



Universidade de Santiago de Compostela

Facultade de Xeografía e Historia

Grado en Historia

**“La rabia es mi vocación”. La Nueva Trova
Cubana: política, cultura e identidade a través de
las figuras de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés**

Claudia Vilariño González

Tutora: M^a Pilar Caglio Vila

Departamento de Historia de América

Traballo de Fin de Grao

Curso Académico 2024/2025

Resumo

Silvio Rodríguez e Pablo Milanés son dúas das figuras principais do que se coñece como a Nova Trova Cubana, un fenómeno cultural e histórico que xorde no contexto da Revolución Cubana e que supón, por si só, un cambio no panorama cultural do país. Ideoloxía e política entrelázanse coa cultura a través das cancións e composicións musicais dunha serie de artistas que se suman á onda revolucionaria e canalizan os seus anxeios de cambio e renovación no contexto dunha época marcada pola Guerra Fría. Nacerá, da man destes mozos, o Movemento da Nova Trova, cunha especificidade propia dentro da Nova Canción Latinoamericana e que se desenvolve ao abeiro de institucións como a Casa de las Américas ou proxectos propios como o Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC. Este traballo propón abordar todas estas cuestións para examinar como este movemento articulou cultura, política e identidade no marco das políticas culturais impulsadas polo Estado cubano desde 1959. Mediante a análise de fontes primarias e secundarias, analízanse tamén as traxectorias persoais de Silvio Rodríguez e Pablo Milanés e o modo en que as súas obras reflicten as tensións propias do proceso revolucionario, a recepción internacional do movemento e o legado que aínda hoxe perdura.

Palabras clave: Nova Trova Cubana, Revolución Cubana, Guerra Fría, Nova Canción Latinoamericana, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés

Resumen

Silvio Rodríguez y Pablo Milanés son dos de las figuras principales de lo que se conoce como la Nueva Trova Cubana, un fenómeno cultural e histórico que surge del contexto de la Revolución Cubana y supone, por sí solo, un cambio en el panorama cultural del país. Ideología y política se entrelazan con la cultura a través de las canciones y composiciones musicales de una serie de artistas que se unen a la ola revolucionaria y canalizan sus ansias de cambio y renovación en el contexto de una época marcada por la Guerra Fría. Nacerá, de la mano de estos jóvenes, el Movimiento de la Nueva Trova, que tiene una especificidad propia dentro de la Nueva Canción Latinoamericana y se desarrolla amparado por instituciones como la Casa de las Américas o proyectos propios como el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Este trabajo se propone abordar todas estas cuestiones para examinar cómo este movimiento articuló cultura, política e identidad en el marco de las políticas culturales impulsadas por el Estado cubano desde 1959. Mediante el análisis de fuentes primarias y secundarias, se analizan, también, las trayectorias personales de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés y el modo en que sus obras reflejan las tensiones propias del proceso revolucionario, la recepción internacional del movimiento y el legado que aún hoy permanece.

Palabras clave: Nueva Trova Cubana, Revolución Cubana, Guerra Fría, Nueva Canción Latinoamericana, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés

Abstract

Silvio Rodríguez and Pablo Milanés are two of the main figures of what is known as the Nueva Trova Cubana, a cultural and historical phenomenon that emerged from the context of the Cuban Revolution and, in itself, brought a significant shift to the country's cultural landscape. Ideology and politics intertwine with culture through the songs and musical compositions of a group of artists who joined the revolutionary wave and channeled their desire for change and renewal within the broader context of the Cold War era. From the hands of these young artists, the Nueva Trova Movement was born distinct in its own right within the larger framework of the Latin American Nueva Canción and developed under the support of institutions such as Casa de las Américas and initiatives like the ICAIC's Grupo de Experimentación Sonora. This study aims to explore all these aspects in order to examine how this movement articulated culture, politics, and identity within the framework of the cultural policies promoted by the Cuban state since 1959. Through the analysis of primary and secondary sources, it also explores the personal trajectories of Silvio Rodríguez and Pablo Milanés and how their work reflects the tensions inherent to the revolutionary process, the international reception of the movement, and the legacy that endures to this day.

Key words: Nueva Trova Cubana, Cuban Revolution, Cold War, Nueva Canción Latinoamericana, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés

Índice

Resumo

Resumen

Abstract

1. Introducción.....	1
1.1. Justificación del tema.....	1
1.2. Objetivos generales y específicos.....	1
1.3. Metodología y fuentes.....	2
2. Contexto histórico y político.....	2
2.1. Breve panorama de Cuba tras la Revolución de 1959.....	2-4
2.2. Políticas culturales del gobierno revolucionario. La cultura como instrumento ideológico.....	4-6
3. Orígenes y características de la Nueva Trova Cubana.....	6
3.1. Nueva Trova <i>versus</i> Trova tradicional.....	6-7
3.2. ICAIC, Casa de las Américas y otras instituciones.....	7-8
3.3. Música, ideología y compromiso político.....	8-9
4. Silvio Rodríguez y Pablo Milanés como figuras clave.....	10
4.1. Trayectorias personales en el marco del proceso revolucionario. Evolución de sus posturas políticas.....	10-12
4.2. Las canciones como fuente histórica para entender el clima político y cultural.....	12-14
5. Recepción y tensiones internas.....	14
5.1. Recepción en Cuba y América Latina.....	14-15
5.2. Tensiones entre los artistas y el poder político.....	15-17
6. Conclusiones.....	17-18

Bibliografía

1. Introducción

1.1. Justificación del tema

El tema escogido para este trabajo encuentra su justificación en la más tierna infancia. La música creada en Cuba por esos jóvenes trovadores desde los años 60 fue repertorio habitual en mi vida desde que tengo recuerdo. El crecer escuchando canciones como *Escaramujo*, *Te doy una canción*, *Ojalá* o *Yolanda* me llevaron a otras como *Yo pisaré las calles nuevamente*, *Playa Girón*, *No vivo en una sociedad perfecta* o *Días y flores*, cuyos versos dan nombre a este trabajo.

La variedad de temas que confluyen en los discos de Silvio o Pablo, así como del resto de exponentes del Movimiento de la Nueva Trova, permitieron aunar desde canciones de amor hacia una mujer, pasando por el amor a la patria hasta llegar a la defensa de la revolución, no solo la cubana, utilizando las canciones como medio de expresión ideológica. Por el significado que para mí tienen sus canciones me decanté por este tema para mi trabajo con el objetivo de seguir ampliando mis conocimientos tanto en la discografía de la Nueva Trova como en el apartado más histórico del contexto en el que fueron concebidas.

1.2. Objetivos generales y específicos

El objetivo general de este trabajo es el presentar un relato sobre la Nueva Trova Cubana, no necesariamente innovador, sobre los ejes ya estudiados por otras autoras y autores. Así, pretendo tratar los orígenes del Movimiento de la Nueva Trova Cubana; el contexto en el que se enmarca a nivel nacional e internacional, incidiendo sobre todo en la Revolución Cubana y en la Guerra Fría como modeladores de las condiciones en las que se desarrolla este movimiento; la recepción cultural en Cuba y en el resto de países latinoamericanos, etc.

