



**El Colegio  
de la Frontera  
Norte**

Trovar frente al espejo roto.  
Identidades troveras ante la industria musical  
(México, siglo XXI)

Tesis presentada por

**Francisco Gerardo Peña Flores**

para obtener el grado de

**DOCTOR EN ESTUDIOS CULTURALES**

Tijuana, B. C., México  
2022

## **CONSTANCIA DE APROBACIÓN**

Director de Tesis: Dr. Miguel Olmos Aguilera

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dr. Maximino Matus Ruiz, lector interno

2. Dr. Ricardo Pérez Montfort, lector externo

3. Dr. Carlos Ruiz Rodríguez, Sinodal

4. Dr. Gonzalo Camacho Díaz, Sinodal

## BRINDIS

Brindo este trabajo a **Lucía Flores** y **Francisco Peña**, mis padres, quienes siempre hicieron todo lo que estuvo en sus manos para que me fuera bien. Se fueron sin siquiera imaginarse que algún día haría algo que no fueran canciones. Me gusta imaginarme que estarían orgullosos o por lo menos contentos.

Brindo por mis queridos Óscar Chávez, Daniel Tuchmann y Maru Enríquez, quienes se fueron durante la pandemia de Covid-19 que nos cruzó a todos y marcó a esta investigación.

Brindo, por último, por quienes hacen y escuchan canciones con el alma; por quienes las buscan debajo de las piedras hasta dar con ellas; por quienes las beben sin azúcar, sin sal y sin conservadores.

Salud.

Gerardo Peña

Agosto de 2022

## AGRADECIMIENTOS

Realicé la presente investigación gracias al apoyo de muchas personas. En primer lugar, agradezco a mis compañeras y compañeros del doctorado, Manuel, Bárbara, Érik, Yhaira, Arturo, Marisol, Agnes, Alexandra, David, Daniel, Lucero, Enrique y Sofía, ya que con la convivencia cotidiana en el aula aprendí mucho de quienes tienen más conocimientos y prácticas que yo. Asimismo, muchas gracias a mis profesoras y profesores. Además de sus clases, recibí buena disposición, opiniones, sugerencias, ideas y guía en general, siempre cerezas en el pastel de sus obligaciones académicas.

También, muchísimas gracias a quienes me apoyaron en Tijuana, en particular a la familia Sánchez; pero muy muy especialmente a Maribel y Luis Emilio por hospedarme en su casa y en sus vidas, y por hospedarse en la mía. Por otra parte, quiero expresar un agradecimiento muy especial a los Peña en Hermosillo, por su paciencia ante mi casi desaparición de las actividades familiares durante estos años.

Además, agradezco profundamente a quienes me prestaron libros, me enviaron y recomendaron textos, me sugirieron otros caminos, me respondieron las entrevistas, asistieron a mi concierto en Esté Cabral para poder pagar mi diplomado en semiótica y me animaron en los momentos de dudas y quiebre.

Muchísimas gracias a los doctores Miguel Olmos, Ricardo Pérez Montfort y Maximino Matus, porque en medio de sus múltiples ocupaciones desbrozaron el camino a base de comprensión, críticas y sugerencias, indispensables para la realización de este trabajo. Asimismo, muchas gracias a los doctores Carlos Ruiz y Gonzalo Camacho por participar con su buena disposición en este proceso.

Por último, agradezco a todo el personal de El Colef, siempre dispuesto a echarnos la mano en todo, y gracias al CONACYT, con cuyo apoyo económico se realizó esta investigación.

## RESUMEN

La canción se ha convertido en la actualidad en un medio protagónico de transmisión de valores, ideas e imaginarios. Su omnipresencia debería convertirla en objeto de nuestra vigilancia con investigaciones y estudios académicos, principalmente por la naturalización con que hemos recibido sus discursos desde nuestras infancias. La industria de la música en México ha sido particularmente monopolizadora de dichos discursos, apoyada por los consorcios de la comunicación. A lo largo de las décadas, los trovadores han ejercido tradicionalmente una práctica a contracorriente de la industria, proponiendo otras formas de expresión, otros contenidos y otras maneras de exponer su trabajo al público. Dicha práctica ha sido en sí misma un ejercicio ético en favor de lo humano y lo social. Sin embargo, con el tiempo los trovadores emergentes han modificado los rasgos característicos de su práctica, acercándola a los rasgos de la canción del entretenimiento masivo. Este estudio se enfoca en la marginación que ha ejercido la industria de la música sobre los trovadores contemporáneos de México. Desde un enfoque semiótico y multidisciplinario, analiza los efectos que dicha marginación ha tenido en sus diversas identidades y cambios culturales durante tres generaciones. A partir de entrevistas a trovadores y análisis de sus canciones, se propone que sus configuraciones identitarias están influenciadas por el rechazo de la industria musical y responden a él.

Palabras clave: identidad cultural; semiosfera; trova en México; canción independiente; industria musical y poder.

## ABSTRACT

The medium of song has now become a leading means to communicate values, ideas and the social imaginary. Its widespread presence in society, and the way in which we have internalized its discourses since childhood, should make it the object of our watch via academic studies and research. The music industry in Mexico has been particularly monopolizing its discourse, aided by media and communication consortiums. Throughout the decades, troubadours have traditionally exercised their practice—their expression, content and means of exposing their work to the public—in ways that goes against the currents of the industry. This practice has been in itself a pro-social art, pro-human level ethical exercise. However, over time the emerging troubadours of today have modified the defining features of the former practice, bringing it closer to songs of mass entertainment. This study focuses on the marginalizing effect that the music industry has exerted on contemporary Mexican troubadours. From the semiotic and multidisciplinary approach, it analyzes the effects of this marginalization caused on their identities and cultural changes during three observed generations of troubadours. Based on interviews and analysis of their songs, it is proposed that their identities are influenced by the rejection of the music industry, they are different types of response to said rejection.

Keywords: cultural identity; semiosphere; mexican troubadors; indie songs; music industry and power.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN GENERAL</b> .....	1
<b>I. EL CAMERINO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	
Introducción .....	6
1.1 Trova y trovadores. Conceptos y contextos .....	7
1.2 El problema de investigación .....	11
1.3 Especificaciones de la investigación .....	13
1.3.1 Pregunta de investigación .....	13
1.3.2 Justificación .....	13
1.3.3 Objetivos .....	15
1.3.4 Delimitaciones .....	16
1.3.5 Hipótesis .....	16
1.4 Enfoque teórico .....	17
1.4.1 Semiosis social .....	18
1.4.2 Hegemonía y neoliberalismo .....	20
1.4.3 Industrias culturales .....	22
1.4.4 Exclusión y desigualdad .....	26
1.4.5 Semiótica de la cultura .....	29
1.4.6 Identidades .....	33
1.5 Ruta metodológica .....	37
1.5.1 Paso previo: consulta a comunicadores de trova .....	41
1.5.2 Entrevistas .....	44
1.5.3 Canciones y videoclips .....	49
<b>II. ANTECEDENTES DE LOS HALLAZGOS</b>	
Introducción .....	51
2.1 Estados Unidos. <i>Protest songs</i> .....	54
2.2 España. Canción de autor .....	56
2.3 Latinoamérica. Canto nuevo y nueva canción .....	59
2.4 Cuba. Nueva trova .....	62
2.5 México. Trova rural y trova yucateca .....	67
2.6 México. Nueva canción y trova urbana .....	75
Conclusiones del capítulo II .....	81
<b>III. TROVAR EN MÉXICO</b>	
Introducción .....	82
3.1 La trova como práctica .....	91
3.1.1 México como <i>paisaje</i> de la práctica trovera .....	96
3.2 Práctica artística. Producción .....	108
3.2.1 Influencias en la trova mexicana (memoria y huellas) .....	111
3.2.2 Composición: letra y música .....	117
3.2.3 Exposición e imagen .....	140
3.3 Práctica política-social. La vocación .....	145
3.3.1 Trova y género .....	158
Conclusiones del capítulo III .....	168

<b>IV. EL ESPEJO ROTO. Industria musical y trova</b>	
Introducción .....	170
4.1 Industria musical. Exclusión y desigualdad.....	171
4.2 Práctica profesional. Circulación y reconocimiento .....	181
4.2.1 Discos, medios e internet .....	186
4.2.2 Foros, audiencias y consumo .....	197
4.2.3 Desinterés por disqueras .....	208
Conclusiones del capítulo IV .....	210
<b>V. IDENTIDADES TROVERAS</b>	
Introducción .....	212
5.1 La trova mexicana como semiosfera.....	212
5.2 Trova sólida (1968-1979).....	215
5.3 Trova coloidal (1980-1997) .....	220
5.4 Trova líquida (1998-2022) .....	230
Conclusiones del capítulo V .....	236
<b>VI. TROVAR FRENTE AL ESPEJO ROTO. Conclusiones generales .....</b>	<b>239</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>252</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>i</b>
Anexo 1.....	i
Anexo 2.....	ii
Anexo 3.....	iii
Anexo 4.....	iii
Anexo 5.....	v
Anexo 6.....	vii
Anexo 7.....	viii

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.1 .....	44
Tabla 1.2 .....	48
Tabla 1.3 .....	49
Tabla 1.4 .....	50
Tabla 3.1 .....	158
Tabla 4.1 .....	190
Tabla 4.2 .....	193

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 3.1 .....	124
Figura 3.2 .....	129
Figura 3.3 .....	134
Figura 3.4 .....	154
Figura 3.5 .....	156

## ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 5.1.....	214
Gráfica 5.2.....	218
Gráfica 5.3.....	221
Gráfica 5.4.....	231



## INTRODUCCIÓN GENERAL

“Soy Gerardo Peña y hago canciones”. Así encabezaba un diario michoacano la entrevista que me hizo a mediados de los 90. Retomaba la introducción a mis conciertos que tantas veces repetí para identificarme ante la audiencia. Y la sigo repitiendo desde hace más de 30 años, como un primer saludo de presentación en el eterno *loop* de *El día de la marmota*. Esta investigación trata del casi desconocimiento público de la trova y de la necesidad de muchos de sus practicantes de plantear y replantear constantemente sus identidades. Empezar de cero, presentarse nuevamente cada vez ante el desconocimiento de su obra y su nombre.

A principios de los años 70 en Hermosillo, siendo yo un niño de primaria sin educación musical alguna, mi intuición me indicaba la existencia de canciones diferentes a las que se escuchaban comúnmente en la radio. Eran canciones que no aparecían o que se programaban muy esporádicamente en sus estaciones. Pasaba días frente a un gran aparato radiofónico rotando un botón para mover la aguja en el dial, buscando las que me gustaran y empecé a discernir, a establecer diferencias y a identificar. Unas canciones eran fáciles de encontrar en los estantes de discos de las tiendas. Las otras, mis preferidas, eran pocas y las debía buscar detrás de las portadas conocidas.

El presente escrito habla de quienes hacen esas canciones, los trovadores y las trovadoras. Específicamente intenta desvelar detalles acerca de la marginación de esta práctica cultural y de las maneras en que dicho fenómeno ha afectado a los comportamientos, la obra y las identidades de sus practicantes. No infiero ingenuamente que el mercado del disco define al ser trovador. Me enfoco en la importancia de esta interacción, como una relación de poder que deja marcas y moldea, hasta cierto punto, este ejercicio y su consumo, y por consecuencia, sus procesos de identificación.

Una primera marca identitaria es la cultura del origen. El *paisaje*<sup>1</sup> inicial. En 1980, en Hermosillo, Sonora, era yo integrante del grupo de nueva canción Malasangre. Contaba entre 17 y 18 años de edad y era compositor de algunas de las canciones de su repertorio. Las influencias perceptibles en nuestra forma de componer e interpretar iban del folk *setentero* a Joan Manuel Serrat, de Cat Stevens a Mocedades y en menor grado de Pablo Milanés a

---

<sup>1</sup> El concepto de paisaje se retoma en el apartado 3.1.1 desde la perspectiva de Ingold (1993).

Georges Moustaki. Nuestra dotación instrumental constaba de guitarras acústicas —cuerdas de metal y nylon—, flautas transversales, mandolina, bouzouki y percusión menor de diversos tipos. Las temáticas abordadas eran de índole social y tenían una notoria intención poética.

En el año mencionado, 1980, hicimos nuestro primer viaje a la Ciudad de México e iniciamos un breve contacto con la escena nacional de la nueva canción. En esa época la escena independiente del noroeste de México se encontraba semi-aislada de la capital y se establecían contactos solo mediante vuelos al centro del país o mediante las incipientes giras a provincia de los exponentes capitalinos. Cuando nuestros colegas de la Ciudad de México nos escucharon por primera vez se sorprendieron por la sonoridad de nuestro grupo y por nuestra dotación instrumental. Malasangre sonaba muy norteamericano, muy *gringo*, pero sus temáticas y letras hablaban de una realidad social latinoamericana. Cuando en sus comentarios criticaban que no sonáramos como la música folclórica o mexicana usual de esa escena, respondíamos que Neil Young y los Creedence eran nuestro folclor, era lo que habíamos escuchado toda la vida. Expresábamos nuestra identidad desde nuestro paisaje y, además, desde nuestra generación.

Las reflexiones anteriores, lejos de ser un frívolo anecdotario curricular, tienen como objetivo plantear los antecedentes de la presente investigación desde una perspectiva parida por motivaciones personales profundas. Las inquietudes que la fundamentan se sembraron en mí hace décadas y se han ido actualizando con el transcurrir de mi contacto con este tipo de canciones que aquí llamo genéricamente *trova*. Aunque estas motivaciones se originan en mi trabajo de más de 40 años como compositor y expositor de canciones, van más allá de lo privado. Se trata de socializar algunos aspectos de lo que hay detrás de este género de canciones tradicionalmente vinculado con lo artístico y lo político, sobre todo con una actitud política opuesta —por lo menos en sus inicios—, en teoría, a los cánones de la industria de la canción.

Este trabajo intenta hacer una deconstrucción del trovador urbano contemporáneo de México, desde el concepto de identidad y dentro de un marco teórico-metodológico multidisciplinar. Está sustentado principalmente en la observación de la esfera trovera, así como en el estudio de canciones de trova y en entrevistas realizadas a compañeras y compañeros de este oficio. No se pretende dictar canon alguno sobre el tema ni lograr un consenso general sobre lo que se expone. Más bien intento abrir una puerta más, otra

perspectiva que invite a la reflexión y al debate sobre este oficio, que a lo largo de los años ha tenido en lo ético uno de sus rasgos identitarios. A continuación, resumo el contenido los capítulos de esta tesis con sus pormenores.

*El camerino de la investigación* —capítulo I— guarda los elementos con los que fue realizado el presente trabajo, su obra negra. Inicia con una explicación sobre el tema y el problema de investigación —los trovadores y la trova— especificando además sus preguntas, justificación, objetivos y delimitaciones, así como la hipótesis con la que intenté responder inicialmente mis cuestionamientos y dudas centrales. Posteriormente se expone un repaso a las perspectivas teóricas que guiaron la investigación y la ruta metodológica seguida, partiendo de la semiosis social de Eliseo Verón y de la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu.

El segundo capítulo, titulado *Preludio a los hallazgos*, inicia el planteamiento de los hallazgos de investigación con información que ayuda a contextualizarlos antes de ingresar — en el capítulo III— ya propiamente a la práctica trovera en México. Este preludeo analiza el oficio de trovar desde perspectivas que han formado parte del debate constante entre sus practicantes, como por ejemplo la visión de la trova como una actitud y una mística, así como la aparente disyuntiva de si la trova es un género musical o no. Además, se hace un repaso a diversos textos académicos sobre esta práctica en otros países, a manera de un *Estado de la cuestión* que no llega a ser tal, de ahí que no reciba ese nombre. Este repaso expone un panorama de tipos de canción semejantes que han influido en la trova mexicana actual, como la canción de protesta anglosajona, la canción de autor española, el canto nuevo y la nueva canción de Latinoamérica, la Nueva Trova Cubana y prácticas mexicanas como la trova rural o campesina y la trova yucateca.

El capítulo III, *Trovar en México*, inicia formalmente la exposición de los hallazgos de investigación. Analiza a la trova mexicana como una práctica que es influenciada por el *paisaje mexicano* —desde el concepto de *paisaje* de Tim Ingold— y que a su vez influencia a este, mostrando diferencias de algunos rasgos troveros según los puntos geográficos del país. Asimismo, el capítulo se enfoca en la práctica artística y la práctica política-social de las y los trovadores desde una perspectiva generacional. Para esta diferenciación entre generaciones propongo los conceptos de trova sólida, trova coloidal y trova líquida —retomando la metáfora de Zygmunt Bauman sobre la modernidad líquida—, para categorizar tres formas distintas de practicar la trova según su vinculación o desapego de la orientación política y

artística que la caracterizó en el pasado. Estas tres maneras de trovar señalan a su vez tres generaciones, cada una de las cuales predomina en periodos de tiempo que aquí se acotan para su estudio. Estas y otras propuestas se ejemplifican con el análisis de canciones y videoclips de exponentes troveros.

El título del cuarto capítulo, *El espejo roto*, hace referencia a la relación que ha guardado la trova con la industria musical. Propongo que dicha relación se ha basado en la exclusión de la trova por parte de la industria, y en la desigualdad en el acceso a los recursos de este mercado para el exponente trovero que logró ingresar a él. Asimismo, el capítulo explica la práctica profesional de este oficio en cuanto a la circulación de su obra y el reconocimiento público de su discurso. El desarrollo de dicha práctica se analiza en esta investigación como formas diversas de responder a la exclusión y desigualdad de la industria, desde la perspectiva generacional explicada en el párrafo anterior.

El capítulo V, *Identidades troveras*, analiza a la cultura de la trova como una semiosfera —desde el concepto de Juri Lotman y la Escuela de Tartu—. En esta sección se analizan sus interacciones textuales —en el sentido semiótico— internas entre sus practicantes, así como de la semiosfera con su exterior, la industria musical. Se realizan tres cortes sincrónicos de estudio —trova sólida, trova coloidal y trova líquida—, en cada uno de los cuales predomina, según su capacidad de convocatoria, el tipo de trova que le da nombre a cada periodo. Asimismo, se exponen las distintas identidades troveras mexicanas de cada generación, y se sitúan dentro de la semiosfera para visualizar sus posicionamientos y relaciones de poder internas y externas.

Finalmente, el sexto capítulo expone las conclusiones generales de la investigación. Las principales se enfocan en la presencia predominante de un rasgo identitario ético en las primeras generaciones de trovadores. Dicho rasgo —cambiante a partir de la interacción entre la trova y otros discursos con el paso de las generaciones— se ha manifestado como una orientación a la vez social y estética del oficio, considerando lo estético también como una vocación social en sí misma. Además, se desvela aquí como un rasgo distintivo importante de la obra trovera, la necesidad de una competencia semiótica adecuada por parte de su audiencia para la decodificación de sus signos y lograr una posterior respuesta emocional. La canción comercial, en cambio, está estructurada para obtener respuestas rápidas a partir de la construcción sintáctica sencilla de su discurso. Ambos rasgos troveros —entre otros incluidos

en el cuerpo de la tesis— forman parte de los cambios generacionales entre la práctica sólida, la coloidal y la líquida. La dilución de estos rasgos en esta última práctica trovera constituye parte central del problema de investigación.

Asimismo, parte de las conclusiones es la confirmación de la hipótesis de investigación planteada, referente a dos aspectos. Uno es la implementación de los mecanismos de exclusión y desigualdad por parte de la industria musical hacia la trova inferidos inicialmente. Y el otro es la configuración de diversas identidades de trovadoras y trovadores durante las tres generaciones aquí estudiadas, con distintas formas de responder a dichos mecanismos.

Se presenta esta tesis de investigación doctoral con la intención de aportar un mayor conocimiento sobre un problema social estudiado insuficientemente: los cambios que ha fomentado el mercado en la trova —en la canción no comercial— y en la cultura de la cual forma parte. El procedimiento seguido puede ser aplicado a otros problemas culturales similares, ya que diversos fenómenos artísticos y éticos han debido actualizar sus rasgos y simbolizaciones a partir de las normatividades de las industrias culturales y el mercado. De igual manera, se pretende que el enfoque teórico-metodológico multidisciplinar aplicado, con base en la semiótica, el análisis del discurso social y otros conceptos teóricos, así como en las entrevistas a actores de la problemática y el estudio de su obra, funcione como punto de partida para nuevas investigaciones culturales y sociales.

# I. EL CAMERINO DE LA INVESTIGACIÓN

## Introducción

Este capítulo muestra los elementos con que se planeó y realizó la investigación, su estructura inicial. Como un camerino, es el espacio que guarda los preparativos de lo que posteriormente se llevaría a cabo. Primeramente, expone el tema de investigación, la trova y los trovadores, contextualizándolo y explicando algunos conceptos con los que se le ha vinculado comúnmente. *Trova* y *trovador* son términos enraizados en la memoria colectiva que al evocarlos actualmente son resemantizados a partir de su uso en cada época y lugar. En todos los pueblos ha existido el personaje que con poesía, música y danza ha hecho circular mitos, historias y ficciones heroicas, humorísticas, eróticas y sentimentales en la comunidad.

Posteriormente se plantea el problema de investigación. El trovador mexicano moderno y urbano ha configurado su representación con rasgos similares al viejo concepto — europeo y medieval— que la ha dotado de significados, pero sumando un componente particular heredado de la situación política latinoamericana de los años 70: una dimensión ética, encarnada en un rasgo político-social. El trovador mexicano moderno, pues, adquirió el compromiso social de representar con su canto las urgencias políticas y populares de su época.

Sin embargo, con el tiempo se vio en la necesidad de enfrentar otro tipo de retos: la solución de sus requerimientos económicos de vida. El trovador necesitó realizar su práctica dentro del mercado con una obra artística que esencialmente se ha opuesto a las normas de este y provocando su rechazo, según se infiere inicialmente en el presente trabajo. Este capítulo se enfoca en desmenuzar los antecedentes y contextos de esta tensión, la cual forma parte central del problema de investigación.

Se incluye también aquí el marco teórico-metodológico que guía este trabajo. Es un marco multidisciplinario basado en una concepción semiótica de la cultura, y de la trova como una práctica esencialmente comunicativa. La ruta metodológica plantea a su vez la obtención de información a partir del análisis de la obra trovera y de entrevistas a sus sujetos. Asimismo, se exponen las especificaciones de esta investigación tales como sus preguntas, justificación, objetivos, delimitaciones e hipótesis.

## 1.1 Trova y trovadores. Conceptos y contextos

El tema de estudio de esta investigación es el trovador, sujeto practicante de la trova. Se le ha llamado trova a un tipo de canciones que en México y otros países se ha gestado y desarrollado principalmente al margen de la industria musical y, en ciertas generaciones de trovadores, como respuesta y en conflicto con ella. Para el Diccionario de la Real Academia Española (RAE) *trova* es una composición métrica, como lo es el verso, con los rasgos de una canción amorosa, hecha para ser cantada por trovadores. Según la RAE, *trovar* es hacer versos y componer trovas; y *trovador* es un poeta que en la Edad Media componía y trovaba en lengua occitana. Asimismo, según la misma fuente, *trovero* es alguien que improvisa o canta *trovos*, palabra, esta última, cuyo significado está ausente de las explicaciones de este diccionario. Es decir, partiendo de este planteamiento, el acto de trovar está relacionado con cantar composiciones musicales con un énfasis especial en la versificación, o sea, en la construcción del texto verbal que se canta: la *letra* de la canción.

El término *trovador* se aplica comúnmente en México y otros países a una persona que canta, acompañándose a sí misma con guitarra acústica, ese tipo particular de canciones llamado trova. *Trovador* se puede rastrear históricamente como un concepto medieval europeo que hasta el día de hoy —pasando por Cuba y Yucatán en el siglo XIX— conserva parte de sus significados originales. Y aunque específicamente en México el antecedente urbano reconocido más antiguo del término *trova* se encuentra en la trova yucateca,<sup>2</sup> no se ha desprendido completamente de su origen medieval debido a esa similitud de algunas de sus significaciones originales con las codificaciones actuales en Latinoamérica.

Sin embargo, esta relación entre el trovador medieval y el actual es tan distante en el tiempo y en el espacio que parece forzado vincular sus significaciones como una herencia cultural o histórica. Parece obedecer más bien a una reapropiación y actualización de narrativas. Es decir, se infiere en esta investigación que la práctica trovadoresca moderna justifica y valida algunos de sus comportamientos comparándolos con la antigua práctica

---

<sup>2</sup> Aunque no se cuenta con documentos a la mano sobre este tema, se intuye que la trova rural o campesina debe ser más antigua que la yucateca, llamada así su práctica ya citadina en la península. Incluso es más probable que los orígenes de ambas entronquen durante la colonia, pero al momento de redactar este trabajo no se dispone de información que lo avale.

medieval, en una especie de rescate de ese concepto. Lo anterior, se infiere aquí también, obedece a que la práctica trovera a nivel general se ha romantizado políticamente desde su auge a partir de los años 70.

El concepto de *trova* que más permeó en las últimas décadas del siglo XX en México provino de los años setenta de ese mismo siglo, cuando la revolución castrista en Cuba exportó al mundo la Nueva Trova Cubana. Este movimiento de trovadores exponía canciones que han sido reconocidas por el lenguaje poético de sus letras, una composición y ejecución musicales más complejas y un contenido con temáticas diversas planteadas desde una perspectiva ideológica de izquierda, entre otras características. Abreu (2014) opina de la Nueva Trova Cubana que “su rasgo social más importante es haber logrado convertir al trovador y al hecho trovadoresco en pivote de un movimiento popular masivo sin precedentes en la historia continental” (p. 20).

Con el paso del tiempo, en México el término *trova* fue sustituyendo en el uso coloquial a otros nombres que se utilizaban previamente —como *canción de protesta*, *canto nuevo* y *nueva canción*— para designar a un tipo de canción que difiere en su expresión y contenido de las canciones programadas por los medios masivos de comunicación. Actualmente, en algunos sectores troveros se utilizan también los conceptos *cantautor* y *canción de autor*, importados de España, con significados muy similares para el mismo fin, y en los últimos años se ha vuelto común el término *cancionista*.

En la actualidad, la utilización de los diferentes términos ha dado pie a indefiniciones y confusiones acerca de los conceptos *trova* y *trovador*. Asimismo, el uso dubitativo e impreciso de los términos ha sido influenciado por los cambios generacionales que se perciben en la práctica de dicho oficio. Además, se podría decir empíricamente que el término *trovador* señala un concepto más fácil de caracterizar que el de *trova*. Esto es debido a que el primero ha formado parte más clara de una representación social antigua, la medieval ya mencionada, y el segundo se vincula más con conceptualizaciones modernas —algunas en debate— tales como género musical o escena musical.

El presente apartado no tiene un objetivo normativo en cuanto al uso de los diversos términos y conceptos relacionados con la trova. Solo se pretende exponer en esta sección un panorama general de significados, usos, comuniones y divergencias que contextualice el problema de investigación, el cual se expone en la siguiente sección. El uso de determinados



términos para nombrar esta práctica se propone desde una perspectiva generacional.

En México la canción política inició su visibilización como una acción colectiva a partir del movimiento estudiantil de 1968. En esos años y en los posteriores, esta práctica fue modificando paulatinamente sus rasgos, así como los nombres con que se le conocía. Los más utilizados —entre otros que se usaron y se siguen usando con menos frecuencia— fueron *canto nuevo* y *nueva canción*, antes de llegar al de *trova*. En esta investigación, cada uno de estos términos representa una temporalidad y un tipo de práctica. Aunque la línea que divide y distingue a estas prácticas en la vida real, tanto en sus tiempos como en sus rasgos, es borrosa y un tanto indefinida, aquí propongo ciertas acotaciones para facilitar el estudio de tres etapas distintas. En cada etapa predominó un tipo de práctica.

1. Canto nuevo: se propone acotar el periodo del canto nuevo en México, como una convención, aproximadamente entre 1968 y 1979. Se considera una práctica principalmente influenciada por la música folclórica latinoamericana, el corrido mexicano y la canción de protesta estadounidense, tanto en sus letras como en su musicalidad. Sus foros de exposición fueron sobre todo huelgas, sindicatos, asambleas estudiantiles y peñas folclóricas. A finales de los años 70 el peso del folclor de Sudamérica fue disminuyendo y tomaron fuerza otras influencias musicales.

2. Nueva canción: en segundo lugar, se propone delimitar a la práctica de la nueva canción mexicana aproximadamente entre los años 1980<sup>3</sup> y 1997<sup>4</sup>. En esta etapa, este tipo de canciones estaba fuertemente influenciado por el rock, el blues, el son y la música tradicional mexicana entre otros géneros. Además, mostraba huellas de la nueva canción española, el movimiento conocido como Música Popular Brasileña y la Nueva Trova Cubana. Sus letras, más *poéticas* que en el canto nuevo, enfocaron su expresión en una mayor utilización de tropos literarios y en hablar de temáticas más variadas. Sus presentaciones y conciertos se mudaron a teatros, festivales artísticos de instituciones, y foros pequeños como peñas y bares culturales.

---

<sup>3</sup> En 1980 se publica el disco *Roberto y Jaime en sesiones con Emilia*, como muestra de un tipo de canción no comercial diferente al canto nuevo y con mucha influencia en futuros cantautores. En esos años toma fuerza el término *nueva canción* y al año siguiente se funda el Comité Internacional Permanente de la Nueva Canción, de efímera duración, que a su vez influyó en la conformación del Comité Mexicano de la Nueva Canción en 1983 con mejores resultados.

<sup>4</sup> En 1997 se realizó en la Ciudad de México el primer Encuentro de Roleros, que marcó cambios en las dinámicas de presentaciones de la escena trovera en el país.

En todos estos años de canto nuevo y nueva canción hubo diversos trovadores entre sus practicantes, que en los primeros años fueron llamados cantores o cantautores —por supuesto, también fueron llamados trovadores, aunque en menor grado; el término existía pero se usaba poco—, como por ejemplo Margarita Bauche, León Chávez Teixeira y Gabino Palomares. Su práctica consistía en lo explicado en el párrafo anterior, con la particularidad de que cada exponente lo hacía en formato unipersonal, con el acompañamiento único de su propia guitarra. Con el ingreso y el creciente éxito de los nuevos trovadores cubanos en México, al comparar ambas prácticas los cantores solistas mexicanos fueron llamados también trovadores y su práctica, trova.

3. Trova: se propone situar el predominio del término *trova* a partir de 1998 hasta nuestros días. Ya desde principios de los noventa, los diversos grupos y exponentes solistas de nueva canción compartían escena musical con trovadores de distintas sonoridades. Tales eran los casos de Alejandro Filio, David Haro y algunos exponentes del movimiento Rupestre, por mencionar ejemplos visibles. La mayoría de estos trovadores evadían el uso del término *trova* para evitar confusiones y vínculos expresivos e ideológicos con sus colegas de Cuba. Durante esa década, también, algunos programas de televisión, así como peñas y bares urbanos, dieron cabida a trovadores de la isla que arribaban al país para probar fortuna. Francisco Céspedes, Amaury Gutiérrez, Niurka Curbelo y David Torrens compartían escena con exponentes mexicanos y de otros países, cuya performatividad era la del trovador. De Argentina, Carlos Díaz “Caíto”, Cacho Duvanced, Nahuel Porcel y Silvina Tabbush recorrían el país, junto a otros cantautores. Ante una crisis económica en aumento, poco a poco dejaban de funcionar las agrupaciones de nueva canción o a disminuir sus dotaciones, y algunos de sus integrantes se presentaban en foros pequeños con el formato práctico y económico del trovador.

Aunque, como se explicó, desde los años del canto nuevo y la nueva canción había trovadores, fue en los años noventa que explotó el auge de esta expresión escénica en solitario. Y aunque el término *trova* no era el más utilizado, se recurría a él a veces adjetivado: trova contemporánea, trova mexicana, nueva trova, etc. Para finales de la década quedaban muy pocos grupos de nueva canción circulando y fueron sustituidos mayoritariamente por trovadores y trovadoras. Persistían en la escena, además, algunas intérpretes de nueva canción que habían logrado gran exposición mediática con repertorios avalados por la industria conformados por boleros, y por canción romántica y tradicional principalmente. Ejemplos de

lo anterior son los casos de Guadalupe Pineda, Eugenia León y Tania Libertad.

En el nuevo siglo el término *trova* se asentó en medios de comunicación, redes digitales y audiencias, ayudado por la aparición de compilados de “trova” en algunas compañías discográficas y de festivales como el Trovafest, con gran capacidad mediática. Con el tiempo han surgido intentos de sustituir el término *trovador* con el de *cancionista*, argumentando la permanencia de algunas connotaciones políticas y de expresión en el primero. Este deslinde de algunos rasgos *antiguos* del concepto trovador forma parte de las transformaciones del oficio que son objeto de estudio de esta tesis, es decir, del problema de investigación.

## 1.2 El problema

En este subcapítulo se expone el problema de investigación. Anteriormente se planteó un panorama general de la trova desde sus primeros nombres y rasgos tales como canto nuevo y nueva canción, por mencionar los más comunes. Desde la época del canto nuevo, a finales de los años 60, este tipo de canciones era expuesto por agrupaciones musicales y solistas que recurrían a diversos géneros musicales. Estos solistas solían ser cantores y trovadores que representaban una imagen unipersonal en escena, influenciada por los cantantes de protesta norteamericanos, los cantores sudamericanos y, posteriormente, los entonces nuevos trovadores cubanos.

Para la década de los años 90 la crisis económica motivó la disminución de las agrupaciones de nueva canción y su exposición se fue enfocando en los trovadores y trovadoras que recorrían más fácil y económicamente los foros del país. Se posicionaron públicamente los términos *trova* y *trovador* para nombrar a la práctica de la nueva canción y el canto nuevo. Asimismo, aumentó notablemente el público de trova en escuelas y universidades privadas, y el panorama trovero cambió.

Paulatinamente los exponentes troveros más jóvenes fueron apareciendo con una práctica cada vez menos politizada y más enfocada en su expresión y en su profesionalización. Con el inicio del siglo XXI se percibió un notorio cambio en los rasgos de este oficio en cuanto a su composición y exposición. Una nueva generación de trovadores —que convivían y compartían la escena con exponentes que contaban con trayectoria— se hizo presente en los

círculos de foros de trova, así como en algunas compañías discográficas independientes y en programas troveros de radio y televisión culturales.

Esta nueva práctica exponía canciones alejadas de connotaciones sociales y políticas, y enfocadas casi completamente en la temática del amor romántico. Asimismo, su expresión literaria y musical se simplificó, en semejanza con la balada pop de la industria musical. De igual manera, rasgos relacionados con su exposición escénica —como vestuario y performatividad— se vinculaban más con la expresión de la canción comercial.

La audiencia de esta nueva forma de practicar la trova aumentó tanto que estos nuevos rasgos son los que se empezaron a vincular con la trova por parte de sus nuevos públicos a nivel general, al grado de considerársele un género musical con estas características musicales y literarias específicas. Una de las consecuencias importantes de este cambio fue que algunos trovadores mayores negaron su adscripción a la trova ante el disgusto por estas nuevas características, o se negaron a llamarle trova a esa nueva expresión.

Después de los antecedentes presentados, se plantea el problema de esta investigación a continuación. Es posible inferir que la necesidad económica de subsistencia de sus sujetos motivó el proceso de profesionalización de la trova, para lo cual había que formar parte del mercado musical. Sin embargo, las posturas ideológicas de esta práctica han sido ontológicamente opuestas, o por lo menos diferentes, a las de la industria musical. Se infiere también que, debido a estas diferencias, la industria ha excluido a la trova y que sus practicantes no solo han buscado formas de responder, sino que han configurado sus identidades como trovadoras y trovadores a partir de esas acciones de respuesta. Específicamente el estudio del problema se enfoca en que algunas de las formas de responder han implicado el alejamiento de la trova de algunos de sus rasgos identitarios más representativos.

En la práctica trovera joven se percibe un alejamiento de la *actitud* que caracterizaba a la trova anteriormente. Dicha actitud había formado parte crucial de su capital simbólico<sup>5</sup> y de su diferenciación frente a quienes no son trovadores —su alteridad—, y por lo tanto en su proceso de configuración identitaria. El problema, según se infiere inicialmente en la investigación, es que el mercado ha fomentado una especie de desconfiguración de las identidades troveras, así como una reconfiguración de las mismas a partir de lo que la industria

musical permite y requiere dentro de sus parámetros y dentro de su mapa. En consecuencia, y continuando con las inferencias, el mercado ha proyectado hacia la esfera trovera —como un falso reflejo— otras formas de ser trovador y de trovar más acorde con sus normas. De ahí que se intente plasmar en la presente tesis las formas en que los sujetos responden a ese reflejo y reconfiguran su *ser trovador*. Hablo, pues, de las maneras en que el arte popular y sus actores se adaptan al mercado o se rebelan a él.

A continuación, se presentan las especificaciones de la investigación.

### **1.3 Especificaciones de la investigación**

#### **1.3.1 Pregunta de investigación**

¿Cómo se configuran las identidades de trovadoras y trovadores de México en el siglo XXI ante la hegemonía de la industria musical, y en qué medida dichas configuraciones responden —entre otros factores— a posibles mecanismos de exclusión y desigualdad ejercidos por esa industria sobre la trova?

#### **1.3.2 Justificación**

La relevancia de esta investigación se plantea a partir de dos criterios:

##### **1. La importancia social del tema de investigación.**

La trova no ha sido una alternativa más a la canción masiva de las industrias culturales, ni un género inocuo para el menú del gusto inducido de las audiencias. Debido a su tradicional orientación ética desplegada en sus temáticas sociales, en la elaboración artística de sus discursos musical y literario, en su recuperación de la memoria musical de los pueblos y en la actitud solidaria de sus actores hacia diversos movimientos políticos y sociales, la trova ha adquirido una importancia pública específica. Esta se basa principalmente en su función

---

<sup>5</sup> Su capital cultural “de reconocimiento, de notoriedad” (Bourdieu, 2015, p. 39).

formativa de transmisión de diversos valores éticos y estéticos.

La canción popular, omnipresente en la vida mexicana desde la niñez, ha sido una de las principales escuelas de emociones, idiosincrasias y valores de nuestro país. Sin embargo, ha sido, por su maleabilidad y facilidad para la divulgación y el mercado actual, quizá el objeto artístico más explotado, manipulado y corrompido por la industria y por algunos de quienes participan en ella. Los trovadores, como se expuso en el párrafo anterior, han ofrecido resistencia a este fenómeno por décadas. Es por eso que adquiere importancia social su estudio, especialmente cuando este se enfoca en las transformaciones del *habitus* trovero fomentadas por el mercado. La trova, pues, ha sido considerada como poseedora de un discurso contrahegemónico al de la industria musical. Estudiar los cambios de ese discurso es estudiar la manera en que las prácticas del mercado afectan a las discursividades artísticas, en especial del arte popular.

Por otra parte, de la trova en México —así como el canto nuevo y la nueva canción— se han estudiado académicamente sus incursiones y apoyo a diversos movimientos políticos y sociales. También se ha narrado su desarrollo mediante la crónica historiográfica de sus actores más conocidos. En cambio, el presente trabajo profundiza en una perspectiva cultural que abarca otras capas y dimensiones del objeto de estudio, como lo son sus rasgos de producción, circulación y reconocimiento.

## 2. La perspectiva teórica-metodológica desde la que se estudia.

Otra explicación de la relevancia de esta investigación radica en la perspectiva multidisciplinaria desde la cual se realizó, en la cual se recurrió principalmente a la semiótica y al análisis del discurso social. El objetivo fue configurar, mediante esas y otras disciplinas y conceptos, el contexto cultural dentro del cual se construyen procesalmente las identidades troveras como respuesta —según se infiere— ante los riesgos y las desorientaciones de la modernidad y del mercado (Guitart, 2009, pp. 3 y 6). Y algo crucial es que —también retomando a Guitart (2009)— “la identidad es relevante no porque nos habla del pasado (quiénes hemos sido) o del presente (quiénes somos), sino del futuro (quiénes queremos ser)” (p. 9). De ahí que mediante la comprensión de estos procesos de identificación se pueden inferir otros procesos similares, de sujetos de otras prácticas artísticas igualmente afectadas por los mecanismos neoliberales de control cultural y político. Además, se pueden visualizar

estas identificaciones hacia el futuro como posturas de asimilación, de resistencia o contrahegemónicas a dichos mecanismos.

En cuanto a la perspectiva teórica-metodológica desde la cual se aborda el tema de los trovadores y su esfera en este trabajo, Haidar (2005) expresa:

La importancia del análisis del discurso y de la semiótica de la cultura se debe a que constituyen campos teórico-metodológicos fundamentales para la comprensión del funcionamiento de lo cultural, de lo social, de lo histórico, de lo ideológico y de lo político en las distintas prácticas semiótico-discursivas, y que permiten dar cuenta de la complejidad analítica de los objetos de estudio en nuestro mundo contemporáneo. (p. 46)

Mediante este abordaje semiótico cultural se contextualiza, pues, a la trova como parte del *continuum* semiótico de la cultura en general. Esto permite dotar de herramientas epistemológicas a su estudio, de tal manera que se le pueda analizar dentro de las relaciones de poder que la afectan, así como fortalecer algunas de las posturas de respuesta presentes y futuras de sus sujetos.

### **1.3.3 Objetivos**

Objetivo general:

Explicar cómo se configuran las identidades de trovadoras y trovadores de México en el siglo XXI, especialmente las configuraciones relacionadas con la interacción —o no interacción— entre la trova y la industria musical.

Objetivos particulares:

1. Analizar a la trova en México como una semiosfera, es decir, como un espacio específico de sentido construido a partir de la práctica trovera y su interacción sígnica, en el que interaccionan quienes practican la producción, la circulación y el reconocimiento del discurso trovero.

2. Verificar los posibles mecanismos de exclusión y desigualdad que la industria musical ejerce sobre la trova —según se infiere desde el inicio de esta tesis— e identificar sus posibles efectos en la práctica trovera.

3. Interpretar las expresiones de respuesta de las y los trovadores a los mecanismos del punto anterior, tanto las posibles expresiones de asimilación como las de resistencia y de oposición.

#### **1.3.4 Delimitaciones**

Espacial: La investigación se enfoca en la escena trovera de México. Asimismo, toma ejemplos y estudios de otros países sobre esta práctica, con el fin de contextualizar y establecer analogías con otras esferas similares interconectadas por sus practicantes y su público.

Temporal: La temporalidad analizada es el siglo XXI, contextualizando con el estudio de periodos anteriores. Esta temporalidad de análisis se debe a tres acontecimientos importantes de inicios de este siglo que, se infiere, tienen relación con una mayor percepción empírica de las transformaciones en la trova:

1) La crisis del mercado discográfico.

2) La aparición en medios masivos y en productos discográficos de canciones de trova descontextualizadas de sus connotaciones ideológicas originales. Esto se refiere a la concepción de la trova como un género musical por parte de medios de comunicación masivos, a partir exclusivamente de sus rasgos musicales.

3) El auge de las nuevas tecnologías, redes sociales, plataformas y aplicaciones digitales de música y video, lo cual modificó la presencia pública y la práctica de la trova, así como su dinámica de interacción con su audiencia.

#### **1.3.5 Hipótesis**

La industria de la música —junto a otras industrias culturales— ha ejercido mecanismos de exclusión y desigualdad sobre la práctica de la trova en México, mismos que han tenido efectos sobre los procesos identitarios de trovadores y trovadoras, y sobre su esfera cultural en



general. Algunos de dichos efectos se manifiestan en la actualización de las posturas contra-hegemónicas, de oposición o de asimilación al mercado, con las cuales las distintas identidades troveras ejercen su oficio en el siglo XXI.

#### **1.4 Enfoque teórico**

El presente trabajo investiga acerca de las identidades de trovadoras y trovadores de México en el siglo XXI, entendidas como procesos de identificación en continua configuración a partir de la práctica de sus sujetos. Se considera que dicha práctica, la práctica trovera, genera una interacción sígnica que conforma un campo y lo dota de sentido, una esfera que aquí llamamos trova. Esta esfera ofrece un discurso con su propia visión del mundo, a partir del cual se conforman y desarrollan los procesos identitarios referidos.

El discurso trovero está lejos de considerarse unívoco y más bien es visto como un conjunto de discursos conformados por diferentes lenguajes y posturas ideológicas que han variado generacionalmente. Para realizar este trabajo se recurre a la articulación multidisciplinaria de la semiótica de la cultura propuesta por Iuri Lotman y la Escuela de Tartu (1996; 1999; Haidar, 2019; Ivanov et al., 2006; Mancuso, 2008; Torop, 2006) con las propuestas de la semiosis social de Eliseo Verón (1993 y 1984).

Primeramente, se aplican algunas categorías de Verón para estudiar a la trova en general como un discurso social en sus instancias de producción, circulación y reconocimiento. Posteriormente, se compara y enfrenta este discurso con el de la industria musical, la cual se estudia como una industria cultural (Horkeimer y Adorno, 1988; Hesmondhalgh, 2013; García Canclini, 2000). De la industria de la música se analizan sus políticas de control hegemónico sobre el mercado de la música en México, y en especial la posibilidad de que esta excluya a la trova de su ámbito o que ejerza actos de desigualdad (Santos, 2010 y 2011) entre la trova y otros tipos de música.

Después, se recurre a la semiótica de la cultura con el fin de analizar el campo de la trova como una semiosfera (Lotman, 1996), dentro de la cual se llevan a cabo los procesos identitarios de sus sujetos. Mediante la modelización de la trova como una semiosfera se visualizan las interacciones internas de la trova, así como sus interacciones con el exterior,

específicamente en esta investigación, con la industria musical. Así es posible también situar topológicamente los posicionamientos generacionales de las distintas identidades troveras dentro de la semiosfera, en sus subestructuras nucleares y periféricas.

De igual forma, este modelo ayuda a explicar las identidades de trovadoras y trovadores, y estudiar las posibles afectaciones producidas por los discursos de la industria musical, según se infiere desde los planteamientos iniciales. El estudio de los procesos identitarios de los sujetos estudiados parte de posturas de Stuart Hall (1996; 2010) sobre las identidades y de Denise Jodelet (1986) sobre las representaciones sociales.

A continuación se detallan estas perspectivas teóricas en las que se fundamenta esta investigación.

#### **1.4.1 Semiosis social**

Como se explicó anteriormente, para realizar esta investigación se propone articular los conceptos de la semiótica de la cultura de Lotman (1996) con los planteamientos teóricos y metodológicos de Eliseo Verón (1993 y 1984) conocidos como semiosis social —una teoría de la discursividad social—. Esta teoría semiótica permite estudiar a la trova como un sistema de operaciones discursivas (Verón, 1993, p. 17) con enfoque en su producción de sentido. Partiendo de la semiótica de Verón (1993), pues, las canciones troveras se estudian como textos —con la letra y la música como materialidades significantes (p. 17)— que se analizan en esta investigación como discursos. Una implicación importante de esta categorización es que en las canciones troveras se analizan las huellas de la formación social que las produce, los trovadores, y las huellas de la dimensión ideológica de su discurso.

La ventaja que ofrece la semiosis social como teoría y metodología para abordar el presente estudio es precisamente su perspectiva de la discursividad, desde la cual se puede analizar a la canción trovera como un sistema de operaciones discursivas (Verón, 1993). El análisis consiste en describir estas “operaciones por las cuales la (o las) materias significantes que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido” (p. 18). De esta manera es posible analizar las condiciones de producción y de reconocimiento del discurso

trovero, con un mayor enfoque en el proceso de producción<sup>6</sup> al estar enfocado en las identidades de los trovadores, para lo cual es de suma importancia la expresión propia del *yo trovero*. Por *proceso de producción* se entiende al “conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual” (Verón, 1993), es decir, en las canciones.

Lo anterior implica, primeramente, el análisis de sus gramáticas de producción, es decir, de ciertas “reglas que describen operaciones que permiten formular la manera en que el discurso es engendrado en su producción” (p. 74). A su vez, en estas reglas se localizan invariantes que en su conjunto definen una clase de textos (p. 76). Esto permitiría inferir una definición hipotética de qué es la trova a partir de sus textos. Dicho proceso debe relacionarse también con “un conjunto de hipótesis acerca de elementos extra-textuales” (Verón, 1993, p. 18) que pueden consistir en otros textos producidos previamente. Se infiere que en estos otros textos se incluyen también las influencias tanto musicales como literarias, así como la información que los trovadores y los otros sujetos de la esfera aportaron en las entrevistas de campo.

Por otra parte, el análisis de las gramáticas de producción de los discursos no permite determinar de forma lineal y directa efectos de sentido en su recepción (Verón, 1993, p. 20). Un discurso se recibe de formas diferentes a como fue producido debido a la asimetría entre sus condiciones de producción y de recepción. Y en cierto tipo de discursos, como el arte, dicha recepción, por sus condiciones de circulación, es diferida y produce mayor desfasaje (p. 20), es decir, se manifiestan diferencias respecto al sentido con que fue producido originalmente. Una canción es compuesta y grabada en un determinado momento y puede ser escuchada meses o quizás años después. De igual forma, puede ser escuchada en múltiples ocasiones y en diferentes circunstancias, ya sea en vivo o grabada. De esta forma, el mensaje es investido por un sentido diferente.

Para los propósitos de esta investigación se propone el enfoque en las gramáticas de producción de tres momentos generacionales de la práctica trovera, con el fin de identificar elementos invariantes entre ellas (Verón, 1984). Este análisis permitiría inferir cierta gramática de producción discursiva de la trova en general, que aporte elementos para después configurar una semiosfera trovera y la posterior identificación de los procesos identitarios de

---

<sup>6</sup> Se analizan también, como referencias, algunos puntos de la circulación y el reconocimiento del discurso trovero. Sin embargo, el análisis se centra en el proceso de producción.

sus sujetos. Se intuye, como hipótesis, que estas gramáticas de producción trovera contienen huellas de las prácticas de generaciones anteriores, así como de discursividades producidas por la industria musical con la que interacciona.

Después de configurar a la trova como una práctica discursiva y describir algunos de sus rasgos principales, se plantea la necesidad de contextualizar esta esfera cultural dentro del ámbito general del neoliberalismo global. Dentro de él se sitúan, y se describen en los siguientes apartados, los conceptos de hegemonía y de industrias culturales, así como las categorías de exclusión y desigualdad, inferidas como prácticas de la industria musical.

### **1.4.2 Hegemonía y neoliberalismo**

El concepto de hegemonía se aplica en esta investigación a los mecanismos de control cultural y de mercado que ejerce la industria musical. El término *hegemonía* ha tenido un viaje largo y denso en cuanto a sus significaciones. El concepto más aceptado proviene de los estudios académicos que se han realizado alrededor de la obra del filósofo y teórico marxista Antonio Gramsci (1891-1937), escrita en cuadernos de notas<sup>7</sup> durante su encarcelamiento político, y recopilada, ordenada e interpretada por sus investigadores para la posteridad. Gramsci rescató el concepto de hegemonía de los discursos de Lenin y lo adaptó a su realidad política. Y por su parte los académicos lo han actualizado a sus necesidades con el paso de las décadas.

Aunque originalmente se utilizaba para referirse a la hegemonía que debería ejercer el proletariado sobre las otras clases sociales en la lucha por la toma del poder, pronto se amplió su uso a cualquier grupo social que ejerciera cierto control sobre otros. Por otra parte, el filósofo italiano distinguió los conceptos de hegemonía y de dominación: “Mientras que la dominación es una forma de control social coercitiva, escuetamente política y violenta, la hegemonía es un proceso social continuo de renovación de la influencia sociocultural y económica de una clase sobre otra” (Cortés Ramírez, 2014, p. 22). Mediante la hegemonía se construye experiencia colectiva, se modelan significados, se elaboran valores, se crean concepciones del mundo y se dirige moral e intelectualmente a la sociedad (p. 22).

---

<sup>7</sup> El cuaderno de notas de Antonio Gramsci se ha publicado bajo el nombre de *Quaderni dal carcere*.

La hegemonía es ejercida por las clases dirigentes de la sociedad con el fin de modelarla según sus intereses de clase. Y lo hace precisamente mediante los medios civiles como son, principalmente, las instituciones educativas, las iglesias y las industrias culturales. Williams (1977) se refiere a la hegemonía cultural como algo que no solo abarca las actividades políticas, sociales y económicas, sino todo el proceso de vida; es decir,

The whole substance of lived identities and relationships, [...] It is a whole body of practices and expectations, over the whole of living: our senses and assignments of energy, our shaping perceptions of ourselves and our world. [...] It thus constitutes a sense of reality for most people in the society [...]. (p. 110)

Y la clave de esta hegemonía es que es aceptada, encarnada por las clases subordinadas como algo natural:

The true condition of hegemony is effective *self-identification* with the hegemonic forms: a specific and internalized 'socialization' which is expected to be positive but which, if that is not possible, will rest on a (resigned) recognition of the inevitable and the necessary. (Williams, 1997, p. 118)

El autor considera que la hegemonía es vivida como un proceso, no como un sistema o una estructura —salvo cuando se le analiza—. Es un complejo de experiencias, relaciones y actividades que no funciona pasivamente como una forma de dominio. Se debe renovar, recrear, defender y modificar. Asimismo, a menudo se le opone resistencia, se le limita, se le altera y se le reta (p. 112). Y aquí el autor agrega los conceptos empíricos de *contra-hegemonía* y *hegemonía alternativa*, reconociendo la dificultad de distinguir en ocasiones entre posturas opositoras, alternativas o de contribución a lo hegemónico, debido a que las tres posturas pueden ser limitadas, neutralizadas o incorporadas por la misma hegemonía (p. 114).

Como se dijo anteriormente, la hegemonía es ejercida por las clases dirigentes mediante la escuela, la iglesia y las industrias culturales, entre otras instituciones que en muchas ocasiones son de origen gubernamental. Sin embargo, con el paso de los años las esferas hegemónicas han ido cambiando, y es necesario contextualizar sobre este tema antes de pasar a revisar específicamente a las industrias culturales. Observemos ahora una esfera mayor dentro de la cual se pueden situar, metodológicamente para su estudio, tanto la trova como las industrias culturales con sus mecanismos hegemónicos: el neoliberalismo.

Según Escalante (2016), paulatinamente, desde unos años antes del cambio de siglo,

“el mundo se transformó por completo, hasta volverse casi irreconocible: con otra economía, otra moral, otra idea de la política y de la naturaleza humana” (Preliminar, párr. 1). Se instaló el neoliberalismo en el mundo como un sistema que promueve el bienestar humano a partir del mercado libre y la libertad de comercio: “Es un programa intelectual, un conjunto de ideas acerca de la sociedad, la economía, el derecho, y es un programa político, derivado de esas ideas” (Escalante, 2016, Introducción, párr. 1). El neoliberalismo, pues, ha transformado el orden económico mundial, las instituciones políticas, el horizonte cultural de nuestro tiempo, las disciplinas sociales, el panorama intelectual y ha contribuido a formar un nuevo sentido común. Además, ha cristalizado en un movimiento global (Escalante, 2016).

Algunas de las posturas de las que parte el neoliberalismo que son relevantes para esta investigación son: el programa neoliberal no pretende eliminar ni reducir al Estado, sino servirse de él para expandir la lógica del mercado. El mercado funciona como un mecanismo para procesar información y ofrece la única opción realista para alcanzar el bienestar. El mercado es insuperable en términos técnicos y morales, permite a las personas organizar su vida de acuerdo con su propio juicio y sus valores; es la expresión concreta de la libertad, incluso por encima de la democracia. Para los liberales hay una superioridad técnica, moral y lógica de lo privado sobre lo público (Escalante, 2016).

El neoliberalismo es el contexto en el que las industrias culturales ejercen su hegemonía cultural en la sociedad y, en el caso del presente trabajo, en la práctica artística y más específicamente en la trova. Los trovadores a su vez responden de las tres formas referidas por Williams (1977) —las cuales se analizan en el capítulo V, acerca de las identidades troveras—: una respuesta opositora, una respuesta alternativa o una respuesta que se acomoda a los mecanismos de las industrias culturales.

A continuación, se expone el concepto de industrias culturales utilizado en esta investigación, para enfocarse en la industria musical mexicana y sus prácticas.

### **1.4.3 Industrias culturales**

Uno de los medios más importantes a través de los cuales las clases sociales dirigentes han ejercido su hegemonía ha sido la industria cultural. Este término fue usado por Horkheimer y

Adorno (1988) desde 1944 para conceptualizar lo que ellos analizaban como la industria de la diversión, de la cultura de masas, en la cual el arte y la cultura se convierten en negocio (p. 164). Con el paso de los años y de las críticas de algunos sectores de las academias hacia sus posturas por considerarlas reduccionistas, otras definiciones han circulado en libros e investigaciones. Incluso se ha preferido el uso del nombre en plural, *industrias culturales*, por considerar que debe reflejar la complejidad de dicho fenómeno y no un campo unificado (Hesmondhalgh, 2019). Algunos autores recurren al concepto similar de *industrias creativas*, en el que se suele incluir a un rango mayor de actividades comerciales y no comerciales (Hesmondhalgh, 2019, p. 476).

García Canclini (2002) define a las industrias culturales como “el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información y el entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorías” (p. 2). Hesmondhalgh (2019) por su parte, en su profuso libro sobre el tema en cuestión, explica que las industrias culturales han sido usualmente pensadas como “those institutions that are more directly involved in the production of social meaning” (p. 14). Y llama *textos* a los objetos culturales que estas producen. Según esta postura, lo que define un texto es una cuestión de balance entre su aspecto funcional y su aspecto comunicativo. Hablamos concretamente de las industrias de televisión, radio, música, cine, deporte, redes sociales de internet, etc.

