mismas de matar” (Rodríguez, “Te doy una canción”, *Mujeres*). La canción de amor se convierte, así, en una canción política, en la que el poeta-amante-revolucionario reúne en sus manos todo lo que lo constituye, como el amor, la canción, la lucha armada. Ese vínculo entre el amor de pareja y el amor a la idea de patria o revolución

está muy presente en la poesía de aquellos años, a tal punto que a menudo se vuelve indistinguible.

Ello no quiere decir, sin embargo, que esta poética no coexistiera con otra poética de amor más puro, no siempre vinculada -o visiblemente traspasada- por la Revolución. Acaso el ejemplo más pertinente para esta poética de “amor más puro” –e independiente del proyecto político– es el conjunto de canciones que conforman *Amoríos*. Estas canciones de amores lejanos, pasajeros y en buena medida adolescentes juegan con sus propios sentidos en el tiempo. Después de todo, las canta el Silvio Rodríguez que las rememora y las reivindica a sus casi setenta años, luego de haberlas descartado por diversas razones de sus proyectos discográficos anteriores. Él aprovecha esas distancias nada menos que para jugar, como lo hace en los cambios de los tiempos verbales de “Tu soledad me abriga la garganta”:

Yo *he sido* un hombre desarmado por aplaudidas soledades, por años de vigilia, por caravanas de algodón, por miríadas de lunas pasajeras *que vinieron, que vienen, que vendrán*. Yo *he sido* un hombre *como soy todavía*, que viene desde entonces caminando hacia ti, apartando las ramas para tocarte las mejillas, para besar tus ojos inteligentes, *esperando por tu profético silencio* (mmmmm) por tu profético silencio... (Rodríguez, “Tu soledad..., *Amoríos*, énfasis añadido)

Cada uno de los verbos expresa un momento en la vida del “hombre” que ante todo, *ha sido*: ya la canción no le da voz ni melodía al adolescente, sino al hombre “que ha conocido sombras”, al que ha vivido “tantos episodios como caminos usa el pensamiento” (Rodríguez, “Tu soledad me abriga la garganta”, *Amoríos*). Es, o parece ser, el Silvio de ahora, el del momento de publicación de los *Amoríos* de otros tiempos. Todo ello se complica cuando pensamos en las fechas de composición de esta canción, que son las más misteriosas del disco. Para empezar, “Tu soledad me abriga la garganta” no está en el *Cancionero* del trovador. Aparecen versiones viejas en páginas de internet, cuyas letras no se corresponden con la versión de *Amoríos*. Al parecer, Rodríguez la retomó y la retocó para *Amoríos*, editando buena

parte de su letra original, cuya fecha de composición es desconocida. Esto supone un juego sobre otro juego, casi como una caja china con la que se divierte Silvio, tomando como elemento lúdico primario su propio *ser* en el tiempo. De ahí que la canción le permita mirar también al futuro, con un énfasis ético semejante al de muchas de sus canciones: “en espera de ese algún día que viene de puntillas...”, “[y] o he sido un hombre que canta su identificación para mañana [...], “que no tiene otra cosa que decir que la más vieja búsqueda, regreso, compañía, esperanza –esperanza, señores, esperanza– ¡con lo simple que suena la esperanza!” (Rodríguez, “Tu soledad...”, *Amoríos*). De cara al futuro –y en este juego en serio que es la dimensión ética de la canción– hay una conjugación de soledad y esperanza que abraza al sujeto lírico, más aún cuando éste se vuelve hacia la soledad del *tú* -al que va dirigida la canción-, cuya mirada le espanta: “Tu soledad me abraza la garganta / y tu silencio me anda en los bolsillos. / Tu mirada me espanta” (Rodríguez, “Tu soledad...”, *Amoríos*). Este estribillo, extraño y casi surreal, devuelve la canción al tema del amor, incluso cuando la letra toda nos hace cuestionarnos si “Tu soledad me abraza la garganta” es, en efecto, una canción de amor.

No es la pregunta que nos hacemos cuando escuchamos “Haces bien”, que a diferencia de “Tu soledad...”, se concentra en la historia de pareja –más que en la del hombre– y vuelve al tema del desamor. Esta vez, el desamor viene en la forma de despecho, a través de la historia de un hombre que ha sido abandonado por una mujer, y le repite que *hace bien* en irse lejos. Según ha narrado Silvio, “Haces bien” (antes titulada “Canción a una microbrigadista”) está basada en una historia real, en la que la pareja estaba construyendo un apartamento –como parte de un proyecto de microbrigadas de la Revolución– y cuando terminaron de construir, ella se fue con otro hombre. La canción está escrita desde la perspectiva del hombre desengañado, que le lanza consejos y reflexiones sarcásticas a ese *tú* que se convierte de pronto en un cínico *amiga mía*, a quien le dice al final que se deje el pelo como mejor le parezca. “Haces bien” presenta así otra cara del desamor para *Amoríos*, que se despide del despecho a través de una rumba celebratoria llamada “Día de agua”. Con “Día de agua”, Rodríguez llega casi al centro del álbum –si tomamos la *tetralogía de mujer*

con sombrero como una sola canción– para transformarlo en una fiesta de ritmos que acompañan el canto que describe un lunes de lluvia:

A la ventana le han salido dientes,
dientes de agua de lluvia en blanca red.
Más para allá se está mojando el lunes
para aliviarle al año su vieja sed.