Los objetivos específicos pretenden centrar el relato en dos de las figuras más destacadas del movimiento: Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Siguiendo la trayectoria vital de nuestros protagonistas, pretendo extrapolar sus experiencias individuales y usarlas como recorrido común del resto de artistas que formaron parte del Movimiento de la Nueva Trova. Esta decisión es práctica, atendiendo a los requerimientos técnicos del trabajo y entendiendo que, con la gran masa de artistas que conformaron el movimiento, resultaría imposible hacer más que una mención a cada uno en un trabajo de estas características. Por esto he optado por la acotación centrada en las dos figuras más sonadas que nacieron de este contexto propio de la Nueva Trova Cubana.

1.3. Metodología y fuentes

En cuanto a la metodología y fuentes utilizadas es preciso destacar la singularidad de este trabajo, pues a pesar de no tratar ningún tema nuevo ni proponer enfoques innovadores sí que se trata de un trabajo de investigación que, a parte de la bibliografía secundaria clásica, se propuso utilizar fuentes primarias como entrevistas recopiladas en vídeo, entrevistas recogidas en libros y artículos, grabaciones de recitales y, también, usando las canciones de estos trovadores como fuente directa, analizando las letras y entendiendo cada una en su contexto particular de creación.

No es pretensión de este trabajo efectuar un análisis exhaustivo, sino que estará limitado a las obras a las que yo he podido tener acceso. Para la realización de este trabajo he podido contar con varias fuentes contemporáneas al momento de conformación del Movimiento de la Nueva Trova Cubana y otras más actualizadas, conformando un umbral bastante amplio que alberga fuentes desde finales de la década de los 70 hasta la actualidad.

Si seguimos un orden cronológico, cabe destacar la obra titulada *Del tambor al sintetizador*, de Leonardo Acosta, que, a pesar de haber utilizado la edición del 2014, en ella se recopilan textos que datan de finales de la década de los 70. De la misma forma el libro de Orlando Castellanos, *Tras la guitarra la voz* (2012), me ha servido como fuente sustentada sobre una serie de entrevistas realizadas a varios exponentes de la Nueva Trova que datan de finales de los setenta y principios de los ochenta.

Las obras de Ignacio Faulín (1995) y Clara Díaz (1994; 1997; 2005) se presentan esenciales, pues recogen de manera detallada las trayectorias de Silvio y Pablo. Las de Robin Moore (2001; 2006) y Rina Benmayor (1981) son obras no tan recientes pero que resultan claves para el desarrollo de ciertos aspectos abordados en este trabajo. Por otro lado, y como obras más actuales, hay que destacar la obra de Jan Gustafsson (2020) y las tesis de Leticia Carrera (2019) y Valeria González Lage (2025), ambas defendidas en la USC, que acometen respectivamente cuestiones de sumo interés para el desarrollo de este.

2. Contexto histórico y político

2.1. Breve panorama de Cuba tras la Revolución de 1959

El triunfo de la Revolución Cubana el 1 de enero de 1959 marcó un punto de inflexión en la historia del país caribeño. Con la caída del régimen dictatorial de Fulgencio Batista dio comienzo un proceso de transformación social, política e ideológica sin precedentes en América Latina. El nuevo gobierno revolucionario, encabezado por Fidel Castro, se propuso romper con la herencia neocolonial y construir una sociedad basada en la justicia social, la igualdad y la soberanía nacional (Heredia, 2018: 544).

Este cambio no fue solo político, sino también ideológico. Con el triunfo de la Revolución se produjo una ruptura de las viejas estructuras estatales, pero también de las mentales establecidas por el colonialismo y neocolonialismo, dando paso a una nueva manera de entender el mundo y la historia nacional (Heredia, 2018: 544). La revolución absorbió elementos del nacionalismo, el marxismo y el pragmatismo político, que servirían de base para el nuevo proyecto del socialismo cubano como “consumación de la democracia y la justicia social” (Heredia, 2018: 535). Martínez Heredia expresa en su obra *El mundo ideológico cubano de 1959 - marzo 1960* que “la revolución, esa violentación a fondo del orden vigente y las conductas esperables, esa ruptura abrupta de los límites de lo posible, era la solución” (Heredia, 2018: 525).

Los primeros años del proceso revolucionario están marcados por reformas estructurales como la reforma agraria y la nacionalización de empresas extranjeras (Nocera, 2017: 40). Estas medidas contaron con el apoyo de la población, pero también supusieron tensiones con Estados Unidos. Estas derivaron en el deterioro de las relaciones diplomáticas, la imposición del embargo comercial y el alineamiento definitivo del gobierno cubano con la Unión Soviética (Nocera, 2017: 41).

La Revolución Cubana se desarrolló, además, en un contexto internacional marcado por la Guerra Fría, lo que implicó una inmediata reacción por parte del gobierno de Estados Unidos. La política exterior estadounidense, centrada en la contención del comunismo, percibió el proceso cubano como una amenaza directa en el hemisferio occidental (Loaeza, 2013: 33), dejando huella con su influencia en el resto de países latinoamericanos, promoviendo y apoyando los regímenes autoritarios bajo la llamada Doctrina de Seguridad Nacional. Como señala Soledad Loaeza, “la marcada ideologización de la política exterior estadounidense que inspiraba la doctrina de la contención del comunismo fue el vehículo para que la política de Washington se incrustara en los equilibrios internos de estos países”, y Cuba se convirtió en el principal objetivo de esa estrategia (Loaeza, 2013: 52).

El discurso político estadounidense justificaba todo tipo de intervenciones en el territorio por considerar al proyecto cubano como una “amenaza comunista” a erradicar (Nocera, 2017: 39), pretendiendo a toda costa frenar la expansión de la ideología revolucionaria por el resto de países del continente americano. Esta visión fue ampliamente compartida en los organismos multilaterales dominados por Washington, pues para Estados Unidos la Guerra Fría supuso “una excusa para reformular una política intervencionista ya vieja” (Rey Tristán, 2012: 53).

Como parte de esa ofensiva, el gobierno norteamericano apoyó la invasión de Bahía de Cochinos en 1961 y promovió numerosos intentos de desestabilización interna, junto con la imposición de un bloqueo económico que persiste hasta la actualidad (Nocera, 2017: 41). Este

clima de tensión permanente influyó decisivamente tanto en la política exterior cubana como en el desarrollo de su sistema político y cultural.

En ese marco, la población cubana vivió un aumento sin precedentes de la participación popular en cuestiones políticas y sociales, promoviendo el gobierno la educación política como eje central para construir la nueva conciencia revolucionaria (Heredia, 2018, 526).

La revolución gozaba de un consenso muy poderoso, porque alentaba la confianza en un futuro luminoso para el país, la realización de la promesa nacional tantas veces frustrada y una superación rápida de los males que aquejaban a todos, o a grupos sociales determinados: la miseria y el desempleo, el fraude, la malversación y la mentira como modelos de conducta pública, la explotación de los trabajadores, la falta de servicios de salud y educación, el racismo, la prostitución, la incuria, el entreguismo a Estados Unidos (Heredia, 2018: 535).

2.2. Políticas culturales del gobierno revolucionario. La cultura como instrumento ideológico

Tras el triunfo de la Revolución, el nuevo gobierno cubano impulsa toda una serie de reformas y políticas culturales, momento en el que se da una “asunción del control cultural por el poder revolucionario” (Heredia, 2018: 543). El Estado organiza desde los primeros momentos la cultura no para restringirla, sino para educar al pueblo en la nueva ideología contribuyendo a asentar las bases sociales del nuevo proyecto revolucionario (Heredia, 2018: 534).

