



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**RESIGNIFICACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE PROCESOS IDENTITARIOS EN
LA TROVA DENTRO DE LA INDUSTRIA CULTURAL CAPITALISTA EN LA
ACTUALIDAD: EL CASO DE CUBA Y MÉXICO**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

MARCO ANTONIO JIMÉNEZ RODRÍGUEZ

TUTOR: DR. J. JESÚS MARÍA SERNA MORENO

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE,
UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

FEBRERO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Recordar: Del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón.

Eduardo Galeano.

A mi madre:

Quien muestra que la alegría se asoma para recordarnos que la vida sigue latente. Y que como dice José Martí: sólo el amor engendra melodías.

A Eva:

A su capacidad para dar a la vida la ternura de su esperanza, y por compartir conmigo día a día esa esperanza. Que lleguen más lunas y caminos por recorrer y aprender. Gracias por creer en este trabajo del cual también eres parte.

A mi padre:

Por llevarme de la mano desde la niñez y mostrarme que los libros y los viajes son indispensables para el corazón. También por enseñarme que se puede cambiar de rumbo en la vida para seguir navegando y llegar a un mejor puerto.

Agradecimientos.

Gracias a:

Mis abuelos: Luchita, Inés. Roberto y Chucho; origen al que siempre será indispensable regresar.

Mis hermanos: Daniel y Oscar, porque sé que en todo momento están pendiente de mí.

Mis sobrinas: Paola y María Fernanda por ser la sonrisa de la casa.

El profesor Jesús Serna, por su asesoría y por ser un constructor de utopías.

Mis sinodales: Miguel Ángel Esquivel Bustamante, Ana Daniela Nahmad Rodríguez, Citlali Quecha Reyna y Sergio Ugalde Quintana, por sus pertinentes observaciones y disposición.

La doctora Miriam Escudero Suástegui por ser mi cotutora, y a su equipo de quienes tuve todo el apoyo durante mi estancia en Cuba.

Carolina, Miguel, Piedad, América, Rodrigo y Yuri por todo este tiempo de amistad.

Rodolfo de la Fuente y Pedro Trujillo y a su tiempo para contarme sobre la trova.

Los trovadores mexicanos: Fernando Delgadillo, Alejandro Filio, Gabino Palomares y Gonzalo Ceja, por su disposición para las entrevistas de esta tesis.

Silvio Rodríguez por la experiencia insólita y por empeñarse en que haya sido aún más insólita. Gracias al reparador de sueños que enseña que dar es un deber.

Noé por creer en la trova y en este trabajo. Y por dar lo que se es.

Manolo Mulet, Lorenzo Cisneros (Topete), a Anaeli y su familia por todo el apoyo durante mi estancia en Cuba.

Aarón Villa por seguir compartiendo el gusto de trovar.

Gracias.

*La trova no ha muerto, no,
Porqué aún vive en el alma de quien la oyó y la cantó...*

Pedro Ibáñez.

*De niño pensaba que el cielo,
Bajito esperaba por mí,
Y fue despidiéndose siempre más lejos que un día pensé en desistir...*

Alejandro Filio.

*Si tu signo es cantar, cántalo todo:
tu camisa, tu patio, tu salud.
Si tú debes cantar de cualquier modo,
canta bien con virtud...*

Silvio Rodríguez.

Índice.

Introducción	1
Capítulo 1. La música como concepto y actividad socio-histórica	8
1.1. Música	8
Lenguaje	9
Cultura	12
La música como concepto y desarrollo	15
1.2. Elementos de la música	21
Elementos técnicos	22
Elementos ideológicos.	26
1.3. Música e identidad	30
Identidad	31
Identidades musicales	37
Capítulo 2. La Trova Cubana	44
2.1. Los orígenes de la trova en Cuba	44
2.2. Música cubana	47
2.3. Trova Tradicional Cubana	48
2.4. El Filin	58
2.5. La Nueva Trova Cubana	62
Capítulo 3. Desarrollo y características de la Trova en México	84
3.1. Inicios del folclor latinoamericano	85
3.2. El canto de orientación social en México	88
3.3. Influencia de la Nueva Trova Cubana en el canto de orientación social o Trova en México	95
Capítulo 4. La Trova en México: industria cultura, identidad y resignificación	105
4.1. La industria cultural	105
4.2. Resignificación	114

Música, emoción y percepción	115
Música y significado	118
4.3. Industria cultural e identidad en la Trova en México	123
4.4. Trova en México: resignificación y procesos identitarios	139
Conclusiones	153
Generales	153
Particulares	155
Bibliografía	161

Introducción.

Los estudios sobre la relación entre música y sociedad, y música e identidad abordan fenómenos ocurridos en torno a una de las manifestaciones artísticas presentes de manera constante en la vida del ser humano. En este sentido, la música es un arte que propone ciertas percepciones acerca del mundo: es una manera de acceder a la realidad.

Desde los inicios de la práctica musical, el manejo y dominio de la sonoridad han sido llevados a cabo por los distintos proyectos socio-políticos a través de la historia. Con el desarrollo del capitalismo, ese manejo y dominio es parte de la conformación de la estructura social y de las relaciones derivadas de este sistema. El cual utiliza a la música para reforzar las prácticas y percepciones que en conjunto lo conforman. Esto, con el objetivo de mantener el orden social, estimular la productividad y el consumo, entre otros; lo que la hace parte importante de este sistema socio-económico.

Pero también está aquella música que se relaciona con la búsqueda de posibilidades de emancipación del ser humano: la canción de protesta estadounidense, la Nueva Canción Hispana, la canción latinoamericana, etc. Por lo que el arte musical concebido desde el punto de vista social, oscila entre su condición como dispositivo para la manipulación, y como un arte capaz de contribuir a la emancipación colectiva e individual. Considerando los matices respectivos.

Como parte de esto, un tema ineludible y fundamental es el de la industria cultural. En este sentido, existen distintas posiciones teóricas sobre el papel de esta industria en la relación música-sociedad y de ésta con la identidad. Theodor Adorno fue uno de los primeros en abordar la problemática, sus postulados, ahora para muchos superados, abrieron brecha para el análisis de la temática en cuestión. Walter Benjamín, por su parte, expone el significado de la reproductibilidad de la obra de arte en el sistema capitalista, y las implicaciones que tiene para la obra misma.

En América Latina, los estudios sobre los efectos sociales de la música se desarrollaron a mediados del siglo XX. En el presente, estos estudios resultan prolíficos, atendiendo a la diversidad musical que existe en la región. Los análisis acerca de la música del Caribe, el corrido mexicano, el tango argentino, la canción brasileña, etc., han tenido

aportaciones importantes a la producción teórica sobre el tema. Pero, sobre todo, abordan el vínculo particular entre la realidad social latinoamericana y la cultura.

La música latinoamericana manifiesta identidad, y narra los procesos sociales ocurridos en las distintas realidades de la región. Así, la identidad musical es un síntoma de la realidad en la que el ser humano se sitúa *en el* y *con el* mundo. Una forma de actuar, de construir un mundo práctico y simbólico, inmerso en las relaciones sociales existentes.

Dentro de este contexto se inscribe este trabajo, cuyo objetivo es abordar los procesos de resignificación que se llevan a cabo desde la industria cultural con respecto a la Trova en México que tiene la influencia sonora y discursiva de la Trova Cubana, y en lo particular de la Nueva Trova surgida a finales de la década de los sesenta. Siendo conocida esa misma influencia en otras manifestaciones musicales de la región.

En relación a esto, las canciones de la trova tratan temáticas políticas, sociales, históricas, etc., en las que se muestra a América Latina como un conjunto de realidades heterogéneas, estructuradas a partir de una lógica de resistencia hacia los centros hegemónicos. Cuestión que trae consigo la contradicción centro-periferia, abordada por los Estudios Latinoamericanos. En este sentido, la música es un vehículo para difundir dichas temáticas, pero también es un medio por el que se proponen formas de percibir la realidad. Por lo que tiene una relación fundamental con las identidades y sus procesos.

En el caso de la Trova Cubana, los estudios que existen al respecto, abordan distintos aspectos de esta manifestación artística, tales como: el literario, el musical, el sociológico, el estético, etc. Así también tratan los fenómenos sociales que alrededor de ella se dan. Estos estudios tienen como hilo transversal el desarrollo histórico de esta manifestación musical, que va de la segunda mitad del siglo XIX con la Trova Tradicional, hasta la actualidad, lo cual da una perspectiva acerca de las características que conforman el trabajo trovadoresco.

Algunos de los autores cuyos análisis resultan en aportaciones importantes para el tema son: Olavo Alén Rodríguez, cuya investigación sobre la música cubana y su relación con la sociedad, busca comprender a la música como un elemento por el que es posible analizar la dinámica colectiva y su estructura. Luis Fernández Zaurín quien en su libro *Biografía de la trova*, va a los inicios de los trovadores en el siglo XIX y hace un recuento

del contexto en el que llevaron a cabo su actividad. Clara Díaz, musicóloga que dedicó su obra a analizar el contenido musical, poético y social de las canciones trovadorescas, sobre todo aquellas pertenecientes a la Nueva Trova Cubana. Y Lino Betancourt, uno de los más importantes investigadores de la trova, quien realizó un trabajo constante sobre los orígenes de esta manifestación musical y de la música cubana en general. A parte de sus aportaciones en el análisis del tema, Lino Betancourt llevó a cabo la recopilación de la memoria musical del canto trovadoresco, a través de material visual y auditivo.

En este sentido, la trova en Cuba tiene un vasto fundamento teórico e histórico, el que se reconoce su importancia dentro de la cultura de la Isla, pero también en la conformación social y política del proyecto revolucionario de ese país. El reconocimiento de estos estudios sirve al objetivo de la presente tesis: acercarse a una posible caracterización socio-histórica de la sonoridad en cuestión.

En el caso mexicano, el trabajo que se ha realizado alrededor de la trova local es escaso. En todo caso, hay información sobre la Nueva Canción en México y del contexto en el que se desarrolló, pero no así de la trova en particular. Una posible causa puede ser la falta de reconocimiento de la existencia del trabajo trovadoresco surgido en los años setenta y ochenta como parte de la historia musical de México, lo que representa un vacío histórico. Así, en este trabajo se considera una necesidad aportar elementos para la construcción de esa historia musical.

Entre los estudios encontrados están los de: Yolanda Moreno Rivas quien, con su *Historia de la música popular en México*, logra ubicar al lector no sólo en el contexto del canto nuevo en México, sino como parte de un contexto regional en el que es posible encontrar relaciones y diferencias entre el fenómeno musical llevado a cabo en ese momento en Latinoamérica. También están las tesis de Carlos Rodrigo González Ruiz (*La trova como expresión marginal en la Industria Discográfica en México y su difusión en los medios de comunicación*), Jessica Lupercio Lara (*De vuelos y de sol. El proyecto de la canción en "concreto"*) y María del Carmen Rubio Mancilla (*La difusión del Canto Nuevo en México*) en las que se trata el tema de las barreras que hay en la difusión de la trova de México por parte de los medios de comunicación.

Una fuente indispensable para la formación de la historia de la trova mexicana en esta tesis, son los testimonios de las entrevistas realizadas a los trovadores Fernando Delgadillo, Alejandro Filio, Gabino Palomares y Gonzalo Ceja. Ya que, a partir de sus argumentos, se puede observar parte del proceso y significado social de la trova local, así como la influencia que la trova de Cuba ha tenido en el trabajo musical y poético de esa generación.

Al respecto, uno de los puntos a trabajar es la elaboración de una historia de la Trova en México desde una perspectiva que considere el trabajo del trovador como un producto social, entendido éste como el campo de interacción de las subjetividades y como una forma de entender la dinámica de la realidad, basada en lo colectivo.

A partir de esto, el presente estudio plantea la forma en que desde la industria de la cultura se llevan a cabo procesos de resignificación del sentido histórico de la trova y cómo esto influye en la conformación identitaria al modificar la manera en que se percibe al mundo a través de esta manifestación musical. Por lo que resulta fundamental la temática que refiere al vínculo identidad y música, la cual ha sido tratada por distintas posiciones teóricas en Latinoamérica, debido a la importancia que tiene en la conformación del sentido de pertenencia y en el mantenimiento y reforzamiento de la memoria histórica.

Los autores que se retoman en este trabajo, abordan esta cuestión exponiendo la práctica musical como una actividad inseparable del espacio colectivo y de la interacción dinámica de los sujetos, lo que la aparta de la perspectiva mayormente difundida por la industria de la cultura. Es decir, aquella que muestra al artista como el centro, respecto al cual el público sólo es un receptor pasivo.

Así, se acude a estudiosos como Olavo Alén Rodríguez –musicólogo cubano– quien en su libro *Pensamiento musicológico*, trata el tema a partir de la función de la música como actividad que manifiesta el momento histórico de una sociedad. También está Ángel Quintero Rivera, con *Salsa sabor y control, sociología de la música tropical*, con aportaciones interesantes sobre la manera en que la sonoridad tropical desafía la concepción del tiempo de la modernidad. Otro estudio que resulta importante y que se incluye en este trabajo es el de *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas*

(1930-1960) de Oscar Hernández Salgar, quien por medio del análisis de las emociones muestra cómo se modifica el significado de ciertos géneros para su uso político.

En este mismo sentido, es importante la tesis doctoral de Juan Rogelio Ramírez Paredes, *De colores la música, lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música High Energy*, la cual trata de la posibilidad de que ciertos géneros construyan por sí mismos procesos identitarios, dotando a la colectividad de un compromiso con su espacio de interacción. Tampoco se pueden dejar de lado los ya mencionados estudios de Clara Díaz, Lino Betancourt y Luis Fernández Zaurín.

En cuanto al concepto de identidad, se incluye a Néstor García Canclini, y la propuesta de su libro *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, que trata sobre las bases en las que se propone, se sostienen en la actualidad los procesos identitarios. Teniendo uno de sus principales fundamentos en el consumo y los procesos que se llevan a cabo en esta práctica. Otro autor que se considera importante es el sociólogo Anthony Giddens cuyo trabajo *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* aporta sobre los elementos que constituyen a las identidades a partir de la condición *cosmopolita* del ser humano moderno.

Estos son algunos de los autores en los que esta tesis se apoya para sus objetivos, los cuales tienen que ver con; la exposición de la manera en que se llevan a cabo los procesos de resignificación en la Trova de México a partir de la industria cultural, la identificación de las características que se mantienen en los trabajos de los trovadores mexicanos, y que tiene la influencia de la Trova Cubana, la presentación de los elementos de ruptura y continuidad con ésta y la definición de su papel en los procesos identitarios.

Este trabajo se divide en cuatro capítulos, uno conceptual y tres de carácter histórico-teórico. Estos están estructurados de la siguiente forma; el primero es un acercamiento, a partir de distintas propuestas, al concepto de música, para establecer qué se comprende como tal en este trabajo. Y después exponer los elementos musicales e ideológicos que comprenden un género musical, con la finalidad de delimitar históricamente qué es la trova.

Una vez presentado esto se aborda uno de los principales temas del trabajo; el de la música e identidad. Exponiendo qué elementos pueden ofrecer una caracterización de lo que constituye a la identidad; es decir, cuáles son sus constantes y la manera en que ésta se puede comprender en su relación con la práctica musical. El objetivo de este primer capítulo es establecer un soporte teórico que contribuya a la comprensión del papel de la música en la sociedad, no sólo en su relación con el orden simbólico del mundo, sino como actividad capaz de incidir en las relaciones sociales concretas.

El segundo capítulo, es una exposición sobre el origen y desarrollo de la trova en Cuba, desde el siglo XIX con la Trova Tradicional, hasta la Nueva Trova Cubana iniciada en la segunda mitad del siglo XX. En él se presenta la contribución de la trova a la conformación de una identidad nacional en la Isla, así como las influencias musicales que la constituyen. A partir de esto, se expone el contexto en el que ésta se desarrolló, así como los elementos que la caracterizan de manera general. De esta manera, se intenta determinar más adelante, su influencia en los cantautores mexicanos que se asumen como trovadores.

Para el tercer capítulo se habla de la trova realizada en México, a través de una breve exposición de su historia, que incluye sus raíces musicales, además de la influencia de la Trova Cubana. Aquí, debido a que el canto que aborda temas sociales y políticos tiene una gran diversidad entre los músicos mexicanos, resulta necesario delimitar lo que se considera trova en este país. La intención es hablar de la influencia que la Nueva Trova Cubana tuvo en el canto surgido en los años ochenta en una generación que, hasta la fecha, asume que su trabajo tiene como uno de sus referentes a esta manifestación artística nacida en el contexto de la Revolución Cubana. El objetivo es establecer los rasgos que caracterizan a la Trova de México, para más adelante observar cómo se llevan a cabo los procesos de resignificación desde la industria de la cultura y la manera en que estos intervienen en las identidades.

En el capítulo cuatro, se plantea qué se entiende como industria cultural. Y se expone, a partir de las posiciones teóricas presentadas, desde dónde se lleva a cabo el análisis de los procesos de resignificación. En la segunda parte de este capítulo se realiza el estudio sobre la forma en que influye la industria cultural, a partir de los procesos de resignificación, en las identidades históricamente conformadas alrededor de la trova. Para así, poder conocer y valorar los cambios y continuidades elaborados a partir de estos procesos.

Este trabajo no es un estudio de la recepción del mensaje emitido por la trova o por la industria cultural, sino que trata de exponer la manera en que en la industria de la cultura se llevan a cabo procesos de resignificación a partir de los mecanismos que utiliza para orientar el consumo, modificando los significados y preceptos que históricamente son propios de ciertas manifestaciones musicales, como por ejemplo la desarrollada por la trova. En todo caso se aborda la forma en que la industria interviene en las dinámicas sociales y en los procesos de conformación de identidades, a partir de su papel en la creación, producción y difusión del arte, y de cualquier manifestación cultural que se considere susceptible de ser comercializada.

Por último, la presente tesis busca aportar a los estudios que tratan sobre la importancia de la música en la realidad material. Una realidad que no puede prescindir del ordenamiento de los sonidos. Recordando uno de los presupuestos de la etnomusicología, el cual refiere a que: la estructura musical está ligada al desarrollo de la estructura social. Siendo necesario tener presentes estos presupuestos al llevar a cabo un estudio sobre la relación entre música y sociedad. Ya que, la música es un síntoma de la realidad, pero a la vez, es parte de la construcción de la misma, y está vinculada a la manera en que se ejerce el poder, pero también a cómo se resiste ante éste.

Capítulo 1.

La música como concepto y actividad socio-histórica.

El cazador o pescador individual y aislado, por el cual comienzan Smith y Ricardo, pertenece a las triviales imaginaciones del siglo XVIII. Son robinsonadas...

Carlos Marx. Introducción general a la crítica de la economía política.

1.1. Música.

Abordar el tema de la música es acercarse a un aspecto fundamental de la historia de la humanidad. Es ir al estudio de una de las formas por la que los seres humanos se relacionan elaborando símbolos y ordenando sonidos, con la finalidad de dar sentido a la realidad. También es acudir a las distintas geografías que conforman al mundo, y así, tratar de entender el tiempo desde una perspectiva particular, tomando en cuenta su importancia socio-cultural, como un medio de apropiación de la realidad a través del arte.

Los estudios sobre los efectos sociales de la música y su práctica son diversos. Ya que en la actualidad la relación de esta manifestación artística con la realidad nos arroja a procesos cada vez más complejos. Sin embargo, la teoría y los análisis sobre esta temática se han especializado, teniendo su base y fortaleza en la multidisciplinariedad. Así, la colaboración de las distintas disciplinas ha obtenido resultados cada vez más satisfactorios y enriquecedores. Con base a esto, “[...] la música se presenta a través de su historia. Es decir, de su diversidad. Se presenta como las músicas, como los diversos géneros musicales.”¹.

En este estudio al nombrar a la música en singular, se hace referencia a una formación artística heterogénea en sus diversas maneras de crearla y practicarla, pero que en esas diferencias existen rasgos en común que la designan como tal.

Por lo anterior, para los objetivos de este trabajo, como primer punto en este capítulo, se presenta lo que aquí se entiende como música a partir de las distintas propuestas

¹ Ramírez Paredes Juan Rogelio. *De colores la música, lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música High Energy*. México: Posgrado de Estudios latinoamericanos/Alterarte ediciones/ Master Genius. 2009. Pág. 30.

conceptuales que se exponen. No se trata de mostrar una definición, sino que se pretende abordar algunas categorías de quienes han trabajado el tema con anterioridad, para así otorgar a este estudio una base conceptual que permita llevar a cabo el análisis en cuestión. Así, se parte de que, para este trabajo, la música es considerada un lenguaje particular con características específicas. Por lo tanto, como primer punto se expone brevemente el porqué de esta consideración y como se concibe el lenguaje como acto social.

Lenguaje.

Cada sociedad tiene su sonoridad, cada tiempo su música; una de las características de esta disciplina es su capacidad de trascender la temporalidad en la que surgió y adecuarse a las necesidades sociales del momento en el que es consumida, pero también “[...] como producto histórico, se encuentra en relación con las condiciones sociales que hacen posible su aparición y, a la vez, con las ideas dominantes de una sociedad dada”².

La música es principalmente un medio de comunicación, producto de un largo proceso histórico, tanto desde su aspecto biológico como cultural. En este sentido se relaciona con el surgimiento del *lenguaje*. Es decir, la actividad musical tiene que ver con los procesos de elaboración de sistemas complejos de comunicación acústica. Lo que, implicó “El periodo de transición entre el animal y el hombre [...]”³.

Los sistemas de comunicación acústica no son exclusivos del ser humano; ya que también los poseen los demás animales. Estos transmiten información a partir de elementos como: variaciones en la intensidad, la duración del sonido, su matiz, etc. Pero en este caso, sólo se puede hablar de la existencia de un lenguaje cuando estos sistemas comienzan a producir significados desde la intervención de aspectos biológicos y culturales.

Desde este aspecto la música es un lenguaje particular y un sistema de comunicación que se ha diversificado de acuerdo a la dinámica social de la realidad, aunque más adelante se ampliara más este punto. Y como lenguaje su relación con la realidad es particular.

² Sánchez Vázquez Adolfo. *Estética y marxismo. “Tomo I”*. México: Ediciones Era. 1970. Pág. 32.

³ Alén Rodríguez Olavo. *Pensamiento musicológico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 2005. Pág. 51.

Aquí, el lenguaje se comprende desde su diversidad, así como desde sus usos. En este sentido, se hace énfasis en su aspecto cultural, ya que, gracias a este factor deja de tener únicamente un uso de comunicación, para constituir formas más complejas y diversas. Su desarrollo como actividad, siguiendo a Raymond Williams en su libro *Marxismo y literatura*, se relaciona con la concepción moderna del ser humano como constructor de su propia realidad⁴. Para este autor, hay dos puntos fundamentales a aportar a la reflexión sobre el tema: el lenguaje como *actividad* y el segundo la *historia* del lenguaje⁵. En cuanto al lenguaje como actividad, la diversidad actual de sus (incluyendo al lenguaje musical) obliga a considerar perspectivas amplias, así como reconocer su capacidad constitutiva.

Ya antes J.G. Herder reconocía este aspecto; al postular: “[...] el derecho de todos los seres humanos a la libertad y al pleno desarrollo de las capacidades, en armonía con los demás.”⁶. Esto plantea la posibilidad transformadora del mismo, a pesar de que Herder no compartía los preceptos de su tiempo, basados en la creencia de un progreso producto de la razón humana. Ya que su concepción sobre la historia partía de la idea de la intervención de la voluntad de dios en ella. A pesar de esto su concepto de, *el estado natural de la humanidad*, reconoce al espíritu humano constituido por “[...] impulsos, sentimientos y fuerzas originarias que constituyen la verdadera grandeza de los individuos, los pueblos y la humanidad entera.”⁷. Por lo anterior, las capacidades son constitutivas, no algo dado de forma externa con una función instrumental. Con base a esto, en este trabajo el lenguaje es “[...] una apertura específicamente humana del mundo y al mundo: no una facultad discernible o instrumental sino facultad constitutiva.”⁸.

Su desarrollo recobró “[...] el énfasis pleno sobre el lenguaje concebido como actividad, como conciencia práctica, que había sido debilitado y en efecto denegado por su

⁴ Williams Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta. 2009. Pág. 33.

⁵ Ídem.

⁶ Bolívar Espinoza Augusto, Óscar Cuéllar Savedra. *J.G. Herder, filósofo de la historia, reaccionario e innovador*. Berlín, Vico y Herder-Difusión Cultural UAM. Ciudad de México: Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Pág. 7. Disponible en: <http://www.citethisforme.com/es/cite/ebook>

⁷ Ronald Villamil. *El pensamiento de Herder y su influjo sobre la nueva generación romántica de la Argentina* en Suma Cultural, número 4. 2001. Pág. 134. Disponible en: http://www.konradlorenz.edu.co/images/stories/suma_cultural/2001-4/pensamiento.pdf

⁸ Williams Raymond. Óp., Cit., Pág. 37.

especialización en una más estrecha ‘conciencia individual’ o ‘psique interior’.”⁹. Uno de estos esfuerzos fue el que llevó a cabo V.N. Voloshinov, quien realizó su obra en relación con el carácter social del lenguaje. Por lo que fue importante su concepción como conciencia que elabora signos a partir de una colectividad. En esto cabe destacar que el signo como sistema y desde esta propuesta se extiende “[...] tanto más allá de la historia como más allá de cualquier concepción activa de la vida social [...]”¹⁰.

Así, la música como lenguaje es conciencia práctica y actividad social que conforma signos de forma dinámica. Llevándose a cabo la fusión del elemento formal y del significado, siendo este proceso producto de una realidad activa. El signo es práctico y fundamental en la comunicación; y esto es visible en la música debido a su capacidad para elaborar signos sonoros y literarios.

En este sentido, el lenguaje musical como creador de signos “[...] está saturado por y satura a la actividad social, incluyendo la actividad productiva.”¹¹. Y aunque el signo contiene un núcleo fundamental de significados, tiene una importante variabilidad, la cual corresponde a las situaciones en las que se utiliza. Dicha variación se relaciona con la conciencia práctica como conciencia creadora y creativa, así como con el contexto en el cual se desarrolla. Siendo así que el lenguaje musical también contribuye a la articulación de las relaciones sociales de un sistema dado, a través de la elaboración, recreación y sistematización de signos, otorgando un sentido histórico al ser humano.

Por lo tanto, la música como lenguaje es una puerta al mundo, así como una práctica constitutivamente humana por la cual la realidad es capturada, y como conciencia práctica está presente en toda actividad social y material del ser humano. Su capacidad de elaboración de significados, discursos sociales, así como de ser medio de comunicación es uno de los puntos fundamentales para comprender su relación con los procesos identitarios. Por otro lado, la música como una manifestación cultural parte de la estructura social tiene especificidades particulares. Ante esto, se debe hacer mención a un término abordado reiteradamente, producto del desarrollo modernizador, es decir el término de: cultura.

⁹ Ibid. Pág. 53.

¹⁰ Ibid. Pág. 54.

¹¹ Ibid. Pág. 55.

Cultura.

Música y cultura son conceptos que tienen una relación estrecha, y casi obvia. Esa relación se ha modificado de acuerdo al tiempo y espacio en el cual confluyen. En este sentido, la música es una manifestación artística que se ha desarrollado a partir de formas complejas de entender la práctica cultural. Ante esa complejidad, en este trabajo se propone que la música se relaciona principalmente con dos de las acepciones que hasta el presente se consideran para nombrar a la cultura, siendo estas las que a continuación se exponen. Recordando lo que Raymond Williams afirma: “No es posible llevar a cabo ningún análisis cultural serio sin tomar conciencia del concepto mismo: una conciencia que debe ser [...] histórica.”¹².

El concepto de cultura “[...] cuando es visto en el contexto de su desarrollo histórico, ejerce una fuerte presión sobre los limitados términos de todos los demás conceptos.”¹³. En este sentido la relación entre cultura y realidad es insoslayable, en palabras de Bolívar Echeverría existe una dimensión cultural que expone señas o síntomas que “[...] desbordan todo intento de concebir a ésta como un conjunto de hechos específicos que tuvieran una vigencia independiente o exterior [...]”¹⁴.

Como término, cultura hizo su aparición “[...] en la sociedad de la Roma antigua como la traducción de la palabra griega *paideia*: ‘crianza de los niños’.”¹⁵. Pero más adelante, predominaría su sentido etimológico, ya que “Se trata del cultivo de las *humantitas* [...] primero, como la relación de las comunidades grecorromanas con los dioses tutelares de su mundo; después, como el conjunto de las costumbres, de las artes y la sabiduría que se generaron en ese mundo, y, por último, está vez en general, como la actividad de un espíritu (*nous*) metafísico, encarnado en la vida humana.”¹⁶. Esto, coincide con Raymond Williams, cuando afirma que “‘Cultura’ antes de esos recorridos era el cultivo y cuidado de cosechas y animales y, por extensión, de las facultades humanas.”¹⁷.

¹² Ibid. Pág. 19.

¹³ Ibid. Pág. 22.

¹⁴ Echeverría Bolívar. *Definición de la cultura*. México, D.F: Itaca/Fondo de cultura económica. 2010. Pág. 21.

¹⁵ Ibid. Pág. 27.

¹⁶ Ibid. Pág. 28.

¹⁷ Williams Raymond. Óp. Cit., Pág. 20.

El proceso de la modernidad incidió en dicho concepto, haciéndose cada vez más complejo, lo que también repercutió en la actividad musical. Así, cultura tomó nuevas connotaciones al convertirse en una categoría al lado de otras que comenzaron a transitar por lugares similares. Al respecto vieron la luz dos de las principales perspectivas sobre el concepto de cultura, las cuales, a su vez, se retroalimentarían. Estas perviven hasta el presente, aún con el surgimiento de otras propuestas teóricas: por un lado, está aquella que la entiende como un desarrollo interior de las *facultades humanas*, relacionadas con la creatividad y la espiritualidad; y por el otro, cultura como una forma de vida colectiva que se comprendía desde su vínculo con un nuevo proceso, y con un nuevo “[...] concepto moderno decisivo que para el siglo dieciocho necesitaba de una nueva palabra: *civilización*.”¹⁸, entendida ésta como progreso y como un lugar a donde la sociedad debía arribar. La relación entre civilización y cultura se basaría en la percepción de que ser culto es ser civilizado. Aunque más adelante, la civilización tomaría un sentido negativo, siendo vista como la corrupción del ser humano. Así, ambas perspectivas serían el punto de partida para las futuras propuestas sobre el tema.

Otra de las consecuencias del avance del mundo occidental es la formulación de la dicotomía entre civilización y barbarie. En este sentido, los pueblos cultos, eran los que se encontraban en un momento de “maduración” dentro de su desarrollo civilizatorio. Y los pueblos que aún no alcanzaban ese momento, era señalados como primitivos. Bolívar Echeverría lo expone de la siguiente manera: “Opuesto al concepto de civilización, que queda reservado para la sociedad moderna y, por extensión, para las grandes sociedades del pasado, su concepto de cultura -conocido como ‘antropológico’- se refiere al sinnúmero de ‘civilizaciones en ciernes’, detenidas en un bajo nivel de evolución [...]”¹⁹. Se reconoció que toda sociedad tenía en “distintos grados” cultura, pero éstas no eran jerárquicamente iguales. Esta visión fue recurrente en otros ámbitos y disciplinas, incluyendo a la música.

Con los procesos nacionales ocurridos en el siglo XIX, se daba otro giro sustancial al tema. En este sentido, la cultura definió una forma de *ser*, pero no sólo como individuo, también como colectividad enmarcada dentro de una delimitación espacio-territorial,

¹⁸ Ibid. Pág. 22.

¹⁹ Echeverría Bolívar. Óp. Cit., Pág. 32.

sintetizada en lo nacional. Lo que también implicó una delimitación identitaria, en la que se estableció la construcción, y resignificación de la memoria histórica. Así, cultura se relacionó con la exteriorización de ciertas características que conforman la singularidad de una colectividad. Dando paso principalmente a las culturas nacionales y a sus respectivos rasgos. Siendo entonces en lo nacional, donde se condensaría la perspectiva colectiva sobre un pasado y futuro común y, su respectiva cohesión. Néstor García Canclini menciona que “En los siglos XIX y XX la formación de naciones modernas permitió trascender las visiones aldeanas de campesinos e indígenas.”²⁰. De esta manera, se conformarían las culturas nacionales a partir de un proceso de selección. En tal sentido, Bolívar Echevarría hablaría de la cultura como “[...] un conjunto de formas adquiridas de comportamiento, formas que ponen de manifiesto juicios de valor sobre las condiciones de la vida, que un grupo humano de tradición común transmite mediante procedimientos simbólicos (lenguaje, mito, saber) de generación en generación.”²¹.

A partir de esto, el término se decantó en sus dos vertientes principales, vigentes hasta el presente: primero, cultura como una forma de cultivar las facultades creativas del ser humano, teniendo estas su fuente de realización en las artes y en un desarrollo interior. Y la segunda acepción fue encaminada hacia una forma de comportamiento social, el cual tendría su expresión más extensa (durante el siglo XIX y XX) en la conformación de lo nacional.

Por lo anterior, y tomando en cuenta el desarrollo descrito, en este trabajo la música como manifestación cultural se comprende como un proceso en el que interactúan las dos vertientes mencionadas. Siendo así que, es “[...] un proceso social fundamental que configura ‘modos de vida’ específicos y distintos, es el origen efectivo del sentido social *comparativo* de ‘cultura’ y sus ahora necesarias ‘culturas’ plurales.”²². Por un lado, es una formación general en donde se llevan a cabo otras formaciones o ramas específicas como: la literatura, la danza, la pintura, la música, etc., y por el otro, es la configuración de un *estilo de vida global*. Ambas concepciones están vinculadas entre sí, modificando el sentido de cada una, de acuerdo a su contexto. Daniel Bell lo expone así: “La cultura [...] es un proceso

²⁰ García Canclini Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F: Editorial Grijalbo. 1995. Pág. 15.

²¹ Echeverría Bolívar. Óp. Cit., Pág. 32.

²² Williams Raymond. Óp. Cit., Pág. 28.

continuo de sustentación de una sociedad mediante la coherencia lograda por un consistente punto de vista estético, una concepción moral del yo y un estilo de vida [...]”²³.

Así la música se relaciona con el desarrollo del intelecto, la sensibilidad y la práctica, elementos propios del arte; pero también contribuye a la conformación de una forma de ser de una colectividad. Cuestión que se vincula con el tema de las identidades, aunque con el surgimiento de la industria cultural esto tomaría una mayor complejidad. Sin embargo, la actividad musical tiene un sustento vigente en estas formas de comprender a la cultura.

Tomando en cuenta esto, es importante entender a la música como una manifestación artística que desde estas acepciones ha tenido un desarrollo particular. Adquiriendo características que son resultado de la interacción con su contexto. Por lo que, es necesario acudir a parte de su historia para comprender lo que en este trabajo se entiende como tal.

La música como concepto y desarrollo.

En la época moderna, la música se encuentra en estrecha relación con la historia social del ser humano. Max Weber, el sociólogo de la modernidad, llevó a cabo un análisis sobre esta práctica artística. Weber, quien ve en el proceso racionalizador una de las principales características del pensamiento occidental, dirigido a la supresión de la superstición y de la visión mágica de la realidad, afirma que la música es ejemplo de la manera en que este proceso se extendió al resto del mundo. Esto forma parte de la dicotomía, anteriormente mencionada entre civilización y barbarie. En este sentido, “El ejemplo particular de Weber era la música armónica occidental de acordes, basada en una escala que permite el máximo de relaciones ordenadas, a diferencia de la música primitiva y no occidental.”²⁴. Aquí, “El estudio de la música ocupa un lugar importante en la sociología histórica de Weber porque [...] representa la esfera, en la cultura ‘occidental’, en la cual el proceso racionalizador fue penetrando lo expresivo colectivo, más comúnmente asociado con las emociones y la tradición.”²⁵. Por lo que se le vinculó al proceso histórico de la modernidad, así como a su

²³ Bell Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México, D.F: Consejo nacional para la cultura y las artes/Alianza editorial mexicana. 1977. Pág. 47.

²⁴ Ibid. Pág. 48.

²⁵ Quintero Rivera Ángel G. *¡Salsa sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. México, D.F: Siglo XXI editores. 2005. Pág. 40.

lógica cognitiva y racional. Lo que expone la relación estrecha de la música con los cambios socio-históricos de la humanidad. Esto, conduce a observar que, su definición también se ha modificado, al igual que las prácticas que gravitan alrededor de la misma.

Como se mencionó, abordar un concepto de música, es comprender que su historia está conformada por la historia de las distintas formas en que ésta se crea, se produce y se escucha en el mundo. Reconociendo así, que dicha manifestación cultural ha acompañado al ser humano a través de su desarrollo. Y aunque la actividad musical se ha llevado a cabo de forma diferente en las distintas culturas, temporalidades y geografías, en la actualidad existe un consenso generalizado sobre lo que se considera como tal, debido en parte a los aspectos coincidentes de las distintas *músicas del mundo*, incluyendo aquellas que pertenecen a procesos externos a la modernidad occidental.

Aquí, es necesario seguir a Ángel Quintero, quien en su libro *¡Salsa sabor y control! Sociología de la música "tropical"*, afirma lo siguiente: “Es posible que nada esencial humano ocurra en ausencia de sonido; o en esa dialéctica entre sonoridad y silencio [...]”²⁶, estando esto en consonancia con lo mencionado sobre el desarrollo de los sistemas de comunicación acústicos. En este sentido, el manejo del sonido y del silencio es parte de la dimensión simbólica de la humanidad (estando ambos presentes en la creación musical), por lo que, toda sociedad tiene una relación similar con estos dos elementos. Para Olavo Alén estos son “Elementos y procedimientos que existen en común entre los sistemas de comunicación superiores.”²⁷. Así, se comprende que la música es una forma de ordenar esos sonidos y silencios, así como la relación que se establece dentro de esa sistematización. Es decir, “La música puede interpretarse como un sistema de símbolos [...] acústicos.”²⁸.

También, “[...] representa, pues, una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia.”²⁹. En este sentido, cada sociedad designa por consenso lo que es o no música. Dicho consenso se

²⁶ Ibid. Pág. 34.

²⁷ Alén Rodríguez Olavo. Óp. Cit., Pág. 51.

²⁸ Ibid. Pág. 54.

²⁹ Quintero Rivera Ángel G. Óp. Cit., Pág. 34.

lleva a cabo con base a criterios establecidos con anterioridad. Estos criterios han producido leyes que dan forma a la práctica musical; por lo que la música es una organización de los sonidos y silencios que se lleva a cabo a partir de una temporalidad histórica concreta.

Las leyes, elementos y características que definen a la música en la actualidad se llevaron a cabo en una temporalidad y contexto específicos: el de la modernidad. Estos elementos son un punto de partida importante para la formulación del consenso de lo que es música en el presente. Este consenso es consecuencia del desarrollo histórico, que tiene que ver con que: “La creciente complejidad en la división social del trabajo en el desarrollo capitalista [...] fue manifestándose a nivel sonoro en la transformación de la melodía individual o el cantar unísono, a conjuntos polivocales cada vez también más complejos e internamente jerarquizados.”³⁰.

Así, los elementos que el proceso moderno aporta al desarrollo musical son: “[...] ‘la escala bien temperada’, que ‘ordenaba’ el universo sonoro estableciendo una relación aproximada equivalente entre nota y nota para cada tonalidad; la escritura o notación musical [...] y los principios de la armonía [...] que, comprendiendo bien su carácter jerárquico, el mundo popular denominó acompañamiento.”³¹. Siendo estos, el punto de partida desde donde en el mundo occidental ha sistematizado las características de la práctica musical. Esta sistematización predomina en los diferentes campos de la enseñanza, la creación, la ejecución, la producción y el estudio de la música. Aún aquella que se lleva a cabo fuera de una formación académica, se basa en los elementos anteriores.

A partir de esto, se puede decir que “[...] la música lo es porque [...] ha sido designada como tal”³². Esta designación parte de los elementos técnicos ya abordados y de una valoración estética por parte de la sociedad. Sin embargo, aunque estos elementos siguen siendo fundamentales para su definición, también es cierto que, en la actualidad debido a diversos factores, entre los que destaca la industria cultural, esto tiene sus matices. Ya que como lo afirma Juan Rogelio Ramírez Paredes: “La determinación de lo que es música se encuentra atravesada por el acechante relativismo, que hoy resurge con tanta fuerza en sus

³⁰ Ibid. Pág. 40.

³¹ Ibid. Pág. 41.

³² Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 35.

formas más radicales y menos prometedoras”³³. Por lo tanto, en este trabajo se proponen dos factores de donde partir, con la finalidad de proponer, no una definición de música, sino a una caracterización de la misma. Estos son: el técnico y el histórico.

Desde de la interrelación de los mismos, y de lo abordado a lo largo de este apartado, se puede hablar de la música como una manera en que se sistematizan estéticamente los sonidos y silencios. Por lo que “[...] puede interpretarse como un sistema de símbolos [...] acústicos.”³⁴. Es decir, es un lenguaje que se ha desarrollado de acuerdo a las circunstancias históricas del ser humano. Y como tal, dentro de su dinámica, elabora significados socio-culturales, a partir de códigos estéticos e históricos socialmente reconocibles. Por lo que la música constituye “[...] una actividad social del hombre que aparece sólo en relación con el surgimiento y desarrollo del ser y la conciencia social.”³⁵.

A partir de esa construcción de significados la música transmite emociones, pero también conforma procesos cognoscitivos: “Tradicionalmente se ha dicho que la música, como arte, comunica emociones; pero en realidad lo que hace es codificar, a la vez, procesos cognoscitivos y emotivos.”³⁶. Por lo tanto, se caracteriza por transmitir información y crear, a partir de su relación con los procesos históricos, discursos que interpelen al sujeto y a la colectividad. En este sentido la música es “[...] un lenguaje especial que puede constituirse en un discurso social.”³⁷; y como parte de la creación musical, tiene características propias.

En ocasiones se afirma que es un *lenguaje universal*, pero esta afirmación tiene sus particularidades, ya que si bien es posible identificar cuando la estructura de ciertos sonidos tiene un sentido musical, independientemente de la cultura de la que se trate, también es cierto que para la comprensión de ciertas sonoridades se debe contar con los códigos estéticos y socio-históricos necesarios de la cultura que la crea; sin desconocer que hoy en día las músicas del mundo, tienen una influencia mutua. Siendo importante reconocer que “Gran

³³ Ibid. Pág. 33.

³⁴ Alén Rodríguez Olavo. Óp. Cit., Pág. 52.

³⁵ Ibid. Pág. 59.

³⁶ Ibid. Pág. 55.

³⁷ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 30.

parte de la música que escuchamos hoy en nuestra civilización occidental es fruto de una historia que ha incorporado elementos de otras culturas y civilizaciones.”³⁸.

La música transmite información estética, pero también una gran variedad de información de otra índole, debido a la amplitud de posibilidades que tiene, siempre en relación con su contexto histórico. Y es en su condición de discurso social que establece “[...] redes de significados compartidos que propician un sentido de pertenencia, ciertas prácticas y un horizonte de futuro común.”³⁹. Lo que la hace parte de la construcción de las relaciones sociales, desde la elaboración de significados, logrando relacionar al ser humano a través de los medios que le son propios.

Como una de las ramas del arte es entendida como acto creativo y, dentro de la modernidad, se ha constituido en un acto individual que se establece desde la capacidad imaginativa del sujeto, en donde la virtud se encuentra en la manera en que se da forma y se exteriorizan las emociones, por medio de la conjunción de la técnica y la sensibilidad. Pero comprendida dentro de la configuración global de las distintas formas de vida, la música tiene su importancia de acuerdo a las diversas funciones que tiene en la sociedad. Estas funciones serán abordadas más adelante, pero la importancia de esto es comprender que la actividad musical pone de manifiesto no sólo las relaciones que ella genera, sino también aquellas que están establecidas por otros mecanismos u otros lenguajes.

A partir de lo anterior, en este trabajo la música se comprende como: **un lenguaje especial, –el cual cuenta con sus propios códigos estéticos y formas de creación de signos– que participa de la configuración simbólica de la sociedad, incidiendo en la forma en que ésta se relaciona y concibe su mundo.** Este lenguaje constituye un medio de comunicación acústico, lo que no la reduce a su carácter instrumental, ya que, siendo una forma artística contiene una estructura que se conforma a partir de su valoración estética y técnica. Pero, como lenguaje, construye, transmite o resignifica discursos que interpelen al ser humano, al condensar elementos formales y de contenido, resultado de la conjunción de las partes que la conforman y de las características que le son propias como configuración particular de la cultura. En este sentido, produce un sistema de signos que lejos de ser estático,

³⁸ Ibid. Pág. 37.

³⁹ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 47.

contiene una dinámica histórica en constante cambio, y que es parte de la vida social, en donde “[...] la fusión del elemento formal y el significado [...] es el resultado de un proceso real de desarrollo social”⁴⁰.

