

La utopía y su música

La Nueva Trova y la Revolución cubana

Jan Gustafsson
Universidad de Copenhague, Dinamarca

Abstract: *The overall theme of this article is the relation between the Cuban Revolution and the musical genre known as the Nueva Trova. Based on the underlying hypothesis that the Cuban revolutionary process has an important utopian dimension, this contribution studies the role of the Nueva Trova in this process, especially in the 1970s and 80s. After a short general discussion of some aspects of this role, the lyrics of some twenty songs are analyzed in order to find different manifestations of revolutionary themes. The analysis is organized according to five suggested modalities: The militant utopia, utopia and intimacy, the complex utopia and utopia questioned. A fifth modality are songs without ideological content. Characteristic of the lyrics studied are their poetic quality, thematic variations, and complexity.*

Keywords: Cuba, Revolution, utopia, music, popular culture, Nueva Trova.

Introducción

El proceso político, económico, social y cultural que se ha dado en Cuba a partir de 1959 bajo el término *Revolución* puede considerarse una de las experiencias utópicas más importantes que hayan tenido lugar en el marco del estado-nación en el siglo veinte. Por una serie de razones, entre las que pueden mencionarse elementos como la creación de un fuerte discurso e imaginario utópico-revolucionarios, la identificación de nación y utopía-Revolución y una serie de medidas radicales, el proceso denominado la Revolución cubana trasciende la simple experiencia de un cambio socio-económico más o menos radical para convertirse en un evento utópico (Gustafsson, 2015). Uno de los factores culturales que ha jugado un papel importante en la construcción de un imaginario utópico ha sido la cultura popular y, en particular, la música. Desde el principio de la Revolución, varios músicos de distintos géneros han colaborado con el mensaje revolucionario, pero hay un género que prácticamente desde su aparición ha sido identificado con el proceso revolucionario. Se trata de la Nueva Trova, que ha sido y es enormemente popular dentro y fuera de Cuba, y sus representantes más destacados, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, están entre los cantautores más conocidos del mundo hispanico. El hecho de que, por un lado, esta música sea muy popular entre varias generaciones de cubanos y de que por, por otro, fuera posible identificar al género como tal, y no solamente algunos artistas y algunas canciones, con el mensaje revolucionario (Moore, 2003; Benmayor, 1981) es esencial para el papel que ha podido jugar este género musical en los procesos sociales en Cuba y, en particular, en la construcción de un imaginario revolucionario. De tal modo, la Nueva Trova ha jugado un papel importante como una especie de eslabón entre el poder revolucionario, por un lado, y, por otro, gran parte de la juventud cubana, sobre todo en las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado. El discurso revolucionario oficial ha interpelado a la población a través los medios de comunicación, en las organizaciones sociales

y en las instituciones y centros de trabajo de todo tipo. La música popular, en este caso la Nueva Trova, interpela al sujeto de forma alternativa, a través de la forma estética, del gusto por la música, en la intimidad de quien escucha, en las reuniones sociales de miles o de cientos de miles de jóvenes que se identificaban con el género, sobre todo desde que se va institucionalizando a fines de los sesenta hasta finales de los ochenta. Ya en la década de los noventa y con la crisis del *Período Especial* (Hernández-Reguant, 2009), el discurso revolucionario oficial empieza a desgastarse y a perder credibilidad y fuerza de interpelación. Y la Nueva Trova, si bien sigue siendo un género preferido por gran parte del público cubano y sigue produciendo nuevas canciones y a nuevos artistas, ya no posee la misma unidad ideológica ni la misma capacidad de interpelar a las nuevas generaciones de jóvenes, que buscan otros géneros, como podrían serlo el *rock* o el *hip-hop* y *rap*, tanto cubanos como extranjeros (Baker, 2005; 2011).

El objetivo principal de este trabajo es estudiar algunas manifestaciones de este papel, primero a través de una aproximación histórica y contextual y, segundo, a través de la lectura e interpretación de algunas canciones emblemáticas del género, a fin de encontrar en las letras algunas actitudes esenciales frente a la experiencia utópica de la sociedad cubana. La mayoría de estas canciones pertenecen a los dos cantautores principales del género, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Las actitudes encontradas muestran varias modalidades que van más allá de la canción de propaganda y, como tesis de trabajo, sugiero que en esto reside gran parte de la fuerza de interpelación de la Nueva Trova.

A continuación, se explicarán, brevemente, los conceptos teóricos y metodológicos más importantes para luego pasar al análisis y, finalmente, la conclusión.

Conceptos y perspectivas teórico-metodológicos principales

El objetivo de este apartado es presentar sumariamente los conceptos teóricos y metodológicos más importantes de este trabajo y que serán utilizados implícita o explícitamente en el análisis. No es la intención ni posible en el marco de este artículo discutir las ideas presentadas con profundidad.

Un concepto fundamental es el de *utopía*, que tendrá tres usos o dimensiones, en principio diferenciados, pero no fácilmente discernibles: al contemplar el conjunto de procesos socio-políticos y culturales llamado la Revolución cubana como una utopía social llevada a la práctica, el concepto tiene una dimensión *empírica*, según se ha sugerido ya. La dimensión empírica del concepto es, además, multifacética y puede subdividirse en una serie de categorías, entre las que están tanto la obra literaria que plantea una utopía, como el pensamiento social utópico y, lo que nos ocupa en este caso, la experiencia social de la utopía (Levitas, 1990). En su dimensión *teórica*, hay varias vertientes que serán tomadas en cuenta, como la idea del principio esperanza (Bloch, 1977), la relación entre utopía e ideología (Ricoeur, 1986; Mannheim, 2004) y la distinción entre la utopía eterna y la utopía persistente de Abensour (2008), además de las discusiones del concepto de Levitas (1990; 2013). El uso de la utopía como *método* se debe, principalmente, también a esta autora (Levitas, 2013), quien define el método utópico a partir de sus dos usos principales: el *arqueológico* o analítico, que consiste en aplicar el concepto de la utopía a fin de analizar el orden social reinante y su potencial de cambio; y el *arquitectónico* o constructivo, cuyo fin es la transformación de este orden. Además de estas ideas de carácter general, agrego una discusión teórico-empírica de los retos que implica el poner en práctica la utopía social en el caso de Cuba (Gustafsson, 2015; Gustafsson s. f.).