Los niños juegan a salir descalzos,
a traspasar los ríos, a cantar,
a desafiar filosos desperdicios,
todo lo que se va rodando al mar. (Rodríguez, “Día de agua”,
Amoríos)

III. “Día de agua” y “Qué distracción”

Puede que “Día de agua” no parezca una canción de amor, pero va sugerido en ella el amor al agua –y a través de ella, el amor al río– que se da como celebración cotidiana en la que son centrales los juegos de los niños. Ellos son los que disfrutan los días de lluvia; contentos, descalzos, juegan a traspasar los ríos y a desafiar los desperdicios filosos que estos llevan al mar. Silvio disfruta a su vez, al ver esta alegría del *día de agua*, y añade otros juegos que se convertirán, más tarde, en evocaciones de la propia infancia: “Veo barquitos seguros / bojeando los muros / de nuestra ciudad. / Veo a muchos niños construyendo más” (Rodríguez, “Día de agua”, *Amoríos*). No es la primera vez que lo seduce el río o que lo lleva de alguna forma al juego o la infancia. Habría que recordar la afirmación de sus orígenes en “Llegué por San Antonio de los Baños” y “Yo soy de donde hay un río” (ambas de 1980); el juego con el *río* -del verbo reír y el cuerpo de agua- en “Río” (1976), o la despedida de sus “relámpagos de infancia y humedad de niñez” en “Anoche fue la orquesta” (2001), así como en la décima “Yo soy de donde hubo un río”, compartida en su *blog* en el año 2013. “Yo soy de donde hubo un río” transforma aquella afirmación del origen de “Yo soy de donde hay un río” desde el empleo mismo del tiempo verbal: ya el poeta no es de donde *hay*, sino de donde *hubo* un río; sus décimas abordan la triste certeza de que el Ariguanabo ya no

es aquel río saludable que era en su infancia ni podrá volver a serlo si se continúa contaminando y se le deja morir:

Sin el río Ariguanabo [...]
¿Dónde beberá el guayabo,
el jagüey y la yagruma?
¿Qué paraje será espuma
de la niñez de mañana?
...Y en la neblina temprana
¿dónde dormirá la luna? (Rodríguez, *Segunda cita* [blog])

Esto lleva al poeta de vuelta a la afirmación de su identidad, del río como origen de lo que es: “porque si alguna virtud, / sombra y pisada poseo / es por sus aguas que –creo– / dieron voz a mi laúd” (Rodríguez, “Yo soy de donde hubo un río”, *Segunda cita*). Estos últimos son los versos finales de la primera estrofa, que luego se repite para darle cierre a la canción. No hay duda de la fuerza que tiene el río como imagen originaria en la poética de Rodríguez, quien en 1999 afirmó lo siguiente: “Yo vi la luz junto a este río y mi primera noción del mundo y la vida fue el agua del Ariguanabo, por eso yo canté aquello de Yo soy de donde hay un río y no quisiera que algún trovador tenga que cantar mañana soy de donde hubo un río” (Rodríguez en Panadero, “Yo soy de donde hay un río”). “Día de agua” nos remite a todo eso, pero lo hace desde la celebración. El coro femenino –que canta una y otra vez “¡agua!”– y los ritmos le dan mucha vida a la canción. Por eso la canción que le sigue, “Qué distracción”, se siente acaso aún más desolada de lo que en realidad es. Su ritmo es lento, su melodía apagada, su tema triste... Rompe así con la alegría de la canción anterior, pero sigue el hilo del agua desde el comienzo: en los ojos del hablante que se van “en el polvo del fondo / de un río que va a todo correr, / como si el amor, como todo en mí, / no fuera a pasar. Qué distracción” (Rodríguez, “Qué distracción”, *Amoríos*).

Es la canción más antigua del disco y, según Rodríguez, la preferida de Julio Cortázar y de Félix Grande, a quienes las dedicó póstumamente. En ella el sujeto expresa una distancia de la vida, un aparente habitar un lugar oscuro, del que parece querer escapar su

guitarra cuando “ve un pedazo de luz” y aletea “desde su prisión”. Rodríguez no deja a un lado los recursos retóricos para reiterar el cansancio de la voz poética; es lo que sucede, por ejemplo, con el juego de la aliteración en “qué cansada canción me llama, vencida”. Este efecto le lleva de inmediato al de la anáfora, que devuelve a su vez a la voz a los juegos con el tiempo: “Soy un viejo que duerme entre sus losas; / soy un niño que sueña tantas cosas” (Rodríguez, “Qué distracción”, *Amoríos*). Viejo que duerme y niño que sueña, el hablante poético afirma ambos tiempos en el ser y, de los dos, reafirma al niño a través de la insistencia en la idea de soñar: “Qué distancia, mi amor; qué distraído estoy / por creer, por soñar. Así soy” (Rodríguez, “Qué distracción”, *Amoríos*). Y si bien el sueño le identifica con la infancia, parece a la vez distraerlo y distanciarlo de las cosas que desea; estas aparecen entonces fugadas o arrebatadas, en imágenes que devuelven al sujeto a la naturaleza, y específicamente, a los cuerpos de agua con los cuales comenzaba la canción: “En la espuma que está desnudando la playa, / fundiéndose al mar, se desliza una flor / que era para mí. Me la arrebató / el viento y la sal. Qué distracción” (Rodríguez, “Que distracción”, *Amoríos*).