Como elaboradora de discursos y signos, la música tiene la capacidad de construir y comunicar significados que contribuyen al mantenimiento o en su caso, a la modificación de relaciones sociales que, bajo ciertas condiciones que más adelante se plantean, tienen la posibilidad de crear sentidos de pertenencias y de establecer o reforzar vínculos que contribuyen a la creación de perspectivas y horizontes colectivos. Esto la relaciona de manera importante con los procesos identitarios, y, sobre todo, con su función en el desarrollo de una lucha simbólica que forma parte de la reconfiguración histórico-cultural de la sociedad.

Como se mencionó, anteriormente, la música se había considerado un acto individual, que estaba en referencia a su carácter como proceso creativo. Esto, producto sobre todo del Romanticismo y de su exaltación del individuo. Ya en el siglo XX, esta perspectiva fue reforzada con el avance del capitalismo, al profundizarse la idea sobre lo individual, desembocando esto, en un individualismo radicalizado a través del tiempo. Sin embargo, hoy en día, desde distintas disciplinas, se reconoce la influencia del contexto y de la realidad social, al componer, ejecutar y producir la obra artística.

Lo anterior, es parte fundamental en la relación que tiene la actividad musical con el tema de las identidades. Y como se comentó, con esto se busca argumentar lo que en este análisis se comprende como música a partir de su desarrollo e historia. Lo cual, tiene distintas implicaciones; dentro de ellas, se debe tomar en cuenta que un acercamiento histórico, necesariamente refiere a las modificaciones, escisiones, correspondencias y diferencias de las diversas manifestaciones musicales.

Sin embargo, dicho acercamiento debe ser enriquecido con un tema que es indispensable al llevar a cabo un estudio sobre las repercusiones que la práctica musical tiene en los procesos identitarios; el tema de los elementos que conforman a la música. Esto, significa una manera de conceptualizarla, a partir de sus rasgos técnicos, socioculturales e ideológicos. Teniendo esto relación, con la forma en que la industria cultural clasifica,

⁴⁰ Williams Raymond. Óp. Cit., Pág. 54.

produce y difunde los productos sonoros, así como con las implicaciones de esto en los procesos identitarios y de resignificación. Por lo tanto, en consonancia con esto, en el siguiente apartado se expone lo que aquí se considera son algunos de los principales elementos que en la actualidad se utilizan para caracterizar lo que conforma a la música tanto a un nivel técnico como social.

1.2. Elementos de la música.

Uno de los resultados del desarrollo histórico de la música, ha sido el surgimiento de formas de organización y elaboración de los sonidos cada vez más diversas y complejas. Esto llevó a la necesidad de realizar clasificaciones que sirvieran tanto para su estudio teórico como para su mercantilización. Cuestión que, con el surgimiento de la industria cultural, conduciría a una de las formas de división más conocidas en la actualidad: los géneros musicales.

Los géneros musicales permiten reconocer los distintos elementos de una pieza musical, así como otros factores que son inherentes a ella, por ejemplo: su geografía, su contexto histórico, los sectores poblacionales a los que la obra está dirigida y su función social. El género es parte de la relación entre música e identidad, ya que, a partir de éste, se crean sentidos de pertenencia.

Ante esto, se han realizado intentos serios de clasificación, con la finalidad de comprender las características particulares de la música, así como sus funciones sociales y su relación con el tema de la identidad. Estas categorizaciones provienen principalmente de la musicología, la sociología de la música o la etnomusicología. En este apartado, se expondrán aquellas que se consideran adecuadas para el presente análisis.

Juan Rogelio Ramírez Paredes, menciona que al estudiar las relaciones establecidas entre música y sociedad, se debe partir de “[...] la base de aceptar como *música* cualquier sonido que la humanidad genere y al que la propia humanidad atribuya valores exhibitivos propios de este arte.”⁴¹. Dichas atribuciones son parte de un consenso, resultado del proceso histórico de la actividad musical, dentro del que se conformaron sus valores característicos.

⁴¹ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 33.

Por lo tanto, existen propuestas de análisis que parten de ese consenso, y que están dirigidas a la comprensión de lo que define a la música, técnica y socialmente.

Ante esto, resulta pertinente retomar la propuesta de Ramírez Paredes, en la que afirma lo siguiente: “Dos son los elementos que considero idóneos para definir un género musical: el técnico y el ideológico.”⁴². Sin olvidar que, también los criterios elaborados por la industria de la música, los cuales tienen como finalidad el vender. De esta manera se considera adecuado retomar esta propuesta e iniciar con la exposición sobre los elementos técnicos que se contienen en una pieza musical.

Elementos técnicos.

Los elementos técnicos considerados para la definición de un género musical han variado en el transcurso del tiempo. Y, aunque existen distintas propuestas en las que se toman en cuenta diversos rasgos que definen a las músicas a través de la historia, de las geografías y culturas, hay algunos que han sido constantes y comunes en los análisis y clasificaciones musicales. En este sentido, Ramírez Paredes propone los siguientes como los más referidos:

1.-El ritmo: “[...] es la división cualitativa del tiempo que se manifiesta en acentos [...]”⁴³. Es decir, es la proporción que corresponde a la parte que componen una totalidad. Rousseau plantea que el ritmo es aplicable tanto a la palabra como al canto. Así, “[...] es del *ritmo* del que nacen el número y la armonía en la elocuencia, el metro y la cadencia en la poesía; en el segundo sentido, el *ritmo* se aplica con propiedades al valor de las notas, y se llama actualmente compás.”⁴⁴. También es “[...] *regularidad en la repetición.*”⁴⁵.

El ritmo es una de las características que son comunes a todas las músicas del mundo. Además, es un elemento inherente al ser humano, que está presente tanto en la sonoridad occidental como en aquellas que han sido consideradas como “primitivas”⁴⁶. Aaron Copland

⁴² Ibid. Pág. 35.

⁴³ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 38.

⁴⁴ Rousseau Jean-Jaques. *Diccionario de música*. Edición a cargo de José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Editorial AKAL. 2007. Pág. 352.

⁴⁵ Salazar Adolfo. *La música como proceso histórico de su invención*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica. 1953. Pág. 52.

⁴⁶ De hecho, se le reconoce una mayor presencia del ritmo en la música “primitiva”, a causa de que en ella se utilizan principalmente, instrumentos de percusión.

afirma que “La mayoría de los historiadores están de acuerdo en que la música, si comenzó de algún modo, comenzó con la percusión de un ritmo.”⁴⁷. De hecho, este elemento fue transferido de la vida humana en general, a la creación musical en particular. Por los que es reconocible de forma instintiva, en otras actividades prácticas, tales como; caminar, hablar, nadar, respirar, etc. Dentro de la modernidad, la experimentación musical, así como el desarrollo técnico e instrumental contribuyeron a la combinación de ritmos independientes. Dando como resultado los polirritmos.

El ritmo está asociado a estados emocionales, por ejemplo; a un ritmo lento se le vincula con la tranquilidad o la meditación; mientras que uno rápido, con el enojo, la euforia o el frenesí. Se puede decir como analogía, que el ritmo es el corazón de la música.

2.- La melodía: “[...] es una sucesión de sonidos que se basa en una línea [...]”⁴⁸, los cuales se encuentran “[...] ordenados según las leyes del ritmo y de la modulación, que produce una sensación agradable al oído: La *melodía* vocal se llama canto, y la instrumental, sinfonía.”⁴⁹. En este sentido, la melodía está presente dentro un sistema de la escala musical y se relaciona con lo que a partir de finales del siglo XIX se conoce como tonalidad; siendo este, el hecho de que una melodía gire en torno a una nota central o *tónica*⁵⁰. Ángel Quintero menciona que “El tono o las notas son la base para la organización de la melodía o la *tonada*.”⁵¹. La melodía se encuentra estrechamente ligada al ritmo como dos de los elementos primigenios de la música. Copland afirma “[...] si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual.”⁵².

Una melodía “Deberá darnos la impresión de cosa consumada e inevitable. Para eso la línea melódica ha de ser en general larga y fluida [...]”⁵³. Para Adolfo Salazar “[...] la

⁴⁷ Copland Aaron. *Cómo escuchar la música*. México, D.F: Breviarios, Fondo de Cultura Económica. 2011. Pág. 47.

⁴⁸ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 38.

⁴⁹ Rousseau Jean-Jaques. Óp. Cit., Pág. 365.

⁵⁰ Aquí, se debe mencionar que es en la nota en donde se manifiesta lo que se conoce como *sincronía*. Esto refiere al número de vibraciones regulares que conforman las distintas notas musicales, en donde cada una de estas se encuentra conformada por 440 vibraciones.

⁵¹ Quintero Rivera Ángel G. Óp. Cit., Pág. 35.

⁵² Copland Aaron. Óp. Cit., Pág. 60.

⁵³ Ibid. Pág. 61.

melodía es el lenguaje mismo del músico [...]”⁵⁴. Esta se asocia con lo bello, con lo estilísticamente agradable, en donde la sensación de continuidad es fundamental. Al lado del ritmo, la melodía califica de aceptable o no, a una pieza musical.

Así, ritmo y melodía son fundamentales para la música. Sin embargo, estos fueron enriquecidos por un tercer factor considerado exclusivo de la práctica musical. El cuál como parte de los elementos técnicos ya mencionados, constituye uno de los principales aportes de la modernidad, este es: la armonía.

3.- La armonía: “[...] es una superposición de ensambles de sonidos en forma simultánea.”⁵⁵. Esta ha sido fundamental en la manera en que se ha creado la música durante todo el proceso moderno. Se puede decir que “El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual.”⁵⁶. Algo destacado es que con la armonía se hizo posible el surgimiento de la polifonía. Lo que resultó importante para la conformación de piezas más elaboradas.

La armonía es la forma por la que, se articulan los sonidos y las notas. Sus principales elementos de estudio son: el uso de los acordes, la tonalidad y modulación, la relación entre consonancia y disonancia, y, la existencia de un esqueleto armónico básico. Rousseau la definiría de la siguiente forma: “[...] es una sucesión de acordes [dispuestos] según las leyes de la modulación.”⁵⁷. Los acordes son la producción ordenada de sonidos de forma simultánea. Desde esta perspectiva, “La armonía, considerada como una ciencia, es el estudio, de esos acordes y sus relaciones mutuas.”⁵⁸.

Su desarrollo responde a un proceso histórico relacionado con el avance del capitalismo; en ese sentido, la armonía dio paso a un desarrollo cada vez más complejo de la música, teniendo su representación fundamental en la orquesta sinfónica, y en el uso de la polifonía, en donde se encontraba cada vez más presente la división del trabajo. Por lo que la armonía formó parte de la institucionalización de la música occidental.

⁵⁴ Salazar Adolfo. Óp. Cit., Pág. 32.

⁵⁵ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 39.

⁵⁶ Copland Aaron. Óp. Cit., Pág. 70.

⁵⁷ Rousseau Jean-Jaques. Óp. Cit., Pág. 86.

⁵⁸ Copland Aaron. Óp. Cit., Pág. 73.

El último elemento técnico que aquí se abordará, es el que se puede considerar, tiene una relación particular con las identidades en la música, este es: el timbre.

4.-El timbre: “[...] es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro.”⁵⁹. Aaron Copland lo nombra como *el color de la música*. Por su parte, Rousseau lo define como “[...] la cualidad del sonido por la cual es áspero o suave, sordo o brillante, seco o mullido.”⁶⁰. Este tiene una relación muy estrecha con el tema de las identidades, a causa de que, a través de él, es reconocible en muchos sentidos lo que la música quiere decir sobre su realidad histórica. Para Ángel Quintero el timbre es “[...] un elemento fundamental en la expresividad de la música [...]”⁶¹.

La expresividad musical se manifiesta en la incorporación de distintas identidades y tradiciones sonoras, en donde el timbre remite a ciertas formaciones culturales. Sobre esto, Quintero nos presenta los siguientes ejemplos: “[...] el timbre del violín se asocia con la sonoridad europea [...] la guitarra, con la tradición española [...] el güiro con la tradición indígena; y los tambores con la herencia africana.”⁶². Aunque se debe tomar en cuenta que, esto ha ido modificándose, así como lo han hecho las mismas identidades y tradiciones.

Al respecto el mismo Ángel Quintero menciona que: “[...] los timbres fueron adquiriendo otras connotaciones asociadas a otros tipos de identidades sociales, especialmente de clases sociales, que se entretajan con su función de expresividad estética.”⁶³. Copland afirma que cuando el compositor selecciona el timbre “La gama completa de colores sonoros que están a su disposición es tan rica que sólo un claro concepto de la emoción que trata de comunicar puede hacerle decidirse entre un instrumento.”⁶⁴. Constituyendo así, el vehículo por el que el compositor transmite esa emoción y un elemento fundamental en la generación de significados.

⁵⁹ Ibid. Pág. 84.

⁶⁰ Rousseau Jean-Jaques. Óp. Cit., Pág. 421.

⁶¹ Quintero Rivera Ángel G. Óp. Cit., Pág. 81.

⁶² Ídem.

⁶³ Ídem.

⁶⁴ Copland Aaron. Óp. Cit., Pág. 77.

Ritmo, melodía, armonía y timbre, son los cuatro elementos que en este trabajo se consideran adecuados para comprender lo que técnicamente conforma un género musical, y que, al mismo tiempo, desde su ámbito, se enlazan con los procesos identitarios.

Elementos ideológicos.

El otro factor que Juan Rogelio Ramírez Paredes propone para definir lo que es un género musical, es el ideológico. Este es importante cuando se consideran los efectos sociales de la música. Sin embargo, es necesario precisar más este punto.

Para Raymond Williams, tres son las principales acepciones que se han utilizado para definir a la ideología: “a) Un sistema de creencias característico de un grupo o clase social en particular, b) un sistema de creencias ilusorias -ideas falsas o falsa conciencia- que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico y, b) el proceso general de la producción de significados e ideas.”⁶⁵. Interactuando estas concepciones históricamente entre sí. Aunque una de las problemáticas de la ideología como categoría de análisis, es que, debido a sus distintas acepciones, puede tender, o a una movilidad conceptual carente de bases sólidas, o a una cimentación estática, que impida comprender la realidad en su dinámica.

Raymond Williams expone que la ideología se ha visto “[...] limitada por supuestos filosóficos, a una versión de las ideas como (sensaciones transformadas) y a una versión del lenguaje como un (sistema de signos) [...]”⁶⁶. Ante, esto la propuesta de Williams gira en torno a lo que Marx en *El Capital* considera en su descripción sobre *el trabajo humano*, al afirmar que; “La conciencia es tomada desde un comienzo como parte del proceso humano social material, y sus productos como ‘ideas’ son pues, como mucho, parte de este proceso en el que aparecen como productos materiales en sí mismos.”⁶⁷. Aquí, la ideología es retomada bajo las tres concepciones mencionadas, reconociendo la interacción constante de las mismas con el proceso social concreto; no separado de él.

En el caso de la música, como elemento que configura simbólicamente el proceso social, y conforma discursos por medio de los cuales el sujeto se identifica, la ideología tiene

⁶⁵ Williams Raymond. Óp. Cit., Pág. 78.

⁶⁶ Ibid. Pág. 80.

⁶⁷ Ibid. Pág. 85.

un rol importante. Ya que, contribuye a la sistematización de las funciones de la música. En este sentido, Ramírez Paredes relaciona la ideología con esas funciones, al considerar a estas últimas como difusoras de ideas, y concepciones del mundo, las cuales, a su vez, a partir de la realidad, impulsan o crean prácticas concretas, así como una memoria histórica. Por lo que, al abordar estas funciones, también se hace referencia a su contenido ideológico.

El tema de las funciones sociales es importante cuando se aborda la relación entre música e identidad; esto debido a la relación del género con la estructura social. Aquí, tanto en la sociología de la música, como en la etnomusicología existen distintos estudios sobre este tema, los cuales exponen la importancia de la práctica musical como parte del proceso social concreto. En este trabajo se plantean dos de estas propuestas, las cuales corresponden a Alan Merriam y Simon Frith.

La primera de ellas que a continuación se presenta corresponde a Merriam. Y trata sobre el uso y función de la música; en donde “[...] la palabra ‘uso’ se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; ‘función’ hace referencia a las razones de este uso [...]”⁶⁸. Comprendiendo con esto, la importancia de la música en el proceso social al visibilizar sus formas de organización. Así, las funciones de la música que Alan Merriam propone son las siguientes:

- 1) **La función de expresión emocional.** [...] una de sus características más destacadas era el hecho de constituir un vehículo para la expresión de ideas y emociones no exteriorizadas en el lenguaje cotidiano.
- 2) **La función de goce estético.** El problema estético en relación con la música no es sencillo e involucra la estética tanto desde el punto de vista del creador como del oyente. Si ha de ser considerada como una de las funciones más importantes de la música, debe ser considerada así en otras culturas además de la nuestra.
- 3) **Función de entretenimiento.** La música cumple una función de entretenimiento en todas las sociedades. Pero debemos señalar una distinción que probablemente tenga que hacerse entre el entretenimiento

⁶⁸ Merriam Alan P. “Usos y funciones” en Cruces, F. Et. Al. (Eds). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trota. 2001. Pág. 277.

‘puro’, que parece característico de la música en la sociedad occidental, y el entretenimiento combinado con otras funciones.

- 4) **Función de comunicación.** La música no es un lenguaje universal, más bien está conformado por la cultura a la que pertenece. Las letras de las canciones comunican información directa para aquellos que comprenden la lengua en que están vertidas.
- 5) **Función de representación simbólica.** Hay pocas dudas de que la música funciona en todas las sociedades como representación simbólica de otras cosas, ideas y comportamientos.
- 6) **Función de respuesta física.** [...] el hecho de que la música provoque una respuesta física es relevante para su uso en la sociedad [...] la cuestión de si se trata de una respuesta biológica queda posiblemente en segundo plano ante el hecho de estar culturalmente configurada.
- 7) **Función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales.** Las canciones de control social juegan un papel en un elevado número de culturas, ya sea como advertencia directa [...] ya como establecimiento indirecto de lo que se considera un comportamiento correcto [...]. Las canciones de protesta también destacan lo que es correcto y lo que no.
- 8) **Función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos.** Se reafirman las instituciones sociales mediante canciones que resaltan lo que es adecuado y lo que no, o las que dicen a la gente qué debe hacer y cómo debe hacerlo.
- 9) **Función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura.** La música es, en cierto sentido, una actividad en la que se sintetizan la expresión de valores; un medio por el que lo más profundo de la psicología de una cultura es expuesto sin muchos de los mecanismos de defensa que rodean otras actividades. Simplemente por el hecho de existir, procura una actividad estable y normal que asegura a los miembros de la sociedad que el mundo sigue su curso adecuado.
- 10) **Función de contribución a la integración de una sociedad.** [...] al proporcionar un núcleo de solidaridad alrededor del cual se congregan los

miembros de una sociedad, la música realiza una función integradora [...] las canciones de protesta social permiten al individuo una vía de escape y de esta forma ‘adaptarse a las condiciones sociales existentes’, o también ‘lograr cambios sociales al movilizar el sentimiento de grupo. En ambos casos estas letras tienen la función de reducir el desequilibrio social y favorecer la integración de la sociedad’.⁶⁹

La segunda propuesta corresponde a Simon Frith y está dirigida particularmente a la música popular. Coincidiendo en distintos aspectos con Merriam al resaltar la importancia de la música en los procesos identitarios, tal y como se observa a continuación:

- a) **“La primera razón por la cual disfrutamos de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad.** Una vez que empezamos a fijarnos en diferentes géneros dentro de la música popular, podemos documentar los distintos modos en que la música consigue dotar a la gente de una identidad, situarla en diferentes grupos sociales.
- b) **La segunda función social de la música es proporcionarnos una vía para administrar la relación en nuestra vida emocional pública y la privada.** A menudo se señala -aunque pocas veces se analiza- el hecho de que el grueso de las canciones populares sean canciones de amor. Esto es evidente en la música occidental de la segunda mitad del siglo XX, pero también para la música popular no-occidental [...]. Estas canciones no reemplazan nuestras conversaciones [...] pero logran que nuestros sentimientos parezcan más ricos y más convincentes.
- c) **La tercera función de la música popular es la de dar forma a la memoria colectiva, la de organizar nuestro sentido del tiempo.** Sin duda uno de los efectos de cualquier música, no solamente la popular, es la de conseguir intensificar nuestra experiencia presente. Por decirlo de otra manera: lo que nos da una medida de la calidad de la música es su ‘presencia’, su capacidad para ‘detener’ el tiempo [...]

⁶⁹ Ibid. Pág. 286.

Una de las consecuencias más obvias de la organización musical de nuestro sentido del tiempo es el hecho de que las canciones y las melodías son a menudo la clave para recordar cosas que sucedieron en el pasado.

- d) **La última función de la música popular tiene que ver con una cuestión más abstracta la música popular es algo que se posee.** [...] sentimos que poseemos la canción misma, la particular forma de interpretarla que contiene esa grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta. Al ‘poseer’ una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos.”⁷⁰.

Así, “[...] las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. Cada una de estas funciones depende, a su vez, de nuestra concepción de la música como algo que puede ser poseído.”⁷¹. De este modo, en estas categorizaciones es posible observar formas concretas en que la música configura al mundo social. Así como la manera en que la práctica musical participa de los procesos de construcción de identidades.

Lo anterior es parte de las propuestas que se han elaborado para definir un género musical. Y tanto en los elementos técnicos como en los ideológicos, el tema de la identidad se encuentra como una constante, en donde la música es una configuración cultural que abarca lo individual y lo colectivo, en una relación dialéctica entre ambos aspectos. Así, a través del género musical es posible comprender las formas en que la configuración del sonido participa de los procesos identitarios. Por lo tanto, con la finalidad de avanzar hacia los objetivos planteados de este trabajo y con los elementos expuestos en este apartado, es importante analizar la relación entre música e identidad.

1.3. Música e identidad.

Uno de los temas que presentan más dificultades en su definición es el de la identidad. Por lo tanto, pretender la elaboración conceptual de la misma está fuera de las posibilidades de este estudio. Ante esto, este apartado presenta a qué se hace referencia cuando en este trabajo

⁷⁰ Frith Simon. “Hacia una estética de la música popular” en Cruces, F. *Et. Al.* (eds) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trota. 2001. Pág. 422.

⁷¹ *Ibid.* Pág. 427.

se habla de identidad y su la relación con la música, a partir de propuestas teóricas que se consideran pertinentes.

Identidad.

Hablar de identidad es hacer referencia a los múltiples procesos que se llevan a cabo a su alrededor. Es abordar una razón y modo de *ser y hacer*, ya sea colectiva o individual, aunque es reconocible la interacción de ambos aspectos. La identidad es cambiante, como lo son las estructuras sociales de las que forma parte. La base que la sustenta presenta transformaciones que han hecho más permeable los procesos identitarios. Pero ¿Qué caracteriza una identidad?

Lo primero a reconocer, es que la identidad “[...] se funda en el espacio de lo social, es decir, en lo intersubjetivo.”⁷². Y es en el espacio social donde adquiere su sentido y práctica. Para María Dolores Paris Pombo, “Identidad [...] significa seguridad y certidumbre para el individuo.”⁷³. Da la sensación de permanencia y otorga puntos de partida y llegada. Sin embargo, no es sólo una forma de percibir la realidad, también es una práctica constitutiva, conformada por elementos como “[...] *querer, saber, expresar, creer, pensar, sentir, hacer.*”⁷⁴.

Para Juan José Ramírez Paredes las identidades en su acepción individual tienen su estructura en el eje *mente-cuerpo-yo*. En donde, la mente determina una conciencia de *estar* en el mundo, y da la posibilidad al individuo de construir procesos más complejos de *ser*. En el caso del cuerpo; este es el medio por el que se percibe ese *estar*; es la práctica, es el *hacer*. Y finalmente, el yo es el componente que unifica los dos anteriores, y por el que se conforma esa identidad individual. En este sentido, dicha estructura “[...] determina las prácticas singulares del pensar y del sentir a través de la conciencia y la percepción”⁷⁵. En el caso de las identidades colectivas esto se sustituye por un sentido de pertenencia que conlleva una memoria histórica que genera grados de compromiso.

⁷² Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 47.

⁷³ Paris Pombo María Dolores. *Crisis e identidades colectivas en América Latina*. México, D.F: Plaza y Valdés/UAM Xochimilco. 1990. Pág.73.

⁷⁴ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág.49.

⁷⁵ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 49.

Esa memoria histórica “[...] se constituye en un discurso auto-referencial. [...] genera un significado a las prácticas realizadas, la percepción de un futuro comparado y el sentido de pertenencia.”⁷⁶. Así, el eje de las identidades colectivas está constituido por *el sentido de pertenencia-memoria histórica-grado de compromiso*. Sin embargo, esto es cada vez más complejo debido al desarrollo histórico del ser humano.

Con la creación de los estados nacionales la identidad se fijó en torno a una historia, una geografía y una tradición común. El nacionalismo surgido de este proceso se elaboró como fundamento de los proyectos políticos de las clases dominantes. Benedict Anderson comenta que “[...] la nacionalidad [...] al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular.”⁷⁷. Por lo que, la identidad tenía que ver con un relato por el que cada sociedad se explica su pasado, presente y futuro, es decir: su historia. Siendo este, un relato moderno que se funda en un proyecto global, en el que el ser humano se siente atraído por esa modernidad que “[...] promete [...] transformación de nosotros y del mundo [...]”⁷⁸. De esta manera, el ser humano forjó su sentido de pertenencia en un espacio históricamente delimitado, que representaba la nación. Y aunque la nación no ha sido el único epicentro de la identidad, por lo menos hasta comienzos del siglo XX, fue de los más importantes.

En la actualidad, la identidad se ha diversificado (y al igual que con la música) cuando se habla de identidad, se está hablando de identidades. Néstor García Canclini comenta: “Nos vamos alejando de la época en que las identidades se definían por esencias ahistóricas: ahora depende de lo que uno posee o es capaz de apropiarse.”⁷⁹. Ante esto, con la consolidación del lazo forjado entre la modernidad y el capitalismo, a principios del siglo XX, los referentes sociales comienzan a ser modificados de manera sustancial.

Al respecto, la imposición del sistema capitalista como el sistema predominante, así como la posición de los Estados Unidos como potencia económica después de la Primera Guerra Mundial, reconfiguraron el mundo y la percepción que el ser humano tiene respecto al mismo. Marshall Berman describe así este momento: “[...] el proceso de modernización

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ Anderson Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica. 1993. Pág. 21.

⁷⁸ Berman Marshall. Óp. Cit., Pág. 1.

⁷⁹ García Canclini Néstor. Óp. Cit. Pág. 14.

se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento.”⁸⁰.

El surgimiento de la sociedad de consumo y los avances tecnológicos condujeron a un cambio en los referentes de las identidades. Estos referentes se basan en la noción de *progreso*. Visto éste como un avance lineal ligado al término de *civilización*, en cuanto que se consideraba un estado al que la sociedad debía llegar.

Después de la Segunda Guerra Mundial la posición de los Estados Unidos en el mundo era aún más clara, constituyéndose como modelo político y cultural; teniendo su síntesis en la práctica del *consumo*. Siendo éste, no sólo producto del sistema económico sino también de un sistema “democrático” y una forma de cultura global, expresada en la idea del bienestar social; esto gracias al avance de la tecnología y los medios de difusión por los cuales tuvo su crecimiento. Siendo uno de sus principales impulsores el *fordismo*: ya que, configuró las bases del llamado *estilo de vida americano*, en el que el ciudadano o consumidor era considerado como un igual. Afirmándose así: la democratización del consumo.

A partir de este momento éste se extendió; ejemplo de ello fue la presencia de cada vez más aparatos electrodomésticos en los hogares, cuestión que expresó un ascenso en el estilo de vida. Hasta la fecha, la adquisición de lo “último en tecnología”, es símbolo de progreso, bienestar y *comfort*. A partir de aquí, conviene seguir a Néstor García Canclini, y su estudio sobre la relación entre la identidad y el consumo.

García Canclini señala el impacto del avance tecnológico en las identidades, al afirmar que: “Las transformaciones constantes en las tecnologías de producción, en el diseño de los objetos, en la comunicación más extensiva e intensiva entre sociedades [...] vuelven inestables las identidades fijadas en repertorios de bienes exclusivos de una comunicación étnica y nacional.”⁸¹. Por lo que, los puntos de referencia de las identidades se configuraron a partir del avance de los medios de producción y comunicación.

⁸⁰ Berman Marshall. Óp. Cit., Pág. 3.

⁸¹ García Canclini Néstor. Óp. Cit., Pág. 14.

Para Canclini, el individuo ha dejado de hallar respuestas sobre su sentido de pertenencia en la noción de nación y en una democracia política que le aseguraba un lugar en la sociedad, y las ha encontrado en los medios de difusión y su relación con el mercado a través del consumo. La globalización, ha menguado los referentes y los grandes acontecimientos históricos, dejando de tener una importancia monolítica para la sociedad. La idea de una cultura unificada por una geografía y una historia se ha debilitado⁸².

Hoy, la cultura es parte de una experiencia que involucra a los lugares más distantes del planeta, y en la que está presente el consumo. En el consumo el ciudadano ha encontrado el espacio para incidir en la estructura social: “En otro tiempo el Estado daba un encuadre [...] a esa variedad de participaciones en la vía pública: actualmente, el mercado establece un régimen convergente para esas formas de participación a través del orden del consumo.”⁸³.

Para Canclini, el consumo y la tecnología son elementos que otorgan respuestas a la vida social. Incidiendo así, en los grados de compromiso, la memoria histórica y el sentido de pertenencia. Desde aquí, “La consiguiente redefinición del sentido de pertenencia e identidad, organizado cada vez menos por lealtades locales o nacionales y más por la participación en comunidades transnacionales o desterritorializadas de consumidores [...]”⁸⁴ se ha expandido a todas las geografías del sistema globalizado, convirtiéndose en una forma de conseguir seguridad ante la incertidumbre de las sociedades masificadas y, ante la ruptura del sentido de comunidad.

De acuerdo a García Canclini, la identidad está sujeta a procesos de apropiación de mercancías por parte del consumidor y su relación con los medios tecnológicos y de difusión. Aunque enfatiza que ese proceso no sólo consta del intercambio de valores de cambio, sino también de formas complejas en que la identidad se relaciona con el espacio social. Por lo que, “La clásica definición *socioespacial* de identidad referida a un territorio particular, necesita complementarse con una definición *sociocomunicacional*.”⁸⁵. Sin embargo, aunque se considera cierto que la identidad ha modificado sus referentes, hacia el proceso del

⁸² Es necesario señalar que dentro de este trabajo se considera que esto no ha resultado así del todo. Lo cual se señalará más adelante.

⁸³ García Canclini Néstor. Óp. Cit., Pág. 21.

⁸⁴ Ibid. Pág. 24.

⁸⁵ Ibid. Pág. 31.

consumo y a los avances tecnológicos, también lo es que elementos como la nación, la historia común y el estado, siguen configurando en buena medida a las identidades. En todo caso, lo que hay es una interacción entre ambas concepciones, en donde si bien el sistema capitalista ha impuesto el consumo como una manera de reconocimiento del otro, no elimina que en la modernidad siga siendo importante el relato de los estados nacionales.

En esta interacción se encuentran las formas en que el ser humano moderno se coloca frente a su realidad. En este sentido, otra perspectiva que se considera adecuada para el tema de música e identidad, es la que ofrece el sociólogo Anthony Giddens. Para él, la experiencia del ser humano con la modernidad es una de las más complejas de toda la historia, ya que: “[...] la modernidad altera de manera radical la naturaleza de la vida social cotidiana y afecta a los aspectos más personales de nuestra experiencia.”⁸⁶. En este sentido, el proceso moderno afecta directamente a la identidad al influir en todos los aspectos del ser humano.

Para Giddens, la identidad está conformada por el *yo*, el cual consiste “[...] en el mantenimiento de una crónica biográfica coherente, si bien continuamente revisada, se lleva a cabo en el contexto de la elección múltiple filtrada por los sistemas abstractos.”⁸⁷. Esta crónica se relaciona con la capacidad de los sujetos de elegir un *estilo de vida*, y aunque esta elección muchas veces es forzada, llevarla a cabo constituye una necesidad, debido a la multiplicidad de aspectos que implica su condición como humano moderno. En donde la tradición como forma de cohesión da paso a relaciones que contienen tanto un nivel universal como local. Por lo que: “A medida que la tradición pierde imperio y la vida diaria se reinstaura en función de la interrelación dialéctica entre lo local y lo universal, los individuos se ven forzados a elegir estilos de vida entre una diversidad de opciones.”⁸⁸, y esas opciones constituyen formas de realización del *yo*.

Aquí, Giddens habla de un sujeto *cosmopolita* que actúa a partir de las diversas situaciones que la realidad le presenta. Desde esta propuesta, la identidad adquiere diversos grados de compromiso, ante los cuales el sujeto va eligiendo y actuando a partir de los roles

⁸⁶ Giddens Anthony. “*Modernidad e identidad del yo*” *el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península. 1997. Pág. 9.

⁸⁷ *Ibid.* Pág. 14.

⁸⁸ *Ídem.*

que debe desempeñar en sus distintos espacios sociales. Esto no implica un sujeto con distintas identidades, sino con una identidad que tiene un mayor sentido de pertenencia hacia aspectos puntuales de su vida. Como parte de esto, Giddens propone la categoría de *identificación*, como una forma de sustitución de la identidad. Siendo una forma de resolver temporalmente los roles que los sujetos deben o quieren cumplir, pero en los que no hay un sentido de pertenencia y de compromiso duraderos. Por lo que, para Anthony Giddens la identidad no sólo es un rasgo que distingue al ser humano: “Es el yo entendido *reflexivamente por la persona en función de su biografía*. Aquí identidad supone continuidad interpretada reflejamente por el agente.”⁸⁹.

García Canclini coincide con Giddens al definir a la identidad como “[...] una construcción que se relata.”⁹⁰. Este relato se funda en prácticas concretas en las que se adquieren grados de compromiso, memoria histórica y un sentido de pertenencia. Y su desarrollo se lleva a cabo en el espacio de lo social; ante esto, María Dolores Paris dice “El individuo sólo puede definir su propia identidad [...] al interior del grupo, como sociabilización; pues el Otro es el poseedor del código de lo simbólico, y a través de él puede el yo adquirir las normas de comportamiento [...]”⁹¹. Y también en consonancia con Giddens, continua “El individuo, ubicado en grupo, puede ir definiéndose una serie de expectativas en función de las cuales actuará de cierta manera, adquirirá un rol.”⁹².

Por lo anterior, la identidad se entiende a partir de sus elementos característicos, así como de los referentes históricos en los que se funda. Y si bien es cierto que el avance de la modernidad capitalista ha modificado esos referentes, también lo es que ésta actúa en relación con un sentido de pertenencia arraigado en su sentido histórico. El cual continúa teniendo un peso dentro del proceso de cohesión social.

Por otro lado, el sujeto cosmopolita de Giddens es una forma de comprender el papel de la identidad ante la tendencia a la segmentación de la vida moderna. Así, la identidad es una suma de procesos en los que el sujeto está inmerso, y en los que se hace presente el

⁸⁹ Ibid. Pág. 72.

⁹⁰ García Canclini Néstor. Óp. Cit., Pág. 107.

⁹¹ Paris Pombo María Dolores. Óp. Cit., Pág. 73.

⁹² Ibid. Pág. 74.

mecanismo de identificación como una solución a aquellos aspectos en los que no necesariamente existe un sentido de pertenencia o memoria histórica.

Por último, la identidad se construye en la relación de lo colectivo con lo individual, y es ante todo práctica continua, en donde se ponen en juego distintos elementos que van conformando al individuo como un ser que se apropia del mundo y se apropia de sí mismo. Muchas de estas identidades se fundan en la música, o encuentran en la práctica musical elementos y significados que refuerzan su sentido de pertenencia, memoria histórica y grados de compromiso; tal y como se verá en el apartado siguiente.

Identidades musicales.

La música no sólo es parte de una configuración cultural específica que conforma a las artes, también se inserta en un estilo de vida global. El vínculo del ser humano con la música es tan cotidiano que ocupa todos sus espacios sociales e individuales, y como lenguaje, participa en la construcción de significados que interpelen a los sujetos. Por medio de códigos que, al ser comprensibles de acuerdo a la cultura de cada uno, generan su relación con la identidad. Dicha relación se acentúa más con el surgimiento de la industria cultural en el siglo XX.

Ante esto, Juan Rogelio Ramírez Paredes afirma que la música se relaciona con las identidades de dos maneras: “Una de ellas es la que hace de la música un aspecto accesorio de una identidad colectiva [...] La otra manera [...] se refiere a la derivación de una identidad colectiva sobre la base de una preferencia musical.”⁹³. Cabe mencionar que, en este trabajo, se pondrá un mayor énfasis en la primera de estas acepciones.

Esta relación define una de las formas en que, en la actualidad, la práctica musical se vincula con el proceso histórico-social del ser humano. En el caso de Occidente este proceso configuró la manera de entender a la identidad a partir del arte musical moderno. Ejemplo de ello son las repercusiones que tuvo el triunfo de la burguesía en la música dentro de la modernidad, debido a que en este periodo fue “[...] cuando alcanza en Europa su máxima expresión institucional: la orquesta sinfónica. En dicha música, la contribución de cada

⁹³ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 63.

instrumento en cada parte se da en definición de una línea melódica que expresa un sentimiento o idea individual.”⁹⁴.

Así, el contexto social que es parte del avance del capitalismo, ha influido en la conformación de los procesos identitarios. En el ejemplo de la orquesta sinfónica, la introducción en el trabajo artístico de un proceso de especialización generó una creciente división del trabajo. Resultando de esto una contradicción en la que, por un lado, predomina en la interpretación y ejecución musical un sentido identitario colectivo; y por el otro en la creación y dirección, personificado en el director de orquesta, uno de carácter individual.

Con el surgimiento del nacionalismo europeo en el siglo XIX la relación entre música e identidad se modificó al despertarse un interés de los músicos “cultos” por la música folclórica. Impulsado principalmente por el Romanticismo, el cual resaltaba elementos como el paisaje, la cultura local, el orgullo por lo propio, etc. Estos momentos fueron determinantes para la manera en que en la actualidad se concibe y práctica esta manifestación artística.

En este sentido, el desarrollo de la música elaboró desde la identidad una relación particular con el espacio social conformado en torno a ella. Un ejemplo es la invención del piano como parte del desarrollo moderno burgués: “[...] la estupenda maquinaria polivocal para el disfrute doméstico de ese proceso de desarrollo sonoro que fue el piano, con sus amplias posibilidades de producir simultáneamente voces. Es significativo que durante el siglo XIX, éste fuera convirtiéndose en parte del mobiliario fundamental de la casa burguesa.”⁹⁵. En cambio, instrumentos como la guitarra, se relacionaban más con la vida campesina y rural.

A partir de aquí, recordando que, para efectos del tema tratado en este trabajo se considera que las identidades tienen fundamento en dos elementos importantes: la concepción sobre una historia común y en el proceso del *consumo*.

En el primer aspecto, es conocido el papel de la música en la constitución de la memoria histórica de los estados nacionales. Ya que, a finales del siglo XIX, la práctica musical fue un mecanismo indispensable en la elaboración del mito fundador; el producto

⁹⁴ Quintero Rivera Ángel G. Pag. 40.

⁹⁵ Quintero Rivera Ángel G. Óp. Cit., Pág. 41.

más palpable de esto han sido los himnos nacionales. Al respecto Oscar Hernández Salgar, en su libro *Los mitos de la música nacional*, menciona que “[...] la música al ser usada como símbolo (como en los himnos nacionales, por ejemplo), pueden provocar imágenes y emociones que trascienden el texto poético.”⁹⁶. Estos himnos son parte de la legitimación de los proyectos políticos vertidos por las clases dominantes. Generalmente evocan a un pasado común “grandioso”, teniendo como objetivo que los sujetos se reconozcan y se sientan pertenecientes a un mismo origen. Generando a la vez, procesos de inclusión y exclusión, al delimitar lo que corresponde a la nación y dejar fuera lo que se considera ajeno a ella.

Los himnos nacionales son discursos musicales que llaman a la unidad, la defensa del territorio y a la construcción de un “destino” común. Siendo este, uno de los ejemplos más concretos de la relación de la música con la identidad. Al respecto, Ángel Quintero dice: “Históricamente su apropiación y control (la mayor parte de las veces indirecto) ha sido un elemento central en las luchas sociales, y la multiplicación de su ejercicio -componer, tocar, cantar, bailar- parte de las aspiraciones democráticas y la conservación de la memoria.”⁹⁷. Haciendo referencia a una de las funciones de la música propuestas por Merriam, un himno nacional da continuidad y estabilidad social.

Otra música que impulsa la perspectiva basada en la existencia de una esencia étnica y nacional es, la popular (o parte de ella). Aunque, se debe precisar que, el término de música popular en la actualidad es distinto al del siglo XIX y principios del XX, abarcando hoy una gran gama de manifestaciones sonoras. En este sentido, la música popular a finales del siglo XIX, implicó en apariencia, una apertura a un amplio sector de la sociedad. En este punto; “Nunca antes hubo tanta gente en las salas de conciertos pero, de igual modo, nunca hubo tanta gente que no pudiera entrar ni tener acceso a esta música.”⁹⁸. Esta, inicialmente era oral, ya que hasta antes de ese momento se había “[...] afirmado con frecuencia que el lugar privilegiado de la expresión popular era el de las sociedades sin escritura [...]”⁹⁹.

⁹⁶ Hernández Salgar Oscar. *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas (1930-1960)*. La Habana: Premio de musicología 2014/Fondo Editorial Casa de las Américas. 2015. Pág. 16.

⁹⁷ Quintero Rivera Ángel G. Óp. Cit., Pág. 34.

⁹⁸ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 26.

⁹⁹ Bollème Genevève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo “popular”*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Grijalbo. 1990. Pág. 161.

El acercamiento a la música popular por parte de la música culta es resultado de los elementos mencionados, propuestos por el Romanticismo. Teniendo una relación muy cercana con el folclor ya que, a que aparte de los himnos, las clases dominantes también buscaban sonoridades que identificaran a los sectores sociales con su proyecto político.

Respecto a la relación de la música con la identidad basada en el consumo, esta representó un cambio sustancial. Este proceso, se llevó a cabo en el siglo XX y tuvo causas concretas, tales como, “[...] el desarrollo de un capitalismo urbano industrial, el surgimiento de nuevas tecnologías en el campo de la física, la aparición de industrias culturales [...]”¹⁰⁰.

En el caso de la industria cultural, ésta se caracteriza por un constante crecimiento a partir de los avances de la tecnología, así como por un uso intensivo de los medios de difusión. Y conforme a los procesos elaborados dentro del capitalismo, se relaciona con la identidad de una manera particular. Aquí, la categoría de género musical tiene un papel fundamental. En América Latina, géneros como la cumbia, el son, el calipso, el reggae, la salsa, etc., resultado de procesos sociales, fueron comercializados por esta industria.

Ángel Quintero en su libro *Salsa sabor y control*, analiza las implicaciones del género de salsa en la identidad latinoamericana. Ahí, postula que este género constituye un desafío a la hegemonía del proyecto de la modernidad: “Es sumamente significativo que los desafíos más decisivos a la hegemonía absoluta de la música ‘sistematizada’ de la modernidad ‘occidental’ se haya producido en este siglo, no desde la sonoridad [...] de las clases subalternas en el centro de las sociedades de ‘Occidente’, sino desde el llamado ‘Nuevo Mundo’.”¹⁰¹. Es decir “Fue desde los sectores populares subalternos en los *márgenes* de la modernidad, donde se quebró la creciente globalización del proceso *sistema-tizador* sonoro.”¹⁰². Este autor expone que la salsa es un desafío a la concepción moderna del tiempo basada en las teorías newtonianas; ese desafío, está en el ritmo de la música tropical. Esto es importante, al estudiar cómo el sujeto se comprende y, comprende su identidad y la relación que esta tiene con la realidad.

¹⁰⁰ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit. Pág. 27.

¹⁰¹ Quintero Rivera G. Ángel. Óp. Cit., Pág. 60.

¹⁰² Ídem.

Así, el surgimiento de la industria cultural, acentuó la masificación de la música, pero también el vínculo de ésta a las reglas del mercado y del consumo dentro del capitalismo neoliberal, comercializando así géneros como los mencionados. Al respecto García Canclini comenta “Mucho de lo que se hace ahora en las artes se produce y circula, no debido al impulso experimental, como en tiempos de las vanguardias, sino porque las manifestaciones culturales han sido sometidas a los valores que ‘dinamizan’ el mercado y la moda”¹⁰³.

En este sentido, la dinámica del mercado tuvo repercusiones importantes. Ya que, ante el surgimiento acelerado de nuevas identidades, fue uno de los principales medios por los que se dio una ampliación de las funciones de la música y de su relación con –recordando a Giddens– los cada vez más variados roles sociales del ser humano. Por lo que, la música reconfiguró su rol como parte de este proceso. En este sentido, surgieron cada vez más géneros musicales como consecuencia de la construcción de nuevas identidades.