El autor explica que el gobierno de los Estados Unidos ha jugado un rol central en la promoción, tanto interna como externa, de las industrias culturales de ese país, en alianza con corporaciones y asociaciones de comercio norteamericanas. Y expone dos razones explícitas para hacerlo: una es una evidente motivación económica —las industrias culturales generan una importante derrama de dólares en todos sus niveles<sup>8</sup>—. La otra razón es la necesidad de difundir las creencias y valores compatibles con la hegemonía norteamericana a nivel global, los cuales tienen como eje la preeminencia del consumo dentro de la *American life* (Hesmondhalgh, 2019, p. 381).

Por otra parte, en un ámbito más global y dentro de lo concerniente al sistema neoliberal, Turner (2010) señala cómo la academia, en los años 70 y 80, adjudicaba a los

---

<sup>8</sup> En algunos países desarrollados las industrias culturales aportan entre el 6% y el 8.5% del PIB (Yúdice, s/f). Según Forbes México, en 2019 la industria creativa mexicana generaba el 7% del PIB.

medios —considerados industrias culturales— precisamente el papel de *mediadores* entre los intereses de los gobiernos y sus ciudadanos, a la hora de generar significados y producir cultura con sus textos. Enfatiza que, al analizar el papel de los servicios públicos de comunicaciones en la construcción de la identidad nacional, este papel se consideraba como un medio de acceso a una agenda cultural y política externa, dictada desde la burocracia pública.

Actualmente, continúa Turner (2010), las identidades construidas por estas cadenas de medios no son *mediadas*, sino que obedecen a los propios intereses particulares de las industrias culturales, los cuales son intereses primordialmente de mercado. El investigador califica este hecho como una intervención directa y sostenida dentro de la construcción de los deseos, las identidades culturales y las expectativas de lo real, en la gente (p. 24). Las industrias culturales en México hasta hace pocos años ejercían esa hegemonía cultural en representación de una política paternalista conducida por las instituciones públicas, es decir, por el gobierno. Con el recrudescimiento del neoliberalismo global, es el mercado —con las industrias culturales como una herramienta clave— quien estructura los mecanismos de control y de difusión ideológica a partir de sus intereses.

Hoy es difícil percibir en las industrias culturales un interés por mantener las costumbres de la *American life*, como se sostiene en uno de los párrafos anteriores, o de procurar una específica homogeneización cultural, como se solía denunciar en décadas pasadas. El nuevo mercado global procura convertir en mercancía las manifestaciones de diversidad, de originalidad e incluso de rebeldía en cualquier ámbito. Y en este nivel global, “las industrias culturales han pasado a ser los actores predominantes en la comunicación social y en la constitución de la esfera pública” (García Canclini, 2000, p. 92). Asimismo, ocupan un lugar prominente y estratégico en el desarrollo socioeconómico global, con la industria musical a la cabeza (p. 93).

Asimismo, la industria de la música, una esfera dentro de las industrias culturales, es definida por Woodside (2018) como:

Un conglomerado de nichos y actividades comerciales y culturales relacionadas con la creación y consumo musical. Cada nicho es un segmento o sub-industria que agrupa identidades, imaginarios y estilos musicales afines. [...] Cada nicho agrupa a su vez varias escenas, las cuales consisten [...] en el conjunto de músicos, promotores y fans que crecen alrededor de un género musical, compartiendo un mismo entorno [...]. (p. 24)



La esfera musical entera está atravesada por varios planos discursivos: el económico, el social, el cultural, el histórico, el geopolítico y el artístico, entre otros (p. 28). Asimismo, el autor complementa acotando acerca de la industria musical en México:

Al analizarla con detenimiento se perciben diversos vicios y problemas, que provocan que la infraestructura disponible sea aprovechada por pocos individuos y haya un importante sesgo en las oportunidades y acceso a recursos. Dicha situación trasciende el ámbito musical, pues forma parte de una historia cultural tropezada, paternalista, corrupta y oficialista en la que diversas instituciones han preferido imponer gustos e idealizaciones; en lugar de promover lo que ocurre orgánicamente. (Woodside, 2018, p. 21)

El mercado de la música en México ha estado bajo control de la AMPROFON (Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas y Videogramas, A. C.) desde 1963. Esta asociación ha agrupado a diversas compañías discográficas de México y representado en el país a compañías transnacionales. De la mano de la industria de la comunicación, con Televisa a la cabeza, durante décadas constituyeron un monopolio que dictó los parámetros del mercado de la canción, hasta entrado el siglo XXI. Su hegemonía ha continuado, disminuyendo su dominio a partir del auge de las redes digitales. En los últimos años la crisis en la industria musical ha obligado a la reconfiguración de sus dinámicas y roles de creación, distribución, venta y formas de reproducción (Woodside, 2018, p. 21).

Además, el autor desglosa algunos problemas por los que atraviesa la industria musical en México:

1) Producción y mediatización centralizada. Las principales instituciones políticas, económicas, mediáticas y culturales se encuentran en la Ciudad de México. Las instituciones públicas de cultura ofrecen contenidos bajo un concepto conservador y paternalista. Consorcios como Televisa, Azteca, Fórmula, ACIR e Imagen dominan el mercado privado, y la diversidad de discursos musicales es limitada.

2) Clasismo, discriminación y censura cultural. Se suele marginalizar e invisibilizar las expresiones ajenas a los criterios de ciertas élites de la cultura, del mercado y de las decisiones políticas.

3) Brechas sociales y de profesionalización. La falta de representatividad promueve desigualdad y exclusión en cuanto a género y etnicidad se refiere, por mencionar dos ejemplos. Hay también un desfase en la capacitación tecnológica de ciertos segmentos de

músicos, lo que en la actualidad es crucial para su desarrollo musical.

Las explicaciones anteriores hacen referencia a la exclusión de algunos discursos musicales, así como a la desigualdad en el trato a los mismos cuando han sido incluidos de forma condicionada en la industria. En esta investigación se propone verificar si esos ejercicios de exclusión y desigualdad son aplicados en particular a la trova y cuáles serían las características de esos mecanismos.

#### **1.4.4 Exclusión y desigualdad**

En este apartado se plantea la perspectiva teórica desde la cual se analizan los mecanismos de control que posiblemente ejerce la industria musical sobre la producción de música en general y sobre la trova en particular. Para iniciar, se infiere empíricamente que la industria musical ejerce su hegemonía cultural mediante dos mecanismos conocidos como exclusión y desigualdad. Ambos serían formas de discriminación a un género musical que se llevan a cabo de forma sucesiva. Es decir, en los capítulos subsiguientes se trata de comprobar que primero la industria excluye a la trova de sus recursos. Después, si algún exponente trovero logra librar la exclusión, es tratado con desigualdad en comparación con el trato a otros géneros. Se infiere, pues, que la interacción textual entre ambos ámbitos —la trova y la industria musical— ha estado influida por dichos mecanismos de la industria y ha afectado de forma particular a la esfera trovera.<sup>9</sup>

La naturalización social de la hegemonía ejercida por las industrias culturales ha funcionado a tal grado que, por lo menos antes del auge del internet, para mucha gente lo que no aparecía en los medios masivos de comunicación no existía o carecía de valor. La legitimación artística provenía de esos medios y de la validación de un sujeto según su fama, generalmente cuantificada en ventas. En esta investigación se sugiere que lo mismo ha sucedido con la trova y sus practicantes.

La exclusión como mecanismo de la industria musical se analiza aquí desde la perspectiva de Boaventura de Sousa Santos (2011). Aunque el sociólogo portugués despliega

---

<sup>9</sup> Las relaciones dialógicas afectarían, según la teoría lotmaniana, recíprocamente a ambas esferas, pero esta investigación se enfoca en el análisis de la semiosfera de la trova.

este concepto en un contexto analítico de carácter decolonial, sus tipologías son funcionales, con ciertas adaptaciones, para el análisis que se realiza en esta investigación. Santos (2011) analiza los procesos sociales de exclusión a través de su *Sociología de las ausencias*, la cual se define como un tipo de investigación que tiene como objetivo mostrar que lo que no existe es activamente producido como *no-existente* (p. 30): “La no-existencia es producida siempre que una cierta entidad es descalificada y considerada invisible, no-inteligible o desechable” (Santos, 2011, p. 30).

El autor contempla cinco modos para producir ausencia mediante la exclusión, que, parafraseándolos y adaptándolos a las necesidades de esta investigación, se explican así aquí —en este apartado se conservan los nombres adjudicados por Santos (2011) para facilitar su clasificación—:

1) Monocultura del saber. La cultura de masas es el único criterio de verdad y de calidad estética. Forma el canon exclusivo de producción de conocimiento o de creación artística. Lo que el canon no legitima es declarado inexistente, ignorante o inculto. Si las canciones de trova no aparecen en los medios de comunicación, no existen o son de menor valor o jerarquía. Sucede lo mismo si no son parte de instancias como las listas Billboard, los premios Grammy o el Hit Parade; o no son presentadas en foros, programas, festivales o portales digitales masivos.

2) Monocultura del tiempo lineal. El tiempo es lineal, y al frente del tiempo están los países centrales del sistema mundial, y con ellos sus conocimientos y sus instituciones. Se basa en modelos como progreso, desarrollo, crecimiento, etc. Lo que no es avanzado es declarado atrasado o asimétrico. La simplificación de la expresión es uno de los rasgos representativos de lo avanzado, así como la utilización de tecnología en la producción y circulación de los textos. La trova —ciertas prácticas generacionales de la trova— recurre a lenguajes literarios y musicales relativamente complejos, así como a formatos no modernizados de acuerdo con las tecnologías actuales. Se infiere que por ello sería considerada por algunos sectores de la industria como atrasada y de menor valor.

3) Lógica de la clasificación social. Se basa en la naturalización de las diferencias y en su jerarquización. Se naturalizan las jerarquías y se niega su intencionalidad. Se infiere que para la industria existe una inferioridad naturalizada de la trova que no se cuestiona. La inexistencia de la trova en la industria sería considerada un rasgo propio de este género,

natural. Una muestra de ello puede ser la sorpresa y admiración que producen los escasos ejemplos de su inclusión en las discográficas y medios masivos.

4) Lógica de la escala dominante. La escala dominante se basa en dos formas principales, lo universal y lo global. Las entidades definidas como locales son declaradas inexistentes. La trova sería, continuando con las inferencias, considerada local. Son muy pocos los casos de internacionalización de un trovador mexicano, y ha sido gracias a la reciente globalización *democrática* de las redes digitales. Sin embargo, son numerosos los ejemplos de trovadores extranjeros que desarrollan trayectorias exitosas en México con apoyo de compañías discográficas trasnacionales. Sin contar la musicalidad pop típica de trovadores jóvenes, una cantidad importante de trovadores mexicanos ha recurrido a las músicas tradicionales de México para su composición, lo que los ha dotado de una imagen aun más local frente a la canción comercial moderna. Un huapango, un bolero o un son jarocho son locales —y además “atrasados”— frente a una balada pop o un reguetón, y por lo tanto de menor valía e inexistentes para la industria actual.<sup>10</sup>

5) Lógica productivista. El objetivo racional incuestionable es el crecimiento económico. Un trabajo productivo es el que maximiza la generación de lucro. Lo que no produce económicamente es inexistente. Es conocido el hecho de que la trova genera menos ganancias económicas que otros géneros. De igual manera, algunos rasgos de la práctica trovera señalan que el interés económico no ha sido prioritario para algunas generaciones de trovadores. La industria construye la inexistencia de la trova, según se infiere, a partir de sus escasos logros lucrativos.

Debe señalarse que las lógicas anteriores, parafraseadas desde Santos (2011), son planteadas aquí como inferencias que posteriormente se contrastan con los comentarios de los sujetos en las entrevistas de campo y con los análisis de sus obras. Por otra parte, algunos y algunas practicantes de la trova han sido integrados temporalmente, en ocasiones, en los aparatos de producción y difusión de la industria. De ello se infiere también que dichas participaciones han padecido de tratos desiguales en comparación con los recibidos por los exponentes comerciales.

---

<sup>10</sup> El apoyo de la industria a géneros como el corrido o la cumbia, considerados locales, obedece a su enorme arraigo popular, el cual se mide en ventas. No hay que olvidar que más allá de todo modo de exclusión está la lógica productivista (Santos, 2011), mediante la cual se legitima lo que produce ganancias económicas y se excluye lo que no lo hace.

La desigualdad es analizada en este trabajo como un sistema de integración subordinada. Santos (2010) la observa como un fenómeno socioeconómico que aquí se traduce como una jerarquización en el acceso a los recursos. Pero al mismo tiempo es una falta de reconocimiento a la identidad cultural. Los pocos trovadores y trovadoras mexicanos que han grabado en grandes discográficas han carecido de los mismos beneficios que los exponentes de música comercial. Asimismo, algunos de sus rasgos identitarios han sido transformados — o se ha intentado hacerlo—, por ejemplo, cuando dichos exponentes son expuestos masivamente interpretando canciones de géneros musicales diferentes a la trova.

Esta bidimensionalidad en la desigualdad es analizada bajo el concepto de *estatus* por Fraser (2000 y 2008), quien retoma a Weber en su análisis. El estatus incluye dos tipos de injusticias: una distributiva y otra de reconocimiento, como se expuso en el párrafo anterior, las cuales “están imbricadas e interactúan entre sí de forma causal” (Fraser, 2000, p. 66). La autora propone, para remediarlas, políticas reivindicativas de redistribución y reconocimiento.

Las experiencias de los sujetos entrevistados en sus relaciones con la industria musical se analizan bajo la lupa de estos conceptos de exclusión y desigualdad basados en Santos (2011) y Fraser (2000). Posteriormente se modeliza a la cultura trovera como una semiosfera, para configurar el contexto en el que se configuran y desarrollan los procesos identitarios de sus sujetos.

#### **1.4.5 Semiótica de la cultura**

Para esta investigación se parte del concepto de cultura de la escuela de Tartu, con el fin de configurar a la cultura de la trova como una semiosfera. Según Ivaniiov et al. (2006), hablar de cultura es hablar de cierta unidad en toda actividad humana “dedicada al procesamiento, intercambio y almacenamiento de información” (p. 57). Esta unidad, la cultura en general, es un sistema global de signos conformado por sistemas de menor tamaño que interactúan y se comunican entre sí. La semiótica de la cultura estudia la relación funcional que se lleva a cabo entre estas culturas vistas como sistemas de signos. Al estudiar estas interacciones estudia, por lo tanto, los cambios culturales. La presente investigación se centra en los procesos de cambio dentro de la cultura trovera, y la semiótica de la cultura es la perspectiva teórica-metodológica

a la que se recurre para llevarla a cabo. Para Haidar (2003), “en la Escuela de Tartu se encuentra una teoría general de los cambios culturales” (p. 73).

Desde esta escuela se estudia a los signos, pero a diferencia de otras perspectivas semióticas, considera que solo tienen capacidad funcional dentro de un “*continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hayan en diversos niveles de organización” (Lotman, 1996, p. 11). Ese *continuum* es visualizado como un espacio cerrado en sí mismo, y solo dentro de ese espacio se pueden llevar a cabo los procesos comunicativos y la producción de nueva información, la cultura (p. 11). Mancuso (2008) la define como la construcción de un relato que explica lo que esa cultura es, la visión de sí misma: la cultura es una suma de textos en relaciones topológicas, en relaciones de competencia por el espacio efectivo y en procesos de criollización (p. 10). Se entiende *texto* en el sentido semiótico, algo que en un lenguaje dado —no necesariamente el verbal— tiene un significado integral y una función integral; es la unidad básica de la cultura (Ivanov et al., 2006). En el caso del presente estudio, las canciones troveras son textos de esta cultura y sus signos son analizados a partir de las funciones que cumplen dentro de dichos textos.

Para Brower Beltramin (2014), la semiosfera consiste en un saber mutuo de información contextual a partir del cual se interpretan y se crean los enunciados que dan cuenta de una visión del mundo: “Este saber mutuo se conecta también con la memoria común del destinador y el destinatario, memoria que permite la recreación de contenidos, pero también la producción de discursividad para proyectar el futuro de las sociedades” (p. 58). Los niveles diferentes dentro de la semiosfera —los textos, los individuos, las sociedades, etc.— funcionan como semiosferas dentro de otras semiosferas que participan en un diálogo y son a la vez el espacio del diálogo (Lotman referido por Torop, 2006). En esta investigación se trata, pues, de configurar y analizar a la trova como una semiosfera, es decir, un espacio semiótico de procesos comunicativos, de contenidos y enunciados, y de ese saber mutuo de la trova, portador de su visión del mundo, visión que comunica a través de su discurso.

Lotman (1996) explica que la semiosfera posee cierto grado de homogeneidad e individualidad semióticas que la delimitan y la diferencian respecto a su exterior, el espacio extra-semiótico que la rodea. El límite del espacio semiótico recibe el nombre de *frontera*. Debido a que la semiosfera es un espacio cerrado al caos de su exterior —a la no-cultura con su no-lenguaje—, solo puede comunicarse externamente mediante su frontera. La frontera es,

pues, un filtro bilingüe<sup>11</sup> que cumple la función vital de traducir el lenguaje del interior de la semiosfera a los lenguajes de su exterior, además de traducir esos lenguajes externos al lenguaje de la semiosfera. Solo así puede existir el contacto, la comunicación semiótica entre la cultura y su exterior.

Así, el punto de intersección entre dos semiosferas es el formado por sus respectivas fronteras. El espacio “no semiótico” de un semiosfera es el espacio semiótico de otra (Lotman, 1996, p. 16). Como se explicó, este estudio se enfoca en el intercambio dialógico entre las semiosferas de la trova y de la industria de la música. Sin embargo, no se analiza la semiosfera de la industria musical mexicana, sino solo los efectos que ha tenido el diálogo mencionado dentro de la trova. Se infiere que ingresan textos, discursos, de la industria musical hacia la semiosfera trovera a través de su frontera, mismos que son traducidos y adaptados a los lenguajes de esta cultura. El rasgo ontológico de la semiosfera es, pues, el diálogo. La dimensión comunicativa es la que da forma a la cultura por medio del intercambio entre sus subestructuras internas, es decir, entre sus periferias o fronteras y sus subestructuras nucleares.

Según explica Lotman (1996), las estructuras del centro —las más evidentes y coherentes, las subestructuras nucleares—, ocupan una posición dominante dentro de la semiosfera. Segregan un sistema de metalenguajes que les permiten la autodescripción de toda la semiosfera, configurando una unidad ideal de esta, homogénea, más allá de su irregularidad real. Esta unidad es puesta en tensión por la frontera, la cual está estructurada por los materiales externos que fueron introducidos en la semiosfera. La frontera genera un “impetuoso auge semiótico-cultural” (p. 15) que traslada al centro sus estructuras semióticas e intenta conquistarlo.

La semiosfera de la trova se configura con trovadores y trovadoras de diferentes tipos y épocas que conviven posicionados —metafóricamente hablando— en diferentes puntos de las estructuras internas de la semiosfera. Unos se encuentran en el núcleo, según la época analizada, y son los que con su práctica describen lo que es la trova y sus rasgos en ese periodo específico. Al mismo tiempo, otros se encuentran en la periferia tensando y debatiendo dicha descripción al practicar un tipo de trova distinta, que aun con sus diferencias sigue considerándose trova por propios y extraños. Estos posicionamientos, con las

---

<sup>11</sup> Haidar (2019) propone las *fronteras* como filtros plurilingües, debido a que en los procesos de globalización la traducción es mucho más compleja por los innumerables lenguajes y textos que se hiperconectan (p. 102).

descripciones que de ellos se emanan, cambian con el paso de las generaciones troveras. Se trata de periodos del cambio cultural que se ha mencionado anteriormente.

El diálogo traductor se origina por la intersección de organizaciones estructurales diferentes en procesos periódicos, provocando desarrollos en la semiosfera o en segmentos de ella a diversas velocidades, que Lotman (1999) categoriza de dos tipos: graduales y de explosión. Como se explicó anteriormente, el diálogo, y los cambios que este conlleva, es permanente, provocando un desarrollo previsible continuo y de carácter gradual. Por otra parte, la explosión es un cambio no previsto, dinámico y por lo tanto brusco y más notorio, que aumenta el flujo de información en el espacio semiótico. Sin embargo, ambos procesos poseen poder transformador y no son excluyentes, pudiendo en algunos sistemas sucederse uno al otro o efectuarse simultáneamente, incluso, acelerando y desacelerando los cambios por periodos. Además, los dos procesos cumplen funciones muy importantes: los procesos explosivos aseguran la innovación y los graduales, la continuidad. La trova, como toda cultura, ha vivido periodos de cambios graduales propios de sus interacciones semióticas constantes. Este estudio se enfoca en el siglo XXI, debido a que es considerado en esta investigación como un periodo de explosión desde sus inicios, influenciado por los grandes cambios culturales globales.

Haidar (2019) amplía la traducción cultural lotmaniana, y permite posicionar a las semiosferas en la esfera actual del neoliberalismo global. La autora destaca dos posiciones fundamentales para tratar los procesos interculturales del diálogo traductor: 1) desde las posiciones hegemónicas, que estudian la dimensión intercultural como un encuentro inocuo entre culturas, desproblematizando y descomplejizando el diálogo; y 2) desde una posición crítica, desde lo alternativo, politizando el diálogo y redefiniendo las categorías que se utilizan en el discurso dominante (Haidar, 2019, p. 103). En esta investigación se toma partido por la segunda posición, con el fin de desvelar y significar lo ideológico y lo hegemónico en la inserción de los textos de la industria musical dentro de la semiosfera trovera.

Lo que para Haidar (2003) es una teoría de los cambios culturales —en referencia a la semiótica de la cultura— para Schönle (2006) es una teoría semiótica del poder social: “Lotman adopts a spatial metaphor to model the relationship between hegemonic and subjugated discourses” (p. 193). Schönle (2006) subraya dos parámetros en los que se basa el modelo de la semiosfera: 1) centro contra periferia, y 2) organización —interna de la



semiosfera— contra desorganización —la organización del exterior—. En esta investigación el primer parámetro se observa al estudiar las transformaciones internas de la trova, debidas a las *luchas de poder* —luchas por el derecho a la autodescripción de lo que es la trova— entre los exponentes jóvenes —en la periferia de la semiosfera— y los exponentes de generaciones anteriores —en el centro—. La semiosfera permite, pues, una visualización espacial de las diferencias generacionales. A su vez, el segundo parámetro se percibe en la tensión entre la trova y su exterior, la industria musical.

Para concluir, la importancia del diálogo para la semiótica de la cultura hace resaltar el papel traductor de las fronteras en una semiosfera: “Los límites separan y con ello crean identidades, y los límites unen y dan sentido a estas identidades a través de la comparación de lo propio y lo ajeno” (Torop, 2006, p. 98). Los mecanismos de traducción ayudan a la autoconciencia del ser humano, ya que gracias a ellos el humano describe y configura su identidad. El concepto de traducción cobra especial importancia para esta investigación. Los textos de la industria musical son traducidos al lenguaje propio de la trova y recodificados, e interaccionan con su memoria. Esto influye en los cambios culturales que se llevan a cabo en su interior, y se infiere que el sentido de esos cambios es crucial para los procesos identitarios de los trovadores.

#### **1.4.6 Identidades**

En el presente apartado se especifica la perspectiva teórica desde la cual se analizan los procesos identitarios troveros. Partiendo de la semiótica de la cultura de Lotman (1996), en esta investigación se entienden las identidades de trovadores y trovadoras como procesos continuos de identificación a partir de su práctica cultural, que se llevan a cabo dentro del contexto de la semiosfera de la trova. Esta identificación se construye a partir de la diferenciación frente a un *otro* y también desde el reconocimiento propio y de los otros. Brower Beltramin (2014) explica:

Los individuos reconocen su pertenencia a una cultura, porque utilizan ciertos códigos valóricos y normativos que les son comunes y que se visibilizan como tales en la confrontación con otros códigos propios de culturas en las que no se encuentran inmersos. (p. 48)

En esta interacción códica se refuerza la idea de pertenencia mediante la generación de un lenguaje común y la producción de sistemas de significación, los cuales producen un discurso con la *visión del mundo* de la trova. En este sentido, la semiosfera es el contexto en el que se llevan a cabo los procesos de identificación.

Hall (1996) propone utilizar el concepto de *identificación* en lugar del de *identidad*, así como verlo desde un enfoque discursivo, con el fin de percibir la identificación como una construcción siempre en proceso, y no como una entidad establecida y completa. La identidad es, pues, un proceso que “actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de “efectos de frontera” (Hall, 1996, p. 16). Por su parte, Gaínza A. (1996) expresa que

La identidad surge de la comparación implícita de los géneros discursivos propios con los del otro [...] No “ser el otro” significa poseer un horizonte discursivo diferente y, por consiguiente, un registro de textos también distinto [...] la discursividad es la materia constituyente de la identidad cultural. (pp. 10-11)

El yo —en este caso, cultural y social— se narrativiza dentro de un discurso que se produce en un ámbito histórico y cultural específico. La discursividad —literaria y musical— de la canción trovera, así como la discursividad de las respuestas de los trovadores en el trabajo de campo, *habla* de la identidad del trovador. En primer lugar, lo hace al diferenciar su discurso del de la práctica de los sujetos de la industria musical, su alteridad.

Según Giménez (1997), el sentido de pertenencia a una comunidad implica compartir el núcleo de representaciones sociales que la caracteriza y define. Y por su parte, Hall (1996) explica que las identidades se constituyen dentro de las representaciones. Además, “la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura” (Hall, 2010, p. 447). Jodelet (1986) parte de Moscovici y Durkheim para explicar que las representaciones sociales pueden ser

Imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. (p. 472)

Y agrega que pueden ser todas estas definiciones juntas, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de la vida social. Por otra parte, cuando en las representaciones sociales se

habla de imagen, se refiere a un conjunto figurativo, a una constelación de rasgos (Jodelet, 1986, p. 477).

De lo expresado anteriormente se podría asumir a la identificación de los sujetos que conviven en la semiosfera de la trova como un proceso relacionado con las representaciones que ellos construyen del ser trovador, a partir de su interacción en el espacio semiótico. Jodelet (1986) detalla cinco ópticas desde las cuales se formulan maneras diferentes de construir una representación social. Aquí se explican y se adaptan las dos ópticas más cercanas a la perspectiva semiótica de esta investigación:

1) El sujeto es productor de sentido, y en la representación expresa el sentido que le da a su mundo social. La interacción social le proporciona sistemas de codificación e interpretación mediante los cuales socializa su representación; así, la representación se vuelve la expresión de su cultura, de su esfera de sentido. La representación social del trovador se ha configurado a partir de ciertos rasgos invariantes que se manifiestan en su práctica. Estos rasgos se expresan como posturas políticas, elementos artísticos e incluso características visuales.

2) La representación es tratada como una forma discursiva. Las características de esa representación se desprenden de la práctica discursiva de los sujetos que interaccionan socialmente. Y sus propiedades sociales provienen de esa situación de comunicación, de la pertenencia social de los sujetos que hablan —su posición dentro de las subestructuras de la semiosfera— y de la finalidad de su discurso (Jodelet, 1986, p. 479). La práctica trovera es en sí una práctica comunicativa que emerge de la representación del trovador y que a su vez produce y moldea a dicha representación.

Para esta autora, la representación es una construcción psicológica y social, definición que es posible articular con el concepto de Hall (1996) sobre la identidad como una *sutura* entre las subjetivaciones y las posiciones sociales del sujeto. La identidad sutura al sujeto con la estructura (Hall, 2010).

Restrepo (2014) expresa —siguiendo a Stuart Hall— que “las identidades están compuestas por las narrativas cambiantes sobre sí, a través de las cuales uno se representa a sí mismo y sus propias experiencias adquieren sentido” (p. 104). Para Hall (2010) la identidad está dentro de la representación y está dentro de un discurso; la identidad es constituida en parte por la representación, “es la historia que nos contamos de nosotros mismos para saber

quiénes somos” (p. 345). Esta narración es sobre el pasado, pero también sobre el devenir, no se resuelve, es un proceso abierto, siempre está en formación, y por eso la identidad vista como una unidad es una fantasía:

Siempre hay algo de “imaginario” o fantaseado acerca de su unidad. [...] La identidad se yergue [...] de una *falta* de totalidad, la cual es “llenada” desde *fuera de nosotros*, por medio de las maneras en que imaginamos que somos vistos por *otros*. (Hall, 2010 a, p. 376)

Según Hall (2010), estamos en continua búsqueda de identidad, construyendo biografías que unen las diferentes partes de nuestros “yos” (p. 376). Y a propósito de esta investigación, son, asimismo, identidades “sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder” (Hall, 2010, p. 351).

Brower Beltramin (2014) toma las propuestas de Hall sobre las identidades como una aproximación preliminar a la condición semiótica de la expresión identitaria, ya que Hall las sitúa en la articulación de sistemas de comunicación que circulan, mediante un proceso semiótico, en la sociedad. La construcción de las identidades se desarrolla a través de los discursos sobre los cuales se sostiene la cultura, y el escenario histórico en el que se sitúa esta construcción también se comprende como un discurso. Las materialidades semióticas son las formas de expresión de la cultura y de las identidades culturales (Brower Beltramin, 2014, p. 52).

Otra perspectiva de estudio sobre las identidades útil para esta investigación proviene de Melucci (1996). Sin pretender profundizar acerca de sus aportaciones sobre los movimientos sociales, ya que en este trabajo no se considera a la *trova* —o al canto nuevo o a la nueva canción— como tal, sí son aplicables algunos aspectos de su concepto constructivista de “actor colectivo” y su relación con el concepto de identidad colectiva. El autor considera a la identidad colectiva como el proceso de construcción de un sistema de acción. Este sistema combina diferentes orientaciones, involucra actores múltiples y abarca un sistema de oportunidades y obstáculos que moldean la relación entre los actores (p. 40). La identidad colectiva es lo que permite a un grupo de sujetos actuar como un cuerpo colectivo, es decir, como un actor colectivo. Este concepto permite analizar a la *trova* como la práctica de un actor colectivo, que es uno de los planteamientos centrales del capítulo III.

Resumiendo, la presente investigación analiza las identidades troveras desde la semiótica de la cultura (Lotman, 1996; Brower Beltramin, 2014), articulando esta perspectiva

con los conceptos de Hall (1996; 2010) sobre las identidades sociales y culturales, y en relación con la propuesta de Jodelet (1986) sobre las representaciones sociales, además de la perspectiva del actor colectivo de Melucci (1996). Los procesos de identificación producidos por la acción colectiva de los trovadores dentro del contexto de la semiosfera trovera se llevan a cabo mediante la interacción dialógica continua de textos multilingües —de procedencias externas, internas y criollizadas—, sus narrativas y sus canciones. Estos afectan el posicionamiento de trovadores y trovadoras en las diferentes subestructuras semiosféricas, configurando además así su discurso social.

### **1.5 Ruta metodológica**

La presente es una investigación cualitativa enfocada en los significados y el sentido tanto de la práctica cultural denominada trova como de los procesos identitarios de sus sujetos. Para realizarla se partió de una metodología inductiva, en un inicio, basada en la observación participante y empírica de dicha práctica. Como trovador activo —40 de práctica— en constante interacción con sujetos y objetos culturales de la esfera trovera, planteé el problema de investigación, así como su pregunta, objetivos e hipótesis. En segundo lugar, procedí de forma deductiva, proponiendo el abordaje teórico y metodológico para investigar. A partir de ahí realicé entrevistas y análisis de canciones y videoclips con el fin de contrastar los datos con la teoría e interpretarlos.

Como se planteó en apartados anteriores, en esta investigación se parte de la propuesta metodológica de estudiar a la trova como una cultura dentro de la cual se configuran las identidades de sus sujetos a partir de los estímulos sñnicos que se llevan a cabo dentro de ella. Para llevarla a cabo se planteó modelizar a la trova como una semiosfera, desde la semiótica de la cultura de Lotman (1996) y la Escuela de Tartu. Recurrir metodológicamente a la semiosfera como un modelo de estudio requiere algunas explicaciones previas. Los trovadores y las trovadoras no conciben en su práctica una semiosfera trovera; se plantea en esta investigación como un modelo para estudiarla y comprenderla. Es decir, no se trata de un espacio material, sin embargo, como explica Semenenko (2012), la semiosfera es real y concreta en cuanto a que pertenece a la esfera mental en que ocurre la semiosis (p. 114). La

semiosfera trovera, pues, tampoco es una metáfora, sino un ámbito específico poseedor de signos dentro del cual es posible el proceso comunicativo y la creación de nueva información (Lotman referido por Semenenko, 2012, p. 114).

La configuración de la semiosfera de la trova mexicana actual se plantea aquí como necesaria para contextualizar, describir y explicar los procesos identitarios de los diversos tipos de trovadores y trovadoras desde una aproximación semiótica. Lotman (1998) explica que “en el proceso de la descripción estructural el objeto no solo se simplifica, sino que también se organiza adicionalmente, se vuelve más rigurosamente organizado de lo que es en realidad” (p. 45). Este modelo ofrece un panorama más organizado y fijo que la cultura trovera real; sin embargo, funciona para visualizar los diferentes posicionamientos políticos y artísticos de sus sujetos dentro de la misma.

Asimismo, la semiosfera permite una visualización temporal, no solo espacial, de dichos posicionamientos. Esto se debe a que la estructuración de la semiosfera, en términos de una oposición entre núcleo y periferia, es análoga a la oposición entre presente —núcleo— y futuro —periferia—. Las tensiones entre ambas estructuras tienden a la posesión futura del núcleo por parte de los elementos periféricos y al consecuente desplazo de los elementos centrales hacia la periferia. Este proceso se percibe mejor en los apartados relacionados con el análisis de la práctica trovera desde una perspectiva generacional

Como parte del proceso metodológico de este abordaje semiosférico, se plantea el análisis de la práctica cultural de la trova a partir de la realización de entrevistas a una selección de sujetos participantes de la esfera trovera, y del estudio de un *corpus* determinado de canciones y videoclips. Los datos obtenidos son analizados como discursividades (Verón, 1993) e interpretados como signos de las identidades troveras. La interpretación de la información se lleva a cabo mediante tres cortes sincrónicos de estudio caracterizados como trova sólida, trova coloidal y trova líquida, conceptualizados como generaciones de sujetos con tres respectivas formas diferentes de practicar la trova.

### **Observación participante**

Esta investigación se llevó a cabo mediante la observación participante. Esta consistió en la recolección de información posicionado dentro de la cultura trovera, al ser yo integrante activo

de esta comunidad desde hace más de 40 años. Como se mencionó anteriormente, he sido trovador desde 1979 hasta hoy. En esas condiciones, he observado a la práctica trovera con interés investigativo desde hace aproximadamente once años, y he realizado entrevistas a trovadores desde hace cuatro. Durante la investigación he continuado practicando el oficio de trovador, analizando sus productos culturales e interaccionando dentro de este sistema sígnico.

Álvarez-Gayou Jurgenson (2016) opina que en la investigación cualitativa los conceptos de observación participante y no participante son insuficientes para significar una labor en la cual es una “ilusión positivista” pensar que el investigador puede separarse por completo de su tema y lograr la objetividad total. Para su descripción recurre a las subdivisiones propuestas por Bufford Junker: observador completo, observador como participante, participante como observador y participante completo. Esta investigación se realiza bajo este último tipo de observación, “que implica que el observador es ya un miembro del grupo a estudiar” (Álvarez-Gayou Jurgenson, 2016, p. 105).

Tomando en cuenta el párrafo anterior, y ante el riesgo latente de la falta de objetividad en el análisis, se plantea a la subjetividad —moderada y en alerta— como una herramienta útil para este trabajo dedicado precisamente a la configuración de las identidades de los sujetos consultados. Durante poco más de 40 la práctica de trovar me ha permitido adquirir y compartir lenguajes y códigos comunes con los sujetos de la trova, a partir de historias y experiencias comunes. Me refiero no solo al oficio y al trabajo, sino también a relaciones personales en las que se han involucrado emociones, apoyos, críticas, posturas políticas, anhelos y proyectos.

En más de una ocasión durante el trabajo de campo los sujetos entrevistados preguntaron mi opinión acerca de los mismos temas que ellos respondían. Funcionó como una entrevista recíproca sustentada en su impulso por incluirme en el mismo sistema de información, en el cual se comparten las mismas necesidades, dudas e inquietudes, que permiten una mayor profundidad en la comprensión del sentido trovero. La objetividad requerida para una investigación de este tipo aquí aparece cruzada por la subjetividad que implica un estudio cualitativo de estudios culturales desde una aproximación semiótica.

## Diseño de la investigación

Los pasos metodológicos llevados a cabo en relación con los datos que sustentan esta investigación se desglosan en los siguientes apartados de este capítulo. En ellos se explica la ruta de obtención, sistematización y análisis de los datos. La información se obtuvo principalmente de dos fuentes: entrevistas a sujetos relacionados con el campo de la trova y el análisis de canciones y videoclips de este género. Previamente a la obtención de la información se realizó un esquema conceptual empírico (Anexo 1) que guio la obtención de datos temáticos para su codificación.

Antes de la presentación de este esquema es pertinente hacer las siguientes dos aclaraciones:

1) El esquema está basado en la metodología inductiva de la Teoría Fundamentada (Charmaz, 2000). Esta propone, a muy grandes rasgos, partir de los datos empíricos obtenidos en el trabajo de campo para que estos fundamenten después la teoría que sea más viable para la investigación.

2) El marco teórico-metodológico de esta investigación no se basa en la Teoría Fundamentada. Se tomó prestado este paso de su metodología para realizar el esquema mencionado y para sistematizar la información mediante codificaciones de bloques de texto, la construcción de categorías y la formación de redes de significados.

Ver Anexo 1.

El esquema plantea una relación inductiva de derecha a izquierda. La intención al configurar la tabla fue que en la columna de *Observables* se reflejaran los datos empíricos que resultasen de las entrevistas y del análisis de la obra artística. Dicha información fue útil para alimentar las siguientes columnas —hacia la izquierda— en forma de códigos y grupos de códigos que se retomaron como información ya clasificada.

El llenado empírico de esta tabla se fue actualizando conforme avanzaba la obtención de información. Posteriormente, con la selección de las teorías adecuadas se trabajó en la interpretación de la información obtenida y se regresó al trabajo de campo conforme se iba completando el trabajo.



### 1.5.1 Paso previo: consulta a comunicadores de trova

Para llevar a cabo los dos pasos de obtención de información más importantes de esta investigación —entrevistas a sujetos y análisis de obra artística— fue necesario configurar de forma objetiva dos grupos de análisis: 1) Un grupo formado por trovadoras, trovadores y otros participantes de la esfera trovera para ser entrevistados. Este grupo debía estar constituido por exponentes de diferentes generaciones, diferentes capacidades de convocatoria y reconocimiento público, diferentes regiones geográficas de México y diferentes rasgos perceptibles en cuanto a su práctica artística. 2) Un grupo formado por canciones y videoclips para ser analizados, que representaran la variedad mencionada en el inciso 1.

Previamente se contaba con información empírica acerca de la pertenencia generacional y las procedencias geográficas de los diversos exponentes de trova, así como de las características de su obra y sus prácticas, debido a mi interacción en el oficio trovero. Sin embargo, se adolecía de datos relacionados con la convocatoria pública, las ventas y la fama de algunos sujetos y sus canciones, para lo cual se llevó a cabo un paso previo. Se seleccionó a once comunicadores de trova (Anexo 2) —periodistas, conductores de radio y televisión, *influencers*, etc.— que, al estar en contacto directo con la audiencia trovera de México, proporcionarían información relacionada con el reconocimiento público de trovadores y su obra. Estos comunicadores y comunicadoras debían reunir las condiciones de encontrarse actualmente en activo y haber estado a cargo de programas de trova por más de veinte años en medios de comunicación o redes digitales de diversas regiones de México. Además, era requisito que en sus programas establecieran contacto y diálogo directo con la audiencia trovera.

Ver Anexo 2.

Aunque la investigación no se enfoca en la fama de los sujetos y su obra, se consideró importante contar con información que tomara en cuenta su recepción en el público mexicano. Se realizó y envió un cuestionario de tres preguntas (Anexo 3) relacionadas con este tema a los comunicadores mencionados. El cuestionario fue enviado por medio de correo electrónico y de las aplicaciones digitales de Messenger y Whatsapp. Sus respuestas aportaron información acerca de los trovadores y las canciones de trova más conocidos y más solicitados por el público trovero en redes y medios mexicanos.

Ver Anexo 3.

Mediante la primera pregunta se pretendió obtener información acerca de los trovadores y trovadoras más conocidos e importantes —según las audiencias de los comunicadores convocados—, así como los criterios para considerar dicha importancia. Con el mismo objetivo se realizó la segunda pregunta, acerca de las canciones. Se consideró que la información más útil sobre la popularidad y la fama de algunos exponentes de trova podía ser aportada por su público y por los comunicadores que establecen contacto con este público cotidianamente y basan su programación en peticiones de la audiencia.

Las respuestas al Cuestionario (Anexo 3) se vaciaron en los Anexos 4 y 5. Además de exponer los nombres de los trovadores y canciones más “importantes” —según sus opiniones—, se muestra la cantidad de veces que fueron mencionados en las respuestas —de un total de once comunicadores— y el lugar que ocupan de “importancia” según los criterios en que fundamentaron sus respuestas.

Ver Anexo 4.

Ver Anexo 5.

Las respuestas obtenidas muestran cierta dispersión de la información, al exponer una variedad muy grande y disímil de datos. El inicio del Anexo 4 muestra cierta congruencia con lo que puede observarse empíricamente en conciertos de trova, con Fernando Delgadillo, Óscar Chávez —por su convocatoria previa a su fallecimiento en 2020— y Alejandro Filio como trovadores con gran convocatoria de audiencia. Sin embargo, Edgar Oceransky, por analizar un ejemplo, aparece en un lugar desproporcionado según su convocatoria real. Incluso aparece debajo de mi nombre, Gerardo Peña, cuyo alto sitio en la lista lo atribuyo a la cortesía de quienes respondieron a mis preguntas, ya que mi capacidad de convocatoria debería situarse varios lugares por debajo de la de Oceransky.

Por otra parte, la misma tabla muestra otro tipo de sesgo ante las diferencias de opinión del público y de cada comunicador. Por mencionar otro ejemplo, Rodrigo de Oyarzábal solo incluyó en sus respuestas a cantautores del movimiento Rupestre y a ningún trovador de otras musicalidades, lo cual atribuyo a una probable selección basada en sus preferencias personales y no en las de la audiencia. Asimismo, la inclusión de Cri-crí y de José Alfredo Jiménez en el Anexo 4 da señales de poca representatividad de la muestra. El Anexo 5 muestra sesgos similares. Por ejemplo, la inclusión de canciones como *El andariego* y *No sé tú*, o una pieza

instrumental como *Cumbia Zeferino*, podría atribuirse a las diferentes conceptualizaciones de *trova* y *trovador* manejadas por los consultados con el cuestionario.

Ante esta contingencia, en la presente investigación se decidió utilizar las respuestas de los comunicadores entrevistados vertidas en los Anexos 4 y 5, pero sin tomar en cuenta el orden jerárquico de su información. Es decir, se entrevistaron sujetos y se analizaron canciones incluidos en las tablas de dichos anexos —salvo caso que se explican en su momento— independientemente de los sitios que ocupan en las listas. Aun con sus sesgos y subjetividades, el contenido de ambas tablas muestra un acercamiento al comportamiento real del público y los comunicadores en cuanto al reconocimiento de los trovadores y su obra. Estos sesgos y subjetividades son en sí mismos importantes porque están vinculados con las emociones y la memoria dentro de la semiosfera trovera.

Como se explicó anteriormente, el objetivo del cuestionario fue alimentar con sus respuestas un porcentaje de los dos grupos de trabajo —sujetos y canciones—, para completar el otro porcentaje de los mismos con propuestas más que cumplieran con necesidades específicas de la investigación y que no pudieran ser satisfechas por medio del cuestionario. Las respuestas del cuestionario reflejan rasgos troveros relacionados con el reconocimiento público, la popularidad o la fama de exponentes y canciones en medios de comunicación. Por lo tanto, los grupos se completaron con propuestas basadas en aspectos de una práctica trovera más desconocida, marginal o incipiente, o que aportaron información a la investigación en otros aspectos. Estos aspectos considerados fueron, como se mencionó antes, la distribución territorial, la pertenencia generacional y la práctica artística. Asimismo, se incluyó la consideración a las diferencias de género, al inferirse una posible desigualdad de oportunidades entre trovadoras y trovadores que podría verse reflejada en las entrevistas y las canciones. Además, se entrevistó también a sujetos que, sin practicar la *trova*, participan activamente dentro de este campo y se consideró que aportarían información muy útil para esta investigación.

## 1.5.2 Entrevistas

### Obtención de la información

Las entrevistas realizadas específicamente para esta investigación se llevaron a cabo en los meses de abril y mayo de 2021. Debido a las restricciones sanitarias por la pandemia mundial de COVID 19, la mayoría de las entrevistas se realizó y grabó vía remota, a través de las plataformas digitales Zoom y Whatsapp. La contingencia sanitaria influyó también en la disponibilidad y localización de algunos sujetos, así como en la cantidad de entrevistas realizadas. Solo tres entrevistas se llevaron a cabo de forma presencial, en la ciudad de Hermosillo, Sonora: Edgar Oceransky, Javier Cinco y Carmina Robles. La Tabla 1.1 contiene la lista de los sujetos entrevistados.

**Tabla 1.1**

#### *Sujetos entrevistados*

Nombre	Práctica	Criterios de inclusión
1. Rafael Mendoza (1960)	Trovador / bolero, canción mexicana	Incluido en Anexo 4
2. David Filio (dueto Mexicanto) (1962)	Trovador /trova	Incluido en Anexo 4
3. Edgar Oceransky (1975)	Trovador / balada, bolero	Incluido en Anexo 4
4. Leticia Servín (1973)	Trovadora / fusión, canción mexicana	Incluido en Anexo 4
5. Rafael Catana (1955)	Trovador / rock, rupestre	Incluido en Anexo 4
6. Guillermo Velázquez (Los Leones de la Sierra de Xichú) (1948)	Trovador / son, huapango, tradición mexicana	Incluido en Anexo 4 Práctica: tradición / rural
7. Tere Estrada (1967)	Trovadora / rock, investigadora	Práctica: rock Género / Investigación
8. Mauricio Díaz “El Hueso” (1971)	Trovador / fusión, trova	Influyente. Mencionado por otros exponentes en entrevistas
9. Adriana Santiago (1985)	Trovadora / balada, pop	Práctica: pop Provincia
10. Iván García (1988)	Trovador / rock, rupestre	Práctica: rock / rupestre Provincia
11. Paulo Piña (1980)	Trovador / fusión	Práctica: híbrida Provincia / Generación joven

12. Adrián Gil “El Tigre” (1964)	Trovador (Cuba/México)	Visión sobre trova mexicana
13. Javier Cinco (1982)	Trovador /canción urbana	Práctica: bares Generación joven / Provincia
14. Carmina Robles (1985)	Trovadora / canción urbana	Práctica: bares Generación joven / Género / Provincia
15. Fran Espinosa (1963)	Cantautor (España)	Visión sobre trova mexicana
16. Miguel Banda (1970)	Funcionario de compañías discográficas trasnacionales	Visión sobre la trova desde la industria musical
17. Estrella Barranco (1991)	Manejo de plataformas y redes sociales digitales de trovadores / clubs de fans de trovadores	Visión desde el público de trova Visión desde el <i>staff</i> de trovadores

Tabla de elaboración propia.

Se realizaron 17 entrevistas semiestructuradas que partían de preguntas guía, y cuyo desarrollo posterior dependía de las especificidades de cada persona en cuanto a su práctica, generación, etc. —ver los criterios de inclusión en la Tabla 1.1—. Las preguntas que sirvieron de guía para las entrevistas a trovadores y trovadoras están incluidas en el Anexo 6.

Ver Anexo 6.

En las entrevistas cada respuesta de los sujetos derivó en otras preguntas secundarias que se adaptaron a cada caso. Invariablemente cada pregunta detonó respuestas que se expandían hacia las explicaciones y opiniones personales de los sujetos sobre cada tópico. Por ejemplo, la primera pregunta motivaba a profundizar acerca de qué es un trovador y qué es la trova. Asimismo, las preguntas 4, 5 y 6 abrían la entrevista a los temas relacionados con la industria musical. Se intentó crear un ambiente de plática informal enfocada en la experiencia y las opiniones personales de cada sujeto acerca del quehacer trovero. El objetivo era reflejar una red de significados a partir de la cual se pudieran trazar los procesos identitarios dentro de esta semiosfera.

Por otra parte, las entrevistas realizadas a los sujetos 12 y 15 de la Tabla 1.1, aunque partieron de preguntas similares, se enfocaron en la visión que tienen los trovadores extranjeros sobre la escena trovera mexicana. En particular el objetivo fue establecer distinciones y similitudes entre las escenas cubana y española con la de México. Las entrevistas realizadas a los sujetos 16 y 17 de la misma tabla se condujeron a partir de preguntas diferentes. En el caso de Miguel Banda, exfuncionario de diversas compañías discográficas trasnacionales y con conocimientos sobre la trova, se le preguntó acerca de la opinión que se tiene en estas compañías sobre los trovadores y trovadoras. Además, la

entrevista se enfocó en preguntas sobre el trato que se le da a la trova en discográficas y medios de comunicación, así como las razones de este trato. Asimismo, en la entrevista a Estrella Barranco, especialista joven en plataformas y redes digitales troveras, así como fundadora de clubs de fans de trovadores, el objetivo era indagar sobre las opiniones actuales del público joven de trova —un acercamiento al reconocimiento del discurso—, los entretelones profesionales del trabajo a nivel empresarial de este oficio —Trovafest y oficina de *management* de Edgar Oceransky— y algunas estrategias actuales de circulación de la música trovera.

### **Sistematización de la información**

Las 17 entrevistas realizadas fueron transcritas y estudiadas detenidamente para reducir las respuestas de los sujetos a bloques de datos significativos: los códigos. Esta codificación se llevó a cabo por medio del programa informático ATLAS.ti con el objetivo de que los códigos reflejaran los observables del esquema de trabajo inicial (Anexo 1), así como información nueva no contemplada en dicho esquema. Posteriormente los códigos fueron agrupados en categorías correspondientes a las dimensiones del esquema y en categorías emergentes durante el trabajo de campo y en el proceso de codificación.

De igual forma, por medio de ATLAS.ti se crearon redes de categorías y códigos con los flujos de relaciones entre los datos recabados, para identificar patrones y modelos en dichos flujos. Estos patrones alimentaron al final la discusión de los hallazgos, algunos de los cuales no estaban contemplados en las consideraciones iniciales de esta investigación.

En el Anexo 7 se presentan las categorías y los códigos generados a partir de la información recabada.

Ver Anexo 7.

Cada código contiene diversas citas de las entrevistas, es decir, hay citas que comparten códigos. Por ejemplo, en el código *Autoadscripción* fueron incluidas citas en las que el sujeto se considera un trovador y explica por qué. Al narrar el sujeto sus razones, al mismo tiempo comparte sus ideas y sentimientos acerca de lo que es un trovador. De esta manera la cita mencionada se incluye también en el código *Trovador concepto* y en *Imagen trovador*. De la misma forma, algunas categorías comparten códigos y citas.

Posteriormente se establecieron relaciones entre los distintos códigos y las distintas categorías mediante una red de flujos. Así, por mencionar un ejemplo, fue posible establecer una relación de subordinación entre la categoría *Ser trovador* y la de *Identidades troveras*. Este mapeo de interacciones sígnicas extraídas de las narraciones de trovadoras y trovadores forma el esqueleto sobre el que se modelizó la semiosfera trovera para esta investigación.

### **Análisis de la información**

Primeramente, se realizó una revisión *grosso modo* de la información obtenida mediante las entrevistas, con el fin de obtener una imagen aproximada de su utilidad para las posteriores configuraciones de la semiosfera trovera y de los procesos identitarios llevados a cabo dentro de ella. Durante el primer análisis de los datos empíricos obtenidos sobresalieron los siguientes aspectos:

1. La información acerca de la práctica social y política de los trovadores era insuficiente. Se infirió que esto podría deberse a que dicha práctica se encontraba debilitada en la actualidad, sobre todo en sujetos de las nuevas generaciones. Lo social y lo político formaban parte importante de la trova entre las décadas de los años sesenta y noventa, más no en el siglo XXI. Este hecho aporta ya de por sí una significación importante para la constitución de la semiosfera trovera actual.

2. Eran asimismo insuficientes los datos relacionados con compañías discográficas independientes y con la inclusión de peñas y bares dentro de esta semiosfera. La obtención de dicha información de manera directa se dificultaba debido a la situación de pandemia mencionada anteriormente.

Para resolver la insuficiencia de información se agregaron entrevistas realizadas previamente por mí en 2018 a otros sujetos de la escena trovera mexicana —se repitió la inclusión de dos sujetos, Rafael Mendoza y Edgar Oceransky—, las cuales contenían data muy útil para los propósitos de esta investigación. Las preguntas guía de dichas entrevistas estaban dirigidas a fundamentar mi investigación de grado de Maestría. El tema de esa investigación era un periodo de la trova —no las identidades de sus sujetos, como en esta ocasión— y aunque las preguntas guía eran distintas, las respuestas de los entrevistados fueron lo suficientemente amplias como para aportar mucha información aledaña que ahora fue útil para

esta nueva investigación. De esta manera, se llevó a cabo una nueva codificación, ahora de algunas de las entrevistas realizadas en 2018, y una nueva categorización de la información, procurando mantener los códigos y categorías existentes, y renovándolos mínimamente cuando fue necesario.

La Tabla 1.2 contiene información acerca de las entrevistas de 2018 recuperadas para esta investigación:

**Tabla 1.2**

*Entrevistas de 2018 recuperadas*

Nombre	Práctica	Criterios de recuperación
1. Fernando Delgadillo (1965)	Trovador / trova	Incluido en Anexo 4 (primer lugar)
2. Gabino Palomares (1950)	Trovador / canción mexicana	Incluido en Anexo 4
3. Guillermo Briseño (1945)	Cantante y compositor / rock Escuela del rock a la palabra	Generacional Práctica: rock
4. Paco Barrios “El Mastuerzo” (1955)	Trovador / rock, canción	Incluido en Anexo 4 Generacional Práctica: rock / híbrida Práctica social y política
5. David Aguilar (1983)	Trovador / fusión, pop	Incluido en Anexo 4 Práctica: híbrida Discográfica trasnacional
6. Miguel Inzunza (1978)	Trovador / canción, pop	Generacional Práctica: pop Participación en medios masivos
7. Edgar Oceransky (1975)	Trovador / balada, bolero	Incluido en Anexo 4 Práctica: pop Analogía 2018-2021
8. Rafael Mendoza (1960)	Trovador / bolero, canción mexicana	Incluido en Anexo 4 Práctica: tradición/híbrida Analogía 2018-2021
9. José “Pepe” Ávila (1944)	Director de Fonarte Latino Grupo Los Folkloristas	Discográfica independiente
10. José “Pepe” Taymani (1958)	Director artístico de Peña El Sapo Cancionero, EdoMex, al momento de la entrevista	Práctica en peñas
11. Ciro Oliva (1962)	Propietario del bar de trova El Breve Espacio, CDMX	Práctica en bares
12. Luisa Zamudio (1980)	Público trovero por décadas	Visión de público
13. Jorge Velasco (1956)	Investigador / Músico	Libro <i>El canto de la tribu</i> Músico de diversos exponentes de nueva canción y trova
14. Rodrigo González (1985)	Comunicólogo / Periodista	Visión general desde el periodismo

Tabla de elaboración propia.



Las entrevistas mencionadas en la Tabla 1.2 aportaron una mayor cantidad de datos a las codificaciones y las categorías previamente consideradas, ya que incluyen a trovadores de diversas generaciones que habían sido sugeridos en el Anexo 4 referente al cuestionario del Anexo 3, así como a otros participantes de la semiosfera trovera. Asimismo, fue posible obtener información sobre peñas, bares, compañías discográficas independientes, además de datos históricos sobre la trova en México.

En total, pues, esta investigación está alimentada por la información obtenida de 31 entrevistas realizadas por mí a sujetos de la esfera trovera, además de una cantidad menor de entrevistas realizadas por diversos medios de comunicación. A continuación, se expone acerca de la información recabada del análisis de canciones y videoclips de trova.

