

## A LA TROVA CUBANA: SILVIO RODRIGUEZ



Silvio Rodríguez es un hombre, un trovador, que a través de sus canciones nos ha dicho cosas infinitas acerca de su alma y su espíritu, que nos ha hecho partícipes de su necesidad de comunicar y gritar lo humano que es y, con algo fundamental: cree en nosotros, cree en su pueblo.

**"Si no creyera en quien me escucha  
si no creyera en lo que duele  
si no creyera en lo que queda  
si no creyera en lo que lucha**

**¿Qué cosa fuera, corazón, qué cosa fuera?"**

En una tarde, habanera sostuvimos una conversación con Silvio en casa de la compañera Luisa Díaz, quien estuvo presente junto con nuestro amigo Carlos Cruz.

Hablamos de la creación musical, de la comunicación con el pueblo, del compromiso artístico, de la Nueva Trova . . . y el diálogo se aviva cuando le preguntamos a Silvio **por la intencionalidad de sus cantos y el hermetismo de algunas creaciones** . . .

Yo creo que esa pregunta se responde por sí sola porque si yo no hiciera canciones previendo un mensaje se supone que no cantara. O hago canciones previendo un mensaje o me siento delante del papel y empiezo a escribir lo primero que se me ocurra; o me ubicaría, por un lado, en la época de los dadaístas y surrealistas franceses con los que no tengo absolutamente nada que ver directamente, o con los sencillos y vulgares orates que están, no cantando delante de los micrófonos de la radio y la televisión, sino en los manicomios. ¿Tú te das cuenta?. Lógicamente siempre me propongo algo qué decir. Ahora, mi lenguaje ha sufrido transformaciones con el tiempo y aparte de eso, también hay mensajes que prefiero enfocarlos —a veces por antojo, a veces por intuición— de una manera quizás un poco más misteriosa, no hermética, puesto que de esa manera misteriosa es que se me presentan a mí esos problemas.

### **--Pero, no es eso premeditado**

—No, no es que yo me proponga que en esta canción voy a ser más oscuro que en la otra. Es que si hay una cosa que se me presenta con determinado misterio, lo que hago es recoger ese misterio y trasladarlo. No sé hay canciones mías en las que yo mismo me hago preguntas. Hace poco contestaba un cuestionario parecido a este donde me preguntaban acerca de lo que yo veía en mis canciones cuando pasa el tiempo, y entonces yo decía que uno a veces escribía cosas que supo, otras veces que sabe y otras veces que va a saber, porque leyendo a veces textos míos de hace algunos años he descubierto cosas que está ahí en ese texto y que yo no pensé en ellas cuando las dije; hay cosas nuevas que me sugiere ese texto. Si a mí mismo que las hago son capaces de, al cabo del tiempo, de sugerirme cosas nuevas, a los pobres oyentes —vaya— yo los compadezco. Ahora yo no creo que en todas pasa eso y no en todos los versos de una misma canción: unos son más indescifrables que otros. A veces hago alusiones a cosas muy locales . . .

### **--“El Papalote” . . .**

—Por ejemplo. Anécdotas que tienen que ver directamente con mi niñez, pero que fue una niñez bastante común en una capa bastante amplia de nuestra población, porque en fin yo soy de procedencia humilde —cuando digo humilde quiero decir desposeído, explotado—. Quizás por eso para la gente de aquí, para algunos de aquí, en medio de todo ese lenguaje que puede parecer para otros —simbólico, subjetivo— hayan cosas que se vean, que se identifiquen; y el que no conoció a Narcizo el mocho; conoció a Cheito el cojo en la esquina de su barrio en La Vibora o a Benitico el de Jacomino o al fulanito del otro lado . . . Bueno, a mí ese tipo de cosas nunca me ha preocupado, porque yo creo que eso, lejos de ser una cosa que lastre un texto con pretensiones artísticas, lo enriquece; el sentido polisémico de un texto con pretensiones artísticas, lejos de ser un defecto puede ser una virtud. Claro, no hasta el límite en que la gente, sencillamente, entre en el “laberinto de Creta” —¿tú te das cuenta?— porque sino ahí estamos ante el caos y ante el desconcierto, y de por sí estamos en un mundo caótico y desconcertante en muchos sentidos y yo creo que una de las misiones de los artistas es tratar de arrojar, dentro de lo posible, un poco de luz a la gente. Yo muchas veces he leído —y releído una cantidad de veces— poemas de poetas que admiro, y este mismo sentido múltiple de la poesía, de los versos de un poema, de un verso, a veces de una sola palabra, es una de las cosas que más me ha maravillado y cuando me he sentido participando de ese escrutinio, llegando a esa verdad que quiso el artista, es cuando me he sentido verdaderamente haciendo participar a la obra de arte de una de sus utilidades que es la de desarrollarme la imaginación, que es la de sugerirme, tentarme, provocarme.