Aquí, los procesos identitarios basados en el consumo son una forma de resolución de las carencias que el sujeto observa en la identidad nacional e institucional. Es el tiempo en el que “[...] los públicos acuden a la radio y la televisión para lograr lo que las instituciones ciudadanas no proporcionan: servicios, justicia, reparaciones o simple atención.”¹⁰⁴. Sin embargo, los dos referentes de la identidad mencionados, y relacionados con la música no se presentan en forma separada. Ambos se encuentran en interacción constante, reconfigurando los procesos sociales en los que se llevan a cabo. En este sentido, es posible observar, por ejemplo, la manera en que la industria cultural retoma la música que aborda lo nacional para comercializarla. En este punto tiene un papel importante el sujeto cosmopolita de Giddens, el cual se debate entre ambos referentes, para construir su relato autobiográfico. María Dolores Paris lo expone de esta forma “El individuo, ubicado en grupo, puede ir definiéndose una serie de expectativas en función de las cuales actuará de cierta manera [...]”¹⁰⁵.

Respecto a esto, hay una diferencia sustancial entre ambos referentes y su relación con la música; el que se funda en la nación, aparece como un elemento monolítico; y el que tiene su fundamento en el consumo, se muestra de forma diversificada, dando la impresión,

¹⁰³ García Canclini Néstor. Óp. Cit., Pág. 16.

¹⁰⁴ Ibid. Pág. 23.

¹⁰⁵ Paris Pombo María Dolores. Óp. Cit., Pág. 74.

de ser un espacio en donde cabe todo tipo de experiencia identitaria. En esto, el avance tecnológico, contribuyó en la diversificación e interacción de esta relación.

Así, el vínculo entre música e identidad se diversificó, al diversificarse también la realidad del ser humano. Y en el caso de la música comprendida dentro de sus funciones sociales, ésta fue ampliando sus usos y su papel como reforzadora de procesos identitarios. Aunque dichos procesos se encuentran atravesados por un debate que en los últimos años la *sociología de la música* ha tenido sobre las teorías de *Theodor Adorno*. En donde se enfrentan dos concepciones: por un lado, la adorniana que en su reflexión categoriza a la música como un mecanismo de control social del que el sujeto no puede escapar; y por el otro la sociológica, que ve en esta manifestación artística una capacidad de agenciamiento, en donde es posible que la práctica musical contribuya a la transformación y emancipación social.

En este sentido, la música refuerza los elementos que constituyen a la identidad: memoria histórica, sentido de pertenencia y grado de compromiso. Aquí, “[...] hay que considerar el poder del arte para expresar significados sociales, y crear valores comunes.”¹⁰⁶. Y aludiendo al debate mencionado esos significados también pueden resignificarse en el vínculo existente entre la práctica artística y la industria cultural, al modificarse el sentido de la música. Lo que repercute en los procesos identitarios que esta manifestación contribuye a construir. Por lo que la música es un dispositivo político en el que se llevan a cabo relaciones de poder, tal y como Oscar Hernández Salgar lo afirma: “Si se acepta en principio que el sonido musical es un fenómeno signifiante, se debe aceptar también que los materiales sonoros están atravesados por relaciones de poder, pues inevitablemente participan en la permanente lucha de significados que constituye lo que entendemos por cultura.”¹⁰⁷.

Por lo tanto, la importancia de la música en la configuración identitaria de la sociedad es fundamental, lo que se puede observar en la lucha histórica por la apropiación y control de la misma. Esto implica una construcción y reconstrucción simbólica de la manera en que el sujeto se posiciona frente a la realidad, teniendo la industria cultural aquí un rol importante al ejercer un poder no sólo económico sino también político.

¹⁰⁶ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 75.

¹⁰⁷ Hernández Salgar Oscar. Óp. Cit., Pág. 14.

Por último, cabe mencionar que la interacción de la identidad, la música y la industria cultural constituye un espacio de diferenciación social; en el que, en consonancia con sus fines económicos, se puede modificar el sentido histórico de la canción, y con ello la manera en cómo ésta contribuye a la comprensión del mundo. Si bien, muchas veces no directamente sí por medio del proceso artístico, al: seleccionar, difundir y producir el material musical. Sin embargo, este punto será abordado más adelante.

En este sentido, en el caso del contacto de la Trova con esta industria puede implicar cambios en la relación que ésta manifestación musical tiene con la identidad que refuerza basada en elementos como lo nacional, lo étnico, lo político, etc. Por lo tanto, es necesario abordar primero parte de la historia de la Trova Cubana, para de esta forma comprender sus características históricas, así como su lugar como parte de la sonoridad de la Isla. Esto, con el objetivo de observar esas modificaciones y sus consecuencias en el tema de la identidad. Para de esta manera, poder realizar un análisis más oportuno de este estudio.

Capítulo 2.

La Trova Cubana.

Las investigaciones sobre la Trova Cubana resultan abundantes y diversas. En este sentido es posible encontrar estudios que la abordan en sus distintas etapas; desde la Trova Tradicional, la Nueva Trova Cubana, hasta las más actuales. Esto incluye también las diferentes perspectivas desde las que se ha analizado el tema; estudios en los que se resaltan los elementos musicales, así como su carácter ideológico o su estructura poética como parte del análisis literario y estético.

Así, antes de continuar con el análisis principal del presente estudio: es decir, la influencia de la industria cultural en los procesos identitarios ocurridos en la trova, en este capítulo se realiza un acercamiento a la historia de la Trova Cubana, con la finalidad de exponer brevemente su desarrollo hasta el momento de la Nueva Trova, y así llevar a cabo una aproximación a las características y significado histórico de esta manifestación artística. Esta exposición busca comprender la influencia que la trova en Cuba ha tenido en el trabajo de los trovadores en México, y a su vez, observar las modificaciones ocurridas a partir de su relación con la industria cultural. En este sentido, el presente capítulo constituye una base histórica de la cual partir para seguir adelante con el análisis del tema. Sin embargo, es necesario recordar cuándo surgió el imaginario que se tiene de la trova y el trovador identificado por distintas culturas del mundo. El cual también fue retomado por cierta forma de creación musical en Cuba, al establecerse una semejanza simbólica y práctica entre el trovador de la Edad Media y el músico cubano.

2.1. Los orígenes de la Trova en Cuba.

Luis Fernández Zaurín en su libro *Biografía de la Trova*, apunta que la palabra trova proviene del verbo *trovare*, que quiere decir encontrar o hallar, aunque el término refiere a hacer versos o componer trovas¹⁰⁸. En este sentido tiene que ver con la creación literatura, la poesía, la música y el relato como formas de comunicación.

¹⁰⁸ Fernández Zaurín Luis. *Biografía de la Trova*. Barcelona: Colección Memoria. Ediciones Barcelona. 2005. Pág. 25.

El origen de la palabra nos conduce hacia la llamada poesía trovadoresca, la cual surge entre los siglos XII y XIII dentro del territorio que comprende Occitania Cataluña y el norte de Italia y que se escribe en lengua provenzal u occitana (también llamada d'Òc o lemosín)¹⁰⁹. Los trovadores eran aquellos que componían versos con la finalidad de abordar los temas que ellos iban viendo. Algunos llegaron a ser muy importantes en su época, como sucedió con el primer trovador conocido: Guillermo de Aquitania (1071-1127), con el papa Clemente IV o con el famoso rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León¹¹⁰. “Los primeros trovadores iban de pueblo en pueblo, casi siempre a pie o valiéndose de primitivos vehículos tirados por caballos, llevando las noticias recogidas aquí o allá, que transmitían por medio del canto a pequeños grupos de oyentes que se congregaban alrededor de ellos.”¹¹¹.

Sin embargo, los trovadores tenían distintas características, de acuerdo a la realidad y a la temporalidad en la que se desarrollaban. Por ejemplo, los *minnesinger*, eran cantores alemanes con cierto nivel de educación que poco a poco fueron haciéndose de la estimación de la gente. Estos, tenían un mayor contacto con el pueblo a través de la organización de torneos de poesía, en donde el tema era la conquista sentimental. Los *minnesinger* “[...] eran trovadores de la aristocracia dotados de conocimientos culturales amplios, los cuales fueron capaces de legarnos clásicos de la literatura como los poemas *Tristán e Isolda* y *Parsifal* [...]”¹¹² El musicólogo cubano Olavo Alén Rodríguez menciona que fueron estos cantantes con los que se asoció a los trovadores cubanos¹¹³.

Por otro lado, también estaban los trovadores provenzales, que desde el siglo XI hasta el XIV tuvieron una importante presencia tanto en Francia como en el norte de España. Aunque a diferencia de los *minnesinger*, estos se desenvolvían principalmente en las cortes y se acompañaban de un laúd o mandolina o algún instrumento de cuerda. Los temas que trataban en sus obras eran principalmente la galantería, el amor y en menor medida las hazañas de la guerra y las justas caballerescas.

¹⁰⁹ Ídem.

¹¹⁰ Ídem.

¹¹¹ Betancourt Lino. *La trova y el bolero*. La Habana: Producciones Colibrí. 2011. Pág. 9.

¹¹² Salazar Adolfo. Óp. Cit., Pág. 10.

¹¹³ Alén Rodríguez Olavo. Óp. Cit., Pág. 89.

Los juglares fueron otro grupo; ellos se dedicaron a interpretar las composiciones de los trovadores provenzales. Los juglares constituían una forma de saltimbanquis y artistas de circo, que realizaban pruebas de agilidad y de destreza, así como recitaban leyendas, cuentos y coplas. En realidad, no componían, sino que se dedicaban a memorizar e interpretar las obras de otros. Divertían al pueblo en las plazas y en los palacios a los miembros de la nobleza. También eran errantes, “[...] Los juglares van y vienen por toda la Europa Central, por Francia, Inglaterra; Italia, España y llegan hasta Tierra Santa.”¹¹⁴. Algunos lograban incorporarse a los palacios y tener una vida más cómoda. Así, la principal diferencia trovadores y juglares era que los primeros componían sus propias obras y los segundos se dedicaban a interpretar lo que otros creaban, aunque en ocasiones lograban convertirse en trovadores. De esta manera, trovador fue el nombre que recibieron los poetas y trovar constituía la acción de componer versos.

La imagen que se ha conformado en la actualidad sobre la identidad de un trovador como el cantante errante que utiliza la guitarra para acompañarse proviene de la interpretación simbólica que se ha hecho sobre estos primeros trovadores. Estos eran músicos que iban de pueblo en pueblo que, acompañándose de algún instrumento de fácil transportación, recitaban y cantaban su poesía. Esta trataba generalmente de narraciones y noticias que su misma condición nómada le permitía conocer. Y a esta imagen de trovador se asoció a muchos músicos de Cuba, ya que, “A finales del siglo XIX, se llegó a identificar como *trovador* al individuo que se acompañaba de una guitarra y deambulaba cantando sobre lo que él conocía o sobre lo que le llamaba la atención de su mundo circundante.”¹¹⁵.

En este sentido la guitarra también ha sido un icono constantemente presente. Ésta evolucionó a partir de los instrumentos de cuerda utilizados en la Edad Media, y es por excelencia el instrumento musical con el que se identifica a los trovadores, aunque en la actualidad es posible observar el uso de otro tipo de instrumentos, e incluso de conjuntos musicales. En el caso de Cuba Lino Betancourt en su libro *La trova y el bolero*, afirma que el uso de la guitarra como un instrumento popular tuvo que ver con la Revolución haitiana: “Se sabe que a finales del siglo XVIII comenzaron a arribar a las costas del sur de la región

¹¹⁴ Salazar Adolfo. Óp. Cit., Pág. 179.

¹¹⁵ Alén Rodríguez Olavo. Óp. Cit., Pág. 88

oriental de Cuba oleadas de inmigrantes franceses procedentes de Haití.”¹¹⁶. Así, la relación que se estableció entre músicos cubanos y franceses, a partir de los efectos sociales de la independencia haitiana, dio como resultado que los primeros aprendieran no sólo a tocar la guitarra, sino incluso a fabricarla.

2.2. Música cubana.

La trova ha sido una de las principales expresiones artísticas de Cuba, además de tener una importancia fundamental en la historia de la música de ese país. Pero, para comprender de mejor forma el lugar que ocupa en el quehacer musical de la Isla, así como los elementos musicales y discursivos que la constituyen es necesario exponer de manera breve los orígenes de la música cubana. Para Olavo Alén la existencia de ésta “[...] no puede remontarse en la historia más allá del siglo XVIII o principios del XIX.”¹¹⁷. Por otro lado, Fernández Zaurín refiere a la polémica sobre el origen de la música aborígen en Cuba, llevada a cabo a principios del siglo XX y hasta 1930. Y de la que participó Alejo Carpentier: así, “Eduardo Sánchez de Fuentes... fijaba el *Areíto de Anacaona* como punto de partida de la discusión para, a partir de ahí, deducir que toda la música de la isla tenía origen indígena.”¹¹⁸.

El areíto es una manifestación musical de carácter religioso que incluye danzas de los grupos originarios de las Antillas. Y fue el mismo Carpentier quien dio la pauta para la conclusión de dicha polémica al encontrar una pieza musical igual al del *Areíto de Anacaona*, la cual era un romance español del siglo XVIII y que tenía como título *Romance de Don Gato*. “El hallazgo dio razón a quienes impugnaban la tesis de Sánchez de Fuentes, concluyendo con la evidencia de que la música aborígen ni se conservaba ni se sabía nada.”¹¹⁹ Esto dio lugar a que el músico Leo Brouwer considerara a la música de la Isla desde lo que él llama la *raíz bicéfala innegable*; estando compuesta por el elemento hispano y el africano.

Carlos Delgado Linares en *El movimiento de la Nueva Trova Cubana y la Trova Tradicional* apunta algunas características de estas raíces, en donde “La música más directamente determinada por los antecedentes hispánicos ha quedado en Cuba en el canto

¹¹⁶ Betancourt Lino. Óp. Cit., Pág. 6.

¹¹⁷ Ibid. Pág. 83.

¹¹⁸ Fernández Zaurín. Óp., Cit. Pág. 17.

¹¹⁹ Ídem.

de los campesinos: ‘la guajira’.”¹²⁰ Sin embargo, también en el siglo XVIII llegaron a Cuba manifestaciones musicales que tuvieron una influencia muy marcada en el surgimiento de la música cubana o criolla, por ejemplo: la contradanza francesa, tuvo como consecuencia que se introdujeran una mayor diversidad de instrumentos musicales europeos, tales como “[...] el clarinete, la flauta, el violín o el trombón, por lo que la pequeña arpa diatónica pasó a manos del pueblo, haciéndole compañía a la guitarra, el güiro y o a los timbales.”¹²¹.

A finales del siglo XVIII a la raíz africana también se le sumaron géneros como “[...] la ópera italiana y la canción napolitana (a través de España), el lieder alemán, la romanza francesa y algunos otros géneros menores como el bolero español, el polo, las tiradas y las tonadas líricas sin una forma definida común.”¹²² Pero más adelante, la simiente se completaría con “[...] la habanera, las de los géneros provenientes del teatro bufo del siglo XVIII como la güira, la guaracha y la criolla, y otros ya citados como la música del Yucatán mexicano, el bambuco o, más adelante y ya con acento criollo, el son.”¹²³. Estos son los principales elementos que conformaron en sus inicios a la música cubana y constituyen el núcleo de donde se desprenden las demás formas musicales que se desarrollaron más adelante. Lo anterior, dio la posibilidad de elaborar géneros diversos, pero también una sonoridad cimentada y dinámica. Olavo Alén menciona que “[...] Cuba cuenta con una música folklórica viva y en constante evolución [...]”¹²⁴ Por lo tanto, en la música cubana han podido confluir códigos estéticos nuevos con otros tradicionales. Lo que ha tenido como resultado que surjan expresiones musicales más complejas y enriquecedoras.

2.3. Trova Tradicional Cubana.

Una vez expuesto lo anterior, resulta necesario ir a los inicios de la Trova Tradicional en Cuba. Sin olvidar que el objetivo principal es abordar el tema de la Nueva Trova Cubana, ya que se considera en este trabajo que ésta fue la que tuvo una influencia importante en los trovadores mexicanos.

¹²⁰ Delgado Linares Carlos. *El movimiento de la Nueva Trova Cubana y la Trova Tradicional*. Caracas: Editorial ISPAME/Colección Alba Musical. 2013. Pág. 21.

¹²¹ Fernández Zaurín. Óp. Cit., Pág. 21.

¹²² Ibid. Pág. 22.

¹²³ Ídem.

¹²⁴ Alén Rodríguez Olavo. Óp. Cit., Pág. 83.

Se debe comenzar mencionando que la trova no es un género musical, sino que se conforma de distintos géneros. Pero es importante precisar un poco más este punto. En el capítulo anterior se expusieron dos propuestas para definir un género; por un lado, está aquella que se basa en los elementos musicales; tales como el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre musical. Y por el otro, la que refiere a la función social de la música, en donde para este caso, se consideran las propuestas de Alan Merriam y de Simon Frith, quienes agrupan el género musical de acuerdo al papel que tiene dentro de la sociedad, vinculándose esto, con la ideología. De igual manera se afirmó que el término de género musical puede resultar arbitrario, ya que en muchas ocasiones éste se define por las necesidades de la industria musical. A partir de estas dos propuestas se comentará la manera en que la trova integra distintos géneros en la elaboración de sus obras.

La Trova Tradicional surge en un contexto fundamental para Cuba, que es la guerra de liberación contra el dominio español durante la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, el momento en el que nace la trova definió en buena medida sus características, así como los temas que aborda. Así, el proceso de las guerras de liberación significó la participación de los sectores populares, la construcción de una identidad y de un sentimiento patriótico que más adelante serían fundamentales para el triunfo de la Revolución Cubana. A partir de este contexto surge y se desarrolla la Trova Tradicional como manifestación de la cultura popular cubana.

La Trova Tradicional, conocida como canción trovadoresca “[...] incorporó muchos elementos estilísticos tomados de las formas más antiguas del son que habían aparecido en las áreas rurales de la zona montañosa oriental de la Isla”¹²⁵. Pero también, ha hecho uso de géneros exteriores. Lo que permite puntualizar su inserción en un marco cultural más amplio que implica tomar en cuenta su relación con otras culturas; por un lado, la llamada occidental europea (referente a la línea melódica) y por el otro la africana (en cuanto al ritmo). En este sentido, en entrevista realizada para este trabajo, Rodolfo de la Fuente, poeta y escritor que perteneció al Movimiento de la Nueva Trova Cubana comenta que parte de las influencias

¹²⁵ Ibid. Pág. 89.

musicales de la trova han sido: “La canción napolitana, la canción de las áreas operísticas, mezcladas con algunos elementos rítmicos cubanos, y la temática de la letra.”¹²⁶.

El investigador Lino Betancourt, afirma que la trova se desarrolló en torno al bolero, en lo particular al llamado bolero cubano. De hecho, el primer bolero propiamente cubano que se conoce es el de José (Pepe) Sánchez, que lleva como título *Tristezas*, compuesto en 1833. Este bolero es considerado así, debido a que “[...] no se han podido presentar documentos que demuestren que antes de 1833 [...] hayan existido piezas musicales con la misma factura melódica.”¹²⁷. Pepe Sánchez fue un sastre mulato que es reconocido como el primer trovador y como uno de los primeros en fomentar el carácter criollo de la canción cubana. Al respecto, Pedro Trujillo, integrante de la agrupación *Moncada*, afirma: “En Cuba desde el siglo XIX ha habido trova, Pepe Sánchez de Santiago de Cuba, fue prácticamente quien inventó la trova.”¹²⁸. de igual manera, Rodolfo de la Fuente, recuerda: “Pepe Sánchez que se considera es el maestro, el creador del bolero, no se perdía una función de opera en Santiago de Cuba en los finales del siglo XIX y principios del XX. Entonces todo eso genera una manera de enfocar la canción, que se asienta y genera una tradición.”¹²⁹.

Betancourt propone que la trova nace en el Oriente, específicamente en Santiago de Cuba. Esta conclusión toma en cuenta el gran movimiento musical de esa parte del país de finales del siglo XVIII, el cual permitió la incorporación de sectores populares en la práctica de la música. En donde “El arribo a Santiago de inmigrantes franceses procedentes de Haití tuvo una significación especial en ese proceso.”¹³⁰. Ante esto, distintos sectores sociales participaron de la vida musical. Y como el mismo Lino Betancourt menciona, ya desde antes de la guerra del 68 “[...] grupos de gente humilde, trabajadores negros y mulatos sobre todo, alegraban sus ratos de ocio tocando música con aires africanos y españoles. Se acompañaban con guitarras hechas por ellos mismo o por hábiles artesanos.”¹³¹.

¹²⁶ Entrevista a Rodolfo de la Fuente, La Habana, 28 de abril del 2016.

¹²⁷ Ramos Eduardo, Lino Betancourt. *Como la rosa, como el perfume*. La Habana: Ediciones Museo de la Música. 2011. Pág. 17.

¹²⁸ Entrevista a Pedro Trujillo, La Habana, 29 de abril del 2016.

¹²⁹ Entrevista a Rodolfo de la Fuente, La Habana, 28 de abril del 2016.

¹³⁰ Betancourt Lino. Óp. Cit., Pág. 12.

¹³¹ Ibid. Pág. 13.

Esto, habla del origen popular de la canción trovadoresca, ya que, nació de cantores que pertenecen al pueblo y, los temas que aborda tienen que ver con problemáticas y temas que refieren al mismo. Pero, sobre todo, a la trova se le identifica con un sentido patriótico, debido a la realidad dentro de la que surgió. Aunque en sus inicios el tema principal de las obras de los músicos era *el amor sentimental*, debido a una influencia importante del bolero.

El origen popular de los trovadores, hizo que la guitarra por su accesibilidad y transportación, fuera desde entonces, el instrumento por excelencia de estos músicos. Aquí, Pedro Trujillo, comenta: “Entonces siempre existía el trovador; que era una gente normal, sencilla, que andaba con su guitarra en cualquier parte, sobre todo en los lugares más humildes y cantando sus canciones.”¹³².

Al término de la guerra de 1868, muchos músicos tuvieron la oportunidad de retomar sus respectivos oficios, pero también de tener más tiempo para componer sus canciones. Así, en los temas abordados en las mismas, se incluía de manera frecuente a la patria y se acentuaba la “[...] característica nacional, cambiando sus textos, algunas veces, por otros clandestinos de franco matiz revolucionario. La música, casi siempre, no era una creación nueva, pero sí las palabras.”¹³³. En este sentido, Víctor Casaus y Luis Rogelio Nogueras en el libro *Que levante la mano la guitarra*, afirman que los trovadores eran seres humanos que tenían un gran cariño por Cuba, lo que se observó “[...] de modo excepcional en canciones dedicadas a las gestas libertarias del siglo XIX, y de modo más sostenido en el gusto por nuestro paisaje y nuestras mujeres.”¹³⁴. En este momento, el nombramiento de trovador en estos músicos aún no era presente, de hecho “La razón por la que el término ‘trovador’ empieza a vincularse ya a finales del siglo XIX a los cantadores cubanos no está muy clara, aunque posiblemente esté relacionada con la figura de Francisco Poveda y Armenteros (1776-1881), conocido como ‘El trovador cubano’ y que es la principal referencia de la poesía popular criollista.”¹³⁵.

¹³² Entrevista a Pedro Trujillo, La Habana, 29 de abril del 2016.

¹³³ Giro Radamés, Isabel González. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba. Tomo 4*. La Habana: Letras Cubanas. 2007. Pág. 206.

¹³⁴ Casaus Víctor, Rogelio Nogueras Luis. *Que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras Cubanas. 1995. Pág. 11.

¹³⁵ Fernández Zaurín Luis. Óp. Cit., Pág. 26.

Aquí, la participación de estos músicos en las gestas libertarias, como parte de las filas insurrectas fue constante. Y aunque de la guerra del 1868 no hay información precisa sobre esto, ya en la del 95 se rescatan algunos nombres, tales como: Silvestre Ferrer, Simón Baracoa, Fermín Castillo, Benito Lacret, Rafael Ortega, entre otros. Y como consecuencia de esa participación esta la creación de canciones de tema patriótico, por ejemplo, tras la muerte de José Martí, Alberto Villalón compuso *A Martí*. De temática similar también está *La palma* y *La palma herida*, dedicadas a Máximo Gómez. De la misma manera Manuel Corona creó el bolero *10 de octubre* y *Pobre Cuba*. Pero el trovador considerado como el más grande de todos ha sido Sindo Garay, quien tenía muchas de las características de aquellos trovadores de la Edad Media con los que son asociados estos músicos; el carácter errante, bohemio y su papel como contador de historias lo han enmarcado como la personificación de la identidad del trovador. Aquí se observa la forma en que las identidades musicales refuerzan procesos identitarios específicos, en cuanto que la práctica artística contiene explícita o implícitamente una práctica política.

Así, los trovadores llevaron a cabo una práctica política y en sus canciones se manifestó un compromiso con el proceso histórico de la Isla. Ejemplo de esto, es la obra compuesta por Carlos Manuel Céspedes, Francisco Castillo Moreno, José Fornaris y Carlos Pérez en 1851: *La bayamesa*, la cual es una de las canciones más representativas de la trova. Cabe destacar que los compositores de esta canción tuvieron una participación directa durante la lucha de liberación cubana. Aquí, *La bayamesa* resulta un símbolo de este periodo en tanto que más adelante la letra de la canción es modificada con un sentido patriótico, siendo ejemplo de la forma en que muchas composiciones abordaron el momento histórico por el que atravesaba la Cuba. Aquí se reproduce la letra de ambas versiones:

La bayamesa.

(Carlos Céspedes, Francisco Castillo Moreno, José Fornaris y Carlos Pérez).

No te acuerdas, gentil bayamesa, que tú fuiste mi sol refulgente
y risueño en tu lánguida frente, blando beso imprimí con ardor.

No recuerdas que un tiempo dichoso, me extasié con tu pura belleza
y en tu seno doble la cabeza, moribundo de dicha y amor.

Ven y asoma a tu reja sonriendo, ven y escucha amorosa mi canto,
ven, no duermas, acude a mi llanto, pon alivio a mi negro dolor.
Recordando las glorias pasadas, disipemos mi bien la tristeza
y doblemos los dos la cabeza, moribundos de amor.

Esta composición tiene como tema la separación sentimental motivada por la necesidad de acudir a la lucha dentro del proceso independentista cubano. Sin embargo, la letra fue modificada (aunque se mantuvo la línea melódica), por otra que enlazaba el tema original para el que fue concebida con el amor a la patria. En este sentido, vincular el amor sentimental con el deber patriótico, es un tema que existe desde la Trova Tradicional hasta la Nueva Trova Cubana, ejemplo de ello es la canción de Silvio Rodríguez *Hoy mi deber*. A continuación, se reproduce la letra modificada de *La bayemesa*, cuya autoría del texto se considera anónimo, o de dominio popular:

La bayemesa.

(Anónimo)

No recuerda gentil bayemesa, que Bayamo fue un sol refulgente,
donde impuso un cubano valiente, con su mano el pendón tricolor.
No recuerdas que en tiempos pasados, el tirano explotó tu riqueza,
pero ya no levanta cabeza, moribundo de rabia y dolor.
“Tenemos tus hijos; no hay queja, que más vale morir con honor
que servir al tirano opresor, que el derecho nos quiere usurpar.
Ya mi Cuba despierta sonriendo, mientras sufre y padece el tirano
a quien quiere el valiente cubano, arrojar de sus playas de amor”.

De esta forma el tema de amor se vuelve un tema patriótico que manifiesta una práctica, y el contexto concreto cubano de ese momento.

Otros ejemplos de la participación del trovador en la lucha social y política son los siguientes: Ramoncito Ivonet, quien fue a la guerra el 24 de febrero de 1895; participó con el general Antonio Maceo y murió en Pinar del Río en 1896. Luis Casas Romero nacido en Camagüey el 24 de mayo de 1893; fue un músico que en 1893 participó en la Orquesta de

Santa Cecilia, a la vez fue solista en teatros. Se incorporó al ejército de Máximo Gómez y de esta experiencia surgieron composiciones de corte patriótico, tales como *El mambí*¹³⁶. Por último, está Sindo Garay, quien nació el 12 de abril de 1867, tuvo un papel fundamental apoyando al ejército mambí, llevando y trayendo a nado mensajes por la bahía de Santiago.

En este momento, junto con composiciones de carácter patriótico hay otras que como ya se refirió, tocan el tema del paisaje y de la vida cubana, sin dejar de lado lo sentimental. Esto significó en su conjunto, el impulso de lo que se conoce como *cubanía*, la cual se conforma de un “[...] anhelo profundo de profundizar lo autóctono [...]”¹³⁷ siendo esta una nueva forma de abordar el tema de la patria. A partir, de esto es posible observar la manera en que una manifestación artística está presente en el desarrollo de la estructura social.

Para la segunda mitad del siglo XIX, la identidad de la trova y del trovador eran ya parte de la *cubanía*. A pesar de que estos cantores errantes, aún no eran nombrados como tal, ya que como lo menciona Lino Betancourt y Eduardo Ramos, a mediados del siglo XIX “todavía no se llamaban trovadores”¹³⁸. De esta manera, la trova vino a revitalizar la canción cubana, y consolidar su identidad, enriqueciéndola musicalmente por medio de “[...] la introducción de una armonía en la guitarra y la conjunción de voces (prima y segunda).”¹³⁹.

La trova en Cuba y en lo particular la Trova Tradicional ha sido una expresión cuyo origen está en los amplios sectores populares. Y ha tenido un papel importante en la conformación de identidades en la sociedad cubana, reforzando el sentido de pertenencia del pueblo. Y aunque no es la única manifestación artística con ese papel en Cuba, sí es una de las más importantes del siglo XIX. Además, a pesar de elaborarse a partir de influencias basadas en las dos raíces culturales que la conforman (la africana y la Occidental), con el tiempo comenzó a tener características propias surgiendo así, la música criolla.

¹³⁶ Mambí es el nombre con el que se conoce a aquellos que participaron en la guerra de liberación en Cuba en el siglo XIX por medio de guerrillas. Los soldados de España los llamaron *los hombres del mambí* cuando notaron la técnica que tenían en el uso del machete. Las tropas mambisas se componían por cubanos de las distintas clases sociales, pero principalmente por esclavos y mulatos libres e incluso terratenientes tal como el mismo Carlos Manuel Céspedes. Otro de los jefes mambises que constituye un prócer para la historia de Cuba es el general Antonio Maceo, quien fue reconocido por su valentía y su inteligencia militar.

¹³⁷ Fernández Zaurín Luis. Óp., Cit. Pág. 33.

¹³⁸ Ramos Eduardo, Lino Betancourt. Óp. Cit., Pág. 8.

¹³⁹ Fernández Zaurín Luis. Óp., Cit. Pág. 38.

Para Fernández Zaurín el desarrollo de la trova en cuanto a lo musical implicó una nueva forma de acompañamiento. La cual por medio de la guitarra y la unión de las voces prima y segunda “[...] se gesta a partir del patrón-ritmo de las danzas y de las habaneras y bajo la influencia de los sones del Yucatán mexicano.”¹⁴⁰. Y respecto a la técnica y armonía se distingue por su “[...] progresión en tonos enteros y la ejecución del rayado rítmico, fragmentado y constante en la primera guitarra (similar al que se utiliza en la música española y en el flamenco), acentuado tonalmente en la guitarra segunda”¹⁴¹. En cuanto a las voces, se conjuga el uso de ambas sobreponiendo la segunda a la primera, siendo esto originado en Santiago de Cuba, aunque se reconoce una evidente influencia hispánica.

Estas técnicas fueron adquiridas al paso del tiempo por el pueblo cuando muchos músicos autodidactas se acercaban a los eventos dirigidos para las clases altas, y de muchas formas iban aprendiendo lo que ellos iban oyendo. De hecho, una característica de la trova fue que estaba compuesta principalmente por músicos sin formación artística. Lo mismo pasó con el texto, ya que en muchas ocasiones el trovador no tenía una formación literaria; a pesar de eso las letras de las canciones de la trova son reconocidas por su alto nivel poético. Ejemplo de esto es la obra *La ausencia* de Alberto Villalón:

La ausencia.

(Alberto Villalón)

Vengo a ver si en mi ausencia guardaste, el amor que al partir te confié.

vengo a ver si en mi ausencia lloraste, como yo por tu ausencia lloré.

Vengo a ver si en tu pálida frente, al fijar tus pupilas en mi

un sonrojo siquiera desmiente, lo que el mundo me dice de ti.

Esta canción es parte de la canción trovadoresca, reiterando de esta manera la calidad en el texto de las composiciones de los trovadores. Sin embargo, se debe recordar que esas estructuras musicales y poéticas, utilizadas por la música cubana, corresponden a técnicas surgidas en la modernidad. En este sentido, el pensamiento ilustrado tuvo una clara influencia en el proceso social de la Isla. En tanto que constituyó: “Un nuevo bagaje de pensamiento

¹⁴⁰ Fernández Zaurín Luis. Óp., Cit.

¹⁴¹ Ídem.

que contribuye a avivar el sentimiento de independencia latente en la Isla y con el tiempo encuentra en la canción, ya con inequívoco acento criollo, un vehículo adecuado para su difusión.”¹⁴².

Al respecto, la canción se convirtió en un vehículo fundamental, gracias a las condiciones propiciadas por el momento histórico en cuestión. Los espacios sociales, y con estos el conocimiento (incluyendo el musical) que mucho tiempo estuvo reservado para las clases privilegiadas (sin soslayar que esto siguió ocurriendo), producto en parte de las ideas ilustradas en los distintos campos de aprendizaje, alcanzaron a las capas populares.

En este sentido, hay que mencionar que “El término de *música popular*, fue inicialmente, aquel con el que se designó a la música que, a partir del romanticismo del final del siglo XIX y en la forma artística de los bailes de salón *el pueblo* bailaba y escuchaba.”¹⁴³. Aquí, el apogeo del nacionalismo y del Romanticismo en Occidente originó un interés por parte de la música culta hacia la música popular o folclórica. Esto significó la incorporación de amplios sectores a la práctica musical. También, la asistencia a conciertos aún restringida, hizo que muchos interesados adquirieran ciertos conocimientos empíricos sobre el tema. Y como se mencionó, en Cuba con la llegada de los migrantes franceses procedentes de Haití a principios del siglo XIX, también se llevó a cabo la importación de géneros musicales y sobre todo, la incorporación de la guitarra dentro del contexto cubano.

Hay que recordar que, el contexto general de este periodo se caracterizó por la edificación de los estados nacionales, en donde la música tuvo un papel importante. Al desarrollar referentes históricos con los que se identificara el pueblo, a través de himnos y obras en el que se expresaba un sentido de pertenencia.

Lo anterior tiene que ver con la manera en que una manifestación musical, como la trova en Cuba, adquiere su sentido como parte de la cultura popular a consecuencia del mismo proceso social. Pero también expone la influencia que las condiciones externas tuvieron en la conformación del proceso cultural de la música cubana.

¹⁴² Ibid. Pág. 29.

¹⁴³ Ramírez Paredes Rogelio. Óp. Cit., Pág. 25.

De esta manera, para finales del siglo XIX, como producto de lo anterior, se dieron destacados poetas y músicos provenientes de sectores populares (algunos ya aludidos en este capítulo) entre los que destacan Sindo Garay, Alberto Villalón, Juan de la Cruz Echemendía, Miguel Compayoni, Pepe Sánchez, Manuel Corona, Rosendo Ruíz Suárez, Manuel Céspedes, José Fornaris, y Francisco Castillo Moreno. Sus obras tenían la función de generar un sentido de pertenencia, una memoria histórica y un grado de compromiso entre los sectores populares de la Isla. Ya finales del XIX “La trova llega y echa raíces en la Habana sin que Santiago de Cuba pierda su papel de foco difusor [...]”.¹⁴⁴ De esta manera los trovadores comenzaron a visitar peñas y a difundir sus obras.

A principios del siglo XX y después de la guerra de liberación, los espacios para estos cantores fueron abriéndose; sus presentaciones eran principalmente en los cafés, salas de cultura, teatros y cines barriales. En estos últimos llegó a ser costumbre que en cada intermedio de la proyección un cantor interpretará sus melodías. Muchas de estas actividades las organizaban los mismos trovadores con la finalidad de subsistir por medio de su oficio.

Según Luis Fernández Zaurín, las dos primeras décadas del siglo XX son consideradas como una especie de Edad de Oro para la trova, a causa de la cantidad de trovadores, así como a la calidad de sus obras. En este tiempo dentro de la misma trova predominaba el bolero, “[...] aunque como ya sabemos también se interpretaban, entre otros géneros, guajiras, criollas, guarachas y habaneras, y a ellos se añadiría pronto el danzonete, géneroailable y cantable derivado del danzón en el que tiene una parte muy destacada el intérprete solista, lo que le convierte en el centro de la atención popular.”¹⁴⁵. En este sentido, aunque en un principio el bolero predominó en las composiciones de los trovadores, se incorporaron otros como el son, siendo considerado una expresión de carácter netamente popular, teniendo su origen “[...] a finales del siglo XIX en los suburbios de algunas ciudades orientales como Guantánamo, Baracoa, Manzanillo, Santiago de Cuba.”¹⁴⁶.

Así, la Trova Tradicional fue importante en la configuración simbólica de la sociedad de la Isla. Como manifestación artística conformó parte de los orígenes de la música criolla,

¹⁴⁴ Fernández Zaurín Luis. Óp., Cit. Pág. 44.

¹⁴⁵ Ibid. Pág. 48.

¹⁴⁶ Ibid. Pág. 50.

contribuyendo a la elaboración de nuevas estructuras melódicas y armónicas, siendo estas consideradas propias de la cultura cubana. Como formación cultural se incorporó a la conformación social, reforzando una identidad basada en el sentido de pertenencia a una nación y a una patria. Las canciones de los trovadores fueron discursos que construyeron objetivos comunes, en tanto que se posicionaban por la independencia y liberación del país.

En la práctica política, el trovador tuvo un compromiso constante con el proyecto que representaban Antonio Maceo, José Martí, Máximo Gómez, Carlos Manuel Céspedes, etc. Su participación en el proceso independentista implicó un compromiso que le daría un sentido más politizado a su práctica musical. Siendo así que, la canción trovadoresca como reforzadora de la identidad gestada a partir del precepto de nación y patria, consolidaba el eje basado en el sentido de pertenencia-memoria histórica-grado de compromiso, que en este caso tuvo su referencia en la construcción de la independencia de Cuba. Por lo tanto, retomando a Alan Merriam, la trova responde a la *función de refuerzo de conformidad a las normas sociales*, al señalar a través de las canciones lo que se considera correcto y lo que no. Muchas de estas características, son retomadas por la Nueva Trova Cubana, aunque de forma más estructurada; lo cual se comentará más adelante.

Para la tercera década del siglo XX la trova pierde presencia en el escenario cultural y social del país, al incorporarse los conjuntos musicales. Siendo este un momento en que la música cubana comienza a ser difundida fuera de la Isla. En este contexto, la influencia de estos conjuntos y de la Trova Tradicional formaron lo que en la década de 1940 se conocería como el *Filin*.

2.4. El Filin.

Antes de la Nueva Trova Cubana, se llevó a cabo un movimiento musical que, junto con la Trova Tradicional, influyeron en los nuevos trovadores. Este es conocido con Filin (el cual tiene su derivación de la palabra inglesa *feeling*, que quiere decir sentimiento), y constituye un nuevo estilo, con giros musicales y temáticas que, aunque parten de la Trova Tradicional, buscan manifestar su propio tiempo.

El Filin nace en la década de 1940, y es una nueva manera de hacer música en la Isla. Tuvo influencias importantes como la proveniente del Jazz. Aunque como lo menciona el

guitarrista cubano, Sergio Vitier, “El filin tiene características melódicas y lenguaje armónico diferentes al jazz, y es lo que uno siente al escuchar ambos géneros [...]”¹⁴⁷. Sin embargo, es innegable la influencia del jazz; al respecto Rodolfo de la Fuente comenta:

Después de la década de los finales de los treinta y los cuarenta, surgió otro movimiento, que se llama el movimiento del Filin. O sea, básicamente estos primero (los músicos de la Trova Tradicional) lo abordan desde la guitarra. Y estos segundos del Filin, lo abordan desde la guitarra; aunque también desde el piano, y tiene influencia del jazz norteamericano.¹⁴⁸

Los cantantes que integraron el Filin dieron un nuevo giro a la música en Cuba, manteniendo la convicción de cantar sus propias composiciones y de continuar acompañándose de la guitarra como instrumento principal, por lo menos en un principio. La temática de sus letras son prácticamente las mismas de la Trova Tradicional; el amor sentimental, el paisaje y en algunas composiciones se mantenía el tema de la patria.

En este momento surgen compositores como Cesar Portillo de la Luz, Tanía Castellanos y Adolfo Guzmán. De esta manera la canción cubana estaba en un importante cambio: En este sentido: “[...] el cambio más profundo y el que primero se advierte en el bolero de aquel momento se da en 1929, con la aparición del tema *Aquellos ojos verdes*, de Nilo Méndez (música) y Adolfo Utrera (letra).”¹⁴⁹.

Es cierto que en el Filin se observa la influencia de la música de los Estados Unidos y en lo particular de las Jazz Band, las cuales tuvieron su auge por esos años. Pero es la mezcla del estilo estadounidense con las formas del bolero lo que le imprimieron su particularidad. Así mismo, la inclusión de instrumentos a través de las orquestas, enriqueció su sonoridad. Este periodo también significó un crecimiento dinámico en la música de Cuba, pero sobre todo la proliferación creativa de muchos músicos que moldearon y experimentaron con nuevas formas melódicas y armonías en su trabajo creativo. El Filin fue

¹⁴⁷ Iraidá. *¿Qué es el filin o filin? ¿Qué significa decir con filin? ¿Dónde surgió el movimiento musical filin? Puente Cubano al mundo*. Disponible en: <http://cubanosdeambasorillas.blogspot.com/2010/10/que-es-el-feeling-o-filin-que-significa.html>. Consultado el 4 de mayo del 2016.

¹⁴⁸ Entrevista a Rodolfo de la Fuente, La Habana, 28 de abril del 2016.

¹⁴⁹ Fernández Zaurín Luis. Óp. Cit., Pág. 81.

una expresión musical acorde a sus tiempos, ya que la manera de abordar ciertos temas tuvo en sí, un sentido progresista en tanto que los compositores lo hacían de acuerdo a una perspectiva diferente.

Algunas de las composiciones de este periodo son *La gloria eres tú, Si me comprendieras* (José Antonio Méndez), *Llora, llora* (Marta Valdés), *Contigo en la distancia* (Cesar Portillo de la Luz), *Tú me acostumbraste* (Frank Domínguez), entre otros. Algunas de las letras de estas canciones constituyen para su época una confrontación a las concepciones conservadoras de ciertos sectores sociales. Lo que provocó que, en algunas ocasiones en los medios de difusión masiva, los compositores se vieran obligados a modificar sus letras. Un ejemplo es la canción de *La gloria eres tú*, en la que parte de la letra tiene que ser modificada, por considerarse inadecuada por algunos de estos medios. En el fragmento donde originalmente dice: *desmiento a dios, porque al tenerte yo en vida no necesito ir al cielo Tisú*. La modificación es la siguiente: *bendito dios, porque al tenerte yo en vida no necesito ir al cielo Tisú*. Lo anterior podría parecer superfluo en la actualidad, pero para esa época significaba una frase con un sentido desafiante para algunos sectores de la sociedad. Al respecto se comenta que, la obra “[...] fue censurada en la etapa capitalista en Cuba [...] al punto que fueron recogidos los discos [...] Dice José Antonio: ‘...y no fue claudicación. Es que tuve que guapear en aquella sociedad terrible.’”¹⁵⁰.

A este movimiento musical se incorporaron figuras como Pablo Milanés quien: “Por sus posibilidades como creador fue capaz de lograr a partir de su predilección por la Trova Tradicional, el Filin [...] una ruptura musical que lo sitúa como uno de los iniciadores de la nueva manera de asumir la canción cubana, más tarde Nueva Trova.”¹⁵¹

Cuando el Filin en Cuba se encontraba en un momento de auge, estaba cerca el proceso revolucionario y su triunfo en 1959, cuestión que incidió en la forma en que la sociedad y muchos de los artistas asumían la realidad. Aquí, el trabajo artístico de Pablo Milanés fue fundamental, ya que, constituyó un puente entre esta manifestación musical y la Nueva Trova Cubana, la cual haría su aparición algunos años más tarde. Dicho puente está

¹⁵⁰ Pérez Olga Marta, Rosa Blanca Pérez (Editoras). *Cuadernos de Cubadisco. Cancionero de la trova cubana*. La Habana: Andante editora musical de Cuba/Instituto Cubano de la Música/Cubadisco 2001. 2001. Pág. 61.