### 1.5.3 Canciones y videoclips

En el presente apartado se exponen las canciones y videoclips que fueron analizados, así como los criterios para su selección y análisis. La selección de canciones tuvo como fuente principal las respuestas al Cuestionario (Anexo 3) enlistadas en el Anexo 5 —con excepción de dos casos: *Corrido del Partido de los Pobres* y *El Huerto*—. En la Tabla 1.3 se presentan las canciones analizadas:

**Tabla 1.3**

*Canciones analizadas*

Canciones	Autor/Compositor	Criterios de selección	Rasgos analizados
1. Luz	Marcial Alejandro	Incluida en Anexo 5 Nueva canción	Rasgos literarios
2. Corrido del Partido de los Pobres	Judith Reyes	Su autora en Anexo 4 Canto político	Rasgos composicionales generacionales
3. Hubiera jurado	Carlos Carreira	Su autor en Anexo 4 Trova pop	Rasgos composicionales generacionales
4. Ariles del Campanario	David Haro	Incluida en Anexo 5 Expresión literaria y musical	Rasgos composicionales generacionales
5. Maldición de Malinche	Gabino Palomares	Incluida en Anexo 5 Abordaje social	Rasgos composicionales

6. El Huerto	Roberto González	Rasgos compositivos Movimiento Rupestre	Abordaje social identitario
7. El infierno es amor (Por ti)	Óscar Chávez	Incluida en Anexo 5	Temática de amor romántico
8. Hoy ten miedo de mí	Fernando Delgadillo	Incluida en Anexo 5	Temática de amor romántico

Tabla de elaboración propia

Los rasgos compositivos de estas canciones aportan información acerca de las diferentes prácticas generacionales de la trova. Un criterio de selección fue la diversidad de la muestra, con el fin de ejemplificar las propuestas de esta investigación acerca de las diferencias identitarias en relación con las distintas generaciones a las que pertenecen los sujetos.

Por otra parte, la selección de los videoclips analizados se realizó a partir de parámetros diferentes. Las razones se explican detalladamente en su apartado correspondiente. Por lo pronto, aquí se aclara anticipadamente que un motivo importante es la escasez de videoclips de ficción dentro de la trova. La enorme mayoría de los videoclips de este género que circulan en el portal YouTube son del tipo *live session* o son fragmentos grabados de conciertos que después se reproducen en la red. La Tabla 1.4 indica los dos videoclips que fueron analizados:

**Tabla 1.4**

*Videoclips analizados*

Videoclip	Composición de la canción	Dirección del videoclip	Criterio de selección
1. Mundo matraca (2001)	Leticia Servín	Alejandro Ramírez	Canción incluida en Anexo 5
2. Está donde está (2018)	Rafael Mendoza	Alejandro Pacheco	Autor incluido en Anexo 4

Tabla de elaboración propia

El objetivo de esta selección obedece a la relación que ambos videoclips exponen entre una visualidad de lo urbano con los autopoicionamientos identitarios expresados en las letras de las canciones. Asimismo, las imágenes callejeras exponen posturas de clase que al presentarlas simultáneamente con fragmentos del texto cantado comunican lo ideológico de los posicionamientos del *yo* del trovador y la trovadora. Lejos de hacer un análisis exhaustivo de los aspectos técnicos de los videoclips, se estudiaron las huellas de producción (Verón, 1993) en sus contenidos y en la relación entre imágenes, música y letra de las canciones.

## II. ANTECEDENTES DE LOS HALLAZGOS

### Introducción

En este capítulo se detallan algunos enfoques académicos desde los cuales se ha abordado anteriormente el tema de esta investigación. Funciona como una especie de *Estado de la cuestión* que contextualiza el tema de la trova en México, con estudios generales de otros países además del propio. Se incluyen asimismo algunos adelantos de los hallazgos, con consideraciones generales sobre el tema, debido a su estrecha relación con los planteamientos que se adelantan en este capítulo, referidos a los antecedentes —las influencias, la memoria— de la práctica trovera urbana en México.

En algunas respuestas de las y los sujetos entrevistados fue posible observar las conexiones que ellas y ellos establecen entre las connotaciones actuales y las connotaciones medievales del concepto *trovador*. Por ejemplo, el trovador Mauricio Díaz “El Hueso” comentó: “Bueno, la idea del trovador es medieval, ¿no? De hecho, la palabra *trovador* viene de *trovare*, de encontrar, de viajar encontrándose cosas” (Mauricio Díaz “el Hueso”, entrevista, 21 de mayo de 2021). O desde una perspectiva más romantizada, la práctica actual le atribuye al concepto ciertos rasgos políticos y sociales a ese trovador antiguo: “El trovador no está halagando al rey,<sup>12</sup> está con la gente del pueblo cantando lo que canta el pueblo, diciendo lo que dice el pueblo y narrando una historia distinta a la oficial” (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018). Asimismo, se suele vincular este concepto al de juglar: “Un trovador yo lo entiendo como un juglar,<sup>13</sup> como alguien que narra los eventos, los sucesos de su tiempo y que los difunde, los hace más populares” (Pepe Elorza, entrevista, 17 de junio de 2021).

En los comentarios anteriores los sujetos vinculan al juglar y al trovador medievales con el oficio moderno de trovar. Tanto antiguamente como en nuestros días, trovar no solo ha

---

<sup>12</sup> En realidad, a contramano de lo expuesto aquí por Gabino Palomares, diversas cronologías hablan de muchos trovadores que vivían de halagar al rey. Había trovadores con diferentes tipos de práctica. Muchos trovadores eran de origen noble o cercano a la nobleza, y sus trovos narraban más bien lides amorosas.

<sup>13</sup> La diferencia entre un trovador y un juglar era poca. Consistía fundamentalmente en que los trovadores componían sus propios trovos y los juglares, no. Esto se debía a que los trovadores solían tener educación musical. En cambio, los juglares, usualmente de origen humilde, divulgaban lo que escribían los trovadores. También había diversos tipos de juglares, según sus temáticas y sus prácticas.

remitido a una actividad musical, sino que se ha vinculado con otros códigos que para algunos practicantes actuales se han convertido en piezas de su rompecabezas identitario. Por ejemplo, y de acuerdo con las citas anteriores, trovar se vincula con viajar, recopilar y hacer circular información; tener una postura política de oposición a la narrativa oficial y cercana al pueblo; abordar el amor romántico como un rasgo protagónico y ser un cronista social. Estas características —más cercanas a una dimensión pragmática de la trova—, sin embargo, no permanecen estáticas con el paso de las generaciones troveras. La memoria de la cultura actualiza su discurso mediante una selección de rasgos por continuar, otros por olvidar y otros más por colocar en hibernación para emerger en tiempos más propicios. Este proceso de memoria, según se infiere en esta investigación, se ve influenciado por tensiones de tipo ideológico y político.

Parte de este funcionamiento de la memoria cultural está relacionada con el siguiente comentario de Rafael Mendoza. Este trovador atribuye menor valor a las significaciones medievales anteriormente expuestas y propone reconocer a la trova yucateca como un antecedente más relevante de la trova mexicana actual:

La trova tiene una historia antiquísima que algunos colegas, o personas, o incluso público, se esmeran en enumerar o hacernos saber que saben: que la trova viene del siglo bla-bla-bla. Pero nosotros tenemos en México, por ejemplo, la trova yucateca, y es una forma de canción que se hizo hace muchos años, más bien es una tradición que existe hace muchos años y son canciones muy diversas, básicamente boleros, pero también son bambucos y etcétera. (Rafael Mendoza, entrevista, 12 de enero de 2018)

Mendoza, como trovador que se expresa musicalmente desde la tradición mexicana en gran parte de su obra, realiza la propuesta anterior basando su argumento en rasgos netamente musicales o de expresión. Sin embargo, como se expuso en el párrafo anterior, los conceptos de *trova* y *trovador* poseen también connotaciones extramusicales —o extratextuales, hablando en términos semióticos— distintas a las de la trova yucateca. De ahí que la trova yucateca, a pesar de su nombre, difícilmente pueda considerarse un antecedente directo —aunque sí indirecto— de la trova mexicana actual. De hecho, para algunos trovadores urbanos resulta más fácil relacionarla con los significados medievales de *trovador* —como se vio en los párrafos anteriores— que con los de Yucatán, ante la necesidad de justificar la existencia de la práctica actual a partir de una consecutividad histórica.

Por otra parte, la figura similar al concepto occidental de trovador ha existido en diversas culturas del mundo bajo diferentes nombres. Por ejemplo, el *griot* en gran parte de África, en cuyas regiones ha recibido diferentes nombres (Carmen Valdés citada por Abreu, 2014); o el *bardo*, proveniente de las antiguas culturas celtas; o el *cuicapicque* nahua y el *ah tuz kay* maya (López Valdéz, 1988). En el siglo XIX, se reconocían dos prácticas en México que utilizaron los términos *trova* y *trovador*: una práctica rural, primordialmente de origen campesino; y la *trova yucateca*, también de origen campesino pero con un desarrollo urbano y cosmopolita a mediados del siglo XX. Ambas continúan dentro del espectro cultural mexicano, aunque difuminadas y focalizadas en pequeños grupos desde hace décadas por la hegemonía de las industrias culturales en el capitalismo global.

Como ya se resumió anteriormente, en México el concepto de *trova* al que se recurre comúnmente hoy en día fue heredado del movimiento conocido como Nueva Trova Cubana. Al llegar este movimiento a México, el concepto de una canción con temáticas sociales y formas distintas a las de la canción de los medios de entretenimiento estaba ya presente con otros nombres: *canción de protesta*, *canto nuevo*, *canción comprometida*, *canción alternativa* y *nueva canción*, como los más utilizados. A diferencia de lo que sucedió en otros países, en los cuales se siguen utilizando algunas de estas etiquetas —en España se conoce como *canción de autor*, por ejemplo, y en Chile aún se le llama *nueva canción*—, en México el término *trova* las fue sustituyendo paulatinamente. Así, en este país actualmente términos como *canto nuevo* o *nueva canción* hacen referencia a prácticas pasadas, con ciertos rasgos específicos de distinción en cada uno, pero con muchas similitudes con el de *trova*. Por esta razón, en este capítulo se mencionan estudios que hacen alusión a un mismo referente, el tema de esta tesis, pero bajo estos distintos nombres.

En muchos países y culturas existen prácticas y tipos de canciones similares, aunque, en los países con más efervescencia de este tipo de práctica cultural es donde se ha llevado una mayor reflexión teórica y académica al respecto. Por mencionar un ejemplo, es posible mencionar a la *chanson à texte*, originaria de Bélgica y Francia, con Jacques Brel y Georges Brassens como figuras notorias. Este tipo de canción enfocaba su expresión en lo literario; era, pues, reconocida como una canción poética. Sin embargo, tuvo un impacto indirecto en la canción mexicana a través de la penetración en México de la canción de autor española, la cual sí tuvo un contacto directo con la canción francesa.

En este capítulo se comentan estudios e información de los países cuyas prácticas han influido más en la trova mexicana y que guardan una relación más estrecha con esta investigación. La mayoría de ellos rescata el papel histórico-social de la nueva canción en los movimientos políticos de Latinoamérica y España. Algunos reflexionan sobre los diversos nombres y definiciones de esta corriente. Otros narran su historia y su desarrollo dentro de cada país. Y otros más, hacen un análisis de tipo cultural, sobre todo desde las academias norteamericana e inglesa, al profundizar acerca de las *protest songs*.

## 2.1 Estados Unidos. *Protest songs*

La canción de protesta anglosajona ejerció una influencia importante en la canción latinoamericana. En México, además de percibirse sus huellas en las canciones políticas y sociales de los años 60 y 70, la performatividad escénica de algunos de sus exponentes influyó también al llamado movimiento Rupestre. A diferencia del alejamiento mediático que vivió en México el canto nuevo, en Estados Unidos las *protest songs* de los años 50, así como sus sucedáneas de los 60, las *folk protest songs*, fueron grabadas y divulgadas por compañías discográficas y algunos de sus exponentes llegaron a convertirse en celebridades, como Bob Dylan y Joan Baez. Dard Neuman (2008), antropólogo de la Universidad de California, sitúa el nacimiento de la canción de protesta en 1904, con el desarrollo del sindicato Industrial Workers of the World (IWW), conocido como The Wobblies. El investigador relata una historia resumida de la canción de protesta, agregando explicaciones sobre su estructura original.

Neuman (2008) explica que esta corriente inició como un requerimiento propagandístico de dicho sindicato, organización para la cual el cantautor Joe Hill<sup>14</sup> (1879-1915) modificaba con versos políticos y humorísticos las letras de canciones populares. Para Hill, la música poseía un poder intrínseco de propaganda superior al panfleto político, al discurso agitador y al manifiesto (Neuman, 2008, pp. 1-2). En esta primera etapa las canciones tenían un toque magnético persuasivo, basado en una estructura de planteamiento-respuesta

---

<sup>14</sup> Joe Hill. Obrero sindicalista autor de *Little Red Songbook* (Gasca Salas, 2018). Fue ejecutado en 1915, sin probarse la acusación por homicidio por la que fue encarcelado.

que fomentaba la politización a través de la participación, práctica heredada de los cantos espirituales afroamericanos. Asimismo, la letra era decididamente directa y sin ambigüedades, a la cual se subordinaba la simplicidad de la música (pp. 2-3).

Posteriormente, a finales de los años 20, integrantes del Partido Comunista de ese país (CPUSA) fomentaron la composición de canciones con música hecha por y para la gente (Neuman, 2008, p. 7), mediante las melodías *folk* de las regiones rurales. La propuesta surgió cuando algunos miembros del CPUSA atestiguaron asombrados, en una reunión sindical, la atención generada por la baladista Ella May Wiggins (1900-1929) y sus canciones de la montaña. La expresión tonal y rítmica de la música *folk* llevaba alrededor de 100 años encarnándose en la población rural y urbana estadounidense (p. 8).

Al mismo tiempo, el canto espiritual de los campos de algodón se había convertido en una herramienta de protesta mediante la técnica llamada *indirection*. Con esta herramienta de ocultamiento los versos, de temáticas religiosas explícitas, eran decodificadas como metáforas que exaltaban soterradamente el espíritu de subversión de los esclavos, eludiendo así la represión policiaca. Se considera a esta música, semilla de géneros como el blues, el jazz y el rock'n roll, con los cuales la canción de protesta multiplicaría sus sonoridades.

Por otra parte, Lynskey (2015) sitúa el ingreso de la canción de protesta al mundo del espectáculo en 1939, con la cantante de jazz de 23 años Billie Holliday y su interpretación de la canción *Strange Fruit*, del compositor comunista Abel Meeropol. Holliday la cantaba en los bares nocturnos de Harlem y su primera versión en estudio fue calificada por la revista Time como “la canción del siglo” en 1999. Esta información es relevante para esta investigación porque “hasta entonces, las canciones de protesta funcionaban como propaganda, pero *Strange Fruit* demostró que podían ser arte” (Lynskey, 2015, p. 25), fenómeno similar a lo que sucedió en México en los años setenta. Posteriormente, la canción de protesta tuvo acceso a la radio y a algunas compañías grabadoras de discos con Woody Guthrie y Pete Seeger, sucesores directos de los primeros años de esta corriente.

Lynskey (2015) desarrolla en su profuso libro *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción de protesta*, una relación histórica minuciosa de anécdotas y análisis breves de las canciones y los protagonistas de esta corriente en su relación con la industria discográfica. En ocasiones lo hace desde una postura crítica y sarcástica, y además incluye comentarios con los que intenta representar algunas posturas de los detractores de esta canción. En defensa de la

canción de protesta agrega: “La dificultad esencial e inevitable de doblegar un mensaje serio para satisfacer el gusto por el espectáculo es el grano de arena que hará posible la perla” (Lynskey, 2015, p. 11). El autor hace referencia así a la moderna intención trovadoresca de profesionalizarse y comerciar —en el buen sentido— con obras cuyos rasgos son distintos a los de la canción comercial.

A esa relación de la canción de protesta con el espectáculo se refieren algunos autores como Gasca Salas (2018), Velasco García (2014) y Casaus y Noguera (1984), cuando critican que la canción de protesta de Estados Unidos fue absorbida por la masificación de la música a cargo de las industrias culturales. Sus exponentes fueron convertidos en celebridades y su discurso perdió credibilidad con el paso del tiempo. Algunos exponentes del canto nuevo en Latinoamérica arguyeron esta causa a la hora de buscar nuevos nombres para su práctica: el concepto *canción de protesta* se había convertido en un objeto comercial.

## **2.2 España. Canción de autor**

En España el desarrollo de la canción de autor y los estudios sobre ella guardan un vínculo visible con la propia historia política del país, particularmente con las canciones de la Guerra Civil (1936-1939) como antecedente, así como con el período del franquismo, la movida madrileña y las particularidades culturales de las comunidades autónomas. Torrego Egido (2005) considera que el inicio de la canción de autor moderna en ese país fue en 1961, con el primer recital de la *nova cançó* en Barcelona. Esta nueva canción catalana influiría en la aparición de otros movimientos similares a lo largo de España:

En los años siguientes, cientos de artistas, miles de canciones, millones de discos vendidos y una gran cantidad de recitales, muchos de ellos prohibidos o censurados, van a configurar un movimiento cultural que se caracteriza por su penetración social, su enfrentamiento al Franquismo, su defensa de la identidad lingüística, su aportación a la configuración de una sensibilidad colectiva diferente y su relación con otros sectores de la cultura. (p. 230)

Por su parte, Torres Blanco (2005) centra su estudio en el debate sobre los diferentes términos con que se nombra a este tipo de canción en España y las definiciones que acotan este concepto, calificando la cantidad de etiquetas como “abrumadora, prolija y, en muchas ocasiones, desconcertante” (p. 225). Esto se debe, según el autor, al desacuerdo que existe



entre los cantautores acerca de qué rasgos se deben destacar en la denominación. Esos rasgos que la definen, así como su nombre, muestran una jerarquía que desvela la representación que los cantautores tienen de su quehacer.

El reconocido escritor y cronista Fernando González Lucini,<sup>15</sup> en su trilogía *Veinte años de canción en España (1963-1983)* la designó como *canción social y antropológica*. Torres Blanco (2005) opta por la expresión *canción protesta* y Torres Egido, por la de *canción de autor* (Torres Blanco, 2005, p. 226), que es finalmente la de más uso en ese país. Asimismo, al practicante de la canción de autor se le conoce como *cantautor*, término que Torres Blanco (2005) defiende ante la confusión general propiciada por “la creencia errónea de que los cantautores son sólo intérpretes de sus propias letras y músicas” (p. 227).

Argumenta en esta defensa el mismo autor, primeramente, que el Diccionario de la Real Academia Española ya define *cantautor* como un cantante que, además de que suele componer las canciones que interpreta, en ellas prevalece un mensaje de intención crítica o poética sobre su música. Y en segundo lugar, aclara que el término *cantautor* se utiliza haciendo una referencia metonímica al término de *canción de autor*. Es decir, articulando ambas explicaciones, cantautor no sería alguien que simplemente canta de forma exclusiva sus propias composiciones, sino alguien que practica la *canción de autor*, o sea, alguien que tiene una intención crítica o poética con las canciones que canta, las cuales, en su mayoría, son de su autoría. Aunque esto no define detalladamente qué es la canción de autor, nos puede acercar a su concepto. Además, estas definiciones se acercan mucho a los conceptos de *trova* y *trovador* de los años ochenta en México.

Muchos investigadores y cantautores coinciden en la importancia que tiene el texto dentro de la canción de autor; incluso Torres Blanco (2005) considera que el texto es “el verdadero protagonista” de ella (p. 228). De igual forma coinciden en ver a esta corriente como una alternativa cultural de concientización (p. 228) y de gran importancia sociopolítica, que cumplió durante algún tiempo un papel crucial en la oposición contra la dictadura de Franco y en la posterior recomposición de la sociedad española. El mismo investigador refiere otra coincidencia de opiniones acerca del importante papel que jugó la canción de autor en la reivindicación de los regionalismos, las lenguas y las identidades de los nacionalismos

---

<sup>15</sup> Autor de más de una docena de libros sobre la canción de autor en España y del reconocido *blog* “Cantemos como quien respira”. En Granada se encuentra el Centro Lucini de la Canción de Autor.

periféricos, mediante su vinculación con las tradiciones y el folclor. Estaban tan presentes los rasgos aquí mencionados, que tras la muerte de Franco la canción de autor pareció entrar en una crisis del tipo “misión cumplida” ante la desaparición del enemigo. El cantautor Luis Pastor señaló que creyó que se habían quedado sin objetivos (Torres Blanco, 2005, p. 241) ante la desaparición del dictador.

Una de las perspectivas más interesantes sobre la canción de autor es la de Torrego Egido (2005) acerca de la “intencionalidad educativa de los cantautores” (p. 232). Sus explicaciones sobre este tema hacen recordar nostálgicamente la sentencia lapidaria de Zygmunt Bauman (2013) sobre la actualidad: “la cultura de la modernidad líquida ya no tiene un ‘populacho’ que ilustrar y ennoblecer, sino clientes que seducir” (p.21). Para Torrego Egido (2005) la canción de autor educa, ya que persigue una progresiva toma de conciencia, busca despertar una reacción ética y estética, pretende incidir en la cultura popular de una manera consciente, tiene una intencionalidad educativa y contribuye a la socialización política de las nuevas generaciones (pp. 236-237).

Asimismo, el investigador retoma a Vázquez Montalbán y a Fortes, y se detiene para detallar la importancia didáctica de la utilización de un lenguaje poético centrado en el tropo de la metáfora dentro de la canción de autor:

La metáfora ejerce una función primaria de comprensión de la realidad social, gracias a su poder de sintetizar varias unidades complejas en una superior (...). En la metáfora, las referencias a la realidad aparecen dibujadas de modo complejo, cargadas de significados polisémicos, de concepciones abiertas. Y lo que es muy importante desde el punto de vista epistemológico, esto se realiza sin afirmar nada, sino que es tarea del destinatario descubrirlo. Esta operación hace posible el inicio de un aprendizaje, mediante el descubrimiento y asimilación del proceso de transformación conceptual que tiene lugar en el juego metafórico. (Torres Egido, 2005, p. 234)

Así, pues, uno de los reconocidos rasgos estéticos de la canción de autor, su lenguaje connotativo, a diferencia del lenguaje explícito y denotativo de gran parte de la canción comercial, es además una importante herramienta educativa.

Además, en la voz cantada de reconocidos cantautores ha sido escuchada la poesía musicalizada de Quevedo, Alberti, Machado, Hernández, Lorca, Guillén, Benedetti y Neruda, entre muchos otros poetas. Algunos de estos cantautores con mayor reconocimiento han sido Paco Ibañez, Luis Pastor, Raimon y Pablo Guerrero, entre muchos otros con menor incidencia en la trova mexicana. Por otra parte, una oleada de cantautores españoles cuya obra ha

circulado más en México desde los años setenta ha estado formada por Joan Manuel Serrat, Víctor Manuel y Ana Belén, Patxi Andión y Luis Eduardo Aute, hasta generaciones más recientes con Joaquín Sabina, Ismael Serrano, Pedro Guerra, Rosana, Fran Fernández, Rozalén, Marwan y El Kanka, entre otra larga lista de cantautores y cantautoras.

### **2.3 Latinoamérica. Canto nuevo y Nueva canción**

La nueva canción latinoamericana tuvo como uno de sus sellos musicales más notables el recurso del folclor, la tradición musical popular a partir de una orientación ideológica. En Argentina, en los años 50, una visión tradicional sobre la música rural tuvo su periodo de auge en centros urbanos, y con las migraciones de la época llegó a formar una especie de moda en bares y centros culturales argentinos, parisinos y mexicanos. Como respuesta a este fenómeno, surgió en los años sesenta, en Mendoza, el Movimiento del Nuevo Cancionero, con exponentes como Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez, entre otros, quienes reconocían a su vez como raíz del movimiento al trabajo de Atahualpa Yupanqui y de Buenaventura Luna.

El Nuevo Cancionero se propuso rescatar a la música folclórica de las reducciones burdas y mercantiles de sus antecesores, y vio al folclor como un ente dinámico y representante de los intereses, los sueños y las esperanzas del pueblo argentino. Esta renovación estética con una postura social fue descalificada por sus detractores como un alejamiento del folclor, pero tuvo gran impacto cultural, difusión e influencia en este y otros países. El convulso contexto histórico-social de América Latina y el reciente triunfo de la revolución cubana fueron factores determinantes para el anclaje y la divulgación de esta nueva corriente musical. Velasco (2007) explica que

La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los *Nuevos Tiempos* que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del *Hombre Nuevo*, ese que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas. (p. 140) [Énfasis y mayúsculas de la autora]

La nueva canción se convirtió, pues, en una herramienta importante para la protesta y la crítica, en contra de las dictaduras de derecha sudamericanas y del sistema capitalista en

general, así como a favor de una identidad y unidad latinoamericanas.

Un momento decisivo para los movimientos de canción independiente que se iniciaban en los diferentes países fue el Encuentro de la Canción Protesta, organizado por Casa de las Américas en Varadero, Cuba en 1967 (Salazar Rebolledo, 2020). El encuentro reunió a cantautores de 16 países de América, Europa, Asia y África que compartieron sus experiencias y debatieron sobre su quehacer musical y político. Un tópico que cobró importancia fue la utilización del nombre *canción protesta*, que “resultaba muy estrecho para un trabajo conformado por una gama extensa de manifestaciones culturales” (Pérez Flores, 2012, p. 147). Además, el rótulo era ya utilizado por la industria discográfica con fines de mercado y se propuso el distanciamiento de esa postura. En sus resoluciones finales, el encuentro manifestó que

El cantor con guitarra en mano lo que hace es llamar a Latinoamérica a participar de esa batalla por la dignificación; la canción actúa en la conciencia de los pueblos poniendo de manifiesto los valores más preciados de su acervo cultural. (Pérez Flores, 2012, p. 149)

Posteriormente a este encuentro, en Cuba se inició el desarrollo de la Nueva Trova Cubana,<sup>16</sup> la cual, como se ha mencionado aquí, influyó en lo que sería la futura trova mexicana, no solo en lo ideológico, sino muy notoriamente en el aspecto musical. Asimismo, otras corrientes influirían musicalmente en algunos trovadores de México, sobre todo en su composición melódica y armónica, como sucedió con los movimientos brasileños de la Bossa Nova y el Tropicalismo: desde Vinícius de Moraes y Antonio Carlos Jôbim, pasando por Caetano Veloso y Chico Buarque, hasta Djavan e Ivan Lins, entre otros, sus huellas se plasmaron en las composiciones de algunos exponentes de la nueva canción y la trova mexicanas.

Por otra parte, en cuanto al uso de un lenguaje político explícito y a la utilización de los recursos musicales del folclor sudamericano se refiere, un fenómeno que marcó el desarrollo de la trova mexicana fue el exilio chileno recibido en México a raíz del golpe militar de 1973. Díaz-Inostroza (2000) explica que en Chile, a finales de los cincuenta, aparece “una de las formas primigenias del arte de trovar, aquella contestataria e irreverente, irónica, denunciante y significativa donde la poesía cumplirá un rol fundamental” (p. 67), y quien marcaría la pauta de esta corriente en América Latina, explica Díaz-Inostroza, fue Violeta Parra. La *cantora*

---

<sup>16</sup> En Cuba fue conocido como Movimiento de la Nueva Trova (MNT).

chilena conjugó la memoria colectiva con rasgos vanguardistas, después de auscultar la tradición chilena (p. 68). Parra incorporó lo social en lo poético, mientras concibió la canción como un instrumento de expresión artística.

Desde mediados de los sesenta surgieron públicamente sus sucesores, dándole forma al movimiento de la Nueva Canción Chilena. Esta canción cargada de aires épicos, se expresaba a partir de “una poesía dramática, idealista y revolucionaria” (Díaz-Inostroza, 2000, p. 70). Sus exponentes participaron activamente con la coalición de la Unidad Popular y el gobierno de Salvador Allende, hasta el golpe perpetrado por la junta militar a cargo de Pinochet, durante el cual fue asesinado el cantautor Víctor Jara.<sup>17</sup>

En los meses subsiguientes se exiliaron en países como Francia, Canadá, Cuba y México una cantidad considerable de músicos de la Nueva Canción Chilena, como los grupos Quilapayún, Inti Illimani e Illapu; Ángel e Isabel Parra; y Patricio Manns, entre otros tantos artistas. Asimismo, en esos y otros países coincidieron músicos, escritores y artistas exiliados de los regímenes militares latinoamericanos que caracterizaron la década de los setenta, influyendo en el trabajo intelectual local de cada lugar. En México, a la par que el exilio chileno, la influencia del exilio uruguayo cobró importancia con el cantautor Alfredo Zitarroza, la Camerata Punta del Este, la compañía de teatro El Galpón y la presencia constante de la poesía de Mario Benedetti, principalmente con las musicalizaciones de Alberto Favero y la voz de la argentina Nacha Guevara,<sup>18</sup> entre muchos otros. Sin embargo, en parte debido a la distribución de discos realizada por la compañía mexicana independiente Discos Pueblo, lo que los grupos mexicanos de folclor y las peñas incluyeron mayoritariamente en sus programaciones fueron las canciones del repertorio chileno.

La Nueva Canción Latinoamericana es considerada por Tejada (2017) como “un palimpsesto total” (p. 75) en cuanto a lo social, lo sonoro y lo literario. Es una múltiple labor de reescritura como fenómeno de la historia, la sociedad y la cultura contemporánea (p. 75). Por un lado, “asume una función de representación de grupos sociales orillados o excluidos del sistema de poderes” (p. 75). Por el otro, “ha creado —y recreado— ritmos, melodías y

---

<sup>17</sup> Las narrativas acerca de la muerte de Víctor Jara, durante el golpe de estado en Chile, son parte de la historia y la mitología de la nueva canción y la trova a nivel internacional.

<sup>18</sup> En los años setenta adquirió gran popularidad la canción *Te quiero*, de Benedetti y Favero, cuya versión original fue en la voz de Nacha Guevara. La canción fue grabada por innumerables intérpretes, cobrando fama notoria en México la versión de Amparo Ochoa. <https://www.youtube.com/watch?v=J1ZsZN6QJeg>

armonías, preservando las huellas de tradiciones musicales legadas por los ancestros” (p. 76), en un fenómeno de hibridación musical. Además, el autor, retomando a Horkheimer, agrega que esta canción “reescribe la poesía en clave popular, pariendo textos nuevos mientras recupera viejas escrituras inscritas en la memoria de duelo de las víctimas” (p. 77).

Con los rasgos anteriormente mencionados, y ante las circunstancias del capitalismo moderno, la nueva canción ha enfrentado desafíos para su incorporación en los medios de comunicación y en la industria discográfica. Tejada (2017) explica:

Ante la realidad de su acceso restringido a estos [los medios de comunicación] en los países capitalistas, los portadores y abanderados del nuevo cancionero latinoamericano han tenido que fabricarse sus propios medios de socialización de la música: la auto-grabación con sellos discográficos independientes, creación de auditorios y circuitos de salas de exposición de su música, festivales, giras musicales, programas de radio, publicaciones impresas, videoclips para televisión y Youtube, aprovechando la democracia virtual de Internet, especialmente las redes sociales —a menudo tomadas como base de operaciones—, estableciendo plataformas de difusión en línea y procedimientos para trabajar sus audiencias. (p. 79)

Hasta nuestros días, este “acceso restringido” —llamado *exclusión* en esta investigación— de la nueva canción por parte de las industrias culturales ha sido una marca identitaria de sus practicantes, y es parte importante de esta investigación. Salazar Rebolledo (2020) categoriza a este fenómeno como una continua “confrontación” de la nueva canción con la “música mercantilizada” y forma parte de su “carácter antiimperialista” (p. 16), debido a que la cultura de consumo es promovida por lo que denomina un “imperialismo cultural”. Además, el autor cita a la Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta de 1967 en La Habana —mencionado al principio de esta sección—, para subrayar el poder de comunicación de masas de la nueva canción y para agregar que “la canción debe ser un arma al servicio de los pueblos y no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos” (Salazar Rebolledo, 2020, p. 16).

## **2.4 Cuba. Nueva trova**

Un fenómeno que llama la atención, al escuchar con el paso de los años a los exponentes de la nueva canción en México, ha sido la enorme influencia estilística del movimiento de la Nueva

Trova Cubana —llamado en el interior de la isla Movimiento de la Nueva Trova (MNT)— en los trovadores mexicanos. En las últimas décadas se ha vuelto un lugar común escuchar en peñas y bares a cantantes con su guitarra imitar a las grandes figuras de la canción cubana y cantar sus canciones. Asimismo, no es extraño escuchar composiciones de cantautores mexicanos con motivos melódicos y rítmicos, arreglos guitarrísticos o construcciones poéticas similares a las usadas por los trovadores cubanos Silvio Rodríguez, Pablo Milanés o Amaury Pérez.

Es imposible dejar de observar este fenómeno de arraigo cultural en México, que según Gasca Salas (2018) obedece a “una emulación dislocada entre el contexto social, la lucha política, las formas de cantar y los ‘motivos del canto’” (p. 268). Se infiere que esta dislocación criticada por el autor obedece a la forma en que los trovadores mexicanos utilizan los recursos y temáticas cubanas a partir de su descontextualización política y estética. La mayoría de los integrantes iniciales de este movimiento eran adolescentes al momento del triunfo de la revolución en Cuba y crecieron ya dentro de su universo ideológico. Este hecho contextualiza las temáticas de sus canciones, ya que, según Casaus y Noguerras (1984), su diferencia con la canción de protesta y la nueva canción latinoamericana era que esta nueva trova se expresaba con un sentido de reafirmación —al tratarse de un régimen revolucionario ya consolidado— y no de ruptura (p. 13). En cambio, el resto de la nueva canción latinoamericana —incluida la de México— parte del intento por romper estética y éticamente con el sistema político y cultural capitalista. Según algunos autores, pues, la apropiación mexicana de ciertos rasgos troveros cubanos ha sido producto de una imitación —“emulación dislocada”, según Gasca Salas— de su expresión.

Fernández Zurín (2005) ubica los inicios de la trova en Cuba desde el siglo XIX, con el crecimiento de los centros de población. Opina que no es un género musical en sí, sino un compendio de varios (p. 23). Recordemos que en apartados anteriores en esta tesis se propuso considerarla un género de canciones más que un género musical, ya que esto permitiría la inclusión de otros ritmos y musicalidades sin generar tanto conflicto. El autor considera a la trova un “hecho urbano” y la dota de un origen de clase:

Su origen es humilde porque está vinculado a gente de oficios manuales como albañiles, tabaqueros, sastres, zapateros y barberos, bohemios a menudo sin formación musical académica pero con una gran intuición para captar lo que sucede y cantarlo en verso. (p. 23.)

Asimismo, Fernández Zurín (2005) infiere que la vinculación del término *trovador* con esta práctica moderna en Cuba, podría relacionarse con Francisco Poveda y Armenteros (1796-1881), llamado *el trovador cubano* debido a su vida bohemia, trashumante y con variadas ocupaciones para subsistir. Esta sería una de las primeras referencias que vinculan la antigua práctica europea con la cubana, aunque el término se fija socialmente hasta la década de los años 30 del siglo XX, con la cada vez más frecuente aparición de cantores solistas con guitarra que sustituían a duetos y agrupaciones musicales.

Según Linares (1981), a finales del siglo XIX la canción popular en Cuba “habría de desarrollarse extraordinariamente por la llegada a la Capital de trovadores del interior de la isla que venían a procurarse una vida mejor” (p. 87). Un rasgo heredado a la trova posterior, incluso de otros países, fue que estos trovadores “cantaban canciones de un ámbito vocal pequeño, para las que no se requerían gran dominio de la voz” (p. 87). Este rasgo es importante a la hora de acotar las características de estilo de este tipo de canciones y cantantes. La autora llama la atención sobre el dato curioso de que por lo menos en los años veinte del siglo XX, en los programas y carteles de cines y teatros, no se utilizaba aún la denominación de *trovador* para estos cantantes ni de *trova* para “la acción de cantar canciones tradicionales” (p. 97).

A partir del triunfo de la revolución cubana en 1959, y con los cambios sociales y culturales que este fenómeno implicó, el movimiento de la nueva trova cubana se formalizó como tal a principios de los años setenta. Sus integrantes, con influencias musicales del *filin* y la trova tradicional cubana, mostraron formas composicionales novedosas en cuanto a su letra y su música. Linares (1981) explica al respecto:

Este movimiento de la nueva trova está siendo atendido por la Unión de Jóvenes Comunistas, y ha tomado el nombre por la diferenciación que se establece entre la *canción tradicional*, los modelos del bolero y canción al estilo de las décadas del 30 y 40 hasta la aparición del feeling —lo que han dado en llamar *trova intermedia*— y la canción actual, con una nueva visión del amor, con un contenido político-social y con nuevas maneras de expresar. (p. 186)

El trovador Silvio Rodríguez declaró en 1973: “lo que se ha llamado nueva canción —y que prefiero llamar nueva trova— es, formal y técnicamente, un producto de los años que vivimos” (citado por Casaus y Noguerras, 1984, p. 19). La nueva trova se proponía rescatar la tradición trovadoresca cubana, con la guitarra como instrumento principal y el recital como su



canal de comunicación directa con la gente (Casaus y Nogueras, 1984, p. 41). Además, buscaba formas propias de abordar las temáticas que le presentaban los nuevos tiempos que vivían sus exponentes.

Ramos Domínguez (2014) explica que actualmente coexisten por lo menos tres generaciones de trovadores cubanos desde el triunfo de la revolución. La primera generación, conocida como la Nueva Trova, que surge a finales de los años sesenta enarbolando en su composición una poética de vanguardia y una vinculación directa con lo social, con nombres como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Vicente Feliú, Sara González, Miriam Ramos, Amaury Pérez, Lázaro García, Pedro Luis Ferrer y Virulo como los de mayor proyección internacional. Una segunda generación que surge una década después, conocida como la Novísima Trova o los Topos, con Carlos Varela, Frank Delgado, Santiago Feliú, Gerardo Alfonso, Alberto Tosca, Xiomara Laugart, Anabel López y Donato Poveda como los más visibles, pero a la vez con más dificultades para su difusión debido, entre otras razones, a una postura más crítica hacia la revolución que sus antecesores.

De la tercera generación, conocida en los años noventa como Generación de 13 y 8, uno de sus aspectos fundamentales, según Ramos Domínguez (2014), fue “la estampida” (p. 49). Algunos de sus integrantes se establecieron en España para desarrollar su proyecto colectivo Habana Abierta (Kelvis Ochoa, Vanito Brown, José Luis Medina, Boris Larramendi, etc.) y otros como David Torrens, Amaury Gutiérrez y Niurka Curbelo lo hicieron en México. Estirando un poco los rasgos estilísticos, se podría incluir en esta generación también a Francisco Céspedes, quien compartió escenarios pequeños de trova en México con estos tres últimos exponentes, aunque su trayectoria tomó después otros caminos dentro de la industria musical. En opinión de Ramos Domínguez (2014), diferenciando esta generación de las anteriores, “lo que sí es evidente en estos cantores es el modo en que el verso va cediendo paso a ritmos fuertes y estribillos constantes” (p. 49). El autor hace referencia así a una menor carga poética y a cierto aligeramiento en el contenido de las letras de sus canciones, y a una orientación hacia el recurso musical rítmico y pegajoso del pop internacional y del son cubano moderno.

Otra vertiente de esta tercera generación, la cual buscaba recuperar “la esencia de la trova como género”, el ser cantautor (Fernández Zurín, 2005), estaba conformada por Carlos Lage, Karel García, Yhosvany Palma, Diego Cano, Fenando Bécquer, Samuel Águila, Manuel

Argudín, Ariel Díaz, Heidi Igualada y Rita del Prado, entre otros exponentes. Uno de sus rasgos distintivos fueron sus temáticas sociales desde una visión más intimista y el desarrollo de su práctica desde la isla. Por otra parte, otros trovadores continuaron su carrera desde Cuba, como Polito Ibañez, William Vivanco, Norge Batista y Roly Berrío, por mencionar solo algunos. Actualmente se desarrolla un importante proyecto trovadoresco llamado La Trovuntivitis, en Santa Clara, ciudad donde además se lleva a cabo anualmente el Encuentro Nacional de Trovadores Longina.

En los años ochenta, Silvio Rodríguez expresaba lo siguiente:

El movimiento de la nueva canción, independientemente de sus múltiples nombres, fue un intento de que la canción volviera a ser lo que era en sus orígenes, que volviera al pueblo, y aunque los empresarios de las más importantes casas de discos desataron una gran campaña para asimilarla y tuvimos que ver ediciones de lujo de Canciones Protestas insertadas en su mercantilización, no se puede negar que el hecho cierto es que esta manifestación escapa a los patrones establecidos por los mercaderes de los medios masivos. (Casaus y Noguera, 1984, p. 41)

Poco más de treinta años después, sin embargo, el poeta y compositor cubano Rogelio Ramos Domínguez (2014) resumió:

Algunos de estos trovadores ya son consagrados artistas internacionales, como Silvio Rodríguez, quien reunió unas 80 mil personas en Santiago de Chile en 1990, o Pablo Milanés, quien alcanzara un *Grammy* Latino al Mejor Cantautor en 2006 (...) Estos autores han dejado una huella que traspasa fronteras y se reconoce en la obra de otros artistas de casi todo el mundo hispano. (p. 42)

Actualmente, contratar un concierto de Silvio Rodríguez o de Pablo Milanés, a una empresa o institución cultural mexicana le cuesta una cifra de más de seis dígitos en moneda nacional. Esto obliga a que el público pague boletos individuales cuyos costos son inalcanzables para las clases desfavorecidas. A pesar de que obviamente esta situación no es el objetivo de estos trovadores, es una realidad que dice algo, transmite un mensaje de carácter político. Por otra parte, hasta antes del inicio de la pandemia mundial por Covid-19, Silvio Rodríguez, tal vez a manera de retribución, había presentado 108 conciertos gratuitos en los barrios de La Habana desde el año 2010. Este fenómeno aporta información que es útil a la hora de analizar la coherencia de cantar para el pueblo mientras se impide o dificulta su contacto con este canto debido a su precio. Como se plasmó al inicio de este párrafo, el artista no define el costo del boleto al público, pero sí influye en él al estipular el costo de su presentación a quien contrata

el evento.

En resumen, la huella de la Nueva Trova Cubana en la nueva canción mexicana es innegable hasta nuestros días. En el apartado 3.2.1 —Capítulo III—, el cual trata sobre las influencias dentro de la trova mexicana, se detalla más sobre esta huella.

## **2.5 México. Trova rural y trova yucateca**

En México han existido dos tipos de prácticas antiguas que han utilizado los términos *trova* y *trovador*: la trova rural y la trova yucateca. Sería impreciso intentar especificar la influencia o el contacto directo entre ambas y la trova urbana actual a la que se refiere esta investigación. Esta última, como se defiende en esta tesis, le debe más a la Nueva Trova Cubana y a los movimientos del canto nuevo y la nueva canción a nivel internacional. Sin embargo, hay tanta similitud en sus rasgos que vale la pena detenerse a estudiar un poco cada fenómeno.

Al fin y al cabo, es fácil inferir que tanto la trova rural como la yucateca, por medio de la conquista española, se desarrollaron a partir de una raíz ancestral conectada con las prácticas de juglares y trovadores medievales, aunque la continuación de esa raíz se haya difuminado en el tiempo. López Valdés (1988), refiriéndose al trovador rural, explica:

El concepto “trovador”, que define a un tipo de artista mexicano, tiene en muchos de sus rasgos distintivos una ascendencia hispánica. Si bien, la juglaría termina formalmente en el siglo XV, tiempo después surgiría un fenómeno familiar en otras tierras, con otros individuos, con otras preocupaciones; pero con elementos comunes en cuanto al oficio. (p. 10)

El autor señala la alta probabilidad de que trovadores ibéricos arribaran a la Nueva España y enseñaran el oficio. Asimismo, agrega que la existencia de compositores poético-musicales, intérpretes y danzantes es común a todas las culturas, como una tendencia en el proceso de complejización de estas: “Entre las culturas mesoamericanas precolombinas existían también individuos dedicados a la creación poético-musical, y actuaban tanto en eventos populares (ceremonias, fiestas, etc.) como en palacios ante la nobleza (p. 9).

Es curioso observar que algunos investigadores como Civeira Taboada (1978), Linares (1981) y Karam Cárdenas y Echeverría (2013) señalan el arribo de trovadores rurales a las

grandes ciudades, tanto en Cuba como en México, en los albores del siglo XX, en busca de una mejor situación económica. Este fenómeno influiría en la difusión de la trova yucateca, la trova tradicional cubana y la trova campesina, aunque esta última se conservaría más como una práctica local y focalizada en ciertas regiones, ajena a los devaneos de las crecientes industrias culturales en las urbes.

### **Trova rural**

Aunque de cierta manera diluida, debilitada en comparación con su presencia en décadas anteriores, la trova rural mexicana se practica aún principalmente en algunas regiones de San Luis Potosí, Querétaro, Guanajuato, Veracruz, Hidalgo, Oaxaca, Tamaulipas, Michoacán y Jalisco. Ha sido una práctica muy ligada a la memoria y la tradición colectiva de sus comunidades, dentro de las cuales ser trovador es visto como un *destino* (López Valdés, 1988) y no se relaciona con una actividad propiamente profesional. El autor explica que los trovadores

Por la vía oral han aprendido “el reglamento” (que implica la memorización de poemas y el dominio de la improvisación de décimas) y la “sonería” (el repertorio de piezas, como sones y jarabes); por lo general, con el término de huapango engloban los distintos tipos de música que tocan, así como el baile y la fiesta misma. (p. 11)

Este tipo de trova se practica con base en estructuras fijas de composición y exposición en ceremonias festivas y funerarias, tanto oficiales como privadas. Se orienta hacia rasgos como la improvisación y una versificación fuertemente fijada al formato tradicional de la décima espinela.<sup>19</sup>

Una de sus formas más recurridas es la topada, que consiste en la competencia entre dos trovadores ante un público que favorece a uno u otro contrincante. La batalla artística se desarrolla entre dos trovadores que improvisan décimas uno contra el otro, su oponente, acompañados por pequeñas agrupaciones musicales que interpretan música tradicional como sones y huapangos de la región con violines y guitarras. Las temáticas suelen ser los motivos de la celebración que se lleva a cabo, como una boda, un funeral, un cumpleaños, etc.,

---

<sup>19</sup> Décima espinela: estrofa de diez versos octosílabos que riman con la forma ABBAACDDC.

incluyendo actualidades políticas o alusiones personales para triunfar en el enfrentamiento.

Algunos exponentes importantes de este tipo de trova han sido Eugenio Villanueva (s/f), Francisco Berrones (1898-1996) y Guillermo Velázquez (1948). Para algunos estudios académicos el concepto *trova* se vincula específicamente con este tipo de práctica. Por ejemplo, Orjuela (2017) y Rodríguez Hernández (2020) realizan profundos análisis de la trova rural latinoamericana —la primera— y mexicana —el segundo, sin hacer mención de la práctica urbana contemporánea al utilizar los términos *trova* o *trovador*. La academia ha centrado su enfoque en las estructuras musicales y literarias de la trova rural; además, en la performatividad de las topadas, así como en su función social dentro de las comunidades que la practican. Probablemente los contactos más visibles entre la trova rural y la trova urbana moderna se han debido a la profusa actividad de Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú en México y otros países, compartiendo foros y programas con sus colegas citadinos alrededor de los años 80 y 90.

El trovador Guillermo Velázquez, uno de los más reconocidos y singulares representantes de esta forma de trovar, señala:

Más bien lo que más conozco es el mundo de los trovadores que versifican, de los trovadores que improvisan, muchos de ellos vinculados todavía fuertemente al mundo de las comunidades, de los ambientes familiares, etc. [...] El perfil de los trovadores que yo conozco es bien diferente. Todavía en la Sierra Gorda nuestra perviven trovadores que yo conocí hace 40 años —puedo mencionar a don Pedro Saucedo, que es el que más tengo presente ahorita—, que son, rigurosamente hablando, de origen campesino. Y la poesía que hicieron y que siguen trovando tiene que ver con ese universo y esa experiencia de vida. Pero el perfil ha ido cambiando. [...] En México, en ese ambiente de los trovadores de origen campesino —que yo también soy de origen campesino pero más híbrido—, yo soy de alguna manera una excepción. O era, porque ya empieza a haber trovadores jóvenes que tienen hasta estudios de música y etc. Empieza a haber. Pocos, pero ya ha cambiado un poco el perfil. (Guillermo Velázquez, entrevista, 7 de mayo de 2021)

Un rasgo de la singularidad de Velázquez ha sido su aparición pública, rompiendo con su tradición, fuera de su comunidad de origen en conciertos nacionales e internacionales con la agrupación de Los Leones de la Sierra de Xichú. El contenido fuertemente politizado de sus trovos se ha diferenciado de otros exponentes del canto nuevo por la calidad poética de sus textos. Y al mismo tiempo, se ha distinguido de sus contemporáneos de la nueva canción porque su exposición al público se ha sustentado en la tradición. Además, ha expandido lo local de los contenidos típicos de la trova rural al incluir elementos y temáticas multiculturales

y contemporáneas en su obra.

La práctica de la trova rural, a diferencia de la trova yucateca, se ha desarrollado distante a la industria musical. Su práctica, como menciona Velázquez, se ha mantenido en escenas locales de pequeñas comunidades y tradiciones familiares. Aun así, como también señala el trovador, el perfil del sujeto rural y campesino ha cambiado con el tiempo. Al respecto, Rodríguez Hernández (2020) señala: “Los jóvenes trovadores están en desventaja, ya que se han alejado del genuino propósito de este tipo de poesía, el servicio a la comunidad y la utilizan para un propósito individual, ganar dinero” (p. 52).

### **Trova yucateca**

Tanto en la península de Yucatán como en Cuba se utilizó el término *trovador* para nombrar una práctica que recordaba en muchos rasgos a la antigua práctica europea. Sin embargo, el nombre no se usó desde los inicios rastreados de esta práctica —a finales del siglo XIX—. Como lo explica Linares (1981), los términos *trova* y *trovador* no aparecían en los carteles publicitarios de los años veinte en Cuba. Asimismo, en los anuncios de los cines y teatros yucatecos de esos tiempos —incluso de mediados de siglo—, al nombre personal del trovador en turno le seguía la indicación de *solista*; y en cada canción anunciada, términos como *bolero* o *canción* (Civeira Taobada, 1978) indicaban el género musical al que pertenecían. Es decir, las categorías de trova y trovador no fueron del uso cotidiano sino hasta tiempo después.

La práctica precedió al nombre y al concepto racionalizado de *trovador*. En ambas prácticas, la yucateca y la cubana —muy similares en sus rasgos, como ya se mencionó—, sus ejecutantes deambulaban desde regiones campesinas buscando su sustento por las grandes ciudades, realizando un quehacer artístico principalmente empírico y en formato unipersonal. Para ello era necesario acompañarse a sí mismos con un instrumento armónico portátil y económico: la guitarra. Tal tipo de practicantes recibieron casi *naturalmente* el nombre de *trovadores*, en vinculación con el concepto importado por la colonización española, con toda una historia de uso popular en ese país —incluso, de orígenes árabes, según algunas investigaciones—.

Karam Cárdenas y Echeverría (2013) exponen que el concepto *trova yucateca* “remite a un movimiento cuyo origen, la península de Yucatán, fue el centro de una intensa actividad

vernácula, donde en su primera etapa, cantantes, poetas y músicos actuaron conjuntamente” (p. 36). El nombre no solo hace referencia a un origen geográfico —la península de Yucatán, en México—, sino a un género musical definido principalmente por su expresión musical y literaria. Al observar a la trova yucateca como una práctica cultural desde la perspectiva de la comunicación, estos autores reconocen en ella tres ámbitos: las condiciones de producción, una dimensión expresiva y un subsistema compuesto por la interpretación, los procesos de recepción y la dimensión cognitiva que se da en esta práctica (pp. 73-76). Al hablar del segundo ámbito explican:

Dentro de esta “dimensión expresiva”, uno de los aspectos que quizá más llamen la atención es el género, el cual puede definirse como un código, un marco que permite la organización de los signos y ayuda a su reconocimiento e interpretación. Esto suele funcionar en el caso de la música que obedece a criterios más o menos estandarizados como el caso de la trova yucateca que adoptó modalidades rítmicas (el bambuco, el bolero, la clave, la jarana) que permiten una cierta transmisión de las letras, así como de temas que podemos reconocer e identificar. (Karam Cárdenas y Echeverría, 2013, p. 75)

Uno de los rasgos característicos de la trova yucateca era, pues, la meticulosidad en su trabajo literario, el cual era realizado en sus inicios por poetas. En sus temáticas más cantadas se resaltaba el amor cortés o romántico, en el que se incluye a la mujer “como la virgen idolatrada, sin capacidad de respuesta activa en la relación amorosa, relación que frecuentemente oscila en una mezcla velardiana de deseo y culpa” (Karam Cárdenas y Echeverría, 2013, p. 76). El trovador expresaba esta pasión en serenatas nocturnas, además de cantar en patios, cines y plazas acerca de su tierra y los elementos de la cultura maya.

El trovador Jorge Buenfil, practicante de este género durante décadas, subraya, igual que otros sujetos entrevistados, la importancia que tiene el aspecto literario para este género:

La trova yucateca se ha enclavado y se ha reconocido siempre como una canción romántica. Eso se maneja mucho. Es romántica y en algunos casos paisajista. Se hacen canciones a Mérida; a los pueblos de acá; Tizimín; a mi pueblo, por ejemplo. Pero son las dos características que ha conservado, digamos, letrísticamente, eso lo ha conservado mucho. También se practicó muchísimo la musicalización de versos. [...] Porque hay ese inicio donde está un poeta y un músico, y eso le da una gran característica a la trova porque los textos son buenos textos. Y entonces, cuando ya viene la generación de Pastor [Cervera], ya ellos empiezan a hacer letras, pero con un gran ejemplo atrás, cargando esta solvencia, pues, de los primeros textos [...]. Inclusive el cuidado de la acentuación. A Pastor no le encuentras un “ojós”, cosas de ese tipo. El acento donde va. Era cuidadosísimo, Pastor, para eso. Y muchos trovadores también lo han hecho. (Jorge Buenfil, entrevista, 17 de junio de 2021)

Civeira Taboada (1978) explica que el poeta José Esquivel Pren clasificó en 1959 a las canciones de la trova yucateca en tres grupos para su estudio, según sus temáticas:

los poemas donde predomina el amor a la mujer, “un segundo grupo canta el dolor, la ausencia, el ensueño, la tristeza, la esperanza...”, y por último las que le cantan al terruño “ya sea nostálgicamente o con la alegría de su sol, sus mares, sus flores, sus pájaros...” (...). (pp. 352-353)

El trabajo conjunto entre un poeta que escribía la letra de la canción y un compositor que posteriormente la musicalizaba llegó a ser tan determinante que dio pie al caso en que un poema de Alfredo Aguilar Alfaro (1902-1986) llegó a contar con cuatro composiciones musicales distintas, bajo cuatro diferentes títulos (Civeira Taboada, 1978).

Otras marcas de género de la trova yucateca se encuentran en la música. El Diccionario Enciclopédico de la Música Mexicana especifica que es interpretada “por tríos cancioneros, formados por cantantes que tocan guitarra” (Pareyón, 2007, p. 1052). La guitarra, instrumento armónico de cuerdas de fácil transportación, apareció de manera similar a como se utilizaba en la práctica medieval —en referencia a los instrumentos de cuerda de la época—, en la práctica rural mexicana y similar a como se utiliza actualmente. Por otra parte, Buenfil agrega:

Yo creo que hay formas armónicas que identifican mucho lo que se hizo cuando la trova agarró su madurez. Te hablo de formas inclusive de bajar la guitarra, de la interrelación cuando vas a los otros tonos, hay una forma muy especial. Que se puede avanzar mucho, pues, con otro tipo de armonías (inaudible). Hay formas muy establecidas que tiene la trova yucateca en cuestión armónica. (Jorge Buenfil, entrevista, 17 de junio de 2021)

Los inicios de la trova yucateca se reconocen a finales del siglo XIX con las composiciones de Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, en las que adaptaba diversos ritmos locales y foráneos como la jarana yucateca y la guaracha cubana respectivamente. Con el tiempo los ritmos más utilizados por la trova yucateca, aunque ya creolizados, fueron el bambuco, de origen colombiano, y de Cuba, el bolero y la clave. De igual manera se recurrió a valeses, pasillos venezolanos, habaneras y canciones de evocación maya, entre otras expresiones musicales (Karam y Echeverría, 2013).



Entre 1920 y 1950 la obra de Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín y Pepe Domínguez marcó el momento de auge en la trova yucateca. En los años veinte inició la exportación de la canción yucateca a la Ciudad de México con la incursión de trovadores en los centros de entretenimiento de la capital. Posteriormente, con el desarrollo de las industrias de la radio, la televisión y el cine se daría a conocer a nivel nacional y en otros países con canciones como *Golondrina viajera*, *Rayito de sol*, *Para olvidarte*, *El caminante del Mayab*, *Pájaro azul* y *Aires del Mayab* entre muchas otras.

A partir de 1950 se vivió una nueva etapa de la trova yucateca con Pastor Cervera, Manolo López, Juan Acereto, “Coqui” Navarro y Manuel López Barbeito entre los exponentes más representativos. Las composiciones hechas por duplas de poeta y músico dieron paso a creaciones unipersonales. En estas se intentaba congeniar con los nuevos tiempos y requerimientos de la radio, facilitando la escucha por medio de la simplificación del bolero y de las letras que se cantaban. El auge de la industria discográfica guió las nuevas pautas musicales influyendo en el gusto popular hacia el bolero interpretado por tríos y otros géneros.