El concepto de *discurso* se utiliza siguiendo, principalmente, a Laclau (2005) y Laclau y Mouffe (1985). El término *imaginario social* se inspira en Castoriadis (2007), aunque se aplicará en un sentido más amplio, refiriéndose a toda clase de representaciones sociales como formas colectivas de interpretar diversos fenómenos. Así, el término *discurso* se refiere a formaciones discursivas constituidas y constituyentes de una serie de hechos sociales, siendo empíricamente detectables en textos y lenguaje (incluyendo, además de texto verbal escrito y oral, imágenes y otras representaciones). El imaginario social, a su vez, menos específicamente, incluye representaciones mentales de todo tipo, sistemas ideológicos más o menos organizados, sentimientos colectivos etc., cuya manifestación empírica puede ser menos obvia y más difícil de detectar.

Finalmente, está el concepto de *interpelación*, que se usará siguiendo a Althusser (1993) y a Žižek (1989). Por interpelación se entenderá, pues, el mecanismo con el que el discurso, la ideología y otras representaciones sociales interpelan, o llaman, al sujeto, dándole con eso una posición y una serie de posibilidades identitarias (Gustafsson, 2012; 2013).

Mediante estos conceptos, se buscará crear una base teórica general para comprender los mecanismos sociales de difusión, penetración y asimilación de discursos e ideologías y, también de productos culturales como la música popular. El concepto de *género* (musical) es, asimismo, importante, no solo como instrumento taxonómico, sino porque la existencia de un género crea ya expectativas y lecturas preconcebidas del mensaje del producto. El género genera, por así decirlo, un mensaje implícito, además del explícito de la canción concreta, para todo oyente conocedor del mismo. Al escuchar un bolero, el oyente espera un mensaje de amor, por lo general desdichado, al oír una canción de lucha, un mensaje ideológico y político. Una vez que un género se identifique con cierta ideología o imaginario, esa ideología y ese imaginario estarán presentes en el consumo de cualquier pieza de tal género, aun cuando la canción concreta no presente este mensaje explícitamente.

Las principales perspectivas disciplinarias y metodológicas consistirán en una contextualización socio-histórica y breve estudio del género musical estudiado, así como de un análisis temático a base de las letras de canciones selectas.

La información contextual procede de la bibliografía consultada, así como de conversaciones y entrevistas sostenidas con ciudadanos cubanos, entre ellos músicos, durante mi residencia en el país de 1983 a 87 y en ocasiones posteriores. Otra fuente fundamental de conocimiento ha sido la observación participativa: décadas de escuchar música cubana en Cuba y fuera del país y en todo tipo de ocasión.

La Nueva Trova y la Revolución cubana¹

El movimiento de la Nueva Trova se inicia con la búsqueda de una identidad musical y poética por parte de jóvenes músicos cubanos que se inspiran en las tradiciones nacionales y extranjeras. La tradición nacional más importante es la trova tradicional, cantada y tocada por solistas o grupos pequeños. Entre las influencias extranjeras se encuentran corrientes musicales latinoamericanas y, especialmente, la *Nueva Canción Latinoamericana*, que nace y evoluciona a lo largo de los años sesenta, acompañando movimientos revolucionarios y de izquierda en gran parte del continente. Por otra parte, está la canción protesta norteamericana, pero también las nuevas corrientes de *beat* y *rock* y hasta el jazz, que aportan esquemas rítmicos y armónicos innovadores.

¹ Este apartado se basa, principalmente, en Benmayor (1981) y Moore (2003).

Al principio, estos músicos jóvenes no eran bien vistos por las autoridades que veían con sospecha lo que se suponía ‘tendencias extranjerizantes’ en la música y que rechazaban las extravagancias de muchos de estos jóvenes que, inspirados por los movimientos hippie y por sus ídolos extranjeros, llevaban el pelo largo y una indumentaria poco común. Pero, en cierto momento, hay músicos y personajes y dirigentes de la cultura ya consagrados, que ven talento y posibilidades en ellos. En 1967, bajo el liderazgo visionario de Haydée Santamaría, se celebra en Casa de las Américas – una de las instituciones culturales más importantes de la Revolución – un encuentro continental de canción protesta, con participación de importantes artistas latinoamericanos y de varios músicos cubanos, entre ellos Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, quienes pronto serán músicos consagrados de la Nueva Trova. En 1969, se forma el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, instituto cubano de cine y televisión, otro organismo cultural revolucionario de prestigio. Bajo la dirección de Leo Brouwer, compositor y guitarrista clásico, y con la participación de los ya mencionados Rodríguez, Milanés y Nicola, entre otros, este grupo experimenta con nuevas formas musicales, incorporando lo más nuevo en el rock, el jazz y otros géneros, además de diversos elementos latinoamericanos, creando música para cine de ficción y documentales, así como de consumo general. Este conjunto musical, ya toda una leyenda, muestra con canciones como *Fusil contra fusil* (Silvio Rodríguez, 1968), cómo era posible crear una música novedosa y de gran atractivo para el público, sobre todo juvenil, que a la vez tuviera un mensaje político e ideológico claramente revolucionario.

Tres años más tarde, en 1972, se funda formalmente el movimiento de la Nueva Trova. Con esta fundación de un movimiento musical formalizado y que reconoce su explícito compromiso ideológico y político con la todavía joven Revolución, gana una y otra parte: los músicos, que desde ese momento contarán con el apoyo oficial, incluyendo conciertos, grabaciones y recompensa económica, y, las autoridades revolucionarias, que gozarán de una alianza única con un género y movimiento musicales de gran impacto popular y, sobre todo, juvenil. El uso de la música popular para fines políticos no es un hecho nuevo, pero pocos gobiernos han tenido el privilegio de contar con el apoyo de un género musical como tal. Para comprender mejor el valor de esta simbiosis se deben recalcar unos hechos adicionales.

Primero, que no se trataba de formar a unos músicos dedicados a producir e interpretar canciones revolucionarias y de apoyo a la política oficial. Este aspecto, si bien existía, era más bien implícito. De lo que se trataba era de incorporar una corriente cultural joven y de gran potencial de interpelación bajo la capa de la Revolución, término que no se limitaba al gobierno y las autoridades, sino que identificaba un proceso multifacético que englobaba la sociedad entera y que interpelaba a todo sujeto cubano, individual y colectivamente.