### **--Tú piensas que ese mismo fenómeno se produce en tus oyentes?**

—Pienso que eso puede pasar, cuando no caen en el caos, en el desconcierto total —te repito—, que es el peor de los casos y que en ningún caso yo hago una canción para que no la entiendan; yo quisiera que la entendieran todos.

### **--Creo que no se da ese entendimiento en “Como esperando abril”, por ejemplo.**

Esa canción y todas las canciones que yo hago quieren decir —ni más ni menos— lo que dicen. Por ejemplo “Como esperando abril” dice: “Mucho más allá de mi ventana, las nubes de la mañana son una flor que le ha nacido a un tren, un reloj se transforma en cangrejo y la capa de un viejo da con una tempestad de comején”. Tú nunca te has parado en una ventana y has visto lo que se forma en las nubes?. Y creo que se forman cosas, incluso más locas que las que yo digo ahí, y entonces?. ¿Qué quieres tú buscar más allá de eso?. A veces también somos un poco truculentos. Siempre pasa algo parecido con “Sueño con Serpientes”, que ¿Qué quiero decir con “Sueño con Serpientes? que ¿Qué pasa con “Sueño con Serpientes?. ¡Caballero! eso que pasa ahí en la canción: un sueño con serpientes, el título lo dice: “Sueño con Serpientes”; quizás he debido ponerle el artículo “un” para que quedara más claro.

### **--¿Has sufrido presiones en tu vida, como hombre, como cantor?. ¿Has aceptado limitaciones?. Me vienen a la memoria “Debo partirme en dos” y “Resumen de noticias”.**

—Esas son canciones coyunturales, no canciones coyunturales en mi vida sino canciones de

una coyuntura de la trayectoria de mi vida, que no es lo mismo ni es igual tampoco. Son canciones que compuse en un momento en que si como hombre pero, más que como hombre como cantor, tenía determinadas presiones y más que como cantor, te podría decir que como revolucionario. Fue un momento en que en nuestra patria se debatían ardorosamente determinados temas con respecto a la cultura y que el destino que la cultura iba a correr se estaba jugando en esos momentos y eran momentos en que había que tomar partido porque era muy importante lo que estaba en juego, y estaban en juego cosas tan serias como la supervivencia o no de la Nueva Trova que, en mayor o menor medida, es y ha sido, fue y será una contribución a la revolución desde el plano de la cultura, y entonces, te digo, que eran momentos en que había que tomar partido y a veces estas luchas tomaban la forma, aparentemente, de problemas personales, de problemas individualizados; a veces la lucha de clases se pone esas máscaras, a veces no; a veces los problemas individualizados se quieren poner las máscaras de la lucha de clases y ahí surge el oportunismo y esas cosas. Pero en este caso no era así, en este caso era una violenta lucha ideológica que existía en ese momento, donde los enemigos de la Revolución intentaba corromper el sentido de la cultura revolucionaria y sembrar dentro de ella maneras y formas de la cultura burguesa. Por una parte los enemigos de la Revolución y por otra parte las leyes de la inercia que arrastrábamos desde el capitalismo todavía reciente.

### --En cuáles años?

67, 68, 69. Entonces, te repito, había que tomar partido y los que éramos jóvenes y éramos revolucionarios, a veces un poco más maduramente y otras veces quizás un poco exaltada y "adolescentísimamente", tomamos partido como podíamos, con canciones, con actitudes, a veces desmesuradas...