¹⁵¹ Ibid. Pág. 106.

expresado en su composición de *Mis 22 años*, la cual manifiesta la transición entre ambas formas de abordar la canción en Cuba. La siguiente es la letra de esta obra musical:

Mis 22 años.

(Pablo Milanés)

Hace tiempo yo anhelaba encontrar la dicha eterna.

Siempre a base de reveses, pude ver la realidad.

Le cantaba a mi tristeza, a mi dolor a mi muerte.

La tristeza en mi vivía viniendo el dolor a veces,
a acompañarme en la búsqueda del camino hacia la muerte.

Pero como ser humano me contradigo y me opongo
al pasado que pasó pasando por veintidós años
de pena y dolor.

Y de aquí sale mi canción.

Mi tristeza la sepultaré en la nada,
y el dolor del brazo de ella siempre irá.

Nada habrá que me provoqué más tristeza y
el dolor del brazo de ella siempre irá.

Y en cuanto a la muerte amada, le diré si un día la encuentro:
adiós que de ti no tengo interés de saber nada.

Mis 22 años se divide en dos partes; la primera tiene que ver con las formas y las temáticas tratadas por el Filin, tales como; el dolor, la muerte y la tristeza. Y en la segunda parte tanto en la letra como en la música hay una ruptura con el pasado, al incorporar elementos sonoros como el son guajiro y en la letra al hacer énfasis en la confianza y optimismo en el porvenir y en el reconocimiento de su humanidad. Por lo que, “Esta canción marcaría la transición hacia una nueva forma de canto.”¹⁵².

¹⁵² Sanz Joseba. *Silvio: Memoria trovada de una revolución*. Navarra: Txalaparta. 2001. Pág. 98.

Por último, aunque muchas canciones del Filin fueron rechazadas por las radiodifusoras, otras fueron difundidas. Además, el vínculo con el proceso social también tenía una dinámica concreta al estar en marcha en el inicio de la etapa revolucionaria en la Isla. Ya con el triunfo de la revolución la realidad daría un giro que importante, teniendo efecto en la música en particular. Así, los nuevos trovadores buscarían manifestar en las letras de sus canciones las problemáticas de una nueva sociedad surgida de ese proceso. De esta manera, estaban los cimientos para la aparición de la Nueva Trova Cubana.

2.5. La Nueva Trova Cubana.

Tras el triunfo de la Revolución Cubana el 1 de enero de 1959, la Isla vivió cambios importantes en muchos aspectos de su vida social, política y cultural. Para América Latina, Cuba se volvería un referente, y ejemplo para distintos movimientos sociales que buscaban lograr lo que consideraban que la revolución había obtenido: la liberación de los lazos de dependencia con la principal potencia occidental capitalista de ese momento: los Estados Unidos. En medio de este proceso histórico surge y se desarrolla la Nueva Trova Cubana, con una notoria influencia del proyecto político revolucionario. Más adelante, el trabajo de los trovadores se haría presente en las sonoridades que conforman la región latinoamericana.

Con la finalidad de comprender la importancia en la región de esta manifestación musical, resulta necesario exponer el contexto socio-histórico dentro del cual surge, y así, observar su desarrollo, y significado para la cultura en la Isla, así como de la región.

En el plano socio-económico, tras el término de la Segunda Guerra Mundial el capitalismo se consolidaba como proyecto global; la forma de vida estadounidense se constituía en el modelo a seguir para quienes aspiraban al llamado ascenso social. Dicho modelo hegemónico era la máxima expresión en ese momento de los presupuestos de la modernidad occidental, basados en la idea del progreso y civilización. Esto “[...] se fortalecía ante la imagen de una creciente democratización del consumo, de una mayor participación de sectores amplios de la población en el disfrute del crecimiento y complejización de la producción [...]”¹⁵³.

¹⁵³ Quintero Rivera G. Ángel. Óp. Cit., Pág. 131.

La economía basada en el modelo keynesiano marchaba bajo el impulso de la producción y la expansión del consumo. La intervención del estado en el circuito del capital, buscaba fomentar la participación de la población en el mercado. Esto constituyó una radicalización del individualismo, colocando al sujeto en una posición sustentada en los preceptos liberales, en el que se considera al individuo la pieza que en su conjunto conforma a la sociedad. Bajo estos términos, la sociedad es el resultado de la asociación entre los individuos y sus prácticas. Recordando esto, a los postulados de Rousseau que constituyen una de las bases de la democracia capitalista. De esta manera, el sistema político, basado en una democracia representativa, cobraba mayor fuerza, incluso entre los países “en vías de desarrollo”, mostrándose como el “único camino” por el cual optar.

Sin embargo, las luchas por los derechos civiles, contra el racismo y la segregación cobraban una fuerza importante, poniendo de manifiesto las contradicciones de aquel modelo democrático, fundamentado en la exclusión. Dichas contradicciones llevaron a que los grupos marginados por el sistema alzarán la voz. Nombres como Martin Luther King y Malcom X, son parte de la historia de estas luchas. De esta forma, el modelo democrático estadounidense, exhibía sus contradicciones, al exponer la necesidad de individualizar de manera radical al ser humano, segregarlo y de mostrar que sus “bondades” y “beneficios”, sólo eran para algunos, siendo la exclusión, condición necesaria para su funcionamiento.

Esta época también se encontró enmarcada por la Guerra Fría; lo que significó momentos de tensión para el planeta. En este punto, Cuba vivió de cerca este proceso, cuando en el año de 1962 sucedió lo que se conoce como la *Crisis de los misiles*, siendo este uno de los acontecimientos que mantuvieron al mundo al borde de un nuevo conflicto bélico. Por otro lado, distintos países de África se encontraban en un proceso de liberación y lucha anticolonialista; también estaban la guerra de Vietnam, la carrera espacial y la Revolución Cultural en China.

Este, fue un momento de definiciones importantes, lo que tuvo como resultado, un cambio de óptica de gran parte de la juventud a nivel mundial. Muestra de esto fueron las distintas movilizaciones llevadas a cabo por este sector a finales de la década de los sesenta, desde la percepción de estar en medio de dos modelos socio-económicos que no

representaban sus necesidades. Así, surgieron protestas contra la guerra en Vietnam, la ocupación soviética en Checoslovaquia, y manifestaciones en Francia y México.

En América Latina el proceso socio-político también tenía características particulares; el triunfo de la Revolución Cubana, como se mencionó, se convertía en un referente para distintas movilizaciones sociales en Latinoamérica. Por otro lado, la política estadounidense en la región se manifestaba en la llamada *Alianza para el Progreso*, la cual bajo el motivo de un plan de cooperación entre los países latinoamericanos y los Estados Unidos se pretendía profundizar los lazos de dependencia en la región.

En este periodo surge la Teoría de la Dependencia, con el objetivo de explicar las causas del atraso de los países de América Latina. Considerándose una de estas causas el intervencionismo, desde el cual se condicionaba el accionar de los gobiernos latinoamericanos. También es el tiempo de las dictaduras, en donde a partir de la lucha contra el comunismo y su extensión, se iban imponiendo gobiernos militares, preparando las condiciones para la implementación del neoliberalismo. El ejemplo más conocido de ello fue el derrocamiento de Salvador Allende en Chile el 11 de septiembre de 1973.

En Cuba, el 17 de abril de 1961 se llevó a cabo en Bahía de Cochinos, el intento de invasión por parte de cubanos exiliados en Miami auspiciados por los Estados Unidos, conocida como la Batalla de Girón. Este acontecimiento fue un parte aguas en la orientación de la revolución en la Isla, proclamándose así, el carácter socialista de la misma. Así, los hechos en el mundo fueron creando un clima que apuntaba a la necesidad de alternativas que pudieran encontrar caminos diferentes a los establecidos.

En la música, surgieron géneros por medio de los cuales la juventud externó su descontento en un mundo que se les mostraba incierto. Así nació, por ejemplo, el *Rock and roll*, a través del cual los jóvenes manifestaban su necesidad de ir contra la imposición de la moral dominante; esta música representó su resistencia a los convencionalismos vigentes. Para el caso de América Latina, ya se ha mencionado el trabajo de Ángel Quintero, en donde la *salsa*, ha implicado un desafío a los preceptos de la modernidad, pero también nace de los procesos de migración de la juventud latina a los Estados Unidos, manifestando que con los migrantes también migra la identidad. Antes de este momento, como lo menciona Ángel

Quintero, la música en la modernidad fue extremadamente presentista. “Aborda, principalmente, sentimientos individuales, personales, de la vida diaria.”¹⁵⁴. Para la década de los sesenta la música manifestaba preocupaciones de carácter social en compositores como: Bob Dylan, Joan Báez, Pete Seeger, Woody Guthrie, etc.

En el caso del Caribe, el “[...] surgimiento de diversos fenómenos musicales tiene que ver con los procesos sociales y económicos que vivieron las sociedades caribeñas durante este siglo [...]”¹⁵⁵. Estos procesos se llevaron a cabo dentro de la lucha por la consolidación de una identidad que se confrontaba con las políticas de los Estados Unidos, nación que utilizó la geografía caribeña para su beneficio. Ante esto, “Las transformaciones políticas y económicas que acontecieron en el nivel mundial durante los años 50 y 60, como se vio, influyeron directamente en la elaboración del discurso caribeño y en la dinámica cultural de las sociedades de la región [...]”¹⁵⁶, surgiendo manifestaciones sonoras que encontraron formas diversas de narrar la realidad. Por esta razón, la música caribeña, tuvo como motivación hablar sobre procesos que afectaban directamente a la zona. Siendo este el contexto socio-histórico en el que se origina y desarrolla la Nueva Trova Cubana.

En Cuba, con el triunfo de la revolución la cultura tomó un rumbo particular. Las políticas en educación y cultura vertidas en las campañas de alfabetización, la creación de la Casa de las Américas, así como del Sistema Nacional de Educación Artística y la formación de Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) constituyen la institucionalización de un proyecto dinámico en materia de cultura.

En este sentido, la Casa de las Américas cuya directora fundadora es Haydée Santamaría, fue muy importante para la región. A través de esta institución se tejieron lazos con los sectores intelectuales de izquierda en América Latina. Pero en cuanto a la Nueva Trova Cubana, éste fue el espacio en el que los jóvenes trovadores expusieron inicialmente su trabajo. A partir de ese momento, Cuba no sólo significó un referente para la lucha social,

¹⁵⁴ Ibid. Pág. 104.

¹⁵⁵ López de Jesús, Ivette Lara. *Encuentros sincopados: El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México, estado libre y soberano de Quintana Roo: Siglo XXI. 2003. Pág. 61.

¹⁵⁶ Ibid. Pág. 74.

sino también para el espacio intelectual que buscaba debatir sobre los momentos vivían los pueblos de la región.

Respecto a la música, en Cuba se dio un nuevo dinamismo cultural en el que coexistían elementos tradicionales con otros nuevos. En palabras de Edward Said: “El pasado y el presente se informan mutuamente [...]”¹⁵⁷. Tal dinamismo ya había sido aprovechado desde los años veinte por la industria cubana del disco y del espectáculo, la cual “[...] se estableció como una de las más importantes del continente [...]”¹⁵⁸.

En cuanto a la trova, esta tuvo un proceso de desarrollo dinámico, al conjugar elementos estéticos y sociales anteriores con aquellos que surgieron en la nueva situación de la Isla. Respondiendo a lo que Olavo Alén afirma, acerca de que: “[...] una obra debe poseer determinada cantidad de elementos estéticos ya conocidos por los individuos en el momento de la percepción y que por tanto permitan una rápida captación del mensaje estético y, a su vez una cantidad proporcional de elementos desconocidos -que transmiten una información estética nueva-, que capten la atención y el agrado del receptor.”¹⁵⁹.

Así, la música como lenguaje, se relaciona con lo que afirma Raymond Williams, en tanto que, el lenguaje no es un reflejo de la realidad, ni tampoco sólo un instrumento de está, mucho menos es una mera expresión. Sino que se comprende como una forma de captar la realidad social con un núcleo de significados susceptibles al cambio; y se caracteriza por tener una dinámica de la misma, al contribuir a su producción y la reproducción.

En el caso de la letra de las canciones de los trovadores, estas son parte de un lenguaje que conforma un sistema de signos creados a partir de la consciencia práctica y de las relaciones históricas desarrolladas en Cuba. Lo que modifica la visión individualista sobre la música, en donde, la importancia recae en el creador de la obra, quien, a su vez, es despojado de su contexto socio-histórico. Así, la obra musical es un producto social que forma parte de la consciencia colectiva de un pueblo. Ante esto, Olavo Alén señala: “Para la ideología burguesa que piensa que todo comienza en el creador, y él es importante, pero es sólo un eslabón dentro de un ciclo donde *sociedad* y *público* se diferencian en una sola cosa;

¹⁵⁷ Said Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama. 1996. Pág. 36.

¹⁵⁸ Quintero Rivera G. Ángel. Óp., Cit. Pág. 100.

¹⁵⁹ Alén Rodríguez Olavo. Óp. Cit., Pág. 67.

en que el *público* se encuentra en un nivel cualitativo superior a *sociedad*.”¹⁶⁰. Esto, se relaciona con la presente investigación en tanto que una de las características de la trova es el énfasis en el uso del lenguaje verbal y escrito, como un discurso generador de significados que ha aportado de forma importante a la cultura e identidad cubana, y latinoamericana.

Esto es parte del contexto en el cual surge la Nueva Trova Cubana. Ahora, a partir de la exposición del desarrollo de la trova de la década de los sesenta hasta los ochenta, se presentan sus características, así como aquellas que comparte con la Trova Tradicional.

El triunfo de la Revolución Cubana representó para un sector de la juventud de la Isla nuevas expectativas y un interés constante sobre temas relacionados con el proceso social. Esas expectativas se exteriorizaron de distintas maneras, siendo una de ellas: la práctica musical. Lo que implicó una perspectiva distinta acerca del pueblo, considerado éste como consciente de su momento histórico, traduciéndose a la vez, en una lucha contra el paternalismo que miraba a la sociedad cubana como menor de edad, a la que había que enseñarle qué hacer. Años más tarde, en 1975 Silvio Rodríguez lo expresaría de la siguiente manera: “Este pueblo nos exige un arte cada vez más profundo [...] Decir que determinadas expresiones ‘no llegan al pueblo’ empieza a ser un acto de paternalismo [...] e incapacidad para cumplir un nuevo rol histórico de las artes.”¹⁶¹.

Para los trovadores, este momento se caracterizó por la construcción de un proceso creativo en el que fuera posible la elaboración de sonoridades y letras que respondieran a su contexto. Una vez más, es oportuno citar a Silvio Rodríguez: “[...] cada tiempo tiene su sonido, su lengua, su trova, porque cada tiempo tiene su fisonomía propia.”¹⁶².

La Nueva Trova Cubana, a diferencia de la tradicional, surge como un movimiento estructurado y en su momento institucionalizado (aunque es necesario comentar la diferencia entre la Nueva Trova como movimiento cultural institucionalizado y su condición como manifestación artística y estética), caracterizado por contener un lenguaje sistematizado. Y como anteriormente se señaló en este trabajo, siguiendo a Raymond Williams, como lenguaje

¹⁶⁰ Alén Rodríguez Olavo. Óp. Cit., Pág. 61.

¹⁶¹ Casaus Víctor, Rogelio Noguerras, Rogelio Noguerras. Óp. Cit., Pág. 23.

¹⁶² Ibid. Pág. 12.

implicó una forma consciente de exteriorizarse al mundo, respondiendo a su momento histórico. Construyendo una relación dialéctica entre el arte y la realidad social.

Otro rasgo que comparten con la Trova Tradicional, es que no es un género musical, sino que se conforma de varios ellos. Enriqueciéndose así, de otras formas de hacer música, tanto de Cuba como de América Latina y de países como los Estados Unidos y España. Fernández Zaurín comenta que es “[...] un compendio de los muchos que integran el cancionero cubano (canción, bolero, son, guajira, guaracha y otros).”¹⁶³ De igual modo, ha integrado otros ámbitos musicales, tales “[...] como la música campesina o la canción infantil, dejando espacio incluso para el humor.”¹⁶⁴.

A finales de los sesenta, músicos como Noel Nicola, Vicente Feliú, Silvio Rodríguez, Eduardo Ramos y Pablo Milanés, expusieron su trabajo de manera organizada, principalmente en la Casa de las Américas. Al respecto, el Movimiento de la Nueva Trova Cubana cuenta con aspectos que la distinguen, entre los que destacan que, aunque tiene características urbanas, retoma muchos elementos rurales¹⁶⁵. Sin embargo, cada compositor expresó su estilo, en cual tenía que ver con el contexto cultural del que provenían. Por lo que, la Nueva Trova tuvo la capacidad de integrar varias formas musicales.

A partir de esto y desde la necesidad de crear una canción comprometida con su contexto, los fundadores de la Nueva Trova Cubana aprendieron los signos que se encuentran en las obras de los trovadores tradicionales, pero también aquellos correspondientes a su realidad, Debido a esto, el movimiento fue enriquecido artística y culturalmente.¹⁶⁶.

Un momento importante para los trovadores tuvo lugar el 29 de julio de 1967, ya que: “[...] se celebró en la Habana, organizado por la Casa de las Américas el primer encuentro de la canción protesta”¹⁶⁷, siendo éste uno de los antecedentes de la Nueva Trova Cubana. En realidad, a Cuba no le era ajeno este tipo de canto, de hecho “En la Casa se había seguido

¹⁶³ Fernández Zaurín Luis. Óp. Cit., Pág. 100.

¹⁶⁴ Ídem.

¹⁶⁵ Peres Marina. “La nueva canción latinoamericana” en *Ensayo de música latinoamericana: elección del boletín musical de la Casa de las Américas*. Hernández Clara (Editora). La Habana: Casa de las Américas. Colección Nuestros Países, serie música. 1982. Pág. 379.

¹⁶⁶ Ibid. Pág. 380.

¹⁶⁷ Sanz Joseba. Óp. Cit., Pág. 92.

el surgimiento y desarrollo de la Nueva Canción en el mundo entero y especialmente en América Latina.”¹⁶⁸. De esta manera, en este encuentro resaltaba el compromiso social de quienes participaron en él: “Los participantes eran cantores destacados por su defensa de las causas obreras, su oposición a la guerra de Vietnam o su lucha por la liberación de los pueblos y, claro está, su identificación con la Revolución Cubana.”¹⁶⁹.

Ante esto, se organizó el trabajo de todos los músicos participantes con la finalidad de sistematizar lo que se consideraba una lucha contra el capitalismo desde lo cultural. Por lo que, después del evento “Se creó una comisión permanente del encuentro que quedaría integrada por Oscar Chávez de México, Ángel Parra de Chile, Meri Franco Lao de Italia y Harold Gramatges de Cuba.”¹⁷⁰. La cual realizó una declaración, en la que se afirmaba que: “La canción es un arma al servicio de los pueblos, no es un producto de consumo utilizado por el mismo para enajenarlos.”¹⁷¹. En este sentido, la Nueva Canción Latinoamericana influyó en el movimiento trovadoresco. Al respecto Leopoldo de la Fuente comenta: “También, como la Revolución Cubana era latinoamericanista, se incorporaron muchas cosas de Chile, de Argentina, etc. Esto influyó en muchos trovadores de una manera o de otra.”¹⁷².

El canto latinoamericano fue reivindicado por su papel en la lucha contra la llamada penetración ideológica. Sin embargo, algunos sectores de la burocracia cubana, que la identificaban con la Canción Protesta, no estaban de acuerdo con su difusión, bajo el argumento de que, tras el triunfo de la revolución no había por qué protestar en Cuba. Esto incluiría a la Nueva Trova, debido a que en principio se le identificaba como parte del canto de protesta y con la Nueva Canción Latinoamericana.

En ese momento el canto de los trovadores fue catalogado por estos mismos sectores como “extranjeroizante”, e incluso señalado como proimperialista por contener influencias “contrarrevolucionarias” (por ejemplo, de la música de los *Beatles* y de Bob Dylan). Así, la

¹⁶⁸ Ídem.

¹⁶⁹ Ibid. Pág. 93.

¹⁷⁰ Ibid. Pág. 92.

¹⁷¹ Ibid. Pág. 93.

¹⁷² Entrevista a Rodolfo de la Fuente, La Habana, 28 de abril del 2016.

Nueva Canción y la Nueva Trova fueron ampliamente criticadas. Aquí, Leopoldo de la Fuente comentaría la siguiente anécdota:

Hay una anécdota que me contó Pablo Milanés, que es prácticamente inédita porque no la he visto en ningún lado. En una ocasión Haydée Santamaría, que fue una de las madrinas de la Nueva Trova (el otro fue Alfredo Guevara, director del ICAIC) ... se quejó con Fidel de que le estaban haciendo la vida insoportable a estos muchachos trovadores. Entonces Fidel la miró así y le dijo: ¿Estos muchachos son revolucionarios?, no te preocupes el más revolucionario va a ganar.¹⁷³

Un punto a destacar dentro de este proceso, son la diferencias y coincidencias entre la Nueva Canción Latinoamericana y la Nueva Trova Cubana. En sus coincidencias está, que ambas se encaminaron al rescate y reforzamiento del carácter étnico de sus naciones, así como de la región latinoamericana al llevar a cabo una tarea “[...] de recuperación de los valores autóctonos y de respuesta al colonialismo cultural norteamericano.”¹⁷⁴. Recordando que el colonialismo es parte del “[...] papel privilegiado de la cultura en la experiencia imperial moderna.”¹⁷⁵. Es precisamente contra ese privilegio histórico que la Nueva Canción Latinoamericana ha tenido su marco de acción al denunciar al imperialismo. Este punto también es una convergencia con la Nueva Trova Cubana.

En cambio, la diferencia entre ambas formaciones sonoras estriba en que la Nueva Canción denuncia los abusos y excesos del propio gobierno, considerado como un aliado de las clases en el poder de las metrópolis. En cambio, la trova, si bien lleva a cabo una crítica a aspectos de su propio gobierno, reafirma un proyecto de estado.

En este sentido, “[...] los cruces entre cultura e imperialismo son obligados.”¹⁷⁶ en cuanto a que las manifestaciones musicales se encuentran en una relación muy estrecha con

¹⁷³ Entrevista a Rodolfo de la Fuente, La Habana, 28 de abril del 2016.

¹⁷⁴ Sanz Joseba. Óp. Cit., Pág. 95.

¹⁷⁵ Said Edward. Óp. Cit., Pág. 38.

¹⁷⁶ Ibid. Pág. 40.

la realidad política, y si bien se contraponen también son parte de una totalidad. Así, la respuesta ante el imperialismo se da como una necesidad de defensa cultural de la región.

En este aspecto, la función de la canción es fundamental en las obras de la trova en Cuba; esto abarca desde sus inicios a finales del siglo XIX hasta la Nueva Trova. Dicha función se considera no sólo a partir de la estructura literaria y poética de las canciones, sino también del contexto histórico en el cual la trova adquiere sentido.

Su carácter como discurso se descubre en la dinámica que tiene con la realidad social. Esto es importante, ya que a partir de aquí se comprende la forma en que el lenguaje se manifiesta, así como desde dónde lo hace. Lo mismo pasa con el aspecto estético de la obra musical, el cual, ubicándolo dentro de su realidad social, se hacen visibles tanto la generación como la preservación de símbolos y códigos que responden a necesidades histórico-culturales; tales como es la defensa de una identidad. Por lo tanto, la obra musical como *objeto estético*, constituye “[...] la forma que la obra adquiere en la conciencia colectiva.”¹⁷⁷, al ser parte de la realidad, así como su función dentro de un entramado de lenguajes.

Con base a esto, las condiciones sociales en los años sesenta y setentas en Cuba, dieron paso una nueva forma de hacer arte. Poniendo énfasis en la relación entre la realidad y el arte. Aquí, viene al caso el concepto de *determinación* expuesto por Raymond Williams, ya que refiere a la conformación de presiones sociales, que configuran la realidad.

Es desde esa configuración política, cultural y económica que a finales de los sesenta fue posible el nacimiento de la Nueva Trova. Siendo en el año de 1967 cuando se formaría de manera oficial el Centro de la Canción Protesta: “Ya para finales de los sesenta, primero hubo un encuentro de la canción política que hubo en Casa de las Américas. Después a finales de los años sesenta ya surge la asociación de jóvenes trovadores, que después ya en el año 73, pasa a constituirse en el Movimiento de la Nueva Trova Cubana.”¹⁷⁸.

Sin embargo, desde antes, la Nueva Trova ya tenía una relación estrecha con la realidad en la que se desarrolló, por lo que su institucionalización fue consecuencia de esto.

¹⁷⁷ Jadová Jaramila, Emiul Volek. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jean Mukařovský*. Bogotá: Editorial Plaza y Juanes. 2000. Pág. 89.

¹⁷⁸ Entrevista a Rodolfo de la Fuente, La Habana, 28 de abril del 2016.

Sólo después de algunos años se reconoció el trabajo de los trovadores y su obra se difundió ampliamente. Así, “En diciembre de 1972 se creó en Manzanillo, en Oriente, el Movimiento de la Nueva Trova, apoyado por la Unión de Jóvenes Comunistas, con el objetivo de alentar y orientar a los cientos de jóvenes que habían comenzado a trovar [...]”¹⁷⁹.

Aunque, antes de este momento se realizó un arduo trabajo de aprendizaje musical por parte de los fundadores de este movimiento. Ya que en el año de 1969 se conformó el Grupo de Experimentación Sonora (GESI), dedicado a la composición de la música de los filmes producidos por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Esta etapa se caracterizó por la formación musical de los trovadores, la cual estuvo a cargo de otro de los impulsores de la Nueva Trova: Alfredo Guevara (creador y presidente fundador del ICAIC). También participó el músico cubano: Leo Brouwer, cuyos conocimientos fueron fundamentales para los jóvenes. A partir de ese momento el trabajo de los trovadores se profesionalizó.

Al término del encuentro en Manzanillo, el primero de diciembre de 1972 se fundó de manera oficial el Movimiento de la Nueva Trova Cubana como un movimiento institucional y estético, con propuestas musicales y literarias que como ya se mencionó, buscaron elaborar obras que manifestaran lo que Cuba vivía en ese tiempo. Sus miembros fundadores fueron: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Vicente Feliú, Martín Rojas, Augusto Blanca, Belinda Romeu, Jesús del Valle, Adolfo Costales, Tony Pinelli, René Mateo, Francisco Amat, Freddy Labori y Ramiro Gutiérrez.

Así, se firmó un documento que dice:

Debemos ir a nuestro folclore, recoger los aspectos positivos de nuestra música tradicional... y utilizar lo mejor de la cultura universal sin que nos lo impongan desde afuera [...] Hacemos un cálido llamamiento a todos los jóvenes intérpretes exhortándoles a superar los repertorios, a combatir aquellas expresiones que reflejan la labor de desvalorización de nuestro verdadero acervo cultural, a desdeñar el comercialismo y el oportunismo. La

¹⁷⁹ Sanz Joseba. Óp. Cit., Pág. 163.

popularidad no se gana repitiendo fórmulas que han sido impuestas por el mimetismo cultural, sino luchando junto a nuestro pueblo y haciendo un arte digno de sus sacrificios y su trabajo [...] ¹⁸⁰

En este sentido, la trova recupera parte del patrimonio sonoro cubano, pero también asimila expresiones musicales externas, que no terminan por imponerse a lo que se considera como propio, sino que lo enriquece. Generando formas de apropiación de la realidad y de la memoria histórica de la sociedad cubana.

En el año de 1972 se dio el primer contacto directo de la Nueva Trova con América Latina, cuando en mayo de ese año Silvio Rodríguez, Noel Nicola y Pablo Milanés visitaron Chile por invitación de Isabel Parra, en donde conocieron a Víctor Jara. Ahí, entraron en contacto con la realidad de la región, la cual, en el caso chileno, se desarrollaba en torno al conflicto entre clases y al inicio de la administración de Salvador Allende. Desde ese momento, esta manifestación comenzó a ser conocida en la región y relacionada con las luchas sociales a causa de los temas de sus canciones. Después de Chile siguieron otros países latinoamericanos, como; Argentina, Uruguay, México, Nicaragua, etc.

Los años setenta fue la década de consolidación de la trova en Cuba y su despegue en América Latina. Esto significó una etapa diversa en el trabajo de los trovadores, debido a que el contacto con la cultura de la región implicó un enriquecimiento importante, al integrar no sólo los distintos géneros musicales latinoamericanos sino también el uso de instrumentos y, sobre todo, de temáticas que trataban los problemas de ese tiempo. Esto tiene que ver con el tema de la identidad, ya que ese contacto implicó una influencia mutua. Rodolfo de la Fuente lo dice de la siguiente manera:

“En Cuba hubo un momento en que prácticamente en cada escuela había un grupo, que se llamaba grupo latinoamericano. Tenían charango, tenían quena, tenían bombo; o sea, instrumentos típicos de Latinoamérica. Y otra es la influencia que podemos decir: extra-artística, que podríamos decir política, de

¹⁸⁰ Ibid. Pág. 166.

los cantores, y eso va asociado al fenómeno de la Revolución Cubana, o sea, que tuvo una presencia muy fuerte en la izquierda latinoamericana.”¹⁸¹.

La trova como práctica musical, reforzó procesos identitarios desarrollados alrededor de los acontecimientos socio-políticos de la región. Pero también se enriqueció con otras sonoridades, en una relación que permitió la diversificación de las identidades musicales.

En los años ochenta, la Nueva Trova tenía una difusión importante en toda la región. Aunque en muchos casos o no se conseguían los discos o estaban prohibidos por los gobiernos, a causa de la posición política de ésta. Ejemplos de canciones que muestran tal posición son: *Santiago de Chile*, de Silvio Rodríguez; *Yo pisaré las calles nuevamente*, de Pablo Milanés, *A los que lucha toda la vida* de Vicente Feliú, etc. Se puede decir que “La nueva trova [...] se ha abierto sin embargo a los problemas cardinales de su tiempo.”¹⁸². Su carácter ha sido internacionalista, lo que condujo a los trovadores a participar (desde la cultura) fuera de Cuba, como en el caso de; Chile, Nicaragua o El Salvador.

En esta década, a la Nueva Trova Cubana ya se le identificada en América Latina como un movimiento cultural politizado que difundía preceptos relacionados con las luchas populares. Así, en su condición de propuesta estética, enriqueció el patrimonio musical latinoamericano, ya que, para este momento, “[...] está inscrita dentro de un movimiento dentro del cual debemos incluir la ‘canción protesta’ surgida en Estados Unidos y otros países, así como lo que hoy se denomina ‘nueva canción’ en diversas naciones latinoamericanas y en España.”¹⁸³. Y como movimiento, bajo el auspicio de la UJC, fue desde sus inicios, hasta su clausura, un puente hacia otras formaciones artísticas que se identificaban con los postulados de la revolución en Cuba. En este sentido:

Si existe una manifestación sonora verdaderamente representativa en estos [...] que trascendió incluso las fronteras del arte para convertirse en uno de

¹⁸¹ Entrevista a Rodolfo de la Fuente, La Habana, 28 de abril del 2016.

¹⁸² Casaus Víctor, Luis Rogelio Noguera. Óp. Cit., Pág. 12.

¹⁸³ Acosta Leonardo. *Canciones de la Nueva Trova*. Jorge Gómez (selección). La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1981. Pág. 5.

los mejores embajadores itinerantes de Cuba ante diversos pueblos del mundo, esa ha sido la Nueva Trova.¹⁸⁴

A mediados de los ochenta la trova seguía teniendo un papel importante en la Isla, aunque ya compartía su lugar con otras manifestaciones que hablaban sobre las nuevas inquietudes. Una de estas manifestaciones dentro del mismo ramo de la trova ha sido: La Novísima Trova, cuyos integrantes han sido, Carlos Varela, Santiago Feliú, Gerardo Alfonso, Marta Campos y Frank Delgado.

A partir de esta breve revisión histórica, para los objetivos planteados por el presente trabajo, es necesario mencionar las características de la trova, para de esta manera comprender los cambios presentados en esta manifestación musical, así como aquellos realizados a partir de su exportación a otros contextos sociales, y culturales.

Primero, **la trova no es un género musical**, sino una forma de abordar la canción; se nutre de distintos géneros, tanto locales como externos a la Isla. Por lo que, en ella se pueden reconocer: el son cubano, el guaguancó, la habanera, la guajira, la balada, la salsa, el rock, etc. Esto es importante al considerar el tema de las identidades musicales, ya que, el género musical, está relacionado con los procesos identitarios.

Aunque la trova no es un género su relación con este es fundamental en la canción de los trovadores. En este sentido, como se expuso, es consecuencia de la interacción de otros géneros que llegaron a la Isla entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, y que constituyeron lo que más adelante se conocería como música criolla. Sin embargo, en el caso de la Nueva Trova, además de esto, están las influencias de Trova Tradicional y el Filin. Pero también, a través de su contacto con distintas realidades, incluyó otras sonoridades, dentro de las que se encuentran: la música de los *Beatles*, Bob Dylan, Pete Seeger. la Nueva Canción Española, la Nueva Canción Latinoamericana, etc. Como resultado, en su repertorio se puede reconocer una gran diversidad de melodías, ritmos, y armonías. Lo que permite una mayor identificación de distintos grupos sociales con la trova.

¹⁸⁴ Borges Triana Joaquín. "Canción Cubana Contemporánea: una imagen posible". en *Juventud Rebelde*. La Habana. Jueves 20 de noviembre del 2008. Pág. 6. Impreso.

Otro punto es **el de los instrumentos musicales**. Como se ha mencionado, la imagen del trovador está asociada al músico deambulante de la Edad Media, quien lleva consigo su guitarra para narrar lo que vive, así como aquello que escucha de la realidad que lo circunda. La guitarra es el símbolo de la trova; un instrumento fácil de trasladar con amplias posibilidades sonoras y accesible.

Aunque no se puede soslayar que ésta es la imagen por la que se le reconoce al cantor, en la Nueva Trova, lo cierto es que se han incorporado otro tipo de instrumentación, incluyendo instrumentos tradicionales y contemporáneos, con la finalidad de ampliar el espectro sonoro. Esto, ha enriquecido no sólo lo musical; también a la identidad: “Otro momento crucial en la apertura a formatos diversos no limitados a la guitarra se produjo en la década de los 60 con el surgimiento del grupo de experimentación sonora del ICAIC. Con ella asistimos a la ‘ampliación del concepto trovador, quien ya podrá disponer de un grupo acompañante con vistas de buscar de buscar nuevos caminos para la música popular [...]’¹⁸⁵.

El siguiente punto refiere **a la letra de las canciones**; este es uno de los rasgos indispensables de la trova y que la diferencia con otras manifestaciones. Entre sus características están:

1) sus dimensiones, que a veces rayan en la desmesura, fenómeno atribuible quizás al afán de contar, de narra hecho, situaciones y procesos personales y colectivos; 2) la fusión de los motivos de la vida cotidiana, recuerdos de la infancia, amores adolescentes, el trabajo, la muerte, el sentimiento patriótico, la problemática social, la evocación de pueblo o la ciudad natal, a veces en una misma canción; 3) la combinación o alternancia de un lenguaje coloquial y otro pleno de metáforas; 4) la autoconciencia del propio quehacer trovadoresco, en mil alusiones al trovador, cantor o poeta y su razón de ser.¹⁸⁶

En la letra se abordan los temas ya mencionados: la mujer, el paisaje y la patria, tratados por la Trova Tradicional. Por lo que, la Nueva Trova retoma las temáticas anteriores, e incorpora las ya comentadas. El uso de la metáfora, la analogía, la combinación de

¹⁸⁵ García Mallet Taidys. “El trovador ¿Crisis de una imagen?” en *Boletín música, revista de música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Casa de las Américas. 19-20/mayo-diciembre/2007. Pág. 27.

¹⁸⁶ Acosta Leonardo. Óp. Cit., Pág. 16.

situaciones particulares con otras regionales, hasta llegar a lo universal son una constante en las canciones. Aquí, el trovador “[...] trata de poetizar con su canto.”¹⁸⁷. Y es precisamente el carácter poético de la letra lo que distingue a la trova de otras formas.

La trova como discurso refuerza identidades, y genera “[...] un sentido de pertenencia, un grado de compromiso significativo, una definición de sí en relación con la otredad, una memoria histórica, a veces espacios sociales específicos y unas prácticas colectivas [...]”¹⁸⁸. En este sentido, los discursos son una “[...] forma concreta y diversa en la que se materializa el lenguaje-pensamiento, construyen identidades a través de la interpelación de los sujetos.”¹⁸⁹. También “[...] establecen redes de significados compartidos que propician un sentido de pertenencia, ciertas prácticas y un horizonte de futuro común.”¹⁹⁰. Por lo que, la Trova Cubana ha desarrollado una construcción discursiva que narra la historia de la Isla, desde su independencia hasta la revolución; contribuyendo a la concepción de lo que es *ser cubano*.

Así, la trova ha realizado una elaboración simbólica que ha incidido en la conformación de parte del significado de los procesos históricos de Cuba. Como lenguaje “[...] es la articulación de esta experiencia activa y cambiante; una dinámica y articulada presencia social en el mundo.”¹⁹¹. Desde esta perspectiva, es práctica social, al ordenar la experiencia histórica por medio de códigos estéticos reconocibles. Por lo que, su papel como productora de significados se vincula con lo que Raymond Williams señala al respecto: “Es una forma específica de aquella conciencia práctica que resulta inseparable de toda actividad social material.”¹⁹².

Otro aspecto importante es la **función social** de la Trova Cubana; recordando las categorizaciones elaboradas por Alan Merriam y Simon Frith sobre la relación música-sociedad. Aquí, es conocida la asociación que se ha hecho de esta manifestación artística con los procesos socio-políticos y populares.

¹⁸⁷ García Mallet Taidys. Óp. Cit., Pág. 27.

¹⁸⁸ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 75.

¹⁸⁹ Ibid. Pág. 47.

¹⁹⁰ Ídem.

¹⁹¹ Williams Raymond. Óp. Cit., Pág. 55.

¹⁹² Ibid. Pág. 56.

Seguendo a Merriam, la trova corresponde a las siguientes funciones:

- a) **Función de conformidad a las normas sociales:** ya que participa en el establecimiento de lo que se considera correcto y de lo que no, al abordar temas que se relacionan con la injusticia social, la desigualdad, la patria, etc.
- b) **Función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura:** al ser vehículo de narrativas sobre sucesos históricos y sociales, fortaleciendo un sentido de pertenencia a una colectividad, así como a un proyecto político.
- c) **Función de contribución a la integración de una sociedad:** tras generar un núcleo de solidaridad, alrededor del cual se conjugan las intenciones y acciones de ciertos sectores sociales. En este sentido, la trova refuerza procesos identitarios, al contribuir en la construcción de horizontes comunes y a la integración social, fortaleciendo la memoria histórica, a través de la difusión de algunos preceptos políticos e ideológicos.

En cuanto a las propuestas de Simon Frith, como parte de la música popular, la trova:

- a) **Da respuesta a cuestiones relacionadas con la identidad,** al reforzar procesos identitarios que reafirman una manera de *ser* y *estar* en el mundo. En donde: “Solamente la música parece capaz de crear esa clase de identidad colectiva espontanea [...]”¹⁹³.
- b) **Otorga una forma de administrar la relación de la vida emocional privada y pública,** al ayuda a dar forma a las emociones orientadas a partir de los temas que toca, estructurando así, lo emotivo. Además, potencia los sentimientos y emociones, para que de esta manera “[...] parezcan más ricos y más convincentes.”¹⁹⁴.
- c) **Da forma a la memoria colectiva y organiza el sentido del tiempo.** La trova narra procesos y sucesos históricos que son parte de la forma en que se comprende el sentido de pertenencia hacia las identidades basadas en lo social y popular. En tanto a la organización de la temporalidad, fortalece la memoria histórica.

¹⁹³ Frith Simon. Óp. Cit., Pág. 423.

¹⁹⁴ Ibid. Pág. 424.

- d) **Es algo que se puede poseer**, ya que, como reforzadora de identidades, la trova (como parte de la música popular) puede ser incorporada a la vida del sujeto o colectividad. Ya que, sus canciones pueden ser introyectadas dando forma a un vínculo emocional hacia un acontecimiento narrado por las canciones, y sentirlo como algo vivido. De esta forma, la trova no sólo es poseída por las emociones y la memoria. En donde, si bien el escucha no experimentó los sucesos narrados, sí puede llegar a sentirlos como parte de su identidad.

Estas son las funciones a las que la trova se ha vinculado, y que son consecuencia de su desarrollo histórico como parte de la música popular cubana. Cabe mencionar que las emociones generadas por la música no son genuinas en el sentido en que el sujeto no precisamente ha vivido los sucesos que las canciones narran. Ya que, lo que genera es una representación de esas emociones. Oscar Hernández Salgar, explica este proceso citando a Lawrence Barsalou:

[...] la información percibida de un estímulo físico dispara ciertas neuronas que producen una representación sensorial del objeto. Dicha representación a su vez es capturada por neuronas conjuntivas en el área de asociación con el fin de almacenar la información para un uso posterior. Pero, además, cada encuentro sucesivo con un objeto similar dispara el mismo proceso en grupos similares de neuronas, de manera que con el tiempo se desarrolla una representación sensomotora integrada y multimodal de la categoría a la que pertenece el objeto.¹⁹⁵

Esto, explica en parte, por qué la música evoca emociones sobre situaciones que quien escucha no necesariamente ha experimentado. Sin embargo, a través de la emoción la música puede ser poseída por la memoria. Por lo que la trova puede ser interiorizada junto con sus significados por quien se identifica con los temas que toca. Esto por medio de un proceso de

¹⁹⁵ Hernández Salgar Oscar. Óp. Cit., Pág. 50.

simulación, ya que: “[...] la música puede imitar el comportamiento expresivo normalmente asociado con la experiencia emocional [...]”¹⁹⁶.

El último aspecto que se considera define a la trova es el **histórico**. Al respecto, toda música es producto de sus circunstancias. En este sentido, a la Trova Cubana también se le vincula con lo popular, entendido lo *popular* como una “[...] posición frente a las clases hegemónicas.”¹⁹⁷, siendo este término, producto de las corrientes gramscianas, tal como lo señala Néstor García Canclini.

Así, a la trova se le identifica con la historia social de la que surge y se desarrolla, teniendo ahí su *sentido*. Al respecto, Oscar Hernández Salgar expone la forma en que la música significa en su contexto social. A su propuesta se le nombra como, *mundo de sentido*. Definido este como “[...] una configuración multimodal en la que dichos contenidos aparecerían como naturales y necesarios.”¹⁹⁸.

La música genera significados que inciden en la estructura de las relaciones sociales. Sin embargo, para que la música signifique, requiere de otros lenguajes. Esto quiere decir que “[...] el significado de la obra y su poder para actuar sobre la actitud emocional y volitiva no radica en la obra como artefacto, sino en el encuentro del objeto estético con unos receptores situados histórica y culturalmente.”¹⁹⁹. En esto también participa el artista, quien da intencionalidad a la obra. Por lo tanto, son los sujetos los que, bajo esta determinación dotan de sentido a una canción.

Así, el lenguaje musical al ponerse en contacto con otros lenguajes, elabora un conjunto semiótico que se consolida generando significados más amplios:

Esto quiere decir que la función estética de la música normalmente forma parte de articulaciones semióticas más grandes en las que distintos dominios y distintos modos de lenguajes se refuerzan o contradicen unos a otros, haciendo enormemente complejas las posibilidades de significación de una obra. Pero

¹⁹⁶ Ibid. Pág., 51.

¹⁹⁷ García Canclini Néstor. Óp. Cit., Pág. 172.

¹⁹⁸ Hernández Salgar Oscar. Óp. Cit., Pág. 58.

¹⁹⁹ Ibid. Pág. 57.

también quiere decir que la reiteración de contextos similares con ensamblajes similares puede llevar a sedimentaciones semióticas muy fuertes [...].²⁰⁰

A partir de esto, el significado de la trova es producto del contexto construido por los lenguajes histórico, económico, cultural, social, etc., generados en su entorno. Teniendo dos sucesos una influencia determinante para la elaboración discursiva de las canciones: la independencia y la revolución en Cuba. Ya con la Nueva Trova, a esto se le agregarían los acontecimientos sociales ocurridos en Latinoamérica, y su contacto con otras manifestaciones artísticas. Dando por resultado que las canciones incorporaran temáticas con las que el escucha se identificó, utilizando un lenguaje ubicado en tres niveles: el local, el regional y el universal.

A partir de esto, la trova en Cuba influyó en los procesos identitarios en dos formas; primero, con la Trova Tradicional se constituyó una identidad en sí; generando una manera de percibirse por parte de la sociedad respecto del mundo. Lo cual también se expresó en la práctica política de los trovadores y su vínculo con su oficio artístico.

En este punto, cabe mencionar la propuesta de Juan Rogelio Ramírez Paredes, en donde las *identidades socio musicales*, son “[...] una experiencia subjetiva que genera sentidos y, por lo tanto, identidades.”²⁰¹. Existiendo una adhesión constante por parte del músico a la práctica trovadoresca, coadyuvando al establecimiento de un estilo de vida del que habla Giddens. Por lo que, la Trova Tradicional contribuyó a la fundación de procesos identitarios relacionados con un sentido de pertenencia hacia el concepto de patria que se estaba conformando a finales del siglo XIX en Cuba.