La flor se desliza, como los ojos se van por el río “que va a todo correr” y la guitarra casi se va después de ver un pedazo de luz. Todo símbolo de belleza está en fuga, “como si el amor, como todo en mí, / no fuera a pasar” (Rodríguez, “Que distracción”, *Amoríos*), a causa de su distracción. Los recursos poéticos se hilvanan, así, con las imágenes naturales y con la lentitud de la música para crear un efecto de pesadez en el oyente, de cierta monotonía que se acentúa en las repeticiones de la estrofa final: “Qué lamentable distracción, / qué imperdonable distracción, / qué irreparable distracción. / Qué distraído estoy” (Rodríguez, “Que distracción”, *Amoríos*). Sin duda, Rodríguez hace caso de la “cansada canción” que lo llama, “vencida”, y traduce ese llamado en “Qué distracción”, haciendo de ella una *metacanción* que aborda sentimientos de frustración y de angustia ante la vida y la aparente fuga de lo bello, incluido por supuesto el amor.

IV. “En cuál de esos planetas... se cuenta de ti”

Los ojos que se van “en el polvo del fondo / de un río que va a todo correr” persiguen luego un “rayo de luz” –parecido al “pedazo de luz” que veía la guitarra en “Qué distracción”– y contemplan ahora el cosmos a partir de una imagen de pequeñez. Es la premisa de “En cuál de esos planetas”, a través de la cual “se nos invita literalmente a transportarnos a otra cosmicidad” (Larraín, “Amoríos, de Silvio Rodríguez”). La voz poética va por “mundo de un rayo de luz” –disparado por una “hendidaja que mira hacia el sol”– y sus ojos se posan en el polvo que viaja y que parece cristal o planetas pequeños “que saben bailar”. Es su “galaxia sencilla”, donde el sol es la uña que toca el hilillo de luz, y donde una agitación del dedo puede enloquecer al “sistema solar”. Esa posibilidad exalta a la voz cantante y despierta una serie de preguntas que van directamente dirigidas hacia un “tú”:

¿En cuál,
en cuál de esos planetas quedas tú?
¿En cuál de esas distancias te amaré?
¿En qué pequeño mundo giraré? [...]
¿En cuál de esos planetas se halla el mundo?
¿En cuál, en cuál, en cuál?
(Rodríguez, “En cuál de esos planetas”, *Amoríos*)

La canción transita así entre la contemplación del rayo de luz y las reflexiones que esta le suscita al sujeto poético, quien traduce sus reflexiones en una serie de preguntas presididas por la anáfora *en cuál*. La presencia directa del “tú” –no tan clara en “Qué distracción”, donde aparece en dos instancias dirigidas a “mi amor”– reinstala a la voz cantante más de lleno en el tema del amor. Hay el *yo* y hay el *tú* –o la pregunta por el tú; hay la interrogante sobre la cosmicidad del juego donde pondrán los hijos “a jugar”; sobre un mundo donde haya hermanos que no jueguen a ser “el enemigo”; un mundo más humano, acaso, donde haya un pacto universal... El tema sobrepasa el amor de pareja, o lo reviste de dimensiones éticas que van más allá de él; en ese sentido, “En cuál de esos planetas” le

da continuidad a los sueños de “Qué distracción”, pero sus pretensiones -sus proyecciones utópicas- parecen ser más grandes. No se le escapan a un sujeto distraído, sino que se le ocurren a aquel que sabe mirar -y a partir de ahí crear, cuestionar- lo que puede sugerir un pedazo de luz.

Amoríos se ha ido concentrando cada canción más en el tropo del amor que lo titula. El río, la sal, el cosmos, han ido quedando atrás a la llegada de “Se cuenta de ti” y “Querer tener riendas”, las dos canciones que siguen a “En cuál de esos planetas” y que preceden a la tetralogía de 1970 que Rodríguez ha denominado “Exposición de mujer con sombrero”. “Se cuenta de ti” mantiene el “tú” que aparecía de manera directa en “En cuál de esos planetas” -aunque ahora hable de “ti”- e inicia un diálogo con la mujer que supone ese “tú” y que se encuentra, quizás no en otro planeta, pero sí “lejana, irreal”. La ironía de este texto es que así la prefiere el sujeto poético -lejana e irreal- porque según aduce, siempre le ha sido difícil continuar un sueño después que lo ha podido realizar. Por eso, a pesar de que *sueña* -con ella, con el amor posible- piensa que es acaso mejor que ella siga allá, queriendo hacer “un vivo” de él y jugando a hacerlo soñar. Pero, indeciso, busca de nuevo explicarse, decir sus miedos ante una posible relación de pareja en que, además, uno parece ser más joven que el otro (ella parece ser más joven que él): “Quizás soy difícil y yo no lo sé, / y tú lo descubras y duela después. / Quizás no soportes mi paso que es largo, / mi sed insaciable y mis ojos sin párpados” (Rodríguez, “Se cuenta de ti”, *Amoríos*). Entonces los sueños “se paran al borde” de él; no siguen adentro por el irónico temor que frena a algunos amantes y que él confiesa en la canción: que los sueños “se puedan lograr”. Lejos de excitar al sujeto lírico, esta posibilidad lo paraliza y hace que al final de la canción domine el miedo: miedo de saber, de tener, de “volver a nacer”; miedo de “saber por una mujer / que está comenzando el final / el propio final” (Rodríguez, “Se cuenta de ti”, *Amoríos*).