### --Eso te creó los problemas?. De ahí surgieron las presiones?

—Me creó problemas con los enemigos de la cultura revolucionaria.

### --¿Cómo se solucionaron esos problemas?.

—Esos problemas se solucionaron con la profundización de la Revolución en los problemas de la cultura, y se empezaron a solucionar fundamentalmente a partir del 1er. Congreso de Educación y Cultura celebrado en el 71. Cuando la Revolución empezó a precisar más específicamente su política cultural con respecto a todas las esferas del arte, cuando se empezó a profundizar, cuando se empezó a investigar, cuando se empezó a plantear el problema de partir de nuestras raíces culturales, el problema de partir de nuestro patrimonio cultural, el problema de partir de nuestras luchas, de nuestras tradiciones, de nuestra forma de ser, de nuestras formas de hacer, de nuestra identidad nacional; cosas que subyacían en el propio hecho revolucionario —porque el primer gran hecho cultural que se realiza en nuestra patria es el triunfo revolucionario de 1959— pero eran verdades que en el terreno de la cultura no figuraban con la firmeza y la hondura que eran necesarias y el trabajo cultural, hasta entonces, no se había empezado a encaminar partiendo de esas bases. Me refiero a la esfera de las artes. Había gente aislada que tenía claras esas cosas pero nuestra cultura global no. Uno de los factores aclaratorios —el primer mazazo contra todo aquello— fue el 1er. Congreso de Educación y Cultura y después, indudablemente, la creación del Ministerio de Cultura fue otro paso muy importante.

### --Tú dijiste que en un momento estuvo en peligro la existencia de la Nueva Trova y eso marcó o le dió forma a la coyuntura personal de la que hablaste...

—Yo creo que sí. Hubo un momento en que estuvo en peligro puesto que en primer lugar no se entendía lo que era la Nueva Trova, se veía como algo raro. Algunos no la entendían, otros sí; porque por supuesto, si todo el mundo no hubiera entendido lo que era la Nueva Trova, el movimiento de la Nueva Trova no hubiera existido. No estuvieramos hablando aquí, no te queda la menor duda; si los únicos convencidos de lo que nosotros hacíamos éramos nosotros ¡olvidate!. El caso es que en el seno de la dirigencia revolucionaria había muchos que comprendían lo que era la Nueva Trova, lo que podía significar; porque en definitiva nosotros todavía no habíamos probado en la práctica nuestro valor, éramos demasiado jóvenes y teníamos problemas hasta generacionales, ¡vaya!, teníamos problemas hasta con los que eran mayores que nosotros.

### —¿Problemas personales?

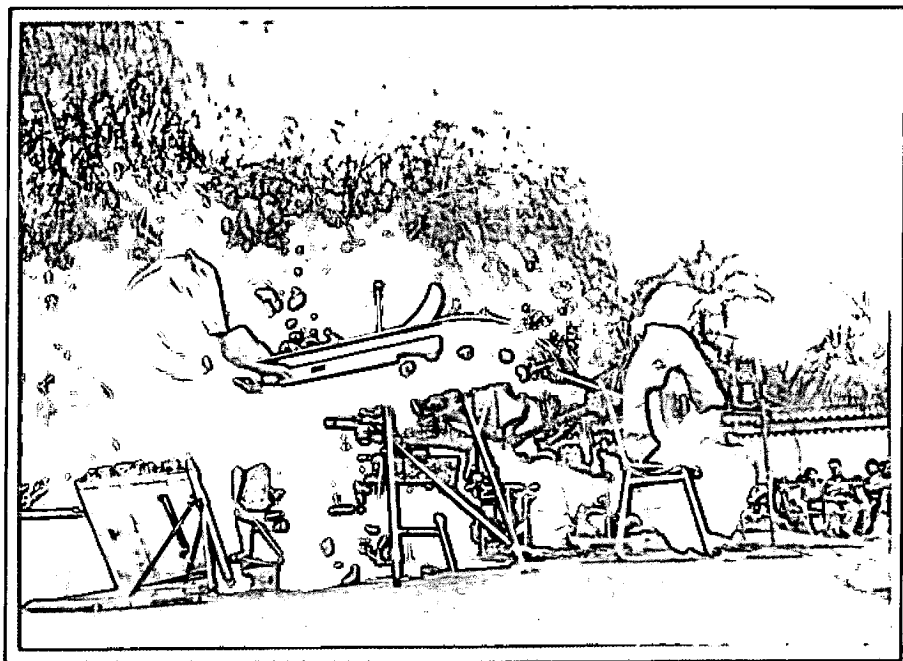
Problemas personales no, yo no creo que tanto, yo creo que eran más bien un problema sociológico que personal, de sociología aplicada a la evolución cultural, quiero decir.