Segundo, que el interés principal de los músicos no era político, sino musical y poético. Su propósito fundamental era la creación de nuevos ritmos, armonías y arreglos musicales con una letra de alta calidad lírica e intelectual. Los músicos que ingresarían al movimiento de la Nueva Trova deseaban sintetizar inspiraciones musicales nacionales y extranjeras de todo tipo a fin de componer una música novedosa y atractiva con unas letras que se alejasen del facilismo de gran parte de la música de consumo masivo, tanto nacional como forastera. Solo una parte de las canciones de la Nueva Trova contienen un mensaje político o ideológico explícito, el resto más bien trata temas como el amor, la vida cotidiana y problemas existenciales. Pero, justamente por estas circunstancias, el valor del compromiso revolucionario de la Nueva Trova fue tanto mayor. Por una parte, el hecho de que el género no representara, simplemente, una música militante de mensajes y canciones contundentemente políticas, contribuyó al alto prestigio del movimiento

y de sus músicos e hizo posible que el público aceptara este producto como algo suyo y no como algo impuesto por las autoridades. Por otra parte, la existencia de un compromiso ideológico y político *implícito* significó que una canción de amor o de otro tema no ideológico de la Nueva Trova de todas formas traía el mensaje revolucionario de manera tácita. Ya que el género como tal y sus músicos – que todos o casi todos componían e interpretaban canciones con y sin mensaje político explícito – se identificaban con el mensaje revolucionario, eso ocurría también con la parte no política del repertorio. Estos elementos fueron fundamentales para que se pueda hablar de una interpelación en nombre de la utopía social que se estaba gestando y que iba más allá del simple compromiso político.

Tercero, la alianza entre canción popular, juventud y régimen revolucionario puede considerarse un elemento constitutivo del carácter utópico del proceso socialista cubano. Como se ha sugerido ya, lo que le da al proceso revolucionario cubano su dimensión utópica no es, en sí, el carácter y la radicalidad de sus medidas y acciones, sino la idea de *trascendencia*, de *sociedad nueva*, presente en la interpretación de una serie de hechos históricos, en el mesianismo revolucionario y otros elementos (Gustafsson, 2015), entre los que está, justamente, la incorporación de un movimiento cultural tan fuerte y eficaz como la Nueva Trova. La Nueva Trova ofrece un espacio popular de interpelación revolucionario-utópica adicional y *alternativa*, que se nutre del discurso oficial dándole a este, a la vez, un apoyo no contaminado de la política y del poder. Pero, para que esto se cumpla es necesario que este género musical se manifieste de manera independiente y no como apéndice del poder. Y lo hace mediante sus temáticas variadas, mediante planteamientos complejos frente a los problemas sociales y de subjetividad y, en ciertos momentos, sobre todo desde los noventa, lo ha hecho criticando al poder.

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.

La canción militante, la utopía compleja, la utopía cuestionada

En este apartado se va a realizar un breve estudio temático partiendo de un grupo selecto de canciones paradigmáticas de la Nueva Trova. Uso el término paradigmático en dos sentidos: primero, en el sentido de emblemático. Se trata de canciones bien conocidas de cantautores consagrados y fundadores del movimiento. Segundo, son paradigmáticas estas canciones porque manifiestan paradigmas fundamentales en su tratamiento del mensaje revolucionario-utópico. La selección se basa, obviamente, en un compendio cancionero mucho mayor, a base del cual se ha hecho la selección según tres criterios principales: uno, que las canciones y los cantautores, por su popularidad y temática, sean representativos de la Nueva Trova. Dos, que la temática de sus letras corresponda a una de las escogidas para este análisis y, tres, que pertenezcan a las primeras décadas de la Nueva Trova, desde fines de los sesenta hasta principios o mediados de los noventa, que es el período de mayor unidad y coherencia del género.

La selección y aproximación metodológica no permiten, por otro lado, exponer la gran complejidad lírica y temática de la Nueva Trova ni realizar un análisis profundo de las capas textuales y semánticas de las letras estudiadas. Los cientos de canciones de la Nueva Trova representan una multitud de temas e ideas y una

reducción de estas a cuatro o cinco temáticas es, inevitablemente, una simplificación. Lo que sí se pretende es mostrar maneras en que la Nueva Trova manifiesta su actitud ideológica y política y, por ende, cómo constituye una modalidad de interpelación en nombre de la utopía. Como ya he mencionado, pongo el énfasis principalmente en las dos primeras décadas del movimiento y en los dos cantautores más exitosos de la primera generación de la Nueva Trova.

Sugiero una división en cinco temáticas distintas, que corresponden a cinco posiciones frente a la utopía-Revolución: *primero*, está la canción de *lucha*, cuya letra trae un mensaje político explícito y cuyo compromiso con la Revolución es total e indiscutible. *Segundo*, están las canciones que también muestran un alto nivel de compromiso explícito, pero con una poética menos militante y con espacio para otros temas, como el amor, la nación, el barrio, la vida cotidiana. La *tercera* modalidad corresponde a las canciones cuyo compromiso ideológico es manifiesto, pero que de una manera u otra señalan dificultades y complejidades en este compromiso. El *cuarto* grupo de canciones son las que no aluden a temas políticos o ideológicos. Estas canciones tratan del amor, de temas existenciales o asuntos de la vida cotidiana. Como ya he dicho, la ausencia de una temática política o ideológica en estas canciones no impide que sean parte de la interpelación utópica, al contrario: como forman parte fundamental del repertorio del género y de unos cantautores de compromiso bien conocido, hacen que el amor o los temas existenciales o cotidianos tratados en estas canciones sean parte de la interpelación utópica que se da en nombre del género. Pero, como el interés de este trabajo se centra en la interpelación más o menos explícita, esta parte del repertorio no formará parte del análisis. Por *último*, están las canciones que cuestionan el proyecto revolucionario. Estas canciones, como es lógico, son relativamente escasas, ya que para pertenecer a la Nueva Trova y para poder dar conciertos y grabar discos era necesario manifestar una actitud de apoyo a la Revolución y no mostrar 'diversionismo ideológico'. Pero, como se ha señalado, en la década de los noventa la Nueva Trova va perdiendo su carácter de movimiento cultural bien delimitado y de membresía más o menos explícita (Moore, 2003). Al mismo tiempo, los lazos entre el movimiento y las autoridades también van cambiando y, finalmente, la política cultural empieza a ser más abierta y permisiva con actitudes críticas entre músicos, escritores, cineastas y artistas e intelectuales en general. La mayoría de las canciones que cuestionan el sistema o la experiencia utópica proceden de esta época y después, por lo que no en principio no formarían parte del análisis. No obstante, se incluirá un análisis de dos respuestas ante la crisis de los noventa de, respectivamente, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, los cuales también aportarán la mayoría de las canciones en cuya letra se basa el estudio.