Los siguientes exponentes de la canción peninsular en las décadas subsecuentes fusionaron sus estilos con las nuevas formas de hacer canción de los medios y las compañías de discos. Por otra parte, Civeira Taboada (1978) explica:

De 1949 a 1970, mientras en Yucatán seguía la ruta ascendente de la canción, en la Ciudad de México —centro vital del movimiento artístico del país— al comentarse la música de esa región, solo se conocía lo que habían producido Palmerín y Guty en los años 20 y 30. (p. 550)

Según el autor, este desconocimiento a nivel nacional del posterior desarrollo de la trova yucateca daba la sensación de que este género había decaído y pasado a la historia. En la península ya poco se interpretaba de las viejas canciones debido a la circulación de los trabajos de las nuevas generaciones. Sin embargo, en el resto del país solo se difundía la trova yucateca compuesta en sus años de gloria.

En los años 70, al iniciar el auge del canto nuevo, la nueva canción y posteriormente la nueva trova, ya la trova yucateca se practicaba mayoritariamente en su región de origen, y la poca que se escuchaba a nivel nacional obedecía a la reproducción de grabaciones realizadas en su “época de oro” en formatos de recopilaciones. Al respecto, Buenfil explica:

Como te comentaba, la trova yucateca ahí estaba, existía. El problema en los 70, que es cuando empiezo a trabajar en eso, 73, es que era casi imposible tocar trova yucateca en una peña. Me decían “¿qué es eso?”, no te pelaban, para acabar pronto. Tenías que tocar lo que estaba en ese tiempo, que era el folclor latinoamericano, todo lo que nos llegaba de Chile. [...] Haber conocido lo que hacían Víctor Jara, Violeta Parra, te abre un panorama y un mundo que yo no lo veía en la trova yucateca. Pero finalmente esos aportes van sumándose para hacer la canción, para hacer el tipo de canción que yo hago. Pero siempre con la presencia de mi tradición, lo que pesa musicalmente de la trova yucateca. (Jorge Buenfil, entrevista, 17 de junio de 2021)

Buenfil plasma aquí un panorama de discontinuidad posterior a la trova yucateca. Poco después se afianzaría en México y Latinoamérica el movimiento de la Nueva Trova Cubana, de donde se retomaría a niveles masivos el término *trova*. Rafael Mendoza comenta: “Cuando vienen los cubanos y le llaman la Nueva Trova Cubana —ellos también tienen su herencia de trova—, aquí aquello a lo que le llamábamos nueva canción o canto nuevo ahora comienza a llamarse trova” (Rafael Mendoza, entrevista, 12 de enero de 2018).

Entonces, es posible inferir —y se plantea aquí como una hipótesis secundaria— que la similitud de rasgos compositivos y performativos de la trova mexicana actual con los de la trova yucateca se haya visto influida por una ruta diferente a la influencia directa. Carpentier (1988) informa acerca del constante intercambio musical entre la trova yucateca y la escena musical cubana de las primeras décadas del siglo XX —contacto abordado también por Karam Cárdenas y Echeverría (2013)—. En esa escena musical se practicaba lo que hoy se conoce como la trova tradicional cubana, originaria de Santiago, actividad cultural con reconocidos rasgos similares a los de la trova peninsular mexicana, como se explicó anteriormente.

Como se señaló en el apartado 2.4, es sabido que la Nueva Trova Cubana se ha considerado heredera de esta antigua práctica trovera de su país —de ahí su nombre—. Se infiere, pues, que algunos códigos de expresión de la trova yucateca, configurados sincrónicamente y en mutua influencia y contagio con la trova tradicional santiaguera, podrían haberse transmitido a esta última —de la misma forma en que otros códigos pasaron de la trova santiaguera a su hermana de Yucatán—. Siguiendo esta hipótesis, la trova de Santiago heredaría estos códigos traducidos y actualizados a la Nueva Trova Cubana, y esta los transmitió a su vez a la trova mexicana durante su etapa de la nueva canción en los años setenta.

Dichos códigos han ido actualizándose y acomodándose desde entonces a las nuevas realidades sociales de cada espacio y tiempo, mediante los mecanismos de traducción semiótica de los textos y las funciones de la memoria de cada cultura. Al mencionar estos

códigos hago referencia a ciertas formas melódicas y armónicas, algunos patrones rítmicos y maneras de pulsar la guitarra, ciertas temáticas y figuras poéticas, etc. Siguiendo esta ruta, se vuelve comprensible la existencia actual de ciertos rasgos extramusicales de la trova, coexistiendo con algunas características musicales muy similares a las de la trova yucateca. Sin embargo, es importante reconocer a la Nueva Trova Cubana como un antecedente inmediato de la trova actual en México —y no tanto a la trova yucateca—, para así comprender en su amplitud el sentido generado por esta práctica. Además, como se ha sugerido aquí, se reconoce también una gran influencia del canto latinoamericano y de la canción de autor española, entre otros tipos de canciones. La politización del concepto *trova* proviene, pues, de este contagio cultural.

## **2.6 México. Nueva canción y trova urbana**

El músico y sociólogo Jorge Velasco García (2004), en su libro *El canto de la tribu*, realiza un exhaustivo recuento de la historia de lo que denomina *música alternativa* en México. En él sitúa el surgimiento de la canción alternativa mexicana como movimiento, a partir de la movilización estudiantil de 1968. Asimismo, considera como dos de sus antecedentes directos el trabajo de la compositora, activista e investigadora Concha Michel y el de la compositora y cantante Judith Reyes.

Michel recopiló en sus viajes por México cientos de canciones del folclor indígena y fue compositora de corridos con los que divulgó tanto historias como sus posturas de izquierda por una gran parte del país desde los años veinte. Por su parte, Reyes, después de una exitosa incursión en el mundo de la música comercial y de la época de oro del cine mexicano, compuso canciones para movimientos sociales de izquierda durante una gran parte de su vida y participó activamente en ellos. Además, recorrió pueblos y ciudades con sus canciones sobre la lucha obrera, campesina y estudiantil de México.

Como en los demás países, el surgimiento y desarrollo en México de esta *otra* canción a la que nos hemos referido estuvo relacionado con la situación social, política y cultural del país. Para Velasco García (2004), desde los años 40 la música popular mexicana “estaba sufriendo un proceso de apropiación por parte de la industria cultural que la hacía más una

cultura enajenada al servicio de la producción del sistema dominante, que una expresión autónoma de los sectores populares” (p. 28). Como respuesta a las consecuencias de la industrialización y modernización del país en esos años, surgió un movimiento de resistencia que promovía que el control de las expresiones creativas estuviera en manos de los creadores de música, y buscaba cómo producir y distribuir estas expresiones en formas alternativas a las de las grandes compañías discográficas (p. 28).

En las movilizaciones estudiantiles de 1968 las canciones de Óscar Chávez, Judith Reyes, José de Molina, Enrique Ballesté, Los Folkloristas y Margarita Bauche, entre otros, acompañaron la lucha: “aprovechaban la música de canciones tradicionales, corridos revolucionarios o los hits comerciales del momento para incorporarles textos que hablaban de los sucesos del momento” (Rubén Ortiz, integrante de Los Folkloristas, citado por Velasco García, 2004, p. 65). Pérez Montfort (2015) lo explica así:

En materia musical una importante vertiente de canciones latinoamericanas, de piezas de protesta norteamericanas y de composiciones juveniles mexicanas también se fue incorporando al movimiento estudiantil. Este alud de música que incorporaba lo novedoso con lo tradicional había llegado al conocimiento de los intérpretes y algunos medios alternativos a través de encuentros informales, de discos provenientes de Cuba, Argentina, Chile o Perú, al igual que del cultivo, un tanto marginal, de antiguas herencias líricas y musicales. (pp. 226-227)

En los años posteriores, este tipo de canción recibió diversos nombres, siendo tal vez el de *canto nuevo* el más recurrido en sus inicios. El canto nuevo se escuchaba en las luchas sociales y de partidos políticos de izquierda, en voces de los Nakos, León Chávez Teixeira, Gabino Palomares y Amparo Ochoa, junto a muchas otras.

En los años setenta cobraron auge en los centros urbanos las peñas folclóricas, las cuales eran bares y restaurantes que fungían a la vez, algunos, como una especie de centros culturales. Las peñas albergaron a músicos mexicanos y extranjeros exiliados de las dictaduras sudamericanas, así como al público creciente de esta corriente musical. Asimismo, “dentro de estas peñas hubo algunas que se desarrollaron más con un interés puramente comercial” (Velasco García, 2004, p. 68), dedicándose a la música folclórica con un sesgo turístico. Al mismo tiempo hubo otras en las que se realizó “un verdadero intercambio cultural, ideológico y musical” (p. 68) y “se distinguieron por propiciar el encuentro, estudio, discusión y difusión de la música folclórica latinoamericana y el canto nuevo” (p.69).

Las peñas mexicanas fueron el epicentro de una moda enfocada en la música folclórica sudamericana, que incluía ciertos comportamientos y vestuarios de músicos y público. Como menciona Velasco García (2004), un sector de esa moda estaba vinculada con una inclinación estética, “turística”, y otra parte se orientaba a posturas políticas. Con el tiempo fue perceptible una disminución de la sonoridad folclórica latinoamericana dentro del canto nuevo, y una tendencia hacia una mayor hibridez musical.

Dentro de ese cambio musical paulatino puede incluirse, entre otros rasgos, una revisión de la música tradicional mexicana. Pérez Montfort (2013) explica al respecto:

Si en un principio la moda latinoamericana había causado cierta concientización de los graves problemas económicos, sociales y políticos que aquejaban al ya para entonces llamado “Tercer Mundo”, una vuelta a la tuerca para fijar la mirada en los dramáticos contrastes de la realidad mexicana tuvo lugar entre los integrantes de este movimiento. Poco a poco un interés particular por géneros nacionales como lo sones jarochos y huastecos, los corridos y la música de mariachi tradicional, se fue manifestando con cierta insistencia. (p. 70)

Entre los años setenta y ochenta la fusión musical entre una musicalidad mexicana — conformada por cierta secuencia de acordes y melodías, así como por ciertos ritmos— con formatos del blues, el rock, la bossa nova y la música afroantillana marcaron el sonido de grupos e intérpretes de lo que se llamaría nueva canción.

Por otra parte, los exponentes de la nueva canción en México lograron agremiarse en diferentes momentos de los años 70 y 80 en agrupaciones de corta duración. Según información de Velasco García (2004), algunas de las más destacadas fueron: el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), el Centro de Estudios del Folklore Latinoamericano (CEFOL),<sup>20</sup> el Frente para la Libre Expresión de la Cultura (FLEC), la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR) y, finalmente a principios de los ochenta, el Comité Mexicano de la Nueva Canción. Estas organizaciones obedecieron a necesidades diferentes relacionadas con el quehacer artístico, laboral y político de sus integrantes, y no estuvieron exentas de los debates y polémicas propios de la diversidad de opiniones, principalmente en lo concerniente a lo político.

Estos puntos de vista se extrapolaban en temas como la decisión de participar o no en los medios masivos de comunicación y en las instituciones de cultura oficiales, debido a que

---

<sup>20</sup> El CEFOL realizaba también exposiciones, talleres literarios y muestras de cine, así como funciones de música, poesía y teatro (Pérez Montfort, 2015).

ambas opciones eran representativas de posturas políticas opuestas. De igual forma se llegó a discutir sobre el sesgo ideológico que implicaba recurrir a la música folclórica o al rock, así como a instrumentos musicales acústicos o eléctricos (Velasco García, 2004). En otros momentos, el debate se enfocó en el uso del modo panfletario en oposición a un lenguaje poético en las letras de las canciones.

El panfleto era defendido como representativo de una canción *revolucionaria* por sus partidarios, quienes acusaban al lenguaje poético de ser un modo pequeñoburgués, condescendiente con las formas de la cultura capitalista. En el bando opuesto se defendía a la canción poética como una forma de arte no utilitaria y educativa, y por lo tanto revolucionaria. Además, a este último ejemplo del tipo de discusiones que se llevaban a cabo entre los exponentes de la canción alternativa hay que agregar los debates y tensiones sobre cantar contenidos políticos, sociales, existenciales o amorosos, así como acerca de las diversas perspectivas para abordarlos. Algunas de estas diferencias continúan formando parte de los rasgos identitarios de los practicantes de la trova.

Desde los años 70, con la influencia musical de los movimientos de nueva canción que llegaron a México principalmente de España, Brasil, Cuba, Chile y Argentina, así como de la música que se escuchaba masivamente desde Estados Unidos y Europa, la hibridez musical se hizo más presente. Además, “los músicos del movimiento alternativo se plantean el estudio de la música y la poesía como un elemento necesario para la evolución de su propuesta estética” (Velasco García, 2004, p. 126). Asimismo, “los contenidos de las canciones se profundizan cada vez más y se abandona el panfleto político cuya utilidad se justificaba en momentos de agitación social” (p. 126).

Un género musical que marcó a un segmento de los trovadores urbanos de México fue el rock, principalmente en su vertiente del *folk* estadounidense. A principios de los ochenta esta vertiente plantó dos semillas de lo que sería el influyente movimiento Rupestre: 1) el ciclo de conciertos *La respuesta está en el viernes* en el Foro Tlalpan de la Ciudad de México, y 2) la aparición del disco *Roberto y Jaime en sesiones con Emilia*, de Roberto González, Jaime López y Cecilia Almazán, editado por el sello independiente Fotón. El trovador poblano Carlos Arellano explica:

Los Rupestres fueron como los cronistas de la ciudad, fueron quienes recuperan la ciudad como personaje, como escenografía; ellos recuperan la ciudad en todos sus guiños, su lenguaje. Es una canción (en general, toda la onda Rupestre) que venía de la corriente del folk norteamericano, de Bob Dylan, Neil Young, donde la guitarra de palo (con cuerdas de metal) daba ese sonido que nos subyugaba mucho y que era común en muchos de nosotros y donde la literatura estaba presente. [...] son creadores de un tipo de canción urbana mexicana contemporánea [...] (Citado por Hernández, 2013, p. 137.)

Pantoja (2013) incluye en el movimiento Rupestre original, además de los ya mencionados, a Rockdrigo,<sup>21</sup> Rafael Catana, Roberto González, Nina Galindo, Eblem Macari, Fausto Arrellín y Roberto Ponce. Su legado llega hasta nuestros días con importantes trovadores con la huella rupestre como Armando Rosas, Armando Palomas, Leticia Servín, Gerardo Enciso, El Haragán, Tere Estrada, Arturo Meza, Iván García, y muchos otros de diversas ciudades del país.

Otra corriente dentro de la nueva canción mexicana se dio a conocer desde la peña El Sapo Cancionero en Cd. Satélite, Estado de México, a principios de la década de los 90. Su origen, lejos de estar relacionado con movimientos sociales, parece deberse a la interacción laboral cotidiana de los trovadores que laboraban en el lugar. Sus temáticas existenciales y sobre el amor, así como su musicalidad notoriamente influenciada por la Nueva Trova Cubana provocaron un auge en ventas de discos y en asistencia masiva a sus conciertos ya fuera de la peña. Exponentes como Alejandro Filio, Fernando Delgadillo y el dueto Mexicanto, con producciones discográficas del sello independiente Discos Pueblo —hoy Fonarte Latino—, formaron una nueva generación de públicos en universidades privadas de todo el país, abriendo así un nuevo segmento de oyentes de trova.

A lo largo de las décadas, los trovadores, trovadoras y músicos de la nueva canción se han presentado en foros de diversas características en las principales ciudades del país, así como en pueblos y pequeñas comunidades. En los primeros años las presentaciones solían ser en mítines y asambleas de asociaciones estudiantiles y sindicales, así como en festivales organizados por partidos de izquierda (Pérez Montfort, 2015). Posteriormente, muchos de estos foros han sido peñas, bares y restaurantes de espacio limitado; otros conciertos se han llevado a cabo en escuelas, auditorios, teatros, casas de cultura, centros culturales o plazas públicas; y otros en patios o salas de casas familiares. Algunos foros han perdurado a lo largo

---

<sup>21</sup> Muerto en el sismo de 1985 en la Ciudad de México y convertido, gracias a su obra, en un emblema del movimiento Rupestre.

de décadas, como El Sapo Cancionero y el Breve Espacio, en la Ciudad de México; El Lugar del Nopal, en Tijuana; La Tumba, en Monterrey; y Está Cabral, en Hermosillo.

Por otra parte, las canciones troveras han sido grabadas y distribuidas por compañías independientes, entre las cuales Velasco García (2004) menciona a

Nueva Cultura Latinoamericana, Discos Fotón, Discos Pentagrama, Discos Pueblo, Opción Sónica, Cora-son, Discos Denver, Alacrán Producciones, Alebrije..., disqueras que han sido de gran importancia para la difusión de la música del movimiento alternativo, ante las políticas de las disqueras comerciales transnacionales [...]. (p. 175)

La difusión de estas canciones en los medios, siempre de forma escasa, se ha debido principalmente a iniciativas personales de periodistas y conductores de programas que las han incluido en sus programaciones, algunos durante más de 20 años, como por ejemplo Alejandro Ramírez en Puebla, Gregorio Bernal en Monterrey, el programa El Tintero en Guadalajara, Jaime Cháidez en Tijuana, Rodrigo de Oyarzábal y Rodrigo González en la Ciudad de México, Karla Verástegui en Querétaro, Leo Velázquez en Tehuacán, y Ramón Valdés y Magali Romano en Hermosillo.

Velasco García (2004) resume la relación entre la nueva canción y las industrias culturales de la siguiente manera:

Los medios de comunicación masiva como la radio y la televisión al igual que la industria del disco, no contemplan en sus políticas la difusión de la música popular alternativa, ya que la propuesta estética que ofrece este movimiento responde a otro proyecto de sociedad y a otro modelo de creación cultural. (p. 180)

Al respecto, Pérez Montfort (2015) —retomando a René Villanueva—, explica:

Justo es decir que, a no ser por algunas contadas excepciones, los medios de comunicación masiva y privada literalmente ignoraron esta música. Muy pocos grupos tuvieron acceso a los estudios de grabación de las empresas transnacionales y mexicanas de la industria disquera. Hasta que aparecieron pequeñas empresas como Nueva Cultura Latinoamericana, Fotón y Discos Pueblo que trataron de llenar ese hueco discográfico, la marginación de este movimiento saltaba a la vista. Estas modestas compañías productoras difícilmente pudieron competir entonces con las grandes transnacionales y las asociaciones de fabricantes fonográficos del país, quienes ya llevaban muchas décadas acaparando el mercado. (p. 250)

En los dos anteriores comentarios se habla, pues, de dos temas centrales para esta investigación: la exclusión y la búsqueda de formas de responder a esa exclusión; en este caso, la socialización de la obra musical mediante la estructuración de un mercado alternativo.



## Conclusiones del Capítulo II

Si bien este capítulo no es formalmente un *Estado de la cuestión* de esta investigación, cumple algunas funciones similares. Su objetivo fue exponer un recorrido por textos y autores que han tratado el tema de la trova y los trovadores desde sus distintos nombres y aproximaciones. Principalmente, se planteó información que contextualiza a nivel internacional el tema y el problema de investigación desde las prácticas que más han influenciado a la trova mexicana actual.

Este oficio ha estado vinculado de diversas maneras con prácticas de otros países que se han desarrollado a partir de códigos similares, como las aquí reseñadas *protest songs*, canción de autor, canto nuevo, nueva canción, nueva trova, etc. Estos códigos no son solo de índole musical o literaria, sino que en buena medida han sido vinculaciones ideológicas y políticas de izquierda, o por lo menos con rasgos humanistas. Asimismo, históricamente los sujetos de estas prácticas han tenido contacto amistoso y profesional con muchos trovadores y trovadoras de México, y se infiere que sus prácticas han intercambiado signos por contagio.

Además, en el capítulo se expusieron dos prácticas de trova mexicana anteriores en su desarrollo a la práctica urbana actual: la trova rural y la trova yucateca. De ellas argumento — a manera de hipótesis secundaria— que, a pesar de incluir el término *trova* en sus nombres, no deben ser consideradas como antecedentes directos de la trova contemporánea de México. Esto es debido a que el término *trova* se socializó mayormente a partir de la masificación de la Nueva Trova Cubana, recibiendo el nombre de trova lo que anteriormente se conocía como nueva canción y canto nuevo. Incluso el título trova se ha utilizado para nombrar a la nueva canción en formatos no unipersonales, más bien como un género de canciones.

A partir de lo anterior, refuerzo la hipótesis secundaria siguiente: la trova urbana actual de México proviene en buena medida de los tipos de canciones de otros países expuestos en este capítulo, y ha sido influenciada fuertemente por ellos. Estas influencias se centran en lo musical, lo literario y lo ideológico-político. El término *trova* se empezó a utilizar unos años después por dos razones: 1) la masificación del término *trova* a partir del éxito del movimiento cubano —de la mano insoslayable del prestigio político de la revolución cubana en esa época—; y 2) el auge progresivo de exponentes de la nueva canción en formato unipersonal — voz y guitarra—, a partir de detonantes que se explican en el siguiente capítulo.

### III. TROVAR EN MÉXICO

#### Introducción

Este capítulo inicia formalmente la exposición de los hallazgos de esta investigación —aunque el capítulo anterior presentó algunos avances—. Debido a que el objetivo final es analizar las identidades de los actores de este oficio, la trova es estudiada aquí como una práctica, la cual se realiza dentro de una esfera cultural, es decir, la cultura del trovador y la trovadora como sus sujetos principales. Dentro de esta cultura conviven e interaccionan además otros tipos de sujetos que realizan diversas actividades relacionadas con ella, tales como representantes de artistas, directores de pequeñas compañías discográficas, gestores culturales, músicos, poetas, público, etc. Juntos configuran esta cultura trovera dentro de la cual se intercambian objetos, ideas, bienes, emociones y, principalmente, las canciones, conceptualizadas aquí como textos semióticos. A su vez, para su estudio en el presente trabajo, esta cultura trovera se configura interactuando dentro de un *paisaje* cambiante —a partir del concepto de Ingold, 1993—: la cultura mexicana.

Para considerar a la trova mexicana como una cultura se parte del concepto de Lotman que ve a la cultura como un sistema de signos, un conjunto de información no genética dentro de un campo determinado, y los medios para su conservación y transmisión (Haidar, 2005). Siguiendo este concepto semiótico, se estudia a la trova como productora de sentido a partir de su discurso. Sus textos, es decir, las canciones de trova, se abordan aquí como discursos que conforman, junto a la práctica trovera en general, el discurso trovero. A partir de esta práctica es que sus sujetos generan vínculos y procesos de identificación. Estas identidades se generan y moldean con la interacción de códigos que, por un lado, se comparten dentro de esta práctica y, por el otro, se confrontan con otros códigos externos a dicha cultura (Brower Beltramin, 2014).

En este capítulo el discurso trovero se analiza con base en su práctica artística y en su práctica política-social, para contextualizar los procesos de identificación estudiados. La práctica profesional de la trova se analiza hasta el capítulo IV, al hacer visible en ese capítulo su relación de conflicto con la industria musical. El objetivo es analizar los procesos generacionales de la práctica trovera para describir y explicar en el presente capítulo los rasgos

de una identidad trovera general, y después, en el capítulo V, atomizarla en las distintas identidades troveras con sus diversos estratos culturales y sociales. La dimensión generacional es un abordaje primordial para este estudio. De esta forma se establecen límites y distinciones entre tres diferentes fases del desarrollo de la trova para su mejor modelización, correspondientes a las fases explicadas anteriormente de canto nuevo, nueva canción y trova.

La autoidentificación de un sujeto como trovador o trovadora se ha visto afectada en muchos casos —según se observó en las entrevistas de esta investigación— por dos posicionamientos de origen ideológico respecto al concepto *trova*:

1) Una postura reconoce a la trova como una *actitud* ante la canción: una actitud política, humanista, de compromiso social, independientemente de sus rasgos de expresión ya sean musicales o literarios. Esta postura subraya los aspectos extramusicales más reconocidos del ser trovador, como su espíritu trashumante y de cronista social, entre otros, y reconoce como trova a canciones de diversas musicalidades, que prestan una particular atención a sus letras.

2) Por otra parte, la otra postura propone a la trova como un género musical y toma en cuenta únicamente los aspectos de su música y letra. Esta postura reconoce como trova solo a canciones con rasgos musicales muy similares a los utilizados por trovadores cubanos como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, con sus líneas melódicas, secuencias armónicas y rítmicas, y su performatividad centrada en la guitarra acústica.

Una consecuencia de esta aparente discrepancia es que afecta la percepción que se tiene acerca de quién es trovador y quién no lo es, según las diferentes posturas. Estos y otros detalles fomentan dudas acerca de si, por ejemplo, Joan Manuel Serrat, Edgar Oceransky, Fito Páez, Carlos Macías o Ana Belén son trovadores o no, hacen trova o no. En el trabajo de campo realizado pudo detectarse que la autoadscripción de algunas y algunos sujetos a la trova depende, pues, en parte, de si se define a este oficio como un género musical o no. Es decir, la consideración de si *algo* es o no trova a partir únicamente de sus rasgos musicales.

Un ejemplo de lo anterior lo expone Iván García, cantautor joven de Puebla orientado al rock:

No me considero trovador en el sentido de que la trova se encasilla ya en una especie de género musical, y no me siento muy familiarizado y relacionado con la trova como género. Sí me considero trovador en el sentido de que ando por todo el país, por varias partes. He tenido

la fortuna de viajar también con mi guitarra y cantando mis canciones, como nómada. Me parece que un poco ese concepto de trovador es andar viajando con tus canciones y también haciendo crónica de lo que acontece, desde mi perspectiva. (Iván García, entrevista, 7 de mayo de 2021)

El comentario de García ejemplifica lo expuesto anteriormente. En este sentido se expresa también el siguiente comentario de la joven trovadora tapatía Adriana Santiago: “Creo que no me considero trovadora porque la música que yo hago, si bien narra historias, está muy inclinada también al sonido de otro tipo de géneros” (Adriana Santiago, entrevista, 20 de mayo de 2021). Tanto García como Santiago tienden puentes hacia la trova cuando se refieren a los rasgos extramusicales de su trabajo, pero se distancian del oficio de trovar cuando se enfocan en lo musical, es decir, en la trova como género.

A lo largo de los años, intentar definir esta práctica ha motivado polémicas, confusiones, distanciamientos, pero también reflexiones y búsquedas. A continuación, se exponen tres ejemplos de la confusión actual sobre la trova desde perspectivas de jóvenes:

El término *trova* es horroroso, creo, actualmente. [...] Hay dos, trova para mí son dos cosas: o esta trova súper pop, ¿no?, súper... —ahora que está tan de moda— súper *whitexican*, ¿no?; y la trova de Silvio y Pablo, que es chida, pero a mi generación ya no le gusta tanto. Es como anacrónico [...]. Entonces, para mí es la gran bronca que tengo. [Fragmentos inaudibles por interferencia] que mucha gente le tiene ya cierta [inaudible], hastío, ya [inaudible] temas revolucionarios, panfletarios, [inaudible] latinoamericano, pero no esta onda que ahora está de moda [inaudible]. Es complicado, pero bueno, esa onda de la trova a mí sí... me gusta mantenerme alejado del término. (Iván García, entrevista, 7 de mayo de 2021)

García, joven poblano heredero del sonido *rupestre*, relaciona a la trova con dos polaridades de la cuales se distancia: por un lado, lo “*whitexican*”, con las connotaciones peyorativas actuales del término, y por otro, lo anacrónico, lo viejo. Se refiere a un anacronismo conectado con posturas ideológicas, costumbres políticas y términos codificados en relación con, según su opinión, una izquierda rígida y antigua: la revolución, el panfleto, lo latinoamericano; un mundo alejado de la juventud actual. Para algunos jóvenes —trovadores y público— la trova es, pues, blanca y boba además de anacrónica.

Por otra parte, Estrella Barranco, público joven de los nuevos trovadores expone.

A mí me cuesta trabajo entenderlo, porque me he dado cuenta de que hay gente que le llama trovador o trova a lo que es acústico. O sea, la analogía que hacen es: “es trovador solo porque canta con guitarra, porque no se acompaña con ningún instrumento más”. [...] entonces

siempre encasillan a un artista que esté con una guitarra, como trovador. [...] Ya los *millennials* o *centennials*, por llamarlos así, ya no entienden el rollo del término *trovador*, para ellos eso ya es pasado. Ahora ya son *cantautores*, o sea, ya ni siquiera tienen en el radar la trova en el concepto actual, [...]. Para mí la trova era la protesta. [...] Realmente mi confusión comienza cuando empiezo a llegar a cantautores, o bueno, trovadores, como Edgar [Oceransky] como Rodrigo Rojas o como [Miguel] Inzunza, que no tienen casi cosas de protesta. [...] Entonces, para mí realmente creo que no ha quedado muy claro qué es un trovador. (Estrella Barranco, entrevista, 12 de mayo de 2021)

El comentario anterior se expresa desde el público de la trova, lo cual es en sí significativo porque se relaciona con lo que Verón (1993) categoriza como el reconocimiento del discurso social. Y lo es más al tratarse de una audiencia joven, que no vivió las primeras etapas del canto nuevo y la nueva canción. Barranco plasma las confusiones que circulan alrededor del término y del concepto entre la juventud trovera.

Primeramente, expone un fenómeno típico de estos tiempos, la descaracterización de los rasgos troveros mediante su reducción a un tipo de sonido: lo acústico. Con este fenómeno podría inferirse una afectación a la dimensión ideológica del discurso trovero, al diluirse algunos rasgos relacionados con los lenguajes literario y musical de la trova, así como con posicionamientos sociales del trovador. Sin embargo, no es posible deducir, por lo pronto, que dichas afectaciones —la reducción del discurso trovero— sean intencionales con el fin de cumplir algún fin político. Solo infiero algunas consecuencias en los análisis finales de esta introducción.

En segundo lugar, Barranco plantea lo ya expuesto por Iván García, en relación con la consideración de *trovador* como algo anacrónico y viejo. Dicho anacronismo lo vincula con la utilización de otro término: *cantautor* —importado de España y derivado del concepto *canción de autor*—. Barranco relaciona, además, a la trova con un rasgo: la “protesta” como temática. Y subraya su confusión e incompreensión —así como la del público joven de este tipo de canción— al no coincidir lo que ve en la realidad con los conceptos que ella ha manejado como representación. Esa no coincidencia sucede, pues, debido a que los trovadores jóvenes realizan otro tipo de práctica y algunos procuran utilizar incluso otros términos para referirse a ella. Como un tercer ejemplo, el trovador Miguel Inzunza explica:

El concepto de trova para los que andamos circulando, para muchos de nosotros, representa otro sonido y otra manera de hacer canción. Sobre todo como mucho más una canción que sonaba en otros años, con un dejo de... —ah, ¿cuál es el término?— que intentaba ser más formal, intentaba una postura más seria, una postura... *solemne* era la palabra, más solemne. [...] Porque creo que el trovador tenía que ser solemne, tenía que abordar algunos temas casi por una obligación. (Miguel Inzunza, entrevista, 10 de enero de 2018)

La importancia de este comentario radica en que representa una postura crítica generacional desde un trovador hacia posicionamientos diferentes de sus antecesores. Para Inzunza, un cantautor joven aunque no de las generaciones más recientes, la trova enfocada en la expresión literaria, en una forma seria de abordar ciertas temáticas, era solemne —dicho peyorativamente—. Este tipo de trova, aunque aún se practica, es emblemática del período de la nueva canción. Inzunza retoma el “anacronismo” de la trova, conectando lo solemne con lo viejo para defender una práctica más joven y actualizada con otros rasgos.

A continuación, profundizo en las dos posturas más comunes sobre la trova antes referidas y planteo mis posicionamientos personales al respecto:

### **La trova como actitud**

En los años 70, al llegar a México la Nueva Trova Cubana, el concepto de trovador que se importó portaba ya ciertos códigos trovadorescos mencionados en el capítulo anterior. Sin embargo, la práctica cubana cargaba con un aspecto investido por la propia realidad de ese país: su politización explícita. Así, la orientación social y política, tanto de la trova cubana como del canto nuevo y la nueva canción se convirtió en un sello identitario de lo trovadoresco.

Pero a diferencia de lo que respondieron algunos sujetos entrevistados respecto a la orientación social de la trova medieval —con esto se pretendió justificar la politización de la trova moderna—, diversas investigaciones le han atribuido a esa trova antigua europea una mayor carga del amor cortés a sus temáticas:

Se ha invertido mucha energía e ingenio investigador en intentar demostrar que las canciones trovadorescas hablaban de otra cosa que no fuera amor. Los teóricos del marxismo han procurado desvelar deseos socioeconómicos bajo los anhelos carnales celebrados en las letras trovadorescas. (Gioia, 2015, p. 158)

Una gran cantidad de cantos recuperados, pues, indican una fuerte orientación amorosa en los trovadores europeos antiguos. De igual forma, la trova yucateca y la tradicional cubana presentan esta marca como identidad.

El sello político-social del término *trova* proveniente de la revolución cubana parece estar sostenido —y esto se propone como otra hipótesis secundaria de esta investigación— en una romantización del concepto *trovador*, que inició en el periodo posrevolucionario inmediato. Pérez Flores (2012) opina lo siguiente:

La actitud de compromiso de los representantes de la llamada *canción comprometida*, era una actitud ética y humana que hacía posible la denuncia, la confrontación ante las injusticias y tenía una fuerte capacidad de convocatoria sobre todo en los jóvenes. (p. 143)

Dicho concepto no solo ostentaba los atributos anteriores, adjudicados por la autora a los exponentes de la nueva canción —atributos también un tanto romantizados—, sino que reflejaba una representación similar a la metáfora bíblica de David contra Goliat. Simbolizaba al pequeño héroe solitario que armado únicamente con su guitarra se enfrentaba a los cánones de la gigante industria musical y al sistema político hegemónico. Representaba, pues, el ideal rescatado del influyente romanticismo dieciochesco, cuyos rasgos resumo a continuación basándome en Martín-Barbero (1987).

Lejos del reduccionismo a una escuela literaria o musical, o a una característica que se vincula con lo melodramático y lo sentimental (p. 16), los románticos *descubrieron* al pueblo por tres vías:

- 1) La exaltación de ecos revolucionarios, dotando al *populacho* de dos imágenes: la fuerza de la colectividad y la fuerza del héroe individual que lucha contra el mal.
- 2) El surgimiento del nacionalismo como sustrato y alma del pueblo.
- 3) La reacción contra el racionalismo y el utilitarismo burgués de la Ilustración desde los frentes político y estético, “revalorizando el sentimiento y la experiencia de lo espontáneo como espacio de emergencia de la subjetividad” (p. 17).

La representación social del trovador, que desde finales de los 90 recuperó en México un auge ya pasado de moda, lo hizo porque era útil, porque funcionó para la práctica de muchachas y muchachos carentes de posibilidades de acceso a la escena musical mediática mexicana.

A partir de la romantización de estas connotaciones extramusicales de la trova — también desde el canto nuevo y la nueva canción— es que se le ha relacionado más con una actitud, un espíritu o una postura frente a dicho oficio, que con una práctica o género musical. Para Gabino Palomares la trova, refiriéndose a ella como *nueva canción*, es un “espíritu”, una “mística” con la que se aborda la canción:

La nueva canción no es un género musical, no fue un género musical, para empezar. Porque confluyeron en ella una serie de géneros musicales que estaban unidos por un espíritu que era la libre creación, es decir, no estar sujetos a lo que una empresa te pide o casi te exige para poder estar en su empresa. Y hablamos también de los medios de comunicación. [...] O sea, hay una mística. A la nueva canción lo que la distinguía era la mística. [...] Y esa mística está agarrada a valores y raíces muy definidas. (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018)

De igual manera, el Comité Mexicano de la Nueva Canción la mencionaba en la década de los 80 del siglo pasado como una actitud. Jorge Velasco,<sup>22</sup> músico e investigador social, refiriéndose a la trova como *canto nuevo*, explica:

El canto nuevo no es un género musical. No es un género porque puedes tocar rock, blues y estás tocando canto nuevo. No. Es una actitud diferente del artista y del canto, una actitud comprometida con su momento histórico que le ha tocado vivir; o sea, no se hace pendejo con lo que está pasando, sino que toma partido por su gente. (Jorge Velasco, entrevista, 13 de enero de 2018)

Considerar al canto nuevo —o nueva canción o trova— como actitud, espíritu o mística permite, además de resaltar los rasgos extramusicales desde la ética de esta práctica, argumentar de mejor forma la inclusión de diversas musicalidades en sus filas. Asimismo, un sujeto puede verse como trovador porque su práctica coincide con los códigos pragmáticos del concepto, y no necesariamente con los códigos sintácticos musicales y literarios que comúnmente se vinculan, por ejemplo, con la trova yucateca o la cubana.

### **La trova como género musical**

Para Holt (2007) el género musical es una especie de categoría que hace referencia a un tipo particular de música dentro de una red cultural específica de producción, circulación y

---

<sup>22</sup> Autor de *El canto de la tribu* (2005) y *El sonido de la resistencia* (2021), sobre la canción política en México.



significación (p. 2). Agrega que el género no solo se considera a partir de los elementos netamente musicales. También se encarna en las mentes y cuerpos de los grupos humanos, al compartir ciertas convenciones que se crean en relación con los textos musicales, los artistas y los contextos en que la música se expone y se vive (p. 2). Y precisa:

Conventions and expectations are established through acts of repetitions performed by a group of people, and the process of genre formation is in turn often accompanied by the formation of new social collectivities. A typical example is how music scenes are organized around particular musics. (Holt, 2007, p. 3)

Los géneros musicales, pues, se forman mediante procesos constantes de socialización de estas convenciones que el autor analiza como códigos, valores y prácticas que ejercen colectividades de personas dedicadas a la música (p. 22).

Con base en esta definición es factible inferir que la trova puede estudiarse como un género musical que incluye los rasgos extramusicales mencionados por los sujetos entrevistados. Es decir, es posible considerar como características de este género a ciertas convenciones fijadas por la repetición de la práctica trovera. Ejemplo de esto sería llamar trovador a una persona que constantemente viaja cantando, acompañándose de su guitarra, y haciendo crónica de algunos sucesos con sus canciones desde una perspectiva social.

Como puede observarse, algunas de estas convenciones, como cantar y tocar la guitarra, pertenecen al ámbito de la música —los códigos mencionados por Holt (2007)—, mientras que otros, como viajar y hacer crónica desde una perspectiva social, son extramusicales —las prácticas y valores también mencionadas por el mismo autor—. Anteriormente, cuando los trovadores Iván García y Adriana Santiago hablan de la trova como un género musical, excluyen las prácticas y los valores, y solo se refieren al “sonido”, esto es, a su expresión, en la cual se incluyen sus códigos musicales y literarios. De lo anterior se infiere que es común hablar de un género musical refiriéndose únicamente a sus codificaciones netamente musicales como, por ejemplo, cierto tipo de armonía o ritmo, o cierta dotación instrumental.

Y en el caso de los géneros musicales que incluyen la voz cantada, como lo es la trova, se acostumbra tomar en cuenta también los códigos literarios de las letras de las canciones. Incluso, la mayoría de las y los entrevistados relacionó a la trova más con lo literario que con lo musical. Se presenta a continuación un ejemplo de ello:

Yo sí considero que soy trovador porque pienso que la trova en esencia es un movimiento literario dentro de la música. Lo que trata es de hacer un poco de literatura cantada con raíces en la historia, desde lo medieval. Siempre hay una idea de hacer literatura, por lo cual para mí siempre ha sido un movimiento poético. Por eso es que adentro le cabe lo mismo un blues que una salsa, que una bossa, que... En fin, no es un movimiento musical, para mí, es un movimiento de una canción que trata de tener una profundidad literaria, de tener una estética poética determinada. (Adrián Gil “El Tigre”, entrevista, 19 de mayo de 2021)

En el ejemplo anterior, Adrián Gil, trovador cubano con más de 20 años de radicar en México, reconoce en la trova un movimiento literario y no musical, comentario que subrayo por estar muy relacionado —con ciertos matices— con mis propuestas finales de esta introducción. Esta orientación es lo que permite, según el trovador, la inclusión de diversas musicalidades en la trova.

Otro rasgo extramusical vinculado a la trova es sus temáticas. El trovador Mauricio Díaz opina:

Yo pienso que un rasgo principal es el contenido. [...] Siento que lo que hace diferente a este género es eso, una cuestión de contenido mucho más amplia. Suelen ser canciones más reflexivas, sobre temas sociales, sobre temas filosóficos. De pronto sí puede abordar una relación de pareja, pero [inaudible], como desde una visión más contemplativa, más reflexiva. Y siento que la canción de la industria muchas veces solamente tiene la cuestión de sonar bonito, de que sea el efecto emocional lo que te venda una canción. (Mauricio Díaz “El Hueso”, entrevista, 21 de mayo de 2021)

En este comentario se comparan, además, los rasgos de la trova con los de la canción comercial. Para este trovador la canción de la industria se enfoca en lo emocional, en el efecto que produce el “sonar bonito”, mientras que la canción trovera es más reflexiva, quizás más *racional*, acerca de los temas sociales. Esto abre la puerta a la posibilidad proponer a la racionalidad como un rasgo trovero identitario, frente a lo emocional como una característica de la canción comercial.

En ambos comentarios se identifica a la trova a partir de componentes extramusicales: lo literario y el contenido. Se plantea con esto la configuración de un género musical con una fuerte carga significativa más allá de su musicalidad. Al presentar aquí esta forma de conceptualizar lo que es un género musical según Holt (2007), que incluye elementos externos a la música, la diferencia entre considerar a la trova una actitud o un género musical se desvela como un falso debate. Desde este autor, la trova como género musical puede incluir en su

dimensión ideológica el ser una actitud, un espíritu, una mística y una postura ante la forma de practicar el oficio. Asimismo, es posible considerar en sus rasgos de expresión una orientación hacia lo literario, e incluir en su composición a diversas musicalidades.

De esta forma, los sujetos pueden identificarse como trovadores y trovadoras al compartir ciertas convenciones y valores (Holt, 2007) —algunos de los cuales se han mencionado ya—, sin que necesariamente se incluyan —o se excluyan— rasgos musicales específicos. Además, sus particularidades en cuanto a su producción, circulación y significación como género van acompañadas, también partiendo de Holt (2007), de la formación de colectividades formadas por los propios trovadores y trovadoras, así como de los demás sujetos participantes de su campo.

Para terminar esta introducción, y partiendo de lo aquí vertido, propongo considerar a la trova no como un género musical sino como un género de canciones —desde la perspectiva de Holt (2007)—. De esta manera disminuiría el conflicto que aporta la inclusión de diversas musicalidades y se subrayaría el papel de lo literario en su composición. Por otra parte, propongo considerar como un rasgo identitario —y por lo tanto distintivo— de la trova, su orientación hacia la emisión de un discurso que requiere razonarse para su posterior asimilación sensorial. Lo anterior lo planteo como una diferencia con la canción comercial, cuyo discurso simplificado produce emociones casi inmediatamente, por la cercanía de sus códigos con los acostumbrados por sus audiencias. Con esto propongo ver a la trova como un objeto artístico hipercodificado, que demanda de su audiencia cierta competencia semiótica para su reconocimiento.

### **3.1 La trova como práctica**

Ante la pregunta de qué es un trovador, las y los sujetos entrevistados en el trabajo de campo casi invariablemente respondieron describiendo lo que hace un trovador: su práctica. La práctica de la trova construye y moldea los procesos de identificación de las y los trovadores como un *nosotros*, un actor colectivo (Melucci, 1996). Este apartado estudia la cultura trovera a partir de su práctica, como una dimensión que permite analizar la producción, circulación y reconocimiento de su discurso social (Verón, 1993).

La mayoría de las trovadoras y trovadores de México en el siglo XXI ejercen su práctica en zonas urbanas —hay una minoría en zonas rurales con una práctica más bien local—, son sujetos mayormente en situación económica de clase media o media baja, que, con pocas excepciones, inician su oficio durante los primeros años de su juventud. Esta situación les permite, en muchos casos, empezar su producción dentro de la mediana solvencia económica de su entorno familiar de origen, lo que hace posible, por ejemplo, la adquisición de una guitarra, la escucha de un tipo de música al que no se accede fácilmente, el contacto con objetos artísticos e información cultural, etc. Posteriormente, ante la necesidad de independencia económica propia de cierta edad, el trovador intenta profesionalizar su trabajo y enfrenta el conflicto de comerciar con un objeto cultural que, en esencia, posee tres rasgos que dificultan dicho proceso: 1) su expresión no coincide con las formas de la industria musical; 2) suele exponer temáticas que se oponen a los discursos oficiales promotores de la sociedad de consumo; y 3) es excluido por la industria de la música —según se propone en esta investigación—, la cual debería ser, en teoría, el sistema *natural* para su circulación y profesionalización.

Este conflicto es parte de la esencia de la práctica trovera, es decir, es uno de sus rasgos identitarios principales. Ante este conflicto los trovadores responden de diversas maneras, las cuales forman parte de la configuración de sus procesos de identificación. Una posible forma de responder es la homologación sintáctica y de lenguajes con los signos de la industria, buscando su aceptación. Y por otra parte, la postura opuesta consistiría en la búsqueda de vías de mercado alternas, mediante la conformación de una práctica *underground* y a veces contestataria. Las trovadoras y trovadores, a fin de cuentas, forman parte de lo que el cantautor Rafael Catana nombra en su entrevista como una “cultura del esfuerzo”, para referirse a ellos como sujetos que afrontan las típicas dificultades de cubrir los requerimientos económicos de su vida diaria. Y en muchas ocasiones algunas posturas o adaptaciones en su práctica obedecen a esa necesidad.

Como se expuso en el apartado 1.4.6, el sujeto da sentido a su mundo social y lo expresa en sus representaciones sociales (Jodelet, 1986). Estas se desprenden de la práctica discursiva del sujeto en sus interacciones dentro de ese mundo. Así, estas representaciones van moldeando las identidades de los sujetos a través de sus discursos (Hall, 2010; Brower Beltramin, 2014). La identidad cultural se articula desde los “sujetos-intérpretes y productores

simbólicos, actores esenciales en el proceso de construcción de las culturas” (Brower Beltramin, 2014, p. 61).

El sujeto trovador, pues, se define a sí mismo y es definido por los demás a partir de lo que hace, de lo que pone en práctica. Y esa práctica trovera tiene una esencia comunicativa, es decir, posee un carácter dialógico, de intercambio de la información semiótica contenida en el discurso de la trova (Verón, 1993). Desde esta perspectiva, la práctica cultural trovera se analiza en esta tesis a partir de tres dimensiones:

1. Práctica artística. Incluye la producción de los textos culturales, es decir, las canciones, las cuales se analizan como discursos sociales (Verón, 1993). Se habla de la composición de estas canciones en sus dimensiones musical y literaria, así como de su exposición, es decir, las formas en que un trovador presenta su obra al público.

2. Práctica política-social. Se presenta como una práctica orientada éticamente por una vocación social y política. Trata de lo que las y los sujetos hacen a partir de una representación del trovador configurada desde lo social. Dicha representación está relacionada con un *compromiso* del trovador para con su comunidad.

3. Práctica profesional. Incluye las prácticas y procesos de circulación y reconocimiento de los textos troveros —sin referirse a teorías de la recepción, las cuales corresponderían a otro trabajo investigativo— como un oficio mediado por una remuneración económica. A diferencia de las dos dimensiones anteriores, la práctica profesional se aborda en el capítulo IV, por tener una relación más estrecha con la industria de la música y sus prácticas hegemónicas de control.

Es preciso subrayar que la práctica trovera en estas tres dimensiones se ha llevado a cabo de diferentes maneras a lo largo de las décadas, y en muchas ocasiones desde perspectivas incluso opuestas. Las diferencias más evidentes entre estas maneras están relacionadas con posturas generacionales, es decir, cada generación trovera ha mostrado cambios en sus formas de practicar la trova. Para Ortega y Gasset (1965), “estamos fatalmente adscritos a un cierto grupo de edad y a un estilo de vida” (p. 50): “Una generación es un modo integral de existencia o, si se quiere, una moda, que se fija indeleble sobre el individuo” (p. 50).

Aunque el método de las generaciones de Ortega y Gasset (1965) no se aplica en este trabajo, sí se toman en cuenta algunas de sus consideraciones. Aquí no divido las generaciones

de trovadores en períodos de quince años —como sugiere el autor— sino en períodos de duraciones diversas, diferenciados por formas perceptiblemente distintas de practicar la trova. Algunas de estas variaciones no coinciden con otros cambios generales de la cultura, ya que en ocasiones se presentan con retraso y en otras, se anticipan. Algo en lo que se enfoca esta investigación es en la interacción de las distintas generaciones en un mismo período de tiempo:

En todo “hoy” coexisten articuladas varias generaciones y las relaciones que entre ellas se establecen, según la diversa condición de sus edades, representan el sistema dinámico, de atracciones y repulsiones, de coincidencia y polémica, que constituye en todo instante la realidad de la vida histórica. (Ortega y Gasset, 1965, p. 51)

Esta convivencia constante entre diferentes generaciones, cada una con su postura acerca de lo que es ser trovador, es el alimento del dinamismo característico de toda esfera cultural, y en nuestro caso, de la trova. Sin embargo, en cada corte sincrónico de estudio se encontrará el predominio de una visión del mundo que muestra, según Ortega y Gasset (1965), el espíritu de su tiempo, y según Lotman (1996), la autodescripción de esa semiosfera desde su núcleo.

Como se mencionó anteriormente, este tipo de canciones se estudia aquí a partir de tres generaciones, acotadas para su análisis bajo tres conceptos correspondientes: canto nuevo, nueva canción y trova —aunque en las décadas recientes se le ha dado el nombre genérico de *trova* a todo el espectro—. Cada una de estas generaciones ha presentado, pues, una forma diferente —pero similar en algunos aspectos— de practicar este tipo de canciones. Asimismo, en cada una de estas generaciones ha habido trovadores; es decir, sujetos que mediante un formato en solitario y con guitarra acústica han trocado canto nuevo, nueva canción y —valga la redundancia— propiamente trova. Igualmente, en cada una de estas generaciones han estado presentes otros formatos como grupos, duetos, intérpretes masculinos y femeninas acompañados por músicos, etc. Pero el enfoque de esta investigación es precisamente el formato unipersonal del trovador.

Para el análisis generacional de la práctica trovadoresca propongo categorizarla a partir de tres conceptos distintos. Estos conceptos representan formas diferentes de abordar la práctica, vinculadas con las tres diferentes épocas mencionadas anteriormente. Lo propongo solo como un modelo de análisis, pues sus nombres no son utilizados por sus practicantes, y en la realidad sus divisiones formales y temporales son menos rígidas y en ocasiones se traslapan.

Los nombres propuestos están basados en el concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman (2003), utilizado por el autor para nombrar lo que otros investigadores han llamado posmodernidad.<sup>23</sup> Modernidad líquida, según Bauman (2003), es la metáfora de nuestra época actual, en la que, resumiendo muy *grosso modo*, se han derretido las estructuras que sostienen los vínculos y las esperanzas colectivas. Actualmente esa fluidez está contenida por las prácticas regidas por el mercado y, como líquidas, toman la forma de este. El autor presenta este concepto para oponerlo al de modernidad *a secas* o sólida —la época de las grandes narrativas como la religión y la ciencia, que sustentaban al espíritu humano— y para diferenciarlo del de posmodernidad.<sup>24</sup>

Para esta investigación propongo, pues, los conceptos de trova sólida, trova coloidal y trova líquida.<sup>25</sup> Los tres términos tienen intenciones descriptivas, sin connotar alguna simpatía o preferencia personal, ni emitir juicio alguno de valor por medio de ellos:

1. Trova sólida es el término con que nombro a la práctica ejercida por trovadores, que predominó en la etapa del canto nuevo (*circa* 1968-1979). El nombre hace referencia a la práctica trovera vinculada con la narrativa marxista de lo social y la cultura. Señala un trabajo composicional y expositivo de tipo coyuntural, en el que la canción cumple una función utilitaria de difusión de valores y requerimientos sociales específicos, por encima de una intención meramente artística.

2. Trova coloidal —término no utilizado por Bauman sino propuesto por mí, que indica un estado de la materia aproximado entre lo sólido y lo líquido— es la práctica trovera de la nueva canción (*circa* 1980-1997). Esto significa que el carácter primordialmente utilitario de la canción —aún vinculado con un interés político y social— es sustituido por una intención artística como parte de la orientación ética del trovador. Este se interesa más por los lenguajes y la sintaxis con que construye su discurso —literario y musical—. Al mismo tiempo, sin perder su interés por lo social, su abanico de contenidos se inclina de lo explícitamente político hacia temáticas sociales y humanistas más amplias.

---

<sup>23</sup> El presente trabajo no se basa en una propuesta teórica desde el paradigma de la posmodernidad ni de la modernidad líquida. Los conceptos expuestos se basan en la similitud de los conceptos de Bauman (2000) con el tipo de práctica trovera que propongo representar con ellos.

<sup>24</sup> Las diferencias entre los paradigmas de posmodernidad y modernidad líquida no son relevantes para esta investigación. Incluso algunos investigadores les restan importancia al considerarlos muy similares.

<sup>25</sup> Estos conceptos los propuse anteriormente en mi tesis *Trova líquida*, para la obtención del grado de Maestría en Humanidades por la Universidad de Sonora (2018).

3. Trova líquida es la práctica más actual y presente —aunque no la única— en la etapa de predominio de los trovadores, es decir, en la etapa de la trova (*circa* 1998-2022). Se presenta principalmente en trovadores y trovadoras jóvenes. Retomando el término *líquida* de Bauman (2003), expone una práctica en la cual se diluyen las narrativas tradicionales de lo político, lo social y lo artístico. Además, manifiesta una gran similitud con los códigos de composición, exposición y comportamiento de la industria musical, a partir de discursos simplificados y de rápida asimilación por las audiencias.

A partir de las siguientes secciones estos tres conceptos se refieren a las formas en que los sujetos realizan y simbolizan sus prácticas troveras desde una perspectiva generacional. Cada período denota el predominio de una de las tres prácticas, pero no la inexistencia de las otras. Las tres prácticas conviven e interaccionan en los diferentes períodos influenciándose constantemente unas a otras.

### **3.1.1 México como paisaje de la práctica trovera**

En el presente apartado disertó sobre las influencias que puede tener el lugar de residencia de un sujeto —o su lugar de origen— en su práctica trovera y, por consecuencia, en su identidad como trovador o trovadora. Aunque el efecto de lo geográfico fue más fácilmente perceptible en épocas anteriores, actualmente la movilidad constante de los sujetos, la hibridez cultural de nuestros tiempos y la probable homogeneización mediática —sobre todo en décadas pasadas— parecen difuminar la visibilidad de estas distinciones geográficas.

La práctica de la trova ha conformado una comunidad cultural dispersa por muy diversos lugares. Este hecho puede vincularse a la categoría de desterritorialización de la cultura, que propone Papastergiadis (2000) para analizar los fenómenos de identificación que se forman dentro de lo que llama *la turbulencia de la globalización* (p. 100). Es decir, se refiere a las identidades que no se anclan a relaciones espaciales, a un lugar específico como lo nacional o lo local. El autor define este concepto como una perspectiva de análisis que incluye varios rasgos: la forma en que la gente siente que pertenece a varias comunidades a pesar de no compartir territorio con ellas; la forma en que una cultura no refleja una identidad coherente y distintiva; y la forma en que varias comunidades están conectadas a pesar de estar



situadas a grandes distancias; entre otros rasgos. Aunque la perspectiva de Papastergiadis (2000) está dedicada a la comprensión de los fenómenos migratorios actuales, el concepto de la desterritorialización de la cultura permite visualizar en la trova la conformación de la pertenencia comunitaria sin su vinculación con el territorio. Sus procesos identitarios parten más bien de las simbolizaciones generadas por y durante la práctica.

Sin embargo, es muy común —según mi contacto continuo con el tema y partiendo de las entrevistas realizadas para esta investigación— inferir el origen geográfico de un sujeto con base en las huellas de producción en su discurso. Me refiero, por ejemplo, a ciertos ritmos o melodías, o a algunas formas sintácticas en sus letras. Asimismo, un trovador suele referirse explícitamente a ciertos orígenes geográficos o a identificaciones con espacios específicos de residencia. Es por eso que la relación de algunos rasgos identitarios con el espacio la propongo a partir del concepto de *paisaje* de Ingold (1993).

Para Ingold (1993) el paisaje no es algo fijo y ajeno a las prácticas de los seres que lo habitan. Por el contrario, el paisaje es “quehacer” (Gisbert-Alemany, 2018); es temporal y material, y une las actividades de los seres vivientes que se mueven dentro de él. Dicha temporalidad “aparece con el patrón de actividades del habitar que se despliega alrededor del practicante activo y en movimiento” (Gisbert-Alemany, 2018, p. 161). El paisaje, pues, es la forma en que el mundo es conocido para quienes lo viven, lo habitan y recorren sus caminos internos (Ingold, 1993, p. 156). Desde esta perspectiva, a pesar de la mención de ciudades y regiones de México en esta sección, en realidad se hace referencia a sus *paisajes* más allá de lo espacial y lo geográfico.

Para ejemplificar este fenómeno en esta sección expongo panoramas de la canción independiente en ciudades como Hermosillo, Guadalajara y San Luis Potosí, además de hacer algunas menciones a otras ciudades-paisajes. Aunque un paisaje obligado sería el de Ciudad de México, no lo incluyo en esta perspectiva por dos razones: 1) El tradicional centralismo mexicano; la mayor parte de la historia de la trova conocida a nivel nacional se ha concentrado en la capital y se hace referencia a ella a lo largo de este trabajo. 2) Por la misma razón, una gran cantidad de trovadoras y trovadores de provincia ha realizado sus carreras profesionales en y desde la Ciudad de México, borrándose en muchos casos la perspectiva geográfica de sus identidades. Es imposible hacer referencia en esta tesis de todos los trovadores y trovadoras del país, o incluso de todas las ciudades donde ha habido un desarrollo importante de esta

práctica. Presento solo pequeñas muestras para ejemplificar el fenómeno de la identidad trovera desde lo geográfico a partir de sus paisajes.