### —Entonces, ¿Cómo se gestó, cómo surgió el movimiento de la Nueva Trova?

—Espontáneamente, con sus trovadores que unos estábamos en una cosa, otros estábamos en otra; empezamos a conocernos y a hacernos amigos a partir de que hacíamos canciones con las mismas preocupaciones, con el mismo sentido estético, con las mismas premisas ideológicas y políticas; con más o menos una misma visión de la cultura y entonces empezamos a coincidir, nos empezamos a ser amigos, por eso, porque éramos jóvenes que además de cantar hablábamos mucho, creo que hablábamos diez veces más que lo que cantábamos, nos pasábamos la vida hablando y discutiendo sobre todo: y esto, y lo otro, y aquello, y lo de más allá, y que por dónde le entró el agua al coco y quién vino primero: el huevo o la gallina y bueno, todas esas cosas trascendentes que se hablan a los veinte años y así empezó la cosa. Yo estaba en el ICR, Pablo haciendo su servicio militar, Noel Nicola trabajaba en el Instituto de Etnología y folklore, Martín Rojas y Eduardo Ramos pertenecían a una empresa de cultura y así. Pero nos fuimos encontrando, fuimos coincidiendo, porque en cuanto yo oía una canción de uno por ahí, yo me decía: "a este lo tengo que conocer yo" y lo buscaba y el otro hacía lo mismo con uno y nos fuimos encontrando y, un factor muy importante, aglutinador, ya con aristas de oficialidad fue La Casa de las Américas que organizó en el año 67 lo que se llamó el "Encuentro de la Canción Protesta", donde vinieron muy destacados cantores de América Latina como Viglietti, los Parra, Zitarrosa; en fin, gente importante de la nueva canción, o del folklore de sus países, entonces se quedó la idea. Como esta nueva canción, esta "canción protesta" —que se la llamó así por un problema reflejo con lo que estaba pasando en Estados Unidos con los de "The protest song"— era un fenómeno en toda América Latina se dejó la idea en Casa de hacer un centro de la canción protesta adjunto al departamento de música y después que se terminó aquello, nosotros, los trovadores de aquí que hacíamos canciones revolucionarias fuimos invitados por ese centro y por la dirección de La Casa de las Américas a hacer conciertos allí. Como teníamos que hacer uno o dos conciertos al mes eso nos obligó también a unirnos más, a ensayar canciones juntos, a crear un grupo que nos acompañara, a buscar más gente que cantara las canciones nuestras y eso empezó a crecer de esa manera, a partir de febrero del 68 que fue cuando hicimos el primer concierto Pablo, Noel y yo y que para algunos significó el estreno, entre comillas, de la Nueva Trova, como movimiento, pues es una actividad que pone en evidencia que hay más de uno que está en esa tendencia y en esa línea.