La otra forma de intervención de la trova en los procesos identitarios se llevó a cabo con la Nueva Trova como reforzadora de identidades ya constituidas. Aquí, como se abordó en este capítulo, las primeras influencias que recibieron los nuevos trovadores son de la Trova Tradicional y el Filin. Lo que le dio una identidad cultural que proviene de mediados del siglo XIX a la fecha. En este sentido, la Nueva Trova también mantuvo una relación con el proyecto político-cultural de la revolución en la Isla. Sin embargo, su contacto con la región

²⁰⁰ Ibid. Pág. 58.

²⁰¹ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 64.

identificó a distintos sectores sociales con ella, al narrar los procesos de liberación y de oposición hacia el sistema capitalista vigente. Lo que fue posible por el significado histórico de la Revolución Cubana en la región.

La Nueva Trova influenció a las músicas de América Latina, pero también se retroalimentó de las mismas. Los trovadores participaron en países como Argentina, Nicaragua, Chile, Uruguay, manifestando en sus canciones su oposición a las dictaduras, expresando así, la posición política con la que se relaciona a la trova.

El desarrollo histórico en el que se conformó la trova, es lo que le dio su sentido y lo que la constituye como parte de las sonoridades latinoamericanas que tienen una orientación social. Las temáticas que aborda en las canciones, tales como la patria, la justicia, la verdad, etc., son producto del contexto social de la trova, el cual la dotó de significado y de signos que fueron configurando los rasgos que culturalmente la definen, siendo esto mostrado en diversos estudios.

Estas, son las características que en este trabajo se consideran han permanecido en la historia de la trova en Cuba; desde la Tradicional hasta la Nueva Trova. Recordando que ésta delimitación no abarca manifestaciones más recientes. Y si bien la trova no es la única manifestación cultural en Latinoamérica que se relaciona con lo popular, sí constituyó un momento importante. Y aunque no es la intención presentar una definición de la misma, sí lo es exponer algunas de sus características a partir de su desarrollo histórico. Estas características presentadas en este capítulo, tienen la finalidad de ser un punto de partida para comprender la forma en que la canción trovadoresca se modificó por la industria cultural.

La trova es una manifestación sonora que ha tenido una influencia importante en la canción latinoamericana y por su puesto; cubana. Aunque ésta fue una influencia mutua, ya que los trovadores también recuperaron parte de la música de la región. Por ejemplo, el grupo Moncada utilizó instrumentos de otros países para incluirlos en sus obras. En este sentido, Pedro Trujillo, comenta: “Yo pienso que todos nos interrelacionamos, todos nos seguíamos aportando, y cada cual hacía su música a su manera. Pero, de todas maneras, todos lo hacíamos así; yo recuerdo que nosotros (el grupo Moncada) aprendimos a tocar vihuela, esa

cosa... y traíamos la vihuela y nos poníamos a experimentar con eso, y... o sea, todos nos interrelacionábamos.”²⁰².

Como discurso, la trova constituyó un vehículo para difundir preceptos que reforzaban el sentido social de la canción. Así como la perspectiva del mundo que se oponía a la hegemonía principalmente de los Estados Unidos, sobre todo en las décadas de los setenta y ochenta. Participando en la construcción de significados que influían en los procesos identitarios de la región.

Es importante considerar esto, al observar los cambios que ha experimentado respecto a la obra de los músicos mexicanos que se asumen como trovadores o influenciados por esta manifestación musical. Recordando que la intención es reconocer cómo a partir de su contacto con la industria cultural, la Trova en México participa en los procesos identitarios. Por lo que, a continuación, será necesario conocer, lo realizado en México en este sentido.

²⁰² Entrevista a Pedro Trujillo, La Habana, 29 de abril del 2016.

Capítulo 3.

Desarrollo y características de la Trova en México.

Durante la guerra fría, el proceso social latinoamericano se encontraba en un momento importante: la implantación de dictaduras en el cono sur, así como el desarrollo del capitalismo, eran factores que incidían en las condiciones políticas y sociales de la región. La lucha contra el comunismo era uno de los principales objetivos de la derecha latinoamericana. Ejemplo de esto, es el golpe de estado ocurrido en Chile en 1973; el cual derrocó al presidente Salvador Allende.

Una década antes, el triunfo de la Revolución Cubana, ya representaba un suceso fundamental para la izquierda en la región. Por lo que la Isla se consolidaba como referente en la lucha contra el capitalismo y un ejemplo que abría la posibilidad, en América Latina, de acceder a un sistema político-económico distinto a éste. En el año de 1967, la muerte de Ernesto, “Che” Guevara, en Bolivia adquiría un significado importante, ya que su imagen se convertiría en un símbolo constante para la lucha social en América Latina.

En México, el año de 1968 fue un parteaguas, ya que la represión del movimiento estudiantil, con su hecho más conocido en los acontecimientos ocurridos el 2 de octubre en Tlatelolco, formaba parte de los sucesos que impactaban a la sociedad a nivel mundial. Marcando así, el inicio de una nueva etapa en la relación estado-sociedad, augurando, la irrupción del neoliberalismo, concretado en los años 80.

Lo anterior, tuvo repercusiones en los distintos ámbitos de la realidad; el político, el económico, el social, y por su puesto en la cultura y las artes. En el caso de la música, se radicalizaron algunas prácticas que se orientaban a favor de la colectividad y lo social. De hecho, es conocido que la canción social ya llevaba un considerable trecho antes de esta época, pero tomó características particulares durante este periodo.

Es en este contexto, en la década de los setenta la Nueva Trova Cubana se exporta a otros países de la región por medio de conciertos y de la distribución del material auditivo, compartido regularmente de mano en mano, debido a los distintos niveles de represión de cada lugar.

En México, la Nueva Trova llegó en la segunda mitad de los años setenta, momento en que se encontraba en marcha un proceso interesante de la música folclórica y popular mexicana. El folclor²⁰³ ya contaba con una historia local, que provenía de su propio contexto histórico, así como de las formas de abordar la canción regional.

En este sentido, el folclor ha tenido una relación particular con la canción de orientación social, la Nueva Canción y la Canción de Protesta. Y constituye una de las raíces de la Trova en México. Sin dejar de mencionar que con el transcurso del tiempo se ha diversificado, adquiriendo otras influencias. Sin embargo, aunque se reconoce la existencia de dicha relación, es compleja. Ya que, por un lado, el folclor existe independientemente del canto de denuncia, pero por el otro, tiene una influencia indiscutible en el mismo.

A partir de esto se considera que para comprender las aportaciones que la Nueva Trova tuvo en la canción en México, es importante hablar brevemente del canto folclórico y su proceso tanto en la región como en el país.

La finalidad del presente capítulo es abordar la influencia que ha tenido el movimiento trovadoresco surgido en Cuba después de la revolución en el canto social en México, así como en el proceso identitario conformado como parte de este último. Ya que, el análisis propuesto en el capítulo 4, que trata sobre la resignificación de las identidades conformadas por la Trova en México a partir de la industria cultural. El objetivo es determinar su influencia en las posibles modificaciones de las características iniciales de lo que se considera que es la trova y señalar cuáles son dichas características y su papel en la conformación y elaboración simbólica del mundo, a partir de su condición de discurso social y de su función; de acuerdo a las categorizaciones propuestas por Merriam y Frith.

3.1. Inicios del folclor latinoamericano.

El folclor latinoamericano hunde sus raíces en una época y geografía específicas. Como lo menciona Yolanda Moreno Rivas en *Historia de la música popular en México*, uno de los orígenes del folclor en la región, se relaciona con “El triunfo de Juan Domingo Perón y su nuevo ascenso al poder en Argentina (1946-1955) [...] En la lucha por rescatar todo lo

²⁰³ Para este trabajo se escribirá: folclor. Sin desconocer las distintas formas de redactarlo. Sin embargo, se respetará la manera de hacerlo en los materiales bibliográficos que sean citados.

nacional y por ende lo folclórico, se revaloró en particular el canto del pueblo: pagos y gauchos ganaron terreno al urbanismo de tangos, figurines y lombardos.”²⁰⁴. Más adelante señala “A la caída de Perón, ante la difícil situación del país, los artistas que gozaban ya de una fama y un público establecidos empezaron a ser remplazados o relegados. Se impuso por así decirlo un exilio.”²⁰⁵.

Este exilio, tuvo su lugar principalmente en París ya que, en estos momentos, Francia tenía un interés marcado por el folclor. En este sentido, en la mitad del siglo XX, París tuvo una gran influencia en las distintas artes. Así, “La ciudad Luz ha ejercido un influjo notable en todo género de artistas latinos; por añadidura ha sido un punto de confluencia fundamental para el desarrollo de varios aspectos de la cultura y el arte hispanoamericanos.”²⁰⁶. Cabe recordar, los casos de “[...] los poetas César Vallejo, Vicente Huidobro, del novelista Alejandro Carpentier, el pintor Diego Rivera y muchos otros. No es por azar que el auge de la canción folclórica latinoamericana se haya iniciado en el París de los años cincuenta.”²⁰⁷. Aquí, se recuerdan los casos de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Horacio Guaraní, etc.

Fue así que se desarrolló en París un movimiento que se destacó por su preocupación en expandir el estudio de las distintas artes que tenían que ver con las manifestaciones populares. Los efectos de este proceso fueron visibles en la región de distintas maneras. En este sentido María del Carmen Rubio Mancilla, en su tesis de licenciatura *Difusión del Canto Nuevo en México*, afirma que: “La difusión que alcanza el folklore en París, propicia en América Latina un movimiento socio-político.”²⁰⁸. Esto es cierto en tanto que significó el aprendizaje de una forma distinta de abordar la canción regional y folclórica de parte de los distintos artistas latinoamericanos.

Esta forma de abordar la canción se debió, por un lado, a un creciente interés por el rescate de las manifestaciones culturales que se vinculaban con la vida campesina. Con la

²⁰⁴ Moreno Rivas Yolanda. *Historia de la música popular en México*. México, D.F: Editorial Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1979. Pág. 267.

²⁰⁵ Ídem.

²⁰⁶ Ídem.

²⁰⁷ Ídem.

²⁰⁸ Rubio Mancilla María del Carmen. *La difusión del Canto Nuevo en México*. Reportaje para obtener el título de licenciado en ciencias de la comunicación, (Asesora: Lic. Blanca Aguilar Plata.). México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. 1994. Pág. 31.

finalidad de comprender la vida y la realidad de este sector. Y por el otro a la radicalización de algunas posturas, que respondían al contexto en el que se encontraban ya que, como se mencionó, el arribo de gobiernos autoritarios, si bien propició una amplia censura en las obras artísticas, también dio paso a una cada vez mayor acentuación de las posiciones políticas que estaban en su contra. Lo que se manifestó de forma más concreta en el caso de la música, en la letra de las canciones que ya para los años sesenta, veían sus principales representantes en: Violeta Parra²⁰⁹, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Alí Primera, etc. Aunque algunos ya eran conocidos desde años atrás.

En esta década, ya había un amplio sector de músicos dedicados a la producción y creación de obras de contenido social, conformándose así lo que se conoce como la Nueva Canción Latinoamericana. Cabe mencionar que aquí lo social se entiende como aquello que tiene que ver con las relaciones entre los sujetos que conforman una colectividad.

En este sentido, la realidad social de las clases populares era uno de los temas principales abordados por este canto. Esto no sólo incluía la letra de las canciones, sino también la utilización de instrumentos identificados con estas clases. Indicando esto, una clara referencia identitaria. Al ser utilizados: guitarra, quena, charangos, bongos, etc.

No debes olvidarse que este momento fue consecuencia también de un largo proceso de preparación y estudio por parte del artista latinoamericano. Por lo que no sólo tuvo que ver su contacto con París, sino también con la realidad a través de investigaciones de campo y la recuperación de la memoria oral. Para los años setenta, el acervo musical era amplio y, desde distintos estilos hablaron de los acontecimientos sociales de cada país latinoamericano.

El caso mexicano formaba parte de ese proceso, aunque con especificidades propias de su contexto. Las cuales, junto con otras influencias, aportaron a lo que en los años ochenta sería un canto que buscaba su consolidación como parte de una música propositiva y que se nombraba como contraria a lo que se consideraba como *la canción comercial*.

²⁰⁹ Es necesario mencionar que, como es conocido, el legado de Violeta Parra trascendió más allá de su vida y, aunque ella falleció en 1967, su obra siguió estando presente en la memoria colectiva de Chile, esto incluso hasta la actualidad. Durante el año 2017 el país andino, en colaboración con el gobierno de otros países, ha llevado a cabo distintos homenajes por los 100 años de su nacimiento y cincuenta de su muerte, obteniendo una buena respuesta.

3.2. El canto de orientación social en México.

El término de *canto de orientación social*, se utiliza en el presente trabajo en dos sentidos: primero, para referirse al canto que aborda temáticas que tienen que ver con lo colectivo y que resalta el antagonismo entre “oprimido”/”opresor” y, segundo, para hacer referencia a aquellos autores e intérpretes que contraponen su práctica a la canción comercial: definida ésta, como aquella que, desde la elaboración de versos forzados y estribillos repetidos, así como una amplia propaganda por parte de los medios de difusión masivos, logran aceptación por parte de un numeroso sector de oyentes, lo que se traduce en la obtención de ganancias económicas importantes. Aunque, en la actualidad algunos de estos aspectos pueden ser cuestionables a causa de un constante cambio de la realidad, principalmente en el aspecto tecnológico, tema que se profundizará más adelante.

El uso de este término se considera adecuado ya que toma en cuenta la diversidad musical y discursiva de las canciones que tratan temas sociales.

El canto de orientación social, en el caso mexicano, tiene orígenes contemporáneos en el folclor, e inicialmente, en el corrido revolucionario, en donde se relataban sucesos importantes que tenían que ver con la lucha contra el gobierno. En este sentido, María del Carmen Rubio Mancilla recuerda que “Al surgir el movimiento folklórico, había como antecedente musical la forma tradicional del corrido [...]”²¹⁰.

Al respecto, en entrevista para este trabajo, Gabino Palomares menciona: “Yo le daría más el origen de la canción mexicana, de este tipo de canción a los corridistas de la revolución. Los corridistas llevaban la noticia a través de canciones; las noticias de la revolución, las noticias de los héroes de la revolución, las noticias de la gente.”²¹¹.

Sin embargo, es a finales de los cincuenta y principios de los sesenta cuando a través del folclor se reaviva el interés por el estudio de la cultura y las tradiciones de México, es decir “[...] durante el nacionalismo posrevolucionario y el movimiento artístico-social de

²¹⁰ Rubio Mancilla María del Carmen. Óp. Cit., Pág. 32.

²¹¹ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

músicos y pintores como Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Pablo Moncayo, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Siqueiros.”²¹².

En México, al igual que en otros países latinoamericanos, hubo quien llevó a cabo un trabajo de recopilación de la música de las distintas regiones del país. Así, se encontraban “[...] aquellos que con sus grabadoras salían al campo y a la provincia para rescatar *in situ* una infinidad de tradiciones musicales: Lilian Mendelson, José Raúl Helmer, Irene Vázquez, Arturo Warman, Thomas Stanford, Eduardo Llerenas, Enrique Ramírez de Arellano y Beno Liberman, entre tantos otros.”²¹³.

A la larga, ese nacionalismo se convirtió en una política impulsada por el estado. Pero más adelante, con los acontecimientos políticos y sociales de finales de los sesenta, debido al descontento popular esto tomaría otros matices. Este descontento incluía al sector cultural.

Así, el rescate de las tradiciones y costumbres, se institucionalizó y tuvo un impulso importante. Entre quienes participaron en ello están: Beno Liberman e Irene Vázquez, que tenían un programa en Radio Universidad.

A principios de los 60, “[...] el movimiento folclorista alcanzó su madurez. Se fundó la primera peña en México: El Pesebre, de Beno Liberman.”²¹⁴. Los asistentes eran mayoritariamente estudiantes, quienes acudían a él para intercambiar experiencias y puntos de vista, sobre temáticas vinculadas a las tradiciones y para conocer a quienes se dedicaban a la práctica artística desde el folclor.

Beno Liberman fue uno de los grandes impulsores de los estudios folclóricos: “Desde finales de los años cincuenta, y hasta su muerte en 1985, realizó cientos de grabaciones de campo, creando una de las colecciones de música tradicional mexicana y del Caribe más importantes [...]”²¹⁵. De hecho, a él se debe la fundación de la Asociación Mexicana del Folclor.

²¹² Moreno Rivas Yolanda. Óp. Cit., Pág. 268.

²¹³ Ídem.

²¹⁴ Ibid. Pág. 269.

²¹⁵ Fonoteca Nacional. *Recordando a Beno Liberman*. Disponible en: <http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/agenda/calendario-de-eventos/sesion-de-escucha/recordando-a-beno-liberman> Fecha de consulta: 1 de octubre del 2017.

Otro fue, Salvador (El Negro) Ojeda: músico que nació en la Ciudad de México en 1931. “Fue el fundador de *Los Folkloristas*. Su pasión por la música lo llevó a investigar los géneros populares mexicanos.”²¹⁶. La fundación del grupo Los Folkloristas por Salvador Ojeda, fue uno de los hechos más importantes dentro del impulso del folclor: “El grupo se especializó en la música de las diferentes regiones latinoamericanas y en él participaron muchos jóvenes [...] hasta que en 1968 el “Negro” Ojeda abandonó el grupo.”²¹⁷.

Por el mismo tiempo “La cantante Lilian Verne, funda en México a mediados de los años sesenta, la peña “El Farfelú” y más tarde ‘El callejón del Ojito’ con la ayuda de los artistas; Tito Yupanqui (argentino) y Nora Zapata (colombiana).”²¹⁸. El surgimiento de estas peñas implicó, la construcción de espacios en los que se edificaban identidades que se reconocen y elaboran una memoria colectiva que se traduce en un sentido de pertenencia, identificado con el folclor mexicano y con las distintas realidades de América Latina.

Para este momento existía un movimiento folclórico que navegaba en contra de otras expresiones calificadas como comerciales, representadas principalmente por el rock. El cual, a pesar de ser un género que originalmente expresa las inconformidades sociales, al entrar en contacto con la industria musical, tomó otros matices, siendo despojado de forma importante de su carácter contestatario²¹⁹.

Sin embargo, el movimiento folclórico mexicano se encontraba avanzando, debido al trabajo realizado por el sector dedicado a su investigación y revalorización. Pero también por la situación de la Nueva Canción Latinoamericana, ya que ésta se encontraba en un proceso de consolidación y de amplia difusión; a causa del contexto de la región, relacionado principalmente con los gobiernos dictatoriales, lo que implicó una necesidad de elaborar discursos desde la música que manifestaran el descontento social.

²¹⁶ Medios Digitales y Sitio Web, IMER. *Va mi resto... Recordando a Salvador “El Negro” Ojeda*. Radio México Internacional. Disponible en: <http://www.imer.mx/rmi/va-mi-resto-recordando-a-salvador-gel-negro-ojeda/> Fecha de consulta: 1 de octubre del 2017.

²¹⁷ Moreno Rivas Yolanda. Óp. Cit., Pág. 270.

²¹⁸ Rubio Mancilla María del Carmen. Óp. Cit., Pág. 34.

²¹⁹ Al respecto, se puede revisar el trabajo de Ángel G. Quintero Rivera: *Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical*, en el que se hace mención de las implicaciones del rock en la sociedad de los Estados Unidos durante la década de los 50 y 60.

El impulso que en la década de los sesenta y setenta tuvo el folclor, dio paso a lo que se conoció como la Nueva Canción en México, teniendo sus principales exponentes en Oscar Chávez, José de Molina, Gabino Palomares y Judith Reyes. Gabino Palomares lo define así:

Estéticamente teníamos el rock, la música latinoamericana, la música mexicana; en este tiempo del exilio la pregunta era ¿por qué estamos revalorando el folclor latinoamericano y no revaloramos nuestro propio folclor? Y entonces, hay una tendencia a investigar los ritmos tradicionales de México y, entonces, empezamos a hablar de la canción con el mariachi, con las pirekuas, los sones de Michoacán, el huapango, los sones de Veracruz, la música de Chiapas, y se vuelve una mezcla maravillosa.²²⁰

La Nueva Canción en México al igual que en el resto de la región, buscaba exponer nuevas temáticas, sobre todo aquellas que se vinculaban con las necesidades del pueblo y su revalorización. Retomando el término de *popular*, como aquello que se encontraba en contraposición con las clases privilegiadas. Pero también, como lo que tenía que ver con las tradiciones y costumbres de esa colectividad.

Uno de los acontecimientos que constituyeron un parteaguas para la Nueva Canción, fue la matanza del 2 de octubre de 1968, en la plaza de las tres culturas de Tlatelolco, es decir: la represión del movimiento estudiantil. Esto influyó en la construcción de un discurso social, a partir de la música, que relataba los sucesos que expresaban ese momento histórico: “1968 es el referente más cercano, porque está más cercano ideológicamente. Mucho más cercano a los trovadores. El estilo de la canción política como la conocemos a partir del 68, es hablar políticamente muy directo, es hablar de los acontecimientos con toda la crudeza, de estos acontecimientos extremos, porque el mundo era así.”²²¹.

Hasta este momento, el canto de orientación social estaba vinculado más al folclor. Pero a partir de la Nueva Canción, comenzaron a desarrollarse una serie de escisiones tanto a nivel musical como ideológico. En donde, a pesar de estar de acuerdo con el tratamiento de ciertos temas, existía desacuerdo en la forma de hacerlo, por parte de los músicos.

²²⁰ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

²²¹ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

Al respecto, en México “El término Nueva Canción, pasa a ser el nombre como el que más comprendía las distintas vertientes. Al principio se llamó ‘Neofolklor’, queriendo con ello decir que se basaba en ritmos autóctonos tradicionales, con letras nuevas. También se le nombró ‘Canción Comprometida’, ‘Canción Protesta’, ‘Canción Social’, ‘Canción Testimonial’, ‘Canción Contestataria’ y así de muchas otras formas.”²²². Se incorporaron nuevos estilos musicales, pero tomando en cuenta como prioridad: la función social del canto. Por este motivo, resulta importante la definición del mismo: “El término de Nueva Canción viene del nuevo cancionero argentino, de hace también un poco más de 50 años. En donde Mercedes Sosa con un grupo de trovadores recogen el folclor de su país y, con ese folclor empiezan a decir cosas distintas; el primer ejemplo fue Atahualpa Yupanqui”²²³.

Aquí, la Nueva Canción coincide con la trova en Cuba en que: “La Nueva Canción no es un género o un ritmo, es la incorporación de una actitud creadora del compositor e intérprete ante su realidad y a la intención de reflejar esa realidad en una forma que se había pasado al olvido.”²²⁴. Para este momento, en la Nueva Canción, había cuatro principales influencias; primero, estaba el Canto Nuevo Latinoamericano, con autores como, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Violeta Parra, Daniel Viglietti, etc. Luego, se encontraba el movimiento de la Canción Protesta de Estados Unidos, integrado por Pete Seeger, Bob Dylan, Woodie Guthrie, Joan Baez, etc. Otra corriente importante era la Nueva Canción Española, encabezada por Joan Manuel Serrat, Raimón, Luis Llach, y María Bonet. Y, por último, estaba, ya a finales de los setenta, la Nueva Trova Cubana. Aunque también debe decirse que se trató de un proceso de influencia mutua.

A partir de aquí, como se mencionó, la Nueva Canción en México, adquiriría características particulares, pero sin dejar de vincularse con el folclor. De hecho, gran parte de los músicos que realizaban canción comprometida o de orientación social, se identificaron con el folclor, pero también con la Nueva Canción. “En México, Los Folkloristas, Amparo Ocho, On’ta, Peña Móvil, trío La Propuesta, Conga Obrera, Los Nakos, Citlalli, La Nopalera, Gabino Palomares, Un Viejo Amor, Anthar y Margarita Guadalupe Pineda, Marcial Alejandro, Sanampay, Viraje, son algunos de los grupos e intérpretes que mantuvieron esta

²²² Rubio Mancilla María del Carmen. Óp. Cit., Pág. 36.

²²³ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

²²⁴ Ibid. Pág. 39.

tendencia dándole el nombre de ‘Canto Nuevo’ e inclinándose por cierto compromiso ‘social’.²²⁵.

Aquí se continuó valorando lo folclórico; incorporando instrumentos tradicionales latinoamericanos y nacionales, así como géneros musicales de la región; contribuyendo a la recuperación y mantenimiento de una memoria histórica que coadyuvaba en el reforzamiento de las identidades basadas en lo popular. Como ya se mencionó, en esta época la principal forma de difusión de este canto eran las peñas y en menor medida, los medios radiofónicos.

Para la segunda mitad de los años setenta, el contexto en México tenía especificidades importantes, ya que, este periodo “[...] se caracterizó por la reconciliación con los estudiantes y de flexibilizar las relaciones políticas y económicas, propone una ‘apertura democrática’ para abrir canales de confrontación política. Los artistas aprovechan la apertura, las instituciones culturales y estatales abren sus escenarios a estos grupos de músicos.”²²⁶.

Así, a la llegada de la Nueva Trova Cubana en México, existía un importante movimiento folclórico en consolidación al que muchos músicos se adhirieron a causa de su interés por la cultura propia, pero también por ser el folclor y luego la Nueva Canción, conductos adecuados para narrar y exponer las problemáticas sociales del país.

La Nueva Trova Cubana llega a México en el año de 1975 a través de sus principales exponentes: Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Respecto a esto, se comenta que “Estos artistas cubanos habían visitado México dos años atrás, en 1975, sin que su presencia musical tuviera importantes repercusiones en la prensa; pero en 1977, sus conciertos en el Auditorio Nacional y otros teatros lograron admiración; y a partir de entonces, sus canciones han influido en la composición de los troveros mexicanos.”²²⁷.

Para los años ochenta, la Nueva Trova Cubana tenía una importante influencia en la canción social en México, a causa de las temáticas que aborda; Alejandro Filio, explica esta

²²⁵ Moreno Rivas Yolanda. Óp. Cit., Pág. 271.

²²⁶ Rubio Mancilla María del Carmen. Óp. Cit., Pág. 56.

²²⁷ La Redacción. *Canto Rodado: “Silvio y Pablo en México, 1977” (Primera parte)*. Revista Proceso. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/233336/canto-rodado-8220silvio-y-pablo-en-mexico-1977-8221-primera-parte> Fecha de consulta: 4 de octubre del 2017.

influencia de la siguiente manera: “La influencia que existe por parte de la trova cubana en mucha, son las voces importantes que narran, son la banda sonora de lo social y político”²²⁸.

Sin embargo, la situación era particular; el gobierno de José López Portillo, buscó corporativizar el Canto Nuevo. Pero al término del sexenio, el cambio de proyecto político en el país, modificó las condiciones en el campo cultural. La opinión de María del Carmen Rubio Mancilla, de esto es que “El reducido grupo de artistas y la falta de comprensión de los alcances políticos de la manifestación artística, hace de esa música opciones frágiles que no se concretan fielmente. Esa vertiente se refleja, aún más en la crisis económica que se suscita durante el periodo del presidente Miguel de la Madrid Hurtado [...]”²²⁹. De este modo, la estrategia política de corporativizar estas manifestaciones artísticas, no tuvo los resultados esperados por el ámbito institucional, debido a la resistencia de los músicos y al cierre de espacios a causas de una crisis que abría paso al neoliberalismo en el país.

Hasta este momento, el folclor y el Canto Nuevo en México abordaron temáticas que tenían que ver con la realidad social. Configurando de esta manera discursos que tenían como objetivo el rescate, preservación y valoración de las expresiones sonoras propias de las diferentes regiones del territorio cultural mexicano. Pero también, buscaban ser una forma de denuncia hacia los acontecimientos que lesionaban los derechos de las mayorías o las clases populares.

A finales de los años setenta e inicios de los ochenta el canto de orientación social buscó articularse con la Nueva Canción Latinoamericana: “Para el año de 1983, se formó el Comité Mexicano de la Nueva Canción a convocatoria del Comité Internacional Permanente de la Canción Latinoamericana, celebrado en 1982, en Managua Nicaragua.”²³⁰, siendo parte de la organización artistas como, Anthar López, Gabino Palomares, Tania Libertad, Antonio Díaz (Caito), Eugenia León, entre otros.

En esos años la Nueva Trova Cubana se había difundido en América Latina, interactuando con sonoridades que confluían en procesos de identificación que estaban atravesadas por la posición de clase y por la pertenencia a los sectores populares. Para los

²²⁸ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 8 de diciembre del 2017.

²²⁹ Rubio Mancilla María del Carmen. Óp. Cit., Pág. 60.

²³⁰ Ibid. Pág. 61.

años ochenta la influencia de la Nueva Trova en la canción social mexicana es importante. Sin embargo, es entonces cuando esta última se diversifica, siendo difícil hablar de una sola corriente musical. Esto es importante, ya que, aunque en este trabajo se habla de la Trova en México, el avance en el mismo permite observar que ésta es parte del canto de orientación social, el cual tiene distintas influencias musicales y discursivas.

Una de esas influencias es principalmente la trova de Cuba. La cual, dotó de contenido al canto social en México incidiendo en las formas de identificación a las propuestas del mismo. Sin embargo, como se estudiará más adelante, la industria cultural ha participado para la modificación de ese contenido, afectando los procesos identitarios. Pero antes de realizar ese análisis, es necesario revisar el desarrollo de este canto en México, y a partir de ahí exponer sus características, así como sus coincidencias y diferencias con la trova de Cuba.

3.3. Influencia de la Nueva Trova Cubana en el canto de orientación social o Trova en México.

Como se mencionó, el canto de orientación social en México tiene sus raíces en el folclor y en la Nueva Canción de México y Latinoamérica. Las temáticas que ha abordado se relacionan con sucesos que afectaron a la sociedad en general; fechas como el 2 de octubre de 1968 y el 10 de junio de 1971, son significativas para este canto, al constituir un parteaguas en el sentido que lo menciona Gabino Palomares en el caso del 68: “Buena parte de los beneficios, de las libertades que gozaron las nuevas generaciones del pueblo, se debió al movimiento del 68. Entonces, hubo cambios en lo social y hubo cambios en lo individual. La canción social, la canción política allí empieza a tener algunos cambios.”²³¹. Habiendo una identificación del compositor con los acontecimientos históricos del país.

Para la década de los ochenta, este tipo de canto comenzó a diversificarse, incorporando otros ritmos como el rock, la balada, el country, etc., y experimentando con una gran variedad de instrumentos. Entre esas influencias, está la de la Nueva Trova Cubana; la cual empieza a tener un vínculo particular con la canción social en México.

²³¹ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

Para exponer esta influencia, en este apartado se presentan opiniones de cantautores que han manifestado su identificación con la trova de Cuba y desarrollado su práctica musical a partir de la década mencionada hasta la actualidad. Esas opiniones, recabadas para el presente trabajo, contribuirán a un acercamiento que permita la presentación de algunas características de la Trova en México, y así determinar diferencias y semejanzas con la Isla.

Respecto al contexto, este tiene que ver con lo que podría considerarse como el inicio del neoliberalismo en México. Ya que, es en este momento, bajo los regímenes de Miguel de la Madrid Hurtado y Carlos Salinas de Gortari, que se empieza a dar un mayor impulso al sector privado y a adelgazando el estado; repercutiendo esto en el sector cultural. Esto es importante al considerar que el estado era el principal promotor de las actividades culturales.

Así, la cultura y el arte comienzan a carecer del impulso del sector público, a causa del cambio de rumbo del proyecto político y económico del estado mexicano:

En estos años, la canción adquiere una etapa de depresión por la crisis económica, que no deja de repercutir en ninguno de los habitantes de nuestro país y no podría dejar de hacerlo en los compositores e intérpretes mexicanos. Se presenta la carestía de los instrumentos y los músicos empiezan a tener dificultad económica, se ven agobiados ante la ausencia de trabajo remunerado.²³²

Esta situación contribuyó a menguar a la Nueva Canción en México, ya que, se dio un proceso de desarticulación a causa de la carencia de medio económicos básicos para la continuidad y subsistencia de los cantores. Gabino Palomares lo comenta así: “Las instituciones juegan con nosotros en que a veces hay, y a veces no hay ¿Qué pasó? Que la mayoría de las veces no había y entonces desmantelaron el movimiento.”²³³.

En este contexto se presenta el contacto entre la canción comprometida en México y la Nueva Trova Cubana. En el caso de la primera, los cantautores mexicanos reconocen la existencia de una influencia importante en su trabajo por parte de los trovadores de la Isla.

²³² Rubio Mancilla María del Carmen. Óp. Cit., Pág. 60.

²³³ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

Influencia que se ha dado de distintas maneras. En este sentido, Fernando Delgadillo, cantautor que inició su carrera musical en los ochenta afirma:

Yo me considero trovador, al menos escribí bajo la escuela de la trova. En realidad, siempre he dicho que hago canción informal, esto es, no formalizar con ningún género. Pero no me puedo desarraigar de la estética, de la poética [...] sin duda es una influencia muy enérgica, muy vigorosa la trova cubana. Fue un ejemplo para todos los que estábamos empezando en esos días a querer hacer algo²³⁴.

Por otro lado, el compositor Alejandro Filio opina sobre el tema:

Me considero trovador por el rescate de los mensajes de la parte literaria de la música, de la canción. Es la diferencia entre un trovador y un cantautor: el compromiso que tiene con su palabra, con su letra. Más allá de ser protesta, porque es una denuncia social, creo que es una voz popular la que lanzamos con nuestras temáticas, con nuestras canciones. Yo creo que de ahí la importancia que nos suma a la trova cubana.²³⁵

Sobre este punto Gonzalo Ceja, cantautor que se desarrolló musicalmente, a partir de la década de los noventa comenta:

Y en aquellos días yo te puedo decir que, empezamos aquí en el Sapo²³⁶ a cantar y a acercarnos a este tipo de canciones, muchos tocábamos este tipo de canciones, así empezamos a tocar la guitarra. Y las bohemias o en las reuniones, siempre salían las canciones obligadas de Silvio de Pablo, Noel Nicola, todos esos compositores tan prolíficos que yo creo que sí influyeron de una manera muy positiva a enriquecer el lenguaje musical del México contemporáneo²³⁷.

Y más adelante prosigue:

²³⁴ Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

²³⁵ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 8 de diciembre del 2017.

²³⁶ El Sapo Cancionero, fundada en 1974, es una de las principales peñas del Estado de México.

²³⁷ Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 30 de marzo del 2018.

No sé de qué manera o en qué momento empezó a entrar, pero sí te puedo decir que fue un impacto, pues para siempre. Es decir que me atrapó este tipo de canciones, las he seguido constantemente, me recreo en ellas. Regreso cada que puedo para recordar de dónde vengo y lo que me conmovió tanto metafóricamente. Pero pues, es lo que te puedo comentar de lo que sé de la influencia que han tenido estas canciones en nosotros²³⁸.

Al respecto, uno de los principales aspectos de la trova de Cuba que influyó al canto social en México, fue la temática de la letra de las canciones de los trovadores de la Isla. Y aunque algunas de esas temáticas también fueron abordadas por el Canto Nuevo Mexicano, la aportación está en la manera en que esto se llevó a cabo, desde el referente de la revolución de la Isla. Aquí, resulta importante la manera en que la canción es un discurso narra la realidad y expone una perspectiva sobre la misma a través de la metáfora.

Es cierto que la metáfora es parte de una canción e general, pero en el caso de la Trova Cubana, esta tiene un lugar principal al narrar el desarrollo histórico de la sociedad. En donde, por medio de la metáfora se explica la realidad como espacio y como interacción social.

En este sentido, el tratamiento de la letra por medio de la metáfora, es un recurso que algunos cantautores mexicanos han utilizado al elaborar su obra musical; es una forma de explicar su realidad a través de símbolos literarios que remite a la historia, a lo nacional, al mito, etc. Antes de esto, la canción política tuvo rasgos distintos: era más directa tanto en la letra de la canción como en la práctica misma, a causa de las condiciones sociales del momento: “Todos empezamos a cantar como José de Molina y Judith Reyes, con corridos muy directos (yo empecé así). Era que tú llegaras a cantar y tenías que correr o te llevaba la policía. Nuestra canción tenía que ser muy directa, panfletos digamos, porque era lo que funcionaba en ese momento.”²³⁹.

Así, las condiciones determinaron en buena medida, la forma de hacer canción política; durante los sesenta y setenta, el canto y la composición debían ser directos para una recepción más rápida, ya que el contexto del compositor así lo requería. Ya en los ochenta,

²³⁸ Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 30 de marzo del 2018.

²³⁹ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

esto cambia; y aunque el aspecto musical de la Trova Cubana también repercutió, la parte literaria influyó en mayor medida en la canción social en México.

A partir de los ochenta el canto social se identificó con la Nueva Trova Cubana. Y, en cuanto al contenido de la canción, éste era distinto de acuerdo a la realidad de cada geografía. Ya que, como se apuntó en capítulos anteriores, la diferencia entre la Nueva Trova y la Nueva Canción en México y América Latina consiste en que, si bien la trova de la Isla ha sido crítica de su contexto, es parte del impulso a un proyecto político: el de la Revolución Cubana. En cambio, la canción política de América Latina, ha sido un medio de denuncia de las condiciones sociales resultado de los proyectos de los estados nacionales de la región.

Para la década de los noventa, la Nueva Trova Cubana como movimiento había llegado a su fin, pero como manifestación musical tenía una madurez importante, siendo ampliamente reconocida. En el caso del canto de orientación social en México, este se diversificó más, retomando otras influencias musicales y literarias, siendo el caso de Gonzalo Ceja: “Me acuerdo que al principio, empezamos a cantar canciones con guitarras *country* y armónicas, con influencias de canciones *country*, por ejemplo, el tema *Al abordaje*, donde incorporábamos el banjo.”²⁴⁰.

En consonancia con esto, la canción social en México, a partir de su heterogeneidad, comenzó a experimentar con diversos géneros musicales, ritmos, instrumentos y discursos. Se incorporaron elementos occidentales, pero también latinoamericanos y afros. En este sentido, se buscaron distintas formas para organizar esa misma heterogeneidad al proponerse distintos proyectos. Con tal objetivo: “Como remodelación del ya decaído, canto nuevo, y quizás con la misma estructura melódica, surge en mayo de 1996, específicamente en la ciudad de México, un proyecto de música que se le denominaría *canción en concreto*.”²⁴¹. Otra propuesta fue el *encuentro de roleros*, llevado a cabo a partir del año de 1997, en el que se aglutinó a cantantes con trayectorias consolidadas como a aquellos que pretendían dar a conocer su obra.

²⁴⁰ Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 30 de marzo del 2018.

²⁴¹ Lupercio Lara Jessica. *De vuelos y de sol. El proyecto de la canción en “concreto”*. Reportaje para obtener el grado de licenciado en comunicación y periodismo, (Asesor: Jorge Martínez Fraga.). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 2001. Pág. 29.

La importancia de estos proyectos es que, se constituyeron en espacios temporales en los que entraban en contacto una diversidad de propuestas, que como se comentó, a través de ellas se manifestaban distintas influencias que llevaban implícitas geografías y espacios distintos; pero que encontraban maneras de acoplarse para hablar sobre la realidad.

Sin embargo, las aportaciones musicales y literarias de la Nueva Trova Cubana estarían presentes. De igual manera, estaba la concepción del trovador como icono, como lo menciona Fernando Delgadillo: “La trova la relacionan con el autor que trae su guitarra.”²⁴². Es decir, como lo describe Olavo Alén Rodríguez: el músico deambulante, que lleva su guitarra, y que va narrando los acontecimientos que conoce directa o indirectamente.

Así, al cantautor se le identifica como trovador, independientemente de las temáticas que maneje en su obra. De hecho, al preguntar a Fernando Delgadillo si en la actualidad a la Trova en México se le relaciona a aspectos políticos y sociales, respondió: “No lo creo, no en lo general, sí hay quien sí, pero la gran mayoría no.”²⁴³. Por su parte, Alejandro Filio comenta: “Nos encontramos en un momento difícil, nos encontramos en un momento de mucha confusión; hay mucha gente nueva cantando, hay muchas fórmulas rítmicas, hay muchas fórmulas composición que se alinean mucho más con la balada, los acompañamientos en las producciones que vienen más al pop que a la trova.”²⁴⁴. Aunque esto no quiere decir que se demeriten otras formas de hacer canciones, sí habla del momento en el que se encuentra la Trova en México. Punto que se abordará más adelante.

Se puede decir, que la trova mexicana adquirió características que provienen tanto de la influencia de la Nueva Trova Cubana, como del Canto Nuevo y el folclor, pero en cuanto al contenido, se relacionó con su propio contexto. El cual la fue configurando en lo práctico y en lo simbólico. Sin embargo, ha carecido de un impulso local; incluso las causas de esto siguen siendo parte de un debate que se expresa en distintas posiciones. Una de estas posiciones afirma que: “El carácter que se le ha dado en México, no es tan importante como

²⁴² Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

²⁴³ Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

²⁴⁴ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 8 de diciembre del 2017.

en Sudamérica. Todavía se está en la búsqueda o fórmula que permita decir las cosas a nuestra manera [...]”.²⁴⁵.

Respecto a su función social, la herencia que tiene la Trova en México o el canto social, de la Nueva Trova Cubana, la Nueva Canción, el folclor, etc., tiene que ver con la crónica de los hechos colectivos, en donde, a su vez se pone de manifiesto una inconformidad con el sistema socioeconómico vigente; en este caso representado por el capitalismo. Así, la canción no sólo es entretenimiento, también es un mensaje que se torna discurso que narra la historia, posicionándose ante esta, y que construye una percepción del mundo que incide en la identidad y sus procesos.

En relación a esto, el canto de orientación social ha hecho referencia a acontecimientos importantes para la historia del México contemporáneo tales como: la conquista, el 2 de octubre de Tlatelolco, la guerra sucia, las políticas neoliberales, el 1 de enero de 1994, hasta las políticas de los actuales gobiernos; manifestando las consecuencias sociales de estos sucesos. Siendo esta cuestión uno de los puntos que se tratan más adelante para comprender en qué medida sigue siendo vigente esto en el presente.

Con base en lo anterior, se pueden mencionar como algunas de las características del canto social y la influencia que ha tenido la trova de Cuba, las siguientes:

- a) **Sus principales raíces musicales:** se encuentran en el corrido, el folclor mexicano y el Canto Nuevo, y como influencias están la Trova Cubana, el cancionero latinoamericano, el español y la Canción Protesta de Estados Unidos. Y al igual que la Trova Cubana, se alimenta de una diversidad importante de géneros musicales. Por lo que, tomando en cuenta lo expuesto sobre los géneros, resulta conveniente definirlo también desde su función social.
- b) **Las temáticas** abordadas en las canciones son entre otras: el amor sentimental, el paisaje, el patriotismo, la política, la cotidianidad. Y, aunque algunas de ellas se encuentran en otras manifestaciones musicales, por ejemplo, en la llamada canción comercial, la forma de tratarlas es distinta, como se puede leer en las opiniones de los entrevistados.

²⁴⁵ Rubio Mancilla María del Carmen. Óp. Cit., Pág. 69.

- c) **Ese tratamiento se ha hecho principalmente de dos maneras:** de forma directa y a través de la metáfora (observándose otra influencia de la trova de la Isla). El uso de la metáfora no es sólo un elemento retórico concebido como un adorno poético, sino es una manera de acceder a la realidad y así poder hablar de ella desde la síntesis que permite la canción. Este elemento literario resulta fundamental para la trova, ya que es una de sus herramientas más importantes.²⁴⁶
- d) **El contexto en el que se realiza la canción:** como toda práctica musical, esta se encuentra en relación con su contexto socio-histórico. Y este tiene que ver con el desarrollo del México contemporáneo, en donde en un primer momento están las problemáticas sociales de los años sesenta y setenta, en el que, como se mencionó reiteradamente es el 68 su expresión más latente. Y ya en los ochenta, está la crisis e inicio del neoliberalismo en el país; lo que repercutió en las limitaciones materiales y económicas de este tipo de canto, pero también en su organización.
- e) **Organización:** En este sentido, una diferencia con la trova de la Isla es una forma de organización desarticulada. Debido a la falta de maneras propicias para aglutinar diversas manifestaciones musicales que han intentado dialogar entre sí, a partir de su contraposición con la llamada canción comercial. Y aunque se realizaron distintos intentos, encontraron dificultades para tener continuidad. Hasta la fecha, hay pocos espacios que propician el encuentro de las diversas propuestas en comparación con aquellos con los que cuenta el canto comercial.
- f) Por último, está **la función social:** De acuerdo a la categorización de Alan Merriam, la canción social y la trova mexicana contemporánea, (como la nombra el dueto Mexicanto), al igual que la Trova Cubana, tiene la función de **refuerzo de la conformidad a las normas sociales**, ya que, señala lo que puede ser correcto y lo que no. A su vez, se relaciona con la realidad de los miembros marginales de una sociedad. Y a partir de Simon Frith, tiene la función de **organizar la memoria colectiva** a través de la crónica de los hechos.