A “Se cuenta de ti” le sigue en el álbum “Querer tener riendas”, una canción dedicada a Sara González, quien la dio a conocer después de pedírsela a Silvio y de que él se la regalara. Volver a cantarla, reencontrarse con su canción, ha sido para el trovador su

“homenajito personal” a Sara⁴. En 2015, *Amoríos* incluye la primera grabación que él hace de la canción, cuyo texto “implora el dominio de las bestias que Eros conduce con imprudencia “por el precipicio de la noche” (Rodríguez, “Homenajito personal”, *Segunda cita* [blog]). Dada su estructura poética, “Querer tener riendas” es “una suerte de soneto infiel” (Rodríguez, “Homenajito personal”, *Segunda cita* [blog]), en que el sujeto lírico le implora -o impone- a un “tú” que no lo ame como lo han amado mil veces. Le pide -o exige- que cuando lo enamore no lo bese; que haga como si estuviera *en guerra*: que lo bañe de rocas y de tierra. Es el deseo de un amor fuera de lo común, más emparentado a la guerra -con su violencia- que a la propia idea del amor. Por eso no extraña que Silvio emplee la metáfora del coche -y del “Eros que conduce con imprudencia”: la canción habla de violencia, de dominio y poder; de ese Eros hijo de Afrodita y de Ares, fruto del amor y de la guerra, o del amor como guerra. Y en un momento, el “tú” es ese Eros que conduce a la voz poética -o a su cuerpo-, como un coche que quiere el riesgo de acercarse a la muerte. De ahí la reflexión final de la canción: “Amar es como rodar un coche // por el precipicio de la noche. / Y ante tal peligro es muy humano / querer tener riendas en las manos.” (Rodríguez, “Querer tener riendas”, *Amoríos*). “Querer tener riendas” contiene así la paradoja de exigir al otro un amor violento y desbocado, mientras desea tener las riendas, “dominar las bestias” de ese mismo amor⁵.

⁴ A un año de la muerte de “La Gorda” -como llaman a Sara González en Cuba- Silvio le dedicó un “Homenajito personal” como entrada a su “blog”, *Segunda cita*. Allí, cuenta que le había llegado una convocatoria del Instituto Cubano de la Música (ICM), anunciando que, en sus jardines, se iba a hacer una trovada recordándola. Y añade: “Tras la sorpresa de que ya hiciera un año, me dije: “Qué bien que se haga esto”. Aclaro que me lo dije sabiendo que yo no iba a ir. La verdad es que cada vez me cuesta más trabajo sumarme a los tumultos y a las colas, aun cuando sean para bondades como rendir tributo a una persona que merece nuestro amor, como Sara. Ahí mismo me vino a la mente cuando ella me pidió “Querer tener riendas” y yo se la regalé, la verdad que con agrado, porque se la había aprendido, y muy bien, desde el instante mismo en que me la escuchó. Después me complació tanto su versión que consideré que no valía la pena que yo la siguiera cantando, al punto que olvidé hasta como se tocaba en la guitarra. Partiendo de que no iba a asistir a la convocatoria colectiva, pero acudiendo puntual a la mía, empecé a tratar de reencontrarme con mi propia canción. Ese sería mi homenajito personal” (Rodríguez, “Homenajito personal”, *Segunda cita* [blog]).

⁵ Hoy, la conciencia sobre el problema de la violencia doméstica y la violencia de género a nivel mundial puede despertar suspicacia en los oyentes de “Querer tener tiendas”. Mucha más si se la piensa cantada por una mujer -como es el caso de la versión divulgada a través de la voz de Sara González. Ello puede suscitar una discusión compleja -y necesaria- que

V. *Exposición de mujer con sombrero*

De los amores cósmicos y desenfrenados, *Amoríos* pasa a las expresiones del desamor –y aun, del despecho– a través de una serie de canciones muy esperadas por los seguidores del trovador, quienes las conocían a partir de un álbum no oficial, grabado en 1970: *Tetralogía de mujer con sombrero*. De las cuatro canciones que la componen, Rodríguez sólo había incluido “Óleo de mujer con sombrero” en su discografía oficial. La serie de canciones, más adelante intitulada *Exposición de mujer con sombrero*, reapareció en conciertos como una *suite*, y encontró su casa en *Amoríos*, entre otras canciones de amor.⁶ Rodríguez hizo algunos cambios para esta versión de *Amoríos*, entre los cuales resalta el del título de la primera canción, que alguna vez fue “Apología de mujer con sombrero”, y pasó a ser “Dibujo de mujer con sombrero”.

De la *apología* al *dibujo* hay un trecho importante, en particular para efectos del texto de la canción: la apología es un discurso en defensa o alabanza de alguien o algo, mientras que el dibujo es un ejercicio del arte que no implica defensa o alabanza, sino delineación, proporción, imagen... El dibujo emparenta a la canción con la *exposición*, y la acerca al oficio original de Rodríguez, quien antes de ser trovador fue dibujante. Para hacer quizás su *homenajito personal* a las artes plásticas, Rodríguez abrigó la idea de dedicar un disco entero a canciones sobre pintura, pero el proyecto no llegó a ser. La *Exposición de mujer con sombrero* es, no obstante, una obra muy cercana a esa idea. Los títulos de las canciones lo expresan bien: “Dibujo de mujer con sombrero”, “Óleo de mujer con sombrero”, “Detalle de mujer con sombrero” y “Mujer sin sombrero”. Las canciones dibujan a la misteriosa mujer que las une a todas –con y sin sombrero. A propósito de

rebaso los límites de este trabajo. Quizás la cuestión le pasó por la cabeza a Rodríguez cuando se preguntó “por qué a la Gordita le había gustado tanto esta canción [...]” y no pudo sino recordar que, “por los mismos tiempos en que me la pidió “prestada”, ella andaba dolida por el fracaso de una relación y le había advertido: “Flaco, yo voy a amar a quien me ame...” (Rodríguez, “Homenajito personal”, Segunda cita [blog]).