El primer paso para esto fue la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en marzo de 1959, previo a la propia creación del Ministerio de Cultura. Este Instituto, que será fundamental para el Movimiento de la Nueva Trova, fue la primera institución cultural que estableció la Revolución, representando la apuesta del gobierno por el cine como vehículo educativo para las masas y llevando a cabo un “activismo cinematográfico” pretendiendo extender el comunismo por el resto de países latinoamericanos (Salazar Navarro, 2020: 281).

A la par que el ICAIC se crea la Casa de la Américas y, ya en 1961, el Consejo Nacional de Cultura. Estas tres instituciones serán la base para articular todo un sistema cultural desde el Estado que tendrá como función principal el impulsar a toda una serie de creadores afines a la Revolución, organizar concursos y llevar a cabo publicaciones de todo tipo (Salazar Navarro, 2020: 278). También se creó la Imprenta Nacional, fundamental para llevar a cabo una difusión masiva de textos que llegaran a la población, y se puso en marcha una gran Campaña de Alfabetización que llegó a toda la geografía cubana (González Lage, 2025: 84).

En el año 1961 tendrá lugar el famoso discurso “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro, el cual “definió los rumbos de la política cultural del nuevo gobierno revolucionario” (Salazar

Navarro, 2020: 58). En este, Fidel deja muy claras las intenciones de promover una política cultural propia y revolucionaria, rechazando todo lo que vaya en contra de esta.

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie -por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera-, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella.

La política cultural cubana impulsada por el gobierno era ambivalente: pretendió y consiguió promover el acceso a la cultura por parte del pueblo mediante la alfabetización, los conciertos gratuitos, las editoriales, las bibliotecas; pero se protegió de discursos que fueran ideológicamente contrarios al proyecto revolucionario (González Lage, 2025: 79).

En este contexto se creó el caldo de cultivo perfecto para impulsar la proliferación de toda una serie de expresiones culturales que respaldaran la Revolución de la mano de intelectuales, artistas, músicos, cineastas, etc. La cultura pasó a ser parte del proceso de construcción del nuevo Estado cubano, herramienta clave en la concepción popular de los cambios revolucionarios.

Cabe señalar la propuesta que recoge el Che Guevara con su famoso concepto del “Hombre nuevo” en esta creación cultural, en palabras de Peris Blanes, todas las transformaciones que se estaban dando desde la Revolución debían “encaminarse a la creación de sujetos nuevos con valores diferentes a los de las sociedades burguesas, individualistas y capitalistas que la habían precedido” (Peris Blanes, 2013: 65).

Se pretendía una renovación de los valores previos e, incluso, la creación de nuevos exponentes creados en el ambiente revolucionario que no estuvieran influidos por esas ideas neocoloniales, burguesas e imperialistas. Esta idea expresada por el Che incluía también a los intelectuales, los cuales estaban condenados a una eventual desaparición para “ceder su lugar a las generaciones futuras, ‘libres del pecado original’” (Peris Blanes, 2013: 65).

La cultura fue utilizada, entonces, con el propósito de contrarrestar esa herencia elitista y burguesa del pasado de la nación. Para esto todas las nuevas expresiones culturales expresaban las ideas revolucionarias y los valores del socialismo cubano. Como señala Spencer-Espinosa, “en el mundo de la cultura popular, la creación de la memoria es una forma de resistencia social, en el sentido de simbolizar o recordar el conflicto social para no repetirlo o para redefinirlo. La memoria de la música, por tanto, es un espacio tanto de confrontación como de reconciliación y resiliencia frente al pasado” (Spencer-Espinosa, 2022: 70).

Así, la cultura se utilizó como herramienta de legitimación ideológica por y para la Revolución. Este uso funcional de la cultura no es exclusivo del gobierno revolucionario cubano

y como en otros casos fue y sigue siendo muy criticado pues a pesar de democratizar el acceso a la cultura del pueblo, también limitó las expresiones culturales a las que apoyaban (o no contradecían) a la Revolución.

3. Orígenes y características de la Nueva Trova

3.1. Nueva Trova *versus* Trova tradicional

La Nueva Trova Cubana surge a final de la década de los 60 en el marco de los proyectos culturales impulsados por el nuevo gobierno tras la Revolución. Se trata de un nuevo movimiento artístico que rompe desde el apartado estético e ideológico con la trova tradicional, sobre todo en los temas, la finalidad y la función social de sus canciones.

Esta, a pesar de sus características propias, forma parte de un fenómeno más amplio de carácter “epocal-internacional” (Díaz, 1997: 11). Clara Díaz puntualiza que “en América Latina, a partir de los años 50, como consecuencia de la agudización de los conflictos sociales y del despertar político de los pueblos del continente, empezó a conformarse un movimiento al que se llamó *nueva canción latinoamericana*” (Díaz, 1997: 11). De la misma manera se desarrollaban en España una serie de movimientos de la nueva canción: *Nova Cançó* en Cataluña, *Canción del pueblo* en Madrid, *Ez dok amairu* en el País Vasco o *Voces ceibes* en Galicia (Faulín Hidalgo, 1995: 45).

Así, La Nueva Trova Cubana, junto al resto de manifestaciones similares como la nueva Canción Chilena, “intentaban crear una nueva identidad cultural popular y una nueva conciencia social a través de la música que uniría la clase baja mayoritaria y fundaría una estabilidad política sin el conflicto de clases sociales y las injusticias del gobierno y la élite minoritaria” (Moody, 2011: 2).

Heredera de la vieja trova, la Nueva Trova comparte con estas ciertas características: están pensadas para ser escuchadas y no bailadas, son interpretadas por pequeños grupos en entornos informales, ponen especial énfasis en el valor del texto y transmiten mensajes emocionales (Moore, 2001: 180). Esta trova tradicional cubana toma como temas predilectos la “exaltación de los antiguos caudillos indígenas erigidos en símbolos de la patria, la glorificación de los paisajes cubanos y de las mujeres” (Acosta, 2014: 94).

Mientras esta vieja trova, que tiene como principales exponentes a figuras como Sindo Garay o Manuel Corona, trataba estos temas de lírica intimista, la Nueva Trova introdujo en su labor creativa una serie de temas políticos y reflexivos con el mundo en el que les tocó vivir, con influencias del marxismo, el antiimperialismo y la canción protesta latinoamericana (Díaz, 1997: 12). El vínculo que los artistas crearon entre su faceta militante y artística hizo de esta Nueva

Trova un fenómeno de gran proyección regional, aunque no de manera exclusiva, pues el fenómeno del “intelectual revolucionario” no es exclusivo de una época o un lugar, sino que ha sido una constante en diferentes contextos históricos y geográficos (Hernández, 2022: 337).

Noé Carrillo Márquez destaca la faceta de resistencia frente a la música comercial:

La sección de Nueva Trova se dedica a reflexionar acerca del autor y su posicionamiento con respecto a su realidad cultural e histórica. Pareciera más un monólogo musicalizado que una canción vocal. Ésta pondera acerca de su posición social, su papel frente al público, la facilidad para componer *rock and roll* comercial, su rechazo al facilismo musical y sus posibles consecuencias. En otras palabras, la parte trovadoresca pretende alejarse de la música comercial” (Carrillo, 2020: 70).