La canción militante

Las canciones que pertenecen a la categoría que denomino *la canción militante* se caracterizan por un mensaje político-ideológico explícito y por tener como tema principal procesos y eventos actuales o históricos, siendo el tema preferido la Revolución e historia cubanas, pero también de otras naciones latinoamericanas como Chile o Nicaragua. Además de la actitud revolucionaria y, frecuentemente, nacionalista, son temas recurrentes la solidaridad con los pueblos y el antiimperialismo. En este sentido, la poética de muchas de estas canciones semeja la de gran parte del repertorio de la Nueva Canción Latinoamericana (Fairley, 1984; Rodríguez-Musso, 1992) y tiene, como esta, el propósito de crear en el oyente, sobre todo juvenil, un imaginario y compromiso revolucionarios y así contribuir a la formación de una conciencia ideológica colectiva de apoyo a las causas

revolucionarias. Muchas canciones de la primera época de la Nueva Trova, entre ellas gran parte de las que grabó El Grupo de Experimentación Sonora (GES) del ICAIC, pertenecen a este subgénero. Dos ejemplos paradigmáticos son: *¡Cuba va!* (Rodríguez, Nicola, Milanés, 1971) y *Fusil contra fusil* (Rodríguez, 1971). Muchas canciones del GES se caracterizan por un sonido eléctrico duro, influido por el rock, lo que da a la música una cierta contundencia, como en caso de *¡Cuba va!* Esta contundencia acompaña al mensaje, presente ya en el título y estribillo, ‘¡Cuba va!': Cuba, con la Revolución, avanza como avanza la canción, indetenible, fuerte y con amor. En *Fusil contra fusil*, tanto el arreglo musical, en que domina el acompañamiento de guitarra acústica, el esquema melódico como la letra son menos contundentes. En la complejidad melódica y poética de esta canción de 1968, escrita con motivo de la muerte de Che Guevara, se manifiesta ya el estilo de Silvio Rodríguez. Pero el título, que es también estribillo, encierra un mensaje fundamental que interpela al oyente en nombre del héroe muerto y su estrategia guerrillera.

Canciones como *¡Cuba va!* y *Fusil contra fusil* son representativas de los primeros años de la Nueva Trova con mensajes políticos e ideológicos claros, combinados con elementos y estilos musicales novedosos y atractivos para un público joven. Casi todos los miembros de la Nueva Trova componen e interpretan canciones de un mensaje revolucionario explícito y evidente que son parte del repertorio de discos y actuaciones en conjunto con otras temáticas. La mayor parte de las canciones de mensaje revolucionario directo no se distinguen musicalmente del resto del repertorio del artista en cuestión. En la letra se tiende a buscar una poética que evite lo panfletario y la propaganda. Así, musicalmente no se distingue entre, por ejemplo, una canción de amor y una canción ideológica. Tampoco se hace tal distinción en discos, conciertos y otras formas de difusión. Las canciones de este tipo son muchas, siendo algunas de las más emblemáticas *Canción del elegido* y *El mayor*, de Silvio Rodríguez, y *Si el poeta eres tú* y *Tengo*, de Pablo Milanés, esta última con letra de Nicolás Guillén.

Si el poeta eres tú es un canto a Che Guevara en el que el yo lírico, cantor y poeta, reconoce que el verdadero poeta ‘eres tú [...] el que ha tumbado estrellas en mil noches de lluvias coloridas eres tú’. *Tengo*, como acabo de señalar, es un poema de Guillén, de 1964, en el cual el yo poético, antes ‘Juan sin nada’, hoy ‘Juan con todo’, compara los tiempos de antes y de después de la Revolución. Además del claro mensaje ideológico del poema, el hecho de musicalizar un texto de Guillén, poeta consagrado ya antes de la Revolución y plenamente comprometido con esta, enfatiza el carácter claramente político de la canción, que es, a la vez, una excelente pieza musical. La *Canción del elegido* se inspira, como tantos temas de la Nueva Trova, en la figura de Che Guevara, el guerrillero heroico. El lenguaje y los símbolos utilizados evitan, como toda la producción de Rodríguez, lo panfletario, sin dejar de ser un himno al comandante eterno. La canción se presenta como una especie de relato de aventuras contado para un niño, con referencias a la Vía Láctea y a las minas del Rey Salomón en un universo poético que para nada recuerda un texto político, pero sin obviar esta dimensión: ‘y comprendió que la guerra era la paz del futuro: lo más terrible se aprende enseguida y lo hermoso nos cuesta la vida’. *El Mayor* es también una especie de himno, en este caso dedicado a uno de los próceres de la independencia de Cuba, Ignacio Agramonte, y compuesto por motivo del centenario de su muerte en 1973.

Un importante repertorio de canciones revolucionarias está dedicado a la solidaridad internacional. De Milanés hay canciones como *Canción por la unidad latinoamericana*, *A Salvador Allende en su combate por la vida*, *Yo pisaré las calles nuevamente* y *Son de Cuba a Puerto Rico*. De Silvio Rodríguez, piezas como *Canción urgente para*

Nicaragua y Santiago de Chile, todas dedicadas a momentos y eventos contemporáneos de América Latina, especialmente Chile.