## **Hermosillo**

En la introducción general de esta tesis narré una anécdota relacionada con lo identitario a partir del concepto de paisaje. En ella hablé del grupo Malasangre y la influencia de la musicalidad anglosajona en los practicantes de nueva canción del norte de México. Nuestro paisaje, pues, había fomentado en nosotros cierta sonoridad, ciertos lenguajes que sentíamos *naturales* y encarnados en nuestra práctica post-adolescente, y que formaban parte de nuestra identidad. Aunque los medios masivos, en crecimiento, producían una incipiente homogeneización cultural paulatina a nivel nacional, algo en nuestro paisaje, cercano al del vecino estado de Arizona, facilitaba la asimilación de intervalos, melodías, ritmos, secuencias armónicas y timbres de voces e instrumentos, que eran característicos de la música que escuchábamos día y noche desde Estados Unidos. Formas de rasguear la guitarra con púa, la nasalización de las voces agudas y el empaste coral fueron rasgos, entre otros, de nuestra asimilación musical transfronteriza y nortea. De igual manera, regresábamos esos signos recodificados al paisaje hermosillense e influenciábamos a quienes nos escuchaban.

Previo a nuestro trabajo habían circulado en la escena del canto nuevo en Sonora algunos intérpretes y músicos que reproducían lo que provenía del centro del país y de Sudamérica. Intérpretes como Luis Rey Moreno y José Luis Ojeda; los grupos Juan Salvador Gaviota, Manco Capac e Inti Pampa, entre otros, realizaron una práctica de alta calidad, aunque con escasas incursiones en la composición, y por lo tanto con poco arraigo identitario. El cantautor José de Molina, a pesar de ser originario de Sonora, no formaba parte de nuestras influencias porque había desarrollado su práctica principalmente en otras regiones de México y su música no se difundía en los medios.

A mediados de los 80 el grupo Malasangre se convertiría en el grupo Tránsito, con cierta radicalización en sus temáticas y en su expresión artística, y se mudaría a la Ciudad de México. La escena independiente en Sonora se diversificó con nuevos grupos, cantautores e intérpretes como Machaca Ensemble, Tomás Guzmán, Armando Vidal “Gume” —quien desarrollaría posteriormente su trayectoria en Tijuana— y Pancho Jaime —enfocado en la

interpretación de trova—. La sonoridad de Tránsito, ya en la capital, continuó con un sello distintivo de su paisaje fronterizo de origen, con huellas del rock norteamericano y mucha facilidad para la hibridez de otros géneros. Por otra parte, Guzmán, originario de Nogales, Sonora, reflejaba su identidad fronteriza en sus composiciones y su expresión escénica. Tiempo después a nivel personal, como heredero de Malasangre y Tránsito, mi práctica trovadoresca en la Ciudad de México siempre fue vinculada con mi paisaje de origen. Se comentaban mis influencias del folk norteamericano y el rock como conexiones con el norte y la frontera.

Tiempo después, alrededor del año 2004 se formó en Hermosillo el colectivo Nortrova. Dentro de un paisaje muy distinto al que cobijó y produjo el nacimiento de Malasangre y Tránsito, en este colectivo de trovadoras y trovadores era posible percibir un discurso musical y literario con huellas de Mexicanto y Alejandro Filio —muy influenciados a su vez por la Nueva Trova Cubana—, así como de Mauricio Díaz “El Hueso”, Fernando Delgadillo y otros trovadores mexicanos. Las temáticas sobre el amor y reflexiones existenciales eran expuestas sobriamente en pequeños foros hermosillenses, principalmente como una actividad anexa a los estudios universitarios de sus integrantes. Posteriormente, muy pocos de ellos se dedicaron profesionalmente a su práctica trovera. Al cambiar el paisaje, había cambiado la trova hermosillense y viceversa. Nortrova contó con participantes notables como David Vizcaíno, Mario Alvidrez, Alonso López y Mariana Reynoso, entre otros trovadores y trovadoras. La canción independiente hermosillense tuvo dos foros importantes a principios del siglo XXI: Luna Dance y Está Cabral —aún en funcionamiento—.

En la segunda década de este siglo, ya con un nuevo paisaje social y cultural, una práctica trovera con rasgos similares al movimiento Rupestre y a los Roleros, más orientada hacia el folk, el country, el ska y el reggae, ha tomado como foros algunas cantinas de Hermosillo. Exponentes como Nico Maleón —originario de Nogales—, Javier Cinco, Gaspior Madrigal y Carmina Robles —originaria de Cd. Obregón— presentan su obra con sonoridades y temáticas fronterizas, sociales e intimistas desde una expresión más orientada hacia las emociones que a la reflexión intelectual, basados en una sonoridad oscura de secuencias armónicas en tonos menores. En esta década también ha circulado en foros nocturnos de Hermosillo el trovador Jorge Trewartha, después de practicar a nivel nacional desde la Ciudad de México por varios años y de haber formado parte del trío Cuarteto incompleto.

Parecen ser importantes para las significaciones generadas en las presentaciones de estos trovadores la disposición física y simbólica del espacio como cantina, así como la interacción con el público mediada por el acto de beber cerveza. Las cantinas se convirtieron en los nuevos foros troveros. La trovadora sonoreense Carmina Robles explica:

Tiene alrededor de poco más de 10 años que empezaron a funcionar las cantinas *oldies* de Hermosillo como foros de expresión cultural para artistas independientes. No nada más como músicos, también en las cuestiones visuales, en la cuestión de la literatura (...). Nos hemos aferrado también a esos espacios que son donde se nos permite hablar o cantar lo que queramos, que nos respeten la obra (...). (Carmina Robles, entrevista, 8 de mayo de 2022)

Por su parte, el trovador Javier Cinco complementa sobre este tema:

Fue el único lugar que me abrió las puertas, el bar-cantina, ¿no? El hecho de que aceptaran que podía tocar mi propia música. Fue el único lugar, básicamente. Porque si me acercaba a restaurantes, teatros, era básicamente tocar la música de otros compositores. [...] pero el bar me abrió esa puerta, esa libertad de poder tocar lo que yo quiera. [...] hay alcohol, droga; la gente se comporta de una manera, de otra. Pero están todos, básicamente todos los sentidos, para mí, toda la gente los trae alterados. Y lo que les toques van a brincar, bailar [...]. Ellos nomás quieren sentir la vibración. (Javier Cinco, entrevista, 23 de abril de 2021)

Aunque algunos trovadores y trovadoras sienten que las cantinas son su hábitat por ser los lugares que les permiten interpretar temas de su autoría, hace falta investigar si el fenómeno se encuentra relacionado o no con el género musical que los sujetos interpretan. Es decir, faltaría buscar la relación entre el discurso presentado y la competencia semiótica de la audiencia para su reconocimiento, incluyendo en dicha competencia el estado emocional del público dentro de un ambiente influenciado predominantemente por el acto de beber cerveza.

## **Guadalajara**

La segunda ciudad en cantidad de población e importancia dentro del territorio mexicano ha sido por décadas Guadalajara. Su producción dentro de la canción independiente ha estado vinculada a las músicas regionales del centro-occidente del país, en parte por ser un centro de recibimiento de poblaciones rurales que buscan una mejor fortuna en las zonas urbanas. A pesar de ocupar el segundo lugar en cantidad de habitantes, las dinámicas de su paisaje han sido notoriamente menos complejas que las de la Ciudad de México, lo que ha fomentado

también el establecimiento de músicos de otras ciudades. Aunque de igual manera, Guadalajara ha carecido de algunos beneficios del centralismo nacional, por ejemplo, es visible una menor difusión mediática de sus artistas frente a quienes han realizado su práctica desde la capital del país.

La práctica trovadoresca de Guadalajara implica necesariamente la mención inicial del cantautor Pancho Madrigal y su trabajo con el grupo Los Masiosares. En los tiempos del canto nuevo a inicios de los años setenta, la obra de Madrigal exponía temáticas sociales de tipo costumbrista desde una perspectiva crítica. Su expresión musical partía del folclor mexicano para dejar percibir cierta búsqueda y originalidad en sus propuestas. Sus letras, aún con la influencia del canto nuevo, exploraban ya un lenguaje más poético. Un ejemplo muy conocido de su obra es la canción *Jacinto Cenobio*, que fue difundida a nivel nacional por Amparo Ochoa y Guadalupe Pineda.

Otro exponente de mucha presencia fue el grupo Tierra Mojada unos años después, cuyo rasgo característico consistía en estar constituido por varios compositores, entre los que destacaron Alberto Escobar, Paco Padilla, Raúl Rodríguez y Enrique Ortiz. Tierra Mojada surgió en un paisaje diferente al de Los Masiosares, ya con el auge de la nueva canción, y su práctica presentaba huellas híbridas similares a la obra de Joan Manuel Serrat y del dueto Sui Generis<sup>26</sup> entre otros exponentes. La canción *Coincidir*, de Alberto Escobar y Raúl Rodríguez, grabada originalmente por Tierra Mojada, alcanzaría fama internacional en la voz de intérpretes como Mexicanto, Carlos Díaz “Caíto” y Guadalupe Pineda.

De la misma forma en que sucedió en otras ciudades, la práctica tapatía estuvo muy vinculada al surgimiento en 1975 de un espacio que aglutinó artistas y públicos: la peña Cuicacalli, la cual dio un giro a la práctica de la nueva canción y del folclor latinoamericano en la ciudad, provocando efectos en el paisaje trovero. La peña Cuicacalli —que operaría por más de veinticinco años— fomentó la circulación en Guadalajara de grupos y trovadores de nueva canción foráneos y locales, ayudada también por la apertura de programas de radio de índole cultural. Los integrantes de Tierra Mojada iniciarían importantes carreras solistas, resaltando la del trovador Paco Padilla.

Posteriormente se darían a conocer exponentes como los grupos Escalón —de donde surgieron la cantante Jaramar y los músicos Alfredo Sánchez y Carlos Esegé— y El Personal, así como el cantautor de rock Gerardo Enciso. De generaciones más jóvenes expusieron su obra Fernando Escobar, Óscar Fuentes, Gerardo Ochoa, Genaro González, Julieta Marón, Yahir Durán, Sheila Ríos, Alejandro Chávez y Valeria Guzmán, entre otros. Surgieron nuevos foros como Las Calas, La Peñita, Rojo Café y el Solar, con expresiones musicales más unipersonales.

La práctica trovadoresca tapatía de las últimas generaciones ha mostrado una gran diversidad de musicalidades como el rock, el bolero, el funk, la nueva canción española, la Nueva Trova Cubana, la balada, etc. La multiculturalidad de la urbe, así como el desarrollo, con los años, de los medios masivos e internet, se han vuelto parte importante de su paisaje cultural. Un rasgo extramusical digno de tomarse en cuenta, y específico de la escena de Guadalajara, es la cantidad de trovadores dedicados a las artes visuales. De la pintura —Pancho Madrigal, Jaramar, Alberto Escobar— a la cerámica —Paco Padilla—, por mencionar algunos, las y los sujetos mencionados han combinado con éxito ambos oficios. Faltaría investigar la influencia de esta práctica visual en la composición y exposición de sus canciones, y su afectación al paisaje tapatío.

## **San Luis Potosí**

En un caso similar al de José de Molina en Sonora, el trovador Gabino Palomares inició su práctica del canto nuevo en San Luis Potosí, pero su carrera nacional se desarrolló principalmente a partir de su mudanza a la Ciudad de México a principios de los 70. En cambio, un cantautor que construyó su carrera desde el paisaje potosino fue David Soraiz (1954-2019). También desde la misma época ejerció su práctica del canto nuevo con un discurso directo y una performatividad enérgica y de confrontación. Inmerso en la dinámica social de su época, con el tiempo modificó su discurso musical y literario hacia una práctica de la nueva canción más influenciada por la obra de Serrat. En los 80 y 90 surgieron trovadores como Álvaro Castillo “el Varo”, Jaime Contreras, Fernando Carrillo y José Antonio Parga, con participaciones en grupos de nueva canción, festivales y concursos de composición.

---

<sup>26</sup> Sui Generis (1968-1975), dueto argentino de rock conformado por Charly García y Nito Mestre.

En los años 90 se conformó una agrupación de nueva canción de la cual emergerían posteriormente trovadores y músicos importantes para esta escena. El grupo Cal y Canto estuvo constituido por los hermanos José Antonio, Julio, Darío y Jorge Parga, quienes realizarían giras nacionales y presentaciones en Cuba. En su obra eran perceptibles huellas tanto del folk estadounidense como de la Nueva Trova Cubana. Con el tiempo sus integrantes se convertirían en productores, músicos, gestores culturales y trovadores, siendo Darío Parga quien tendría difusión nacional como trovador a través de Ediciones Pentagrama. San Luis Potosí ha sido uno de los paisajes productores de trovadores más prolífico, aunque es posible detectar en ellos cierta distancia del folclor mexicano y una mayor cercanía a sonoridades como las de la canción española y la cubana. Algunos practicantes potosinos de importante trayectoria son, además de los mencionados, Félix Díaz, Marcela González, Miguel Mauries y Carlos Hernández entre otros.

## **Puebla**

Una de las ciudades con mayor tradición de práctica trovadoresca ha sido Puebla. En su paisaje han estado presentes múltiples trovadores y trovadoras, programas de radio, foros y festivales que han fomentado su dinámica y su permanencia. Su cercanía con la Ciudad de México ha facilitado la circulación de cantautores foráneos en la ciudad, así como de sus colegas poblanos por el centro del país. Algunos nombres han tenido presencia nacional, como Carlos Arellano, Gerardo Pablo y Carlos Carreira; y otros, una proyección más focalizada en las ciudades vecinas. Estos tres trovadores, de tres generaciones distintas, representan respectivamente algunas de las corrientes trovadorescas con más actividad dentro de la ciudad: la roquera-rupestre, la trova con fuerte influencia de Mexicanto y Fernando Delgadillo, y lo que en esta investigación se ha llamado trova líquida.

Entre la gran cantidad de foros troveros que en diferentes épocas han funcionado en la ciudad, quizás el que más centralizó esta práctica fue la hoy extinta librería-café Teorema, cuya notoriedad se alcanzó a mitad de los años 90. En su pequeño foro expusieron su obra todo tipo de trovadores y trovadoras locales y foráneos, apoyado en la difusión por el

programa de radio Cantares,<sup>27</sup> dedicado a la divulgación de este género por muchos años. A diferencia de otras ciudades colindantes con la Ciudad de México, Puebla ha tenido el tamaño y el paisaje artístico, universitario y cultural que han facilitado una práctica profesional más estable de la canción independiente. Han ejercido en la ciudad el oficio trovadoresco exponentes como Aldo Obregón, Miguel Ángel Méndez, Daniela Baglietto, Gareli Ramírez y Rizo y Abascal, entre muchos otros.

Actualmente, la práctica trovadoresca se ha centrado en foros como Café Galería Amparo, con una amplia programación desde hace casi veinte años. Por otra parte, Puebla se ha distinguido por una práctica trovera heredera del rock y el movimiento Rupestre, que expone su obra en bares como Karuzo y La Fuga de Don Porfirio. En esta práctica se han distinguido Iván García —también integrante del grupo de rock Los Yonkis—, Nono Tarado, Carcará y Pacomostro, entre otros. La práctica poblana ha recibido mucha influencia de la Ciudad de México, identificándose por la hibridez cultural de ambas urbes.

## **Varias ciudades**

Otras ciudades y regiones han sido identificadas por sonoridades particulares, como es el caso de Veracruz y sus raíces eminentemente afrocaribeñas. Como ya se explicó en secciones anteriores, ha sido representada a nivel nacional por trovadores de diferentes generaciones, poniendo como ejemplos a David Haro, Armando Chacha, Mauricio Díaz “El Hueso”, Roberto González y Zenén Zeferino. Además, se han hecho presentes agrupaciones que han recodificado el son jarocho, como Los Cojolites, Los Vega y Caña Dulce Caña Brava, entre otras.

Otra región caracterizada por una musicalidad específica de la práctica trovera ha sido Oaxaca. Desde los años 70 el trovador Gustavo López difundió su obra a nivel nacional bajo los rasgos de la nueva canción en sus inicios, y posteriormente dejándose influenciar más por la música tradicional mexicana. Con huapangos, sones y valonas, entre otros ritmos, ha dado a conocer sus canciones que han sido grabadas por diversos intérpretes. En la década de los 80 el trovador Jaime Luna desarrolla su proyecto llamado Trova serrana, con composiciones

---

<sup>27</sup> Programa de radio Cantares, a cargo de Alejandro Ramírez por más de veinticinco años y aún al aire al momento de escribir este trabajo.



propias influenciadas por la nueva canción y la tradición mexicana de esos paisajes. Sus grabaciones fueron distribuidas a nivel nacional por Ediciones Pentagrama. Tiempo después, la trova oaxaqueña de rasgos mestizos a lo largo de los años fue haciéndose visible primordialmente en voces de mujeres más enfocadas en la interpretación: Lila Downs, Susana Harp, Geo Meneses y Ana Díaz, por mencionar solo algunas. El paisaje de la región, con la presencia cultural de los grupos originarios, ha sido una gran influencia presente en la práctica trovadoresca oaxaqueña.

Se ha hablado ya en este trabajo de la trova yucateca y de la trova rural de la Sierra Gorda de Querétaro. En otras regiones la práctica trovadoresca se ha hecho visible por épocas específicas relacionadas con el auge de determinados foros que han fomentado su exposición al público. Tal es el caso de Monterrey con el auge de foros-bares como La Tumba, La Casa de Pancho Villa, El Mesón del Gallo y Ojos de Perro Azul, entre otros —con el acompañamiento del comunicador y programador de radio Gregorio Bernal—. De Monterrey debe mencionarse la difusión nacional del trovador Nicho Hinojosa, quien a pesar de ser compositor, su circulación se enfocó en su trabajo como intérprete de éxitos de otros compositores a principios del presente siglo. La necesidad de profesionalizar un trabajo estable en provincia ha motivado la repetición de fenómenos similares al de Hinojosa, como es el caso de Juan Eguía Lis —originario de Tampico— en la misma ciudad, quien siendo compositor ha difundido mayoritariamente canciones de sus propios colegas en los bares de la ciudad.

El paisaje cultural regiomontano además de ser *norteño*, con los rasgos que se atribuyen comúnmente a ese gentilicio en México, es sobre todo urbano, moderno y funciona dentro del concepto empírico de la *cultura del esfuerzo*. La necesidad de trabajar para sostener una economía familiar estable suele ser un valor superior al oficio artístico basado en la vocación, rasgo que podría estar vinculado con la identidad de los trovadores de Monterrey.

El estado de Michoacán, de forma similar a Monterrey, ha vivido el desarrollo de trovadoras y trovadores vinculado al funcionamiento de foros-bares que se han desarrollado como centros de circulación de este tipo de canciones. En Zamora, por ejemplo, desde la longeva y ya extinta peña Pireni Jimpani forjaron trayectoria la agrupación del mismo nombre y su sucedáneo, el dueto Los Verseros. En Morelia, con una diversidad de foros como las peñas Colibrí, El León de Mecenas y Bola Suriana, así como muchos otros surgidos

posteriormente, entre otros exponentes han desarrollado una carrera estable los trovadores Adrián Gil “El Tigre” —de origen cubano—, Moy Bedolla y Alejandro Pico.

Por otra parte, el estado de Sinaloa muestra un fenómeno singular. De sus ciudades han surgido cuatro trovadores con trayectoria nacional, de generaciones cercanas, con un trabajo musical sobresaliente en su composición e interpretación, que sin embargo nunca interactuaron antes de salir de su estado y su obra carece de huellas de vinculación geográfica o regional. Ellos son Yahir Durán (1973, Topolobampo), Miguel Inzunza (1978, Ahome), Leonel Soto (1972, Los Mochis) y David Aguilar (1983, Culiacán). Los cuatro exponen una práctica orientada a la búsqueda artística en su expresión musical y literaria, así como en su exposición escénica, muy alejados de la tradición sinaloense. Después de conocerse en la capital del país, los últimos cuatro conformaron la agrupación El cuarteto incompleto, con la complejidad armónica y melódica como identidad.

Tal vez Durán ha practicado una canción más cercana a la música popular de Sinaloa, con cumbias y boleros en su composición, e Inzunza un acercamiento más evidente a la canción pop. David Aguilar, por su parte, ha conseguido una mayor visibilidad nacional al formar parte de la discográfica Universal y obtener nominaciones a los premios Grammy, exponiendo una evidente orientación hacia la experimentación expresiva. Asimismo, Soto, con su búsqueda melódica y literaria se ha acercado más al folk y al rock-pop. En las canciones de los cuatro sinaloenses es muy difícil encontrar huellas de los paisajes de sus ciudades. Tal vez podría inferirse que sus identidades están hiladas más por la acción de experimentar y buscar, de aportar nuevas significaciones a la canción en general, sin que pueda descubrirse fácilmente la relación de estos rasgos con la cultura de su estado.

Otros ejemplos dignos de mención por sus largas trayectorias dentro de la esfera de la trova en provincia son los siguientes. En la ciudad de Tijuana el foro El Lugar del Nopal ha funcionado como espacio que ha congregado la práctica trovera nacional desde hace más de dos décadas. En la misma ciudad el trovador sonoreense Armando Vidal “Gume” ha forjado una sólida carrera como intérprete de este género con escasas incursiones en la composición. En Guanajuato, Mónica Lara ha recorrido los foros locales interpretando trova, aproximadamente en las últimas tres décadas. Por otra parte, la ciudad de León ha sido centro de varios foros que en diferentes épocas convocaron a trovadores y trovadoras. Algunos de estos espacios fueron La Buhardilla, Contrapunto y Antropía. Casos similares son: en la

ciudad de Aguascalientes, los foros de larga duración La Querencia y actualmente Peña El Sur; en Cuernavaca, Buba Café y la Maga —acompañados del programa de radio La Peña a cargo de Lalo Helguera—; en Querétaro, foros como Quadros y actualmente El Portón de Santiago, donde han expuesto su práctica los trovadores Juan Carreón y Manuel Alcocer, entre muchos otros.

La lista de los ejemplos de trovadores, foros y programas en medios de comunicación de la provincia mexicana sería interminable. Es importante subrayar las condiciones del trabajo artístico en estas ciudades cuando se busca vivir profesionalmente de él. Tradicionalmente, la capital del país ha reunido condiciones mucho más favorables para el desarrollo profesional de una carrera musical. En los estados, en cambio, la mayoría de trovadores y trovadoras que deciden trabajar en su ciudad se ven en la necesidad de recurrir a otros empleos para solventar sus necesidades económicas. Este fenómeno afecta las percepciones que los sujetos generan acerca de su propio oficio y de su identidad cultural.

A lo largo de las décadas ha sido común la sensación de que un trovador que proviene de la Ciudad de México es profesional y de mayor calidad que uno de provincia. Además, en los diferentes procesos identitarios, como se vio, influyen los diversos paisajes (Ingold, 1993), los cuales mutan según las generaciones de trovadores también. Estos procesos de afectación mutua entre el paisaje, la práctica y la identidad tienen, asimismo, un vínculo de afectación tal vez mayor, según la presente investigación, cuando en la observación se configura como alteridad a los exponentes de la industria musical.

Uno de los modos de exclusión que ejerce la cultura de masas está relacionado con lo universal y lo global —ver el apartado 1.4.4 acerca de la aplicación de la *Sociología de las ausencias*, de Santos (2011), en esta tesis—. Para la industria y el consumidor de música nacional es global lo que proviene de la capital y es local el arte que se genera en provincia. Los músicos de los estados que lograron adquirir un estatus nacional difundieron su obra desde medios capitalinos. Era *natural* que los artistas partieran a radicar en la Ciudad de México para difundir su obra. El auge de las redes digitales dio un vuelco a este fenómeno en el presente siglo. Sin embargo, actualmente en la escena trovera aún practican generaciones de exponentes que construyeron su trayectoria bajo la distinción entre artista de la capital y artista de provincia, con las consecuencias que este hecho provocó en la desigualdad de este oficio.

Ejemplifico este fenómeno con mi experiencia personal. Durante veinte años radiqué en la Ciudad de México, desde donde generaba giras de conciertos por el país, incluyendo mi ciudad de origen, Hermosillo. En ese tiempo los medios de comunicación de la ciudad, los foros y las audiencias me ofrecían un trato digno en cuanto a las posibilidades de promoción, los honorarios devengados y la asistencia de público a mis presentaciones. Al mudarme de regreso a la ciudad por razones familiares en 2007, el trato cambió radicalmente. Dejé de ser *el artista que viene de México* y me convertí en uno local al que se trata muy amablemente, pero con una disminución considerable en los espacios de difusión disponibles, tensión en las negociaciones por el costo de cada concierto y una menor asistencia de público a las presentaciones.

El paisaje (retomando a Ingold, 1993) desde el cual se ejerce el oficio de trovar influye en los procesos identitarios de sus practicantes, en los modos y situaciones aquí planteadas. La geografía —en intersección con otras variables— ha fomentado identidades jarochas, norteñas, huastecas, istmeñas, etc., al igual que hibridaciones culturales como, por ejemplo, lo roquero, lo sonero, lo popero o lo folclórico. Asimismo, el paisaje ha influido en las formas literarias con que se construyen las canciones —la décima o formatos menos específicos— y en sus contenidos —la frontera, el amor, los conflictos urbanos o rurales—. Además, el origen geográfico y la residencia de las y los trovadores, en relación con las codificaciones de la industria musical, han afectado los rasgos identitarios de los sujetos en cuanto a lo local y lo nacional. Este fenómeno ha traído consecuencias en relación con las condiciones de desigualdad con que se ha desarrollado la práctica trovera.

### **3.2 Práctica artística. Producción**

En el presente subcapítulo se analiza la actividad central de los sujetos estudiados, la práctica artística trovera, en sus dos dimensiones: la composición de las canciones —letra y música— y su exposición al público. Ambas dimensiones se consideran parte del proceso de *producción* del discurso trovero, según la propuesta de Verón (1993) sobre la semiosis social. El autor explica que la semiosis social depende de un sistema productivo constituido por la articulación entre producción, circulación y reconocimiento (p. 19).

La práctica artística de los sujetos consiste primeramente en la composición de canciones, las cuales —se infiere *a priori*— son diferentes a las de quienes no se identifican dentro de este género. Es decir, el trovador parte de la intención de componer algo que pueda ser percibido como *distinto* por los demás, la diferencia entre lo que es trova y lo que no es: “en mi cabeza —ya esto es una cosa personal— siempre he dividido el mundo del espectáculo, del mundo del arte, y pienso que el trovador es el que hace canciones con una intención artística” (Adrián Gil “el Tigre”, 19 de mayo de 2021).

La diferencia entre esos dos mundos, mencionada por el trovador cubano radicado en México Adrián Gil, consiste en apreciar a la canción trovera como “artística” y perteneciente al “mundo del arte”, frente a la canción de su alteridad, mencionada como “el mundo del espectáculo”. Esa alteridad, ese otro, es el mundo del espectáculo de la industria musical. Es decir, se infiere que la industria produce otro tipo de canciones, que podrían calificarse como no artísticas, o por lo menos como menos artísticas que las canciones de trova. Se interpreta del comentario de Gil que una canción artística, según su punto de vista, es la que enfoca su información en la expresión, es decir, la canción que expresa un mensaje orientado hacia su función poética, en referencia a las categorías de Jakobson (1960). Esto significa que se produce prestando atención a la manera en que se utilizan los lenguajes literario y musical en cuanto a sus relaciones sintácticas.

Otros trovadores centran su diferenciación en las temáticas que se abordan. Como ejemplo, el trovador Edgar Oceransky opina: “Creo que, sobre todo, el impulso creativo que tienen los trovadores obedece a las preguntas del ser” (Edgar Oceransky, entrevista, 22 de abril de 2021). Para este cantautor, un compositor e intérprete que no es considerado trovador tiene otros intereses:

Muchos de esos intereses personales tienen que ver con qué le va a gustar al otro de lo que yo hago, qué le va a gustar al público de lo que yo estoy haciendo, cómo hago una canción para que a los demás les guste, para que los demás se identifiquen. (Edgar Oceransky, entrevista, 22 de abril de 2021).

Relacionando los comentarios de Gil y de Oceransky, se podría resumir que el trovador hace una canción “artística” porque tiene motivaciones e intereses distintos a buscar la aceptación fácil del público. Se hace cuestionamientos más profundos —“las preguntas del ser”— que lo llevan a tener otras perspectivas sobre las temáticas que trata y sobre la vida. El

comunicólogo Rodrigo González, especializado en periodismo sobre trova y música, reflexiona también sobre la diferencia entre el trabajo artístico de los trovadores y el de quienes no lo son, basado en las perspectivas desde las que se abordan las temáticas:

Rafa Mendoza compone muchas cosas de amor, pero la forma en que Rafa Mendoza se acerca al amor es muy distinta a Sin Bandera, es muy distinta a Reik,<sup>28</sup> es muy distinta a muchos grupos y cantantes que los tenemos en un concepto de pop mexicano comercial. Me quedo con eso. Hablar del amor no es malo, es importante hablar de ello, pero ¿desde qué perspectiva se aborda eso? (Rodrigo González, entrevista, 4 de enero de 2018)

Se observa que dentro de las particularidades de las letras troveras se encuentran, a diferencia de las letras de la industria musical, otras temáticas que además son planteadas desde otras perspectivas y con sintaxis y estrategias literarias distintas. La mención que hace González de la temática amorosa es importante porque esta ha formado parte de los debates generacionales sobre la práctica trovera. Por ejemplo, mientras que la trova sólida abordó el amor desde una mirada social, se ha criticado a las más recientes generaciones de trovadores, la trova líquida, por su abordaje del amor romántico —en estrecho vínculo con el amor cortés— como temática casi única, además de hacerlo desde posturas muy similares a la práctica de la canción comercial.

Cualquier acotación de la práctica trovera urbana de nuestros tiempos no puede ser rígida. Desde sus inicios ha sido multidimensional entre lo estético y lo ético. Además, sus procesos de cambios generacionales han motivado resistencia a las adaptaciones entre los mismos sujetos. Aun así, como parte de la modelización general que se busca para su estudio, es preciso fijar acercamientos a los rasgos troveros para distinguirlos frente a su alteridad. Se puede resumir, de los comentarios anteriores acerca de esta práctica, su deliberada intención “artística”, unas motivaciones profundas que se reflejan en sus temáticas, así como una postura ética que fundamenta la mirada desde las que se tratan estas temáticas.

Sus rasgos compositivos de letra y música, se estudian a continuación, así como su práctica de exposición al público. Aunque es necesario ir perfilando las diferencias generacionales entre las y los trovadores, en el Capítulo V se profundiza más al respecto. Este capítulo observa principalmente al trovador como un actor colectivo con sus rasgos generalizados.

---

<sup>28</sup> Sin Bandera y Reik son exponentes masivos de la canción comercial en México.

### 3.2.1 Influencias en la trova mexicana

La importancia de estudiar las influencias en la trova mexicana radica en que se presentan como *huellas* que las condiciones de producción dejan en lo textual (Verón, 1993) —entendido lo textual en sus diversas materialidades—. Estas huellas son índices, en el sentido peirciano (Peirce, 2005), de la procedencia de dichas discursividades y de las materialidades e ideologías que las sustentan. La práctica trovera actual está influenciada por las prácticas de sus antecesores y por la circulación de textos culturales de épocas pasadas al interior de su esfera. De igual forma se infiere que hay textualidades del exterior —por ejemplo, de la industria musical— que han ingresado a la esfera trovera e influido y afectado en su interior.

Algunas influencias y modelos que han seguido trovadoras y trovadores se pueden reconocer y rastrear en diversas dimensiones del oficio de trovar. El cantautor de rock contestatario Paco Barrios comenta:

Somos parte de todo esto, yo creo. Y en esta lucha por encontrar una forma distinta de significarnos como artistas, como seres humanos, hemos vivido la influencia de un chingo de gente. Toda esta gente que hemos conformado estas movidas de trovadores, rupestres, roleros, etc., somos una pinche masa que seguimos buscando qué pedo. [...] O sea, la gente logró encontrar algo, una cosita, una forma distinta, que de alguna manera yo sí creo que es... hójole, suena muy pretencioso, pero es revolucionario. Lo que hemos hecho es —muchos de una manera sincera— revolucionar la canción, lo seguimos intentando, seguimos peleando contra la “mesa que más aplauda” todos los días, yo creo. Y tomamos de ellos también, ¿cómo chingados no? (Paco Barrios “El Mastuerzo”, entrevista, 4 de enero de 2018)

Barrios, desde lo emocional hace una relación de instancias de la cultura trovera. Abarca desde la importancia de las influencias, incluyendo las de la industria musical —la “mesa que más aplauda”—, hasta la mención de un objetivo implícito y común en la práctica trovadoresca de aquel período: “revolucionar la canción”. Entre los practicantes del canto nuevo, pero sobre todo de la nueva canción, se intuía ese objetivo. El cantautor inicia su comentario describiendo la práctica del oficio como una búsqueda identitaria: “una forma distinta de significarnos como artistas”. La práctica cultural y las influencias que recibe configuran identidades.

Uno de los aspectos más destacables de una cultura es su memoria: “la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva” (Lotman, 1996, p. 109). Es un mecanismo “de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (p. 109):

De hecho, los textos que por la complejidad de su organización alcanzaron el nivel de arte, no pueden, en absoluto, ser depósitos pasivos de una información constante, puesto que no son almacenes, sino generadores. [...] Los textos que forman la “memoria común” de una comunidad cultural no solo sirven de medio de desciframiento de los textos que circulan en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura, sino que también generan nuevos textos. (Lotman, 1996, p. 111)

Lotman hace referencia así a la actualización que viven los textos pasados ante los sistemas de codificación más actuales. El trovador Rafael Mendoza, por su parte, llama a esa memoria, herencia:

¿Es un trovador Rubén Blades? ¿Es un trovador Sting, en el sentido de lo que estamos hablando? Yo creo que sí. Es un trovador Bob Dylan. Es un trovador Leonard Cohen, Chico Buarque, Caetano Veloso, Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat. La diferencia entre todos ellos tiene que ver con su origen y la música que hacen. Entonces, creo que hay trovadores en cualquier idioma y pueblo. Y los trovadores de alguna manera cargan con herencia musical, sea cual sea, y sea el nivel que sea de reflexión sobre su herencia musical. Pero la traen, la cargamos, pues. (Rafael Mendoza, entrevista, 3 de mayo de 2021)

Hablamos de las influencias que las y los trovadores mexicanos tienen en las prácticas de producción de su obra. En las huellas que dejan estas influencias en los textos culturales hay una dimensión ideológica (Verón, 1993). Los trovadores mencionados por Mendoza, salvo Sting, han producido sus discursos desde posturas políticas explícitas, quizás algunos en menor grado que otros. Sin embargo, también las influencias se presentan de formas diferentes según las generaciones de trovadores que se analicen.

Aunque en el trabajo de campo fueron mencionadas muchas fuentes de influencia y modelos a seguir, hay un nombre referido por casi todos los entrevistados, así como por textos de referencia en el Capítulo II de esta tesis: el trovador cubano Silvio Rodríguez. Baste recorrer las peñas y bares cantantes del territorio mexicano, así como festivales y conciertos de trova de este país, para confirmar este nombre como influencia determinante en México, sin ser la única, por supuesto, pero sí muy evidente.

El cantautor<sup>29</sup> español Fran Espinosa comenta sobre sus colegas mexicanos: “El trovador mexicano mama sobre todo a Silvio Rodríguez. Yo digo que los cantautores del

---

<sup>29</sup> Como se vio en otros apartados, el término *cantautor* se refiere a su significación según la RAE, homologándolo con el de trovador.



mundo nos dividimos en dos: los que han mamado a Silvio Rodríguez y los que han mamado a Serrat. Más o menos” (Fran Espinosa, entrevista, 18 de mayo de 2021). La trascendencia de subrayar la influencia de Rodríguez en la trova mexicana es que forma parte de los rasgos identitarios de muchos trovadores de este país. A continuación se presenta un ejemplo:

Quando viene el movimiento de la Nueva Trova Cubana es una influencia definitiva. Porque todos empiezan a cantar como Silvio. En todos está Silvio y con ellos, cientos de muchachos, y no solamente en México sino en todo América Latina. ¿Cuál es la característica de estos grupos? Que sí hacen una canción distinta a la comercial pero meramente estética, no social. (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018)

Palomares en su comentario critica a la generación de trovadores que emergió a fines de los 80 en la peña El Sapo Cancionero<sup>30</sup> de Cd. Satélite, Estado de México. Conecta su crítica con la práctica de una canción alejada de la temática social y más interesada en la expresión “estética”. La influencia de Rodríguez en la trova mexicana sucede, pues, según Palomares, sobre todo en esta dimensión estética. En otros momentos de su entrevista, Palomares insiste en esta antigua pugna entre los trovadores más preocupados por la expresión formal de su canción —la canción “artística”, nombrada así por el trovador Adrián Gil en su entrevista— y los de la primera generación trovera, interesados más en transmitir un mensaje con un contenido político explícito y más fácil de comprender.

Además de esta remarcada influencia, en la cual algunos entrevistados incluyen al también trovador cubano Pablo Milanés, se hizo referencia a otras expresiones, como la de Joan Manuel Serrat y ciertas manifestaciones folclóricas en las épocas del canto nuevo iniciales. Gabino Palomares menciona además lo siguiente:

Hubo otro movimiento en América Latina, que a mí me parece que más que una influencia social tuvo influencia estética, que fue el movimiento que le llamaban de la *saudade*, con Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Maria Bethânia, por decir algunos. Un gran movimiento que influyó en lo que es ahora la trova, sobre todo desde el punto de vista armónico. Fue muy importante este movimiento. (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018)

---

<sup>30</sup> Algunos sujetos entrevistados consideran a la peña El Sapo Cancionero como un foro en el que se exponía un canto folclórico despolitizado. La comparan en oposición con la peña Tecuicanime, de Cd. de México, con una práctica musical inclinada hacia lo social y explícitamente político.

Esta influencia se detecta en los trabajos de algunos grupos musicales de nueva canción de los años 70, como La Nopalera, y en compositores como Rafael Mendoza —principalmente— y Marcial Alejandro. Posteriormente, la canción brasileña influyó notoriamente a una generación de trovadores cuya búsqueda musical es evidente en su quehacer compositivo, como Mauricio Díaz “El Hueso”, David Aguilar, Leonel Soto, Miguel Inzunza, Yahir Durán, Jorge Trewartha y Alejandro Chávez, entre otros.

Otras huellas musicales notorias son más visibles a niveles locales dentro de determinados grupos o tendencias musicales de trovadoras y trovadores. Por ejemplo, la figura de Bob Dylan y el folk estadounidense ejercieron una influencia notable en el movimiento conocido como Rupestre. Y este movimiento a su vez marcó a trovadores posteriores. Igualmente, otra influencia reconocible en cierto subgrupo de trovadores es la tradición veracruzana en exponentes como David Haro y Armando Chacha, así como en parte de la obra de Roberto González y Mauricio Díaz.

Por otro lado, los propios trovadores mexicanos actuales han sido influenciados por las generaciones previas, no solo en el aspecto musical —como el caso ya mencionado del movimiento Rupestre—. Se exponen aquí cuatro comentarios al respecto. La cantidad obedece a que se trata de los mismos sujetos estudiados.

1. Pero particularmente los cantores mexicanos que me influenciaron, desde el maestro León Chávez Teixeira como algo para mí fundamental; y los jefes y jefas de todo este pedo, que yo llamaría Judith Reyes; antes, Conchita Michel; José de Molina —tu paisano—, con quien tuve una relación muy chingona, un tipo amoroso, era un pinche actor que creó un personaje que se llamó José de Molina, “Charro Negro”. Fue un personaje, él se creó un personaje. Entonces, yo fui muy influenciado por todo eso, por Los Nakos, donde en esos años me metí a militar, entre comillas. (Paco Barrios “El Mastuerzo”, entrevista, 4 de enero de 2018)

2. Una referencia muy clara y muy precisa era Óscar Chávez, precisamente. Que es una... digamos, es la música que estamos escuchando en ese momento que te cuento. O sea, viene el congreso internacional de mujeres en el mundo, se hace en 1975 en la Ciudad de México, y Óscar Chávez saca un disco en ese año de parodias políticas que habla de lo que ocurre en el país, en el mundo. Pero además canta el encuentro, el congreso internacional feminista, y al tipo lo ves actuando en la universidad y en la calle y etcétera. Y esa es una aspiración, es un modelo, un modelo importante. (Rafael Mendoza, 3 de mayo de 2021)

3. El primer modelo que yo tuve fue mi hermano Alejandro [Filio] Empecé a oír sus canciones y me enseñaron muchísimo. Compositores así cercanos con los que yo conviví... desde luego, Chava Flores, y lo admiraba, además, de estar cerca de él y trabajar con él. Pero luego conocí a David Haro, que también es una bestia tremenda, es un animalón, es un poeta impresionante, comprometido con la palabra, con la música, con la sonoridad, con los estilos, las formas

diferentes de escritura, de versos, de décimas, de poesía, es un animalón tremendo. Tuve oportunidad también de conocer a [Guillermo] Briseño porque me llamaba mucho la atención su estilo. No estuve muy cercano a él, pero también admiro mucho su trabajo. Fue de los que más me impactó cuando yo estaba en la prepa. (David Filio, entrevista, 22 de mayo de 2021)

4. Pero yo creo que en la canción sí me han marcado David Haro y Jaime López. Marcial Alejandro también, aunque lo conocí después. David me llevó a Marcial. Y yo creo que soy bien gritona, como Jaime López. Y que luego le intento así al folclor como el David Haro, que es una eminencia. Creo que Cecilia Toussaint me marcó profundamente, y creo que ya después toda mi generación, cuando empezamos a tocar con el Poncho Maya, el Hueso, el Kristos Lezama. [...] El otro día toqué con el López y floté por el cielo, sentí que toqué con mi papá [Ríe]. (Leticia Servín, entrevista, 6 de mayo de 2021)

En el primer comentario, Paco Barrios señala influencias tanto musicales y temáticas como de posturas ideológicas en su quehacer trovadoresco. Al señalar a antecesores como Chávez Teixeiro y José de Molina, e incluso ir más atrás en el tiempo, con Concha Michel y Judith Reyes, da cuenta de musicalidades diversas conectadas por una práctica artística eminentemente política. Las cantautoras y cantautores señalados ejercieron su labor mayoritariamente en movimientos obreros, campesinos, vecinales y estudiantiles.

Por otra parte, la influencia del grupo Nakos también mencionada por Barrios, hace resaltar otra forma de practicar la canción política: la parodia y el humor. Aunque en menor medida, Óscar Chávez, señalado como influencia por Rafael Mendoza, también recurrió a estos dos elementos. Sus discos de crónicas y parodias acompañaron a diversos movimientos políticos de las tres últimas décadas del siglo XX. Sin embargo, tal vez la mayor influencia en cuanto a crónica y humor, para los trovadores mexicanos, sea Chava Flores, mencionado en el tercer comentario por David Filio.

Chava Flores (1921-1987) realizó un tipo de crónica costumbrista, con los recursos del humor y de la música tradicional mexicana como herramientas compositivas. Aunque su obra se posicionó dentro del cine nacional y la radio comercial, fuera de los reflectores políticos, su influencia puede percibirse en trovadores como Fernando Delgadillo y en intérpretes anteriores a él, como Amparo Ochoa:

Antes de la nueva trova entró la música de Chava Flores a las peñas, a formar parte del repertorio a las peñas. Era la música folclórica, la música de Chava Flores —hasta Amparo Ochoa cantaba *¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?* — y se incorpora la nueva trova. (Pepe Taymani, entrevista, 6 de enero de 2018)

Incluso Chava Flores se consideraba a sí mismo un trovador. David Filio agrega: “Yo le aprendí mucho, por ejemplo, a un señor que se llamaba Chava Flores. Cuando tenía 17 años trabajé con él. Y él me decía que él se consideraba un cronista trovador de su pueblo, de su barrio.” (David Filio, entrevista, 22 de mayo de 2021)

Otra influencia recurrente, mencionada por algunos trovadores y trovadoras —como en los comentarios 3 y 4—, es David Haro. Su apego a la actualización de la tradición veracruzana y su minuciosidad en la escritura han llamado la atención de compositores e intérpretes de trova:

Hay muchos compañeros que han hecho cosas en su música, cargando plenamente con lo que traen de historia musical, digamos, o de esencia musical. Un ejemplo claro es David Haro. David es Veracruz por donde lo voltees, es un cuate que tiene su Veracruz bien enraizado, pero echa pa'lante su rollo armónico, la manera de decir las cosas, entonces, está cargando con su raíz. (Jorge Buenfil, entrevista, 17 de junio de 2021)

Otras influencias importantes en algunos integrantes de las generaciones más jóvenes de trovadores son Mauricio Díaz “El Hueso” y David Aguilar:

Creo que en un tiempo les llamaron Roleros. Y creo que así como yo, muchas personas nos vimos influenciadas cuando conocimos a David Aguilar y a Mauricio Díaz “El Hueso”. Porque sí creo —y específicamente Mauricio Díaz— que ellos fueron los que llegaron como a poner la bandera en la Luna y decir “esto puede ser la nueva tendencia de la canción mexicana”. [...] Empezó a haber ejemplos de cancionistas que ya no sabías cómo catalogarlos. Y creo que de ahí se nutrieron, principalmente de Mauricio Díaz, que creo que es el papá de los pollitos acá en México y después, David. (Paulo Piña, entrevista, 20 de mayo de 2021)

La memoria, con sus mecanismos de selección, ha jugado un papel importante en la permanencia u olvido de determinados códigos sonoros, literarios, políticos y estilísticos que influyen en sus practicantes. Estas influencias son huellas importantes que ayudan a descifrar la producción de sentido dentro de la cultura trovera. En algunos casos las influencias son percibidas ligeramente por los receptores de la información, y en otros casos el código se traslada inmóvil, sin actualización, produciendo fenómenos como la mencionada *imitación* de Silvio Rodríguez.

Las influencias en la trova mexicana han enriquecido la producción en sus diferentes niveles. Algunas han sido indirectas, por ejemplo, en la musicalidad de exponentes como

Laura Abitia,<sup>31</sup> Enrique Quezadas y Malasangre<sup>32</sup> es posible detectar huellas de Joan Manuel Serrat, quien portaba a su vez influencias de la *chanson* francesa de Jacques Brel y Georges Brassens. Otras han surgido del contagio directo entre culturas, como es el caso del canto popular chileno en el exilio, influyendo en la proliferación de la canción folclórica en las peñas mexicanas de los años 70.

Para concluir, las influencias son parte del origen de las diferentes tipologías troveras, y conocerlas ayuda en la comprensión de sus posteriores reconfiguraciones. Verón (1993) explica que “una buena parte de las condiciones de producción de un conjunto textual dado consiste en *otros textos*, ya producidos” (p. 18) [Énfasis del autor]. Estos otros textos son también indicadores de las diversas posturas generacionales de la práctica trovadoresca.

### 3.2.2 Composición. Letra y música

En este apartado se analizan rasgos generales de composición de la canción trovadoresca urbana. No se plantea la existencia de una forma única de componer. Al contrario, se expone la idea de una diversidad de formas de expresión trovera que, sin embargo, suelen ser consideradas dentro del mismo género o esfera cultural. Aunque es posible trazar una ruta de estas diferencias a partir de una perspectiva generacional, lo más llamativo es la convivencia de estos rasgos de distinción en una misma época —con la consecuente tensión entre ellos—. Esto sucede al compartir la escena —foros, medios, discográficas independientes, etc.— trovadores jóvenes con sus colegas de generaciones anteriores. Asimismo, dentro de una misma generación existen variaciones en cuanto a las formas de practicar el oficio, relacionadas con los distintos lenguajes musicales y literarios que se emplean.

Se ha discutido mucho en pláticas informales, debates públicos y conferencias acerca de las posibles definiciones o acotaciones de la trova. Como se ha señalado aquí, desde la categorización de este tipo de práctica como una actitud o como un género musical, las opiniones difieren acerca de la existencia de formas de expresión consideradas específicamente *troveras*. El trovador Rafael Mendoza pregunta:

---

<sup>31</sup> Laura Abitia (1954-2012), trovadora mexicana.

<sup>32</sup> Malasangre (1978-1984), grupo sonoreño de nueva canción.

A ver, ¿qué es la trova? Entonces, la trova de repente parece ser un círculo armónico que hizo Bach y que luego hizo Silvio Rodríguez y que han seguido haciendo todos: [Canta] tínquiti, tínquiti, tínquiti, tínquiti tiiiiin. Parece que esa es la trova. [Al cantar se refiere al círculo armónico de G - D/F# - Em - Em/D - C - D - G] (Rafael Mendoza, entrevista, 3 de mayo de 2021)

Mendoza exhibe con sarcasmo ciertos rasgos troveros que, debido a su uso continuado se consideran cliché, como algunos elementos musicales típicos en la obra de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, e imitados por muchos trovadores mexicanos. Hay cierta tendencia a reducir la trova a ese tipo de rasgos.

¿Existen formas musicales o literarias propias de la trova? El cantautor Paco Barrios reflexiona así:

Yo creo que cualquier forma musical, letrística y la chingada, es susceptible de ser allanada por nosotros. Aun más: de alguna forma queremos romper con esas formas, tirarlas a la verga, muchas de esas formas a la verga y crear otras. Está parte de esas formas dentro de lo que construimos. No hay nada de cero, yo creo. Pero tendemos a negar, a decir “esto ya no, vamos a construir otra cosa”, hacer una cumbia distinta, una no sé qué distinta. [...] Pues claro, eso es lo revolucionario, yo creo. Todo el proceso. [...] Decir algo distinto. Decir algo que rompa justo con lo que creemos que tenemos que romper, con la manera de entender el mundo en distintos aspectos, en distintas temáticas. [...] O sea, la forma, como tal, uno la niega, la brinca, la transforma; entonces revoluciona esa manera de asumir un objeto artístico, yo creo. (Paco Barrios “El Mastuerzo”, entrevista, 4 de enero de 2018)

Barrios, compositor principalmente de rock, realiza una especie de resumen en el que subraya una intención de búsqueda musical y literaria con el fin de una transformación en la construcción artística de la canción. Plantea una “revolución”, la ruptura de las formas como una actitud trovera, más que la utilización de ciertas formas específicas. Y al mismo tiempo, otorga una participación importante a las influencias asimiladas al comentar “no hay nada de cero”. Expone una postura ideológica del quehacer trovadoresco y conecta esa “visión revolucionaria del arte” con la construcción de su expresión formal, no solo de su contenido.

Aunque Barrios incluye la expresión musical en los rasgos de este tipo de canciones, en el “decir algo distinto”, un gran porcentaje de los sujetos entrevistados considera que es en el aspecto literario donde más se distinguen las canciones de trova frente a la canción comercial, tanto por su forma como por su contenido. Se opina, a nivel general, que en la trova es más importante la letra que la música. Incluso se considera, en ocasiones, que es su rasgo identitario y distintivo, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos de entrevistas:

[En la trova] Siempre hay una intención de un acercamiento literario. Siempre, por lo menos toda la gente que yo conozco, desde el más poeta hasta el más pop, siempre en este movimiento tiene una intención de hacer algo literario. Eso pienso yo que es la esencia. Porque conozco gente que compone para el mundo comercial y la intención no es literaria, nunca. Desde ningún punto de vista. La intención no es poética desde ningún punto de vista; musical, tampoco. Porque es una canción hecha en laboratorio pensando en qué es lo que funciona, cómo se están moviendo las masas, lo que está de moda, etc. (Adrián Gil “El Tigre”, entrevista, 19 de mayo de 2021)

En este primer comentario se acentúan las “intenciones” de un trovador al componer. Adrián Gil lo afirma partiendo de su propio ejercicio como compositor y como público de sus colegas: el trovador, sostiene, tiene intenciones literarias con su canción. Lo literario, desde su punto de vista, “es la esencia” de la trova. El trovador Edgar Oceransky comenta lo siguiente:

Pero sí creo que pertenezco a un grupo de personas y de compositores que nos enfocamos precisamente en las historias de las canciones, en lo que te cuenta la letra y en cómo te la cuenta. Al contrario de otras músicas que sí se basan mucho en el ritmo y en el género, y a partir del ritmo componen, y a partir de ahí toman sus temáticas. (Edgar Oceransky, entrevista, 7 de enero de 2018)

En el segundo comentario, Oceransky se refiere a un enfoque del trovador como cronista, enfoque desde una postura de identificación colectiva que abarca tanto los contenidos como las formas que se utilizan. El “enfoque” referido por este trovador se podría homologar con la “intención” mencionada por Gil, pero el primero es más perceptible ya que puede rastrearse en las marcas textuales —dentro de la metodología de Verón (1993)—, la intención solo puede inferirse. El trovador, pues, tiene una intención y un enfoque en construir una canción poética y cronista. Por su parte, la cantautora de rock Tere Estrada coincide con el comentario anterior:

Finalmente, para mí la trova tiene que ver con la canción de autor. Porque estás preocupado por contar una historia a través de la letra, no nada más una cosa poética sino también contar historias. Para mí contar historias tiene que ver con hacer trova. Claro, la trova puede ir de muchos colores. (Tere Estrada, entrevista, 14 de mayo de 2021)

El interés literario se extiende así desde lo poético hasta lo narrativo, y se relacionan estas características con la canción de autor, término y concepto con que se conoce esta práctica en España. Finaliza Estrada con su reconocimiento a la diversidad de expresiones troveras, en lo cual se insiste en esta investigación.

De igual manera, desde el puesto de dirección de un foro trovero —El Breve Espacio, en Cd. de México— se opina:

Para que haya una canción de trova y sea tal, debe ser un verso o un poema pulcro, bien escrito, como dicen los cánones. Y puede ser verso libre, si se quiere, pero debe tener la ambición de estar bien escrito, debe de tener la sana ambición de lograr ser un poema, o sea, en ese sentido, ser literatura. (Ciro Oliva, entrevista, 6 de enero de 2018)

En el anterior comentario, la visión de Ciro Oliva es más normativa, desde una postura cómplice y observadora del quehacer trovero. Para que sea trova debe tener la ambición de ser literatura, señala Oliva. Se infiere que el incumplimiento de estas normas marca el inicio de la diferenciación y de la no aceptación de esas diferencias. Se ejemplifica aquí, pues, la tensión, el debate entre las diferentes posturas generacionales, ya que, como se verá, no todos los ejemplos de trova indican un trabajo literario profundo. Pero para muchos sujetos de la esfera trovera, es el trabajo literario lo que marca la diferencia entre ser trovador y no serlo. Rafael Mendoza lo resume así:

La trova, o estos compositores de los que estamos hablando, tienen un trabajo literario de ciertas cualidades, con ciertas exigencias que ellos mismos se imponen. Hay un manejo distinto, por lo menos de las palabras, a la balada comercial, que era lo que sonaba en ese momento. Hay temas que no aborda la balada comercial y que sí abordaba gente como Marcial Alejandro, por ejemplo. O gente como Jaime López. (Rafael Mendoza, entrevista, 3 de mayo de 2021)

Propongo vincular a la canción trovera más con *lo poético* que con la poesía. La letra de una canción no es un poema, ya que su forma obedece a otros formatos que se doblegan, se rinden, durante su creación, a la melodía de la canción, aunque esta sea compuesta posteriormente. Las excepciones a esta propuesta serían los casos de canciones que son poemas —previamente escritos como tales— musicalizados, así como las obras de trovadores fieles a la tradición de componer en décimas u otros formatos similares.

A continuación se expone la letra de una canción *poética*, como ejemplo de esta orientación de la trova hacia lo literario. La letra de la canción *Luz*<sup>33</sup> del trovador mexicano Marcial Alejandro (1955-2009) funciona como ejemplo de los comentarios anteriores. Se

---

<sup>33</sup> *Luz*. Letra y música: Marcial Alejandro. Publicada en el disco *Luz* de Eugenia León, Polygram, 1984. <https://www.youtube.com/watch?v=nwa4Af8KGls&list=PLxPeTIYURLTjn81jarwQ2wRdQGfUaWW9p&index=10>



selecciona esta canción porque no solo muestra una elaboración literaria distinta a la mayoría de las canciones conocidas de la industria musical, sino que su contenido es en sí una declaración estética acerca de la práctica de la nueva canción<sup>34</sup> —además, *Luz* es una de las canciones incluidas en el Anexo 5, que contiene las propuestas de los comunicadores de trova—.

Al respecto de esta postura es pertinente retomar la teoría semiótica de la escuela de Tartu. Lotman (1982) explica que en todo texto artístico la forma no es externa al contenido, debido a que ambos, forma y contenido, son portadores de la carga informacional (p. 30). Así, la expresión literaria forma parte de ese posicionamiento estético del que trata el contenido:

#### Luz (Letra y música: Marcial Alejandro)

Luz, a los poetas  
pa' que no anden malgastando letras.  
Luz es lo que falta,  
aclarar la tinta que los mancha,  
escribir a oscuras como ciego  
cuando punza la verdad,  
escribir locuras con sosiego,  
simple, la dificultad.