La música trovadoresca adquirió así un nuevo sentido: ya no era solo entretenimiento o crónica sentimental, sino una herramienta de intervención social, crítica cultural y formación ideológica. Como lo expresa Giulia Montecchi en su estudio sobre Gerardo Alfonso, la Nueva Trova propuso “un cancionero que daba voz a La Habana, a sus tensiones y esperanzas” (Montecchi y Bajini, 2020: 81).

La influencia de otras tradiciones musicales también fue significativa. Silvio Rodríguez ha citado a los Beatles y al folk estadounidense como parte de su formación, y reconoció que su generación no solo escuchaba a los trovadores antiguos, sino también a Violeta Parra, Bob Dylan o Paul McCartney (Benmayor, 1981: 15).

En definitiva, la Nueva Trova Cubana representó la unión de elementos populares de herencia de la vieja trova, la incorporación de novedades estilísticas y temáticas y un compromiso político muy marcado a favor de la Revolución y la militancia cultural

3.2. ICAIC, Casa de las Américas y otras instituciones

A diferencia de la trova tradicional, la Nueva Trova fue apoyada desde sus inicios por las instituciones culturales creadas por el Estado en los primeros años tras la Revolución. El ICAIC y la Casa de las Américas serán las dos instituciones fundamentales que facilitaron para los artistas emergentes espacios de grabación y formación (García Chediak, 2022: 82).

Si seguimos un orden cronológico, todo comienza en el 1967 con la creación del Centro de la Canción Protesta, que dura solo dos años por falta de recursos (Ramos Domínguez, 2014: 44). En este centro se conocen muchos de los integrantes de la Nueva Trova por primera vez, como es el caso de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés; y también se celebra este mismo año el I Encuentro Internacional de la Canción Protesta, que “tuvo un verdadero efecto de gente catalizador dentro de nuestro contexto político musical” (Díaz, 1997: 23). Estos dos, junto a Noel Nicola, darán una actuación conjunta en el Centro el 19 de febrero de 1967, siendo esta considerada una de las fechas fundacionales del surgimiento de la Nueva Trova Cubana (Faulín, 1995: 66).

Dos años después, a finales del 1969 se crea el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, en el que se incluyen nombres como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Leonardo Acosta y posteriormente Emiliano Salvador, Leoginaldo Pimentel y Sara González, “bajo la orientación de maestros tan destacados como Juan Elósegui, Federico Smith y Leo Brouwer, este último además director del Grupo” (Díaz, 2005: 21). En palabras de Clara Díaz, “el objetivo de la dirección del ICAIC era reunir un grupo de creadores que estaban dispersos y realizar un trabajo colectivo, analítico, profundo, político y social de la música popular” (Díaz, 1997: 27).

En una entrevista que realizó Orlando Castellanos a Pablo Milanés en el 1976, este comenta que “el año 72 y como resultado de todo este trabajo que se venía haciendo por distintos trovadores, se organiza la Nueva Trova, es decir, el Movimiento de la Nueva Trova auspiciado por la Unión de Jóvenes Comunistas, por lo que ya ese año esta organización que viene funcionando en distintas provincias, agrupa a jóvenes con distintas calidades y distintas formas de proyectarse de toda Cuba” (Castellanos, 2012: 196).

Así, el 1972 es el año en el que inicia el Movimiento de la Nueva Trova, que se corresponde además con el I Encuentro de Jóvenes Trovadores, “cuyo objetivo era propiciar el intercambio de opiniones entre los creadores jóvenes de las distintas provincias y coadyuvar con las posibilidades de desarrollo de este fenómeno que ya se comenzaba a proyectar a lo largo y ancho del país” (Díaz, 1997: 28).

Además, instituciones como la Casa de las Américas no solo funcionaban como centros de promoción artística, sino que eran espacios “para lograr consensos entre el gobierno revolucionario cubano y la comunidad de artistas no sólo de la Isla sino también del continente latinoamericano” (García Chediak, 2022: 83). La canción trovadoresca de estos nuevos artistas encontró un marco adecuado para desarrollarse desde la resistencia cultural frente al imperialismo y a la mercantilización del arte.

Por tanto, la Nueva Trova no nació al margen del Estado, sino dentro de sus estructuras institucionales, en un clima donde la cultura era parte del aparato de transformación social. Este apoyo facilitó la circulación de sus canciones, su grabación en discos, su difusión en medios públicos y su legitimación como arte comprometido con la política, aunque también implicó límites y tensiones ideológicas que se harían más visibles en décadas posteriores.

3.3. Música, ideología y compromiso político

Como vemos, tanto por su contexto político de creación, amparada por las instituciones culturales estatales, como por las características inherentes de creación musical, con una

militancia explícita en lo revolucionario, la Nueva Trova Cubana supone un ejemplo claro de articulación entre música, ideología y compromiso político.

La calidad poética y musical de las canciones de la Nueva Trova y su capacidad de transmitir mensajes matizados y complejos ha sido un factor fundamental, tanto para su éxito de público como para que cumpliera, en su momento, un papel de eslabón entre el discurso político de la Revolución cubana y un público abierto a este mensaje, pero también a una música distinta y artísticamente innovadora, que supo integrar las influencias de la canción revolucionaria latinoamericana y de géneros musicales que escuchaba la juventud en el mundo occidental. La alianza con esta música ayudó al gobierno revolucionario cubano a ser visto como parte de una rebelión juvenil del hemisferio occidental, privilegio de muy pocos gobiernos en el mundo (Gustafsson, 2020: 52).

Lejos de crear propaganda ideológica, los trovadores defendían una idea amplia de lo político en cuanto fenómeno que atraviesa todos los ámbitos de la vida social cubana. Así, “los trovadores se apresuran a explicar que no escriben propaganda política y que su canción es política en el sentido más amplio del término, en tanto que una canción de amor, una evocación de la vida en el pueblo, una canción infantil o una de solidaridad con Angola o Vietnam, todas son políticas, del mismo modo en que la vida cotidiana es política” (Benmayor, 1981: 12).

En este sentido, la Nueva Trova no dictaba un mensaje único ni determinante, sino que ofrecía una mirada íntima, una manera de sentir y pensar la Revolución a través del arte donde cada canción podía ser un sentimiento, una pregunta o un posicionamiento político. En una entrevista a Silvio del año 2017 este señala que nunca intentó escribir panfletos, ya que su “gusto por la poesía” se lo impedía (Cantor-Navas, 2017: 47). Como puntualiza Jan Gustafsson, “la Nueva Trova, como género, opera *dentro* de la Revolución, pero tiende a evitar una aproximación panfletaria o dogmática a la utopía y da espacio a la reflexión crítica sobre la complejidad del proceso utópico” (Gustafsson, 2020: 48).

Muchos de los exponentes de la Nueva Trova entendían la canción como un espacio donde formular preguntas. Relacionado con esto, Vicente Feliú apunta que “lo que los cantautores hemos hecho siempre ha sido preguntar, no responder. Por eso hay una explosión de este canto en todas partes. La gente va cada vez más a los conciertos que a los discursos, y eso es así porque estamos preguntando” (Zaurín, 1998: 23). El resultado de la confluencia de todas estas características fueron canciones donde confluyen elementos personales y colectivos, donde la pregunta prevalece sobre la respuesta y donde el cuestionamiento de la realidad es obligado.

En definitiva, la Nueva Trova articuló música, ideología y compromiso político de forma innovadora: sin subordinar completamente el arte a la política, pero tampoco desentendiéndose de ella. Fue un arte que se pensó como acción cultural revolucionaria, aunque atravesado por dudas, contradicciones y matices que enriquecen su legado.