Este breve repaso por la categoría de canciones de mensaje ideológico y político explícito nos muestra una tendencia a escoger como tema central a los mártires de la Revolución e historia cubanas y latinoamericanas, temas que manifiestan un claro compromiso con el poder revolucionario, aunque sin ser homenaje directo al gobierno o a los dirigentes (vivos). Hay, también, como se ha visto, canciones que veneran la utopía cubana directamente, pero son menos y la mayoría data de los primeros años del movimiento de la Nueva Trova. De una u otra manera, la utopía está presente en un mensaje directo y unívoco, pero no son canciones de lucha que interpelen con un mensaje de acción, sino que más bien dan por sentado el acuerdo y compromiso por parte del oyente, formando una especie de comunidad ideológico-musical en torno al género de la Nueva Trova y en la que participan tanto los artistas como el público.

Utopía e intimidad

Esta modalidad se caracteriza por una temática doble: por un lado, hay temas ideológicos o políticos y, por otro, está presente un tema alternativo, como puede serlo el amor, la amistad, lo existencial o lo cotidiano. A veces se muestra un conflicto entre ambos temas, otras veces se manifiesta una armonía entre lo público y lo privado, la política y la vida íntima.

Una de las canciones más emblemáticas de la Nueva Trova es *Créeme*, de Vicente Feliú (1975, 1978). En esta canción, el yo lírico dialoga con un tú, posiblemente ausente, sobre una especie de dialéctica del amor frente al compromiso revolucionario: 'Créeme, cuando te diga que el amor me espanta, que me derrumbo ante un te quiero dulce, que soy feliz abriendo una trinchera'. El compromiso está por encima del amor individual, no por un simple sentido del deber, sino porque se trata de algo superior que llama al yo: 'cuando te diga que me voy al viento de una razón que no permite espera' y se resuelve en un amor distinto, intenso y revolucionario: 'Créeme, que quiero ser machete en plena zafra, bala feroz al centro del combate'. La canción de Feliú – cantada en muchas versiones – resuelve el conflicto entre los deseos personales y el compromiso revolucionario a favor de este. Pablo Milanés, por otra parte, deja en la ya referida canción *Si el poeta eres tú*, a su yo ante un conflicto parecido: 'Si el poeta eres tú [...] qué puedo yo cantarte, Comandante'. La verdadera y más alta poesía no está en las palabras, sino en los actos heroicos: 'En vano busco en mi guitarra tu dolor y en mi jardín ya todo es bello no hay temor, qué puedo yo dejarte Comandante, que no sea cambiar mi guitarra por tu suerte'. El poeta y cantante podrá cambiar la guitarra por el fusil, pero no hace falta, porque ya ha habido revolución y 'en mi jardín todo es bello'. La utopía ya está y el artista puede dedicarse a su arte y la gente a sus quehaceres 'sin temor'. La Revolución ha ganado, y aunque ella está por encima de todo, su poder nos permite existir plenamente, no solo por ella, por la utopía, sino que cada cual podrá vivir la buena vida en paz y armonía con los demás y con la Revolución. Eso es también lo que expresa Silvio Rodríguez en su *Pequeña serenata diurna* (1975): 'Vivo en un país libre, cual solamente puede ser libre, en esta tierra, en este instante y soy feliz porque soy gigante'. La utopía brinda al hombre, que en este caso es, además, artista, la felicidad del amor – 'amo a una mujer clara que amo y me ama' – y de su vocación: 'Y si esto fuera poco, tengo mis cantos'. La utopía le da participación en ese proyecto de gigantes que es la nueva sociedad, pero también espacio para el amor y la creación. El hombre feliz que vive su utopía sabe que esta ha requerido sacrificios y que tiene sus mártires, a quienes pide disculpas por su felicidad tan

fácilmente lograda: 'Y quiero que me perdonen por este día los muertos de mi felicidad'.

En *Yo me quedo*, de Pablo Milanés (1982), se da un paso más al dar preferencia a las cosas cotidianas, al barrio, a los amigos, los vecinos, 'todas esas cosas': 'Yo me quedo con todas esas cosas, pequeñas, silenciosas, con esas yo me quedo'. Con esta preferencia, el poeta deja a un lado las 'cosas más dignas, más hermosas' y tal elección podría parecer atrevida, podría parecer una falta de gratitud ante 'los muertos de mi felicidad' de quienes canta Silvio Rodríguez. Pero, como *Yo me quedo* es parte de un álbum titulado *Acto de fe* (1982), cuya canción titular es, justamente eso, un acto de fe en la Revolución, el compromiso con la utopía se cumple y el cantante-poeta puede quedarse con las cosas pequeñas y silenciosas en esa vida tranquila brindada por la Revolución.

Como se ha visto en estos ejemplos, la relación entre el compromiso revolucionario y lo cotidiano, el amor y otros temas humanos, se da de varias maneras. El compromiso con la Revolución puede ser un imperativo mayor que pone de lado lo demás, como en *Créeme*, o bien puede que el esfuerzo y sacrificio de otros, de los héroes, de los casi dioses, haya dado al ser humano común el privilegio de disfrutar de los resultados de estos sacrificios, del amor, de la creación, de lo cotidiano, en 'mi jardín', el espacio utópico. Incluso puede el poeta atreverse a preferir las cosas pequeñas, reconociendo, siempre, la superioridad de la Revolución, de la Historia, de los héroes. Las cosas pequeñas y cotidianas, la amistad y el amor, se pueden disfrutar gracias a la obra mayor, la Revolución.

La utopía compleja

En el discurso nacional-revolucionario, la Revolución es el sujeto máximo. Nada ni nadie está por encima, ni siquiera la nación, porque nación y Revolución forman un todo (Leclercq, 2004; Gustafsson, 2014; 2015). Como se ha visto, la Nueva Trova tiende a aceptar esta idea a la vez que crea conexiones entre esta verdad máxima y las otras verdades, las de la vida común. La Nueva Trova, como género, opera *dentro* de la Revolución (Gustafsson, 2014), 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.