²⁴⁶ “La trova tiene que tener para empezar, poética; si no tiene poética no puede ser trova. Sí son otras corrientes, pero a grandes rasgos, la trova es una analogía.”. Entrevista a Fernando Delgadillo, Ciudad de México, 24 de marzo del 2018.

Estas características exponen lo que históricamente ha sido este canto, al igual que sus elementos de continuidad. y también exhiben las dificultades que ha tenido para su difusión. Estos rasgos contribuyen a comprender el papel que la industria cultural tiene en la práctica musical de los compositores, así como en la relación música-sociedad. La influencia que la Nueva Trova Cubana ha tenido en el canto social y en la Trova en México se manifestó por medio del tratamiento literario de la letra de las canciones que narran la realidad social.

Recordando que la letra es una de las características fundamentales en la trova de Cuba, ya que sus canciones son discursos que interpelan a los sujetos, proponiendo horizontes colectivos. Estos discursos, contribuyen en la configuración simbólica del mundo, al ofrecer una visión del mismo, desde la posición política que, a través de las canciones se manifiestan.

Este factor, es retomado por los cantautores mexicanos que se asumen como trovadores, o se identifican con el trabajo trovadoresco y aceptan la influencia de la Nueva Trova Cubana en su proceso creativo. En este sentido, Alejandro Filio comenta: “Yo creo que no es tanto la protesta, sino la forma como se aborda la canción, la forma seria, ética y estética, el cuidado que se tiene, sobre el respeto que se le tiene a la canción. Ese es precisamente el modelo que hemos adoptado nosotros, más allá de las formas políticas o fenómenos sociales y sociopolíticos de otros países.”²⁴⁷.

Por lo que la influencia no se encuentra en adoptar la misma manera en que la trova en Cuba habla de su realidad, sino en retomar sus **herramientas discursivas**, y a través de ellas narrar la realidad social desde las condiciones particulares de los cantores mexicanos. Un ejemplo de ello, es que, al igual que la Nueva Trova Cubana retoma ritmos de la Isla, así como sus propias manifestaciones lingüísticas para acceder a la historia de su sociedad, en México se hace uso del corrido, el ranchero o el bolero, así como de frases propias de este país para abordar las problemáticas locales.

El otro factor es la relación que hay entre **la trova y su contexto histórico**. Esta relación está presente en toda manifestación musical, y recordando a John Blacking cuando afirma que: “Debemos reconocer que ningún estilo musical tiene *sus propios términos*, y estos términos son los de su sociedad y su cultura, así como los de los cuerpos de los seres

²⁴⁷ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 8 de diciembre del 2017.

humanos que los escuchan, crean e interpretan.”²⁴⁸, lo que lo hace diferente es la conciencia de ese vínculo, por parte de los cantores.

Esa conciencia es consecuencia de la realidad que actúa sobre el contenido discursivo de la trova, dándole sentido, llevándose a cabo un amalgamiento entre el arte y el mundo. Así, la conciencia es conciencia histórica, que alimenta a la memoria colectiva que repercute en la percepción que se tiene sobre el mundo y en las identidades. Cuestión que, aunque en buena medida ya existía en el canto social en México, la Nueva Trova tiene su aportación en la manera en que esto se lleva a cabo. Cabe mencionar **la importancia que ha representado la Revolución Cubana** para las causas sociales. Ya que su significado dotó a la trova en Cuba de sus elementos identitarios y para el caso de México fue un referente fundamental. Lo que contribuyó a que la Nueva Trova Cubana permeara en la canción comprometida con su entorno. Tal y como se observó en las opiniones presentadas.

Sin embargo, recordando que la fisonomía del canto tiene que ver con las condiciones concretas en las que éste se desarrolla, en el caso de México existe un elemento que repercute de manera importante en la relación música e identidad, y este es: la industria cultural. Esta afecta a los procesos de identidades conformados en torno a la música. Para la trova mexicana, el vínculo con la industria cultural está provisto de tensiones que tienen que ver con lo que históricamente ha sido la trova y lo que esta industria, desde sus estándares, promueve sobre lo que debe ser esta música, así como la imagen del trovador. Por tal motivo, en el siguiente capítulo se lleva a cabo el análisis principal de este trabajo, a partir de esa relación y el papel que desempeña la industria de la cultura en la misma. En un primer momento se establece lo que aquí, se comprende como industria cultural, esto es importante al considerar el impacto del desarrollo tecnológico en la práctica musical. Y más adelante se expone desde qué marco de análisis se lleva a cabo el estudio.

²⁴⁸ Blacking John *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial. 2015. Pág. 61.

Capítulo 4.

La Trova en México: Industria cultural, identidad y resignificación.

Lo realizado hasta aquí, se ha concentrado, por un lado, en la exposición de definiciones y conceptos que puedan resultar pertinentes para este trabajo, y que se relacionan con el vínculo que existe entre la música y la sociedad. Por el otro lado, en una revisión histórica sobre el desarrollo de la Trova Cubana y aquella que surgió en México a finales de los años setenta. Con la intención de comprender algunas de las características que definen el canto trovadoresco, sin desconocer los cambios ocurridos en estas manifestaciones musicales, y que son propios de su condición como producto social humano.

Las características presentadas sobre la trova, son expuestas a partir de la revisión bibliográfica sobre el tema, así como del testimonio de músicos que son parte de esta manifestación musical; siendo uno de los objetivos, conocer la opinión de aquellos que han sido parte de la historia trovadoresca tanto en Cuba como en México.

Así, este cuarto y último capítulo analiza la forma en que la industria de la cultura, a través de la música, incide en la conformación de identidades por medio de los procesos de resignificación. Para este fin se presenta el marco de referencia desde el cual se lleva a cabo este estudio. Así como la parte documentada y las respuestas de los trovadores entrevistados para este trabajo. Como un primer momento se aborda una breve descripción sobre la industria cultural y los procesos de resignificación. Puntualizando el desarrollo creciente de esta industria, a partir de los avances tecnológicos que condicionan su ciclo productivo y las relaciones sociales que en ella se dan.

4.1. La industria cultural.

Como se comentó en el primer capítulo de este trabajo se propone que hasta el presente permanecen dos posiciones principales sobre el término de cultura: como forma de vida global que permea toda práctica humana, basada en una perspectiva antropológica y sociológica. Y la que se refiere a un desarrollo interior que se manifiesta por medio de la sensibilidad, la reflexión y el intelecto. Configurada de forma particular en la vida humana,

a través del arte. Ambas perspectivas, surgidas en tiempos históricos concretos se entrelazan y complementan, debido a los distintos cambios sociales ocurridos a nivel global.

Estas posiciones se consideran adecuadas para abordar la temática en cuestión, y para comprender la forma en que se da la relación de la música con la sociedad y con los procesos identitarios. Sin embargo, en el presente, la cultura tanto a nivel teórico como práctico se ha complejizado cada vez más, debido a los procesos en los que el mundo se encuentra inmerso. Esta complejidad tomó distintos rumbos, vinculándose esto con la propuesta del sociólogo Anthony Giddens, la cual afirma que uno de los resultados de la realidad social moderna es el *hombre cosmopolita*. A partir de esto, la diversificación cultural es consecuencia de la dinámica de la realidad social, en la que el ser humano adopta roles que afectan su identidad sin que ello signifique una escisión.

Desde este punto, uno de los rumbos que tomó la categorización de la cultura, es la relación que conformó con la industria y sus procesos. A partir de esto, la industria cultural surge como un producto reciente de la modernidad; como parte del surgimiento de la producción y el consumo de masas del siglo XX. Por lo que, “La intromisión del capital y la tecnología, en el terreno de la cultura, propició el surgimiento de nuevas industrias culturales, particularmente industrias artísticas. Una de ellas fue la industria de la música.”²⁴⁹.

Esta industria²⁵⁰ tiene un peso importante en la economía dentro del proceso del capitalismo global; pero también como productor y reproductor de símbolos, así como de relaciones sociales, debido a su estrecho vínculo con los sistemas de comunicación vigentes. Ramón Zallo, lo apuntaría de la siguiente forma: “Tanto antes como ahora, las funciones de reproducción de las relaciones sociales dominantes o de legitimación del sistema de poder siguen siendo funciones sustanciales del sistema de comunicación.”²⁵¹. La industria de la cultura ha tenido un peso sustancial en la modificación del vínculo entre el estado y el capital, tomando en cuenta que, con anterioridad, la producción cultural se atribuía al aparato estatal.

²⁴⁹ Ramírez Paredes Juan Rogelio. Óp. Cit., Pág. 213.

²⁵⁰ En este trabajo se hablará de la industria cultural y musical indistintamente, considerando los elementos particulares y generales de ambas acepciones.

²⁵¹ Zallo Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Ediciones AKAL. 1998. Pág. 8.

Lo que no significa la desaparición del estado en las labores culturales, sino una nueva configuración de éste con el mercado.

El desarrollo de la industria de cultural modificó la forma de concebir, desde la teoría, los procesos socio-culturales; impactando principalmente a las perspectivas estructuralistas que consideraban a la cultura parte de una superestructura estática, determinada por la base material de la sociedad. En su libro *Economía de la comunicación y la cultura*, Ramón Zallo considera una nueva relación entre la cultura, el capital y los medios de comunicación: “[...] las tradicionales empresas informativas ya formaban parte del entramado industrial y de servicios antes de ahora. Lo nuevo es que la información y la comunicación pasan a ser campos prioritarios de acumulación.”²⁵².

Así, con la industria cultural se presentan nuevas formas de producción y consumo a partir del desarrollo tecnológico de los medios de difusión y de nuevos productos culturales. Estos medios han tenido un papel importante en los procesos identitarios en la historia de la modernidad, pero es con la industria de la cultura que se establece una relación distinta con estos procesos. Por lo tanto, la industria cultural tiene una de sus bases fundamentales en los medios de difusión, los cuales son parte de la reproducción del mundo, pero también de la construcción de identidades, al dotar de una memoria histórica y un significado al individuo y colectividad. En cuanto a la relación entre medios e industria cultural:

Desde el punto de vista económico, la economía de la comunicación y la cultura, ha de abordar aquellas producciones industriales culturales, que valorizando capitales forman parte de la industria cultural; y es que el concepto de industria cultural enlaza con una fase del desarrollo del sistema capitalista en la que las funciones superestructurales de la reproducción simbólica, ideológica y del sistema del poder, son asumidas parcialmente.²⁵³

Esto, hace necesaria una definición adecuada de industria cultural para este trabajo. Desde esta perspectiva, se propone la que presenta Ramón Zallo:

²⁵² Ibid. Pág. 9.

²⁵³ Ibid. Pág. 23.

En primer lugar, el concepto de industria remite a una **forma de producción** constituida como elemento sustancial y, por lo tanto, excluyente de otras formas culturales y comunicaciones.

Esa noción **cualifica** a la cultura, teniendo las industrias culturales una naturaleza diferente a otras industrias, por la forma de producción misma (el proceso de trabajo peculiar que contiene así como las condiciones de valorización de sus valores de uso) y por la especificidad de su producción en relación a la sociedad (vertebrador de relaciones sociales, marco de confrontación de proyectos sociales, función auxiliar o crítica de las relaciones de poder, generadora y transmisora de conocimientos).

En segundo lugar, esa noción se refiere a una **parcela** de la cultura y la comunicación cuyos contenidos y formas, por un lado, son parte de los sistemas de ideas y valores de una sociedad, y por el otro, son generados industrialmente.²⁵⁴

Por lo tanto, la industria cultural es un sector productivo específico, que valoriza capitales y participa de la producción y reproducción de la vida material y simbólica de la sociedad. A su vez, constituye y reproduce relaciones sociales que contribuyen a la conformación de la manera en el ser humano se percibe, concibe y actúa *en la* realidad. Es una mediación entre el mundo material y el simbólico, y gracias a su capacidad de difusión, se ha convertido en uno de los principales factores que inciden en la conformación de las identidades. Sin desconocer el peso específico que siguen teniendo los relatos fundadores.

A diferencia de otro tipo de industrias, aparentemente supedita el valor de cambio al valor de uso. Sin embargo, lo que hay es la valorización del valor de uso, que interactúa con el valor cambio de los productos culturales. El valor de uso es la síntesis de las cargas simbólicas de los productos que influyen en la construcción identitaria.

²⁵⁴ Ibid. Pág. 25.

Así, el concepto de industria cultural designa a la producción de mercancías en las que se resalta su contenido simbólico. Teniendo características específicas, entre las que se destacan:

[...] la integración capitalista de las producciones culturales no deja de moldear a la vez las condiciones del trabajo artístico, los contenidos ideológicos de las obras, las condiciones de los productos.

La importancia del trabajo simbólico constituye su materia prima misma.

Un valor de uso ligado estrechamente a la personalidad de sus creadores.

Un requerimiento ineludible de transformar el valor simbólico en valor económico.

Su imperiosa necesidad de renovación constante [...] que choca con la estandarización obligada de toda industria.

La necesidad por ello de intermediarios o cadenas para seleccionar las obras y guiar el consumo (Críticos espacios mediáticos especializados, pero también marcas y sellos editores) [...] que contribuyen a crear las normas del gusto.²⁵⁵

Así, los productos culturales como bienes simbólicos otorgan *sentido* a la realidad y actúan sobre las perspectivas que el ser humano tiene sobre el mundo. Las mercancías producidas por la industria cultural, tienen un peso económico, pero también un peso dentro de la construcción histórico-cultural de la sociedad. Impactando en las maneras de entender la identidad; no sólo como crónica históricamente constituida, sino como un *relato* que se relaciona con la dinámica del consumo, tal y como Néstor García Canclini lo analiza.

Para García Canclini, la dinámica impuesta por el proceso globalizador, interviene en la conformación de la identidad. Aquí, el consumo se vuelve importante, ya que incide en la manera en que el ser humano se relaciona con el mundo. Canclini define el consumo de la siguiente manera: “*El consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan*

²⁵⁵ Bustamante Enrique (coord.); Luis Alfonso Albornoz [et. al]. *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación; industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa. 2003. Pág. 23.

la apropiación y los usos de los productos.”²⁵⁶. En la actualidad, el consumo es posible gracias a la irrupción de los medios masivos de difusión. Los cuales orientan las prácticas del consumidor; sin querer decir que éste sea un sujeto pasivo. Sin embargo, esta irrupción reestructuró la realidad, teniendo un peso importante en los procesos identitarios.

En la industria de la cultura, los medios de difusión y el consumo, son fundamentales en la configuración de las identidades. Canclini lo llamaría el paso de la identidad moderna a la identidad posmoderna, ya que: “Las identidades modernas eran territoriales [...] En cambio, las identidades posmodernas son transterritoriales [...] Se estructuran menos desde la lógica de los Estados que de los mercados.”²⁵⁷. Esto no significa que la base anterior de la identidad sea substituida de manera mecánica, ya que, ambas formas se interrelacionan entre sí. Lo cierto es que las identidades se reformulan; su carácter *cosmopolita* (siguiendo a Giddens), las redefine a partir de los roles que adquieren. Así, “La identidad pasa a ser concebida como ‘el punto focal de un repertorio estallado de mini-roles’ [...]”²⁵⁸.

Un ejemplo de como la interacción entre la industria cultural y los relatos socio-históricos elaboran formas diversas de comprender la realidad, es en el caso del *reggae*. En esta música la relación de Jamaica con el *ser* jamaicano es casi directa. Esta relación es posible ya que, durante el siglo XX, el estado y la industria de la cultura, definieron qué música sería la representativa de ese país. De esta manera, los medios de difusión y los relatos históricos, dan a las identidades *sentido*, influyendo en la forma de comprender el mundo.

Como se observa, la industria cultural tiene una participación activa, teniendo como resultado procesos identitarios cada más vertiginosos: “Todo ello implica que el proceso de construcción de identidades de cada país o región se ha hecho más complejo y problemático [...]”²⁵⁹. Esta industria coloca a la identidad ante distintas posibilidades de acercarse a la realidad. En este proceso intervienen diversos lenguajes que, son parte de un andamiaje que actúa desde los medios de difusión y lo avances tecnológicos. Para comprender el papel de estos lenguajes, es necesario conocer algunos aspectos del desarrollo actual de la industria

²⁵⁶ García Canclini Néstor. Óp. Cit., Pág. 42.

²⁵⁷ Ibid. Pág. 30.

²⁵⁸ Ibid. Pág. 33.

²⁵⁹ Bustamante Enrique (coord.); Luis Alfonso Albornoz [et. al]. Óp. Cit., Pág. 30.

de la música en lo particular; esto, sin la intención de hacer una historia de la misma, sino de exponer los medios de los que se vale para orientar el consumo y para, a través de estos lenguajes, dar *sentido* a la música y a los procesos identitarios alrededor de ella.

La industria de la música como parte de la industria cultural, ha tenido su desarrollo durante el siglo XX, gracias a los avances tecnológicos. Aquí, es posible reconocer cuatro momentos importantes. Sin que esto tenga la intención de excluir otros acontecimientos fundamentales y fundantes; tales como la invención del gramófono y la radio a finales del siglo XIX y principios del XX; sino reconocer la contribución de los avances tecnológicos a la globalización de las sonoridades, incidiendo en la conformación de identidades.

El primer momento se presenta en la segunda mitad del siglo XX, con el auge de la utilización del *LP* (*Long Player* por sus siglas en inglés). Al mismo tiempo, el uso de la radio era cada vez más constante en las casas. Esto ocurrió dentro del contexto de la sociedad de posguerra, en el cual se llevaba a cabo la masificación del consumo, teniendo su epicentro en los Estados Unidos y extendiéndose a muchas sociedades en Occidente: “[...] la incorporación al mercado de los discos de vinilo de larga duración (LP), el surgimiento de fiestas y salas de fiestas, y la masificación de la audiencia de los programas de radio generaron la primera expansión masiva del mercado internacional de la música grabada.”²⁶⁰.

El segundo momento que aquí se considera importante, se da con la masificación del casete; esto, como una forma de salida a la recesión por la que atravesó la industria musical. Recordando también, que el uso del casete, implicó una mayor accesibilidad a los materiales grabados. Ya que, su fácil portabilidad abrió nuevas oportunidades para los escuchas.

En cuanto al tercer momento, éste ocurrió con la introducción del disco compacto: “Así, la industria vivió otro importante periodo de florecimiento entre el año 1982 y 1995, con una tasa de crecimiento anual en términos reales del 6% [...]”²⁶¹. En este sentido se puede decir que el disco compacto representó un avance tecnológico fundamental del campo digital.

Dicho proceso dio paso a una nueva y cuarta etapa que sería visible en el inicio del siglo XXI. Esta se basa en lo que se conoce como la era digital; la aparición de plataformas,

²⁶⁰ Ibid. Pág. 57.

²⁶¹ Ídem.

soportes digitales y *softwares*, dieron un nuevo impulso a las posibilidades de acceder a materiales auditivos y visuales que se relacionaban con el mundo de la música. Esto tendría un momento fundamental con la llegada del sistema MPGE-1 *layer 3*, mejor conocido como MP3 (lanzado en el año de 1993 pero popularizado en el nuevo siglo). Sin embargo, es con la extensión del Internet que la industria se ve envuelta en un parte aguas que hasta la fecha define la manera en que la sociedad entra en contacto con la música.

A partir de esto, surgieron sistemas como el *streaming* (el cual permite emitir archivos de sonido por medio de la Red en tiempo real), dando origen a las radios por Internet. Pero, lo que en el presente ha impactado a nivel global (sin desconocer la existencia de un amplio sector que carece de la posibilidad de acceder a la Red), modificando las dinámicas sociales, han sido las plataformas digitales y las redes sociales. Estas se han convertido en los nuevos medios por los que son difundidas las distintas manifestaciones sonoras. Siendo parte de la globalización de los sonidos, en donde, por conducto del ordenador y de su conexión a la Red, es posible acercarse a la música proveniente de cualquier rincón del mundo.

La industria cultural, ha ofertado y difundido sus productos por medio de la música *on line*. Las ganancias que obtiene provienen principalmente de tres fuentes: de la publicidad que aparece en las páginas, de las tiendas de discos que colocan en esas páginas o plataformas algunas grabaciones y videos para promocionar al artista y, de la venta directa del material sonoro. Lo importante de este punto, es dar cuenta del papel de la industria musical en la estructuración de un lenguaje que incide en los procesos identitarios y de resignificación.

En México, esta industria se encuentra conformada de manera similar a la del resto del mundo, predominando transnacionales como *Sony Music entertainment Inc*, *Warner Music Group*, *Universal Music Gropu* y EMI, así como por empresas nacionales como Televisa y Grupo Salinas. Pero existen algunas casas productoras y distribuidoras que han tenido un papel importante en el desarrollo de la música de orientación social y, en lo particular en el de la Trova en México. A pesar de las dificultades que han tenido para obtener ganancias que les permitieran permanecer como parte del circuito industrial. En este sentido: “Las condiciones para apoyar la música se han visto mermada debido a la economía y fundamentalmente a las leyes que están hechas con base a tratar a una empresa cultural como

si formara parte de la industria discográfica a nivel comercial [...]”²⁶². Este es el caso de Ediciones Pentagrama, empresa que nace en el año de 1981 como alternativa para los músicos que no pueden acceder a las grandes disqueras para producir y promocionar sus materiales.

Debido a las difíciles condiciones por las que atravesó la economía mexicana, esta empresa fue mermada en sus objetivos. Viendo reducidas sus funciones a la distribución del material, ya para el periodo 2010-2011 la empresa prácticamente no pudo editar más discos.

Otro caso es Discos Pueblo, fundada en el año de 1973, siendo esta la primera disquera independiente del país: la cual tenía como objetivo difundir el folclor nacional y latinoamericano. De hecho, grupos como Quilapayún, Illapu e Inti Illimani, fueron conocidos en México gracias a Discos Pueblo. Incluso, “El primer disco de la Nueva Trova Cubana en México, fue editado por *Discos Pueblo* [...]”²⁶³. Otro de los proyectos importantes que han buscado contribuir al desarrollo de la música de autor en México fue el de *Fonarte Latino*, nacido en 1983 con el objetivo de promover la música latinoamericana. En la actualidad, más que casas discográficas son distribuidoras de materiales sonoros que utilizando los medios digitales, promocionan el trabajo de sus músicos. Dirigiendo sus esfuerzos a la distribución y difusión. Por lo que, sus intentos están dirigidos al Internet.

Esto, se considera, por un lado, es a grandes rasgos el papel de la industria cultural en la configuración de las identidades. Y por el otro, los momentos fundamentales de la industria de la música en su relación con los medios de difusión. Como se observa, en la constitución de la industria de la música actúan distintos factores tecnológicos, los cuales intervienen en la manera en que el mensaje emitido por la obra musical es recibido. A partir de esto, orientan el consumo al poner en juego distintas formas de lenguajes. Lo que repercute en las identidades (sin ser la única forma) conformadas alrededor de la música, pero también hace posibles procesos de resignificación, al reconceptualizar el sentido del contenido de las obras musicales.

²⁶² González Ruiz Carlos Rodrigo. *La trova como expresión marginal en la Industria Discográfica en México y su difusión en los medios de comunicación*. Tesis para obtener el título de Licenciado en ciencias de la comunicación, (Asesora: Sonia Elizabet Morales Barrera.). México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. 2011. Pág. 48.

²⁶³ Ibid. Pág. 53.

Ante esto, es preciso mencionar desde qué postura de análisis se aborda el tema de la resignificación dentro de la Trova en México en la industria cultural. Es decir, la manera en que se reinterpreta y se reconfigura la visión que cierta manifestación artística propone a partir de su vínculo con esta industria. Esto, contribuye a tener un marco de análisis, que exponga la importancia de la industria de la cultura, en la manera en que se concibe la realidad a partir de la reinterpretación de símbolos, inicialmente construidos bajo condiciones y objetivos distintos, e incluso en momentos históricos diferentes.

4.2. Resignificación.

Los procesos de resignificación son una respuesta adaptativa de los seres humanos para afrontar los desafíos que presenta la modernidad. Resignificar es reconfigurar, re-aprender o dar un nuevo *sentido* a algo; un símbolo o una práctica, de acuerdo a las dinámicas sociales. Esto, tiene repercusión en las identidades, ya que implica formas distintas de reinterpretar y re-elaborar la manera en que se comprende al mundo. Así, se modifican visiones y perspectivas acerca de la realidad, y se presenta la posibilidad conformar nuevas prácticas, aunque también la supresión de otras.

En el caso de la música, las formas de resignificación son amplias, ya que, ésta no sólo propone formas de comprender al mundo, también de reconfigurarlo y reinterpretarlo. Sin embargo, un factor que interviene en este proceso es la industria cultural, debido a su capacidad para orientar esas formas de reorganización y reconfiguración, dotando de sentidos distintos a los significados elaborados por las prácticas artísticas. Al respecto, el objetivo de este apartado es exponer la manera en que esta industria lleva a cabo lo anterior.

Para esto, se propone que los procesos de resignificación, se realizan desde la industria cultural por conducto del uso de lenguajes elaborados por los medios de difusión. Estos lenguajes afectan la manera en que por medio de la música el ser humano percibe la realidad, al reconfigurar esa percepción, impactando en los procesos identitarios. Como primer punto, se expone cómo la música contribuye a la elaboración de la percepción de la realidad y cómo se vincula esto con el tema de las identidades. Desde la propuesta de que, es en la relación con las emociones donde se lleva a cabo la elaboración de esa percepción, así como su posible resignificación por los mecanismos de la industria de la cultura.

Música, emoción y percepción.

Es común afirmar que la música comunica emociones, para Olavo Alén Rodríguez lo que hay es la decodificación de procesos cognitivos y emotivos a partir de los cuales el sujeto organiza su interpretación sobre el mundo. Oscar Hernández Salgar en su libro *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*, expone un análisis del vínculo entre música y emociones. Para este autor este vínculo es laxo si no se comprende la relación entre música y política, ya que, la música: “[...] tiene la capacidad de privilegiar unos significados por encima de otros, y este solo hecho la convierte en un instrumento político.”²⁶⁴. Jacques Attali en *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, afirma que “Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad [...] Y por lo mismo que el ruido es fuente de poder, el poder ha estado siempre fascinado con su escucha.”²⁶⁵.

Al comprender a la música como instrumento político y de poder, la relación entre ella y la emoción toma un nuevo sentido. Siendo pertinente al considerar que lo que aquí se analiza es el poder de la industria cultural para afectar procesos identitarios conformados en torno a la práctica musical. Así, la música como instrumento político tiene una influencia importante en la orientación de las emociones, y con esto, en la manera en que se resignifica al mundo, constituyéndose en un dispositivo semiótico fundamental; “Esto hace que en combinación con otros medios pueda ser articulada como parte de dispositivos semióticos muy potentes, capaces de reforzar ideas, sensaciones, conceptos y deseos, así como de orientar la acción de sujetos concretos.”²⁶⁶. Aquí, el papel de las emociones en la construcción de significados por parte de la música es fundamental.

La música construye significados que son captados por las emociones; siendo casi inmediata la asociación que se hace entre sonoridad y emoción. Para comprender la relación de esto con la construcción de la percepción de la realidad y con las identidades, se debe exponer a qué se hace referencia al afirmarse que la música comunica o expresa emociones.

²⁶⁴ Hernández Salgar Oscar. Óp. Cit., Pág. 43.

²⁶⁵ Ídem.

²⁶⁶ Hernández Salgar Oscar. Óp. Cit., Pág. 43.

Al respecto, “Uno de los problemas recurrentes en la psicología de la música estriba en explicar el hecho de que el sonido exprese o induzca emociones en ausencia de un objetivo que puede ser afectado (positiva o negativamente) por un evento determinado.”²⁶⁷. En este sentido se establece la diferencia entre expresar e inducir una emoción; el primero tiene que ver con la capacidad de percibir una forma expresiva; y el segundo con el comportamiento y reacción de un sujeto ante un estímulo, en este caso provocado por el material sonoro.

En esto, uno de los puntos fundamentales se relaciona con la manera en que la música provoca respuestas emocionales, tales como: miedo, alegría, tristeza, etc., a pesar de la ausencia de situaciones que constituyen estímulos generalmente relacionados con estas emociones en la vida diaria. Por ejemplo: el miedo es una respuesta de sobrevivencia ante una amenaza, y éste conlleva reacciones fisiológicas y psicológicas tales como, aumento del ritmo cardíaco, tensión muscular, temblor corporal y la segregación de hormonas como la oxitocina y adrenalina. Sin embargo, en la música que sugiere esta emoción pueden estar presentes estos elementos, a pesar de la ausencia de situaciones reales que la provoquen.

Por lo tanto, la música se relaciona con las emociones de una forma particular. Al respecto se han realizado diversos estudios, pero con distintas limitaciones; desde los que establecen la relación entre las emociones y el material sonoro, los cuales se han “[...] concentrado principalmente en encontrar relaciones directas entre determinados parámetros del discurso musical (armonía, dinámica, ritmo, tiempo, interválica, nivel de disonancia, etc.) y algún tipo de denominación emocional (emociones básicas o dimensiones como valencia y actividad), con el fin de llegar a resultados que se puedan generalizar.”²⁶⁸; hasta aquellos que en la búsqueda de la objetividad, excluyen la experiencia del individuo. En todo caso, “[...] la percepción de una emoción discreta se da como resultado de una suma de elementos, no sólo musicales, sino también visuales, anecdóticos, experienciales y de contexto que no alcanzan a ser tenidos en cuenta en los estudios tradicionales [...]”²⁶⁹.

Oscar Hernández Salgar plantea la propuesta de Lawrence Zbikowski como adecuada para el tema. Zbikowski afirma que “[...] las emociones musicales no deben ser consideradas

²⁶⁷ Ibid. Pág. 48.

²⁶⁸ Ibid. Pág. 49.

²⁶⁹ Ídem.

como equivalentes a las emociones cotidianas.”²⁷⁰. En este sentido, ambas comparten ciertos rasgos, pero no son lo mismo. En todo caso, lo que hay es una analogía; así “Un aspecto en el que una gran mayoría de los investigadores coinciden es en afirmar que las emociones que se evocan a través de la música son precisamente eso, una evocación [...]”²⁷¹. Por lo que las emociones producidas o inducidas por el material sonoro no son iguales a las vividas a través de la experiencia cotidiana. Lo que se tiene es un proceso psicológico y fisiológico en el que, se lleva a cabo el almacenamiento de la información necesaria para que, al entrar en contacto con cierto tipo de música, se disparen reacciones que hagan sentir emociones análogas a las que se experimentan en el diario vivir.

Se trata de un proceso de simulación, en el que la música *induce* estados emocionales evocados a través del almacenamiento de la información correspondiente a esa emoción por parte de las neuronas conjuntivas que, bajo ciertas condiciones disparan las reacciones, realizando así, una representación de dicha emoción.

De esta manera “La idea general es que los materiales musicales, la forma en que están dispuestos y su despliegue en el tiempo pueden funcionar como un ícono de las emociones porque comparten elementos o relaciones con el proceso dinámico de la experiencia emocional.”²⁷². En esta dirección Zbikowski expone la categoría de emociones musicales como la forma en que la música, a partir de ese proceso de simulación, induce una representación emotiva del mundo. En donde: “Las relaciones entre los diferentes elementos musicales son los responsables de despertar emociones y esto depende del medio, circunstancias y espacio donde se escucha [...]”²⁷³. Las emociones musicales elaboran significados que intervienen en la manera en que se comprende la realidad. Y al modificarse esos significados se contribuye a cambiar la percepción que se tiene del mundo, induciendo u orientando una actitud frente a éste.

²⁷⁰ Ibid. Pág. 50.

²⁷¹ Zapata Londoño Wilson Iván, Sara Maya Villada. *Música y emoción*. Trabajo para obtener el título de psicólogo, (Asesor: Javier Salazar.). Medellín: Universidad de Antioquía/Facultad de ciencias sociales y humanas: departamento de psicología. 2014. Pág. 12.

²⁷² Hernández Salgar Oscar. Óp. Cit., Pág. 51.

²⁷³ Zapata Londoño Wilson Iván, Sara Maya Villada. Óp. Cit., Pág. 13.

Esta es una de las formas en que se afectan las identidades desde la música; ya que este proceso incide en la memoria histórica, nivel de compromiso y sentido de pertenencia. Pero esto no podría llevarse a cabo, si se entiende a la música de forma aislada, ya que, como se adelantó, la construcción de nuevos significados es un proceso que se desarrolla con la intervención en la práctica musical, de otro tipo de lenguajes. Por lo tanto, conviene revisar cómo construye la música, en su relación con estos, esos significados. Y por consiguiente de qué manera pueden ser estos resignificados desde la industria cultural.

Música y significado.

“La música es una forma de estructurar, significativa, emocional y/o estéticamente el sonido; [...]”²⁷⁴. John Blacking la define como un “[...] *sonido humanamente* organizado [...]”²⁷⁵. Por su parte, para Juan Rogelio Ramírez Paredes, es un lenguaje que construye discursos sociales que interpelen a los sujetos, elabora significados, es dinámico y forma parte de la conciencia práctica del ser humano. Recordando que: “El verdadero elemento significativo del lenguaje debe tener una capacidad diferente desde un comienzo: la de transformarse en un *signo interior*, en parte de una conciencia práctica activa.”²⁷⁶. Esta posición acerca de la relación entre lenguaje y realidad es fundamental para analizar su importancia dentro de la sociedad, pero también es necesario considerar su condición histórica. Ya que: “Es en el movimiento de la producción del lenguaje por los recursos físicos del hombre sólo, a través de la historia material de la producción de otros recursos y [...] del complejo que conforman los sistemas comunicativos [...] donde la dinámica del lenguaje social debe ser hallada.”²⁷⁷. Así, la música como lenguaje es parte de la construcción y ordenamiento simbólico del mundo, y a su vez, participa de la producción material. Por lo que, construye significados que, en conjunto con otros dispositivos semióticos, proveen de sentido a la realidad.

Aquí, es necesario comenzar exponiendo la interpretación que lleva a cabo Oscar Hernández Salgar sobre Jan Mukařovský de la Escuela de Praga, en tanto que “[...] la obra artística no es reductible al estado psíquico del autor o de los receptores, pero tampoco lo es

²⁷⁴ Quintero Rivera Ángel G. Óp. Cit., Pág. 34.

²⁷⁵ Blacking John. Óp. Cit., Pág. 18.

²⁷⁶ Williams Raymond. Óp. Cit., Pág. 59.

²⁷⁷ Ibid. Pág. 60.

la obra-cosa al artefacto perceptible. La obra es un signo y su significado es el *objeto estético*, entendido como la forma que la obra adquiere en la conciencia colectiva”²⁷⁸. Por lo tanto, la música no manifiesta de manera directa la realidad, sino que induce una actitud frente a ella.

Para Hernández Salgar, Mukařovský considera a la música como un arte *atemático*, al carecer de una función comunicativa directa: “En este sentido, aun cuando reconoce que la música puede tener un elemento comunicativo difuso, este autor afirma que ‘la función referencial de la música no sirve tanto para iluminar una realidad particular cuanto para inducir cierta actitud hacia la realidad como un todo’.”²⁷⁹. Por lo tanto, la música no manifiesta una realidad particular, sino que evoca e induce cierta posición hacía la misma. En este sentido, no elabora solo una representación de un contexto socio-histórico determinado, sino que es parte de la construcción del mismo. Pero para esto, requiere de otros lenguajes, que junto a la experiencia del sujeto da sentido a una realidad particular.

Por lo que, el significado de la obra de arte es resultado de la interacción de los lenguajes con el contexto social del receptor. Se trata de un *andamiaje* que forma parte de la construcción del mundo a través de la articulación de diferentes lenguajes: verbales, visuales, musicales, etc. Esto, implica que en la obra este contenido un carácter dinámico que, amplía las posibilidades de ser resignificada, tanto por los receptores como por los difusores del mensaje, o discurso.

Este ensamblaje de lenguajes con la música, construye significados que contribuyen a la forma en que el sujeto comprende su realidad. Y al mismo tiempo orientan e inducen prácticas y percepciones hacia el mundo, reforzando así lo que la obra quiere decir. Este proceso está atravesado por una dimensión política. Siendo esto importante en el caso de las artes y de la música en particular, puesto que “En sociedades como la de nuestra época, donde el poder está tan estrechamente vinculado a la comunicación y a lo económico, la mercantilización del poder de los sonidos es otro proceso que no podemos soslayar.”²⁸⁰.

Así, a partir de la consideración de que la música construye significados y les da sentido por conducto del andamiaje y ensamble de los lenguajes que se desarrollan en torno

²⁷⁸ Hernández Salgar Oscar. Óp. Cit., Pág. 56.

²⁷⁹ Ídem.

²⁸⁰ Quintero Rivera Ángel G. Óp. Cit., Pág. 34.

a ella, la industria cultural hace posible los procesos de resignificación. Aquí, conviene seguir a Georges Balandier, que en su obra *El poder en escenas*, propone la categoría de *teatrocracia*, como la existencia de dispositivos por los que el poder regula la vida social. Al producir ilusiones y efectos, a la manera de una *tramoya teatral*, la cual es un mecanismo por el que se efectúan los cambios de escenario en una obra de teatro.

Otra propuesta de análisis que aquí se utiliza, es la realizada por Marc Abélès y Máximo Badaró en su libro *Los encantos del poder. Desafíos de la antropología política*; en el que, a partir de la categoría de *régimen estético de la política*, se habla de “[...] los modos en que la experiencia política se inscribe en una organización del campo de lo sensible.”²⁸¹. Teniendo en consideración que la parte estética de la política resulta fundamental al constituir un escenario en el que se lleva a cabo el ejercicio del poder.

Esta propuesta revela uno de los principales elementos que proporcionan sostén al poder: su nivel estético, el cual, a través de un montaje escénico, elabora significados que producen efectos e inciden en la vida social. Fijar la atención en este punto “[...] permite analizar el reparto de ‘lo sensible’ sobre el que se funda la política, esto es, la distribución de roles, espacios, voces, visibilidades, imágenes, conocimientos, tecnología y temporalidades que fraguan los procesos y las prácticas políticas contemporáneas.”²⁸².

Desde aquí, se considera que la industria cultural orienta el consumo a partir del andamiaje de lenguajes utilizados por los medios de difusión, dando paso a procesos de resignificación que modifican el sentido socio-histórico de la música, lo que incide en la construcción de formas distintas de percibir la realidad y, sobre todo, de relacionarse con ésta desde la identidad. Si bien es cierto que esto tiene un objetivo económico, la industria cultural también ejerce poder. Y aunque el receptor o escucha no es un sujeto pasivo sin la capacidad de participar en este proceso, los mecanismos para dirigir las preferencias estéticas por medio del consumo tienen un papel importante en el desarrollo de la identidad.

Al respecto, los procesos de resignificación desde la industria cultural para el caso de este trabajo, implican el despojo de parte del contenido histórico de la obra musical, es decir,

²⁸¹ Abélès Marc, Máximo Badaró. *Los encantos del poder. Desafíos de la antropología política*. Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2015. Pág. 79.

²⁸² Ibid. Pág. 80

de lo que le da *sentido*, dotándola de otro más adecuado a los fines comerciales de esta industria, lo que, a su vez, manifiesta la percepción de la realidad de las clases dominantes. Modificando así, el *sentido* socio-cultural de la obra.

Ya se han mencionado los trabajos realizados por: Marc Abélès y Máximo Badaró por una parte y, por la otra por Georges Balandier. Pero también está Roland Barthes, con su libro: *Mitologías*, el cual tiene aportaciones indispensables para este tema. Barthes plantea al mito como categoría: “El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma.”²⁸³. Sin embargo, el mito “[...] no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se los profiere: sus límites son formales, no sustanciales.”²⁸⁴, predominando así, la forma sobre el contenido. Está presente en una diversidad de lenguajes que le sirven de soporte y lo hacen susceptible a ser apropiado y apropiarse del mensaje; entre estos lenguajes se encuentra la música.

El mito es “[...] un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: *es un sistema semiológico segundo*.”²⁸⁵. Lo cual quiere decir que, si bien en un sistema semiológico el signo es resultado de la asociación del significante con el significado, en el mito, predomina la función del significante. Habiendo así, un desplazamiento del significado sustancial por la forma del mensaje. No sólo reinterpretación del mensaje, sino el adelgazamiento de su *sentido*. Siendo que, el predominio del significante se traduce como el predominio de la forma del mensaje.

Esa misma preeminencia provoca un efecto de ilusión en el que: “El significante del mito se presenta de forma ambigua: es, a la vez, sentido y forma, lleno de un lado, vacío del otro.”²⁸⁶. Por lo que, el mensaje que el mito trasmite aparenta cierta verosimilitud de ser medio para manifestar la realidad. Sin embargo, el mito quita *sentido* al mensaje empobreciéndolo, ya que el sentido es lo que fortalece al lenguaje, y lo que él transmite. Y al exaltar el dominio de la forma, se vacía la sustancia histórica del mensaje. Pero el sentido

²⁸³ Barthes Roland. *Mitologías*. México D.F: Siglo XXI editores. 1999. Pág. 108.

²⁸⁴ Ídem.

²⁸⁵ Ibid. Pág. 111.

²⁸⁶ Ibid. Pág. 113.

no desaparece, se mantiene, ya que, el mito no puede suprimirlo totalmente: “Parece que el sentido va a morir, pero se trata de una muerte en suspenso.”²⁸⁷.

Esta es la relación del mito con los lenguajes y con la función de estos como transmisores del mensaje. Así, el mito es una posibilidad constante en los procesos de construcción de símbolos, y de resignificación y conformación de identidades. En el caso de la música, el *sentido* de la obra es modificado y resignificado cuando desde la industria cultural este es capturado por el mito, reduciéndolo a su significante, es decir, a través de los lenguajes que se manifiestan por conducto de los mecanismos utilizados por esta industria. Reelaborando así, su sentido y empobreciéndolo y, bajo la predominancia de la forma se induce uno nuevo, que aparece como real, pero que languidece de su propia geografía, espacialidad y memoria, es decir: de su propia historia.

Hasta aquí, se propone que, en la industria cultural actúan estos mecanismos los cuales, al orientar el consumo, valiéndose del uso de los lenguajes proporcionados por los medios de difusión, elaboran una puesta en escena en la que la Trova en México, aparece menguada de su sentido histórico, al construirse una percepción ajena a la que la ha constituido. Resignificando así, la percepción sobre el mundo que esta manifestación musical ha propuesto. Estando presente el mito en este proceso, al adelgazar ese sentido, ocultando su significado y presentar lo que para la industria es la trova. Repercutiendo esto en las identidades relacionadas con la música.

Sin embargo, como en todo proceso socio-cultural hay resistencias; por lo que se propone que existe la oposición de músicos vinculados a los preceptos históricos y estéticos de la trova, al empobrecimiento del *sentido* de ésta por parte de la industria de la cultura. Dicha oposición se expresa por medio de la conformación de significados que mantengan ese sentido desde la práctica musical. Conformándose principalmente dos procesos identitarios; uno en el que a la trova se le relaciona con las emociones y temas explotados dentro de la industria, tales como: el amor hacía la pareja, el desamor, la perdida, la desilusión etc., y otro en el que se pretende preservar el significado socio-cultural de esta manifestación artística, en donde si bien no deja de reconocer las emociones mencionadas, se exaltan los

²⁸⁷ Ídem.

planteamientos estéticos, prácticos e ideológicos que la vinculan a los hechos sociales de su entorno. Este planteamiento se desarrolla a continuación.

4.3. Industria cultural e identidad en la Trova en México.

En México, los principales espacios en los que hasta el presente la trova lleva a cabo su práctica musical corresponden tanto al sector público como privado: en el primer caso, están los festivales organizados por el aparato estatal en sus diferentes niveles, tales como: ferias del libro, exposiciones públicas, ferias culturales, encuentros de música, presentaciones literarias, etc. Para el segundo, las peñas, cafés, restaurantes y negocios afines, son por excelencia los lugares dirigidos a este tipo de manifestaciones artísticas.

En el aspecto de la música grabada, una buena parte del material es trabajado por estudios independientes, y en muchos casos, a través de programas de computación caseros que permiten generar el producto sonoro. En general los grandes sellos discográficos, tanto nacionales como transnacionales, se han mantenido al margen de este proceso. Además, como se mencionó, compañías como Anagrama o Discos Pueblo, en la actualidad tienen la función principal de distribuidores.

Esto se da, por un lado, en un contexto socio-económico local que ha favorecido el desarrollo de los grandes consorcios de espectáculos, menguando el impulso de otro tipo de proyectos en menor escala. Y por el otro, está el avance tecnológico y el uso extendido del Internet, con la proliferación de redes sociales y plataformas digitales como medios de difusión del material musical, cuyo uso es cada vez más frecuente.