4. Silvio Rodríguez y Pablo Milanés como figuras clave

4.1. Trayectorias personales en el marco del proceso revolucionario. Evolución de sus posturas políticas

Las trayectorias de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés están íntimamente ligadas a la evolución de la Revolución Cubana, pues ambos fueron protagonistas del movimiento de la Nueva Trova, pero también, dentro de su calidad de artistas y personas, símbolos de la relación compleja entre el individuo creador y el poder revolucionario.

Silvio Rodríguez nace en el seno de una familia de origen campesino en San Antonio de los Baños en 1946, pero con el triunfo de la Revolución Cubana se instalará de forma definitiva en la ciudad de La Habana. En los pasos previos a la conformación del artista, Silvio ingresa en la Juventud Socialista, se afiliará a la Asociación de Jóvenes Rebeldes, fundará las Milicias Nacionales Revolucionarias y se unirá a la Campaña de Alfabetización de 1961 (Díaz, 2005: 11).

Unos años más tarde, en abril de 1964, Silvio será reclutado en el primer llamado del Servicio Militar Obligatorio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y ya llevaba con él su guitarra y una incipiente vocación de trovador (Díaz, 2005: 12). Será a partir del 1967, con su integración en el ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión), cuando comience su carrera como trovador y su posterior recorrido dentro de instituciones previamente mencionadas como el ICAIC o la Casa de las Américas.

Por su parte, Pablo Milanés, nacido en Bayamo en 1943, se vincula desde su niñez al arte musical y forma una carrera como cantante excepcional desde la cual es conocido entre la gente. Tras formar parte de algunos conjuntos musicales, Pablo se estabiliza durante unos años en el Cuarteto del Rey, que constituía en aquellos años “una de las agrupaciones vocales más profesionales y prometedoras del momento dentro del ámbito nacional” (Díaz, 1994: 34). Se desvincula del grupo en el 1964, cuando este comienza a “montar cosas comerciales” (Castellanos, 2012: 195).

Será en estos inicios donde establece un primer contacto con el *feeling* que quedará plasmado en su canción *Mis 22 años*, de gran importancia porque, en palabras de Clara Díaz, “se vería resumido en este resultado artístico, un homenaje, según plantea el propio compositor, a todas las tendencias expresivas que había intentado por esos años” (Díaz, 1997: 17).

Nuestros protagonistas se conocen en 1967, año clave para ambos, pues la afinidad entre estos llevaría a un desarrollo de sus carreras casi en paralelo a una gran amistad, lo que los une desde ese momento a nivel individual y artístico. Sobre su primer encuentro ha contado Pablo:

A Silvio lo conocí en un estudio de televisión de La Habana. Era 1967 y nos presentó Omara Portuondo, maravillosa vocalista y amiga mutua. Ya había oído de sus cosas y él de las mías siendo un encuentro fabuloso. No sólo por la confrontación que tuvimos y por la admiración que nos prodigamos aquella tarde, sino además por la similitud de personalidades, en los objetivos e ideas y sobre todo por las coincidencias ideológicas y en cuanto a lo que se podía hacer con la canción en la cultura popular cubana (Faulín, 1995: 89).

Tanto Silvio como Pablo fueron reconocidos oficialmente como representantes del nuevo arte revolucionario: participaron en festivales internacionales, grabaron en sellos estatales como EGREM, sus canciones se difundieron ampliamente por la radio y la televisión cubana, especialmente durante los años setenta (Acosta, 2014: 102).

La relación de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés con el Estado cubano estuvo marcada por un apoyo explícito al proyecto revolucionario, pero también por momentos de crítica, conflicto y redefinición de su papel como artistas dentro del sistema. Ambos aúnan en sus figuras, tanto en calidad de artistas como de individuos, la militancia con autonomía dentro de ese equilibrio dinámico entre autonomía artística y control estatal que permitía el gobierno revolucionario (Kumaraswami, 2009: 531).

En el caso de Silvio Rodríguez, desde sus inicios mostró una fuerte identificación con los ideales de la Revolución, pero se distanció del discurso oficialista, especialmente en lo que respecta a las formas de expresión. Fue criticado desde un primer momento por algunos sectores de la revolución por llevar el pelo largo y ropa informal, así como por comentar en una entrevista que los Beatles eran el grupo más importante del mundo. Ignacio Faulín comenta que Silvio “siempre se enfadó muchísimo por no poder expresarse de todo lo libremente que quisiera”; y finalmente la dirección del ICRT, por las reacciones de las tendencias más conservadoras, lo despide (Faulín, 1995: 66).

Esta tensión continuó a lo largo de su carrera: aunque integrado en las instituciones del Estado, siempre insistió en que su arte debía nacer de una necesidad interior, no de una consigna. A pesar de ello, Silvio ha defendido públicamente a la Revolución en momentos clave, como la crisis de los 90 o el acercamiento entre Cuba y Estados Unidos, dejando claro que su apoyo al proyecto socialista sigue vigente, aunque no exento de crítica.

También hemos puesto nuestro grano de arena en la ruptura del bloqueo, en el sentido de que, al llevar nuestra música, nuestra canción a otros lugares del mundo, hemos enseñado cómo piensan, cómo sienten, cómo se manifiestan en todo sentido los jóvenes revolucionarios cubanos y de alguna manera creo que también hemos servido de puente para hermanar diferentes países, a diferentes naciones, a diferentes sentimientos con nuestra causa, con nuestro país, con nuestra Revolución” (Castellanos, 2012: 34).

Pablo Milanés, en cambio, vivió una relación más conflictiva con el Estado. Su paso por las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) en junio de 1966 dejará en Pablo una mella presente a lo largo de su carrera y, sin renegar de sus valores de izquierda, se mostrará en contra de los mecanismos autoritarios del sistema (Díaz, 1994: 49). Desde aquí y con el tiempo, Pablo fue tomando una postura cada vez más crítica hacia el rumbo del gobierno. En varias entrevistas manifestó su preocupación por la falta de apertura democrática y por la persistencia de prácticas burocráticas, lo que lo llevó a alejarse de los canales oficiales. Pablo rompió definitivamente con el oficialismo, aunque sin alinearse con posturas contrarrevolucionarias.

Ambos casos muestran cómo los trovadores no fueron figuras instrumentales del poder, sino creadores complejos, con posiciones políticas matizadas, que apoyaron el proceso revolucionario sin renunciar a su voz crítica. Robin Moore puntualiza que “la doctrina socialista ejerce una fuerte influencia, pero en la vida cotidiana de los intérpretes, la música suele funcionar como un medio para criticar al Estado. Los músicos utilizan sus composiciones para resistir el dogmatismo o para promover formas culturales que han sido ignoradas o escasamente apoyadas por las instituciones” (Moore, 2006: 8).

4.2. Las canciones como fuente histórica para entender el clima político y cultural

Las canciones de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, al igual que las del resto de integrantes de la Nueva Trova, son una fuente privilegiada para comprender el clima ideológico, emocional y político de la Revolución Cubana, especialmente en las décadas de 1970 y 1980. A través de ellas no solo se articula un discurso poético, sino que se condensan los valores revolucionarios, las tensiones con el gobierno, las contradicciones prácticas y las aspiraciones del proceso revolucionario.