⁶ Según ha explicado Silvio en su blog *Segunda cita*, él hizo *Exposición de mujer con sombrero* en 1970. Se grabó en los estudios del ICAIC de la calle Prado en La Habana. Eberto López le había pedido un grupo de canciones para que formaran parte del sonido del pabellón de Cuba en una exposición internacional que hubo en Santiago de Chile en 1972. (Rodríguez, “Exposición de mujer con sombrero”, *Segunda cita* [blog])

esta figura femenina, y su vínculo con la idea de la pintura, Rodríguez contó en un concierto que del oficio de dibujante de historietas le nació una afición, un amor en general hacia las artes plásticas, y que le gustaba mucho el pintor ruso Marc Chagall:

Recuerdo que una vez descubrí un cuadro de él que, entre otras cosas, representaba a una mujer con un sombrero blanco y una pluma colorada, que me gustó mucho; y también recuerdo, valga la redundancia, que unos años después, en los carnavales de La Habana de 1970, conocí a una mujer con un sombrero blanco y una pluma colorada que me gustó mucho más. (Rodríguez en Daza, “Óleo de mujer...”)

La imagen de la mujer se convierte en símbolo esencial de la *Exposición de mujer con sombrero* y aparece en cada uno de sus títulos, aunque sin determinante (mujer, en lugar de *una* mujer). Esto último quizá responda a un deseo de presentarla más universal o impersonal, o de acercar los títulos a los de obras plásticas, más que a los de composiciones musicales (pienso, por ejemplo, en el “Retrato de mujer” de Diego Rivera). El “Dibujo de mujer con sombrero” abre esa serie de imágenes *de mujer* con una letra de desamor, similar a la de “Ojalá” (1969). En un momento, exclama:

Oh, mujer:
ojalá que contigo se acabe el amor.
Ojalá hayas matado mi última hambre,
que el ridículo acaba, implacable, conmigo
y yo, de perro fiel, lo transformo en canción.
(Rodríguez, “Dibujo...” *Amoríos*)

La canción comienza con un pequeño recuento de la historia entre el “tú” y el “yo”: “Yo no vine a ti, viniste tú / Yo no te esperaba y te besé...” (Rodríguez, “Dibujo...” *Amoríos*). A esa apertura la suceden una serie de “se supone”: se supone que el amante debe callar, seguir, no protestar; se supone que el “tú” a quien se dirige sea un regalo que se le rompió enseguida, y que ahora toca volver a lo de siempre; y en

una imagen que concentra en sí la definición del *amorío*, el amante redundante: “Se supone que eres el sombrero / de una fiesta, de esos de cartón, / para la ocasión” (Rodríguez, “Dibujo...” *Amoríos*). No se trataba de una historia de amor por construirse; se supone que fuera un amorío más, un encuentro de ocasión, con el que el sujeto se muestra inconforme. La insistencia del *se supone* delata la inconformidad con ese destino pasajero para el amor, y la inconformidad rompe con fuerza lírica a la manera de un coro en los versos siguientes:

Oh, mujer:

si supieras lo breve que entraba la luz
en la casa de un niño, en un alto edificio,
y que era la hora esperada del día,
no me hubieras tocado en el hombro una vez.

Oh, mujer:

si supieras lo breve que entraba esa luz
en una casa que se llamaba la noche,
en una casa en la que no había más puerta
que la de la razón de aquel niño sin fe.

(Rodríguez, “Dibujo...” *Amoríos*)

Las metáforas del niño, la brevedad de la luz y la casa-noche imprimen un aura de misterio al “Dibujo de mujer con sombrero”, cuyo sujeto se ha desatado en las exclamaciones –de vocativos, de figuraciones extrañas– que hablan del amor y las ilusiones que, sin saberlo, ella ha despertado en él. La canción se ha vuelto trágica, y él parece resignarse a la fatalidad del amor: “Ahora se supone y nada más. / Yo también quisiera suponer / que la cobardía no existió” (Rodríguez, “Dibujo...” *Amoríos*). Introduce así el tema de la cobardía –al que volverá y dará forma definitiva en “Óleo de mujer con sombrero”– acusando a la mujer –o a sí mismo– de cobarde, a la vez que insiste en su soledad –“Pero quedo yo, en medio de mí / y en medio de las mismas paredes...” (Rodríguez, “Dibujo...”, *Amoríos*). Todo ello le lleva a la rebeldía de las últimas estrofas, en las que desea que con ella “se acabe el amor”, porque el ridículo acaba con él; le pide que no se culpe, pero que tampoco se asuste del día que va a terminar, de los puentes

que caigan al mar o de su *carcajada final*. El sujeto despechado juega con la amenaza –aunque el imperativo irónico sea a no asustarse– y emplea el miedo como arma cínica a su favor: la última risa la tendrá él, porque ella no quiso construir junto a él la historia de amor que él deseaba.