Aquí, los intereses de la industria cultural están dirigidos a la producción y difusión de géneros específicos, que son consumidos principalmente por el sector juvenil; sellos discográficos como Sony BMG Latin, Univisión Records o EMI Latin-On Fire Music, forman parte de quienes explotan este mercado. Esos intereses, generan que la industria de la cultura y el arte, busque a partir del uso de lenguajes visuales, verbales, corporales, etc., incidir en los gustos de la sociedad, para influir en su consumo. Esto es parte de un proceso complejo, tal como lo afirma Néstor García Canclini: “Ahora miramos los procesos de consumo como algo más complejo que la relación entre manipuladores y audiencias

dóciles.”²⁸⁸. En este sentido, esos lenguajes constituyen mediaciones que forman parte de la orientación de ese consumo. Y si bien esto no se lleva a cabo de manera mecánica, existe una direccionalidad del mismo por parte de la industria cultural. En cuanto a la Trova en México esto se puede observar de diversas maneras.

Televisión y radio: en estos medios de difusión, que pueden catalogarse como “tradicionales”, los productos musicales que se ofrecen en el presente son aquellos que se consideran éxitos musicales del momento.

Para el caso de la televisión, las dos principales cadenas: Televisa y Televisión Azteca, dejan fuera de su programación el canto de autor con influencia de la trova, con escasas excepciones. Así, son escasos los espacios televisivos para los trovadores: entre ellos se puede mencionar *Animal Nocturno* (Televisión Azteca, 2005-2015), *Foro Once* (Canal once), *El Tímpano* (Canal Once, 2008-¿?) entre otros.

En cuanto a la radio, la trova y la canción de autor han sido difundidos en su mayor parte por las estaciones del sector público, ya que la radio concesionada generalmente sólo incluye algunos de los temas más escuchados de los cantautores. Según la revista *Merca 20*, en un estudio correspondiente al año 2017, las estaciones radiofónicas más escuchadas en ese año fueron: *99.3 Radio Disney*, *104.9 Exa*, *101.7 Los 40 principales*, *100.1 Stereo Cien* y *88.1 Universal*²⁸⁹, cuya música difundida va desde el reggaetón, hasta la balada, el pop y el rock en inglés, no existiendo una difusión importante de la trova.

Medios digitales: en cuanto al Internet²⁹⁰, principalmente están las redes sociales, plataformas digitales y la radio por Internet, en donde se puede acceder a una mayor diversidad de material musical, siendo ésta una forma de desterritorialización de la cultura. Pero aún en estos medios, la orientación del consumo tiene objetivos específicos. Ya que, si

²⁸⁸ García Canclini Néstor. Óp. Cit., Pág. 41.

²⁸⁹ Grupo de Comunicación Katedra S.A. de C.V. *¿Cuáles son los programas de radio más escuchados según, la edad?* En Revista Merca20. Disponible en: <https://www.merca20.com/cuales-son-los-programas-de-radio-mas-escuchados-en-mexico-segun-la-edad/> Fecha de consulta. 22 de abril del 2018.

²⁹⁰ Según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), hasta el año 2016 el acceso a Internet en México es del 59.5%.

bien es cierto que a través de la Red es posible acceder a las sonoridades del mundo, también lo es que, la industria busca el predominio de unas sonoridades sobre de otras.

Algunas formas de orientar lo que musicalmente se consume son: la propaganda que aparece previamente a la reproducción del video musical, los servicios *premium* de plataformas tales como YouTube, en el que se ofrecen productos entre los que destacan los géneros más promocionados y se “[...] canaliza el tráfico de los clientes hacia las diferentes formas potenciales de negocios relacionados con la música en la Red.”²⁹¹. Según el sitio electrónico *publinews* los artistas más promocionados en el 2017 fueron Luis Fonsi, Maluma, Ed Sheeran, Danny Ocean, J Balvin, etc²⁹².

Disqueras y casas productoras: en capítulos anteriores se mencionó el papel fundamental que tienen en la grabación, producción, distribución y difusión del material sonoro. Pero, en el direccionamiento del consumo, éstas participan de manera decisiva en todo el circuito cultural a gran escala, por medio de: la organización de estrategias de mercado para la venta del material, ruedas de prensa, colocación de la obra musical en las tiendas físicas y virtuales, así como la promoción en los medios de comunicación. Lo que tiene un efecto en el gusto musical y en la popularidad de un artista en la sociedad.

Estos son los medios más comunes por los que se difunde la música en México y se orienta lo que se consume en materia de cultura y arte. Dentro de estos medios de difusión, la Trova en México, tiene un escaso lugar, ya que carece de promoción y apoyo. Por tal motivo no se le destina capital necesario para tales fines. En opinión de Fernando Delgadillo, dicha promoción “[...] requiere capital, capital que no he sentido yo que se le ponga a la trova nunca en México. En otros países, en España y eso, claro que hubo un Serrat y un Sabina que estaban haciendo sus canciones, y así, y en otros países, pero en México no.”²⁹³.

Esa falta de apoyo se vincula a la orientación del consumo y del gusto. Para los cantautores mexicanos, hay una falta de interés por parte de los medios para dar a conocer

²⁹¹ Bustamante Enrique (coord.); Luis Alfonso Albornoz [et. al]. Óp. Cit., Pág. 68.

²⁹² Valladares Ana Lucía. *Publinbews*. Disponible en: <https://www.publinews.gt/gt/espectaculos/2018/01/01/canciones-mas-escuchadas-2017.html> Fecha de consulta: 22 de abril del 2018.

²⁹³ Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

este canto. Tal y como lo afirma Alejandro Filio: “Qué más quisiéramos nosotros que existiera una censura, porque eso querría decir que se está entendiendo lo que decimos; la censura no existe en México.”²⁹⁴. Por lo tanto, el consumo de la trova es escaso porque no se considera atractiva para su comercialización por parte de la mayoría de las disqueras. Por lo que, se puede hablar de una forma de incidir en el gusto de la sociedad. Así, la ausencia de esta manifestación musical de los gustos masivos, no siempre tiene que ver con una censura a causa del contenido de las letras de las canciones.

A consideración de los cantautores entrevistados para este trabajo, la trova no es parte de las propuestas musicales masivas porque no responde a los gustos estéticos actualmente difundidos por la industria de la cultura, así como a la percepción del mundo que ésta promueve. Al respecto, Gabino Palomares comenta: “Todas las generaciones hemos sido influenciadas por las modas; en este momento, todas las manifestaciones de los muchachos se han ido más al pop. Porque quizás, eso de *popizar* la trova fue una medida desesperada de que la gente los escuche, de que la gente escuche algo más familiarizado con las grandes mayorías.”²⁹⁵.

En esto está presente la orientación del consumo cultural por parte de la industria. Dicha orientación, como se mencionó, se realiza en conjunto con distintos lenguajes que elaboran a través de una puesta en escena, un nivel estético-político de la realidad, conformando el *mundo de sentido* del que habla Oscar Hernández Salgar. Es decir, un andamiaje en el que se reelabora la realidad, y para el caso de la trova, se resignifica su contenido histórico, a partir de su adelgazamiento semiológico. Esto, recordando a Roland Barthes y su categorización sobre el mito.

Los lenguajes por los que se lleva a cabo esa resignificación son diversos: verbal, visual, musical, plástico, digital, etc. O como los llama Hernández Salgar, *actos*, entre los que se cuentan los discursos, conceptos, imágenes, olores, y toda información perceptual.

Como se ha mencionado, la música significa como parte de un conjunto de elementos que participan en la construcción simbólica de la realidad. Esta construcción se lleva a cabo

²⁹⁴ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 8 de diciembre del 2017.

²⁹⁵ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

a partir de que esos elementos elaboran una puesta en escena en la que la realidad adquiere *sentido*. A partir de este proceso es posible que se oriente el consumo cultural y artístico. Es decir, la industria para el logro de sus objetivos comerciales, utiliza estos mecanismos, los cuales llevan implícitos un manejo del poder.

En el caso de la Trova en México, se puede comenzar apuntando que la puesta en escena que realizan los lenguajes utilizados por la industria tiene que ver con la imagen del trovador. Al que se le relaciona con el músico que con su guitarra canta sobre los acontecimientos que ha vivido. En la actualidad, esta imagen se ha dirigido al bohemio, que compone canciones con temas relacionados con el amor sentimental. Alejandro Filio comenta: “Hoy en día se ha vuelto todo tan libre, se ha vuelto todo tan libertino en cierta forma, que cualquier compositor de baladas románticas se dice trovador.”²⁹⁶. En este mismo sentido, Gabino Palomares dice que: “La gran mayoría de la gente no tiene muy claro lo que es la trova”²⁹⁷. Para Fernando Delgadillo, a la trova se le relaciona con el músico y su guitarra: “Es lo mismo que sea un baladista, lo mismo que haga pop. Pero no todo es trova, aunque la gente así lo considera. Yo veo que hay mucha gente que relaciona al trovador nada más porque se encuentra a alguien con su guitarra.”²⁹⁸. Por su parte, Gonzalo Ceja opina: “Pues ahorita yo siento que mucha gente se identifica con esta canción en los temas románticos, en los temas de amor y desamor.”²⁹⁹.

Ante esto, los lenguajes que provienen de los medios tecnológicos, y que como se mencionó, son parte de la forma en que las industrias de la cultura difunden su percepción sobre ciertos temas, contribuyen al despojo del significado histórico de la trova. En este caso, al revisar algunos medios en donde se habla de esta manifestación artística, se puede observar la utilización de un lenguaje que apunta a ocultar o modificar dicho significado. Ejemplo de ello es el siguiente extracto de un artículo del periódico *El sol de México*: [...] la mujer inspira, poesía en la letra y una guitarra para acompañar el sentimiento, son los principales

²⁹⁶ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 8 de diciembre del 2017.

²⁹⁷ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

²⁹⁸ Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

²⁹⁹ Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 30 de marzo del 2018.

elementos que han permanecido desde varias centurias entre los cantautores, y así, es que realizamos [...], un íntimo recorrido entintado por la historia de la trova y la balada.

En este mismo artículo se considera que la trova ha evolucionado a otras formas musicales, teniendo como resultado la siguiente conclusión: “El boom de la balada romántica fue en la década de los setenta y parte de los ochenta. En Argentina Sandro de América era el sexsímbol de su país, Roberto Carlos brinda el romance en Brasil, Alberto Plaza abarrota sus conciertos en Chile, Jonhny Fontana es un éxito italiano en los Estados Unidos.”³⁰⁰.

Aquí, se plantea la percepción de que, si bien en un momento de la historia en la trova se contenían elementos políticos y de protesta, esta manifestación se desarrolló hasta ser parte del género de la balada. Incluso, se afirma como parte de la trova a intérpretes y compositores baladistas que no formaron parte de esta manifestación musical.

En cuanto a las temáticas, se considera que el del amor sentimental fue el que terminó predominando en la canción trovadoresca. En este sentido, se reconoce que lo político y lo social fueron parte de las canciones de los trovadores, pero se afirma que la pérdida de esos tópicos tuvo que ver con un cambio “natural”, producto de esa “evolución”.

Algunos medios de difusión que llevan a cabo un discurso similar. Siendo ejemplo de esto, los siguientes fragmentos: “Sesiones Acústicas es el nuevo disco del cantautor Fernando Delgadillo, y el primero con la disquera Sony, con el que defiende y afirma que el género de la trova está más vivo que nunca y dijo que aun cuando la música de banda o reggaetón estén de moda, siempre habrá público romántico.”³⁰¹; “Algunos contestatarios, otros de conciencia social, mientras en su mayoría abordan en amor y la fraternidad en cada uno de sus temas [...] Comercial o no, afirman ocupar un lugar importante en la gente.”³⁰².

³⁰⁰ Magaña Glen Rodrigo. *Trova... Feeling para una balada*. En el Sol de México. Disponible en: <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/Trova%E2%80%A6-feeling-para-una-balada-187120.html> Fecha de consulta: 18 de abril del 2018.

³⁰¹ Gutiérrez Belisario. *La trova vive, y vive bien*. En el Sol de México. Disponible en: <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/La-trova-vive-y-vive-bien-196995.html> Fecha de consulta: 18 de abril del 2018.

³⁰² Jiménez Alondra. *La trova, un medio para narrar el sentimiento popular*. En el Diario de Querétaro. Disponible en: <https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/la-trova-un-medio-para-narrar-el-sentimiento-popular-436201.html> Fecha de consulta: 18 de abril del 2018.

En este sentido, a partir de las temáticas utilizadas, los medios de difusión asemejan la canción de trova con la canción comercial, ya que, es conocido que el amor sentimental es un tema recurrente en ésta última. Siendo la única característica que las hace diferentes la manera en que se aborda dicha temática. Es decir, en el caso de la trova se le relaciona en su mayor parte con la poesía, que la hace distinta a los estribillos de la música comercial.

Otro ejemplo del uso del lenguaje por parte de la industria cultural en el que se oculta el sentido de la trova, es el CD *trovadores*, grabado por SONY Music México en el año del 2009, el cual se compone de tres volúmenes. En este material sonoro se pueden encontrar canciones de Luis Eduardo Aute, Facundo Cabral, Tania Libertad, Guadalupe Pineda, Chavela Vargas, Silvio Rodríguez, etc. Los temas que en él se presentan van de lo romántico a lo filosófico. Ausentándose lo social, pero no como producto de una censura política sino bajo la consideración de que ciertos temas son comercialmente más “atractivos” que otros.

Los temas del primer volumen son: Sin tu latido (Luis Eduardo Aute), No soy de aquí, ni soy de allá (Facundo Cabral), Sólo pienso en ti (Víctor Manuel), Sólo le pido a Dios (León Gieco), Jacinto Cenobio (Guadalupe Pineda), Calle Melancolía (Joaquín Sabina), Solo (Juan Salvador), El primer amor (Tania Libertad y Pablo Milanés), En un rincón del alma (Alberto Cortez), Fina estampa (María Dolores Pradera), Hay leña que arde sin humo (Atahualpa Yupanqui), Noche de ronda (Chavela Vargas), El marido de la peluquera (Pedro Guerra), Al doblar la esquina (Juan Salvador), Por ti (Guadalupe Pineda) y La tristeza de mi mujer (Aldo Monges).

A partir de esto se pueden notar dos cosas; es una grabación en la que prácticamente no se incluyen a los trovadores mexicanos con excepción de Guadalupe Pineda y Chavela Vargas. La otra, es que los temas son casi en su totalidad de carácter sentimental y romántico, sólo están algunos que hacen referencia a situaciones consideradas como humanas o filosóficas, en los que se exponen valores aceptados socialmente como la solidaridad, la fraternidad, el conocimiento popular, la nostalgia, etc.

Siguiendo con el tema de las disqueras, se debe comentar que su involucramiento en la difusión de la música social es casi nulo, y prácticamente inexistente para la producción de material sonoro, y visual. Aquí, se puede citar el caso de Sony Music México, como una

transnacional que se ha incursionado a este tipo de canto en México. Ejemplos de esto están: el disco de trovadores mencionado, la producción y edición de los discos de Edgar Oceransky: *El que la hace la canta* (2002) y *Estoy aquí* (2001), y de manera más reciente la grabación y producción de *Sesiones acústicas* de Fernando Delgadillo. Para estos cantautores, su participación con Sony Music México tiene la finalidad de una mayor difusión de su música: “Después de más de tres décadas de poner en el gusto del público entrañables temas como ‘Hoy ten miedo de mí’, Fernando Delgadillo buscará, de la mano de su nuevo sello discográfico, llevar su música a otras latitudes.”³⁰³.

Sin embargo, estos artistas son presentados por Sony Music México, como más cercanos al pop, o a la balada que a la trova. Además, en lo respectivo a las temáticas, una vez más se exalta el tema romántico. Ejemplo de esto es el siguiente fragmento de una reseña que se encuentra en la página de Internet de esta disquera: “Se escuchaba a la gente solicitarle varios de sus éxitos, Fernando seleccionó entre ellos varios como: Serenata, Puede que pueda, Entre Pairo y derivas, La inspiración, Julieta, Hoy ten miedo de mí y Como te extraño. Hubo poesía, canciones de amor y canciones que hablaban de un amor perdido.”³⁰⁴. Así, no existe una censura como tal, sino se selecciona lo que preferentemente puede ser convenientemente comercializado. Es decir, lo que es estética y socialmente aceptado por los escuchas.

La promoción del artista se lleva a cabo desde la exposición de su imagen, más no de su identidad musical. Aunque en ocasiones ambas van de la mano, en este caso suele haber una disparidad. Aquí, la imagen es una construcción artificial, contrariamente a la identidad. Así, el sentido de la trova queda oculto a partir de la imagen comercial que se le elabora a un artista. Es una manera de selección de la obra, recordando que el criterio que tienen las disqueras para llevar a cabo esto, es el comercial. Es todo caso, la censura viene cuando se considera que la música como mercancía no es rentable.

³⁰³ *Fernando Delgadillo, a la conquista de más público con nueva disquera*. En Vanguardia MX. Disponible en: <https://www.vanguardia.com.mx/articulo/fernando-delgadillo-la-de-conquista-mas-publico-con-nueva-disquera> fecha de consulta: 18 de abril del 2018.

³⁰⁴ Noticias. *Fernando Delgadillo ofreció un espectacular concierto en el foro Felipe Villanueva el pasado 11 de febrero*. En Sony Music México. Disponible en: <https://sonymusic.com.mx/fernando-delgadillo-ofrecio-espectacular-concierto-en-foro-felipe-villanueva-pasado-11-febrero/> Fecha de consulta: 18 de febrero del 2018.

En el caso de la radio y la televisión, el papel de la trova también ha permanecido reducido en cuanto a los espacios a los que se le da acceso. Respecto a la primera, la radio pública es la que brinda un mayor número de posibilidades para la Trova en México. Contando entre ellas a Radio Educación, Radio UNAM, y Horizonte Radio. Estos espacios radiofónicos son importantes para la difusión de este canto, como es el caso de Radio Educación que a finales de la década de los setenta, apoyó la obra de compositores, cantantes y grupos exiliados de las dictaduras Latinoamericanas; tales como los grupos chilenos Illapu, Quilapayun e Inti Illimani. A través del tiempo, Radio Educación integró el repertorio de la canción trovadoresca mexicana. Dando espacio y difusión a las distintas propuestas de la canción de orientación social hasta la actualidad.

Otras estaciones de la radio pública en donde se realiza un trabajo similar con la trova es Radio Ciudadana y Radio Universidad; al abrir sus espacios a las propuestas de cantautores consolidados y de aquellos que tienen como objetivo, la difusión de su trabajo.

En cuanto a la radio conocida como comercial, que es la radio concesionada a particulares, ésta difunde en mayor medida los géneros y manifestaciones musicales que son considerados como éxitos. Esto a pesar de que, hoy en día el uso de la radio para escuchar música disminuyó, debido al surgimiento de nuevas tecnologías; un estudio del Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT) afirma que mientras la radio tiene un consumo diario promedio en horas de 00:36:00, mientras para el Internet es de 7:48:00³⁰⁵.

Por lo tanto, en la radio concesionada la música social tiene espacios limitados para la Trova de México. Por lo que, es difícil encontrar que sean reproducidas las composiciones de los trovadores en esta radio. En este sentido, sólo Fernando Delgadillo, Alejandro Filio, Oscar Chávez, Guadalupe Pineda o Eugenia León encontraron la posibilidad de que su música sea difundida en estos espacios. Pero bajo la concepción del músico romántico que poetiza la letra de sus composiciones.

³⁰⁵ Instituto Federal de Telecomunicaciones. *Estudio cualitativo de consumo de contenidos de radio y televisión por adolescentes*. Disponible en: http://www.ift.org.mx/sites/default/files/contenidogeneral/comunicacion-y-medios/adolescentesradiotvinternet300418_3.pdf Fecha de consulta: 25 de abril del 2018.

En cuanto a la televisión, el caso es similar; ya que, de igual manera ésta se encuentra dividida entre televisión pública y privada. En relación con la primera, la trova y la canción social cuentan con la promoción a nivel nacional de *Canal 22* y *Canal Once* principalmente. Como se comentó, en el caso del *Canal Once* se contó con foros como el programa *El tímpano*, conducido por Mariana Braun y el dueto Mexicanto integrado por David Filio y Sergio Félix. Ahí se presentaron músicos como Rafael Mendoza, Rosana, Fernando Delgadillo, Armando Rosas, Nina Galindo, etc., y tuvo como objetivo la difusión de la música de autor y del trabajo de actores y artistas que no son considerados, en su totalidad, comerciales.

Es uno de los foros televisivos más importantes que han tenido los compositores de la canción social. Ya que, la visión del Canal Once que parte de la promoción de un entretenimiento educativo y cultural, es compatible con el formato de *El tímpano*. Aunque, aún allí, no se deja de relacionar a la trova con lo bohemio. Por ejemplo, en entrevista para un medio digital, Jimena Saldaña, directora de Canal Once, mencionó lo siguiente, respecto a la reanudación de las transiciones del programa en cuestión: “En este sentido, adelanto que el próximo viernes la audiencia podrá disfrutar de la charla y la música del dúo Mexicanto, conformado por David Filio y Sergio Félix, en un ambiente de nostalgia e intimidad propicio para compartir lo mejor de la bohemia.”. En donde, en el discurso, la música de orientación social y la trova son reducidas a su función poética desde un sentido romántico o sentimental.

Otro programa que ha sido importante para las propuestas de la música de autor y de la Trova en México es *Foro Once*, en donde se transmiten conciertos de músicos que también son ubicados por la televidencia como alternativos a aquellos que se presentan en la televisión particular. Así, Canal Once lo define de la siguiente manera: “*Foro Once* es el espacio de Canal Once dedicado al espectáculo de calidad, en toda su luminosidad y posibilidades, para quienes buscan entretenimiento inteligente”³⁰⁶. Así se puede notar en la definición, que está presente la consideración de que en este espacio se busca la promoción de lo que se define como un espectáculo distinto al que se promueve por las cadenas televisivas comerciales. Tendiendo como premisa, el rescate y preservación del patrimonio sonoro y artístico.

³⁰⁶ Canal Once. *Foro Once*. Disponible en: <http://oncetv-ipn.net/foro-once/> Fecha de consulta: 28 de abril del 2018.

En el caso de *Canal 22*, “La cantante Eugenia León condujo un programa llamado *Acústico*, el cual también estuvo a cargo en la conducción, en su momento, por la compositora mexicana Magos Herrera [...] En dicho programa se le dio apertura tanto a grupos independientes como a compositores de la talla de Rafael Mendoza, Marcial Alejandro, David Haro, Alejandro Santiago [...]”³⁰⁷. Este programa fue una aportación a la difusión de la música de autor, ya que, ahí se presentaron los artistas mencionados y otros cuyo proyecto tenía que ver con el rescate de la canción como crónica de la realidad social: “Por lo general, se trata de música popular, de distintos géneros y de grupos que no aparecen de manera recurrente en la televisión.”³⁰⁸. Fue un programa dedicado a presentar y difundir la música popular, entendida ésta, como la que se vincula al pueblo como clase social y como sector tradicional.

En el caso de la televisión concesionada se acentúa más la falta de espacios. Ya que, son escasos los programas que dan apertura al canto social y político. Ya se mencionó el caso de *Animal Nocturno*, transmitido por Televisión Azteca y conducido por el periodista Ricardo Rocha y la actriz Patricia Llaca. Ahí se presentaron músicos como Francisco Barrios “El Mastuerzo”, Fernando Medina “Ictus”, Fernando Delgadillo, Paco Rentería, etc. Pero, en la gran mayoría de la programación tanto de Televisión Azteca como de Televisa, la canción relacionada a la trova tiene un lugar prácticamente inexistente. Puesto que estas dos empresas televisivas se manejan bajo los estándares de la industria, y exponen la música que en el momento es más escuchada, y como consecuencia más rentable.

En este caso, la televisión concesionada explota una imagen de la trova, relacionada con aspectos intelectuales, pero no necesariamente de carácter social. Sobre esto, Gonzalo Ceja opina lo siguiente:

La televisión comercial dio esa imagen de que le trovador era ese bohemio que cantaba una canción bonita. Y daba una visión parcial de este tipo de canciones. Sin embargo, al público masivo le puso ese referente, diferente a

³⁰⁷ González Ruiz Carlos Rodrigo. Óp. Cit., Pág. 18.

³⁰⁸ La redacción. *El show del insomnio y Acústico*. En Proceso, sección de cultura y espectáculos. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/190469/el-show-del-insomnio-y-acustico> Fecha de consulta: 28 de abril del 2018.

no sé, a los grupos que se basan en su coreografía o a las bandas de rock... a otro tipo de manifestaciones. Qué, entonces sí creo que haya influido, pero no mucho. Como no nos toman tan en serio, pues no tenemos esa oportunidad en los espacios³⁰⁹.

A partir de esto, la imagen del trovador que se muestra en la televisión, es descontextualizada, para ser colocada bajo otros estándares, en donde languidece su significado para dotarlo de otro que es construido por la industria. Así, la imagen que este medio muestra sobre el trovador rompe la vinculación entre la canción y el espacio social.

En YouTube es posible revisar videos de programas televisivos, en donde se encuentran escasas entrevistas a trovadores. En ellas hay una serie de descripciones sobre la trova, en las que sobresalen afirmaciones por parte de los entrevistadores que la relacionan, además del tema sentimental, con discursos sobre optimismo y superación personal, exaltando incluso, un individualismo³¹⁰.

Televisión Azteca ha utilizado esa misma imagen acerca de la trova; al incorporar las canciones *El amor de mi vida* de Pablo Milanés, *Alevosía* de Luis Eduardo Aute y *Cerca del amor* de Pedro Guerra, como parte de la música de las siguientes telenovelas: *El amor de mi vida*, *Amor es querer con alevosía* y *Cuando seas mía*, respectivamente. Se debe notar que, en este caso también la música del trovador mexicano está ausente.

Así, la canción trovadoresca, con pocas excepciones, está prácticamente ausente de los espacios de la televisión concesionada. Por lo que es notorio el desinterés por este canto, siendo esto un síntoma de la posición que la industria tiene respecto a esta forma de abordar la canción de contenido social. Por lo tanto, por un lado, se puede hablar de la manipulación del sentido de la trova, y por el otro, de la ausencia de difusión de la misma en México.

Los anteriores son algunos ejemplos de lo que actualmente ocurre con la Trova de México y el canto social, en relación con la televisión. En donde, se observa una presencia reducida de este canto, debido a la falta de espacios disponibles para esta propuesta. En este

³⁰⁹ Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 31 de marzo del 2018.

³¹⁰ Televisa Monterrey. *Las noticias-Trova para el alma*. Disponible en: https://youtu.be/B-GMEE8_dvE
Fecha de consulta: 28 de abril del 2018.

sentido, la televisión ha mostrado un desinterés en la promoción del canto social y de autor. Enfocándose principalmente a la música considerada de moda y que responde al gusto estético social vigente. Recordando que la música que se pone de moda, es el resultado de mecanismos de propaganda en donde los diferentes medios difunden productos dirigidos a la obtención de ganancias de manera pronta. Por lo que, la moda también se decide e impulsa por la industria. Sin soslayar la capacidad del consumidor de incidir en este proceso.

Otro medio, que en la actualidad expresa la relación entre tecnología y música es el Internet. A partir de él, se desprenden herramientas que contribuyen a la difusión de sonoridades pertenecientes a distintas partes del mundo. Sin embargo, esta difusión también se encuentra atravesada por los intereses concretos de la industria de la cultura. Como se mencionó anteriormente, la creación de softwares, programas digitales, el uso de redes sociales, plataformas musicales, etc., cambió la manera en que se consumía el material musical. Siendo una ventaja, la posibilidad de interacción en donde participan distintas formas de lenguajes que pueden incidir de manera directa en la elaboración del mundo simbólico. En este sentido, el Internet presenta la apariencia de una democratización de la cultura, al “permitir” al consumidor acceder e interactuar desde la Red.

A partir de él, se tiene la posibilidad de realizar grabaciones visuales y sonoras, para trabajar sobre ellas y después difundirlas a través de redes sociales como: Facebook, WhatsApp, SoundCloud; o de plataformas digitales, como Spotify, Apple Music, Deezer, Tidal, Napster, iTunes, Amazon Music, Google Play, BeatPort, y la más conocida YouTube.

La mayoría de estos medios permiten difundir la música de los cantautores de manera gratuita, o con un mínimo de requisitos. Sólo algunos solicitan que el músico cuente con un sello discográfico como respaldo. Así, hoy en día es posible participar de estas tecnologías, en la creación y difusión de la música, mientras se tenga acceso a la Red y a los softwares. Sin embargo, como se comentó, las plataformas para difundir el material obtienen sus ganancias por medio la venta del producto físico o digital. Y direcciona el consumo del usuario a los éxitos de ese momento. Lo que incide en el gusto estético de los consumidores.

Es necesario mencionar que, aunque con la ayuda de las tecnologías digitales la obra puede ser difundida de manera más rápida, esto sigue siendo limitado en comparación con lo

que implica contar con un sello discográfico que promueva al artista de forma masiva. Sobre el tema de las tecnologías digitales, Fernando Delgadillo opina:

Puedes abrir la página de un cantautor conocido y de pronto aparecen ahí otros no tan conocidos, otros más conocidos. Pero, en fin, que se va uno brincando de una página a otra, de un artista a otro, para escuchar los trabajos que estos están haciendo. Entonces, creo que antes al no existir en la radio regularmente la resonancia que necesitábamos, pues estos medios han sido una opción muy importante para todos³¹¹.

En este sentido el Internet y sus diversas herramientas han cubierto parte de las necesidades de difusión (aunque de manera limitada) de la obra del músico. Sobre todo, de aquellos que no tienen acceso a los medios tradicionales como la radio y la televisión. Convirtiéndose así, en la primera opción para los trovadores cuya obra aún no es reconocida por el público masivo. En consonancia con esto, Fernando Delgadillo prosigue: “Ha sido un foro de exposición muy importante, yo veo muchos autores que no han sido grabados. Que les cuesta trabajo luego para hacerse su disco, pues se tienen que hacer su alcancía y hacerse su producción ellos solos.”³¹²

En la actualidad, los medios digitales son importantes para los músicos, aunque aún se sigue considerando a los medios tradicionales como los espacios en los que la carrera artística puede tener un impulso decisivo. Sobre esto, Gonzalo Ceja comenta: “La cosa es que, como la Red no es algo regulado, hay muchísima información, pero no está ordenada. Pero yo no descarto los medios tradicionales, es decir, la música en la televisión abierta; nada más que es muy difícil estar en la televisión abierta cuando todos están en el ritmo de los comerciales.”³¹³.

Por lo tanto, aunque hoy en día el Internet y las tecnologías digitales son fundamentales, todavía no logran constituirse como medios de difusión con un alcance comparado a lo que significa participar directamente de la industria cultural. Es decir, la industria cultural aún sigue teniendo una relación estrecha con los medios tradicionales; en

³¹¹ Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

³¹² Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

³¹³ Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 30 de marzo del 2018.

cambio, aunque su participación en los medios digitales ha crecido en cuanto al aprovechamiento de estos, este proceso aún está despegando. Lo que no niega el aumento de la preferencia de los escuchas del uso de la Red para buscar música. Para el caso de la trova, es más probable encontrar obras musicales en Internet que, en los espacios tradicionales.

Un tema que merece ser mencionado aparte es el de la radio por Internet. Como se comentó, el diseño *softwares*, cambiaron de manera significativa el tema de la grabación y reproducción de la música. Gracias a esto se puede almacenar una gran cantidad de archivos sonoros, y también realizar transmisiones en vivo. A partir de esto, surgió la radio por Internet, como espacio dirigido a audiencias particulares. Esta tiene un formato parecido a la radio tradicional o analógica, en donde se reproduce la música a través de los programas ya señalados. Pero, con la diferencia de que la radio por Internet suele tener una mayor interacción con su auditorio.

Una de las ventajas es que esta radio, puede ser escuchada en cualquier parte del mundo que cuente con señal de Red. Lo que hace que la preferencia por este medio sea cada vez mayor. Sin embargo, no se debe olvidar que, en México, el uso de Internet aún es limitado. Según el Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT), en el año 2016 sólo el 6% de la población en México escucha radio por Internet³¹⁴. Por lo que, a pesar de su potencial, la radio por medio de la Red todavía no constituye un medio popular en México. Pero sí, una herramienta por la que muchos trovadores han podido dar a conocer su actividad artística.

Este tipo de radio es un medio deslocalizado, debido a que su arraigo no se encuentra atado a una geografía específica, teniendo la capacidad de llegar a distintas partes del mundo por medio del Internet. Siendo eso, un cambio importante para el tema de las identidades.

Algunas de las estaciones de radio por Internet en México, son *Trova Radio*, *Radio la canción de la trova*, *Trova al aire*, *Radio Lunando*, *Radio saudade*, etc. Unas transmiten por medio de *streaming*, y otras lo hacen con *Podcast*, que es el medio por el que se pueden grabar programas y archivarlos en un sitio electrónico con la posibilidad de que el escucha

³¹⁴ Prensa. *El IFT da a conocer la encuesta nacional de consumo de contenidos audiovisuales en radio, televisión e internet (Comunicado/2016)*. En Instituto federal de telecomunicaciones. Disponible en: <http://www.ift.org.mx/comunicacion-y-medios/comunicados-ift/es/el-ift-da-conocer-la-encuesta-nacional-de-consumo-de-contenidos-audiovisuales-en-radio-televisión-e> Fecha de consulta: 29 de abril del 2018.

pueda acceder a él en cualquier momento. Parte de estas radios es considerada como medios alternativos a la radio comercial y tienen además de la transmisión de la música, secciones que permiten conocer la biografía y la discografía del compositor, fechas sobre eventos de los mismos, entrevistas, y diversas secciones que promueven la canción de autor.

En el caso de las estaciones mencionadas, se promueve la obra de los trovadores que son más conocidos, pero como lo mencionó Fernando Delgadillo, esto da la posibilidad de conocer a quienes no son identificados en el medio. Ya que, a través de estas estaciones también se presentan a cantautores nuevos y se rescata a aquellos que han sido parte importante de la historia del canto social. Incluso, hay estaciones que contextualizan la canción, dotándola de un contenido histórico a través de programas temáticos sobre los autores. Aunque hay otras que, presentan la canción de trova como algo relacionado con lo bohemio. Se puede decir que, en este sentido existe una división, entre aquellas estaciones que vinculan a la trova con lo social y las que la relacionan con la poesía dirigida a lo sentimental. Sin embargo, el bajo porcentaje de personas que escuchan radio por Internet, contribuye a que la obra de muchos músicos sea aún de consumo limitado.

Otro factor importante es que en muchos casos la presencia de estas estaciones es intermitente y temporal; es decir, en ocasiones llevan a cabo emisiones por periodos cortos o incluso, las interrumpen de forma definitiva. Lo que dificulta que sean consideradas herramientas efectivas para difundir a la trova.

La radio por Internet se presenta como el principal medio donde la trova encontró espacios para mantener su presencia. Pero los obstáculos comentados, hacen que permanezca marginada de la posibilidad de llegar a un público más amplio. Lo que significa que, hasta el momento, la industria cultural continúa teniendo gran importancia en la difusión de la música. El circuito generado por esta industria, sigue siendo fundamental para el acceso a la música de todos los géneros. Y al no ser considerada la Trova en México por ésta, se le margina de la posibilidad de ser difundida a un auditorio mayor.

Así, el Internet y los medios digitales, han contribuido a la globalización de la música, así como a lo que García Canclini llama identidades desterritorializadas. Así el consumo musical se vuelve un proceso cultural que se realiza en relación con el contexto sociopolítico

del escucha, en donde también interviene la manera en que éste comprende su realidad y a la vez, interpreta lo que la canción dice desde los códigos estéticos que aprendió. Recordando lo que se afirmó en este trabajo a partir de los autores expuestos, en cuanto a que la música no es una práctica que por sí misma ilumine la realidad, sino que su recepción y decodificación tiene que ver con el contexto histórico del ser humano.

4.4. Trova en México: resignificación y procesos identitarios.

Los medios de difusión sobre los que se acaba de comentar, son los espacios en donde se manifiestan los lenguajes a través de: imágenes, sonidos, conceptos, discursos, entrevistas, etc., por los que la industria cultural promueve o no, lo que es la Trova en México. Estos lenguajes en conjunto, elaboran significados que otorgan lo que Oscar Hernández Salgar llama *mundo de sentido*, es decir, un amalgamamiento de elementos que dan una *sedimentación semiótica*, que contribuye a que un significado musical aparezca como *necesario*, aunque no corresponda al proceso histórico y estético de esa manifestación musical.

En relación con esto, se ubicaron los medios en donde se menciona a la trova, así como la concepción que de ella se tiene. Los lenguajes generados a partir de estos medios son mecanismos de los que la industria se vale para orientar el consumo, al elaborar estructuras propagandísticas que difunden lo que puede ser comercializado de la trova.

En este sentido, estos medios y sus lenguajes no actúan por separado, ya que, como se señaló, se sedimentan mutuamente para reforzar ciertas concepciones acerca de un sin número de temas; entre los que se encuentra, el de la música. Aquí, se debe exponer la manera en que se lleva a cabo esta sedimentación, para que en este caso la trova aparezca bajo una concepción que no corresponde a su significado histórico.

Como se comentó anteriormente, en este punto también se hace referencia al concepto de *teatrocracia* propuesto por Balandier y al de *régimen estético de la política*, de Marc Abélès y Máximo Badaró. Ya que, para este trabajo se propone que la sedimentación semiótica constituye una puesta en escena para presentar a la trova a partir de otros preceptos estéticos e ideológicos distintos a los que la han constituido históricamente. Considerándose aquí, que la función de la música para construir significados desde los objetivos de la industria, es parte de esa puesta en escena que busca hacer al producto sonoro más atractivo.

También hay que recordar la dimensión política de la música como parte de la reproducción y del ejercicio del poder en la sociedad. Lo que la hace una generadora y difusora de estructuras simbólicas que, con los matices correspondientes, oscila entre su carácter de dispositivo de control y su capacidad de ser un medio para la emancipación social.

Como primer punto, se puede afirmar que los medios que construyen los lenguajes mencionados son parte de una teatrocracia, definida ésta como “La puesta en escena de un juego que muestra los juegos que hacen y deshacen a la sociedad.”³¹⁵. En este sentido, la industria cultural tiene la capacidad de mostrar u ocultar esos escenarios en los que se construye tras bambalinas a la sociedad. Debido a que esta industria es un sector del capitalismo en el que se ejerce no sólo el poder económico, sino también el político y, por su puesto el simbólico. Por lo mismo, la industria cultural es un sistema de poder, y en relación con esto: “Todos sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral.”³¹⁶.

Aquí, los lenguajes expuestos en los medios mencionados realizan una puesta en escena en la que la Trova en México aparece vinculada a un sentido individualista, en el que se excluye lo social. Esto es visible en los ejemplos mencionados en donde se le relaciona con temáticas que exaltan lo individual. De igual manera, los discursos contenidos en los medios de difusión abordados, dan una definición de trova relacionada con emociones ligadas al amor sentimental y a lo bohemio, al identificar al canto trovadoresco con la balada.

Estos medios presentan discursos y sonoridades que son hechos por realizadores de propaganda y redactores que constituyen parte de las voces de la industria cultural. Al respecto Abélès y Badaró apuntan que: “[...] en la vida pública no hay poder político que no se despliegue sin una cuota de ceremonia y espectáculo, sin una estrategia simbólica.”³¹⁷. El sentido expuesto por los lenguajes que aparecen en los diversos medios relata una crónica que, recordando a Anthony Giddens, contribuye a la construcción de la identidad por medio de procesos de identificación. Pero también es parte de la construcción simbólica de la sociedad, desde la música.

³¹⁵ Balandier Georges. *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós. 1994. Pág. 15.

³¹⁶ Ibid. Pág. 16.

³¹⁷ Abélès Marc, Máximo Bandaró. Óp. Cit., Pág. 81.

Así, la industria ejerce el poder desde esa construcción discursiva que tiene como principal objetivo aumentar las ganancias generadas por este sector económico. Este poder se vincula al impacto que tiene el consumo del material sonoro en la sociedad, pero no se muestra de manera directa. Balandier lo describe así: “No sabría gobernar mostrando el poder al desnudo (como hacía el rey del cuento) y a la sociedad en una transparencia reveladora.”³¹⁸.

De esta forma, el ejercicio de ese poder en su forma visible busca objetivos económicos, pero a la vez oculta un nivel político que impacta sobre la manera en que el ser humano construye su percepción sobre el mundo y la sociedad. En el caso de la trova, su asociación a ciertas emociones y sentimientos, hacen que ésta música sea percibida desde su función de entretenimiento, encubriendo –siguiendo a Alan Merriam– aquellas funciones con las que históricamente se relaciona a esta manifestación musical y que tienen que ver con: refuerzo de la conformidad a las normas sociales, contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura y a la contribución a la integración de una sociedad. Y en cuanto a las funciones propuesta por Simon Frith: como respuesta a cuestiones de identidad, dar forma a la memoria colectiva y como algo que se posee al convertir a la música como algo que forma parte de nosotros, estas se modifican en la manera en que están dispuestas en el mundo sonoro.

Por lo que, en los ejemplos mencionados en este capítulo, se puede observar que lo que está presente es una versión de lo que se considera trova ajustada a los intereses de la industria de la cultura. La cual se mide bajo el parámetro del éxito que puede tener un cantautor, considerando que ese éxito se relaciona con la composición e interpretación de temas sentimentales: “Siempre como que ese es el prototipo exitoso del autor; el que hace sus rolas de amor y a través de éstas, se puede ver ahí una estética una ética, una perspectiva de algún gusto.”³¹⁹. Es decir, la industria de la cultura a partir de sus objetivos ha contribuido, a modificar el significado de la trova respecto a su desarrollo histórico. Sobre este punto Gabino Palomares opina lo siguiente: “A mí me preocupa la trova ahorita porque no tiene

³¹⁸ Balandier Georges. Óp. Cit., Pág. 16.

³¹⁹ Entrevista Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

contexto; o quizás el contexto que tiene es algo que no le beneficia ¿Cuál es el contexto? La despolitización, la fuga, salirse, no enfrentar la realidad.”³²⁰.

Otro ejemplo es el que da Gonzalo Ceja: “Un fenómeno fue este, por ejemplo, el programa que tuvieron Mexicano en el Canal Once. Al principio eran este tipo de canciones, este tipo de manifestaciones. Pero al no haber otro espacio así, las disqueras como aves rapaces se apoderaron de eso [...] y empezaron a imponer a sus artistas.”³²¹.

Estas opiniones plantean la forma en que se ha dado la relación de la industria cultural con la Trova en México. Así, el canto de orientación social, y en específico aquel que se asume con la influencia de la trova en Cuba, ha sido resignificado por esta industria al modificar el contenido histórico que contribuyó al desarrollo de esta manifestación.

En este sentido, conviene ir a la propuesta de Roland Barthes sobre la categoría del mito en la obra de arte. A partir de ésta, lo que hay en la relación de la industria de la cultura y la Trova de México es un adelgazamiento del significado, es decir, un nivel semiótico en donde el mensaje y en particular su carga histórica es menguado, aunque no desaparecido en su totalidad. Esto, para dar la impresión de que la trova es un “género” por medio del cual se abordan los temas que los medios de difusión en conjunto con sus lenguajes se han encargado de exponer como verdaderos. Al respecto: “Recordemos aquí que las materias del habla mítica (lengua propiamente dicha, fotografía, pintura, cartel, rito, objeto, etc.), por diferentes que sean en un principio y desde el momento que son captadas por el mito, se reducen a una pura función significante.”³²².

De acuerdo con esto, como parte de la música, la trova dentro de su condición de lenguaje, y como transmisora de mensajes, es susceptible a ser capturada por el mito, y a ser reducida a su significante. Recordando que, en consonancia con Barthes, la elaboración del signo tiene que ver con la relación que existe entre el significante y el significado, es decir entre el objeto y el concepto.

³²⁰ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

³²¹ Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 30 de mayo del 2018.

³²² Barthes Roland. Óp. Cit., Pág. 111.

Aquí, el mito desplaza al significado a un segundo nivel en donde lo que predomina es el significante, y como se reiteró, aunque no borra este significado, sí lo adelgaza o, en su caso, lo oculta. Ocurriendo lo que Raymond Williams expone sobre la dinámica del lenguaje como parte de la construcción de la realidad.

Por lo tanto, recordando que las características de la trova mencionadas anteriormente son parte de su desarrollo histórico y de su contexto social, lo que se puede observar, de acuerdo con los ejemplos expuestos en páginas anteriores, es que su significado ha sido adelgazado para su comercialización por parte de la industria cultural. Y recordando las opiniones mencionadas de los trovadores mexicanos para este trabajo, se puede afirmar que ese adelgazamiento se ha llevado a cabo a partir de la ocultación de su *sentido histórico*. Siendo ésta, consecuencia del desinterés de las compañías discográficas hacia la música trovadoresca.