Jonathan Moody señala que estos “querían que la música tuviera más sentido para la vida y experiencia de los cubanos comunes; quería que tuviera más significado y propósito social/político (...), así que empezaron a escribir canciones sobre cuestiones políticas y sociales abordando temas que tenían que ver con todos los latinoamericanos, especialmente la raza, la patria, y la injusticia” (Moody, 2011: 18).

En el caso de Silvio se pueden escoger varias canciones de su amplio repertorio para ejemplificar esto mismo. Las figuras de la revolución y los sucesos históricos que le tocarán vivir se plasmarán en su obra, como es el caso del Che Guevara. Este será importante, como señala Leticia Carrera, para la creación de *Fusil contra fusil* y *La era está pariendo un corazón*, haciendo esta última referencia “a la brecha entre la ideología de la Revolución” (Carrera, 2019: 67). Ambas canciones serán compuestas el día después de la muerte del Che, cuadrando con su debut en televisión (Carrera, 2019: 2020).

Otras canciones como *Canción urgente para Nicaragua* o *Playa Girón* expresan una fuerte carga testimonial por parte de Silvio a partir de los sucesos históricos que acontecían y en las que se expresa un compromiso político explícito. *Canción urgente para Nicaragua*, que forma parte de su álbum *Unicornio* (1982) muestra su compromiso político y la celebración de la victoria del Frente Sandinista, en el verano de 1979. Muchos años después, *El necio* mostrará su adhesión vital y política a la revolución, a pesar del desplome del mundo del socialismo real.

En *Playa Girón*, se plasma el debate en el que se encontraban engarzados los trovadores desde una pregunta común a estos: “¿cómo hablar de un tema revolucionario sin incurrir en los ‘pecados’ del escritor/intelectual tal como estaban siendo denunciados en el debate público de la época?” (Peris Blanes, 2013: 62).

Compañeros poetas
tomando en cuenta los últimos sucesos
en la poesía, quisiera preguntar
me urge,
¿qué tipo de adjetivos se deben usar
para hacer el poema de un barco
sin que se haga sentimental,
fuera de la vanguardia
o evidente panfleto,
si debo usar palabras
como Flota Cubana de Pesca
y ‘Playa Girón’?

Peris Blanes puntualiza sobre esta que “narrar la historia de ese episodio revolucionario, parecía decirnos la canción, resultaba imposible desde la posición intelectual del hombre de cultura, y sólo sería posible desde la voz y la posición social de aquellos que lo habían vivido (Peris Blanes, 2013: 63). Los últimos versos de la canción recogen esta idea: “que escriban pues la historia / su historia / los hombres / del ‘Playa Girón’”.

Por su parte, Pablo Milanés canalizó una sensibilidad más melódica y a menudo más íntima, pero sin dejar de lado lo político. En *Yo no vivo en una sociedad perfecta* Pablo rechaza la idea de utopía como perfección, defendiendo esta desde la parte más humana: “porque la hacen mujeres y hombres”. Como expresa Jan Gustafsson, “hay un reconocimiento a la Revolución, a la utopía, pero ya no tan solo por el sacrificio de los grandes hombres, sino por el esfuerzo cotidiano de todos. Es un canto a la utopía, pero la utopía no es solamente Revolución, sino Cuba, con su gente que vive y trabaja” (Gustafsson, 2020: 48).

Yo pisaré las calles nuevamente es otro ejemplo de expresión del compromiso político, donde expresa su solidaridad con Chile tras el golpe de Estado de 1973. Canta a la memoria del gobierno de la Unidad Popular, denuncia en sus versos la represión política, la injusticia, los asesinatos, recorre en sus versos la capital, Santiago de Chile, que se encuentra “ensangrentada” y salpicada

por horrores. Sobre todo, la canción plasma sus deseos y la promesa de ver a Chile y a sus gentes de nuevo en libertad.

Yo unido al que hizo mucho y poco
Al que quiere la patria liberada
Dispararé las primeras balas
Más temprano que tarde sin reposo
Retornarán los libros, las canciones
Que quemaron las manos asesinas
Renacerá mi pueblo de su ruina
Y pagarán su culpa los traidores

Las canciones de estos dos grandes exponentes permiten leer la historia desde la subjetividad, desde el modo en que se vive y se interpreta una época. Estas no solo son arte musical, conforman documentos culturales que reflejan la política de su tiempo y funcionan como archivos desde los que reconstruir las luces y sombras de la Revolución Cubana. Así, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés trabajaron desde sus canciones para “promover la solidaridad entre los países, las clases sociales, las culturas, y sobre todo para promover la revolución” (Moody, 2011: 27).

5. Recepción y tensiones internas

5.1. Recepción en Cuba y América Latina

Desde sus inicios, la Nueva Trova Cubana encontró una gran recepción tanto en la isla como fuera de ella. En Cuba, el movimiento se fue consolidando como una de las expresiones culturales más representativas de la Revolución, pero el alcance internacional también fue muy resaltante, sobre todo en el reconocimiento de figuras como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, que se convirtieron en íconos musicales con un alcance social y simbólico inmenso.

La recepción en Cuba fue inmediata, suponiendo estos nuevos trovadores un vocero oficial del Estado-nación (Thomas, 2010: 9) dentro de todo el contexto de reformas culturales impulsadas por el nuevo gobierno revolucionario. Pablo expresó en una entrevista del 1976 con Orlando Castellanos, hablando precisamente de la recepción de sus canciones entre la masa estudiantil, que desde el año 1967, “la reacción del público en cuanto a Cuba siempre ha sido muy positiva” (Castellanos, 2012: 205). Sobre esto, Silvio en una entrevista comentaba:

Yo lo que sí recuerdo es que cuando nosotros comenzamos a cantar, los jóvenes necesitaban mucho nuestra canción porque había una generación que estaba surgiendo al calor de la revolución, enfrascada en las luchas de la revolución, viviendo intensamente aquellos años de transición y que necesitaba una expresión en la música que se correspondiera con la vida que se vivía, que se correspondiera con las esperanzas y con las luchas de aquellos jóvenes (Castellanos, 2012: 33).

A nivel internacional la Nueva Trova no tardó en ser bien recibida tanto en el resto de países latinoamericanos como en otros continentes. Pablo Milanés, en la misma entrevista mencionada

anteriormente, al ser preguntado sobre la recepción de sus temas en el exterior responde que “también ha sido muy buena la aceptación de la casi totalidad de esos públicos de otros países” (Castellanos, 2012: 206).

En el 1984, Silvio y Pablo actúan conjuntamente y por primera vez en Argentina, visitando varias ciudades del país. Sobre este encuentro recoge Clara Díaz en su obra:

No obstante ser la primera visita de los trovadores cubanos, y aún sin haber tenido nunca antes ningún tipo de promoción y divulgación de sus obras a través de los poderosos medios de difusión masiva, las canciones de Pablo y Silvio eran coreadas, con pleno dominio de los textos y sorprendente entusiasmo, por parte de un público identificado totalmente con los músicos” (Díaz, 1994: 93).

Además del impacto en América Latina, también se documenta su recepción como símbolo cultural de la revolución cubana en Europa. En 1975, por ejemplo, el disco *Días y flores* fue censurado en España, donde se suprimieron los temas *Días y flores* y *Santiago de Chile* y se reemplazaron por *Madre* y *Te doy una canción*, siendo esta última la que dará título al disco (Faulín, 1995: 97). Ambas figuras reciben premios, participan en festivales, atienden a concursos; y “el binomio Silvio-Pablo comenzó a hacerse muy habitual en las giras (internacionales) de la Nueva Trova” (Faulín, 1995: 117).