### —¿Y se le llamó así con ese nombre?

—No, eso fue mucho después. Déjame llegar ahí. Yo sí recuerdo que cada vez que me decían cantante o algo de eso yo decía: "a mí no me digan cantante, díganme trovador, yo soy un trovador". Eso sí yo siempre lo tuve claro que yo era un trovador porque nuestra tradición con la guitarra ha sido llamada aquí en Cuba, la trova. Bueno, continuando, después vino la creación del Grupo de Experimentación Sonora, que fue al año siguiente, en el 69. El ICAIC quería hacer un grupo que se especializara en la banda sonora de cine y la dirección del ICAIC escogió a los trovadores jóvenes, que en aquel momento más se destacaban, porque también la dirección del ICAIC, como La Casa de las Américas anteriormente comprendió que éramos los seguidores de una tradición y que éramos los jóvenes que estábamos haciendo la canción revolucionaria de entonces y no se conocía a otros jóvenes trovadores sino a nosotros. Ya existía lógicamente, el ejemplo de Carlos Puebla, el ejemplo de Nico Saquito, el ejemplo de Eduardo Savorit, el ejemplo de Tania Castellanos, el ejemplo de César Portillo de la Luz que también había hecho algunas canciones revolucionarias, pero no eran tan jóvenes como nosotros, es decir, nosotros formábamos parte de una cosa nueva, de un fenómeno nuevo, y también nuestro lenguaje era distinto al de ellos, tanto musical como poéticamente. Entonces se hizo el grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y no es casual que en él hubieran cuatro de los seis o siete fundadores o pioneros del movimiento de la nueva trova: Pablo Milanés, Eduardo Ramos, Noel Nicola y yo. El grupo estuvo trabajando unos siete años e hicimos una pila de conciertos. El grupo fue una especie de taller, donde se nos obligaba a estudiar, era lo único que se nos obligaba en realidad, porque ni siquiera teníamos que hacer la música para una película que o nos interesara a



pesar de que nos pagaban para eso; lo que se nos obligaba era a estudiar, a superarnos técnicamente, a estudiar música y se nos proporcionaron, dentro de los recursos escasos que había en aquella época —que fueron unos momentos muy dramáticos del bloque— una grabadora, los estudios del ICAIC con los mejores técnicos, músicos para que tocaran lo que nosotros empezábamos a componer, a arreglar, a orquestar, porque no solamente aprendimos a escribir nuestras canciones sino que también recibimos nociones de armonía, de contrapunto, de orquestación; eso nos permitió desarrollarnos en esa otra fase de nuestro trabajo que era hacer la música para cine y nos dedicamos a la experimentación, a la especulación, a montar las canciones que teníamos y así la nueva trova empezó en una fase nueva de consolidación popular masiva y eso empezó a suceder con canciones como “¡Cuba va!”, la “Columna Juvenil del Centenario”, la “Canción de los CDR”. Después de todo eso, en 1972, en toda la isla ya había crecido mucho el movimiento, había quizás más de cien jóvenes en toda la isla que ya estaban dentro de la nueva canción, la canción revolucionaria, que estaban musicalizando textos de poetas, que estaban haciendo folklore cubano, que estaban haciendo folklore latinoamericano, y entonces, la Unión de Jóvenes Comunistas viendo este auge nos propuso crear una agrupación juvenil similar a la que se había creado con los jóvenes artistas de otros géneros que es la Brigada de los Hermanos Saíz; crear otra especie de brigada que agrupara a los trovadores y se hizo en la ciudad de Manzanillo en noviembre del 72 lo que se llamó el 1er. Encuentro de Jóvenes Trovadores. Allí hablamos de todo, pusimos las cartas sobre la mesa, dijimos nuestros intereses, hicimos un esquema, algo bálbuceante de qué era lo que éramos, de con qué nos identificábamos, de cuáles eran nuestras raíces, de en qué momento de nuestra historia estábamos, de qué era lo que debíamos hacer, en fin, ahí un poco como que colectivamente tomamos conciencia de nuestro deber y de nuestra historia y decidimos crear el movimiento.

#### —Coincidieron en muchas cosas?

En este caso coincidimos en todas, tofo fue aprobado por unanimidad y se acordó crear el Movimiento de la Nueva Trova, con ese nombre, con todas las cosas que eso implicaba y que se

dijeron allí: que pronto no iba a ser nueva, que dentro de diez años qué iba a pasar, que ya íbamos a ser viejos; pero en fin tuvo que llamarse Nueva Trova porque esa era la Nueva Trova de aquel momento, la Trova surgida dentro de la nueva Cuba, que había inaugurado la Revolución.