Del “Dibujo de mujer con sombrero” Silvio pasa al “Óleo de mujer con sombrero”, en el que da color y fuerza a los tópicos del desamor, la cobardía y el despecho elaborados en la primera canción de la *Exposición*. “Óleo...” abre con la imagen de la mujer que ha desaparecido de la vida del hombre, y representa esa fuga como una pérdida, no para él, sino para ella misma, quien “se ha perdido / conocer el delirio y el polvo; / se ha perdido esta bella locura, / su breve cintura debajo de mí” (Rodríguez, “Óleo de mujer con sombrero”, *Amoríos*). *Ella se lo pierde*, resume y subraya –poéticamente– el hablante al final de la estrofa: “Se ha perdido mi forma de amar; / se ha perdido mi huella en su mar” (Rodríguez, “Óleo...”, *Amoríos*). Luego, se ocupa de describir una serie de cosas que *ve*: una luz que vacila (y promete dejarlos a oscuras), un perro ladrando a la luna –con otra figura que recuerda a él–, y más: “veo que no me halló; / veo más: veo que se perdió” (Rodríguez, “Óleo...”, *Amoríos*). Estas escenas parecen provenir de un cuadro que el hablante contempla, y en el que casi se ve a sí mismo y a otra figura que no lo halló y que se perdió⁷. La descripción es ambigua, y ambigua es también la presencia de esa otredad, en la que podríamos reconocer acaso a la mujer que *se ha perdido* tener la relación con él. Debe ser por esa pérdida o huida que el hablante empieza a disertar sobre la cobardía, a través de algunos de los versos más conocidos de Silvio:

La cobardía es asunto
de los hombres, no de los amantes.
Los amores cobardes no llegan
a amores o a historias, se quedan allí:

⁷ “Perro ladrando a la luna” es, por cierto, el título de una obra plástica de Rufino Tamayo y otra de Joan Miró. De este último, también está “Mujer y perro frente a la luna”, que además de mostrar a la mujer, el perro y la luna –todas presentes en la canción– tiene una figura en forma de guitarra que bien puede recordar a la voz cantante.

ni el recuerdo los puede salvar,
ni el mejor orador conjugar. (Rodríguez, “Óleo...”, *Amoríos*)

Para él, la cobardía es aceptable en “los hombres”, no así en “los amantes”. Por eso, acusa de cobardía a los amores que “no llegan a amores o a historias”, sino que “se quedan allí”, insalvables siquiera por el recuerdo. Y por ser la mujer representada en estas canciones la que no ha querido llevar el amor pasajero a ser historia, es ella la que recibe la acusación de cobarde. Es la “mujer innombrable” que “huye como una gaviota”; la “mujer con sombrero” –semejante a un cuadro de Marc Chagall– “corrompiéndose al centro del miedo” mientras él se pone “a llorar. / Pero entonces lloraba por mí / y ahora lloro por verla morir” (Rodríguez, “Óleo...”, *Amoríos*). La canción se convierte en la despedida de ese amor que pudo ser. De ahí que la figura de la mujer vaya quedando cada vez más borrada en las demás canciones de la *Exposición de mujer con sombrero* –y de *Amoríos* mismo. En adelante, parece cumplirse el deseo de “Ojalá” –una luz cegadora, un disparo de nieve que borre de pronto a la mujer– y el sujeto lírico pasa al centro de sus textos, como es evidente en “Detalle de mujer con sombrero”.

Allí, el “yo” del sujeto ya no se proyecta como hombre siquiera, sino como una figura suprema, como una innombrable deidad. Cuenta que nació cuando las nebulosas “aún eran polvo cósmico en loca fricción, / cuando ni el bisabuelo de este universo / había conocido la luz” (Rodríguez, “Detalle de mujer con sombrero”, *Amoríos*). Nació mucho antes –insiste– pero su esencia no ha cambiado, “aún soy lo mismo que fui” (Rodríguez, “Detalle...”, *Amoríos*): ¿Pero qué es eso que *fue*? “lenguas de fuego, estrellas remotas, / cuerpos volando y buscando la vida, / breves tormentas de billones de años, / ojos en el cielo azul” (Rodríguez, “Detalle...”, *Amoríos*). Se trata de un sujeto que parece serlo todo, y que luego de hacernos a la idea de su antigüedad, reafirma su juventud a través del coro, en el que se pregunta qué le darán la vida y el amor. Una vez establecida esa paradoja, resume su evolución, que pasa a ser una suerte de evolución del universo, del planeta Tierra y del hombre occidental. Tras elaborar su impresionante sinopsis de sucesos biológicos e históricos que dan consigo, afirma pasarse todavía robándole al aire cualquier esperanza que ablande

sus guerras, para decir entonces: “Soy enemigo de mí y soy / amigo de lo que he soñado que soy” (Rodríguez, “Detalle...”, *Amoríos*), y es que *nació mucho antes y aún es lo mismo que fue*: “un embutido de ángel y bestia, / la democracia y el templo hermanados, / hombres, mujeres, niños y viejos, / *y algo para una mujer*” (Rodríguez, “Detalle...”, *Amoríos*; énfasis mío).