Así pues, la Nueva Trova fue ampliamente aclamada y se convirtió en un fenómeno transnacional con un simbolismo revolucionario reconocido dentro y fuera de Cuba. La recepción internacional fue clave para consolidar a sus artistas como portavoces de una cultura socialista cubana con ambiciones utópicas y vocación latinoamericanista.

5.2. Tensiones entre los artistas y el poder político

A pesar del fuerte vínculo ideológico que la Nueva Trova mantuvo con la Revolución Cubana desde sus orígenes, no estuvo exenta de conflictos con el poder político. Estas tensiones no fueron abiertas ni constantes, pero sí significativas, y se intensificaron especialmente en las décadas de 1980 y 1990, cuando comenzaron a evidenciarse discrepancias entre algunos artistas y los lineamientos oficiales del Estado.

La alianza entre la Nueva Trova y el poder revolucionario corresponde, principalmente, a las décadas de los setenta y ochenta. A partir de los noventa, con la crisis y el llamado periodo especial, aunque muchos de sus músicos siguen activos y productivos, la dinámica musical, ideológica y utópica del movimiento y de la corriente musical como tales se van modificando, y las relaciones con el poder revolucionario también. La Nueva Trova seguirá como género, pero va dejando de ser una organización unida y el compromiso revolucionario será menos firme (Gustafsson, 2020: 44).

En los primeros años del movimiento, las tensiones ya estaban presentes en forma de vigilancia institucional y episodios de censura, como es el episodio de despido en 1969 de Silvio

Rodríguez por el ICRT. Este clima lo llevó a embarcarse en el buque Playa Girón, una decisión que marcó un alejamiento temporal de los espacios institucionales (Díaz, 2005: 20).

A lo largo de su carrera, Silvio Rodríguez alternó momentos de reconocimiento oficial, como serían las condecoraciones recibidas en los años 80, con posturas más autónomas que lo llevaron a tener disputas con las autoridades. En entrevistas y canciones, manifestó su incomodidad con ciertas formas de burocratización de la cultura y defendió la necesidad de una creación artística libre, aunque sin romper nunca con los principios fundamentales del proyecto socialista.

Será a mediados de la década de 1980 cuando nos artistas de la Nueva Trova pierdan parte del atractivo con el que contaban entre los oyentes más jóvenes. Este declive cuenta con varias causas, pero “se debe principalmente a los cambios en los significados sociales y funciones de su música” (Moore, 2001: 193). Robin Moore considera que “para los jóvenes, los trovadores de mediana edad representan el *establishment*, no la voz de un *outsider* con una perspectiva fresca” (Moore, 2001: 193).

Este proceso se verá afianzado, además, por el contexto político: el inicio de la Perestroika y el eventual colapso de la Unión Soviética. Esta caída del mayor polo de referencia socialista para el país cubano supone una “crisis global del pensamiento socialista y una desilusión política generalizada en Cuba” (Moore, 2001: 193). Este momento de incertidumbre política condiciona la producción de los trovadores, que se ve en parte desplazada por una nueva generación de rockeros y artistas de rap que, como apunta Robin Moore en este momento “ocupan posiciones sociales marginales similares a las que en su momento ocuparon los trovadores” (Moore, 2001: 193).

La autora Rosa García Chediak recoge la preocupación por el declive de la Nueva Trova Cubana en el mercado y el “proceso de vulgarización del gusto” popular. Amaury Pérez se pregunta si la falta de criterio en los medios responde a “una confusión entre regulación y censura”, mientras Eduardo Sosa denuncia que ahora “la difusión de la trova está limitada por criterios de rentabilidad” (García Chediak, 2022: 84). Pese a ello, Vicente Feliú y Silvio Rodríguez se muestran más optimistas: consideran que el público sigue existiendo, pero el artista debe salir a buscarlo. Silvio, por ejemplo, promovió el proyecto *Te doy una canción*, llevando conciertos gratuitos a barrios marginados (García Chediak, 2022: 85).

Pablo Milanés, por su parte, mantuvo durante los primeros años una postura muy cercana al discurso revolucionario, pero durante el Período Especial sus declaraciones adquirieron un tono más duro: llegó a afirmar que “el socialismo no ha funcionado”¹, lo cual generó malestar en ciertos

¹ Entrevista con el cantautor cubano Pablo Milanés en *Esta Noche Mariasela* (24 de agosto de 1997), publicado el 26 de noviembre de 2022. Disponible en: https://youtu.be/OhGo9yQ-Uls?si=ZB9sALUgvIJ_f1tk

sectores del oficialismo). Aun así, Milanés nunca rompió del todo con el proyecto revolucionario, sino que abogó por una reforma desde dentro, defendiendo un socialismo más democrático y eficiente.

No obstante, tanto Silvio como Pablo lograron mantener un difícil equilibrio entre crítica y lealtad. Mientras Rodríguez compuso canciones como *El necio* para reafirmar su compromiso con la Revolución, Milanés optó por una lírica más introspectiva, como en *Plegaria*, que expresaba incertidumbre y angustia ante la deriva del país (Gustafsson, 2020: 51).

Estas posturas divergentes reflejan no solo el carácter plural del movimiento, sino también la complejidad de la relación entre arte y poder en el contexto cubano. Lejos de ser homogénea, la Nueva Trova supo crear espacios de resistencia simbólica y de crítica sutil, aun desde dentro del sistema, sin dejar de participar en el proyecto colectivo que ayudó a construir.

6. Conclusiones

La Nueva Trova Cubana fue una de las expresiones culturales más significativas de la Revolución, tanto por su función estética como por su papel ideológico. Tal como sostiene Jan Gustafsson, el movimiento articuló una forma particular de interpelación del sujeto a través de la música, capaz de conectar la utopía socialista con las emociones cotidianas, la intimidad y la juventud, sin reducirse a una herramienta de propaganda directa (Gustafsson, 2020: 41).

En su dimensión pedagógica y política, la Nueva Trova supuso una renovación en el lenguaje musical y en la función social del cantautor. Esta capacidad para decir sin decir, para mantener la fidelidad sin renunciar a la crítica, fue una de las claves de su éxito y longevidad. Desde su surgimiento en los años sesenta, la Nueva Trova actuó como una plataforma para canalizar la sensibilidad de una generación que creció en medio de transformaciones estructurales profundas (Moore, 2001; 191).

Silvio Rodríguez y Pablo Milanés emergieron como las figuras más emblemáticas del movimiento, representando dos vertientes complementarias: la experimentación poética y sonora, por un lado, y la fidelidad a la tradición musical cubana por el otro (Acosta, 2014: 95). Mientras Silvio encarnaba una lírica revolucionaria y una reflexión profunda sobre los compromisos políticos, Pablo Milanés ofrecía una mirada más nostálgica y melódica, sin perder el vínculo con ese compromiso político.

Ambos artistas lograron trascender las fronteras nacionales, convirtiéndose en referentes latinoamericanos de una canción comprometida, y compartieron escenarios con figuras como Mercedes Sosa y Víctor Jara (Faulín, 1995: 45). Su legado permanece vivo no solo en la memoria cultural de Cuba, sino también en el imaginario musical de toda América Latina (Benmayor, 1981: 11). Aunque su centralidad se debilitó con el tiempo, especialmente a partir de los años 90, su

legado artístico, político y simbólico sigue siendo fundamental para comprender la cultura revolucionaria cubana.