**--Tú hablaste de que en los comienzos ustedes se identificaron porque había afinidades estéticas, ideológicas. Ahora bien. ¿Se podría afirmar que la Revolución creó las condiciones para que ustedes tuvieran esas inquietudes comunes o ya existían como inquietudes personales de cada uno?**

Sin la Revolución jamás se hubiera dado un fenómeno como el de la Nueva Trova, pero en ningún sentido. Te voy a explicar por qué. En primer lugar la Nueva Trova se permite dar un salto de calidades en cuanto a complejidades —temáticas, formales— porque hubo una Revolución que nos permitió a todos estos jóvenes tomar conciencia de una serie de cosas; pero no solamente el hecho así abstracto de que hubo una Revolución, el caso es que también esa Revolución alfabetizó a todo nuestro país y que la canción que se hacía antes del 59, aparte de estar manipulada por el mercantilismo y por el facilismo y por todos esos “ismos” putrefactos de la sociedad de consumo de entonces, también estaba lastrada, en primer lugar, por el nivel cultural de nuestro pueblo que era bajo y que había interés en que siguiera bajo y cada vez más bajo. En nuestro país se da un fenómeno que estoy seguro que se da en casi todos los países de América Latina y es que en las sociedades de autores prácticamente el ochenta por ciento o un poco más de los autores son gente que no saben, que nunca han sabido música y que son personas a quienes se les ocurre una letra, se la tararean a un pianista, este pianista se las armoniza, se las inscribe, y muchas veces les cobra un dividendo. A veces este problema de ignorancia y de imposibilidad propiciaba que algunos copistas de estos se apropiaran de canciones de gente que venía y se las cantaban; eso hoy en día es una cosa inconcebible para los jóvenes en nuestra patria, eso no puede pasar, con los jóvenes de hoy, en primer lugar porque la Revolución alfabetizó a todo el mundo y no sólo se contentó con alfabetizar sino que obligó a la gente a hacer el sexto grado, y digo obligó no en el sentido de que les puso una pistola en el pecho: “tú tienes que estudiar el sexto grado”; aunque yo creo que en aras de la cultura sí se pudieran hacer esas cosas, yo creo que serían perfectamente válidas. Bueno, lo que te quiere decir es que el nivel cultural y político —que también es cultura, por supuesto— que dió la Revolución a nuestro pueblo, la cantidad de posibilidades que les dió a los músicos, la cantidad de posibilidades de estudio que le dió a los jóvenes, la cantidad de posibilidades de superación que nos ha dado a todos, ha sido el caldo de cultivo fundamental para que un fenómeno tan rico, diverso como la Nueva Trova se haya producido y desarrollado, y que sigue en desarrollo, porque a la Nueva Trova le surgen artistas cada vez más singulares como lo puedes ver en Virulo; y tienes que escuchar a Donato Poveda y a Santiago Feliú, el hermano de Vicente. Escuchas a Donato y te vas a dar cuenta que estás ante una cosa que es Nueva Trova pero que ya no es lo mismo que nosotros hacemos, ya es otra cosa. Ya ellos empiezan como que otra etapa. Bueno, todo ese desarrollo, todo ese auge, no hubiera sido posible sin esta Revolución; las posibilidades de viajar, de estudiar, de ver, de conocer, de confrontar son mayores. Ahora mismo, ellos dos 19 y 20 años, están en Nicaragua; ni siquiera en la etapa nuestra, a los 19 ó 20, se podía soñar con hacer un viaje así, pues mira que ellos pueden hacerlo.

**--¿En algún momento te propusiste escribir canciones meramente políticas?. Apartando el sentimiento y usando sólo el cerebro. Me parece que “Fusil contra fusil”...**

—¿Tú crees?. Te voy a explicar, ese día yo hice dos canciones. Las dos las hice por la misma motivación: fue cuando Fidel habló ante la televisión y presentó las fotos del Che muerto; dijo ante el pueblo que sí, que era el Che el que había muerto en Bolivia, y ese día yo hice dos canciones: “Fusil contra fusil” y “La era está pariendo un corazón”. Yo no creo que me las propusiera, creo que si no las hubiera hecho hubiera sido un maricón. Sentir es un acto intelectual también, no es solamente un acto afectivo a rajatabla. Cuando uno razona y comprende, la comprensión es una enorme ayudante del sentimiento; uno no puede sentir si no comprende, y yo hago esas canciones porque las comprendo, que es una manera de sentir; otras las siento más que las comprendo pero no siempre las que siento más son las mejores . . .