Luz en cada trazo  
a quien llene de razón un cuadro.  
Luz en cada grieta  
a donde eche un ojo la destreza,  
que al pintar la hondura pinte el cielo  
y si puede más allá, más allá, más allá.

Luz a los guerreros  
con inteligencia en los aceros.  
Luz cuando se mueren,  
que a pesar de muertos no se quiebren.

Luz donde nos falte,  
al que tuerza fierros y al que cante.  
Luz que nunca sobre  
para que apreciemos a la noche,  
para que apreciemos a la noche.

Que al llegar profunda monte a pelo,  
¿pa' qué más profundidad?

En *Luz* el yo lírico expone la dualidad de desear luz como una vía para apreciar la noche, un ícono típico de la oscuridad. Este recurso de tipo oxímoron se justifica por ser también la oscuridad un ícono de lo opuesto, lo rebelde, lo oculto y lo sensual, elementos tradicionalmente preferidos por parte de cantores y poetas. La luz como símbolo de razón, de buena suerte o de pureza se desea a practicantes de oficios que se analogan en la canción como los de cantante, guerrero, pintor, herrero y poeta. Se infiere que estos oficios son valorados

---

<sup>34</sup> Luz fue compuesta y publicada en el período de la nueva canción, en 1984.

positivamente y se les relaciona con la creación, al mismo tiempo que funcionan como metáforas del oficio de artista y, por extensión, del de hacedor de canciones.

De esta forma, *Luz* funciona además como un ejemplo de la categoría lotmaniana de autodescripción propia de una semiosfera,<sup>35</sup> ya que aporta identidad al trabajo trovero: “Self description is inseparable from the formation and perception of cultural identity. Cultural identity, like any other identity, is based on self-understanding” (Milyakina y Torop, 2021). Los lenguajes literario y musical<sup>36</sup> funcionan como metalenguajes que describen la forma de proceder composicionalmente de un trovador en la época en que fue compuesta y grabada — en 1984, etapa de la nueva canción—.

El análisis de *Luz* permite mostrar una parte de la dimensión artística de la práctica de la trova, la cual se percibe diferente a la de una canción común de la industria musical. Sin embargo, como ya se señaló, esta orientación de la canción trovera hacia lo literario presenta diferencias, gradaciones, según la generación de trovadores que se estudie. A continuación se presentan ejemplos de composición de estas diferentes prácticas y de las posturas y perspectivas distintas de sus sujetos.

### **Trova sólida**

Una práctica orientada hacia la canción política, como en las primeras generaciones del canto nuevo, motiva una simplificación de sus lenguajes —musical y literario— para facilitar la transmisión del mensaje. Como ejemplo, se expone aquí un fragmento de la canción *Corrido del Partido de los Pobres* de Judith Reyes. Si bien esta canción no fue incluida en el Anexo 5, su autora sí fue seleccionada en el Anexo 4. Las canciones propuestas por los periodistas encuestados y mencionados en el apartado metodológico incluyeron escasos ejemplos de las primeras generaciones del canto nuevo. Esta canción se incluye aquí por consideración a su contenido político explícito, lo cual facilita la ejemplificación que se pretende.

---

<sup>35</sup> En el capítulo V se propone la semiosfera como un modelo para analizar a la cultura trovera desde una perspectiva semiótica.

<sup>36</sup> No se anexa guión melódico de la canción porque en esta sección se hace referencia a su letra únicamente.

*Corrido del Partido de los Pobres*<sup>37</sup> (L. y M: Judith Reyes) [Fragmento]

Sin trabajo y sin parcelas,  
mexicanos pobretones  
levantamos la bandera  
del Partido de los Pobres.

Porque solo injusticias tenemos  
y el gobierno del PRI puede ver  
que los pobres con Lucio Cabañas  
vamos a la lucha y vamos a vencer.  
Que los pobres con Lucio Cabañas  
vamos a la lucha y vamos a vencer.

Cinco millones andamos  
buscando cualquier trabajo,  
vamos de un lado par'otro  
y nos mandan pa'l carajo.

Porque solo injusticias tenemos... etc.

[...]

Contra el fraude y la miseria,  
mexicanos pobretones  
levantamos la bandera  
del Partido de los Pobres.

Porque solo injusticias tenemos... etc.

Al Partido de los Pobres  
se incorporan valerosos  
los que no queremos que haya  
débiles y poderosos.

Porque solo injusticias tenemos... etc.

Con un lenguaje literario directo y de carácter principalmente denotativo, Reyes expresa de forma clara sus objetos de referencia: la pobreza en México, el Partido de los Pobres, etc. Además de describir en la primera y tercera estrofas la situación mexicana de pobreza, la explica a medias en el primer verso del estribillo, señalando su causa —el PRI— en el segundo. Cierra su estribillo repitiendo una especie de mantra triunfalista, entre buenos deseos y llamamiento a la lucha, que puede inferirse como uno de los rasgos centrales del contenido de la canción.

Otro rasgo del contenido es el posicionamiento del Partido de los Pobres,<sup>38</sup> expresado tanto en el título de la canción como en dos de sus versos. Además, la narrativa del texto se expone en primera persona del plural y el receptor del mensaje da por sentado que la auto-inclusión de Judith Reyes dentro de esta persona es real. Uno de los rasgos identitarios de la canción trovera es motivar, en la mayoría de los casos, la sensación de que el sujeto que narra corresponde con el autor real. Es decir, el autor trovero es, en términos de Eco (1993), un

---

<sup>37</sup> *Corrido del Partido de los Pobres*. Letra y música: Judith Reyes. Disco: Viento Rojo Vol. 2, 1970 (sin más información). <https://www.youtube.com/watch?v=Oyeu0HNIImiA>

<sup>38</sup> Partido de los Pobres (1967-1974): organización política de Guerrero, México, fundada por Lucio Cabañas.

autor empírico, por lo menos en el imaginario de la audiencia de la trova. En términos de Lotman (1982), el sujeto del texto coincide con la personalidad del autor, y su obra expone su punto de vista sobre el mundo (pp. 321 y 322).

Por otra parte, en cuanto al lenguaje musical, sus códigos son fácilmente asimilables para la audiencia a la que se dirige la canción:

### Figura 3.1

*Guión melódico de Corrido del Partido de los Pobres*

**Corrido del Partido de los Pobres**

Judith Reyes

9 Sin tra ba jo y sin par ce las me xi ca nos po bre to nes

17 le van ta mos la ban de ra del Par ti do de los po bres

25 Por que so lo in jus ti cias te ne mos y el go bier ni del PRI pue de ver

33 que los po bres con Lu cio Ca ba ñas va mos a la lu cha y va mos a ven ce er

que lo po bres con Lu cio Ca ba ñas va mos a la lu cha y va mos a ven cer

Fuente: Propia

La composición está construida dentro de una estructura armónica tradicional de la canción ranchera, en el tono de Do mayor —como lo indica el cifrado incluido en el guión—. El contrabajo y los contratiempos de las cuerdas del mariachi marcan el compás de 3/4, para acompañar la melodía de la voz compuesta con intervalos y combinaciones típicas de este género. Los arreglos liderados por las melodías de metales, así como el timbre vocal de Reyes, dotan de firmeza al carácter de la canción. Por lo tanto, la música en general, al estar compuesta de manera sencilla, de fácil asimilación, y dentro de las codificaciones típicas de la

memoria de este género, facilita junto a sus rasgos literarios, la transmisión de su contenido temático. En términos de comunicación, la trova sólida emite un mensaje orientado hacia su función referencial, según las categorías de Jakobson (1960). Es decir, su objetivo primordial es centrar la atención del receptor en el contenido del mensaje.

En este período del canto nuevo lo *poético* de la canción se encontraba en un segundo plano y predominaba la expresión literaria conocida como panfletaria o panfleto, es decir, una forma de comunicar de forma directa y denotativa los mensajes políticos de las canciones. El trovador y antropólogo Armando Chacha explica:

Hay quienes hacen un panfleto en el sentido de hacer evidente discursivamente, en términos textuales, una realidad que le mortifica, y esa realidad puede ser un acto de injusticia, la pobreza, la marginación o qué se yo. Y lo hace de una manera evidente en una narrativa que no busca ni metáfora ni elemento simbólico o transfigurado. Pero no tan solo por describirlo, sino además por querer que quien lo oiga se convenza de que esa es una verdad y es una realidad [...]. (Armando Chacha, entrevista, 4 de enero de 2018)

El recurso del panfleto es defendido por varios sujetos entrevistados como una necesidad de momentos históricos específicos y de situaciones socio-políticas coyunturales, sobre todo, cuando se intenta movilizar a un colectivo de gente a realizar alguna acción. Algunos exponentes de esta trova sólida han tomado posturas críticas hacia su generación sucedánea al asumir las diferencias de lenguajes como diferencias de posicionamientos ideológicos y políticos.

Gabino Palomares, exponente de la primera generación de cantautores, la trova sólida, hace una crítica a la segunda generación, la aquí llamada trova coloidal. Plasma un distanciamiento relacionado con los rasgos literarios de la composición trovera de sus colegas, desde una diferenciación en cuanto a posturas ideológicas:

Y desde mi punto de vista, ¿por qué los medios no le están haciendo caso a la trova? Porque la gente no le entiende. Cuando estoy hablando desde el punto de los medios de comunicación, te estoy hablando de mercado: el gran mercado no le entiende. Ni entiende a los *políticos* [los trovadores *políticos*], ni a estos *estéticos* [los trovadores *estéticos*], ni a los *filios* [la generación de Alejandro Filio y Mexicanto] y mucho menos a los muchachos [los trovadores más jóvenes]. (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018)

Y en otra parte de su entrevista, Palomares narra la siguiente anécdota, que sirve como un buen ejemplo de estas diferencias generacionales relacionadas con la construcción de la letra

de las canciones. Desde el canto nuevo y su postura *política* se critica la postura *estética* de la nueva canción.

Pancho Madrigal decía en una conferencia: “a mí me da la impresión de que los muchachos de la trova...” —sobre todo la siguiente generación de Filio y de todos estos, la que es ahora la gran mayoría—, dice Pancho: “cuando hacen una canción, me da la impresión de que nada más Dios y ellos saben lo que están diciendo. Y cuando terminan la canción, solo Dios”. Entonces, ¿para qué sirve la canción? La canción sirve para comunicar. Pero la canción también tiene que cumplir con ese precepto de comunicación. Si no lo cumple, entonces hay que revisar para qué es la canción. (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018)

Tanto Madrigal por un lado, como Palomares al narrar la anécdota, por el otro, priorizan la función comunicativa pragmática de la canción frente a su función artística. Según ambos, la canción trovera de la generación siguiente —la cual muestra una mayor intención poética que los trovadores de su propia generación— era incomprendible para su audiencia. En cambio, opinan, la generación de ellos logra su cometido al facilitar la comprensión del mensaje por parte de su receptor, mediante lenguajes musicales y literarios sencillos y directos.

De igual manera se deben matizar tanto el comentario de Palomares como la anécdota de Madrigal. Según Lotman (1982), los lenguajes más afines a la lengua natural son más *cómodos* para el oyente. Es evidente que la audiencia comprenderá, en su nivel lingüístico, más fácilmente un texto sencillo. Sin embargo, la información que aporta un texto literario no es únicamente lingüística, la obra artística es también una importante fuente de información sensorial (Lotman, 1982), así como de otros tipos de información. Y esa información no puede ser sustituida por medio de la simplificación del lenguaje literario.

Por otra parte, tanto Palomares como Madrigal recriminan a la generación de los “filios” —Palomares *dixit*— su lenguaje *incomprensible*, incluso al grado de culparlos por la desatención de los medios de comunicación a la trova. Sin embargo, tanto Alejandro Filio como Fernando Delgadillo y Mexicanto han sido algunos de los trovadores de más ventas de discos y mayor convocatoria de público en México. Además, la compleja elaboración del mensaje literario es la característica más visible de dos de los cantautores más exitosos a nivel internacional: Silvio Rodríguez y Joaquín Sabina.

Asimismo, la simplificación de lenguajes propuesta por Palomares y Madrigal probablemente atente contra la propia identidad de la cultura de la trova durante la etapa de la nueva canción, supuestamente configurada a partir de un enfoque más “artístico” que la

canción comercial. Tal vez no haya una respuesta para resolver a qué obedece el fracaso o el éxito de un cantautor. Pero se infiere *a priori* que dicha respuesta deberá contener algunos elementos extratextuales ajenos a las gramáticas de producción del discurso trovero.

### **Trova coloidal**

En esta práctica se percibe un dominio de la expresión artística por encima del contenido. Ello no significa un desinterés por las temáticas que trata, sino un posible desplazamiento de estas a un segundo plano, o en ocasiones una nivelación de la importancia entre expresión y contenido. Para Palomares —siguiendo sus comentarios anteriores—, al enfocarse esta práctica en lenguajes poéticos, se frustra la función comunicativa de la canción. Se ejemplifica la composición trovadoresca de la nueva canción, la trova coloidal, con *Ariles del campanario*, de David Haro. Tanto la canción como el autor fueron incluidos en las listas de los Anexos 5 y 4.

#### *Ariles del campanario*<sup>39</sup> (L. y M.: David Haro)

Tullumbé, teque maneque,  
chuchú mallambé. Mi ritmo cruje  
ariles de bongós.  
La sangre me está llamando  
y el Sotavento me está rozando por dentro.

Turingué, alma de cedro,  
alabanza de son, bamba de estero,  
rezumba tu color.  
Y el eco lo llevo yo,  
va redoblando en mi amanecer de trovero.

Ay, las campanas repican en Malibrán.  
Está Mariana bailando el tilín-tilán.  
Alma llanera, postura de rumba y son.  
Como campana repicas y repicando  
va rezumbando en mi corazón.

Así es tu color.  
Mocambo, yanga, mandinga  
me hablan con el tambor.  
Así es tu color, así.  
Con toda la rebeldía liberarás tu color.

La letra posee rasgos muy particulares propios de la canción y del estilo de su autor. En primer lugar, inicia con palabras que cumplen una función netamente musical. Se trata de

---

<sup>39</sup> *Ariles del campanario*. Letra y música: David Haro. Disco: *Ariles. Música del Sotavento*, independiente, 2000. [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_bezEQ0ftc](https://www.youtube.com/watch?v=E_bezEQ0ftc)

codificaciones que se establecen a partir de las relaciones entre la letra y la música. Son palabras sin un valor lingüístico, creadas por Haro para esta canción. Sin embargo, adquieren significaciones sensoriales al escucharse rítmicamente en consonancia con las guitarras que interpretan el son en la versión original del autor —en la versión de Eugenia León<sup>40</sup> es más evidente esta relación, por la dotación instrumental percusiva y la ambientación festiva que la acompaña—.

Los campos semánticos de *Ariles del campanario* se podrían dividir en dos principales: uno relacionado con lo rítmico, lo musical y lo festivo; y otro relacionado con la región del Sotavento, en Veracruz, y el color de piel de sus habitantes. Más que una expresión de tipo narrativo, la letra de la canción expone estampas de la relación entre estos dos rubros, la región y su musicalidad. Se trata de sintagmas cortos, aparentemente conectados semánticamente solo por una significación general, formada por la fuerte simbiosis entre letra y música. La siguiente representación gráfica de su música está basada en la versión de Eugenia León.

---

<sup>40</sup> Disco: *Maradentro*, de Eugenia León. Universal Music México, 1988.  
[https://www.youtube.com/watch?v=YK\\_ypYQqVIM](https://www.youtube.com/watch?v=YK_ypYQqVIM)



### Figura 3.2

#### Guión melódico de Ariles del campanario

## Ariles del campanario

David Haro  
(versión de Eugenia León)

Musical score for 'Ariles del campanario' in G major, 4/4 time. The score consists of ten staves of music with lyrics and chords. The lyrics are: Tu yum bé te que ma ne que chu chu ma yam bé mi rit mo cru. je a ri les del bon gó la san gre me es tá lla man do y so ta ven to me es ta ro zan do por den tro Tu run gué al ma de ce dro a laban za de son bam ba de es te ro re zum ba tu co lor Y el e. co lle vo yo va re so plan do en mi a ma ne cer de tro ve ro Ay las cam pa nas re pi can en Ma li brán es tá Ma ria na bai lan do el ti lín ti lán al ma lla ne ra pos tu ra de rit mo y son co mo cam pa na s re pi cas y re pi can do va re zum ban do en mi co ra zón a sí es tu co lor Mo cam bo yan ga y Man din ga me ha blan con el tam bor a sí es su co lor a sí con to da la re bel dí a li be ra rás su co lo r si

Fuente: Propia

Como en muchas de sus composiciones, David Haro actualiza códigos de la música tradicional veracruzana. Traduce elementos rítmicos, armónicos y melódicos de esa práctica y los convierte en un estilo que lo caracteriza. La actualización de su tradición consiste en conservar algunos patrones rítmicos y melódicos, y modificarlos a partir de elementos que provienen de influencias contemporáneas diversas. Así, moderniza su sonoridad general con aportaciones, sobre todo armónicas y melódicas, creando una musicalidad propia, una especie de idiolecto artístico.

En *Ariles del campanario* el nivel rítmico es un rasgo tradicional sobresaliente, manifestándose sobre todo en la constante síncopa de la melodía principal y del acompañamiento. Asimismo, las estrofas cierran con cadencias conclusivas típicas del género. Por otra parte, Haro actualiza la tradición con modulaciones de paso en el clímax del estribillo y otras modulaciones más notorias en la segunda parte de este, que funcionan como un rompimiento de lo rítmico hacia la calma.

Al observar a la canción como un fenómeno de comunicación, se puede decir que *Ariles del campanario* está orientada hacia su función poética —dentro de las categorías de las funciones del lenguaje propuestas por Jakobson (1960)—. Es decir, es posible considerarla como un mensaje más enfocado en sus niveles de expresión literaria y musical, y en la relación entre ambos niveles. La trova coloidal se centra en su estrato formal, de expresión, y la trova en general se identifica más con lo literario. De ahí se podría inferir que los trovadores de esta generación están vinculados, por un lado, con la poesía de su tiempo o de tiempos pasados; y por el otro, con la canción poética de otros países —Cuba, España, Brasil—.

Desde mediados de los años 70 circularon en México, ejerciendo una gran influencia artística, los trabajos de cantautores extranjeros como Joan Manuel Serrat musicalizando la obra de León Felipe, Antonio Machado y Miguel Hernández. Asimismo, Pablo Milanés, Amaury Pérez y Pedro Luis Ferrer cantaron poemas de José Martí. Además, Nacha Guevara interpretó la poesía de Mario Benedetti musicalizada por Alberto Favero. Al mismo tiempo, en los trovadores mexicanos de los ochenta se percibían huellas, muchas veces explícitas, de José Agustín —principalmente en el movimiento Rupestre—, Juan Rulfo, la poesía decimal campesina, Jaime Sabines y Efraín Huerta entre muchos otros. El poeta Eduardo Langagne participó en un sin fin de actividades de trovadores desde los años 70, trabajando directamente

con ellos. Por su parte, algunos trovadores de provincia establecieron contacto personal y de musicalización con sus coterráneos poetas. Fue notorio este contacto en Sonora —el grupo Tránsito con el colectivo Acequia—, San Luis Potosí —José Antonio Parga con Félix Dauajare— y Guadalajara —cantautores como Gerardo Enciso con Ricardo Castillo y Yahir Durán con Ricardo Yáñez—, por mencionar solo algunos ejemplos.

Una parte de los practicantes de la trova coloidal también ha sido criticada por algunos de sus sucedáneos, los practicantes de la trova líquida. Esta última se contagia también del espíritu característico de la poesía de la época, más orientada al nihilismo y al escepticismo, con “una negativa casi unánime de que el poema reconvierte la realidad social” (Lumbreras y Bravo Varela, 2002, p. 25). Aunque, en el caso de la trova líquida, más que nihilista parece cargada del espíritu propiamente *líquido* al que hace referencia Zygmunt Bauman (2003), en el sentido de una especie de fragmentación posmodernista huérfana de las grandes narrativas que cohesionaban el espíritu social.

Desde una práctica dos décadas más joven, la líquida, Miguel Inzunza critica a su generación anterior, la de la nueva canción, criticada a su vez por Palomares y Madrigal, pero por otras razones. Para Inzunza, como se resumió anteriormente, la intención poética de dicha generación tiene rasgos de solemnidad, sobre todo al relacionar sus formas con los contenidos de su obra:

Yo creo que antes era así mucho más solemne y la postura era mucho más rígida. Es decir, un cantautor que hiciera canciones con lugares comunes, o con armonías y melodías comunes, casi era llevado a juicio por los otros trovadores. Era una cosa muy... casi había que tener un pedigrí para estar dentro de la trova. Pero se ha ido relajando mucho en ese sentido. Y también creo que como van cambiando los tiempos, digamos, ya como que no encuentra eco ese discurso tan solemne y tan idealista. Muy pocos conservamos, digamos, algún pulso idealista dentro la canción, pero antes era una de las características obligadas, digamos, de ser un trovador: que tuviera un pulso medio idealista, ¿no? Y entonces creo que la canción de autor ahora es mucho más desenfadada. (Miguel Inzunza, entrevista, 10 de enero de 2018)

Asimismo, Inzunza profundiza en algo clave para esta investigación: el proceso de transformación de la trova, más visible a partir del cambio de siglo —una etapa de *explosión*, en términos de Lotman (1999)—:

Entonces, creo que la modernidad y la tecnología, y todo lo que está sucediendo con el internet, ha cambiado también la forma de decir las cosas y las va a seguir cambiando. Nosotros, creo que nos tocó el comienzo de ese cambio de discurso. Entonces, sí siento que

cambia mucho la textura y la forma de decir las cosas. (Miguel Inzunza, entrevista, 10 de enero de 2018)

Inzunza expone dos rasgos importantes para el análisis de la práctica artística de la trova: la conexión entre forma y contenido de su obra, y el cambio —ya mencionado— que se lleva a cabo en la expresión trovera como un proceso. Esta conexión y las transformaciones suceden en toda práctica artística, pero en la práctica trovera adquieren significaciones especiales por las connotaciones ideológicas y políticas involucradas en sus procesos de cambios generacionales.

Siguiendo a Lotman (1982), aquí se estudian las canciones de trova como un todo estructural, no como una sucesión de signos: una canción que realiza una función cultural y transmite un significado íntegro (pp. 72 y 73). El texto artístico “se construye como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales” (Lotman, 1982, p. 73). Se estudia, pues, las relaciones entre los niveles literario y musical de la expresión, así como la relación de ambos con su contenido.

### **Trova líquida**

Otras prácticas troveras más recientes, en la época de auge del internet de principios del presente siglo, promueven una simplificación de lenguajes similar a la de la trova sólida, pero en sentido contrario a ella, para transmitir una atmósfera de ligereza y desenfado. Partiendo de lo expuesto por Inzunza en sus comentarios anteriores, en la trova líquida se manifiesta también un interés por el contenido, pero de forma menos rígida que en sus antecesores, al referirse a él como “reflexionista” e “idealista”, y distanciarlo de lo “revolucionario” de las prácticas previas. Se ejemplifica lo anterior con la canción *Hubiera jurado* de Carlos Carreira, por ser un trovador incluido en el Anexo 4:

*Hubiera jurado*<sup>41</sup> (L. y M.: Carlos Carreira)

Hubiera jurado  
que eras para mí.  
Si a cada momento  
no hacías otra cosa que hacerme feliz.

Hubiera jurado  
que eras perfecta.  
Si a cada minuto  
tan solo veía virtudes en ti.

Pero decidiste dejar de mentir  
al ver que mi vida pendía de tus manos  
y ahora con engaños me alejas de ti.

Hubiera jurado que eras para mí.  
Hubieras tenido mi vida hasta el fin.  
Hubieras logrado tenerme a tu lado,  
dejando el pasado  
por seguirte a ti.

Hubiera jurado que eras para mí.  
Hubiera saciado tus ganas de huir.  
Hubiera jurado morir en tus brazos  
si solo tus brazos fueran para mí.  
Hubiera jurado que no iba a llorar.

Hubiera jurado  
que eras para mí.  
Si cuando el destino  
propuso el camino tú estabas ahí.

Pero decidiste dejar de mentir... etc.

Hubiera jurado que eras para mí... etc.

Hubiera jurado que no iba a llorar,  
que el tiempo bastaba para no olvidar.

La letra expone un contenido muy distinto al de la canción de los períodos anteriores, y a partir de una perspectiva más cercana al amor romántico o cortés: desde la esfera de lo íntimo, el sujeto expone en primera persona del singular una situación de abandono de pareja. El mensaje es claro y se expresa en un lenguaje directo y sencillo. La repetición de frases y de formas de rimar —la saturación de rimas agudas con la vocal *i*— dan la impresión de que la letra está sujeta a la expresión musical. Esto es, la simplicidad de la estructura literaria motiva la sensación de un dominio de la música sobre la letra. Y la música funciona aquí principalmente como vehículo rápido para las emociones.

A diferencia del ejemplo de la trova sólida, en que la transmisión de un mensaje político y la exhortación a la acción sostienen la expresión literaria, en esta canción está más presente la dimensión emocional. La emoción es parte determinante de la información del mensaje. Como se mencionó, Lotman (1982) explica que “todo proceso de asimilación sensorial se puede representar asimismo como obtención de información” (p. 80). Así, el

---

<sup>41</sup> *Hubiera jurado*. Letra y música: Carlos Carreira. Disco: *Hecho a medida*, Fonarte Latino, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=JxksVf6ESRs>

público es conducido a un punto climático sensorial, y por lo tanto de recepción de información de ese tipo: el verso que cierra cada repetición del estribillo dice “hubiera jurado que no iba a llorar”. El trovador, pues, al final es representado llorando y recordando, en la mente socializada de su audiencia.

El lenguaje musical de la canción es también sencillo:

### Figura 3.3

#### Guión melódico de Hubiera jurado

Hubiera jurado

Carlos Carreira

to no ha cías o tra co sa que a cer me fe liz hu bie ra ju ra do que e ras per  
fec ta si a ca da mi nu to tan so lo ve í a vir tu des en ti Pe ro de ci dis  
te de jar de men tir te al ver que mi vi da pen día de tus ma nos y a ho ra con en ga  
ños me a le jas de ti Hu bie ra ju ra do que e ras pa ra mí hu bie ras te ni  
do mi vi da has ta el fin hu bie ras lo gra do te ner me a tu la do de jan do el pa sa  
do por se guir te a ti Hu bie ra ju ra do que e ras pa ra mí hu bie ra sa cia  
do tus ga nas de hu ir hu bie ra ju ra do mo rir en tus bra zos si so lo tus bra  
sos fue ran pa ra mí hu bie ra ju ra do que no j ba a llo rar

Fuente: Propia

La estructura musical sigue una fórmula recurrida por la balada pop mexicana de los años 80 en cuanto a su melodía y su secuencia armónica. En dicha fórmula se perciben sintagmas musicales que evocan estereotipos de las baladas españolas e italianas de esos años, enfocadas en la melodía —en algunos países sudamericanos la llaman canción melódica—. Carreira ha grabado y difundido esta canción con distintas dotaciones instrumentales, unas más cercanas a lo trovadoresco que otras.

A pesar de que una canción se considera un sistema orgánico de significación, en *Hubiera jurado* predomina su nivel melódico. Su melodía principal está inmersa en las codificaciones musicales de la memoria mexicana, de tal manera que resulta fácil de predecir y por lo tanto de recordar. Una melodía pegajosa —*catchy*, en inglés— suele ser simple y facilita la transmisión de su información sensorial.

Como también se explicó anteriormente, Lotman (1982) expone lo siguiente: “Se puede decir *a priori* que aquellos principios de construcción del código artístico que son más afines a los principios estructurales de la lengua natural son más “cómodos” para el oyente; los contrarios, para el autor” (p. 356). Es decir, el público se relaciona más fácilmente, más cómodamente, con lo más sencillo, con lo menos elaborado artísticamente. Y agrega lo siguiente —llamando “lector” al oyente, por su categorización de la obra artística como un texto semiótico—:

El lector está interesado en recibir la información necesaria con el mínimo gasto de esfuerzos (el placer obtenido mediante la prolongación del esfuerzo es una posición típicamente de autor). [...] Es preciso reconocer que —no como regla, sino como tendencia— la posición del “oyente” es más propia del arte de masas y, en particular, de la llamada “cultura de masas”. (Lotman, 1982, p. 357)

Partiendo de esta reflexión lotmaniana, se podría inferir que los dos ejemplos —el de la trova sólida y el de la trova líquida— pertenecen a prácticas troveras cercanas a la “cultura de masas”. Pero para ser precisos, eso sucede más en el caso de *Hubiera jurado*, ya que el *Corrido del Partido de los Pobres* toma únicamente algunos elementos de esa cultura para hacer llegar un mensaje político que se opone a ella.

Retomando lo que se ha visto en los párrafos anteriores, se infiere una conexión entre los comentarios de Palomares, Madrigal e Inzunza y la explicación de Lotman (1982) acerca

de la comodidad del oyente con las obras artísticas más cercanas a su lenguaje, los textos artísticos más directos y simples. En relación con este tema, a continuación se transcribe un fragmento de la entrevista a Estrella Barranco, público joven de trova y organizadora de grupos de *fans* troveros:

Pregunta: ¿Cómo sería el lenguaje de una canción de un trovador?

Respuesta: Es como un poco más... no quisiera utilizar esta palabra, pero... rebuscado. No todos, pero creo que en su mayoría tienden a hacer canciones un poco más rebuscadas, un poco más, no sé, más estudiadas, o un poco más pensadas. [...]

P: ¿Me podrías mencionar algunos trovadores que utilicen un lenguaje más rebuscado?  
[...]

R: Mexicanos... Miguel Inzunza, creo que busca justo eso, ser un poco más rebuscado en algunas de sus canciones. Creo que Rodrigo Rojas también tiende a hacer eso.

[...]

P: ¿Y a Oceransky, dónde lo colocas? [Se formula esta pregunta porque Estrella trabaja para Edgar Oceransky dentro de su equipo de difusión y del festival Trovafest]

R: Es que él tiende a hacer cosas muy... creo que en un principio hacía cosas rebuscadas. [...] Pero su misma tendencia a encontrar público nuevo y expresarse de otras maneras lo ha llevado cada vez más a simplificar su modo de escribir, sin perder el objetivo de comunicar lo que quiere expresar de forma puntual. [...]

P: ¿Hay una relación entre el lenguaje simple y la cantidad de público que tienes como trovador o cantautor?

R: Yo creo que sí. Yo creo totalmente que sí. Porque alguna vez yo también me pregunté eso, que si las canciones de ellos entraran a la radio, contra quién estarían compitiendo. Y me di a la tarea de escuchar un par de las que estaban en el *top* en ese momento. [...] y me daba cuenta de lo simple que era el lenguaje, de tal cual como lo decía. Y en ese momento me puse a [inaudible] los últimos sencillos de los trovadores, cantautores, que estaban acá, y me di cuenta de que iba a costar mucho trabajo que una persona pusiera atención o se le quedara alguna frase grabada para poderlo seguir. (Estrella Barranco, entrevista, 12 de mayo de 2021)

El fragmento anterior refleja una postura muy similar a la de Palomares y Madrigal en cuanto a la dificultad comunicativa de una canción con un lenguaje más poético o más elaborado. Barranco recurre a los adjetivos *rebuscado*, *estudiado* y *pensado* para referirse al lenguaje trovero. Curiosamente, su lista de trovadores que utilizan este lenguaje inicia con Miguel Inzunza, quien, como vimos, guarda distancia de esta postura *rebuscada* o *solemne*. Al pertenecer Barranco a un público más joven, se infiere que la oposición entre ambas posturas está relacionada con aspectos generacionales. Para Inzunza, sus antecesores, menos jóvenes que él, son “solemnes” con su lenguaje poético y su actitud. Para Barranco, aun más joven que Inzunza, él compone con un lenguaje “rebuscado”. A partir de esto, se podría inferir una tendencia de la trova hacia la simplicidad de sus lenguajes, relacionada con una tendencia del público a consumir este tipo de trova más sencilla.



El siguiente comentario de Miguel Banda, funcionario por décadas de la industria musical mexicana, complementa las respuestas de Barranco:

Mira, vamos a hablar de un cantautor específico, para ejemplificarlo mejor: Leonel Soto. Tú me dices “¿cuál es la diferencia entre Leonel Soto<sup>42</sup> y un Mario Dom?<sup>43</sup>”, por poner dos mundos: el pop y el cantautor. Mario Dom te tira tres líneas y te dice... ¡Pfff!, o sea, a lo mejor con tres líneas él ya dijo “te quiero” o “no te quiero”. Nos vamos al cantautor: puta, parecería que a veces entre más pinche complicado sea el mensaje es más chingón. Yo creo que esa es la diferencia de las letras. [...] Raúl [Ornelas]<sup>44</sup> es un cantautor, pero la neta es que encaja más en el pop que en el cantautor. Lo mismo creo que le pasa a lo mejor a Rodrigo Rojas,<sup>45</sup> que es cantautor pero sus letras son canciones que si tú dices “oye, mandémosle una canción a Paulina Rubio”, le va a quedar perfecta. Los Leoneles Sotos, lo quiero mucho a Leonel, pero son letras complicadas. Entonces, no veo a un programador de radio diciendo “mete esa canción”. Puta, lleva dos minutos de canción y sigo sin saber pa’ donde va. [...] Yo creo que el pop es mucho más inmediato, es más directo, es un lenguaje mucho más accesible para todo mundo. (Miguel Banda, entrevista, 19 de mayo de 2021)

Y remata con el siguiente comentario:

La gente de a pie como yo, como la señora que me ayuda en mi casa, como mi mamá, a lo mejor esa gente dice “yo no le entiendo, güey”. La música de autor, de pronto pienso que se vuelve para un sector bien estrecho. (Miguel Banda, entrevista, 19 de mayo de 2021)

Un fenómeno digno de atención es que en las opiniones de Banda se repite lo sucedido con Barranco. Banda, aunque es conocedor de la escena trovera, la observa desde las afueras de esta, es decir, desde la gran industria musical. Y desde ahí opina que la obra del trovador Rodrigo Rojas es similar o cercana al repertorio de Paulina Rubio, una figura emblemática de la música mexicana de entretenimiento. Sin embargo, para Barranco, Rojas recurre a un lenguaje “rebuscado” al componer sus canciones. Este fenómeno produce la impresión de que la competencia semiótica para asimilar los códigos de la trova poética es menor en Barranco, público de trova joven, que en Banda, observador desde la industria musical, aunque de una generación de mayor edad que Barranco.

Lo anterior permite inferir, por lo menos, que podría tratarse de un problema generacional a nivel más general y no solo relacionado con la trova. Propongo que en las

---

<sup>42</sup> Leonel Soto, trovador joven sinaloense.

<sup>43</sup> Mario Dom. Compositor, productor y cantante del grupo de música pop Camila.

<sup>44</sup> Raúl Ornelas, trovador tabasqueño vinculado con una musicalidad pop.

<sup>45</sup> Rodrigo Rojas, trovador boliviano radicado en México.

nuevas prácticas troveras, como es la trova líquida, los procesos de simplificación de sus lenguajes literario y musical obedecen a dos razones: 1) a una necesidad de comunicación con públicos jóvenes, y 2) a que estos trovadores son también jóvenes y su manera inmediata de comunicarse es mediante las codificaciones y decodificaciones simples.

En un debate entre varios trovadores transmitido por Facebook, uno de ellos acusaba a la trova actual, joven, de un “adelgazamiento de su discurso”. Con esto se refería a una práctica más ligera por parte de la trova joven, en cuanto a su expresión y contenido. Ante esto, el trovador coloidal Rafael Mendoza respondió lo siguiente:

Hablar de un adelgazamiento del discurso podría ser aplicable si pensamos en un trovador que tenía esa cualidad del discurso denso, elaborado, estéticamente exigente y etc., y ese mismo trovador fuera adelgazando su discurso. Eso no ha ocurrido. Lo que ha ocurrido es que los trovadores que se van incorporando a esta ruta que parece ser una veta, un camino, ellos van distanciándose de esos creadores, digamos, primigenios. Se van distanciando por varias razones que me parecen muy precisas. Una es que esos cantautores serios, con su guitarra, incluso formales, incluso solemnes, dan mucha güeva, damos mucha güeva. Y en un mundo que cada vez se vuelve más show, esos discursos, por más bellos que sean, por más sensatos, por más propositivos, son demasiado densos, exigen un nivel de atención que las generaciones actuales no tiene. [...] Y las canciones de esos otros cantautores que se van incorporando a esta veta supongo que lo entienden, y entonces van haciendo un discurso mucho más ligero, a veces hermoso sobre el amor, a veces hermoso sobre otras cosas que no son solo el amor, pero se van acomodando a estas realidades distintas y a estas formas distintas de escuchar. (Mendoza, 2021)

Mendoza reconoce la existencia de este fenómeno, el adelgazamiento discursivo, bajo ciertas condiciones, y lo explica como un tema generacional, no solo trovero. A pesar de ser él uno de estos practicantes de una canción más poética, más elaborada —es decir, no adelgazada, que aquí nombro trova coloidal—, Mendoza lo asume como un *área de oportunidad* para él y sus contemporáneos de la nueva canción, con el fin de poder adaptarse a los nuevos tiempos. Sin embargo, a diferencia de la opinión de Mendoza, pienso que sí es posible hablar de un adelgazamiento del discurso trovero, en lo literario y lo musical. A pesar de no contar con evidencias de que un trovador en específico haya diluido su discurso, sí las hay de que nuevas generaciones troveras practican un discurso más adelgazado o diluido, según lo que se ha visto hasta aquí y lo que se verá en los siguientes apartados. Este adelgazamiento del discurso se plantea como uno de los rasgos de la trova líquida y a su vez como una posible estrategia casi *natural* para sortear la inferida exclusión de la industria musical.

La canción trovera se configura de diferentes maneras, dependiendo, en parte, de la generación que la produce y de la generación que la recibe y la analiza. A pesar de sus diferencias es posible configurar ciertos rasgos generales que sirvan para identificarla y diferenciarla como un discurso social ante otros tipos de canciones (Verón, 1993). El análisis de discurso que propone Verón (1984) se sustenta en analizar un texto partiendo del principio de la diferencia, es decir, analizar un mínimo de dos textos. Así, los ejemplos analizados se han comparado con el discurso ya familiarizado —internalizado— culturalmente de la industria musical. Y al mismo tiempo, con el fin de anticipar diferencias internas en la esfera de la trova, cada ejemplo se ha confrontado con los de las otras prácticas generacionales troveras. Las múltiples dimensiones de un texto son también fuente de atención por parte el estudio de la semiosis social que propone este autor. Y tal como se especificó, se analizaron en este apartado dos de sus dimensiones centrales: la musical y la literaria. Aunque cada canción es un texto con sus propias características, de lo que se trata es de modelizar una canción trovera para su estudio, como parte del análisis de esta práctica detonadora de la identificación de sus sujetos.

Para concluir, se resumen algunos rasgos de la canción trovera a partir de lo visto en este apartado; dichas características varían su presencia e intensidad en la composición según la generación que la practique: 1) El contenido trata diversas temáticas, principalmente desde una perspectiva humanista. Esto significa que se trata de un discurso que implícita o explícitamente, en mayor o menor grado, tiene una orientación ética. 2) La canción trovadoresca muestra una inclinación hacia lo poético, en el sentido de predominar en ella un lenguaje connotativo y la utilización de tropos literarios. Lo literario suele dominar en la expresión formal de la canción, por encima de su música. 3) En cuanto a su musicalidad, una canción de trova manifiesta un interés por presentar algún detalle novedoso, original o diferente, aun basándose en códigos tradicionales o códigos típicos de la industria. 4) Su composición y acompañamiento suele centrarse en la guitarra acústica. 5) El discurso trovero es más complejo de asimilar que el de la canción comercial.

El apartado siguiente aborda el complemento artístico de la composición trovera: sus formas de exposición al público, es decir, su performatividad.

### 3.2.3 Exposición e imagen

La trovadora y el trovador ejercitan su práctica partiendo de una representación social (Jodelet, 1986) de dicha actividad, representación que configuran antes y durante dicha práctica. Esta representación funciona como una mediación entre los sujetos y su quehacer, y traza ciertas rutas por seguir y otras por modificar o evitar, durante la realización de sus actividades como trovadores. Una de las expresiones por excelencia de la representación social es la imagen visual. El sujeto trovero moldea su propia imagen a partir de imágenes históricas almacenadas en su memoria y actualizadas por sus anhelos e idealizaciones tanto individuales como colectivas (Hall, 1996). Así, esta imagen forma parte de su identidad y lo representa durante su proceso de componer y exponer al público sus canciones. De igual forma, la audiencia receptora del discurso trovero interacciona con el trovador a partir de sus propias representaciones, que en muchos aspectos son similares al tratarse de un fenómeno previamente socializado.

El presente apartado aborda la configuración de la imagen del trovador y la trovadora, y la relación que esta imagen guarda con la forma de exponer su obra artística al público, es decir, su *performance*, concepto entendido en esta investigación como “un tipo de actuación-ejecución en el sentido de la práctica de la música” (Chamorro, 1994, p. 61). Dicha performatividad musical se sustenta en códigos socializados durante la práctica, como por ejemplo, en el caso de la trova, la imagen en escena de una persona en solitario tocando una guitarra acústica. Esta representación es portadora de sentido y forma parte importante en la configuración de la identidad del trovador y la trovadora.

Uno de los rasgos distintivos del trovador ha sido, pues, su performatividad. Auslander (2021), retomando a David Graver, define al *performance* musical como la representación de la identidad musical de una persona dentro de un ámbito específico y discursivo de la música (p. 88). Para el autor el *performance* se lleva a cabo dentro de un marco —*frame*— de mensajes e información que organizan la percepción del observador, la dotan de una estructura para sus expectativas. El género musical provee este marco con información de qué es lo que va a suceder en una presentación (Auslander, 2021, p. 9 y 10). La audiencia que asiste al concierto de un trovador o trovadora tiene nociones de lo que va a presenciar y sabe de antemano que los comportamientos, tanto en escena como en el área del público, serán

distintos a los que suceden en un concierto de rock, por ejemplo, o de música *clásica*.

Continuando con Auslander (2021), la identidad del trovador se expone públicamente dentro de un marco de baja teatralidad, y es percibido como cercana a la persona real que encarna al trovador y lejana a un personaje de ficción. El trovador, en la mayoría de las ocasiones, se presenta vestido de manera sencilla, solo y sentado tocando una guitarra acústica. Sus movimientos escénicos son mínimos, de acuerdo con el marco que el género musical trova provee. Igualmente, en la mayoría de los casos las condiciones técnicas de iluminación y audio son las que posee el lugar, con poca capacidad de decisión por parte del trovador. Además, la presentación se realiza físicamente cercana a la audiencia debido al tamaño del lugar y, también debido a ello, con altas oportunidades de interacción directa y rápida con el público.

Por otra parte, y regresando a la imagen del trovador, Miguel Banda, desde la industria musical, opina:

Si tú le preguntas a alguien “¿qué te imaginas cuando yo te digo la palabra *cantautor*?” Yo pienso que mucha gente me diría “me imagino a una persona de pelo largo con una guitarra”. O de pelo corto, da igual, pero te imaginas a una persona con su guitarra. (Miguel Banda, entrevista, 19 de mayo de 2021)

La guitarra, pues, aparece como parte de una primera imagen socializada, inmediata, relacionada con el trovador. Asimismo, desde la práctica trovera Edgar Oceransky explica lo siguiente:

Sí había una imagen en mi cabeza, que era un tipo con su guitarra. Yo no sabía muy bien qué significaba eso. Después me di cuenta que un tipo con su guitarra es un tipo que puede ir a cualquier lado y cantar lo que sea. Yo nunca vi un tipo con un piano en [la peña] El Sapo [Cancionero], o muy rara vez. Porque la guitarra te permite esa movilidad y esa trashumancia. Entonces esa fue como la primera imagen, que siempre casaba. De repente yo pensaba en Silvio Rodríguez y era un tipo con su guitarra. O veía a Fernando Delgadillo y era un tipo con su guitarra. O veía a [Carlos Porcel] “Nahuel” y era un tipo con su guitarra. O veía al [Paco Barrios] “Mastuerzo” y era un tipo con su guitarra. Después me di cuenta de que aunque tal vez no lo hayan pensado, la guitarra obedece a esa facilidad de moverte y también de acompañarte a ti mismo. La guitarra es un instrumento muy fácil de aprender, no solo muy fácil de llevar, es un instrumento al que le sacas canciones bien rápido, a diferencia de otros instrumentos. Es una compañera de la que te puedes valer bien rápido. (Edgar Oceransky, entrevista, 22 de abril de 2021)

Partiendo del comentario de Oceransky, la guitarra alimenta la imagen del trovador como alguien trashumante debido a la portabilidad del instrumento y su facilidad técnica. La guitarra se ha convertido en un ícono esencial para la representación social del trovador y la trovadora. Desde Atahualpa Yupanki, incluyendo a Violeta Parra y Bob Dylan, hasta Silvio Rodríguez entre cientos de trovadores más a nivel internacional, sus imágenes están conectadas culturalmente a la guitarra acústica. Casaus y Noguerras (1984) explican:

Los trovadores tradicionales, hombres humildes que vivían una bohemia trashumante, solo podían llevar con ellos —como todos los cantores populares del medioevo— un instrumento pequeño y al mismo tiempo de riquísimas posibilidades sonoras, como la guitarra. (p. 17 y 18)

Los autores afirman la portabilidad de la guitarra debido a su tamaño, y vinculan este hecho con un fenómeno de clase al referirse a los trovadores de la vieja trova cubana de origen “humilde”. En México, es común llamar *guitarra de palo* —en ocasiones con cierta connotación peyorativa— a la guitarra acústica, reforzando así un código de clase en relación con el instrumento. Este instrumento también ha estado asociado a fenómenos de la mitología trovera moderna, por ejemplo, la conocida narrativa difundida acerca de la tortura y asesinato del trovador Víctor Jara en el Estadio Nacional de Chile en 1973.

El trovador sonoreño Javier Cinco resume así la conexión popularizada entre trovador y guitarra: “Trovador, creo que ya la gente me define como un trovador, ¿no?, al escucharme y verme con una guitarra” (Javier Cinco, entrevista, 23 de abril de 2021). Cinco refiere con su comentario la opinión del público. Su cita hace recordar un comentario desde la audiencia trovera expuesto aquí en un apartado anterior: “O sea, la analogía que hacen es: ‘es trovador solo porque canta con su guitarra, porque no se acompaña con ningún instrumento más’” (Estrella Barranco, entrevista, 12 de mayo de 2021). Barranco agrega un rasgo más a la imagen trovera, al subrayar que el trovador se acompaña *solo* con su guitarra, “con ningún instrumento más”.

Por otra parte, entre trovadores y audiencia trovera circulan diversas opiniones acerca de los rasgos troveros más visibles. Este apartado se enfoca en dos rasgos que están relacionados no solo con la imagen visual del trovador, sino a su vez con rasgos de composición y exposición de su obra: el trovador expone su obra frente a su audiencia, en una gran mayoría de casos, solo y acompañándose a sí mismo con guitarra acústica. Es decir, su composición y arreglos musicales fueron planeados para ese instrumento exclusivamente.

Desde su visión como cantautor español, Fran Espinosa opina sobre este fenómeno en la trova mexicana:

Aquí [en España] por regla general se intenta más el utilizar músicos en el escenario que allí [en México]. Allí hay mucho cantautor o trovador solo con su guitarrita en un escenario. [...] En México hay mucha gente que toca sola. No sé si habré visto alguna vez en mi vida a Alejandro Filio con un músico en el escenario. [...] El trovador mexicano creo que se defiende por regla general mejor con la guitarra que el español, aunque aquí hay muy buenos guitarristas, pero por regla general el trovador mexicano se defiende mejor que el español. [Fran Espinosa, entrevista, 18 de mayo de 2021]

A partir de las dos últimas citas de entrevistas se infiere que ambos factores —la imagen del sujeto solitario y la guitarra— forman parte importante de una representación identitaria del trovador mexicano. Por lo tanto, estos dos rasgos no son inocuos ni superficiales, son imágenes cargadas de significaciones. En su análisis sobre la música indie-folk<sup>46</sup> de los Países Bajos, van Poecke (2018) traza los siguientes rasgos de dicho género:

Both audience members and musicians generally define the genre as “real” and “authentic”, and support this classification with terms such as “unpolished”, “without glamour”, and “no nonsense” [...]. More concretely, the valorization of authenticity is connected to “real instruments”, most notably the acoustic guitar, the tambourine and the banjo; to looks that are “casual”, “just neat”, or “every day”, and to musicians who are “sincere”. (p. 513)

Debido a que en este proceso de significaciones planteado por el autor se observan similitudes con lo que sucede en la trova, se propone trasladarlo a la práctica trovera. En la cita anterior se resaltan dos aspectos: la definición del género —en este caso, la trova— a partir de una serie de adjetivos como “real” y “auténtico” y su conexión con un instrumento musical “real” como la guitarra acústica. Es decir, la frecuencia del uso de la guitarra en la trova no solo obedecería a una función pragmática del instrumento relacionada con una portabilidad que facilita su traslado o con su bajo costo en el mercado, etc. Más bien se habla aquí de otras posibilidades de significación a partir de las connotaciones de lo “real” y lo “auténtico”. Se vincula lo auténtico con “instrumentos reales” y con una imagen —*look*— “casual” o “cotidiana” que proyecta el trovador, cuya significación se completa con lo que

---

<sup>46</sup> El término *indie-folk* fusiona dos conceptos cercanos semánticamente al de *trova*: *indie* hace referencia al carácter independiente del género con relación a la industria musical; y *folk*, a su carácter popular, es decir, que tiene su raíz en el pueblo y posee historia (*folclor*).

podría ser el significado mayor del concepto: el trovador como un sujeto *sincero*, alguien cuyo mensaje es real y verdadero. En relación con este punto se expone el siguiente comentario del cantautor poblano Iván García, en el que manifiesta su gusto por la canción trovera austera en cuanto a dotación instrumental, presentada con acompañamiento de guitarra únicamente:

Se me hace muy sincera [la canción a guitarra]. Se me hace completamente sincera, desnudita, que te muestra muchas veces lo que en verdad se quiso decir. Hay veces que cuando ya la vestimos, la transformamos, la maquillamos, pierde mucha esencia. [...] Pero sí, a mí me gusta mucho, siento que nosotros como trovadores tenemos que hacer una selección correcta de canciones para esas presentaciones. Canciones que aporten, que la guitarra tenga un sentido, que no solamente sea un simple —como dice mi carnal Carlos Arellano—, un simple charangueo. Que tenga su arreglo en sí en la guitarra misma. Esa es parte de otra de las características de... —regresando a la pregunta anterior— que muchos de nosotros que hemos andado de trovadores intentamos mucho pulir nuestra... aunque no seamos estudiados, nos gusta pulir nuestra guitarra. (Iván García, entrevista, 7 de mayo de 2021)

En este punto es posible resumir algunos rasgos de imagen compartidos por trovadoras y trovadores, que son predominantes en la mayoría de los casos.<sup>47</sup> Estos rasgos, a su vez, se encuentran en la representación identitaria que públicos y demás sujetos de la escena trovera tienen acerca del trovador, en oposición al exponente de la canción comercial. Entre esos rasgos se encuentran la presencia de una persona sola en escena con su guitarra; cuyo *look* es casual, cotidiano, natural, despreocupado; y que transmite con estos rasgos, como carácter distintivo, sinceridad y autenticidad. Dicha sinceridad es el arma principal del trovador ante su alteridad, a quien se le adjudica la frivolidad-no autenticidad de la canción comercial.

Por otra parte, Miguel Banda, desde la industria musical, expone su opinión acerca de la relación entre la industria y la imagen de los trovadores en los años 90:

Y al cantautor de esos tiempos, yo decirle a Gerardo Peña “oye, me encanta, pero ¿qué te parece si te pongo un traje sastre con unos tirantitos...?”. Me íbas a decir “brother, claro que no”. Entonces, eso era lo que las disqueras hacían, te contrataban a una persona que te vestía, eran conceptos. Y [para] el cantautor era su proyecto de vida, eran sus canciones, era su ideología. Entonces, yo creo que era la parte donde chocaban. (Miguel Banda, entrevista, 19 de mayo de 2021)

---

<sup>47</sup> Se insiste en que se trata de una modelización de la práctica trovera. No todos los sujetos presentan estas características y quienes lo hacen no lo hacen con la misma intensidad.



Cierto tipo de imagen se ha vinculado culturalmente con frivolidad y con falta de sinceridad. Y el trovador ha buscado lo opuesto. Por otra parte, hay que reiterar que los dos primeros rasgos mencionados anteriormente, y en los que se ha insistido aquí, están directamente conectados con la forma —no exclusiva sino más reconocida— que el trovador tiene de componer y exponer su obra en la mayoría de los casos: unipersonal y con su guitarra.

La imagen del trovador se ha difundido en portadas de discos, conciertos, programas de televisión, videoclips, fotografías y, sobre todo actualmente, en redes sociales. Se puede inferir que antes del auge del internet la postura del trovador transmitía cierta *despreocupación* por su imagen. El *look* casual y cotidiano difería mucho de la preparación visual de los cantantes de canción comercial. Este fenómeno se percibía en portadas de discos con poca producción y en las escasas apariciones de trova en programas de televisión. En ambos casos se podría argumentar la poca inversión económica con que se contaba, pero también es cierto que ese hecho ayudaba a fomentar una imagen romantizada del trovador vinculada con la ausencia de ornamentación, es decir, nuevamente la autenticidad.

En el presente apartado se expusieron diferentes perspectivas de estudiar la dimensión visual del trovador en cuanto a su imagen y performatividad. La representación del trovador aquí expuesta se enfoca en elementos como la guitarra acústica y lo unipersonal —el trovador solo en escena—, y se matiza a partir de rasgos tales como cierta *despreocupación* por su apariencia física, por mencionar un ejemplo. Estos rasgos se unen a otros para exponer una imagen del trovador como alguien *real* y *sincero*, apoyado en las connotaciones ideológicas del uso de la guitarra acústica mencionadas anteriormente y en la parquedad de la performatividad escénica.

### **3.3 Práctica política-social. La vocación**

Este subcapítulo se enfoca en una dimensión que ha sido tradicionalmente considerada un rasgo identitario clave del trovador: su práctica política y social. Aunque desde una perspectiva generacional, es la dimensión en que se perciben más fácilmente sus variaciones. Esta práctica ha sido visible principalmente en dos aspectos: 1) El contenido de sus canciones, desde la canción de protesta hasta temáticas de inclusión social más contemporáneas. 2) La

participación de sus sujetos en movimientos sociales de diversa índole explícitamente orientados hacia una posición de izquierda en el espectro político. La práctica política y social del trovador es una de las dimensiones más afectadas por los cambios generacionales de la trova, y al mismo tiempo ha sido epicentro de los debates acerca de este género. Propongo aquí que la práctica de la trova se sustenta en una vocación social del oficio, antes que por un interés profesional, por lo menos en sus primeras generaciones.

Para iniciar, se expone la definición de los términos *vocación*, *oficio* y *profesión*, que se utilizan aquí para vincularlos con el concepto *trova*. Dichas definiciones están basadas en significados del diccionario de la Real Academia Española (RAE), aunque se simplifican para mayor fluidez de la narrativa. Aunque *vocación* posee ciertas connotaciones de carácter religioso en su etimología —llamado o inspiración divina, según la RAE—, actualmente se refiere a una inclinación hacia un oficio o profesión, o a una inspiración para realizar alguna actividad. Por otra parte, *oficio* se refiere a la ocupación habitual de una persona, y *profesión* trata de un oficio por el que se obtiene remuneración económica. Otras definiciones de portales de internet ofrecen variantes a estos significados: en ellas se entiende por *oficio* a una ocupación para la cual no se requieren estudios escolarizados, a diferencia de *profesión*, para la cual sí son necesarios.

Algunos sujetos entrevistados definieron la práctica de trovar como un oficio. Aunque se ejerce una profesión de trovador, lo profesional es una instancia posterior al oficio. Muchos trovadores y trovadoras se dedicaron a cantar y hacer circular su obra antes de decidirse a hacerlo profesionalmente. Es decir, hay un oficio de trovador previo al trabajo remunerado de trovador. Asimismo, en esta investigación se infiere que el oficio trovero parte a su vez de una vocación. Esta conjetura se basa en los diversos testimonios de sus practicantes acerca de los rasgos del trovador ajenos al interés económico personal. En mi caso, la dedicación al oficio en presentaciones sin remuneración económica y sin sentirlo como una profesión duró varios años. Mi práctica obedecía a una vocación social completamente internalizada. La vocación de trovador es la inclinación que motiva a dedicarse a dicho oficio, por encima de sus consecuencias económicas.