Por eso es posible hallar un repertorio importante de canciones que exponen las dificultades de la utopía, los errores, la complejidad de vivir en una sociedad que se supone la mejor posible y, a la vez, llena de defectos y limitaciones, de subdesarrollo (Gustafsson, 2015). *Acto de fe*, de Milanés, ya mencionada en el apartado anterior, no solo es un acto de fe en la Revolución, sino que también manifiesta cómo esa fe tiene que enfrentarse a dificultades: 'Creo en ti, porque dándome disgustos o queriéndome mucho, siempre vuelvo a ti'. Al final de la canción aumenta la complejidad, pero también la fuerza, del acto de fe al integrar a Dios, aunque de manera ambigua, en este acto: 'Creo en ti, como creo en Dios que eres tú, que soy yo, en ti, Revolución'. Este elemento es inusual, ya que Dios y la religión eran temas muy poco tratados y bastante mal vistos en esta época. En el mismo disco hay otro título que cuestiona (y confirma) el valor de la utopía, *Yo no vivo en una sociedad perfecta* (Milanés, 1982). La utopía no es, para Milanés, lo perfecto, sino 'porque la hacen mujeres y hombres'. 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.

La dificultad de la tarea de hacer realidad la utopía, la complejidad de la relación entre sujeto y Revolución, entre el amor y el compromiso social, así como

cuestiones éticas y existenciales como la honestidad son temas que atraviesan gran parte de la producción de Silvio Rodríguez, por lo que es tarea difícil seleccionar unas pocas canciones que los ejemplifiquen. Además, la ambigüedad y profundidad poética de su poesía complica aún más esta tarea, ya que muchas canciones de él permiten lecturas varias y hasta contradictorias. Silvio Rodríguez tuvo, incluso, algunas dificultades con el sistema durante un período, como también los tuvieron Milanés y otros cantantes, pero a lo largo de su carrera confirma su compromiso ideológico revolucionario en entrevistas y en sus canciones. Al mismo tiempo, Silvio Rodríguez se permite manifestar dudas y matices ante el mensaje revolucionario. Tomaré como ejemplo la letra de tres canciones para comprender parte de la complejidad y de las preguntas que hace el cantautor frente a la sociedad que lo rodea y, sobre todo, frente a la Revolución y su momento histórico. Estas canciones son: *Playa Girón* (1975), *Llover sobre mojado* (1984) y *El reino de todavía* (1996).

En *Playa Girón* – cuyo título refiere a un barco de pesca en el que estuvo Silvio Rodríguez durante varios meses y, claro, indirectamente a uno de los acontecimientos principales de la Revolución – se problematiza, más que nada, la relación entre el arte y la Revolución: ‘¿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?’ Se cuestiona el valor del arte propagandístico y al mismo tiempo se insiste en el compromiso popular y social al preguntar por el tipo de armonías que se deben usar para hacer ‘[...] la canción de este barco con hombres de poca niñez, hombres y solamente hombres sobre cubierta. Hombres negros y rojos y azules’. El problema no solamente es de forma y estética, en última instancia es de la verdad frente a la propaganda: ‘¿Qué fronteras debo respetar? [...] ¿Hasta dónde debemos practicar las verdades?’ Al final parece excusarse el arte de ser un instrumento de las verdades históricas, que pertenecen a sus protagonistas, en este caso, anónimos: ‘Que escriban pues la historia, su historia, los hombres de Playa Girón’.

Las otras dos canciones de esta mínima selección no problematizan solamente la relación entre arte y utopía social, sino los mecanismos propios de la utopía. En *Llover sobre mojado* esta problemática se manifiesta claramente en la tercera estrofa: ‘Salgo y pregunto por un viejo amigo de aquellos tiempos duramente humanos, pero nos lo ha podrido el enemigo, degollaron su alma en nuestras manos.’ Esta pérdida de un amigo y aliado que ha abandonado la utopía provoca una reflexión sobre el carácter de la misma: ‘Absurdo suponer que el paraíso es solo la igualdad, las buenas leyes, el sueño se hace a mano y sin permiso, arando el porvenir con viejos bueyes’. Esta visión de la utopía, como se ve, va más allá de los cambios formales y legales y más allá de la justicia social. La utopía implica un ‘algo más’ que no se explicita porque no puede explicitarse: es el ‘sueño’, que no consiste solo en hechos sociales o económicos concretos, pues hay una mística utópica contenida en la palabra, utilizada en el sentido que también le da Bloch y otros teóricos que en el sueño ven la expresión colectiva (e individual) del deseo utópico (Bloch, 1977; Levitas, 1990). La poética de Silvio Rodríguez, pues, contiene una reflexión sobre la utopía que comparte con su público, interpelándolo en nombre de un ‘sueño’ que no termina en la victoria revolucionaria, ya que esta es, más bien, el punto de partida para seguir soñando y construyendo. Esta idea se manifiesta también en *El reino de todavía*. En este caso, también, hay un motivo poético central que coincide con el pensamiento utópico de Bloch (1977): el concepto de *todavía (no)*.² *Todavía* es el reino de lo posible, lo imaginado, lo soñado. Compuesta a principios de los noventa, la canción refleja los cambios que estaban teniendo lugar en Cuba y en el mundo: ‘Viene girando un

² En el lenguaje cotidiano en Cuba, es común el uso de la expresión ‘todavía’ en el sentido de ‘todavía no’, lo que, al parecer, es la intención de Rodríguez.

ángulo planetario, golpeando las paredes del infinito, descascarando el nácar del inventario, violentando el remanso de lo prescrito'. Nada parece ya seguro y la tranquila utopía cubana de los ochenta puede estarse tambaleando, tal vez a punto de desaparecer o tal vez brindando otra oportunidad para seguir explorando el camino de lo utópico entre signos de cambio y de crisis y signos de esperanza: 'Balseros, Navidades, absolutismo, bautismos, testamentos, odio y ternura. Nadie sabe qué cosa es el comunismo y eso puede ser pasto de la censura. Nadie sabe qué cosa es el comunismo y eso puede ser pasto de la aventura'. El mundo está presionado por sistemas que desean imponerse, pero la utopía opone el reino de lo posible, el 'Reino de Todavía': 'El sistema invisible tendrá su precio, su frontera y su tamaño, su analogía. Dios le llaman algunos, otros Comercio, mas para mí es el Reino de Todavía'. La utopía que interpela de esta manera llama a la esperanza, a la fe en el futuro y las posibilidades. Como ya he sugerido, esta visión de la utopía es muy parecida a la que vemos en Bloch (1977) y en otros teóricos como Levitas (1990 y 2013) y Abensour (2008), cuya idea de la utopía 'persistente' – que opone a la 'eterna', de visión única e ideologizada – corresponde a la función utópica recurrente, la que en toda situación permite el sueño y la esperanza. Para Silvio Rodríguez, la utopía no tiene una sola expresión y forma posibles, ni desaparece cuando se encuentra en crisis. Al contrario, el 'sueño' sigue ahí, mirando hacia el futuro y sin manual. Y si bien ese sueño tiene un nombre oficial, el *comunismo* – ratificado en la Constitución de 2019 – que utiliza el músico y poeta, su realidad no la conoce nadie: el 'comunismo', más que un sistema o modelo social, es puro futuro y potencialidad, la posibilidad y la obligación de la esperanza. La visión utópica de Silvio Rodríguez es persistente, abierta y esperanzadora, aunque se mantiene dentro de las fronteras establecidas por el poder revolucionario, el cual será, pues, punto de partida y no obstáculo para continuar soñando y explorando territorios utópicos. La utopía de Silvio llama a apoyar, crítica y conscientemente, al poder revolucionario, oponiéndose a las voces que declaraban el final de la utopía.