He ahí la mujer, por vez primera en “Detalle...”. Llama la atención el contraste entre todo lo que ha sido y es este hablante, y lo que es *para una mujer*: apenas *algo*. Esa poquedad parece conducirlo de nuevo al “tú” femenino, al que le advierte: “Cuando me beses, cuando me acaricies, / vas a sangrar, vas a iluminarte” (Rodríguez, “Detalle...”, *Amoríos*). No podía esperarse una advertencia distinta de parte de la voz poética; estamos ante un sujeto cuya autorrepresentación es hiperbólica, inextricable, paradójica. Y su paradoja central se da a través de la metáfora de su anatomía: una “de espuma y granada [que] / hiere y canta por mí” (Rodríguez, “Detalle...”, *Amoríos*). Esta anatomía recuerda a la poética de César Vallejo, pero también –y de manera más cercana– a la de José Martí. “Si ves un monte de espumas”, por ejemplo, es un arte poética montado sobre una serie de antítesis de violencia y delicadeza (monte y *espuma*; “puñal que por el puño echa flor”), semejante a la anatomía de espuma y granada que *hiere y canta* por el sujeto de “Detalle...”. En la canción, es la anatomía la que implica que la mujer sangre y se ilumine cuando toque y acaricie al yo, porque él lo mismo hiere y hace “sangrar” –como la granada– que canta hasta “iluminar”, como parece hacerlo a sus ojos la delicadeza efímera de la espuma.

La explicación anatómica de la espuma y la granada le sirve al sujeto para justificarse –o justificar su violencia– como le sirve también de justificación decir que *nació mucho antes y aún es lo mismo que fue*. Desde esa lógica puede decir que cuando la mujer lo deje o lo rechace, estará destruyendo y negando a sus padres, “a todos mis hijos, a lo que me hizo / y a lo que yo vine a ser” (Rodríguez, “Detalle...”, *Amoríos*). Ya no se trata de una acusación de cobardía, sino de la destrucción y negación del pasado y del futuro posible. Así de grande parece ser la rabia o el temor del sujeto que se siente despechado, o que teme a la posibilidad del despecho. Su proyección grandilocuente,

su sinopsis de la evolución, el oxímoron constante en su autodefinición, parecen abocados a esa advertencia final. La serie de canciones que conforman *Exposición de mujer con sombrero* parecerían, a su vez, abocadas a la gravedad intensa en que la deja el cierre de “Detalle de mujer con sombrero”. Por eso resulta insospechable la actitud desenfadada que asume el sujeto de la última canción de la tetralogía: “Mujer sin sombrero”.

La mujer reaparece esta vez como objeto del amor de dos hombres: “el funcionario” y “el poeta”. Objeto, trofeo de guerra, ella no es ya la destinataria de la canción; figura apenas entre estos hombres dispares que se hacen pedazos contra “el temible amor”. En medio de la trifulca, aparecen también “los presentes” (el público real o imaginario de Rodríguez), a quienes les toca *irle* a uno de los peleadores... Solo que no llegan a hacerlo, porque el sujeto se encarga de adivinar sus apuestas: “los despeinados al poeta / y los peinados al suicidio / –y sólo yo lo apuesto todo a la mujer” (Rodríguez, “Mujer sin sombrero”, *Amoríos*). La última cláusula supone un giro –y además un guiño irónico– del texto, en el cual aparece la mujer, ahora sí, como un *tú*: “Hicimos el amor en la ventana / y el vecino de enfrente se quejó. / Eso no lo sabías, no lo dije. / ¿Qué ventana mejor se humedeció?” (Rodríguez, “Mujer sin sombrero”, *Amoríos*).

La canción va dejando los juegos desenfadados del principio y se va tornando cada vez más seria. Ya lo anunciaba la presencia del *tú* –acompañado de una música más suave y sublime– que se revela una vez más como un amor del pasado: “...en el lugar donde iba tu voz / siempre se hizo silencio, un gran silencio. / Nadie ocupó tu silla, tu canción” (Rodríguez, “Mujer sin sombrero”, *Amoríos*). Es de nuevo la mujer ausente, la que se ha ido de la vida del sujeto, y ahora se ha vuelto insustituible. Por eso, él empieza a insistir en la necesidad de “salvar esos recuerdos”; salvarlos “de todo lo que fue ruin”, guardar lo bueno que ocurrió entre ambos, hacerlo para *salvarla*. Quiere salvarla del olvido. De ahí que, ante la guerra entre “el funcionario” y “el poeta”, apueste por “el poeta” –que es apostar por sí mismo– mientras extiende el juego binario al amor: “Hay un amor que da lo diario, / que te va a comprender, / y otro que canta y eterniza, / que te hace trascender” (Rodríguez, “Mujer sin sombrero”, *Amoríos*).

La canción sugiere que la mujer que se ha ido ha optado –o ha podido optar– por “el funcionario”, que es el que “da lo diario” y la va a comprender; pero que ha debido optar por el amor suyo –el del poeta– que es el que “eterniza” y “te hace trascender”. No hay término medio en este juego: “unos dan necesidad / y otros regalan las palabras. / Veremos qué dura más.” (Rodríguez, “Mujer sin sombrero”, *Amoríos*). En esta guerra del amor –como en toda guerra– no hay espacio para los matices. Aun así, el sujeto *que canta y eterniza* –y así, la salva– reconoce múltiples tipos de amor: omnipotente, desesperado, “que descorazona las piedras”, más semilla que semilla, más arado que el arado; “el amor de amor de amor”, el amor como una tumba, el de laberintos; “más complicados que un sombrero. / Hay el amor cercano a Cristo” (Rodríguez, “Mujer sin sombrero”, *Amoríos*). De pronto, la canción se ha vuelto más movida en la enumeración de tantos amores –y es que “Mujer sin sombrero” es, por cierto, una canción de *rock*– pero vuelve a la dulzura lírica y musical al comienzo de la última estrofa, donde, de cara a la diversidad de amores, el sujeto repasa, susurra y por fin describe *su* amor:

Mi amor no ha sido tan tremendo
ni tan ancho
ni tan bello
ni tan triste
ni tan sabio
ni tan solo
ni tan loco
ni tan todo
ni tan nada.