El trovador Rafael Mendoza narra sus inicios como trovador. Se puede establecer un vínculo entre esta cita y la de Edgar Oceransky, en el subcapítulo 3.2, acerca de que el impulso de trovar obedece a “las preguntas del ser”:

Veo que hay otras cosas aparte del entorno inmediato. Y ese despertar coincide con un ánimo que me parece juvenil y hermoso, que es este ánimo de preguntarse por las cosas, por las razones de las cosas. Y no es difícil que en esos años nos demos cuenta de que hay cosas que no nos gustan, de que hay cosas que son injustas, de que hay cosas que podrían ser mejores de otra manera. Las elecciones vocacionales vienen por ahí. Pero las elecciones de guetos sociales, gremios sociales, orientaciones sociales también vienen de ahí. ¿Soy un joven que me preocupo por comprarme ropa de marca? ¿O soy un joven que me preocupo porque hay perros en la calle? ¿O soy un joven que me preocupo porque hay niños viviendo en la calle? [...] Entonces supongo que eso fue marcándome para que yo empezara a escribir canciones con esas intenciones y no con otras. Digamos, nunca pensé que yo podría dedicarme a la música, vivir de la música y mucho menos pensé que podría hacerme famoso y rico. Nunca pasaron por mi cabeza esas cosas. (Rafael Mendoza, entrevista, 3 de mayo de 2021)

Y más adelante agrega: “Y con todo eso fui trabajando ya, digamos, convencido de que escribir canciones era mi oficio y que de escribir canciones uno puede, en efecto, pagar la renta y comer” (Rafael Mendoza, entrevista, 3 de mayo de 2021). La inclinación hacia la trova, pues, inicia de forma vocacional como un oficio—en la mayoría de los trovadores y trovadoras—, para posteriormente plantearse como una profesión. Mendoza expone su ruta para llegar a ser trovador desde posturas políticas plasmadas como elecciones vocacionales y en menor grado desde una necesidad de expresión artística. Quienes parten orientados por una necesidad artística usualmente se inclinan por otros géneros musicales como el jazz, la música clásica u otras expresiones enfocadas en la significación musical.

De igual manera, como se explicó anteriormente, los practicantes relacionan el oficio de trovar con una actitud que, se infiere, está conectada con la percepción de vocación. El antropólogo y trovador Armando Chacha explica al respecto:

Mira, yo, mi trabajo como creador, como compositor, siempre lo he circunscrito al oficio del trovador. Nunca he tenido ninguna duda de ello. Porque el trovador, la trova, no es un género musical. La trova es una actitud, una filosofía y una visión estética sobre el quehacer artístico, sobre la creación. A mí me parece que el trovador es la persona que está en ciertos parámetros, digamos, que es por un lado la búsqueda poética; por otro lado, su relación con la búsqueda musical, y en donde las sustancias musicales en cuanto a estilística, género, etc., son materiales y referentes que el trovador utiliza pragmáticamente, digamos, o en términos de enraizamientos o de relaciones históricas identitarias del mismo trovador para poder construir su propia propuesta estética. (Armando Chacha, entrevista, 4 de enero de 2018)

Chacha, trovador y antropólogo, explica la *actitud* que encarna el ser trovador y que abarca diversos rasgos que entroncan con lo social. Es una postura que además de incluir la producción de su obra artística incluye rasgos extratextuales con conexiones de tipo

pragmático. Verón (1993), al estudiar la semiosis social a partir de las operaciones discursivas de los textos artísticos —de cualquier materialidad, no solo lingüística—, explica que es posible detectar y analizar las huellas de lo social en los textos, es decir, las marcas de las formaciones sociales que los producen (p. 17).

Por otra parte, trovador Guillermo Velázquez,<sup>48</sup> desde su muy particular manera, expone la conexión del oficio de trovador con lo social:

Hice un trabajo que se llama “La función social del trovador”, que después, por otra razón, versifiqué. Te voy a decir dos, tres versos que condensan de mejor manera que lo que yo pueda decirte así como rollo. Dice:

“El trovador es fragancia  
y eco de tiempos lejanos,  
arquetipo en los arcanos  
que rima con trashumancia.  
Palabra en beligerancia  
acuciosa o juguetona,  
disidente o querendona  
para sudarse y decirse.  
Palabra que al compartirse  
se hace conciencia y detona.

Fandango, guateque, fiesta  
que desquicia la rutina.  
Magia verbal que ilumina  
o que llega a ser ballesta,  
que puede herir y molesta  
al rey o al clan poderoso.  
Puntilla, dardo jocoso,  
sutil paradoja eterna  
que incomoda al que gobierna  
pero para el pueblo es gozo.”

Todo eso lo digo porque me lo creo, estoy convencido de eso. No solo en relación a mí, sino a los trovadores que he conocido en casi más de 40 años que tengo en esto.

[...]

Esos son algunos de los versos que condensan para mí lo que siento que es un trovador o que yo desearía que fuera para mí mismo.” (Guillermo Velázquez, entrevista, 7 de mayo de 2021)

Las décimas<sup>49</sup> de Velázquez ejemplifican varios aspectos vistos en esta investigación. Esta expresión poética, declamada, forma parte de la trova rural y campesina de la Sierra Gorda en Querétaro. Los versos ejercen una especie de autodescripción del género por medio de lo que Lotman (1996) denomina metalenguaje —en este caso, por su contenido acerca del trovador y por su expresión en forma de décimas—. La autodescripción usualmente se ejercita desde las estructuras centrales de una semiosfera, según el concepto lotmaniano, y Velázquez compone sus décimas desde esa forma de trovar de generaciones anteriores, basada en la tradición, que

---

<sup>48</sup> Guillermo Velázquez, al lado de su grupo Los Leones de la Sierra de Xichú, es uno de los más reconocidos exponentes del huapango arribeño de la Sierra Gorda de Querétaro. Ha llevado su música por Europa, África y Latinoamérica. Se le puede situar en una segunda generación de trovadores mexicanos.

<sup>49</sup> Décima: estrofa poética de 10 versos octosílabos con una forma específica de rimar. De herencia española, se arraigó en la poesía popular y rural de Latinoamérica.

puede decirse que formaba parte del núcleo de la cultura trovera del pasado —aunque Velázquez es contemporáneo de la trova sólida, su expresión literaria dentro de la canción lo acerca más a la nueva canción, es decir, a la trova coloidal, en un caso similar al del trovador León Chávez Teixeira—.

Por otra parte, Velázquez alude en su texto sobre todo a cuatro rasgos de lo trovadoresco ya mencionados anteriormente: la memoria, la trashumancia, la disidencia y lo colectivo. Tanto Lotman (1996) como Verón (1993) atribuyen importancia al concepto de memoria dentro de las producciones culturales, al referirse a las huellas de textos anteriores observadas en textos de producción posterior, durante los cortes sincrónicos de análisis. Dichas huellas señalan las influencias que moldean a los textos. Velázquez retoma este concepto de memoria, además de referirse a la presencia de la historia —una visión crítica de la historia enfocada en el no olvidar— en las temáticas troveras.

Asimismo, la trashumancia del trovador como componente de su vocación es mencionada por las y los entrevistados en el trabajo de campo. El trovador veracruzano Mauricio Díaz “el Hueso” narra quizás el mejor ejemplo de este rasgo trovero:

Hasta antes de la pandemia estuve desde el año 90, 91, más o menos hasta el 2021, o sea, exactamente treinta años, sin parar viajando con mi guitarra, yendo a tocar a algunas ciudades. [...] Pero yo en la pandemia me di cuenta de que desde el 91 no había estado en ninguna ciudad más de tres meses. O sea, han pasado 30 años de que yo había estado en una ciudad más de tres meses. Entonces, sí me considero trovador en el sentido de que viajo tocando y creo que esa es la figura del trovador, de alguien que anda viajando con su instrumento o con sus canciones, y cantándolas y conociendo y trovando, encontrando personas. Creo que en ese sentido sí es eso lo que es la trova. (Mauricio Díaz “El Hueso”, entrevista, 21 de mayo de 2021)

Y la joven trovadora Adriana Santiago lo explica de forma sucinta: “A mí me encasillan como una trovadora porque ando por todos lados con mi guitarra, contando historias y cantando mis canciones” (Adriana Santiago, entrevista, 20 de mayo de 2021).

Los otros conceptos rescatados por Velázquez en sus décimas, la disidencia y lo colectivo, se entienden más en el terreno de lo social y lo político. Al respecto, Jorge Velasco, investigador de la nueva canción y músico, explica:

No se vale que a través de tu canto echas a perder a mucha gente y le digas [canta] “trata de ser feliz con lo que tienes”, no hay bronca que te estén explotando, tú sé feliz y encuentra la felicidad en ti mismo, en Cristo, y la chingada, aunque te estén pisoteando y tus hijos no

tengan escuela. Creo que no se vale, cabrón. No se vale. Entonces, yo creo que sí hay un compromiso con lo que estás diciendo, cuando te está escuchando mucha gente y cuando tienes la posibilidad de que te escuche mucha gente, porque cuando mucha gente ya llega a los medios y ha logrado colocar su producto a un gran público sí es una responsabilidad, cabrón. (Jorge Velasco, entrevista, 13 de enero de 2018)

Velasco es explícito acerca del compromiso del trovador en el sentido de una responsabilidad ética ante la audiencia. Asimismo, Rafael Mendoza, desde la trova coloidal y la nueva canción, vincula esta vocación de compromiso con su origen, es decir, con lo que detona en algunos trovadores la motivación de practicar el oficio.

En el origen, en mi origen, está lo militante. Lo que me llevó a cantar en un principio no fue la canción como una forma de expresión, no fue una vocación artística o creativa básica sino fue una vocación humana de militancia de joven. (Rafael Mendoza, entrevista, 12 de enero de 2018)

Con esta cita Mendoza complementa sus comentarios anteriores acerca de la vocación de trovar, y explicita su postura política al recurrir al concepto de militancia. A lo largo de muchos años, durante las épocas del canto nuevo y la nueva canción, se daba por sentado que un trovador o trovadora practicaba su oficio desde posturas de izquierda. Con el tiempo y los cambios en la práctica trovadoresca fue haciéndose evidente que ese vínculo ya no era tan obvio ni forzoso. El cantautor Guillermo Briseño refuerza el carácter generacional de esta postura:

En algunos casos, en el mundo —y yo no digo que México se escape, forzosamente— sí hay quien va para atrás. Sí hay aires que te hacen pensar que antes se componían cosas con más ganas de mostrar un acuerdo con alguna cosa de proceso social, por ejemplo. (Guillermo Briseño, entrevista, 11 de agosto de 2018)

Pero por otra parte, y partir de esta perspectiva generacional, desde la práctica trovera líquida y más joven, Miguel Inzunza<sup>50</sup> defiende lo que los comentarios anteriores critican:

Yo no creo que tenga que tener ninguna labor social. Tiene que tener una conciencia social, o es bueno que la tenga, porque su obra va a contribuir a un despertar de conciencia para muchas personas o puede contribuir. Pero puede no contribuir a ese despertar. Es decir, creo que esa no

---

<sup>50</sup> Se insiste en que la categorización de la práctica trovera en tres tipos —sólida, coloidal y líquida— es parte de la modelización de esta investigación, no tiene carga peyorativa alguna y no forma parte de los usos cotidianos de sus sujetos.

es la definición actual de trovador y antes probablemente sí lo fuera, o sea, como que tenías una obligación social y tenías que salir a las marchas y no sé qué. Ahora pegas una canción con un discurso reflexivo en torno a la realidad mundial, la pegas en el Facebook y no tienes que salir a ninguna marcha, cabrón. (Miguel Inzunza, entrevista, 10 de enero de 2018)

Las diferencias de opinión expuestas ejemplifican un debate que ha existido desde los inicios del canto nuevo. Este debate es referido en su entrevista por el trovador Gabino Palomares, practicante del canto nuevo, como una pugna entre *estéticos* y *políticos*, y fue profundizándose como un rasgo generacional con el tiempo. Actualmente, los trovadores más jóvenes consideran que el interés por lo político no es requisito para considerarse trovador, y los trovadores anteriores lo consideran un rasgo identitario. Palomares explica cómo se manifestaba anteriormente este fenómeno:

Había dos, digamos, en los años 70, dos formas de concebir el movimiento: una puramente estética, que es el folclor latinoamericano que está en las peñas El Mesón de la guitarra, El Cóndor Pasa, posteriormente El Sapo; está en el grupo Los Folkloristas, que están recopilando folclor desde hace muchos años, pero con un interés meramente estético. Y hay otra parte, que es la de la Peña Tecuicanime y gente como los que venían del 68: Óscar Chávez, ya incipiente Amparo Ochoa, muy mezclado con José de Molina, con Judith Reyes, yo mismo. [...] Las motivaciones para estar en cada grupo fue justamente eso: estético o político. (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018)

Esta división casi originaria entre políticos y estéticos podría inferirse como un antecedente de algunos de los cambios posteriores en la trova mexicana, aunque no los explica a cabalidad. Sin embargo, es importante tomarla en cuenta como un germen para algunos de sus rasgos. Palomares profundiza un poco en el tema:

En cada una de estas dos partes o formas de expresión, los escenarios son completamente distintos. Los escenarios acá [señala a un lado, refiriéndose a los *estéticos*] son los teatros, son las instituciones. Acá [señala al lado opuesto, refiriéndose a los *políticos*] son las huelgas, la toma de tierras, la toma de edificios públicos, los estudiantes, las marchas. Y entonces, esto define estéticamente su obra. Porque si en una toma de tierras tú estás cantando “¿por qué no me quieres?”... No, ahí tienes que hablar “vamos a luchar” y “vamos a...” Es un lenguaje sumamente directo. Incluso, armónicamente tiene que tener más formas conocidas para que la canción sea efectiva, para que realmente mueva a la gente, para que realmente le levante el ánimo y lo impulse a seguir en la huelga, no solo metafóricamente. (Gabino Palomares, 6 de enero de 2018)

La división que plasma Palomares expone posturas ideológicas que marcan el debate en el quehacer de la nueva canción, principalmente durante las décadas de los 70 y 80. En la

defensa que hace de su postura vincula su posicionamiento ideológico con los tipos de foros en que se presenta la trova y con los lenguajes utilizados. Busca la sencillez, el panfleto y la música ya conocida por la audiencia para transmitir su mensaje político. No solo explica la diferencia, sino que toma partido.

Sin embargo, propongo que el tema es más complejo y menos maniqueo. Muchos exponentes del canto nuevo y la nueva canción participaron en movimientos sociales presentándose en los foros mencionados por Palomares y al mismo tiempo buscaban su sustento económico dando conciertos en peñas y auditorios. Exponentes como Los Folkloristas, Amparo Ochoa e incluso él mismo, incluían en sus repertorios una mezcla de temas políticos panfletarios con otras temáticas diversas, así como canciones con música tradicional o conocida junto a sonoridades más modernas y de búsqueda.

Del lado de los *estéticos* existía también una postura. Si bien es cierto que siempre ha habido exponentes cuyo interés se centra únicamente en lo artístico y lo profesional dejando de lado la dimensión social, también es cierto que recurrir a lenguajes de expresión más complejos ha sido un componente de ciertos posicionamientos ideológicos. La simplicidad en los lenguajes de expresión de la trova no solo obedece a un fenómeno circunstancial de necesidades pragmáticas para un mitin político —se expuso anteriormente el tema del panfleto como un recurso necesario y coyuntural—. También la industria recurre a una simplificación que facilita el consumo del mensaje que transmite mediante su arte de masas.

Sánchez Vázquez (1964) explica que este arte de entretenimiento se caracteriza por

Un lenguaje arteramente fácil que corresponde a su falta de profundidad humana; un lenguaje que asegura una inteligibilidad y comunicación tanto más extensa cuanto más superficial y hueco es su contenido, y cuanto más pobres, banales y endebles son sus medios de expresión. (p. 244)

Aunque esta simplificación del lenguaje referida por el autor no señala al pragmatismo político que se sirve del arte para convocar y motivar seguidores, es útil recurrir a esta postura para mostrar que la tensión entre *estéticos* y *políticos* es más compleja de lo que plantea Palomares, y es multidimensional.

Con el paso del tiempo fue disminuyendo la participación de grupos musicales y la práctica se fue concentrando en figuras solistas, trovadores y trovadoras, que heredaron rasgos de esta división. El cambio de siglo sirvió de telón de fondo para cambios más notorios.



Guillermo Velázquez explica:

Pienso que en los años 60 y 70 todavía estaban muchos trovadores internamente habitados y algunos poseídos de sensibilidad social, poderosa, genuina, contestataria, porque se necesitaba. Y hoy se sigue necesitando igualmente. Pero no siento que los trovadores, en general, estén vibrando esa cuerda, esa cuerda de la sensibilidad social, del cuestionamiento al poder, del querer que el canto esté vinculado a lo que en esos años a flor de piel, y hoy más subterráneamente, está presente. (Guillermo Velázquez, entrevista, 7 de mayo de 2021)

Velázquez expresa un tema que expone la mayoría de los entrevistados: el cambio en la práctica trovadoresca actual en relación con lo social, que sí estaba presente en las épocas anteriores y que este trovador describe como una pérdida de sensibilidad social.

A continuación se exponen dos canciones troveras que muestran distintas maneras de abordar lo social. Ambas centran su carga significativa en la letra, ya que la música es de notoria simplicidad. En las dos muestras la música consta de melodías cortas y repetitivas, sin estribillo ni desarrollo temático, de tal manera que permite al oyente enfocarse en el contenido y la expresión literaria.

La primera canción ejemplifica los últimos años del canto nuevo, ya en su alejamiento de la sonoridad folclórica sudamericana. Esta canción está incluida en el Anexo 5.

*La maldición de Malinche*<sup>51</sup> (L. y M.: Gabino Palomares)

Del mar los vieron llegar  
mis hermanos emplumados,  
eran los hombres barbados  
de la profecía esperada.

Se oyó la voz del monarca  
de que el dios había llegado  
y les abrimos la puerta  
por temor a lo ignorado.

Iban montados en bestias  
como demonios del mal,  
iban con fuego en las manos  
y cubiertos de metal.

Solo el valor de unos cuantos  
les opuso resistencia  
y al mirar correr la sangre  
se llenaron de vergüenza.

---

<sup>51</sup> *La maldición de Malinche*. L. y M.: Gabino Palomares. Disco: *La maldición de Malinche*, Discos Pueblo, 1978. <https://www.youtube.com/watch?v=sRomrvU5uQU>

Porque los dioses ni comen  
ni gozan con lo robado  
y cuando nos dimos cuenta  
ya todo estaba acabado.

Y en ese error entregamos  
la grandeza del pasado  
y en ese error nos quedamos  
trescientos años de esclavos.

Se nos quedó el maleficio  
de brindar al extranjero  
nuestra fe, nuestra cultura,  
nuestro pan, nuestro dinero.

Y les seguimos cambiando  
oro por cuentas de vidrio  
y damos nuestra riqueza  
por sus espejos con brillo.

Hoy en pleno siglo XX  
nos siguen llegando rubios  
y les abrimos la casa  
y los llamamos amigos.

Pero si llega cansado  
un indio de andar la sierra,  
lo humillamos y lo vemos  
como extraño por su tierra.

Tú, hipócrita que te muestras  
humilde ante el extranjero  
pero te vuelves soberbio  
con tus hermanos del pueblo.

Oh, maldición de Malinche,  
enfermedad del presente,  
¿cuándo dejarás mi tierra,  
cuándo harás libre a mi gente?

### Figura 3.4

Guión melódico de La maldición de Malinche

## Maldición de Malinche

Gabino Palomares

Del mar los vie ron lle gar mis her ma nos em plu ma dos e ran los  
8 hom bres bar ba dos de la pro fe cí a es pe ra da. Se o yó la  
15 voz del Mo nar ca de que el Dios ha bía lle ga do y les a bri mos la puer ta  
22 por te mor a lo ig no ra do.

Fuente: Propia

Con un lenguaje literario directo, de carácter denotativo, *La maldición de Malinche* conecta con una problemática social moderna a través de la crónica resumida de la conquista de Tenochtitlan desde el punto de vista de su autor, Gabino Palomares. Representa el mito del malinchismo —la preferencia de lo extranjero por encima de lo local—, basado en la supuesta traición del personaje de la Malinche a los pueblos originarios de México. Palomares simplifica la expresión y el contenido para una mayor fluidez de la transmisión del mensaje. Dicha simplificación, así como el maniqueísmo en la presentación de la temática —los rubios y extranjeros como villanos—, facilitan la toma de partido hacia las causas indígenas por parte del público.

La canción busca la respuesta emocional inmediata de audiencias típicas de los movimientos sociales. Si bien no posee elementos musicales que por medio de la emoción inciten a una acción determinada, como en la típica canción de protesta, sí conduce a una reflexión guiada. Se provee al receptor de códigos que conectan fácilmente con la idiosincrasia mexicana para fomentar un posicionamiento político. La canción ejemplifica al canto nuevo y a los primeros años de la nueva canción.

La segunda canción representa a la segunda etapa en la producción trovera, la nueva canción. Aunque no está incluida en el Anexo 5, se presenta aquí por ser considerada emblemática del movimiento Rupestre por gran parte de la comunidad trovera. Dicho movimiento se caracteriza por una musicalidad alimentada por el rock y el blues, así como por temáticas urbanas y existenciales, además de por una búsqueda poética en la construcción de sus letras.

El huerto<sup>52</sup> (L. y M.: Roberto González)

¿Y con qué fin  
toda esta dialéctica en historia?  
¿Para qué ir al paraíso estando muerto?  
¿Para qué alcanzar la gloria estando vivo  
si la gloria está muy lejos de este huerto?

Todos juntos  
—afirman los que saben de distancias—  
llegaremos al final de la estructura,  
escultura de cadáver y concreto,  
a posarnos al final de la cultura.

---

<sup>52</sup> *El huerto*. L. y M.: Roberto González (1952-1921). Disco: *Roberto y Jaime: sesiones con Emilia*, Fotón, 1980. <https://www.youtube.com/watch?v=ms6VN2gAX-E>

Hay también  
 quien afirma que tan solo es sufrimiento  
 soportable nada más en el olvido,  
 que el que canta va buscando algún  
 sediento  
 para echarle encima su vaso vacío.

Yo no sé  
 hasta dónde se resiente lo vivido,  
 pues saberlo es simplemente estar ya  
 muerto.  
 Seguiré siempre cantando lo prohibido  
 y gozando de los frutos de este huerto.

### Figura 3.5

Guión melódico de El huerto

## El huerto

Roberto González

Y con que fin to da es ta dia léc ti ca en la his to ria pa ra  
 que ir al pa ra i so es tan do muer to... pa ra que al can zar la glo ria es tan do  
 vi vo si la glo ria es tá muy le jos de es te huer to

Fuente: Propia

*El huerto* conecta con lo social de una manera diferente a la canción de Palomares y a las décimas expuestas por Guillermo Velázquez. Roberto González (1952-1921) expone dudas existenciales relacionadas con el oficio de cantautor y con su contexto en general. Sus planteamientos filosóficos sobre “el huerto” como metáfora de la vida son expresados con pasajes poéticos relativamente crípticos. El autor cuestiona y reflexiona, para al fin resolver la vida con una máxima vocacional trovadoresca: “seguiré siempre cantando lo prohibido”. Se plantea así el oficio de trovador como una práctica de identidad contestataria, en relación con lo social y al mismo tiempo con lo personal. La canción funciona como ejemplo de una forma de abordar lo social con expresiones más *artísticas*, como sucedía en el período de la nueva canción.

La práctica política-social de la trova es una dimensión que desde su origen ha sido uno de sus rasgos identitarios, y que sin embargo se ha visto disminuida tanto en el contenido de sus canciones como en sus actividades públicas con el tiempo. Como puede verse en este apartado, es también fuente de diferencias de opinión acerca de la delimitación de los rasgos troveros. Desde sus inicios, como expone Palomares, ya existía un debate entre *políticos* y *estéticos*, que, sin embargo, no era suficiente para excluir lo político y lo social de sus rasgos. Sin embargo, actualmente la inclinación hacia lo político y lo social es considerado por los sujetos un sesgo generacional del pasado.

En esta investigación se propone situar el debate con el fin de analizarlo más racionalmente:

1) El rasgo del compromiso político-social de la trova existe aún en los practicantes actuales que iniciaron su práctica en los períodos del canto nuevo y de la nueva canción. Dicho rasgo se expresa más en la composición de su obra que en su participación en movimientos sociales. Aún se practica en ambos campos pero en los dos se lleva a cabo en menor medida. Se infiere que este hecho tiene relación con un fenómeno generacional de despolitización en todos los ámbitos sociales como síntoma del neoliberalismo global.

2) En la mayoría de los trovadores de las generaciones troveras jóvenes la práctica política-social es casi nula o invisible. La inferencia del punto anterior acerca de los efectos generales del neoliberalismo se extiende a los trovadores jóvenes. Se percibe en los sujetos de la trova líquida un posicionamiento predominante hacia este oficio como una profesión, en demérito del concepto de compromiso y de la muy mencionada *actitud* que lo motivaban anteriormente.

El rasgo social del trovador, pues, puede sostenerse en el análisis cuando se le atribuye a las primeras generaciones de la trova y se reconoce su dilución en los practicantes más jóvenes. En esta investigación se incluye dentro de la dimensión social de la trova un aspecto que tiene un efecto directo sobre los procesos identitarios de trovadoras y trovadores: el género. El estudio de este aspecto en el siguiente apartado aporta información sobre rasgos ideológicos de esta práctica, también desde una perspectiva generacional.

### 3.3.1 Trova y género

Esta sección parte de la inferencia de que el género es una de las dimensiones que tienen efectos cruciales sobre las identidades troveras a partir de dos aspectos principales: 1) La poca cantidad de trovadoras mujeres en comparación con la cantidad de trovadores varones. 2) El amor cortés como una de las temáticas identitarias de la trova. El presente subcapítulo trata estos dos temas enfocándolos como problemas de género.

Parece ser evidente que hay muy pocas trovadoras en relación con la cantidad de trovadores. Sin embargo, para partir de datos concretos que lo ejemplifiquen, observemos el comportamiento del que por siete emisiones, durante ocho años, ha sido el festival más importante de trova a nivel internacional: el Trovafest. Este festival se llevó a cabo en formato presencial las primeras seis emisiones —una por cada año—, se suspendió el año 2020 debido a la pandemia mundial de Covid 19 y en 2021 su formato fue en formato virtual por la misma razón. En 2022 el festival fue cancelado por el gobierno de Querétaro.

De sus portales *trovafest.com* y *facebook.com/trovafest*, y de un documento digital facilitado por la organización del festival para esta investigación, fue posible obtener la siguiente información acerca de sus participantes.

**Tabla 3.1**

*Numerología del festival Trovafest*

Año	Participantes	Hombres	Mujeres	Público	Formato
2014	21	21	<b>0</b>	40,000	Presencial
2015	34	31	<b>3</b>	60,000	Presencial
2016	42	36	<b>6</b>	50,000	Presencial
2017	38	46	<b>9</b>	70,000	Presencial
2018	17	14	<b>4</b>	50,000	Presencial
2019	21	16	<b>5</b>	50,000	Presencial
2020	-	-	-	-	Suspendido por pandemia Covid
2021	21	17	<b>4</b>	1,500,000 views	Streaming por Facebook (pandemia)
2022	-	-	-	-	Cancelado

Fuente propia

La enorme diferencia entre mujeres y hombres participantes en este festival, al ser el más grande e importante a nivel internacional, es representativa de lo que sucede en el campo de la

trova en general. Aunque se llegara a argumentar que estas cantidades obedecen más a una actitud de discriminación hacia las mujeres por parte del festival —argumento que no comparto y que necesitaría ser demostrado—, y se intentara invitar a más trovadoras, los porcentajes variarían poco y los organizadores tendrían dificultades para no repetir mujeres en la siguiente emisión. Tradicionalmente ha habido muchas menos mujeres que varones en la trova.

Habría que añadir aquí que en las entrevistas a trovadores, tanto Rafael Catana como Mauricio Díaz “El Hueso” opinaron que actualmente la cantidad de mujeres trovadoras se ha incrementado considerablemente. Sin embargo, faltaría investigar si se trata de un incremento en la visibilidad de la práctica de las mujeres debido a las luchas actuales por sus derechos, o si verdaderamente hay más trovadoras. Aún así, la diferencia notoria persiste. Al respecto, la trovadora Carmina Robles expresa:

Yo considero que históricamente sigue el estigma social de que tenemos que hacernos cargo de la familia [...]. A lo mejor muchas mujeres no lo han hecho por eso [...], les ha pesado más el estigma, el corresponder a la sociedad o a sus propios padres o a lo que se espera de ellas como mujeres. (Carmina Robles, entrevista, 8 de mayo de 2022)

Esta diferencia entre hombres y mujeres es un indicativo de que ellas han enfrentado más obstáculos que los varones para participar en el campo de la trova. Según Viñuela (2003), los impedimentos materiales no son suficientes para justificar ese tipo de diferencia y propone buscar una respuesta en los impedimentos ideológicos (p. 14); primeramente, en “la oposición entre espacio público y espacio privado sobre la que se asienta el patriarcado” (p. 14). Este binarismo “está estrechamente ligado a dos modelos extremos de mujer: la virgen y la prostituta” (Viñuela, 2003, p. 15), lo que colocaría a la mujer que abandone el espacio doméstico en un punto de descalificación social, influyendo este hecho en la poca participación femenina. Sin embargo, aunque este es un impedimento ideológico importante, esta explicación es aplicable en forma general para la mujer que se dedique a cualquier actividad artística. ¿Qué especificidades es posible desplegar en el tema de la trova que muestre una situación diferente a los otros géneros musicales?

La trovadora, al igual que el trovador, debe actuar en el espacio público —fuera de su permitido espacio doméstico— simultáneamente como cantante, ejecutante de guitarra y compositora, y, en épocas anteriores, con una postura política definida sobre las temáticas

sociales de sus composiciones, como se mencionó al principio. Respecto a esto, Viñuela (2003), retomando a Lucy Green, explica que “las actividades de las cantantes, instrumentistas y compositoras problematizan los roles de género tradicionales” (p. 15). Esto es debido a que el rol de cantante es el más aceptado por surgir la voz del cuerpo como algo *natural*, sin requerimiento del raciocinio, el cual ha sido una habilidad adjudicada tradicionalmente a lo masculino. Por otra parte, también son atribuidas al varón la capacidad mental y el dominio de la técnica, los cuales son requisitos para tocar un instrumento musical, pero necesarios en mayor grado para la composición, por lo que es esta actividad la de mayor afrenta para la tradición patriarcal (p. 15).

El espacio impuesto para la mujer ha sido la emoción y para el hombre, el razonamiento, de igual forma que en la división cartesiana de cuerpo y mente (Citro, 2010, p. 23). El cuerpo es “fuente de emoción, goce y pasión” (p. 32) y como tal, de carácter femenino, que debe ser encauzado y disciplinado por el raciocinio, este de carácter masculino, “para su eficaz funcionamiento en las instituciones sociales” (p. 32). Por mencionar un ejemplo —al que ya se hizo referencia anteriormente— congruente con estos parámetros, en los años 90 el mercado de la música enlistó en sus filas a algunas notables intérpretes de nueva canción, deslavando su discurso social y su expresión, requiriendo de ellas únicamente su voz, como representación de su corporalidad femenina. Fue cuando Tania Libertad, Guadalupe Pineda y Eugenia León modificaron su práctica al grabar discos de boleros, canciones de Cri-Crí, baladas y canción ranchera, entre otros tipos de canciones, disminuyendo notoriamente la inclusión de la nueva canción en sus repertorios.

A diferencia de otros géneros musicales, como el rock o el pop, en los cuales el cuerpo y la sensualidad pueden ser herramientas identitarias de respuesta y de poder de las mujeres (Viera Alcázar, 2019), en la trova estos recursos rompen las fronteras estilísticas del género. De tal forma que quien hiciera uso de ellos se descolocaría tanto de la tradicional parquedad escénica de las trovadoras y los trovadores, como de la temática social o amorosa-romántica de sus canciones. En otras palabras, ya no se estaría haciendo trova.

La cantautora Vivir Quintana comenta:

Hemos vivido en una sociedad donde se nos ha dicho que los hombres eran mejores para todo, en que las mujeres a lo más que podíamos aspirar [es] a ser fans de los artistas. [...] Otra de las cosas súper difíciles que hay dentro de la música es lidiar con el tipo de contenido que se nos



permite a las mujeres cantar o tocar. Se nos enseña que solo tenemos que hablar de ciertos temas o aspirar a ciertas experiencias cuando tenemos la capacidad y el derecho de experimentar cualquier escenario, cualquier experiencia laboral. (Quintana, 2021)

Quintana, sin referirse específicamente a algún género musical, critica el destino al que se ha confinado a las mujeres en la música. En una postura acorde con las de Viñuela (2003) y Citro (2010), señala lo que se le tiene permitido a las mujeres fuera de su espacio *natural*, el doméstico. Asimismo, ejemplificando este rol, la roquera Tere Estrada narra la siguiente anécdota:

Mira, nos pasó una vez con Laura Abitia, con Mujeres en fuga. Fuimos a tocar a la Universidad Autónoma de Chapingo y Víctor Carbajal, esposo de Ana Pizarro, estaba en el público escuchando los comentarios de la gente. Y unas chavas —además, ni siquiera fueron hombres, unas chavas— diciendo “pues yo no sé de quién son estas canciones, pero están muy buenas, no creo que las hagan ellas”. (Tere Estrada, entrevista, 14 de mayo de 2021)

En el siglo XXI dos fenómenos relacionados con el presente tema han sido casos de excepción que vale la pena subrayar. La cantautora Lila Downs logró popularidad internacional —obteniendo varios premios Grammy y Grammy Latino— con una práctica enfocada en una musicalidad híbrida orientada hacia lo mexicano, con temáticas sobre el fenómeno migrante y lo social desde un activismo de izquierda. En la práctica de Downs cobran relevancia las codificaciones tradicionales de su música y vestuario, configurando un discurso muy bien recibido por audiencias extranjeras y nacionales afines a las expresiones de los pueblos originarios. Por otra parte, a finales de la segunda década, la trovadora Vivir Quintana obtuvo reconocimiento internacional con su *Canción sin miedo*,<sup>53</sup> cantada en múltiples versiones por movimientos feministas de todo el mundo. Asimismo, Quintana, desde una práctica sobria y menos enfocada en los códigos del espectáculo que Downs, centra su mensaje en el referente: los valores del feminismo.

Resumiendo, se plantea que los rasgos trovadorescos de la composición y la ejecución del instrumento, así como de la performatividad orientada hacia la sobriedad, están anclados tradicionalmente en las representaciones sociales dentro de lo masculino. Esta tesis propone que la identidad de una mujer como trovadora se configura desde el obstáculo. Su trabajo se desarrolla, pues, desde los parámetros de la industria diseñados por y para el varón, además desde la desigualdad existente entre la trova y los otros géneros de la industria musical.

## La trova y el amor cortés o romántico

A pesar de que desde el principio de esta investigación he mantenido distancia de la práctica trovadoresca europea medieval como un antecedente cercano a la trova actual, es fácil detectar similitudes, vasos comunicantes entre la primera y la segunda en algunos aspectos. Por ejemplo, hay un rasgo que ha sido común, incluso, en las diferentes formas de abordar la trova con el paso del tiempo y de las geografías: el amor romántico como temática, referido en el mismo sentido que el concepto conocido como amor cortés. En esta sección se aborda este contenido omnipresente en los trovadores, desde un enfoque de género, para vincularlo a las identidades de mujeres y hombres que interactúan en esta esfera.

Según De Rougemont (1993), “toda la poesía europea nació de la poesía de los trovadores del siglo XII”, la cual se enfoca en “la exaltación del amor desgraciado” (p. 79). Y, citando a Cingria, hila más fino: “el amor insatisfecho a perpetuidad; [...] el poeta que repite su queja, ochocientas, novecientas, mil veces, y una dama que siempre dice no” (p. 79). La influencia de esta tendencia ha cruzado los siglos, fortaleciéndose con el petrarquismo, Shakespeare y el Romanticismo, hasta llegar a los trovadores y baladistas de nuestros tiempos. A partir de aquí se crea el “repertorio sentimental de Occidente, que se conservará con sorprendente vigencia hasta la actualidad” (Herrera Gómez, 2017, p. 311).

De estas narrativas medievales surgió el concepto del amor cortés, basado en “obstáculos, imposibilidades y prohibiciones”, lo que fomentó el amor pasional y al mismo tiempo “la veneración y la celebración poética de la amada” (Herrera Gómez, 2017, p. 314) que se admira siempre a la distancia. Por su parte, Ferrer Pérez y Bosch Fiol (2013) retoman a Ruiz Repullo para explicar que la construcción social del amor romántico “se ha fraguado desde una concepción patriarcal asentada en las desigualdades de género, la discriminación hacia las mujeres y la sumisión de estas a la heterosexualidad como única forma de relación afectivo-sexual” (p. 114). Lo importante de estos conceptos para esta investigación es el fomento a la naturalización de las desigualdades de género a partir de estas narrativas, actualizadas en el discurso de las canciones modernas. Se trata de estudiar el mensaje de género que ha transmitido la trova y qué posturas identitarias ha generado y genera en sus practicantes.

---

<sup>53</sup> *Canción sin miedo*. Letra y música: Vivir Quintana. <https://www.youtube.com/watch?v=aq49eYHZkvE>.

Como se ha visto en este trabajo, el discurso trovadoresco muestra cambios generacionales en varios de sus rasgos. Sin embargo, en las posturas de género de los trovadores no son tan evidentes estas modificaciones. Más bien hay diferencias visibles entre los practicantes de una misma generación, pero el discurso de la inequidad de género parece mantenerse. Se infiere que la ideología patriarcal está tan naturalizada que en muchas ocasiones es inmune a las posturas humanistas y de izquierda de muchos trovadores, aún a través de las generaciones. Se exponen a continuación algunas muestras de este fenómeno.

En 1970 el cantautor Óscar Chávez (1935-2020), de reconocido prestigio ético por sus canciones y actividad políticas así como por recurrir a la tradición musical en su repertorio, publicó su composición *El infierno es amor*, la cual con el crecimiento de su popularidad sería más conocida como *Por ti* (incluida en el Anexo 5). Chávez, con una larga trayectoria dentro del canto nuevo —y la trova sólida—, la continuó presentando con éxito en sus conciertos y miles de intérpretes la han cantado en bares, peñas, serenatas y en todo tipo de foros y versiones. A continuación se expone su letra:

*El infierno es amor/Por ti* (L. y M.: Óscar Chávez)<sup>54</sup>

Por ti yo dejé de pensar en el mar.	Por ti la vida se me ha vuelto un infierno.
Por ti yo dejé de fijarme en el cielo.	Por ti estoy muerto de amor, tan enfermo.
Por ti me ha dado por llorar como el mar,	Por ti se han vuelto llaga el sol y el dolor,
me he puesto a sollozar como el cielo,	se han vuelto mal la flor y el amor,
me ha dado por llorar.	se ha vuelto mal la flor.
Por ti la ternura se niega conmigo.	Por ti el mar es la locura del cielo.
Por ti la amargura me sigue y la sigo.	Por ti el llanto es una llaga de celos.
Por ti me estoy volviendo loco de celos,	Por ti el dolor es el sol sin la flor,
se vuelven contra mí mis anhelos,	el infierno es amor tan eterno,
se vuelven contra mí.	el infierno es amor.

Como un ejemplo de lo expuesto por De Rougemont (1993), Chávez presenta un claro cuadro de la “exaltación del amor desgraciado” (p. 79). Desde los campos semánticos a los que el compositor recurre —llorar, sollozar, amargura, locura, celos, muerte, enfermedad, dolor, etc.— hasta las analogías, metáforas e hipérboles empleadas son una muestra del

---

<sup>54</sup> *El infierno es amor*. Letra y música: Óscar Chávez. Música de la película *La Generala* (1970). <https://www.youtube.com/watch?v=dwaat7C451o>.

concepto que se tiene del amor: el infierno. Sin pretender hacer aquí un análisis compositivo de esta obra, lo que visibilizo es el mensaje que se transmite desde una práctica considerada como ética —la práctica de la nueva canción, la trova, como comunicadora de valores—.

Como un segundo ejemplo, se presenta otra canción que llegó a niveles muy altos de popularidad, es decir, que ha sido un discurso recibido y reconocido por grandes audiencias, con un concepto del amor muy relacionado con lo que se ha visto en esta sección. En 1992, con el inicio de una nueva etapa en la nueva canción y la trova coloidal compartida con la generación de Mexicanto y Alejandro Filio, Fernando Delgadillo publicó su canción *Hoy ten miedo de mí* (incluida en primer lugar del Anexo 5). Esta obra ha generado cientos de miles de ejemplares vendidos por el autor, además de otros tantos en voces de intérpretes como Nicho Hinojosa y la cantante mediática Thalía. Es una canción que se ha escuchado en cientos de foros mexicanos de trova y bares de diversa índole. Se expone su letra a continuación:

*Hoy ten miedo de mí* (Fernando Delgadillo)<sup>55</sup>

Hoy que llevo en la boca el sabor a vencido,  
procura tener a la mano un amigo que cuide tu  
frente y tu voz,  
y que cuide de ti, y para ti tus vestidos,  
y a tus pensamientos mantenlos atentos y a  
mano a tu amigo.

La importancia de verte, morderte los labios de  
preocupación  
es hoy tan necesaria como verte siempre,  
como andar siguiéndote con la cabeza en la  
imaginación.

Porque sabes y si no lo sabes, no importa.  
Yo sé lo que siento, yo sé lo que cortan después  
unos labios,  
esos labios rojos y afilados,  
y estos puños que tiemblan de rabia cuando  
estás contenta,  
y que tiemblan de muerte si alguien se te  
acercara a ti.

Hoy procura que aquella ventana que mira a la  
calle  
en tu cuarto se tenga cerrada.

Porque no vaya a ser yo el viento de la noche  
y te mire y recorra la piel con mi aliento  
y hasta te acaricie y te deje dormir.

Y me meta en tu pecho y me vuelva a salir  
y respire de mí.

O me vuelva una estrella y te estreche en mis  
rayos,  
y todo por no hacerme un poco de caso.

Ten miedo de mayo y ten miedo de mí.

Porque no vaya a ser que cansado de verte  
me meta en tus brazos para poseerte  
y te arranque las ropas y te bese los pies,  
y te llame mi diosa y no pueda mirarte de frente  
y te diga llorando después “por favor tenme  
miedo”.

Tiembla mucho de miedo mujer, porque no puede  
ser.

---

<sup>55</sup> *Hoy ten miedo de mí*. Letra y música: Fernando Delgadillo. Disco: *Con cierto aire a ti* (1992), Fonarte Latino. <https://www.youtube.com/watch?v=67ZhfiJzzYc>.

Es este un mensaje desde la escena trovera, repetido por una de sus canciones más exitosas, que podría rozar veladamente el límite de la violencia de género. Un varón cuyos puños “tiemblan de rabia” ante la felicidad de su pareja y su cercanía con otra persona, que con metáforas advierte el contradictorio discurso de amenazar mientras venera, repite los viejos valores de la sumisión de la mujer ante el hombre. Ferrer Pérez y Bosch Fiol (2013) explican:

Considerar que la violencia y el amor son compatibles (o que ciertos comportamientos violentos son una prueba de amor) justificaría los celos, el afán de posesión y/o los comportamientos de control del maltratador como muestra de amor, y trasladaría la responsabilidad del maltrato a la víctima por no ajustarse a dichos requerimientos [...]. (p. 114)

No pienso ni sugiero que esta canción fomenta la violencia o el maltrato físico —como efectivamente lo hacen algunas canciones de diversos géneros musicales—. Mi llamado de atención se enfoca en analizar la forma en que un tipo de canciones, la trova, con un sólido rasgo identitario de transmisión de valores humanistas, puede producir el efecto contrario.

El aquí llamado *amor romántico* puede tener diferentes niveles de manifestación: no es lo mismo una muestra de celos que una de violencia física explícita. Pero el primer nivel puede conducir al segundo. Y aún así, no es necesaria esta escalada para aceptar el argumento de que ambos niveles implican la sumisión de las mujeres por parte de los hombres. Me refiero a los hombres que promueven con sus canciones este tipo de amor en los términos que se explican en los párrafos anteriores: una vez más, el aquí llamado *amor romántico*.

Como se dijo párrafos antes, pareciera que la ética trovera, incluso de sujetos con trayectorias y obra de calidad y prestigio como Chávez y Delgadillo, en muchas ocasiones no ha sido suficiente para visualizar que estos contenidos se sitúan ideológicamente en el lado opuesto del humanismo que, por lo menos en teoría, ha representado la trova. El amor romántico, típico de los trovadores a través de los tiempos, ha sido un rasgo identitario que ha variado muy poco con el paso de las generaciones. Persiste hasta la trova líquida, si no con más intensidad, sí más presente al ser esta temática —el amor— su rasgo identitario más visible.

Sin embargo, es posible apreciar un fenómeno curioso en trovadores de las distintas generaciones. Cuando la temática se ha enfocado en analizar el papel de las mujeres como sujetos sociales, diversos trovadores parecen tomar una postura de género a partir de la cual se reconoce la existencia del estado patriarcal que vulnera los derechos de ellas. Canciones como *La mujer (Se va la vida, compañera)*<sup>56</sup> de León Chávez Teixeira, *Déjala que baile sola*<sup>57</sup> de Rafael Mendoza, *Siempre he querido ser mujer*<sup>58</sup> de Mauricio Díaz “El Hueso”, y *Las morras*<sup>59</sup> y *Cumbia de la Pesadilla*<sup>60</sup> de Gerardo Peña, por mencionar algunos ejemplos, son muestra de este fenómeno. Pero cuando se trata de canciones específicamente de amor, la naturalización del amor cortés tiende a invisibilizar esta visión de género.

No significa esto que los practicantes de la nueva canción no hayan compuesto canciones con esta temática desde una perspectiva más sana en muchos casos. Se hace aquí una generalización con el fin de modelizar un rasgo común y mayoritario dentro de esta esfera:

La obra de Joaquín Sabina es muy machista, por ejemplo. [...] Y yo creo que es un referente muy fuerte y muy importante [...], se reproduce en otros trovadores o en otros cantautores esas temáticas que él utiliza [...]. Muchos crecieron escuchando esa música y se hicieron artistas, se hicieron cantautores a través de ese mensaje, pensando que también tenían que hablar de lo mismo y como que se reprodujo algo de eso, en la cuestión de que sexualizan mucho a la mujer, de cómo me agarro una y otra y no pasa nada. Hay un machismo tremendo y que fue muy normalizado, en la trova está muy normalizado también. (Carmina Robles, entrevista, 8 de mayo de 2022)

Esta postura contradictoria dentro de la trova no parece provenir de su contacto con los discursos de la industria musical, sino que parece más un rasgo que ambas comparten. Se propone en esta investigación que es una influencia heredada de la misma actitud patriarcal con que se manejan muchos de los asuntos humanos y sociales. Ya presente en los rasgos

---

<sup>56</sup> *La mujer (Se va la vida, compañera)*. Letra y música: León Chávez Teixeira. <https://www.youtube.com/watch?v=f0sCy3rebX0>

<sup>57</sup> *Déjala que baile sola*. Letra y música: Rafael Mendoza. <https://www.youtube.com/watch?v=sGFIO38oIS0>

<sup>58</sup> *Siempre he querido ser mujer*. Letra y música: Mauricio Díaz “El Hueso”. <https://www.youtube.com/watch?v=mJN5-aXHznQ>

<sup>59</sup> *Las morras*. Letra y música: Gerardo Peña. <https://www.youtube.com/watch?v=eO6-SdBRaUI>

<sup>60</sup> *Cumbia de la pesadilla*. Letra y música: Gerardo Peña. <https://www.youtube.com/watch?v=qGvvqskJj2o>

composicionales de la trova sólida y la trova coloidal, esta actitud es más visible en la trova líquida, como se mencionó, debido al carácter protagonista de la temática amorosa en esta última y no porque se aborde de forma distinta.

En cambio, en la práctica de las mujeres trovadoras se percibe más el cambio generacional en este aspecto. Durante los tiempos del canto nuevo y la nueva canción las trovadoras e intérpretes solían presentar una visión más social y equitativa acerca del amor. Exponentes como Margarita Bauche, Amparo Ochoa, Laura Abitia, Nayeli Nesme, Tere Estrada y posteriormente Leticia Servín, entre otras, han cantado, entre sus múltiples temáticas, partiendo de la intención de dignificar el discurso amoroso desde y hacia la mujer. Un cambio de actitud se percibió cuando las compañías discográficas reclutaron a Tania Libertad, Eugenia León y Guadalupe Pineda —fenómeno referido en varios momentos de esta tesis—, al visibilizarse el amor romántico como contenido de los boleros, canciones rancheras y baladas de sus nuevos repertorios propios de la industria. Asimismo, tiempo después, con la trova líquida desde fines de los años noventa, exponentes como Niurka Curbelo, Adriana Santiago y Ana Ruiz, por mencionar tres ejemplos, tomaron ya al amor romántico como su temática central. Actualmente, en foros de trova es común este discurso en exponentes como Ale Zeguer, dueto Escarlata y Leiden, entre otras cantautoras, quienes a finales de la segunda década del siglo XXI han acercado su expresión aún más al pop, con estrategias de difusión enfocadas en las redes digitales.

Tradicionalmente, la izquierda ha tendido a invisibilizar y no reconocer al machismo, considerándolo un tema menos urgente que los derechos del proletariado, y parece que este fenómeno ha sido contagiado hacia el canto nuevo, la nueva canción y la trova desde sus inicios. Asimismo, el cambio de actitud de muchos trovadores a partir de la trova líquida ha traído consigo cierto aligeramiento ético de sus practicantes. Aparentemente, el oficio para los trovadores líquidos ya no incluye la intención de transmitir valores humanistas como algo primordial, sino difundir, entretener y vender —planteado aquí como una inferencia—, lo cual ha fomentado una despreocupación por los contenidos. Al considerar que el compartir valores humanistas son cosa del pasado, los exponentes de la trova líquida se han enfocado en una expresión que facilite la rápida transmisión de su mensaje.

En marzo de 2022 la carrera de Edgar Oceransky, en constante ascenso como trovador y director del Trovafest, se vio pausada en una especie de paréntesis. Fueron puestas a la luz y

viralizadas en redes digitales antiguas grabaciones en que el trovador narraba en primera persona un *sketch* de ficción —al que recurría para entretener a su público— sobre supuestas preferencias eróticas por mujeres menores de edad. La difusión de los audios y videos, junto a una denuncia informal en las redes —sin pruebas ni demandas judiciales— por supuestos acoso sexual y violación a una seguidora provocó la cancelación de todas sus presentaciones y del Trovafest por parte de instituciones gubernamentales e iniciativa privada.

Para el interés de esta investigación es importante el tema de la rutina de comedia con que Oceransky divertía a su público, por formar parte de su dinámica como trovador. El otro aspecto es de índole privada y carece, hasta el momento, de elementos probatorios legales. La práctica de la trova líquida incluye la disminución de la dimensión ética identitaria del oficio de trovar, centrándose en el entretenimiento. Esto hace posible la inclusión en los conciertos de este tipo de diversión ya no vacía, hueca, sino cargada de antivalores a los que tradicionalmente la trova se opuso y enfrentó. Asimismo, cada forma de trovar convoca e interacciona con un tipo de audiencia, que en muchos casos acepta y aplaude las contradicciones del discurso trovero en cuanto a sus posturas de género.

En su regreso a la palestra pública en junio de 2022, Oceransky ha retomado en su discurso los aspectos éticos de la trova con el fin de recuperar credibilidad. En sus publicaciones nuevas en redes digitales y en sus entrevistas refuerza los aspectos identitarios del *ser trovador* relacionados con una postura orientada hacia lo social, por lo menos en este aspecto. La actitud ética de la trova, pues, tradicionalmente ha generado empatía, confianza. El fenómeno protagonizado por Oceransky —refiriéndome exclusivamente a su rutina de entretenimiento en las presentaciones en vivo y a las críticas que ha generado—, según mi opinión, es producto de la distancia que la trova ha tomado de su orientación ética y de su interés inicial por la transmisión de valores humanitarios.

### **Conclusiones del capítulo III**

Estudiar a la trova como una práctica cultural sitúa a sus sujetos en el centro del análisis, con sus historias, sus influencias, sus ideas, su obra, su paisaje y sus diversos posicionamientos ideológicos. Al mismo tiempo este abordaje permite incluir en el estudio la dimensión temporal, observando a la práctica como una acción dinámica, con sus transformaciones y sus



permanencias. Esta práctica, con sus constantes interacciones textuales, inviste de sentido a la esfera trovera y a los procesos identitarios de sus sujetos.

En el presente capítulo se pretendió cuestionar y complejizar algunos aspectos de este oficio que comúnmente se han naturalizado. Por ejemplo, sus antecedentes directos fijados en una práctica europea antigua, lo cual aquí se juzgó como una romantización que ayuda a legitimar algunos comportamientos modernos, y a justificar, argumentando un pasado idealizado, los rasgos políticos insertados por la Nueva Trova Cubana en el oficio. También, la falsa dicotomía entre considerar a la trova como una actitud o como un género musical, a lo cual se contrapropuso la inclusión de los rasgos extramusicales de la trova —como la actitud— dentro de su conceptualización como género musical.

Asimismo, se propuso la modelización de la práctica trovera en tres fases para su estudio: trova sólida, trova coloidal y trova líquida, que corresponden a tres maneras de practicar el oficio. Mediante esta diferenciación se da cuenta de los matices generacionales del discurso de la trova en cuanto a su estrato de producción. Se analizaron, pues, algunos rasgos de composición y de exposición con ejemplos de canciones troveras, como puntos de diferenciación ante generalidades de la canción comercial.

Se expuso el debate entre las tres diferentes prácticas generacionales mencionadas, ejemplificando con comentarios y críticas de algunos de sus sujetos. Tomé algunas posturas respecto a dichas tensiones, inclinándome por la dimensión ética de la trova, la cual ha ido diluyéndose con las generaciones más jóvenes. Propuse que esta dimensión ética abarca no solo la dimensión política-social de este oficio, sino también un posicionamiento estético respecto a la producción del discurso trovero. Es decir, me refiero a que la defensa de una intención artística en la trova es un rasgo ideológico del interés por lo social.

Además, propongo que la dimensión ética de la vocación trovera debe incluir una revisión de los posicionamientos de género exhibidos —muchas veces de forma subliminal— en la obra y el comportamiento de los sujetos. Sugiero que el interés por el entretenimiento y la profesionalización del oficio no justifique el abandono de la transmisión de los mensajes humanistas que le han dado identidad a trovadoras y trovadores a lo largo de las décadas.

La dimensión de la práctica profesional de la trova se estudia en el siguiente capítulo porque es un componente determinante de la respuesta que dan los sujetos a lo que llamo el *espejo roto*, es decir, la imagen que la industria de la música le regresa al trovador.

## IV. EL ESPEJO ROTO. Industria musical y trova

### Introducción

Para iniciar este capítulo, propongo inferir que un trovador, como cualquier otro artista o trabajador, al iniciar la práctica de su oficio o profesión sueña y se forja ilusiones acerca del futuro de su carrera. Se ve a sí mismo, digamos, reflejado en el espejo de un devenir posible. Es decir, observa simultáneamente a ese trovador que es y al que será en el futuro. Ese reflejo es la representación que construye de sí mismo, una identidad que parte de una idealización inicial y cuya figura va moldeando para adaptarla a las irregularidades fluctuantes del espejo que la contiene.

Continuando con la inferencia, es posible acordar que ese espejo está constituido por una serie de códigos de distintas materialidades —culturales, artísticas, sociales, etc.— que conforman la escena musical mexicana. El trovador se visualiza así mismo como tal, un trovador, dentro de la escena musical en general y dentro de la escena trovera en particular, como parte de su construcción identitaria. Esta escena a su vez está conectada con otras esferas de diversos tipos, nacionales y foráneas, que complejizan el espejo dotándolo de connotaciones aparentemente ajenas a lo artístico, pero que en la interacción social le son tan propias como lo son las connotaciones ideológicas, políticas y económicas.

El espejo inicial, pues, se complejiza a tal grado que las irregularidades contemporáneas lo rompen: 1) El espejo se fragmenta multiplicando y deformando el reflejo que contenía en sus inicios —los sueños—. 2) Se desprenden uno o más fragmentos del espejo, llevándose con ellos algunas partes de ese reflejo. En este proceso, por lo tanto, la identidad trovera que habitaba el reflejo se vuelve compleja, se fragmenta, se distorsiona y pierde algunas de sus partes. Como lo explica Hall (2010), es una unidad imaginaria, fantaseada. El trovador trova frente el espejo roto de la escena musical en general, moldeada en buena medida —no exclusivamente, y esto es importante— por una industria musical que le refleja una identidad idealizada, que él debe reconstruir, acomodar y reconfigurar constantemente, conforme se enfrenta a la realidad.

Este capítulo expone la relación compleja entre la industria musical y la trova. Desvela algunas acciones que la primera lleva a cabo con el objetivo de controlar el mercado musical, y pone atención en sus mecanismos de exclusión y desigualdad inferidos en esta investigación. Estos mecanismos se argumentan en este capítulo. Asimismo, se hace énfasis en algunas formas de respuesta ante estos mecanismos por parte de las y los sujetos estudiados. Y como una forma de respuesta, se expone la práctica profesional de este oficio analizando sus dimensiones de circulación y reconocimiento.