La Nueva Trova, como se ha visto, no solamente brinda himnos militantes a la Revolución, sino que interpela a su público en nombre de una reflexión crítica, aunque positiva y leal, sobre la utopía y sus mecanismos. Estas reflexiones no alejan al sujeto interpelado de creer y confiar en la utopía, sino al contrario. Los matices y la reflexión crítica hacen más creíble y plausible el compromiso ideológico. Cuando la realidad decepciona y la utopía parece desmoronarse, aun cabe la fe en la sociedad de hoy y en el futuro. La reflexión crítica se vuelve, potencialmente, un arma a favor de la utopía establecida.

La utopía cuestionada: entre la desilusión y la persistencia

La década de los 90 representa la mayor crisis de la Cuba revolucionaria. Durante el período especial va cambiando la economía, la sociedad y la cultura de la Cuba socialista (Hernandez-Reguant, 2009). La situación también afecta a la producción cultural, incluida la música. Algunos cantantes expresan en sus canciones o en declaraciones una actitud crítica con la Revolución, otros se alejan de los mensajes políticos e ideológicos, pero también los hay que mantienen el compromiso revolucionario de las décadas anteriores. Para concluir este estudio de las actitudes de la Nueva Trova y de sus dos miembros más destacados ante la Revolución, se hará un análisis de dos canciones que manifiestan dos actitudes distintas frente a la crisis de los noventa: *Plegaria*, de Pablo Milanés y *El Necio*, de Silvio Rodríguez.

La canción de Pablo Milanés presenta un universo poético que se mueve entre referencias bíblicas y lo íntimo y personal. Como en acto de fe, de 1982, Milanés relaciona Dios y Revolución, aunque sin dejar claro el carácter exacto de tal relación.

En una letra más hermética de lo que acostumbra este cantautor, las referencias bíblicas sirven de metáforas para referirse a la utopía-Revolución: 'Quién resistirá, quién sabe la distancia, entre Babilonia y el Dorado aquel'. El Dorado, la utopía, se halla más lejos y amenaza el caos y la destrucción: 'Dónde me hallarás si tardas en volverte, Cristo de este templo que arderá'. Más que un rechazo o crítica explícita de la experiencia revolucionaria, la letra de esta canción expresa la angustia y la duda del sujeto que vive la crisis: 'El libro blanco, rojo y azul se me perdió, solo me quedan mi mente y tú, qué voy a hacer. Véndeme el alma que ayer valió, quiero comprar'. El 'libro blanco, rojo y azul' simboliza los colores de la nación cubana que para el sujeto lírico se halla perdida como su Cristo, su fe. Queda aún, sin embargo, ese otro valor tan esencial de la poesía de Milanés: la vida, lo cotidiano, el amor: 'Viva la Tierra, qué buen lugar para morar'. *Plegaria*, como lo sugiere el título, es un acto de fe y la expresión de un deseo, pero es un acto de fe muy distinto a la canción que lleva tal título, de 1982, la cual – como se ha visto – fue un manifiesto de firmeza, seguridad y confianza que se opone a la sensación de duda y pérdida de *Plegaria*.

El Necio, compuesta en 1991 y editada en disco en 1992, es también una especie de acto de fe, compuesta tras el derrumbe de la Unión Soviética y el sistema socialista de Europa Oriental, momento en que se especulaba en la posibilidad, o probabilidad, de que lo mismo fuera a pasar en Cuba. Si gran parte de las canciones de Silvio Rodríguez se caracteriza por la complejidad y ambigüedad líricas, el mensaje de *El Necio* es claro y contundente: 'Me vienen a convidar a arrepentirme, me vienen a convidar a que no pierda, me vienen a convidar a indefinirme, me vienen a convidar a tanta mierda. Yo no sé lo que es el destino, caminando fue lo que fui. Allá Diós, que será divino. Yo me muero como viví'. Los tiempos cambian, y no a favor de las utopías: 'Dirán que pasó de moda la locura', pero el sujeto lírico – que en este caso representará al cantautor mismo y a todo revolucionario y utópico – quiere 'seguir jugando a lo perdido' y hasta 'acaso multiplicar panes y peces'. La letra de esta canción utiliza, pues, también una referencia bíblica, pero no apocalíptica como en *Plegaria*, sino para identificar a la utopía con 'locura' y 'travesuras', con creación y búsqueda. Pero hay, asimismo, alusión a una hipotética situación de cataclismo: 'Dicen que me arrastrarán por sobre rocas cuando la Revolución se venga abajo', una especie de venganza contrarrevolucionaria con un martirio que recuerda los sufrimientos de Víctor Jara en el Estadio de Chile tras el golpe militar de 1973: 'que machacarán mis manos y mi boca, que me arrancarán los ojos y el badajo'. De esta manera, *El Necio* se presenta no solamente como una especie de manifiesto personal, sino que vuelve a situar a la Revolución cubana como parte de la lucha por la liberación latinoamericana y no como último despojo de un sistema socialista venido abajo.