La principal aportación de la Nueva Trova a la cultura política fue su capacidad de construir un discurso musical que articulaba la vida cotidiana con las aspiraciones colectivas del socialismo cubano. A través de sus letras, los trovadores promovieron valores como la solidaridad desde el internacionalismo, la justicia social y la participación popular, convirtiendo el arte en una forma de militancia cultural.

En Cuba, el movimiento contribuyó a consolidar una identidad revolucionaria que integraba tradición y modernidad, y ofrecía una alternativa al arte comercial y desvinculado de la realidad social (Carrillo, 2020: 70). Instituciones como la Casa de las Américas y el ICAIC jugaron un papel fundamental en este proceso, facilitando espacios para la experimentación y el diálogo entre artistas e intelectuales comprometidos (Salazar Navarro, 2020: 278).

En el plano latinoamericano, la Nueva Trova funcionó como una herramienta de diplomacia cultural que estrechó lazos entre Cuba y otros países del continente, fomentando un sentido de pertenencia común y resistencia frente a las dictaduras y al imperialismo (González Lage, 2025: 239). A través de sus canciones se articularon mensajes de denuncia, esperanza y unidad latinoamericana. En un escrito conjunto de Silvio y Pablo, expresan sobre su labor de trovadores, que “la única prisión que padecemos es la de no poder libraros de la espantosa verdad de las guerras la miseria la ignorancia y toda la injusticia que mantienen el egoísmo y la explotación en el mundo” (Faulín, 1995: 152).

En nuestra actualidad, la herencia de estos trovadores sigue vigente en parte mediante otras expresiones musicales, en otros países, desde otras generaciones. La palabra es el arma más importante de todas y sigue en plena vigencia en la sociedad actual, donde se mantiene la censura y donde muchos de los horrores denunciados en las canciones de la Nueva Trova siguen vigentes. Así, como bien dice Vicente Feliú, “el papel de animador o comunicador, es subversivo; si se es comunicador es porque los receptores se interesan por éste, y si hay muchos esas ideas pueden convertirse en algo muy grande. Y eso puede ser peligroso” (Zaurín, 1998: 24).

- ¿El cantautor enciende la llama?
- A mí me encanta que me llamen incendiario. Ojalá pudiera encender más llamas. Y lo digo con toda la responsabilidad.

(Zaurín, 1998: 24)

Bibliografía

- Acosta, L. *Del tambor al sintetizador*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2014.
- Benmayor, R. “La “Nueva Trova”: New Cuban Song”, *Latin American Music Review*, Texas, Vol. 2, nº 1, pp. 11-44, 1981.
- Cantor-Navas, J. “Silvio Rodríguez: “La voz de la Revolución cubana es Fidel””, *Archipiélago*, nº 98, pp. 45-48, 2017.
- Carrera Pérez, L. *Silvio Rodríguez: contra la cristalización del gusto y de las ideas*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2019.
- Carrillo Márquez, N. “Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez: resistencia hacia la música comercial”, *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, nº 1, pp. 53-78, 2020.
- Castellanos, O. *Tras la guitarra la voz*, La Habana, Ediciones La Memoria, 2012.
- Díaz Pérez, C. *Pablo Milanés: Con luz propia*, Tafalla, Editorial Txalaparta, 1994.
- Díaz Pérez, C. *La Nueva Trova*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Díaz Pérez, C. *Silvio Rodríguez*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005.
- Faulín, I. *Silvio Rodríguez. Canción Cubana*, Valencia, Editorial La Máscara, 1995.
- García Chediak, R. “La Nueva Trova Cubana: una visión desde sus artistas”, *Caricen*, México, nº 31-35, pp. 79-89, 2022.
- González Lage, V. *Construyendo la identidad revolucionaria: Pensamiento, cultura y edición en Cuba durante los sesenta*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2025.
- Gustafsson, J. “La utopía y su música. La Nueva Trova y la Revolución cubana”, *Diálogos Latinoamericanos*, nº29, pp. 40-54, 2020.
- Heredia, F. M. “El mundo ideológico cubano de 1959 - marzo 1960”, en: Quiróz, M. S. (ed.), *Fernando Martínez Heredia: Pensar en tiempo de Revolución. Antología esencial*, Buenos Aires: CLACSO, 20018, pp. 521–548.
- Hernández, G. D. “El intelectual y la revolución. Notas sobre un encuentro de la familia intelectual latinoamericana en 1969”, *Cuban Studies*, nº 52, pp. 327-346, 2022.
- Kumaraswami, P. “Cultural Policy and Cultural Politics in Revolutionary Cuba: Re-reading the Palabras a los Intelectuales (Words to the Intellectuals)”, *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 28, nº 4, pp. 527-541, 2009.

- Loeza, S. “Estados Unidos y la Contención del Comunismo en América Latina y en México”, *Foro Internacional*, nº 211, pp. 5-56, 2013.
- Montecchi, G., & Bajini, I. “Gerardo Alfonso - Un canzoniere per L’Avana”, *Criando: La Rivista Di CRIAR*, nº5, pp. 80-82, 2020.
- Moody, J. *La raza, la patria, y la injusticia: identidad en la Nueva Canción chilena y la Nueva Trova cubana*. Doctoral dissertation, University of the South, 2011.
- Moore, R. “From the canción de protesta to the nueva trova, 1965-85”, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, Vol. 14, nº 2, pp. 177-200, 2001.
- Moore, R. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, California: University of California Press, 2008.
- Nocera, R. “La Guerra Fría en América Latina: reflexiones acerca de la dimensión político-institucional” en: Calandra, B. y Franco, M. (eds.), *La guerra fría cultural en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2012, pp. 35-51.
- Peris Blanes, J. ““La palabra es de ustedes, me callo por pudor”: antiintelectualismo y emergencia del testimonio en Cuba”, *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, nº 508, pp. 57-72, 2013.
- Ramos Domínguez, R. “Causas y azares de la Nueva Trova Cubana”, *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, Vol. 9, nº 16, pp. 41-50, 2014.
- Rey Tristán, E. “Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural” en: Calandra, B. y Franco, M. (eds.), *La guerra fría cultural en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2012, pp.51-67.
- Salazar Navarro, S. “Conclusiones. El ICAIC, la Revolución Cubana, el cine latinoamericano y el fin de una época” en: Salazar Navarro, S., *Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina*. Latin America Research Commons, 2020, pp. 277-282.
- Salazar Navarro, S. ““Los años de la ira”: un acercamiento al contexto socio-cultural latinoamericano y cubano de la segunda mitad del siglo XX”, en: Salazar Navarro, S., *Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina*. Latin America Research Commons, 2020, pp. 57-99.

Spencer-Espinosa, C. "Music and Social Change. Reflections on the Relationship between Sound and Society", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 53, nº 1, pp. 57-76, 2022.

Zaurín, L. Z. "Vicente Feliú: "La gente va cada vez más a los conciertos que a los discursos; los cantautores preguntamos, no respondemos"", *El Ciervo*, nº 565, pp. 22-24, 1998.

Recursos on-line

Entrevista con el cantautor cubano Pablo Milanés en *Esta Noche Mariasela* (24 de agosto de 1997), publicado el 26 de noviembre de 2022. Disponible en: https://youtu.be/OhGo9yQ-Uls?si=ZB9sALUgvIJ_fltk