### **Pero son más tuyas en el sentido . . .**

—No, ¿por qué? si mi comprensión es tan mía como mi sentimiento.

### **Pero las que comprendes no son como más razonadas . . .**

Yo en este caso te digo como decía Maicovsky: "Yo también soy una fábrica de la Revolución" y no me avergüenzo en lo absoluto, en primer lugar porque no tengo nada que esconder y porque en muchos sentidos en muchos aspectos también soy un hombre del pasado. Yo no soy un hombre del comunismo, yo soy un hombre de transición; yo soy un hombre lleno de defectos que quiere ayudar a que los que vengan no tengan ni los defectos míos ni los defectos de muchos otros que andan por ahí.

### **¿Te costó mucho comprender eso?**

—Yo creo que eso es para interiorizarlo bien uno tiene que comprenderlo bien todos los días cuando se levanta por la mañana; acordarse por lo menos. Acuérdate que el ocio es espontáneo, la virtud hay que cultivarla. Yo soy un hombre que ha tomado partido por cosas, un hombre que comprende que en otro lugar, en un pueblo, en la falda de una loma sacan a treinta o cuarenta personas a media noche y las fusilan delante de sus hijos, de sus mujeres, realidad que no me afecta a mí directamente, si yo no comprendiera eso . . . No quiero ser redundante ni pan-cartista pero me parece que el Che lo dijo en una frase bien hermosa y contundente, dijo que "ser revolucionario era ser capaz de sentir en la propia mejilla la bofetada de otro" y para eso hace falta una comprensión.

—Quizás es que la sensibilidad nos la han truncado en cierta forma, quizás eso que tu llamas comprensión ahora, en su génesis es sensibilidad . . . —Es condición humana en primer lugar, pero después la condición humana hay que entrenarla y hay que nutrirla de la inteligencia, porque a pura condición humana no se echa pa'lante. Hay que ser inteligente, hay que ser, incluso, hasta astuto, aunque a veces nos moleste un poco esa palabra. El enemigo es astuto y la política de la otra mejilla hace muchos años que se sabe que no da resultado y entonces con el enemigo también hay que ser astuto y yo no puedo renegar de la astucia revolucionaria, que sería renegar de la Revolución, como no reniego de la inteligencia revolucionaria ni de la sensibilidad revolucionaria; todo depende en función de qué se esté, pero para estar en función de algo hay que comprender.

### **—Tus canciones surgen de eso también?**

—Unas más, otras menos.

### **—Pero, ¿Siempre atentas a esas tres cosas: inteligencia, astucia, sensibilidad?**

Tú sabes que con respecto a eso —puede parecer un poco tangencial, pero no tanto— Stravinsky decía que la obra de arte tenía un ochenta por ciento de transpiración y un veinte de inspiración. ¿Qué te parece?. El gran y duro Stravinsky. Hay que sudar más que suspirar ¿oiste? y en la medida que uno envejece se da más cuenta de la realidad esa.

### **—En Venezuela noté de tu parte cierta actitud de rechazo a cualquier acercamiento. ¿Obedecía esa actitud a un estado de ánimo en particular?**

—En primer lugar yo estaba muy enfermo de la garganta, pasé tres o cuatro días en cama y me tuve que inyectar varias veces; además, me sentía mal porque estuve cantando en algunos lugares con muchas dificultades, algunas presentaciones que no salieron como esperábamos desde el punto de vista de la organización, gajes del oficio. Deberíamos acostumbrarnos a eso pero, no; creo que por derecho y por respeto a los demás no debemos acostumbrarnos a esas cosas; creo que debemos ser exigentes y exigentes pues en la medida en que todos los factores que hacen óptimo un concierto estén cuidados se va a contribuir a que nuestro mensaje llegue también más óptimamente. Yo creo que en aquel momento, coincidiendo con toda una campaña que se empezaba a hacer contra la Revolución Cubana, el contenido de algunas de mis canciones me parece que levantó cierta virulencia entre algunas personas con acceso a la prensa y se dijeron algunas cosas, no contra lo artístico, sino contra el contenido ideológico. Incluso, me acuerdo de una persona que cuando estuve allá con Noel Nicola en el año 75 escribió una crónica muy favorable, muy deslumbrada, maravillada, muy descubriendo de pronto una cosa y que ahora en