Incluso, se puede decir que no existe una selección de parte de la industria acerca del contenido de las canciones. Sino que esta se lleva a cabo, a partir de la posibilidad de que estas puedan ser comercializadas; en todo caso lo que hay, es la decisión del cantautor de censurar su propio trabajo: “A veces es autocensura; es verdad también que nosotros decíamos: no quisiera cantar esto porque quiero seguir trabajando en este foro. Y entonces a lo mejor, no me voy a cantar unas de protesta que traía muy recientes, pero siempre está ese ingrediente.”³²³.

Aquí, el adelgazamiento del significado, en el caso de la trova se lleva a cabo a partir de la relación que se hace de ésta con temáticas que resaltan emociones vinculadas al amor sentimental. Tal y como se ha observado en los comentarios de las entrevistas realizadas y en los ejemplos presentados en este capítulo.

En este proceso, lo que se da es, por un lado, una perspectiva en donde la trova aparece como desprovista de los significados que en históricamente han sido parte de ella, a partir de la relación que ha establecido con la realidad. Y, por el otro, el ocultamiento de la misma a partir del desinterés de la industria cultural, al considerarla un producto no atractivo para los gustos estéticos del consumidor. En este sentido, el consumo de la trova es parte de un

³²³ Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

proceso de interacción simbólica, en el que se ponen en juego distintas formas de relación entre la identidad y la música.

Esto es resultado de un escenario elaborado por la industria de la cultura, en donde a través de los lenguajes utilizados por los medios de difusión, predomina el tema del amor de pareja en los gustos musicales socialmente aceptados. Y en esta puesta en escena el mito como concepto, propuesto por Barthes, tiene un papel fundamental al llevarse a cabo la resignificación de la Trova en México por estos lenguajes, de acuerdo con los estándares de la industria, pero también a las necesidades culturales del sistema socioeconómico capitalista en su fase neoliberal. En donde, estas necesidades buscan el mantenimiento del predominio de formas de concebir y percibir la realidad social, tanto en un nivel simbólico como práctico.

Así, el proceso de resignificación, es una forma de apropiación en el que el mito – puesto a andar por los mecanismos representados por los lenguajes construidos desde los medios de difusión y que elaboran el *mundo de sentido* que propone Oscar Hernández Salgar– desplaza al signo construido históricamente en la trova. Lo que, de acuerdo con los ejemplos presentados, repercute no sólo en la manera en que se concibe a ésta manifestación sonora, sino también en la percepción del mundo que ella propone.

Anteriormente se expuso el tema de la relación entre emoción y música abordada, siendo ésta última un medio por el que se induce el estado emocional, contribuyendo a proponer o reforzar la percepción que se tiene del mundo. Al respecto, Hernández Salgar, menciona la propuesta de Mukarovsky sobre las artes *atemáticas*, en el sentido de que la música no es un medio referencial de la realidad, sino que induce ciertos estados emocionales y actitudes hacia ella. Y que –de acuerdo con Zbikowski– tiene una función análoga respecto a la experiencia emocional, en donde, su significado es parte del encuentro del proceso dinámico de la obra con el contexto del receptor situado históricamente.

De acuerdo a esto, este contexto está planteado por la industria cultural, que, al desplazar el significado histórico de la música de Trova en México, elabora otros “significados” que le dan un nuevo sentido. Induciendo actitudes relacionadas con las emociones a las que se vincula la trova mexicana en la actualidad, e incidiendo en la percepción del mundo que esta manifestación musical propone. Y de esta forma, se

direcciona sus características históricamente constituidas –retomando a García Canclini– al campo de las identidades elaboradas por el mercado y el consumo, de acuerdo con los estándares de la industria de la cultura.

La función del mito, en este proceso se dirige a contribuir a la edificación y mantenimiento de la percepción que la industria a través de la trova propone. Percepción que influye en la construcción y mantenimiento de las identidades, así como en los elementos que las constituyen: memoria histórica, sentido de pertenencia y grado de compromiso.

Esto modifica *el sentido* de la trova, afectando estos elementos de la siguiente manera: “[...] en el sentido ya está construida una significación que podría muy bien bastarse a sí misma, si el mito no la capturara y no la constituyera súbitamente en una forma vacía, parasitaria. El sentido *ya* está completo, postula un saber, un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones.”³²⁴.

Por lo que, el mito por medio de la elaboración de un *mundo de sentido*, puesto en escena por los lenguajes utilizados en la industria cultural, tiene su efecto en el adelgazamiento del significado de la Trova en México. Lo que, modifica su *sentido* estético e histórico, incidiendo en los elementos que conforman a las identidades que la trova contribuye a crear, reforzar y mantener por medio de los procesos de identificación que le son propios.

A continuación, se presentan las opiniones de los cantautores y trovadores entrevistados para este trabajo sobre el tema de la trova y las identidades.

Gonzalo Ceja afirma que la trova sí contribuye a formar la identidad: Tenemos muchas canciones de identidad, hablamos de cosas nacionalistas y, pues eso es una cosa muy interesante; [...] Tenemos crisis de identidad, crisis de valores, crisis de destino, pero por lo menos esta música nos ayuda a mantener un poquito esa música con identidad, que es un poquito el papel importante³²⁵.

³²⁴ Barthes Roland. Óp. Cit., Pág. 113.

³²⁵ Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 30 de marzo del 2018.

Sobre este mismo punto, Fernando Delgadillo comenta: “Sin duda nos identificamos cuando estamos fuera de México y cuando estamos lejos de la gente que conocemos y de la tierra que nos vio nacer y, con las costumbres mexicanas en otro país. Claro, a qué nos agarramos.”³²⁶.

Otro punto de vista sobre esto es el de Gabino Palomares: “Yo creo que la concepción es generacional, la gente de más de 40 o 50 años lo relacionan con la cosa política, como parte de esa nostalgia. Pero [...] a las distintas clases sociales les gusta... no te explicas que Calderón era un amante de la trova.”³²⁷.

Otra perspectiva es la que comenta Alejandro Filio:

Creo que la gente ha tomado a la trova como un sinónimo de alternativa y muy relacionada con la cuestión acústica; de la guitarra de madera, de la guitarra artesanal y de la composición artesanal. Relacionan mucho la trova con el pensamiento, con la canción pensante. no es la canción que sólo divierte, que solo consume, que solo se baila; sino es la canción que nos invita a pensar, que nos invita incluso a atrevernos a criticar y a dar nuestra opinión.³²⁸

Estas opiniones coinciden en que la trova, tiene una presencia importante dentro de las manifestaciones sonoras de México. Y que de igual forma, la tiene en los procesos identitarios, siendo considerada un medio de arraigo cultural, una manera en que desde la música se puede inducir una actitud hacia un sentido de pertenencia y grado de compromiso. Aunque también se reconoce una crisis en la que la trova se encuentra, entre otros factores debido a la dinámica del capitalismo actual a través de la industria de la cultura.

De acuerdo con lo comentado por estos trovadores, y con lo expuesto con anterioridad, el proceso de resignificación mencionado a partir de los mecanismos por los que se ha modificado del *sentido* de la Trova en México, tiene un impacto importante en las identidades que esta manifestación artística propone y refuerza.

³²⁶ Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

³²⁷ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

³²⁸ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 8 de diciembre del 2017.

Hay que recordar que en apartados atrás se planteó con qué elementos se ha vinculado históricamente a la trova, entre ellos están: lo político, lo social, el paisaje, acontecimientos históricos, la patria, etc. Estos, en su conjunto conforman maneras en que se comprende y se percibe al mundo a partir de la propuesta que se encuentra en los discursos existentes en las canciones de los trovadores. Y esto se traduce en la existencia de una identidad o identidades construidas y mantenidas en torno al canto trovadoresco.

El papel de la industria musical, a partir de lo expuesto sobre el proceso de resignificación, tiene un impacto importante en los procesos que se dan en la relación trova-identidad. Es decir, en la percepción de la realidad conformada por medio de la trova. En esto, la industria al construir e inventar –como se vio en el primer capítulo– las categorías sobre lo que es un género musical, ha dado pie a una versión artificial de la trova, siendo aquí donde interviene la categoría del mito en la obra de arte. Respecto a esto, Alejandro Filio afirma que: “Las trabas es la gran contaminación de lo que se denomina canción fácil, canción comercial, creo que estamos rebasados de eso, saturados en la radio en la televisión, en todos los medios. De ahí que haya irrumpido dentro de un festival de trova todos estos géneros. O sea, hemos visto que se ha mezclado de todo, que se ha vuelto un río revuelto.”³²⁹.

No se trata de un purismo, ya que es necesario recordar que la música lo es porque a través de su historia se fue mezclando entre sí: ritmos, armonías, melodías, de las distintas geografías y temporalidades se han influenciado mutuamente para generar otras nuevas maneras de componer. Por el contrario, la opinión de Alejandro Filio tienen que ver con la manera en que, por conducto de la canción comercial como uno de los productos terminados de la industria cultural, a la trova se le han restringido espacios, teniendo repercusiones en la forma en que los escuchas se identifican con ella.

Con base a esto, la industria cultural y sus mecanismos constituyen una mediación en la forma en que la música manifiesta e induce actitudes hacia el mundo a partir de la identidad. Retomando a Anthony Giddens: “El desarrollo y la expansión de las instituciones modernas van directamente ligados al enorme incremento de la mediatización de la experiencia que implican esas formas de comunicación”³³⁰. Y continuando con Giddens, y el

³²⁹ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 7 de diciembre del 2017.

³³⁰ Giddens Anthony. Óp. Cit., Pág. 38.

concepto de identidad que propone, como una crónica coherente del *yo*, caracterizada por su condición *cosmopolita*, en la que el ser humano adquiere y define distintos roles; la industria cultural afecta los roles y a las identidades que tienen que ver con la música al incidir tanto en la práctica como en el ordenamiento del mundo simbólico que este arte propone.

En este sentido, la industria cultural participa en la construcción simbólica y práctica de lo que se comprende como trova. Esto repercute en la relación que ésta última tiene con los procesos identitarios, y con la percepción que por medio de ella se tiene sobre el mundo. Siendo esto es posible debido al vaciamiento de parte de su significado, y su remplazo por contenidos impuestos de manera “artificial” por esta industria. Lo que se lleva a cabo a través de la construcción de escenarios en donde se presenta el amalgamiento y andamiaje de lenguajes que los medios de difusión utilizan para orientar el consumo.

El resultado es un proceso de identificación en el que se asocia a la trova con las características que la industria dota a esta sonoridad. Sin embargo, considerando que, como lo afirma Raymond Williams, en todo proceso existen también presiones y resistencias, hay identidades que, desde el trabajo de los trovadores mexicanos, mantienen el *significado* histórico de la trova, resistiendo a esta industria con los obstáculos que esto conlleva. Tal y como lo comenta Alejandro Filio: “Los grandes problemas con los que nos hemos encontrado los trovadores, es una competencia desleal de los medios de comunicación de la canción popular, de la canción comercial.”³³¹.

Esto implica que, a su vez, existan procesos identitarios en los que se busca mantener –ya sea como compositor o como escucha– los preceptos estéticos e ideológicos propios del trabajo trovadoresco. Contrariamente a algunas impresiones sobre que la trova está desapareciendo. Sobre el tema Fernando Delgadillo afirma lo siguiente:

Yo creo que la fuerza es la opción que puede brindar este tipo de canto. No sé, hay quienes no nos contentamos, a mí luego me han dicho, ‘oye pues es que yo sentía que antes había un movimiento muy fuerte, y ahorita como que está chafeando; ya va a desaparecer’. Y yo digo, yo no creo que desaparezca mientras haya gente que le gusta, una canción que tenga un contenido,

³³¹ Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 7 de diciembre del 2017.

mientras hayamos, quienes necesitemos más, siempre existe la trova, siempre está, siempre hay alguien que se anima.³³²

Para este trovador, la música de trova sigue teniendo fuerza dentro de la sociedad, lo que significa que, existen sectores de cantautores que continúan identificándose con los preceptos ideológicos y prácticos de esta manifestación cultural, así como con la identidad que refuerza por conducto de la visión del mundo que propone.

Con esto, se pueden mencionar principalmente dos maneras de concebir el canto de Trova en México; uno que busca recuperar y preservar los elementos estético-históricos de la trova con base en las influencias discursiva y musical, tanto de la Nueva Canción Latinoamericana e Hispana como de la Nueva Trova Cubana. Y otro, que proviene y se identifica con las categorías construidas desde la industria cultural, las cuales, buscan por medio de la orientación de emociones a través de las temáticas mencionadas, dirigir el consumo para sus fines económicos. Y, a su vez, modifican la percepción de la realidad que la trova propone y los procesos identitarios que se conforman en torno a ella. Lo que no significa que existan trovadores que se identifiquen con la trova incondicionalmente, y otros que respondan únicamente a lo que la industria de la cultura propone. Sino que ambas vertientes son la que prevalecen en la música de Trova en México.

Es posible encontrar esto en las opiniones de los trovadores citados, pero también en los ejemplos comentados con base a los medios de difusión expuestos. Sin embargo, otro elemento que debe tomarse en cuenta y que se ha reiterado a lo largo de este capítulo, es que la trova también ha sido relegada por la industria de la música, al no ser considerada un producto propicio para su comercialización. En su caso, sólo se recupera una parte de sus elementos, dando por resultado que el canto trovadoresco no tenga un papel constante en la industria ni en los medios de difusión.

Lo anterior, muestra el papel preponderante que tiene la industria cultural en la constitución de las identidades y su mantenimiento. Tal y como lo afirma Néstor García Canclini: “Las industrias culturales son hoy el principal recurso para fomentar el conocimiento recíproco y la cohesión entre los múltiples organismos y grupos en que se

³³² Entrevista a Fernando Delgadillo, Estado de México, 24 de marzo del 2018.

fragmentan las grandes ciudades.”³³³. En este sentido, para la industria cultural la trova ha ido dejando de ser un referente de las identidades basadas en la noción de patria y nación, para tener una relación más cercana con procesos identitarios relacionados con el mercado.

Desde esta relación, la trova elaborada por la industria de la cultura se liga más a las identidades que se han desarrollado dentro del proceso globalizador del capitalismo en la actualidad. Haciendo referencia a la siguiente afirmación de Canclini: “La globalización disminuye la importancia de los acontecimientos fundadores y los territorios que tenían la ilusión de identidades ahistóricas y ensimismadas.”³³⁴. Así, al observar los temas y las letras de las canciones de la trova difundida por la industria, se puede notar que ésta manifestación artística está cada vez más alejada de los procesos identitarios vinculados a los mitos fundadores, pero también de temas que refieren a problemáticas políticas y sociales.

Pero, como se ha reiterado, no se trata de una censura, sino de un adelgazamiento del significado de la trova a partir de los mecanismos utilizados para orientar el consumo. Sin embargo, en este proceso, hay cantautores que tienen que recurrir a la autocensura o autoregulación para poder ser incluido en espacios que difundan su trabajo musical.

Por lo tanto, la relación de la Trova en México con la industria cultural, ha generado principalmente las dos vertientes mencionadas, las que a su vez, son dos formas de relación con las identidades que se conforman y desarrollan en torno del canto trovadoresco: una es la que recoge los preceptos heredados por la trova en Cuba, así como las influencias provenientes de la Nueva Canción, y aquella que a partir de los estándares de la industria de la música, adopta las formas discursivas y estéticas que ocultan el desarrollo histórico de esta manifestación cultural. Repercutiendo en las identidades al proponer, a través de la categoría de *mundo de sentido* (abordada anteriormente), maneras particulares de ver la realidad, correspondiendo a una visión elaborada en torno al sistema capitalista en la actualidad.

Los lenguajes de los que se vale la industria para sus objetivos son elaborados por los medios de difusión. Al respecto, Giddens menciona que “[...] en las condiciones de la modernidad, los medios no reflejan realidades sino que, en cierta medida, las configuran

³³³ García Canclini Néstor. Óp. Cit., Pág. 90.

³³⁴ Ibid. Pág. 95.

[...]”³³⁵. En este sentido, existe un desinterés de la industria cultural hacia la Trova en México, lo que la mantiene en un segundo plano, utilizando sólo aquellos elementos que son adecuados para el proceso comercial de la música.

La vertiente que tiene que ver con quienes buscan resaltar a la trova como vehículo por el que se difunden elementos discursivos acerca de la realidad social, y que incluye el tratamiento de problemas históricos y políticos, encuentra que, en la actualidad la Trova en México está en una crisis relacionada con el desarrollo social del país. En donde, en la opinión de los trovadores, a partir de esa crisis las nuevas generaciones de músicos y cantautores mexicanos deben replantearse la situación actual de esta manifestación musical:

Yo no sé si tocando, si volviendo a la realidad mexicana, y en lugar de estar diciendo el eterno tema de la canción, sea necesario salir de eso. Si será necesario volver a pintar el paisaje... y volver a tener un contacto con la realidad y no quedarse en la luna.

Los muchachos tienen que encontrar su propia solución... cuál sería la propuesta de los trovadores para este partaguas que va a pasar en México... ¿Dónde está la Nueva Trova? ¿Dónde están sus opiniones? Es muy preocupante que los muchachos estén aislados de la realidad.³³⁶

Así, la música más que reflejo es un síntoma de la sociedad y del uso del poder dentro de ella. La visión que propone la música dominante regularmente es la de los grupos hegemónicos, ya que como lo afirman Jaques Attali, el uso del sonido para el establecimiento del poder, es un asunto histórico: “La monopolización de la emisión de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio de los otros son dondequiera las condiciones de perennidad de un poder.”³³⁷. Esto recuerda también a John Blaking, quien afirma que: “Los análisis funcionales de la estructura musical no pueden separarse de los análisis estructurales de su función social. La función de las notas en sus interrelaciones no puede

³³⁵ Giddens Anthony. Óp. Pág., 42.

³³⁶ Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.

³³⁷ Attali Jaques. Óp. Cit., Pág. 18.

explicarse adecuadamente como parte de un sistema cerrado, sin hacer referencia a las estructuras del sistema sociocultural del cual forma parte el sistema musical.”³³⁸.

A partir de esto, se puede decir que, la crisis de la trova deja abiertos diversos cuestionamientos sobre la sociedad, sobre su momento actual y sobre la manera en que en ella se hace uso de los sonidos. Por lo tanto, la trova es un ejemplo de un tema complejo y que, desde esta perspectiva, sólo es posible comprender si se aborda la dinámica de las relaciones sociales. Es decir, desde una dialéctica en la que la música y las relaciones sociales que se conforman en torno a ella, se entiendan en su interrelación práctica y simbólica como parte de la estructura social, como un ordenamiento de las armonías, del timbre, de la melodía y el ritmo de la realidad en la que nos desarrollamos como seres humanos.

³³⁸ Blaking John. Óp. Cit., Pág. 67.

Conclusiones.

En lo general.

El tema de música e identidad es un campo que aún se encuentra en permanente construcción. Las aportaciones de la etnomusicología y la sociología de la música son fundamentales para comprender la importancia de la música en las sociedades y en la forma en que éstas elaboran a través de sus sonoridades, percepciones y concepciones sobre su realidad histórica. En este sentido, aunque el papel de la música a partir de sus distintas funciones y su vínculo con el poder son temas relevantes para toda estructura social, en América Latina adquiere ciertas particularidades que es indispensables atender.

Respecto a esto, el vínculo del desarrollo socio-político de la región con su proceso cultural, ha dado como resultado que la cultura sea uno de los bastiones que contribuyen a la construcción y reforzamiento de una identidad latinoamericana. Para el caso de la música, ésta resulta una forma de identificación de los distintos pueblos, en sus geografías y temporalidades. Sin embargo, un elemento que se debe tomar en cuenta es el del sistema económico capitalista, actualmente en su fase neoliberal; el cual en el presente ejerce su hegemonía en la región. Teniendo un impacto no sólo económico, sino también en la permanencia y cambio de las identidades.

Uno de los productos de ese capitalismo es la industria de la cultura, la cual se ha convertido en un factor que marca la manera de crear y de socializar la música. Esto, es posible gracias al avance de las tecnologías digitales, dando como resultado una relación particular entre el arte y los procesos identitarios. A partir de este avance, se llevan a cabo procesos de resignificación, consecuencia de los mecanismos de la industria para orientar el consumo.

A partir de esto, para este trabajo se puede concluir, en lo general, que una de las funciones de la música es reforzar procesos identitarios. Pero estas funciones se reelaboran cuando se modifica el *mundo de sentido* (categoría propuesta por Oscar Hernández Salgar), que implica el andamiaje de lenguajes puestos en escena para dar significado a una expresión artística. En este caso, esta categoría resulta adecuada para explicar la manera en que la trova

ha sido modificada en su significado, para dotarla de otros más afines para su comercialización desde la industria musical.

Esta reelaboración ha sido utilizada por la industria de la música, respondiendo a la forma en que ésta se relaciona con la manera en que los referentes de la identidad se han modificado dentro de la modernidad. En este punto, se observa desde el ejemplo de este trabajo, cómo la música transita de reforzar las identidades basadas en la concepción de los estados nacionales y sus elementos (territorio, historia común, lenguaje, etc.), a las identidades construidas desde un proceso de desterritorialización, a causa de la globalización concebida como uno de los momentos del capitalismo. Esto no implica que, aunque la música en la actualidad esté más inclinada al reforzamiento de las identidades basadas en el consumo, su relación con el concepto de nación se encuentre roto. En todo caso, la creación musical transita entre esos dos puntos, en donde en el presente lo que hay es una combinación de ambas perspectivas, y no la exclusión de una hacia la otra.

Así, se puede concluir que la relación entre música e identidad seguirá cambiando, y más aún, con el desarrollo de las tecnologías digitales. Las redes sociales, las plataformas digitales, los softwares y demás programas están modificando la manera en que se llevan a cabo las relaciones culturales en la actualidad y sus manifestaciones creativas; esto incluye a la música. Aquí, el uso del Internet se vuelve importante para orientar las pautas del consumo, pero también la perspectiva que se tiene de la realidad existente. En general, el papel que tiene la industria de la cultura es fundamental en estos cambios.

Y en ellos, la facultad que tiene la industria para modificar el significado de ciertas manifestaciones musicales es importante, ya que no sólo se trata la elaboración de productos sonoros que puedan ser adecuados para el mercado, sino que también implica modificar la memoria histórica que la música contribuye a mantener. También es ocultar o menguar el sentido que la práctica musical propone a partir de su desarrollo, para así, construir significados artificiales en donde está implicado también el uso del poder, siendo la música parte de un dispositivo semiótico que sirve para el ejercicio de éste. Ya que, al construir el mundo desde un nivel simbólico, también se llevan a cabo configuraciones útiles para el sostenimiento de una hegemonía representada por el sistema capitalista neoliberal.

Sin embargo, la música también es resistencia, porque más que iluminar una realidad, induce ciertas actitudes frente a ella. Activa las emociones ligadas a la misma, y provoca formas de estar dentro de la concreción del mundo, así como la posibilidad de modificarlo. Aunque como se ha reiterado, no por sí sola, sino como parte de los lenguajes que le dan sentido. Además, están las prácticas que ocurren alrededor de ella, y que tienen un impacto indirecto en las relaciones sociales.

Otro punto, es que se debe considerar a la industria de la cultura no sólo como el actor dentro del sistema que bajo el afán de comercializarlo todo, no tiene ninguna aportación benéfica para el artista y su contexto, y sólo se mueve desde su condición de agente enajenante de la realidad y conciencia social. También contribuye a la difusión de las músicas de distintas temporalidades y espacios, aunque a partir de la selección que hace para su exposición.

En este sentido, la industria sigue teniendo en los medios tradicionales como la televisión y la radio, su principal medio para difundir sus productos sonoros. Esto contribuye a la conformación de las identidades desterritorializadas o deslocalizadas; aunque esas identidades regresan en busca de sus referentes nacionales. Así, los medios tradicionales han expandido su espectro al exponer manifestaciones artísticas del mundo; respondiendo a la globalización del arte.

Y aunque si bien, no se puede hablar de una democratización de la cultura y tecnología, se abre la posibilidad de acceder a canciones, y músicos que en otro momento resultaban difícil de conocer. Pero, como ya se mencionó, todo estudio sobre el tema no debe perder de vista que la industria cultural responde a los engranajes que conforman al capitalismo como sistema socio-económico, y como relación socio-cultural.

En lo particular.

La trova es parte de las manifestaciones musicales que se tornaron en vehículos para difundir la realidad de América Latina; en este sentido, ha sido un medio en el que se construye un discurso, que al transmitir un mensaje acerca de algún acontecimiento de la región, también expone su percepción sobre el mismo, interpelando a los sujetos y colectividades.

Las canciones de la trova son discursos, no sólo en el sentido de su condición de lenguaje musical y poético, sino en el político en tanto que, una de sus características es la importancia que tiene la letra y su uso para narrar esa realidad social y orientar la conformación de una posición frente a la misma. Teniendo una influencia importante en las músicas de otras geografías latinoamericanas, aunque sin olvidar que también se ha nutrido de los elementos poéticos, discursivos y musicales de las sonoridades de los diversos países que componen la región; teniendo como resultado, una retroalimentación, estética y política.

En este sentido, el canto trovadoresco desarrollado en Cuba ha mantenido ciertos elementos ya apuntados a lo largo de este trabajo. Esos elementos musicales, poéticos, semiológicos, e históricos, son los que dotan la obra del trovador de un significado que responde a su construcción histórica. En donde, la trova es, porque su propio desarrollo y contexto establecen la manera en que participa del nivel simbólico del mundo, pero también del práctico. Aunque esto no es una propiedad sólo de la trova.

Esto ha tenido una influencia importante en los músicos que se asumen como trovadores en México. Sin olvidar la influencia que estos músicos mexicanos tienen también del folclor y de la Nueva Canción. Siendo en la década de los ochenta cuando esta influencia se remarcó en el trabajo de una generación de cantautores e intérpretes que son parte fundamental en el canto que aborda temas sociales.

Esta influencia no significó una copia de los preceptos de la trova de la Isla, sino la adaptación de la manera de abordar la canción por parte del trabajo trovadoresco, a la realidad mexicana. Siendo así que, en las canciones de los compositores mexicanos se tratan temas sobre situaciones que son parte de su realidad social, pero que en la manera de hacerlo se exhibe la influencia cubana.

Al respecto, la obra de los trovadores mexicanos constituye un discurso que propone mirar el mundo a partir de una concepción social del mismo. Es decir, forma parte de procesos identitarios que responden a una percepción de la realidad que se vinculan a temas socio-políticos. Por lo tanto, la Trova en México, en sus inicios refuerza los elementos que son parte de una identidad (memoria histórica, sentido de pertenencia y grado de compromiso), y de igual forma, refuerza la visión que se manifiesta a través de la misma.

Sin embargo, aquí el tema de la industria cultural resulta importante. Debido a su capacidad de resignificación, tiene un impacto importante en el arte y la cultura, así como en los procesos identitarios que se desarrollan en torno a los mismos. Así, los mecanismos que se conforman a partir del andamiaje de los lenguajes utilizados en los medios de difusión, de los que esta industria se vale para orientar el consumo simbólico y material de la música son parte de la forma en que, desde esa orientación se modifican los significados estéticos e históricos de manifestaciones artísticas que se originan fuera de la misma. Estos lenguajes en conjunto dan sentido a la obra artística, induciendo ciertas actitudes a partir de ella. En este sentido, la identidad como una manera de mirar y acceder al mundo, así como las prácticas que son parte de la misma, son repercutidas por dichos mecanismos.

Lo que también tiene consecuencia en la modificación de la percepción de la realidad que la trova propone desde las canciones que la conforman. Ahí se encuentra lo que se considera la importancia de este trabajo. Es decir; en el estudio del papel que tiene la industria cultural en la relación entre música y sociedad, al incidir en la manera en que la segunda otorga sentido y significado a sus prácticas y relaciones desde la música.

El resultado de este proceso ha sido la coexistencia de dos vertientes identitarias; una tiene que ver con aquellos trovadores que retoman los preceptos y significados de la trova a partir de su desarrollo histórico, para así preservar dichos significados y la relación de la trova con la realidad social; y la otra se genera en la medida en que se difunde desde la industria de la cultura una versión de lo que es la trova, identificada con los elementos semióticos que los lenguajes de esta industria a través de los medios de difusión han construido para el mercado de música. En donde, se vincula a esta manifestación sonora con temáticas que regularmente han sido rentables para su venta.

Es importante señalar que no se trata de etiquetar al artista que vende su trabajo, relacionándolo con la corrupción del arte; tema que resulta polémico y que es necesario tratar con sus matices, incluso hablar de corrupción en el sentido de un arte que se pone al servicio de sistema, resulta complejo. Se trata de la forma en que la industria retoma ciertos elementos de la trova y la dota de otros que corresponden a sus estándares, para así comercializar lo que considera rentable para sus objetivos.

A partir de esto, se puede decir que:

1.-La Trova Cubana que tuvo su influencia en México, es una manifestación musical dotada de elementos estéticos e históricos que conforma discursos que proponen formas de percibir la realidad social. A su vez, refuerza procesos identitarios relacionados con temáticas socio-políticas; ya que, su desarrollo histórico la vincula con identidades basadas en la concepción de patria, nación y etnia, recordando que su origen se remonta a las guerras de independencia de Cuba y después a la Revolución Cubana con la Nueva Trova.

2.-Para el caso de México, aunque la música de orientación social tiene sus raíces en el corrido mexicano, la Nueva Canción y el folclor, la Trova Cubana tuvo una influencia importante, sobre todo en la década de los ochenta y noventa; así, la generación que se formó en dicho tiempo, retomó esa influencia y la incluyó en su trabajo musical, logrando la posibilidad de conformar discursos y narrativas que desde la forma de abordar la canción trovadoresca proponen una percepción sobre la realidad y las problemáticas ocurridas en México, al igual que inducen actitudes y prácticas hacia la misma.

3.-El significado histórico de la trova, tiene que ver con la relación que ha tenido con los distintos lenguajes que se han construido como parte de su desarrollo histórico, de acuerdo con las condiciones sociales y estéticas de su contexto. La cual la ha dotado de su sentido.

4.-Los lenguajes que dieron sentido a la trova fueron sustituidos desde la industria cultural, por otros contruidos de manera artificial, los cuales responden a la necesidad de esta industria de conformar productos sonoros vendibles; estos lenguajes se condensan en la relación establecida entre la trova y las temáticas que la industria aborda.

5.-Esto, tiene un impacto en la percepción de la realidad que la trova propone; la trova como lenguaje elabora discursos y contribuye a la construcción y ordenamiento del nivel simbólico del mundo. A partir de esto, la relación de esta práctica musical con la identidad está en la manera en que se entiende la realidad a partir de los códigos estéticos de este canto. Aquí, la trova no expresa la realidad, sino que induce una actitud hacia la misma a partir del encuentro de la obra con un receptor históricamente situado que la interpreta desde su contexto, pero, sobre todo, desde la crónica de su yo; es decir, desde su identidad. Por lo que, al ser modificado el significado de la trova por la industria de la música, también se modifica

la manera en que el ser humano se percibe a través de la misma, así como la actitud práctica que la trova induce en la constitución o refuerzo de su identidad.

6.-El contacto de la Trova de México con la industria de la cultura generó la posibilidad de una división identitaria; por un lado, está aquella posición en que el músico busca reproducir los preceptos que dan significado histórico a la trova, y por el otro, se tiene aquellos productos musicales contruidos por esta industria que retoman algunos de sus elementos, resignificándolos a partir de las temáticas utilizadas por el mercado de la música. Estos productos son parte de la elaboración simbólica del mundo dentro del sistema socio-económico capitalista neoliberal.

7.-Ante esto, se presenta la necesidad del cantautor de mediar su trabajo creativo para poder ofertar su producto sonoro. Comprendiendo que, siendo la música la actividad para reproducir su vida, tiene que adaptar sus obras a las necesidades mercantiles, obligándolo a la autocensura y autorregulación. Siendo así, que no se trata de un cantautor que corrompe su obra con una finalidad política explicita, sino que son las presiones de la industria de la música las que lo obligan a abordar de manera particular su propia obra.

8.-Existen elementos de continuidad y ruptura dentro de este proceso: algunas de las características históricas de la trova, tanto en la letra y sus temas como en la música se han mantenido por la industria cultural. Ya que muchos trovadores (como se observó en las entrevistas), buscan exponer canciones que narran acontecimientos sociales; y en lo musical, se debe recordar que la trova no es un género en sí, sino una manera de abordar distintos géneros musicales. Esto sigue siendo así, a pesar de que se identifica el trabajo trovadoresco con la balada, ya que, en las canciones se puede identificar el uso de géneros musicales, como la cumbia, el bolero, el son jarocho, el son huasteco, la rumba, etc. Así, hay elementos de continuidad a pesar del proceso de resignificación ya mencionado. Y, en cuanto a la ruptura, esta se presenta en el ocultamiento o adelgazamiento del sentido histórico de la trova. Dando por resultado, la escisión identitaria comentada.

9.-A partir de este trabajo, se propone que **la trova en la actualidad sigue siendo un vehículo para comunicar reivindicaciones sociales e inducir actitudes específicas sobre las mismas:** debido a que, se le continúa relacionando por los mismos cantautores

entrevistados, con preceptos como la justicia, la verdad, la igualdad, la libertad, etc. Y si bien sus características no son las mismas, mantiene esos significados. Incluso, en el presente, artistas posteriores al auge de la trova han retomado esa influencia y la integran, aunque su trabajo no responde a los significados y contextos de esta manifestación cultural.

10.-El contacto de la Trova en México con la industria cultural: no implica la eliminación completa del significado histórico de esta manifestación musical; atendiendo a la propuesta de Roland Barthes sobre la categoría de mito en la obra de arte, lo que hay es un adelgazamiento o vacío parcial del significado por parte de esta industria. Construyendo a su vez, otros significados utilizados para orientar el consumo sonoro y exponiendo de una manera parcial lo que es la trova; y aunque no se borra por completo su desarrollo histórico, sí se muestra parcialmente. Lo que no implica que deba existir una pureza, sino como se mencionó se trata de exponer la manera en que el sistema capitalista y sus sectores productivos, tienen influencia en la forma en que se piensa y actúa en la realidad.

Por último, este trabajo es parte de un tema basto dentro de los estudios acerca de la relación entre música y sociedad. En ella el papel de la industria cultural ha sido tratado de diversas ópticas, y atraviesa esa relación de manera cada vez más importante debido al avance de las tecnologías y los medios de difusión. Por lo tanto, quedan abiertas otras problemáticas acerca de esta temática, por ejemplo, las que tienen que ver con el futuro de la trova y la manera en que ésta se relaciona con una sociedad que se desarrolla dentro del capitalismo y en su fase neoliberal. Teniendo presente que los sonidos de una sociedad son parte de su dinámica, de su forma de mirar, de actuar y de escuchar al mundo y su realidad.

Bibliografía.

Libros.

- Abélés Marc, Máximo Bandaró. *Los encantos del poder. Desafíos de la antropología política*. Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2015.
- Acosta Leonardo. *Canciones de la Nueva Trova*. Jorge Gómez (selección). La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1981.
- Alén Rodríguez Olavo. *Pensamiento musicológico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 2005.
- Anderson Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica. 1993.
- Attali Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F: Siglo XXI editores. 1995.
- Balandier Georges. *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós. 1994.
- Barthes Roland. *Mitologías*. México D.F: Siglo XXI editores. 1999.
- Bell Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las artes/Alianza editorial mexicana. 1977.
- Betancourt Lino. *La trova y el bolero*. La Habana: Producciones Colibrí. 2011.
- Blacking John *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial. 2015.
- Bollème Genevève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo “popular”*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Grijalbo. 1990.
- Bustamante Enrique (coord.); Luis Alfonso Albornoz [et. al]. *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación; industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa. 2003.
- Casaus Víctor, Rogelio Noguera Luis. *Que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras Cubanas. 1995.

- Copland Aaron. *Cómo escuchar la música*. México, D.F: Breviarios, Fondo de Cultura Económica. 2011.
- Delgado Linares Carlos. *El movimiento de la Nueva Trova Cubana y la Trova Tradicional*. Caracas: Editorial ISPAME/Colección Alba Musical. 2013.
- Echeverría Bolívar. *Definición de la cultura*. México, D.F: Ítaca/Fondo de cultura económica. 2010.
- Fernández Zaurín Luis. *Biografía de la Trova*. Barcelona: Colección Memoria. Ediciones Barcelona. 2005.
- García Canclini Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F: editorial Grijalbo.
- Giddens Anthony. *“Modernidad e identidad del yo” el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península. 1997.
- Giro Radamés, Isabel González. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba. Tomo 4*. La Habana: Letras Cubanas. 2007.
- Hernández Salgar Oscar. *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas (1930-1960)*. La Habana: Premio de musicología 2014/Fondo Editorial Casa de las Américas. 2015.
- Jadová Jaramila, Emiul Volek. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jean Mukařovský*. Bogotá: Editorial Plaza y Juanes. 2000.
- López de Jesús, Ivette Lara. *Encuentros sincopados: El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México, estado libre y soberano de Quintana Roo: Siglo XXI. 2003.
- Moreno Rivas Yolanda. *Historia de la música popular en México*. México, D.F: Editorial Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1979.
- Pérez Olga Marta, Rosa Blanca Pérez (Editoras). *Cuadernos de Cubadisco. Cancionero de la trova cubana*. La Habana: Andante editora musical de Cuba/Instituto Cubano de la Música/Cubadisco 2001. 2001.

-Quintero Rivera Ángel G. *¡Salsa sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. México, D.F: Siglo XXI editores.

-Ramírez Paredes Juan Rogelio. *De colores la música, lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música High Energy*. México: Posgrado de Estudios Latinoamericanos/Alterarte ediciones/Master Genius. 2009.

- Ramos Eduardo, Lino Betancourt. *Como la rosa, como el perfume*. La Habana: Ediciones Museo de la Música. 2011.

-Rousseau Jean-Jaques. *Diccionario de música*. Edición a cargo de José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Editorial AKAL. 2007.

-Said Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama. 1996.

-Salazar Adolfo. *La música como proceso histórico de su invención*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica. 1953.

-Sánchez Vázquez Adolfo. *Estética y marxismo. “Tomo I”*. México: Ediciones Era. 1970.

-Sanz Joseba. *Silvio: Memoria trovada de una revolución*. Navarra: Txalaparta. 2001.

-Williams Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta. 2009.

-Zallo Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Ediciones AKAL. 1998.

Tesis.

-González Ruiz Carlos Rodrigo. *La trova como expresión marginal en la Industria Discográfica en México y su difusión en los medios de comunicación*. Tesis para obtener el título de Licenciado en ciencias de la comunicación, (Asesora: Sonia Elizabet Morales Barrera.). México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. 2011.

-Lupercio Lara Jessica. *De vuelos y de sol. El proyecto de la canción en “concreto”*. Reportaje para obtener el grado de licenciado en comunicación y periodismo (Asesor: Jorge Martínez Fraga.). México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. 2001.

-Rubio Mancilla María del Carmen. *La difusión del Canto Nuevo en México*. Reportaje para obtener el título de licenciado en ciencias de la comunicación, (Asesora: Lic. Blanca Aguilar Plata.). México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. 1994.

-Zapata Londoño Wilson Iván, Sara Maya Villada. *Música y emoción*. Trabajo para obtener el título de psicólogo, (Asesor: Javier Salazar.). Medellín: Universidad de Antioquía/Facultad de ciencias sociales y humanas: departamento de psicología. 2014.

Revistas.

-Borges Triana Joaquín. “Canción Cubana Contemporánea: una imagen posible”. En *Juventud Rebelde*. La Habana. Jueves 20 de noviembre del 2008.

-Frith Simon. “Hacia una estética de la música popular” en Cruces, F. *Et. Al.* (eds) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trota. 2001. revista

-García Mallet Taidys. “El trovador ¿Crisis de una imagen?” en *Boletín música, revista de música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Casa de las Américas. 19-20/mayo-diciembre/2007.

-Merriam Alan P. “Usos y funciones” en Cruces, F. *Et. Al.* (Eds). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trota. 2001. revista

-Peres Marina. “*La nueva canción latinoamericana*” en. *Ensayo de música latinoamericana: elección del boletín musical de la Casa de las Américas*. Hernández Clara (Editora). La Habana: Casa de las Américas. Colección Nuestros Países, serie música. 1982.

Fuentes electrónicas.

-Bolívar Espinoza Augusto, Óscar Cuéllar Saavedra. *J.G. Herder, filósofo de la historia, reaccionario e innovador*. Vico y Herder-Difusión Cultural UAM. Ciudad de México: Difusión Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/nov2002/bol-cue.pdf>

-Bolognesi Mario Fernando. *La Cultura y la mercancía*. Paideia: *Aesthetics and Philosophy of the arts*. Disponible en: <https://www.bu.edu/wcp/MainAest.htm>

- Canal Once. *Foro Once*. Disponible en: <http://oncetv-ipn.net/foro-once/>
- *Fernando Delgadillo, a la conquista de más público con nueva disquera*. En Vanguardia MX. Disponible en: <https://www.vanguardia.com.mx/articulo/fernando-delgadillo-la-de-conquista-mas-publico-con-nueva-disquera>
- Fonoteca Nacional. *Recordando a Bebo Liberman*. Disponible en: <http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/agenda/calendario-de-eventos/sesion-de-escucha/recordando-a-beno-lieberman>
- Grupo de Comunicación Katedra S.A. de C.V. *¿Cuáles son los programas de radio más escuchados según, la edad?* En Revista Merca20. Disponible en: <https://www.merca20.com/cuales-son-los-programas-de-radio-mas-escuchados-en-mexico-segun-la-edad/>
- Gutiérrez Belisario. *La trova vive, y vive bien*. En el Sol de México. Disponible en: <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/La-trova-vive-y-vive-bien-196995.html>
- Instituto Federal de Telecomunicaciones. *Estudio cualitativo de consumo de contenidos de radio y televisión por adolescente*. Disponible en: http://www.ift.org.mx/sites/default/files/contenidogeneral/comunicacion-y-medios/adolescentesradiotvinternet300418_3.pdf
- Iraida. *¿Qué es el filin o filin? ¿Qué significa decir con filin? ¿Dónde surgió el movimiento musical filin? Puente Cubano al mundo*. Disponible en: <http://cubanosdeambosorillas.blogspot.com/2010/10/que-es-el-feeling-o-filin-que-significa.html>.
- Jiménez Alondra. *La trova, un medio para narra el sentimiento popular*. En “El diario de Querétaro”. Disponible en : <https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/la-trova-un-medio-para-narrar-el-sentimiento-popular-436201.html>
- La Redacción. *Canto Rodado: “Silvio y Pablo en México, 1977” (Primera parte)*. Revista Proceso. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/233336/canto-rodado-8220silvio-y-pablo-en-mexico-1977-8221-primera-parte>

- La redacción. *El show del insomnio y Acústico*. En Proceso, sección de cultura y espectáculos. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/190469/el-show-del-insomnio-y-acustico>

- Magaña Glen Rodrigo. *Trova... Feeling para una balada*. En el Sol de México. Disponible en: <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/Trova%E2%80%A6-feeling-para-una-balada-187120.html>

- Medios Digitales y Sitio Web, IMER. *Va mi resto... Recordando a Salvador “El Negro” Ojeda*. Radio México Internacional. Disponible en: <http://www.imer.mx/rmi/va-mi-resto-recordando-a-salvador-qel-negroq-ojeda/>

- Noticias. *Fernando Delgadillo ofreció un espectacular concierto en el foro Felipe Villanueva el pasado 11 de febrero*. En Sony Music México. Disponible en: <https://sonymusic.com.mx/fernando-delgadillo-ofrecio-espectacular-concierto-en-foro-felipe-villanueva-pasado-11-febrero/>

- Prensa. *El IFT da a conocer la encuesta nacional de consumo de contenidos audiovisuales en radio, televisión e internet (Comunicado/2016)*. En Instituto federal de telecomunicaciones. Disponible en: <http://www.ift.org.mx/comunicacion-y-medios/comunicados-ift/es/el-ift-da-conocer-la-encuesta-nacional-de-consumo-de-contenidos-audiovisuales-en-radio-television-e>

- Ronald Villamil. *El pensamiento de Herder y su influjo sobre la nueva generación romántica de la Argentina* en Suma Cultural, número 4. 2001. Pág. 132. Disponible en: http://www.konradlorenz.edu.co/images/stories/suma_cultural/2001-4/pensamiento.pdf

- Televisa Monterrey. *Las noticias-Trova para el alma*. Disponible en: https://youtu.be/B-GMEE8_dvE

- Valladares Ana Lucía. *Publinews*. Disponible en: <https://www.publinews.gt/gt/espectaculos/2018/01/01/canciones-mas-escuchadas-2017.html>

Entrevistas.

- Entrevista a Alejandro Filio, Ciudad de México, 8 de diciembre del 2017.
- Entrevista a Fernando Delgadillo. Estado de México, 24 de marzo del 2018.
- Entrevista a Gabino Palomares, Ciudad de México, 21 de marzo del 2018.
- Entrevista a Gonzalo Ceja, Estado de México, 30 de marzo del 2018.
- Entrevista a Pedro Trujillo, La Habana, 29 de abril del 2016.
- Entrevista a Rodolfo de la Fuente, La Habana, 28 de abril del 2016.