Vemos, pues, que en lo que tal vez sea el momento más crítico de la utopía revolucionaria cubana, las dos voces principales de la Nueva Trova componen y publican sendas canciones que expresan una actitud al mismo tiempo personal y ejemplar, una especie de manifiesto íntimo a la vez que social. En el caso de Pablo Milanés, la actitud es de angustia y pérdida y de buscar recompensa en esas cosas 'pequeñas, silenciosas', de las que cantara ya más de diez años antes. Silvio Rodríguez, en cambio, reitera su fe de 'necio' que quiere 'seguir jugando travesuras' y 'a lo perdido'. Interesante es, también, que los dos cantautores parecen haber intercambiado estilo poético: la letra de *Plegaria* es más bien enigmática, mientras que el mensaje de *El Necio* es bastante directo y abierto.

Conclusión

El punto de partida de este trabajo ha sido la idea de que la alianza entre la Nueva Trova y la Revolución cubana fue de beneficio mutuo y que para la Revolución fue un factor esencial para la creación de un imaginario utópico-revolucionario entre gran parte de la juventud. Muchos jóvenes veían en este nuevo género musical algo muy suyo, una música y una poesía que les interpelaban en nombre de un mundo y una sociedad nuevos que traían, también, una música nueva. Las letras de esta música no hablaban solo de historia, héroes y hazañas revolucionarias, sino también de otros temas y lo hacían mediante formas poéticas también nuevas. La Nueva Trova ayudó a crear una dimensión nueva de la Revolución, un producto musical y artístico que se oía en casa y en fiestas y reuniones. La Revolución entraba por la voz de jóvenes guitarra en mano, más parecidos a hippies que a guerrilleros, aunque sí cantaban de guerrilleros tanto como de otras cosas. La variedad temática de la Nueva Trova ha sido un factor fundamental para su éxito y también para el éxito de su mensaje revolucionario. Asimismo, ha sido importante que el mensaje político e ideológico propiamente dicho fuera, en la mayoría de los casos, matizado y de calidad poética auténtica.

El objetivo principal del análisis ha sido buscar y estudiar algunas temáticas de la Nueva Trova y cómo se transmitía el mensaje revolucionario. Para eso se escogió un repertorio de una veintena de canciones de los dos trovadores más reconocidos, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, más una de Noel Nicola. Una primera modalidad temática es la de la *canción militante* que tiene un mensaje político directo y unívoco. Muchas de estas canciones son de los primeros años del movimiento de la Nueva Trova. La modalidad no excluye una poética elaborada, como lo muestra la mayoría de los casos. La segunda modalidad se ha denominado *utopía e intimidad*. En esta encontramos una temática doble: por un lado, un tema revolucionario o relacionado con la utopía social y, por otro, un tema de otra índole, como puede serlo la intimidad, el amor o la vida cotidiana. La relación entre los dos tipos de temas varía, ya que en algunos casos el sujeto lírico resuelve a favor de uno u otro y en otros conviven armoniosamente. Pero aun si la letra le da prioridad al amor o a lo cotidiano, se reconoce que la de la Revolución y el sacrificio de otros han sido dadores de la felicidad de poder dedicarse a esas ‘otras cosas’ que no forman parte directa de lo político. Esta modalidad es una especie de eslabón entre las canciones de mensaje político directo y las canciones que no traen tema ideológico o político y que no ha sido parte de este estudio. Una cuarta modalidad es la *utopía compleja*. En esta, se admiten dificultades y complejidades de la experiencia utópica. La sociedad utópica no es perfecta y el sueño hay que irlo ganando ‘a mano y sin permiso’. La última parte del análisis estudia dos canciones, de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, respectivamente, que representan una reacción ante la crisis de los noventa. Para Rodríguez, es el momento de afirmar el compromiso revolucionario, mientras que Milanés expresa duda y pérdida.

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.

Bibliografía

- Abensour, Miguel. 2008. "Persistent Utopia." *Constellations* 15 (3): 406-421.
- Althusser, Louis. 1993. *Essays on Ideology*. Londres: Verso.
- Baker, Geoffrey. 2005. "¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba." *Ethnomusicology* 49 (3): 368-42.
- Baker, Geoffrey. 2011. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham: Duke University Press.
- Benmayor, Rina. 1981. "La 'Nueva Trova': New Cuban Song." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 2 (1): 11-44.
- Bloch, Ernst. 1977. *El principio esperanza*. Tomos I y II. Madrid: Aguilar.
- Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Fairley, Jan. 1984. "La Nueva Canción Latinoamericana." *Bulletin of Latin American Research* 3 (2): 107-115.
- Gustafsson, Jan. 2012. "El sujeto entre la interpelación y el 'yo'." *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. (IASS/AIS), Universidade da Coruña. ISBN: 978-84-9749-522-6.
- Gustafsson, Jan. 2013. "Deixis, interpelación y comunidad – indagación en el mecanismo discursivo de la primera persona plural." *Sociedad y Discurso* 22: 3-14.
- Gustafsson, Jan. 2014. "Entre el buen lugar y el no-lugar – utopía, memoria y migración en la Cuba revolucionaria." *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 3 (3): 153-174.
- Gustafsson, Jan. 2015. "Cuba y las fronteras de la utopía – reflexión teórica y empírica." *Sociedad y Discurso* 27: 60-83.
- Gustafsson, Jan. (s. f.) "Anatomía de una utopía: la Cuba revolucionaria entre el buen lugar y el no-lugar." En preparación.
- Hernandez-Reguant, Ariana. 2009. "Writing the Special Period: An Introduction." En *Cuba in The Special Period – culture and Ideology in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, consultado el 22 de marzo de 2021 <https://link.springer.com/chapter/10.1057%2F9780230618329_1>.
- Laclau, Ernesto. 2005. *On Populist Reason*. Londres: Verso
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. Londres: Verso.
- Leclercq, Cecile. 2004. *El lagarto en busca de una identidad*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Levitas, Ruth. 1990. *The Concept of Utopia*. New York: Syracuse University Press.
- Levitas, Ruth. 2013. *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. Londres: Palgrave-Macmillan.
- Mannheim, Karl. 2004. *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moore, Robin. 2003. "Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95." *Ethnomusicology* 47 (1): 1-41.



Ricoeur, Paul. 1986. *Lectures on Ideology and Utopia*. New York: Columbia University Press.

Rodríguez-Musso, Osvaldo. 1992. "La nueva canción latinoamericana, orígenes, categorías y desarrollo." *Nuevo Texto Crítico*, Año V. 9 y 10: 241-261.