Pero canta. (Rodríguez, “Mujer sin sombrero”, *Amoríos*)

Hay que recordar que para describir cuán insustituible era ella en el pueblo, lo que dice el sujeto es que nadie ocupó su silla, su *canción*. Es innegable el poder que Silvio le da al canto en la *Exposición de mujer con sombrero*, por no decir en su poética toda. El poder de la palabra y del canto es nada menos que el de eternizar, hacer trascender... justo lo que se desea con un amor que hay que *salvar* del olvido.

Pareciera ser el final de *Amoríos*, pues la *Exposición* trata también de lo que *se supone* fuera solo un amorío, pero resultó en un amor que *canta*. No en balde la tetralogía forma parte integral del disco. Pero queda una canción; acaso la más sublime: “Qué poco es conocerte”.

VI. “De sal, de arena, como son todos los amores”

Al igual que “En cuál de esos planetas”, “Qué distracción” y “Se cuenta de ti”, “Qué poco es conocerte” es una composición de la década del sesenta. Rodríguez la recupera para el final de *Amoríos* –y de los conciertos en los que ha presentado el álbum– a través de una interpretación muy íntima, en la que solo suena su voz junto a los acordes de Jorge Aragón en el piano. Confirma, así, y más que en cualquier otro momento del disco, aquellas palabras de Amaury Pérez Vidal citadas al principio de este artículo: “[a]hí estaba Silvio desnudándose, a su manera, pero desnudándose en fin [...]” (4). Esa es la imagen que mejor recoge el intimismo lírico y la conjugación de melodía y silencio que logra el trovador en “Qué poco es conocerte”, y que va tan a tenor con la sencilla profundidad de los versos de la canción. Con ella, Silvio cose todo aquello que ha ido hilvanando a lo largo de *Amoríos*: los amores y amoríos, los ríos y los mares, la evocación de la infancia, entre otros temas que ahora se entrecruzan en una reflexión desnuda y serena, nacida de la inconformidad de un sujeto poético al que no le basta con *conocer* y “haber hallado / un amor más en todo el mundo” (Rodríguez, “Qué poco es conocerte”, *Amoríos*). Le parece poco haber vivido y hablado “de todo lo pasado”; haber encontrado otro amor pasajero que a pesar de serlo lo ha marcado y lo ha llevado a evocar el río y los sueños de su niñez:

De niño confundía un tablón
con el velero increíble que amaba.
Y aquel río, para mí, era el océano,
y soltaba mis velas temprano
buscando el mar, buscando el mar.
(Rodríguez. “Qué poco...”, *Amoríos*)

guerras, esperanza, un día de agua, mujeres con sombrero; en fin, de la brevedad eternizada de “un nuevo amor, piedra por piedra, / hecho de sal y hecho de arena, / como son todos los amores” (Rodríguez, “Qué poco es conocerte”, *Amoríos*).

OBRAS CITADAS

- Casaus, Víctor. *Amar sin papeles*. Sevilla: Editorial Atrapasueños, 2014.
- Cruz Bárcenas, Arturo. “Pobre diablo, quien no respeta a los maestros”. *La Jornada*. 21 agosto 2016. Web. Consultado 21 abril 2017.
- Daza, Baltasar. “Óleo de mujer con sombrero: cuando Silvio Rodríguez interpretó a Marc Chagall”. *Culto. La Tercera*. 30 octubre 2017.
- De la Hoz, Pedro. “Silvio y las estaciones del amor”. *Granma*. 23 diciembre 2015.
- Disponible en *Zurrón del aprendiz*. Web.
- Hernández Tapia, Lidia. “Los amoríos de Silvio Rodríguez”. *On Cuba*. 19 febrero 2016.
- Larraín P., Javier. “Amoríos, de Silvio Rodríguez”. *La Razón*. 17 enero 2016. Disponible en *Zurrón del aprendiz*. Web.
- Mataix, Remedios. “Mario Benedetti, un autor comunicante”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. Consultado 22 abril 2017.
- Panadero, Amparo. “Yo soy de donde hay un río”. *El país*. 20 abril 1999. Web.
- Pérez Vidal, Amaury. “Los amoríos de Silvio. Primera escucha”. *Cuba-debate*. Web. Consultado 21 octubre 2018.
- Ponce Suárez, Vilma N. “¿Cuándo se publicó el primer Caimán Barbudo?”. *El Caimán Barbudo*. Web. Consultado 22 abril 2017.
- Rodríguez, Silvio. *Amoríos*. La Habana: Ojalá, 2015.
- . *Cancionero*. La Habana: Ediciones Ojalá, 2008.

- . “Exposición de mujer con sombrero”. Comentario en *Segunda cita* [blog]. Web.
- . “Homenajito personal”. *Segunda cita* [blog]. Web.
- . “Yo soy de donde hubo un río”, *Segunda cita* [blog]. Web.
- Rodríguez Rivera, Guillermo *et al.* “Nos pronunciamos”. Web.