este caso esta misma persona hable de mis "aberraciones político-pedagógicas" . . . Bueno, eso me pareció muy cómico. No era crítica de arte, era crítica política. En otros lugares donde he estado a veces se incomodan porque uno se viste con lentejuelas y cosas de esas, entonces, se enañan con uno y dicen: "el concierto fue maravilloso, la gente aplaudía a delirar, los fanáticos estaban allí, rabiaban, gritaban, chillaban y él: puerco, sucio, desgreñado . . .". ¿Tú te das cuenta?. Dicen esas cosas porque no tienen nada qué decir y quieren arrojar su mala leche de alguna forma.

**—Silvio, tomando en cuenta que el baile forma parte de nuestras raíces, de nuestra identidad, ¿Por qué la Nueva Trova no ha hecho músicaailable?**

—Yo creo que nosotros debíamos ser capaces, puesto que a la juventud le gusta tanto bailar, acercar nuestra música a loailable, lo que pasa es que en nosotros ese fenómeno de que nuestra canción no se hicieraailable no es un fenómeno consciente de parte nuestra. Ha sido un problema más bien de tradición y eso parte de los orígenes mismos de la trova; te voy a explicar por qué. Cuando la trova surgió en Cuba había una expectación en el público, la gente se reunía para escuchar a los trovadores pero, cuando llegó el son de Santiago de Cuba, empezó a desplazar la trova; entonces la gente además de escuchar, bailaba y se empezaron a crear lo que se llamaron los septetos y hubo gente, trovadores incluso, que formaron septetos como es el caso más ejemplar de María Teresa Vera, que era una trovadora muy famosa, maravillosa además, y que cuando empezó a irrumpir en La Habana el son de Oriente hizo un septeto que después se transformó en el Septeto de Ignacio Piñeiro y que hoy en el Septeto Nacional, que son todos una partida de viejitos que tocan muy bien el son y que tienen unas canciones maravillosas que los mismo se pueden escuchar que se pueden bailar y en realidad lo que se hace es que se bailan y se escuchan mientras se bailan, y entonces nosotros quizás por un problema inconsciente, no propuesto, de rechazo a la músicaailable que se escuchaba en el momento en que surgió la Nueva Trova, que era una música generalmente muy banal, que no decía nada, que no proponía nada; empezamos a hacer música noailable, sólo para oírla, para cantarla, y la gente no la bailaba porque era de la trova. También sucede, que, en un principio nos parecía más urgente que se dijeran "cosas" que sumarnos a la música como divertimento, cosa que ya se hacía bastante.

**—Hablando de eso, allá en Venezuela causó extrañeza "¡Cuba va!" por el ritmo de rock que tiene.**

—Te voy a explicar, "¡Cuba va!" la hicimos para un documental inglés que se hizo sobre Cuba que se llamaba así: "¡Cuba va!", cuyo director, Félix Green (?) nos pidió a Pablo, a Noel y a mí que hicieramos la música y cada uno hizo una canción y entre los tres compusimos "¡Cuba va!" que es la canción final de la película y como era para Inglaterra hicimos una cosa medio rock y además en aquel momento estábamos bastante influidos por el rock aunque cuando oímos ahora esas cosas nos damos cuenta de que es un rock no a la manera de hacer exacta de los yanquis y ni siquiera de los ingleses.

**ALFREDO VILORIA**

**3 de Agosto — 1981**

**CentroGumilla**

**Av. Cristóbal Rojas 16 — Santa Mónica  
Ap. 40.225 — Tls. 661.28.40 y 661.95.15  
CARACAS 1040-A — VENEZUELA**