#### **4.1 Industria musical. Exclusión y desigualdad**

Los antecedentes directos de este subcapítulo son los apartados 1.4.3 y 1.4.4, que tratan sobre las industrias culturales y sobre los mecanismos de exclusión y desigualdad respectivamente. Aquí se nombra como *industria* indistintamente a la industria de la música —compañías discográficas y de videos, estudios de grabación, etc.— y a la industria de la comunicación masiva —televisoras, cadenas de radio, empresas de periódicos y revistas, compañías de publicidad, redes digitales, etc.—, las cuales forman parte de las industrias culturales mexicanas. No se analiza la estructura y el funcionamiento de la industria, ya que sería tarea de otro tipo de investigación. Se analiza la interacción discursiva entre la industria y la práctica de la trova.

El trovador Rafael Mendoza explica:

Digamos que baste el ejemplo de que en el taller de la Sociedad de Autores y Compositores el objetivo que se han planteado, cuando están ofreciéndole un taller de composición de canciones a los jóvenes que ahí participan, es generar *éxitos*. Ese es el objetivo básico del taller de composición de la SACM. [...] Esa motivación es genuina, yo no tengo nada contra esa motivación, pero sí revela el sentido en el que puede ir esa canción, hacia donde pueden conducirse los compositores que tienen esa perspectiva. Y la trova es una canción, me parece, un poco más en donde el criterio del sentir es un poco mayor, más amplio, por lo menos más amplio. (Rafael Mendoza, comunicación personal, 12 de enero de 2018)

Mendoza expone un patrón, una ruta que se traza desde el inicio de la vocación como compositor para quienes quieren dedicarse a este oficio. La industria musical genera una representación del compositor y de la canción directamente vinculada con el comercio y

dedicada a él. La idea germinal de una canción es su venta como objetivo final. Sea cual sea el género al que se dedique el compositor, la medida de su valor es la cantidad de dinero que genere con su obra: “Porque ahí hay quienes te compran y quienes no te compran, y el que te compra tiene el poder de legitimar tu propuesta o no” (Armando Chacha, entrevista, 4 de enero de 2018). Y actualmente ese modelo se aplica incluso a la trova, un tipo de canciones que inició con otro sello, otra marca distintiva, explicada ya en los apartados anteriores.

Los comentarios de Mendoza y del antropólogo Armando Chacha son un ejemplo de que la relación entre la música y la industria se define a partir de una especie de dogma: la música buena es la que vende y el indicativo de su calidad es el capital económico que genera. Es algo socialmente naturalizado, y la naturalización es, a fin de cuentas, un objetivo de las prácticas hegemónicas. El reconocido músico cubano Leo Brower expresó al respecto a la prensa:

¿Qué ocurre con la música en manos de la industria? Cuando la música genera dinero ya no importa que no sirva para nada, eso es lo que piensan las productoras. Mientras más barata, más repetitiva, más dinero produce y menos inteligencia. (Leo Brower citado por Quirarte, 2017)

Si el dogma expuesto anteriormente fuera reconocido como verdadero, tal vez no existiría el conflicto que caracteriza a la relación entre la trova y la industria musical. Sin embargo, la trova —independientemente de la existencia de otros fenómenos similares con otros géneros musicales— tiene una relación tensa con la industria. Se expone a continuación un comentario para ejemplificar esto:

La difusión de los artistas en el radio es nula. Casi siempre esta historia se ha escrito en el *underground*, en la venta de mano a mano de los discos, y pues ha sido una historia alterna, esa es la verdad... O sea, si tú te pones a ver la historia de los compositores a través de la radio pues ya valimos gorro porque ¿a quiénes nos han programado? [ríe] Muy poco.  
—¿Por qué? ¿Por qué crees que no nos han programado? ¿Cuál es tu versión?  
—Porque nos ven raros, ¿no? Nos ven extraños, no estamos con la formulita, la formulita de composición y de líneas melódicas, y también en cuanto a los temas. Hablas de otras cosas. (Tere Estrada, entrevista, 14 de mayo de 2021)

El comentario de Estrada tiene como particularidad la definición de este oficio como *underground* y alterno, términos que en sí están cargados de simbolismo y connotaciones ideológicas. Además plantea una característica de la canción comercial: su composición está

basada en una fórmula musical, en un patrón preconfigurado; es decir, lo opuesto a la autenticidad que, como vimos anteriormente, ha formado parte del halo de prestigio de la trova. El trovador Alejandro Filio expresó en una línea toda su trayectoria musical en pugna con la industria: “Existo como cantante, no gracias a la industria discográfica sino a pesar de ella” (Alejandro Filio, citado por Redacción, Río Doce, 2015).

Particularmente en México, la relación de la trova con la industria musical ha mostrado ciertas características particulares que se perciben distintas a como se han presentado en otros países. Se exponen dos comentarios al respecto:

1. Todo surge de cómo se han formado las disqueras en México. Porque yo veo trovadores estupendos como Serrat, que tienen convenios con disqueras. O como Víctor Manuel, o como otros de los que te he mencionado, pero... Yo creo que es la forma de nuestra cultura de cómo se ha hecho crecer la cultura del disco en México, de las disqueras. Ellos si a un trovador le tienen un día que dar forma de norteño, lo cambian y lo transforman, porque eso es lo que les vende. O si de pronto le tienen que dar forma de bolero, pues, eso es lo que ellos quieren. Pero como que no respetan la esencia de los artistas que de pronto quieren ser congruentes con su formación y su pretensión básica. En ese sentido yo creo que... no sé, al menos en México estamos muy distantes los trovadores de las disqueras. (David Filio, entrevista, 18 de mayo de 2021)

2. El binomio creación-empresa era un hecho en Brasil y en España, por ejemplo, países cercanos a nosotros. Creo que en Argentina, incluso. Pero yo tengo la idea de que la iniciativa privada mexicana es muy poco audaz en todos los campos, no solo en la música. Es muy poco audaz y es mezquina. Creo que la iniciativa privada mexicana prefiere arriesgar poco para ganar mucho. Y prefiere negocios absolutamente seguros a negocios que no tienen toda la seguridad de ser un éxito. Y nunca apostaron por el talento que en esos momentos podría haber sido un buen negocio para todos. Para la empresa y para los creadores. Entonces, yo tengo la idea de que la iniciativa privada mexicana es así, y eso le impidió a ella, a la iniciativa privada, le hizo perder el negocio que fueron algunos cantautores y a los cantautores les hizo perder esa oportunidad. Creo que por eso en México es un poco distinto. (Rafael Mendoza, entrevista, 3 de mayo de 2021)

La percepción de que en México la relación de la industria con la trova es distinta a la forma en que se ha llevado en otros países está presente en las entrevistas del trabajo de campo. Basta con retomar los ejemplos expresados anteriormente, en los que se coloca a España, Brasil y Argentina —así como Estados Unidos con la canción de protesta— como los más evidentes, para demostrarlo. En las entrevistas el trovador Gabino Palomares agrega además un componente ideológico, al explicar fenómenos como el de la nueva canción en Chile durante el gobierno de Salvador Allende, así como la oficialización de la Nueva Trova Cubana por parte del gobierno castrista. En ambos casos el mercado de dicha música fue impulsado

desde sus instituciones gubernamentales al grado de convertirse, según Palomares, en “la música” de ambos países: “Estaban en los medios de comunicación, estaban en todas partes; se vendían sus discos; las empresas de discos, todas las transnacionales estaban en Chile vendiendo los discos de estos” (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018).

## La exclusión

En México está presente la idea de que aquí la situación fue diferente. A continuación se exponen comentarios del promotor Miguel Banda desde la mirada de la industria musical mexicana:

Para mí era un asunto de comercialización. [...] Entonces, yo pienso que no me parece que fuera un mito. Pero que dijeran “no, como es música de protesta no lo hagamos”, más bien siento que era algo que no era tan fácil de comercializar. No era lo que tocaban las estaciones de música o lo que pasaban en los canales de videos. [...] Había público, pero no un público masivo, como para que le interesara a una transnacional. Y por otro lado es que la disquera no tenía un artista masivo en México y lo que tuvimos era lo que nos traían de España: Serrat, el mismo Sabina, ¿me explico? Yo pienso que es de las dos: tanto en México no teníamos la cultura para crear nuestros propios artistas y las compañías decían “esto está bien pero no es algo que podamos masificar”. (Miguel Banda, entrevista, 19 de mayo de 2021)

Durante las primeras décadas del canto nuevo y la nueva canción, corría de boca en boca la idea común de que estos géneros eran excluidos por su contenido político. En su comentario anterior, Banda acepta la existencia de una marginación o una exclusión, pero la enfoca en razones comerciales de las discográficas ante la falta de un público masivo trovero. Respecto a este tema, Jorge Buenfil narra la siguiente anécdota, en sentido opuesto a lo que expone Banda:

Yo creo que hay cosas que ellos [los de la industria] no permitían. De hecho, hablábamos de [Guillermo] *Memo* Velázquez, maravilloso. Yo recuerdo un programa que hizo con [Jacobo] Zabludovsky y cortaron a la cuarta estrofa. Adiós, ahí te ves, cortaron. Fueron a comerciales y ya no salió. Ya no salió más, cuando era el invitado. ¿Por qué? Porque estuvo haciendo un chingo de ruido el Guillermo. [...] No, sin duda había una tijera. (Jorge Buenfil, entrevista, 17 de junio de 2021)

Los comentarios anteriores ofrecen opiniones opuestas. Desde la industria musical Banda opina que la exclusión de la trova ha obedecido a criterios meramente mercadológicos.

Sin embargo, reconoce dicha exclusión: “no me parece que fuera un mito”. Por otra parte, Buenfil con su anécdota expone un ejemplo de la censura hacia la trova en la televisión comercial mexicana de hace cuatro décadas. En realidad, la censura en la televisión de dicha época difícilmente podría ponerse en duda. Son conocidas las dinámicas de la vida social mexicana conducida por monopolios políticos y culturales encabezados principalmente por el PRI y Televisa. Sin embargo, no es una prueba de que dicha censura haya sido aplicada únicamente a la trova.

Al respecto de lo anterior cabe plantear una situación particular del México de los años 60 a los 90 del siglo pasado, aproximadamente. México vivió un ambiente monopolizado en varios aspectos, entre los que resalta la dimensión política debido a décadas de unipartidismo. El monopolio abarcó también la educación formal de los mexicanos, con el acompañamiento informal pero significativo de la industria de la producción, circulación y consumo de bienes culturales. La circulación de este tipo de bienes tuvo un doble liderazgo a cargo de empresas estatales y privadas de comunicación, cuya cabeza más visible fue Televisa. Woodside (2018) lo explica así:

La industria patrimonial va de la mano de las industrias del entretenimiento, por lo que las políticas de la memoria han repercutido en la selección y reproducción de los discursos artísticos que son representados y respaldados por los medios e instituciones oficiales en México. Los criterios actuales provienen de políticas culturales originadas a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Promover las «buenas formas» y una identidad nacional ocasionó que se discriminara aquellas expresiones ajenas a los intereses del discurso oficial. (p. 29)

Partiendo de la cita anterior, si la exclusión de la industria a la trova no ha sido guiada por sus temáticas políticas, como opina Banda, es probable que sí lo haya sido por la incompatibilidad del discurso trovero con los criterios planteados por Woodside en la anterior cita. Es decir, la trova no ha representado los intereses del discurso oficial en cuanto a la construcción nacional de lo que podría definirse como un *buen mexicano*.

Pero también propongo considerar diferentes aristas ante este fenómeno. Así como la trova ha tenido sus fases y etapas, lo mismo ha sucedido con la industria musical. Las prácticas de las industrias culturales en general han variado al compás de los acomodos del capitalismo y del neoliberalismo. Como se explicó en el apartado 1.4.3, en México estas industrias eran uno de los brazos del control hegemónico gubernamental. En décadas pasadas

era común y evidente la censura a toda política en contra del oficialismo de estado, y con los años esta fue sustituida por la hegemonía del mercado. Así que la censura, la marginación y la exclusión de la trova fundamentadas en argumentos políticos, costumbristas o mercadológicos no parecen tan excluyentes, sino más bien en intersección y generacionales.

Hay, sin embargo, otras opiniones sobre esta exclusión. Por ejemplo, David Aguilar, trovador joven integrante de las filas de la discográfica Universal Music, abre la posibilidad de otra razón para la exclusión por parte de la industria. Considera en su entrevista de campo que la trova tal vez “no ha funcionado por padecer de demasiada informalidad” y que a lo mejor “ha carecido de profesionalismo” (David Aguilar, entrevista, 11 de enero de 2018). Su comentario tiene similitudes con otras opiniones. Por ejemplo, Gabino Palomares, curiosamente practicante de la trova sólida, argumenta que los exponentes de la canción independiente “nunca le entramos a la mercadotecnia, nunca le entramos a la empresa a ver cómo se maneja la economía como para meterte en el gusto de la gente” (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018). Y agrega: “Y entonces el movimiento se fue desgastando. ¿Por qué? Porque nosotros no ocupamos las dinámicas mercadotécnicas del sistema”. Ambos trovadores, Aguilar y Palomares, desde prácticas distantes de la trova en tiempo y forma, depositan la responsabilidad de esta exclusión en los trovadores mismos, como lo hace Banda desde la industria.

Ante esta postura, opino que si estuviera fundamentada en un fenómeno real, hubieran sido grabados y difundidos los exponentes formales y profesionales, así como los que hubieran aceptado incursionar en la mercadotecnia. Es decir, una vez más, la situación se percibe más compleja que lo que ellos proponen. Por supuesto que ayuda en cada profesión tener formalidad y profesionalismo, además de conocimientos y audacias de mercado. Pero eso no abarca ni resuelve la problemática planteada. Se deben proponer argumentos multifactoriales y menos inocentes, en los que lo político y lo ideológico se crucen con lo mercadológico y lo cultural, sin dejar de lado un aspecto primordial doble: el gusto socializado y el poder de decisión de las audiencias.

Por su parte, Miguel Banda, desde la industria musical, agrega otras opiniones acerca de la exclusión hacia el trovador:



Las compañías de discos tratándolos de llevar a otro nivel, ¿me entiendes?, de decirles “ok, lo de tu guitarra está increíble, pero ¿qué te parece si hoy en lugar de [presentarte] solo [con] guitarra, te sales a defender con una banda de cinco elementos?”. Entonces, también para el cantautor era como medio tratar de sacarlos de su escena musical y tratar de llevarlos a un escenario donde a lo mejor no todos ellos querían estar. [...] La disquera lo veía como un negocio pequeño, pero decía “ok, vamos a hacer un intento, pero ¿qué te parece si en lugar de que toques en esos lugares, ahora te llevo a un programa de televisión que se llama *Al despertar?*”. Y el autor decía “no, gracias, yo no quiero que mi público me vea en un programa con Rebeca de Alba, o sea, me van a crucificar”. Entonces, era como una lucha, [...] la disquera veía como chiquito al autor y el autor la veía como una forma, digamos, de prostituirse [...]. (Miguel Banda, entrevista, 19 de mayo de 2021)

Banda continúa responsabilizando únicamente al trovador y expone la pugna entre ambas formas de trabajar, centrada en una incompatibilidad de estrategias para lograr un mismo objetivo. Y agrega más adelante:

¿Sabes?, es una industria enorme donde los artistas que no han querido transitar por otros rumbos, otros recovecos, explorar otras posibilidades, se han quedado ahí, como cantautores de bar. Y yo lo que pienso como *manager* es: si yo fuera artista y tengo un mensaje que dar con mis canciones, está bien que me vean en El Sapo Cancionero, pero quiero que me vean en el Lunario y luego en el Metropolitan, y luego me encantaría que mis canciones llegaran a 10,000 almas en el Auditorio Nacional. Y hay ejemplos de que se puede, ¿no?: Serrat, Sabina. (Miguel Banda, entrevista, 19 de mayo de 2021)

En este fragmento culmina su crítica hacia la actitud del cantautor, exponiendo como imagen peyorativa la representación generada por una enorme cantidad de trovadores que ejercitan su oficio de esa manera en México: el cantautor de bar. En el polo opuesto, Banda expone la representación de la fantasía casi inalcanzable de muchos trovadores: los grandes foros masivos. Este enfrentamiento entre las dos representaciones es parte de la imagen distorsionada del trovador frente al espejo roto.

## **La desigualdad**

Aun con lo que se ha expuesto en este subcapítulo, se pueden mencionar momentos en que exponentes de la canción no comercial han incursionado en la industria. Es decir, han eludido la exclusión, por diversos motivos. Por citar unos ejemplos, Óscar Chávez fue artista de Polygram en la década de los 70 y posteriormente Tehua, con las particularidades de presentarse como expresiones de música tradicional latinoamericana y mexicana

respectivamente. En los ochenta Ariola produjo discos de Amparo Ochoa, Daniel Tuchmann y Gabino Palomares, interrumpiendo el proyecto después de sacar al mercado un disco de cada artista con casi nula difusión.

Por otra parte, Armando Chacha explica un fenómeno de la nueva canción y la industria que inició a mitad de los años 80: “las empresas se empiezan a acercar a las voces [de la nueva canción] y a los repertorios convencionales, pero con las voces de un mundo que no era el mundo de ellos”. Y continúa:

Entonces es cuando Tania Libertad graba los *Boleros* de México, que es un éxito. Es cuando Eugenia León deja de cantar después de *Mar adentro* y empieza a cantar otras cosas, como grabar corridos, grabar Cri-crí, grabar Agustín Lara. Interpretar autores populares y quedarse con la voz, o sea la capacidad interpretativa y la voz, pero con repertorios convencionales que tenían públicos en ciertos sectores y de cierta edad. Ese es el misterio de la empresa, donde busca cómo hacer rentable y hacer negocio con decir “este símbolo es importante y esta voz es importante, pero no con ese repertorio, porque con ese repertorio no voy a lograr públicos que yo tengo en mi nicho, en el nicho del mercado”. (Armando Chacha, entrevista, 4 de enero de 2018)

Este fenómeno comentado por Chacha, en el cual las compañías discográficas reclutaban intérpretes de la nueva canción bajo la condición de cambiar de repertorio, es una muestra de la desidentización de la trova promovida por la industria y un ejemplo de la desigualdad en el trato a este género.

Por otra parte, en la misma época Jaime López publicó discos en RCA Víctor y BMG Ariola, y realizó presentaciones en el programa Siempre en Domingo de Televisa. Asimismo, López, Alejandro Filio y Eugenia León concursaron en el Festival OTI, también de Televisa. En dicho festival, León obtuvo el primer lugar a nivel internacional en 1985 con una composición del trovador Marcial Alejandro, y Filio, el segundo lugar a nivel nacional en 1990 con una canción de su autoría. La incursión de estos artistas en los espacios televisivos comerciales siempre parecieron ser producto de la tenacidad de ellas y ellos, por un parte, y por la otra, de una especie de permiso personal, una excepción *cultural* por parte del conductor principal de la compañía. Aun así, siempre se trató de apariciones esporádicas y no de la inclusión equitativa de la nueva canción en la programación cotidiana de la industria.

A partir de finales de los años noventa, las compañías Sony y Warner produjeron discos de trovadores como Edgar Oceransky, Raúl Ornelas y Álvaro Abitia, entre otros trovadores con una práctica orientada hacia la balada pop y temáticas del amor romántico.

Asimismo, Sony Music publicó en el año 2002 el disco colectivo *El que la hace la canta*, incluyendo a trovadores como Alejandro Santiago, Enrique Quezadas, David Filio, Jaime Ades y Gerardo Peña, por mencionar solo algunos. En estas incursiones troveras dentro de las discográficas transnacionales las producciones fueron interrumpidas después de la primera emisión y la publicidad para cada producto fue escasa o nula.

En casi todos los casos mencionados —no es posible enlistar a todos— se pueden detectar ejemplos de desigualdad en el trato, algunos de los cuales se han mencionado ya en apartados anteriores. Miguel Banda explica:

Yo lo que pienso es... —así lo pienso— no lograron masificar esos diferentes proyectos y entonces dijeron “ok, ¿sabes qué?, se hizo un disco y *bye*”. No hay una continuidad porque no hay un retorno de inversión rápido, ¿me explico? [...] Yo pienso que fue un ejercicio que hicieron como experimento. Lo hicieron con Raúl Ornelas, con Edgar Oceransky, con Edel Juárez, con Álvaro Abitia en Warner... Que no les funcionó y dijeron “bueno, a lo que sigue”. ¿Qué sigue? Otro Luis Miguel, otro Café Tacuba, otro Álex Ubago, otro Pablo Alborán, ¿no?

Y más adelante agrega más específicamente sobre el tema de la desigualdad:

Yo sí creo que nunca oí sonar a Edgar Oceransky o a Raúl Ornelas como oí sonar a Camila o a Sin Bandera. Entonces, sí estamos hablando de que no se hacía la misma inversión económica con un cantautor que con un artista 110 por ciento pop. Nunca vi a un Edgar Oceransky irse de promoción tres veces a Monterrey, tres veces a Guadalajara, tres veces de promoción aquí en la Ciudad de México. Y con los cantantes pop sí pasaba eso. Era un tour de promoción por cada sencillo que se sacaba. (Miguel Banda, entrevista, 19 de mayo de 2021)

La desigualdad que aquí se expone se enfoca en el poco acceso a los recursos de producción, distribución y promoción de la industria, que se ha aplicado a la nueva canción y a la trova cuando han librado la exclusión. Como ejemplifica Banda, hay una inaccesibilidad a los recursos de promoción y esto deriva en el desconocimiento público de los productos y por lo mismo, en la escasa generación de ventas.

Dentro de las compañías discográficas la trova compite con los otros géneros por la atención del público. Sin embargo, diversos productos comerciales son difundidos por medio de la llamada *payola*, que consiste en un pago clandestino a los medios de comunicación por la difusión de determinadas canciones o cantantes. A principios del siglo XXI, Universal Music pagaba entre dos y cuatro millones de pesos al mes por concepto de *payola* para que sus productos fueran transmitidos con más frecuencia (Návar, 2020). Ante esta inequidad en la

promoción, los productos troveros no son redituables para la industria y son excluidos de ella o aceptados bajo condiciones de desigualdad.

El principal efecto de la exclusión de la trova por parte de la industria musical es el desconocimiento de este género por una gran cantidad de público mexicano, al grado de en ocasiones considerarse a la trova como un género elitista. Esta consideración parte de dos tipos de opiniones. Una expresa que es elitista debido a la poca cantidad de público que accede a ella. La otra argumenta que lo es porque recurre a un discurso difícil de entender por el público mayoritario. El adjetivo *elitista* suele indicar una intencionalidad de serlo o una especie de destino ontológico. Sin embargo, contrariamente, trovadoras y trovadores han buscado por décadas la forma de llegar a una mayor audiencia con su obra.

Propongo describir la —casi— *inexistencia* pública de la trova provocada por su exclusión, a partir de la propuesta de Santos (2011) —explicada en el apartado 1.4.4—. En su propuesta lo que no existe —la ausencia de— es activamente producida por la industria como *no-existente* (p. 30) para la audiencia. Así, la exclusión de la trova se puede plantear desde las cinco lógicas para producir ausencia propuestas por Santos (2011):

1. La industria musical decreta su criterio de calidad estética y determina el canon de creación artística. La trova, al no estar incluida en su canon, no existe. Dicha calidad estética se basa en el acercamiento de los rasgos estéticos de un producto a los rasgos decretados por la industria para su legitimación.

2. La industria musical representa el progreso y lo avanzado a partir de la configuración de modas musicales. La trova, con sus lenguajes *complejos*, es un género musical atrasado, desfasado de dicho progreso.

3. La inferioridad de la trova frente a la canción comercial ha sido naturalizada por las audiencias y los medios de comunicación. La jerarquización no se cuestiona, lo que difunde la industria es lo que existe y vale a partir de su inclusión en el mercado.

4. La canción comercial es global y la trova es local. La producción aceptada posee el estatus global al ser consumida por públicos mayoritarios de diversas edades y geografías. La trova, en cambio, es considerada para públicos muy específicos y localizados. Por ello es inferior y excluida.

5. La trova genera pocas ganancias económicas, es decir, no produce. Ante esto, la industria la considera inexistente e inferior.

Por otra parte, los ejemplos de desigualdad hacia la práctica trovera dentro de la industria se pueden explicar como una integración subordinada a esta, a partir de dos dimensiones analizadas por Fraser (2000 y 2008): la jerarquización en el acceso a los recursos y la falta de reconocimiento. Esporádicamente la industria ha incluido a la trova en sus dominios, pero bajo términos desiguales que le han impedido tener acceso a los medios de producción y difusión adecuados. De igual manera —como se ejemplificó en párrafos anteriores—, la industria ha implementado una política de descaracterización hacia este género —una desidentización—, al incluir intérpretes de trova, en la mayoría de los casos mujeres, cambiando su repertorio por géneros como el bolero y la canción romántica.

Asimismo, en los casos de trovadores mexicanos que fueron grabados y publicados por compañías discográficas transnacionales en el presente siglo, su expresión musical —melódica, armónica, rítmica, de dotación instrumental— era muy cercana a la musicalidad pop de la industria. A diferencia del fenómeno anterior, en el que mujeres intérpretes de nueva canción grabaron repertorios alejados de la esfera trovera, en este caso los trovadores ya recurrían a dichos lenguajes de la industria para su práctica. La industria pues, dentro de su práctica de desidentización del género trova, promueve las condiciones previas para su inclusión en términos de desigualdad.

#### **4.2 Práctica profesional. Circulación y recepción**

La práctica profesional de la trova es el tema central de este apartado. Esta dimensión se refiere a las maneras en que trovadoras y trovadores hacen circular su obra y la difunden hasta ser recibida por sus audiencias. Al ser una práctica relativamente al margen de la industria musical masiva, ya sea por exclusión o por decisión propia, estas maneras forman parte de un ejercicio de independencia y de actitudes identitarias que varían según posturas generacionales. El apartado se divide en secciones que abarcan los tres estratos más visibles de esta práctica: la difusión de la obra en distintos formatos y medios, la exposición al público en los tipos de foros más recurridos y el distanciamiento de la industria musical como una forma de respuesta por parte de los sujetos troveros.

Para iniciar, se plantean hipotéticamente dos formas mayoritarias de practicar

profesionalmente la trova. Una que parte del interés del trovador por participar en la industria musical, para lo cual adapta, acomoda su práctica para ser aceptado por ella. Otra, que se basa en el alejamiento voluntario de la gran industria y recurre a formas alternativas, marginales e incluso contrahegemónicas de exposición y difusión. Existen también prácticas híbridas, en las cuales un trovador trabaja su oficio en la independencia y recurre a la industria en momentos específicos y circunstanciales, intentando adaptar una parte de su práctica para cada caso, pero no en su totalidad.

El trovador Paco Barrios "El Mastuerzo" opina lo siguiente, refiriéndose a lo que en esta investigación llamo *el espejo roto* en el cual se refleja el trovador:

De alguna forma muchos hemos vivido ese proceso de qué queremos. Porque lo primero que miramos realmente, en general, es la radio, la televisión, las variedades, los espectáculos y queremos ser eso, eso que está ahí, y de a poco vamos descubriéndolo. Cuando creo yo que descubrimos eso, decimos "no somos iguales que esos, que los otros, decimos otras cosas". Creo que esa conciencia de decir "bueno, yo soy... correspondo a una *otra canción popular*" no quiere decir que no pueda ser de la canción popular, digamos, tradicional. De alguna forma somos susceptibles de serlo. No nos importa tanto [...] Pero sí nos encantaría pegar un éxito que nos diera vida en este sistema capitalista para poder seguir cantándole a quien queremos cantarle. La diferencia es tu actitud, yo creo, tu actitud. (Paco Barrios "El Mastuerzo", entrevista, 4 de enero de 2018)

Partiendo de lo expuesto por Barrios, se plantea la construcción de una identidad trovadoresca frente a una alteridad: "eso que está ahí" en la vitrina del espectáculo que da pie a sueños y fantasías originarias dentro del oficio de la trova. Y a partir de ahí se moldea *otra* forma de trabajar profesionalmente, de forma independiente, ante la conciencia, también identitaria, de ser trovador.

Una perspectiva de abordar la independencia del trovador la expone Gabino Palomares:

Nosotros llamamos por teléfono y hacemos el contrato, compramos los boletos, cargamos la guitarra, cargamos los discos, cargamos tan tan tan. Tú, todo tú. ¿Cuánto puedes hacer tú solo y sin dinero? Pues no. Entonces, yo creo que eso es lo que no supimos hacer, independientemente de los valores estéticos, sociales, políticos, morales, espirituales. El mundo no nos vio porque no supimos movernos con el mundo. [...] Siempre hay algo atrás que se relaciona con empresa y con el dinero. [...] Nosotros los artistas tenemos una fantasía muy desarrollada y creemos tanto en la magia que pensamos que es mágico lo que sucede. Y no hay nada de magia, hay mercado. Y el mercado tiene sus leyes y si tú no eres capaz de meterte en esas leyes del mercado con lo que tengas... [...] No creas que estamos aquí porque nada más no fuimos capaces de. No. También hay todo un movimiento y una estrategia del

gobierno para tenernos como estamos. O sea, nosotros no tuvimos a Videla ni a Pinochet, tenemos un dictador mucho más inteligente que se llamó *el PRI*.<sup>61</sup> (Gabino Palomares, entrevista, 6 de enero de 2018)

Palomares plantea la mediación forzosa del mercado, aun a pesar de las connotaciones ideológicas y políticas del ejercicio trovero. Desde los primeros pasos de la representación de un trovador, con su vocación social, Palomares inserta las leyes del mercado como requisito para el cumplimiento del ciclo de emisión y recepción del mensaje trovero de forma profesional. Asimismo, añade otras razones para la interrupción de dicho mensaje, ajenas a lo musical y al mercado, las cuales atribuye a una estrategia gubernamental intuida por décadas. Esta estrategia sería también una exclusión, solo que por parte de las instituciones gubernamentales.

Desde los inicios del canto nuevo, en el ámbito de esta escena musical se ha supuesto, con firmeza, que existe una estrategia gubernamental y de las industrias culturales por excluirla debido a sus connotaciones políticas. La supuesta exclusión por parte del mercado tiene como *evidencia* el simple hecho de la invisibilidad de la trova en los medios de comunicación, su inexistencia. Sin embargo, no es posible comprobar una estrategia gubernamental deliberada frente a este oficio. Podría acusarse, tal vez, una estrategia gubernamental educativa o de información a nivel general, que como consecuencia secundaria afectaría a la cultura de la trova. Pero requeriría de mecanismos de comprobación y argumentación que escapan a los intereses y posibilidades de esta investigación. Este estudio se enfoca, como una hipótesis secundaria, en la posible existencia de una estrategia acerca de la trova por parte de la industria musical. Fenómeno que debe estar sujeto a comprobación también.

Como se mencionó anteriormente, en la dimensión profesional de la trova participan actores que, sin ser trovadores, coadyuvan en la circulación de canciones, tales como representantes, periodistas, pequeñas compañías discográficas independientes, gerentes de foros, músicos acompañantes, sonidistas, público, etc. Estas actividades paralelas al ejercicio trovero interaccionan en dicha escena y ayudan a moldearla, influyendo así en la construcción identitaria del trovador. Funcionan como sujetos acompañantes y cómplices que saben de antemano —y actúan en consecuencia— que la trova es una actividad al margen de la gran

---

<sup>61</sup> La entrevista fue realizada en enero de 2018, antes del cambio de gobierno federal del PRI a Morena.

industria, que su plusvalía es menor que la de la industria y que se gestiona de forma diferente.

La primera instancia de la práctica trovera, y la más común a nivel profesional, es la independencia. Es decir, la conciencia de ejercer la canción al margen de las industrias culturales masivas, lo cual da pie a un sistema propio de relaciones y mercadeo independiente conocido actualmente como *indie*. Guillermo Briseño reflexiona sobre la independencia en este oficio:

Si el trovador o el músico independiente lo es, ¿por qué es independiente? No es porque es como Doña Josefa Ortiz de Domínguez, sino porque no engarza con el sistema operante, el sistema que es producto del culto al dinero, del culto al mercado, del culto a la apropiación de los medios. De manera que el músico no es el dueño de los medios. Y si es un operador sumiso ante el dueño de los medios, entonces está en la posibilidad de tener éxito. [...] Bueno, pero entonces, ¿qué hacen los trovadores o los músicos independientes, los artistas independientes? ¿Por qué se usa esa palabra? Porque para hacerlo —lo que hacen— no dependen de un dinero o de unos bienes que llegan para satisfacer sus necesidades primarias, que les condiciona la vida para que compongan lo que al poder le conviene, por ejemplo, lo que el poder quiere oír. (Guillermo Briseño, entrevista, 11 de agosto de 2018)

Además de explicar el concepto de independencia en relación con la práctica trovera, Briseño relaciona la sumisión a la industria con la búsqueda de éxito en el mercado. Y vincula la independencia con una práctica que no depende del dinero. Asimismo, supone intenciones extracomerciales —políticas, ideológicas— por parte de la industria. Y continúa:

Los trovadores me parece que fomentan pensar y en todo caso sentir, pero no sentir como quiere la televisión que sientas. [...] Porque la realidad capitalista no te paga para ser independiente, hace todo lo que puede para que dejes de serlo. Y si tú no quieres obedecer, hace todo lo posible para que seas transparente, para que no te notes, te elimina de su página. [...] Entonces desapareces, arrancan tus hojas, no estás en el Registro Civil que ellos patrocinan. (Guillermo Briseño, entrevista, 11 de agosto de 2018)

En el anterior fragmento de su reflexión se subrayan de forma más explícita las referencias a la exclusión de la canción independiente y la trova por parte de la industria. Y concluye su comentario:

Porque la palabra *independiente* es bonita pero no acaba de decir de lo que se trata. Yo creo que hay que ser insumiso, yo creo que hay que ser irreverente y aparte de todo, pues también hay que ser independiente. O para eso hay que ser independiente. (Guillermo Briseño, entrevista, 11 de agosto de 2018)



Una de las consecuencias de defender la independencia, para Briseño, es la calidad en el ejercicio trovero. La calidad como rasgo identitario ante la exclusión de la industria musical. Sin embargo, resalta la necesidad de practicar, más allá de la independencia, rasgos como la insumisión y la irreverencia. Casi todos los trovadores son independientes, pero no todos son insumisos o irreverentes.

Sería poco certero intentar trazar una línea limítrofe entre los cantautores que ejercen el oficio de forma independiente por decisión propia y quienes por falta de opciones lo hacen involuntariamente. El trovador excluido casi siempre argumentará lo primero. En algunos casos la exclusión es sentida a nivel personal como una deficiencia en la calidad musical o en la imagen visual requeridas por dichas compañías. Pero en otros casos, ser independiente es inherente a la trova y motivo de cierto orgullo que, en mi opinión, se vincula con la romantización de la actitud trovera mencionada anteriormente.

Rafael Catana, cantautor de rock, comenta acerca de la independencia involuntaria:

Entonces, sí hay un proceso de mucha gente para entrar a la industria, yo mismo fui a BMG y por supuesto que me dijeron “adióooss”. Pero eso es lo de menos. La onda es que de pronto aprendimos a forjar una industria chiquita independiente y eso nos ha mantenido vivos de diferentes formas. (Rafael Catana, entrevista, 9 de mayo de 2021)

Catana refiere con su comentario la existencia de otras maneras de practicar la trova profesionalmente: una “industria chiquita independiente”. Desde los períodos del canto nuevo y la nueva canción, más que una industria chiquita que ejerce *otras* maneras de circular la obra trovera, opino que esta industria *chiquita* ha acomodado a su tamaño algunos patrones de la industria *grande*. Es decir, ha practicado los mismos mecanismos de grabación, impresión, maquila, distribución y difusión, pero con compañías de menor tamaño, presupuesto y alcance. Es hasta en la práctica de los últimos años que se podría hablar de maneras diferentes de producir y circular la canción independiente, con el auge de la tecnología y las redes digitales.

En el siguiente apartado se analizan tres de las rutas de divulgación más recurridas por las y los trovadores: la producción y circulación independiente de discos, la participación en medios de difusión alternativos y, en tiempos recientes, la difusión en redes y portales digitales. En la mayoría de los casos estas formas se ejercitaron de forma independiente, es decir, con públicos y presupuestos reducidos casi como un rasgo identitario de la trova.

#### 4.2.1 Discos, medios e internet

En este apartado se analiza la circulación y difusión de las canciones de trovadoras y trovadores a través de discos, medios de comunicación e internet. Se enfoca en mecanismos de carácter independiente, que parecen emular a los mecanismos de las industrias culturales masivas y en otras ocasiones se vinculan o interaccionan con ellos. La grabación y publicación de discos de canto nuevo, nueva canción y trova se ha llevado a cabo de formas poco redituables para las escasas y pequeñas compañías discográficas que lo hicieron. En la mayoría de los casos, gracias a las ventas de los exponentes más conocidos las compañías han sufragado los gastos y pérdidas económicas ocasionados por el resto del elenco. El trovador ha obtenido como beneficio una mayor difusión de su obra y en pocas ocasiones ello le redituó económicamente de forma directa.

Anteriormente se enlistaron las principales compañías discográficas independientes que publicaron discos de canto nuevo, nueva canción y trova. Pérez Montfort (2013) agrega:

Muy lentamente aparecieron pequeñas empresas como Nueva Cultura Latinoamericana, Fotón y Discos Pueblo que trataron de llenar ese hueco discográfico que literalmente marginaba a este movimiento. Estas modestas compañías productoras difícilmente pudieron competir entonces con las grandes trasnacionales y las asociaciones de fabricantes fonográficos del país, quienes ya llevaban algunas décadas acaparando el mercado. (pp. 67-68)

En el pasaje de Pérez Montfort es posible destacar la poca competencia que han significado estas compañías pequeñas para la gran industria discográfica. Esto ha significado para muchos trovadores y trovadoras una especie de resignación a una práctica con connotaciones jerárquicas y de desigualdad, y, sobre todo, de marginación. Las dos compañías independientes con mayor presencia en cuanto a su alcance y temporalidad han sido Ediciones Pentagrama y Fonarte Latino (Discos Pueblo). Pepe Ávila, director artístico de Discos Pueblo, explica el funcionamiento de dicha compañía y el de la distribuidora Fonarte Latino:

Discos Pueblo, desde que nace, tiene como objetivo dar cabida a manifestaciones que en las disqueras y en otro tipo de promociones culturales no tenían lugar. Te hablo de artistas como Inti Illimani; Quilapayún —en su tiempo, estoy hablando del 73—; Amparo Ochoa; Gabino Palomares; Los Folkloristas; la Nueva Trova Cubana: Silvio, Pablo; Daniel Viglietti; el mismo Víctor Jara. Ahí estaba la línea de Discos Pueblo. Obviamente también Los Folkloristas y algunos artistas nacionales, porque Los Folkloristas la fundamos. (Pepe Ávila, entrevista, 4 de enero de 2018)

Diez años después se crea Fonarte Latino para distribuir los productos de Discos Pueblo y otras compañías independientes. Ávila continúa:

Como disquera, Discos Pueblo está un poco dormida ahorita porque lo que ha tomado auge es Fonarte, porque todos los artistas son independientes ahora. Y además Discos Pueblo nunca firmó contratos de exclusividad ni de “tú aquí cumples tres años o diez”. Siempre los artistas han sido libres y esa tendencia en nuestra línea ha sido palpable. Todos los artistas son independientes, se hacen sus producciones, se hacen sus discos y vienen con Fonarte a buscar una distribución. Esa ha sido la mecánica. La distribución física está muy deprimida ahorita, así rápidamente lo toco. Está cada vez más deprimida, pero tenemos la maravilla de la distribución digital, que eso no tiene límites ni tiene costos. (Pepe Ávila, entrevista, 4 de enero de 2018)

A finales de los años ochenta Discos Pueblo graba sus primeros discos de trovadores, que con el tiempo se volverían emblemáticos de un tipo de trova menos política y más enfocada en una forma de expresión que Gabino Palomares denominó en su entrevista como “estética” —ver apartados anteriores—: Mexicanto, Alejandro Filio y Fernando Delgadillo. Ávila comenta:

En el caso de Delgadillo, porque lo tengo cerca, tiene su bum casi diez años después de que sacó su disco. No diez, pero casi diez. ¿Por qué? No sé, mano, son fenómenos. Cuando hace la grabación en vivo con el mismo material, se queda en novedades de Mix Up casi un año en éxitos. Para un artista independiente eso es muchísimo tiempo, pero nunca va a vender como Juan Gabriel, como Luismi, pero vendió muy bien, fue un bum de Delgadillo. (Pepe Ávila, entrevista, 4 de enero de 2018)

Otro puente importante para la divulgación de la canción independiente lo tendió Ediciones Pentagrama. Fundada en 1980 por Modesto López, ha jugado un papel muy importante hasta nuestros días en la difusión de músicas tradicionales periféricas de exponentes del interior de México. Además, ha contado entre sus filas a cantautores e intérpretes como Óscar Chávez, Carlos Díaz “Caíto”, Nayeli Nesme, Armando Rosas, Rockdrigo González, Carlos Arellano y Betsy Pecanins, entre muchos otros.

En la actualidad, el auge de las redes digitales ha permitido la circulación de la canción trovera de formas híbridas entre el disco físico y la difusión de canciones aisladas en portales como Spotify y Youtube. A pesar de las bajas ventas del disco físico, este se sigue produciendo, aunque en menor escala. Los trovadores jóvenes recurren a la difusión de canciones aisladas en las redes y portales digitales, y los practicantes de generaciones

anteriores recurren al formato híbrido. Una vez más se perciben dentro de la práctica trovera diferencias conectadas por convenciones generacionales.

Anteriormente, la difusión de la nueva canción se realizaba en escasos programas de radio y televisión estatales con una inclinación hacia lo cultural. La industria del entretenimiento también permitía incursiones excepcionales y esporádicas de exponentes de la canción no comercial en su programación, siendo tal vez los casos más frecuentes en los programas conducidos por Ricardo Rocha en Televisa a finales de los años 80 y principios de los 90. Asimismo, fue posible escuchar trovadores en algunos programas locales de televisión por cable y en radios comunitarias.

Otra forma de difusión de la práctica trovera, tal vez menos explotada, ha sido el formato de videoclip. La exclusión de la industria musical y la consecuente debilidad presupuestal de la trova ha dificultado una práctica exitosa en este rubro. Antes del auge digital la producción de videoclips de trova era escasa. La gran mayoría de estos consistía en la reproducción de grabaciones de conciertos y de presentaciones en programas de televisión, y contaban con poca circulación. Actualmente el portal digital de Youtube permite el acceso a muchas de estas videograbaciones antiguas.

También en la actualidad, aun con el auge que lo visual tiene en las redes digitales, es fácil percatarse de la proclividad del trovador a enfocarse en la difusión de una imagen austera en cuanto a su producción. La gran mayoría de los videoclips producidos por los propios sujetos son en el formato llamado *live session*, y se enfocan en imágenes de las y los trovadores cantando en vivo, sin ilustrar la canción con narrativas extramusicales. Estos videoclips, así como las transmisiones en vivo de ejecución de canciones, han abundado en las redes digitales entre 2020 y 2022, por las condiciones propias de la pandemia mundial de Covid-19. Por otra parte, circula una gran cantidad de videoclips realizados por usuarios y público trovero, sin la participación directa del trovador, con secuencias de imágenes fijas — fotografías diversas, así como de las y los trovadores— que ilustran el audio de las canciones.

Sin embargo, en el nuevo siglo, algunos exponentes de trova —Leticia Servín (*Mundo matraca*, 2001), Gerardo Peña (*Muy a gusto*, 2004), Nico Maleón (*Frontera*, 2017) y Rafael Mendoza (*Esté donde esté*, 2018)— realizaron videoclips producidos con imágenes extramusicales que lograban significaciones agregadas a los valores artísticos propios de la canción. De igual forma, en la actualidad el trovador Leonel Soto (*34 versos*, 2016) produce,

dirige y graba sus propios videoclips, combinando su labor trovera con su vocación por el cine. Un fenómeno llamativo es que en los casos aquí mencionados hay un contenido en común: el trovador inmerso en la problemática urbana. Los videoclips producidos por trovadores y trovadoras, con imágenes que van más allá de lo musical, tienen como escenario y temática a la ciudad. Por otra parte, David Aguilar, de una generación más joven y desde las filas de la discográfica Universal Music, publica con mayor frecuencia videoclips con imágenes extramusicales, aunque dentro de un campo semántico más intimista.

Se infiere que la inclinación de trovadores y trovadoras hacia la temática urbana está conectada con su postura acerca de hablar de su tiempo mencionada anteriormente. Por ejemplo, Tere Estrada en ocasiones se presenta como *trovadora de leyendas callejeras* y lo atribuye a su origen ciudadano:

Bueno, en mi caso, lo que me inspira son los personajes de las grandes urbes. [...] soy chilanga, aquí nací en la Ciudad de México, mis papás nacieron aquí en la Ciudad de México, y bueno, me interesa mucho esta parte de... las esquinas. [...] Cada esquina tiene una historia que contar. Entonces, en ese sentido las “leyendas callejeras” es... [como] si nada más abres las orejas, abres el corazón y las esquinas tienen historias que contarte. (Tere Estrada, entrevista, 14 de mayo de 2021)

El origen personal de las y los sujetos, pues, forma parte importante de su identidad trovera y queda en forma de huellas en su obra artística. Además, este fenómeno se vincula con el concepto de paisaje de Ingold (1993) aplicado en el apartado 3.1.1.

En este apartado se estudia el tipo de videos musicales mencionados, que vinculan la composición y exposición de las canciones con imágenes extramusicales que expanden las identidades troveras hacia otras significaciones, en este caso, las de la vida urbana. Al mismo tiempo, estos videoclips se diferencian en diversos aspectos de los producidos por la industria musical. Illescas (2016) define así a los videoclips de tipo independiente, que él llama contrahegemónicos:

Una producción contrahegemónica que, pese a adoptar la forma de mercancía, basa su impulso productivo en la cualidad de su utilidad artística (la fruición estética y la necesidad comunicativa como experiencias genuinamente humanas) y no en la búsqueda de beneficios o en la maximización de la rentabilidad. O lo que es lo mismo, los videoclips contrahegemónicos actuales en tanto (y pese a ser) mercancías culturales, han sido creados atendiendo principalmente a la cualidad de su valor de uso. (p. 405)

A continuación, se analizan dos de estos videoclips, relacionando la canción —letra y música— con sus imágenes y con posturas identitarias de quienes los protagonizan. La selección estuvo afectada por la escasez de este tipo de videos, ya que se encontraron solo los cinco mencionados anteriormente. Se analizaron las obras *Mundo matraca* de Leticia Servín y *Esté donde esté* de Rafael Mendoza, debido a que ambos trovadores están incluidos en el Anexo 4. Se excluyeron de dicha selección los siguientes trabajos, a pesar de ser trovadores incluidos en la misma tabla: a) *34 versos* de Leonel Soto, debido a que en sus imágenes la ciudad funciona solo como un escenario de la acción, sin otro tipo de interacción con ella. b) *Muy a gusto* de Gerardo Peña, por tratarse de quien realiza esta investigación.

1. Canción *Mundo matraca*. Letra, música e interpretación: Leticia Servín. Dirección: Alejandro Ramírez. Año: 2001. Locación: Ciudad de México. <https://youtu.be/bxJvkaKRyF4> (Tabla 4-1).

**Tabla 4.1**

*Resumen descriptivo del videoclip Mundo matraca de Leticia Servín*

Letra	Música	Imagen
	Introducción. Guitarra acústica.  Trova-folk.	Una mano gira un ring de bicicleta en la calle. Letrero luminoso de hotel de paso. Iconografía de virgen en interior de vecindad.
Traigo un chantaje causando disturbios, bailes con su mueca hasta doblarlo del susto. Y este mundo matraca que sube y que baja, donde la pena es muy flaca y no mata si de la bruma sales tú.	Canta.	Trovadora en la vecindad mira a la cámara. Niña sonríe y porta letrero: “chantaje”. Señor y joven abrazados en un pasillo. Trovadora en puente peatonal; detrás de ella, el tráfico urbano. Dos mujeres cantan en puesto de frutas ( <i>lip sync</i> con voz de audio). Trovadora en azotea. Niña canta ( <i>lip sync</i> con voz del audio).
Voy contra corriente entre sueños de tiza. Traigo deseos urgentes por hurtar a escondidas. Y yo sé que es malo tener un amante en las manos y dejarlo pasar porque quieres ir por un helado.		Trovadora canta con guitarra en el metro. Canta a la cámara y muestra sus manos con frase escrita: “deseos urgentes”. Trovadora y amiga coquetean con pasajero del metro, se ríen de él.
En este mundo matraca que sube y que baja, donde la pena es muy flaca y no mata si de la brisa sales tú.	Estrillo. Canta. Voz masculina canta segunda voz.	Carnicero canta en su puesto ( <i>lip sync</i> con voz del audio). Trovadora toca la guitarra debajo de puente. Pareja de mediana edad con paraguas. Trovadora en puente peatonal envía beso a la cámara; detrás, el tráfico urbano.

	Puente. Guitarra acústica.	Trovadora y 2 amigos (hombre y mujer) bailan y juegan en escaleras y vagones del metro.
Voy por la vida cantando entre soles y lunas. Sabes que soy una bruja y me los como a mordidas.	Canta.	Trovadora canta en azotea de vecindad. Niña y trovadora juegan y comen manzana en interior. Hombre joven lee un letrero de negocio: “La hija de los apaches”. Hombre mayor con sombrero vaquero canta ( <i>lip sync</i> ) en interior: “sabes que soy una bruja y me los como a mordidas”. Trovadora bebe con amigos en un bar.
Y ya tú sabes que el mundo está matraca y matraca y algunas veces ni sube ni baja y te quedas sin agua un mes.	Estribillo. Canta. Voz masculina canta segunda voz.	Trovadora boxea. Amigos de trovadora cantan ( <i>lip sync</i> con el audio).
Por eso pienso que amar tu sonrisa es aceptarla en toda su malicia  y dejarla ser libre como yo.		Trovadora canta a la cámara con guantes de box. Sonríe a la cámara con los guantes. Se coloca en cornisa de vecindad y se tira de espaldas.
Por este mundo matraca que sube y que baja, donde la pena es muy flaca y no mata si del vértigo me jalas tú.	Estribillo. Sube energía de la canción.	Canta a la cámara. Niña besa maniquí. Trovadora canta en pasillo de vecindad a la cámara mientras cámara se aleja.
Por eso quiero agarrar este día antes de que me coma esta prisa canija y amiga por vivir		Pareja se abraza en un pasillo. Trovadora y amiga juegan con gestos a la cámara. Trovadora canta a la cámara en vértigo.
trasnochada de besos, mal vista por enanos que hablarán de mí mientras duermo		Trovadora y otros cuerpos desnudos entrelazados en interior.
y me harán cachitos por todos mis delitos y quemarán mi choza con todos mis recuerdos y me olvidarán todos menos tú.		Trovadora camina por cornisa de edificio. Ve hacia abajo. Ve hacia la cámara. Se deja caer en cámara lenta hacia abajo de espaldas. Caer del edificio en cámara lenta sonriendo sobre un colchón de flores.

Fuente: Propia.

El videoclip ofrece una lectura simultánea de múltiples materialidades presentadas en un texto visual-musical-literario. La letra de la canción —con sus propias codificaciones lingüísticas y artísticas—, la musicalidad y lo visual propician una concentración de significaciones que permiten estudiar al texto como un discurso (Verón, 1993). No se pretende realizar un análisis técnico del videoclip, sino analizar los elementos del mismo que pueden considerarse como identitarios en relación con el tema de la tesis.

El discurso de *Mundo matraca* aprovecha su temática central, el valor de la amistad, para exponerla en relación con tres códigos: a) Lo urbano, con sus posturas ideológicas de clase, en las video-imágenes. b) La vida en general, desde la emoción y el juego —la vida como “vida matraca”—, en su letra. c) El concepto trovadoresco de *rupestre*, con sus connotaciones también ideológicas, orientadas hacia un rock mexicano independiente y lejos del glamur de la industria, en su música. El concepto general de una vida matraca<sup>62</sup> en esta canción hace referencia al ir y venir dando vueltas en la vida, situando al sujeto en ocasiones arriba y en otras, abajo, como metáfora del bienestar y del fracaso, de lo bueno y lo malo implicados en el vivir.

Dentro de esa vida que da vueltas la *yo* lírica habla constantemente a una segunda persona del singular, constituida como destinatario del mensaje. La narradora mezcla imágenes de su vida con declaraciones de suma confianza en el destinatario: la pena no mata si tú me salvas, todos me olvidarán menos tú. El destinatario se vuelve doble en el videoclip: por un lado, un amigo diegético y múltiple representado por los diferentes personajes incluidos en las imágenes. Y por el otro, la audiencia que escucha y ve extradiegéticamente el videoclip, y se siente identificada con el mensaje que indica que tú, espectador, eres mi amigo y cuento contigo.

Una declaración de principios que podría resumir la postura vital de la *yo* lírica abre la segunda estrofa: “Voy contracorriente entre sueños de tiza”. La polivalencia del verso hace referencia a una identidad rebelde y al mismo tiempo volátil, cambiante, según lo efímero y borrrable de la escritura con tiza. Al mismo tiempo, otra posibilidad de significación remite a una ruta en contra de los sueños de tiza de los demás, efímeros e igualmente fáciles de borrar. Dicha declaración es cantada con guitarra en mano dentro del Metro, lo cual expande el sentido de su postura social como trovadora.

Otros elementos identitarios son expresados en las imágenes. La vida como un juego está presente en las bromas, los bailes y el boxeo. El erotismo se plantea a partir de cuerpos desnudos unidos y del sintagma nominal cantado y escrito en su mano: “deseos urgentes”. Al mismo tiempo, lo erótico forma parte de su postura a “contracorriente” al mostrar la desnudez de dichos cuerpos cuando canta “mal vista por enanos que hablarán de mí mientras duermo”.

---

<sup>62</sup> La matraca es un juguete tradicional mexicano que al rotarlo con las manos produce mucho ruido. La rotación coloca al cuerpo del juguete arriba y abajo alternadamente, condición que detona la analogía con la vida.



Asimismo, la inclusión comunitaria en su mensaje general se expresa mediante el *lip sync* de varios personajes que cantan mientras se escucha la voz de la protagonista. De igual forma, diversas imágenes indican una postura ideológica y de clase, al incluir escenarios de vecindad, de un hotel de paso, del Metro, de una cantina y del tráfico urbano.

En conclusión, la trovadora, al presentarse sin una caracterización específica como personaje, canta siendo *ella misma* en un mensaje cargado de códigos autoidentitarios. Este videoclip como discurso es un signo con una fuerte carga de indicidad, según las categorías de Peirce<sup>63</sup> (2005), al representar a un objeto específico: la trovadora Leticia Servín. La información visual y literaria comentada aquí se complementa con la musicalidad *rupestre*, acústica, entre códigos musicales troveros y folk, que a su vez son relacionados socialmente con posturas de clase, de rebeldía y de inconformidad hacia lo tradicional. La autora, pues, representa en este videoclip parte de su identidad como trovadora y como ser humano.

2. Canción *Esté donde esté*. Letra, música e interpretación: Rafael Mendoza. Dirección: Alejandro Pacheco. Año: 2018. Locación: Tijuana, B. C. <https://youtu.be/GeugOOKRByc> (Tabla 4-2).

## Tabla 4.2

*Resumen descriptivo del videoclip Esté donde esté de Rafael Mendoza.*

Letra	Música	Imagen
	Introducción. Blues rítmico.	Trovador camina por las calles de Tijuana: la línea, grafitis, calles, tren, carros, etc.
Esté donde esté y a donde me vaya yo soy lo que soy, yo tengo una marca. Esté donde esté yo guardo la memoria y mi mirada. Esté donde esté, vaya donde vaya.	Canta. Alterna voz con armónica muy presente.	Canta a la cámara con guitarra. Refuerza gestualmente el final de cada estrofa. Alterna con imágenes de él caminando por la ciudad. Saluda a alguien.
Me escucho en tu voz, me miro en tus ojos, me siento en tu piel, te toco y me toco. Me escucho en tu voz, en medio de tu faz me reconozco. Me escucho en tu voz, mis ojos son tus ojos.		Continúa cantando a la cámara (fondo blanco).  Subtítulos refuerzan letra de la canción.

<sup>63</sup> Peirce (2005) propone tres instancias del signo: representamen, objeto e interpretante. Estas derivan en tres tipos de signos en relación respectiva con dichas instancias: icono, índice y símbolo. El índice tiene como carácter representativo su relación con una individualidad existente (en la mente o en la realidad empírica), es decir, el objeto representado.

Me puedes negar, cerrarme la puerta. Te puede alterar tenerme tan cerca. Me puedes negar, decir que no te toca mi presencia. Me puedes negar, estoy tras de la puerta.	Canta. Sube energía de voz y armónica.	Trovador camina por la línea en Playas de Tijuana (sitio emblemático de la migración y del cruce fronterizo).
Me puedes hallar en medio de todos. Yo soy como tú: el uno y el otro. Me puedes hallar, quizá te asuste que no venga solo. Nos puedes llamar los otros o nosotros. Nos puedes llamar nosotros o los otros.		Continúa cantando a la cámara (fondo blanco).  Subtítulos refuerzan letra de la canción.
No tenemos nada. No pedimos nada. Este todo es poco y poco es casi nada. Damos lo que somos. Somos casi nada. Pero de la nada inventamos todo.	Coro. Música y voces con fuerza.	Trovador camina por calles del centro de Tijuana.
	Puente. Violín enérgico lleva la melodía principal.	Close ups a gente de la calle. Filas de gente en la calle. Interior de comedor migrante. El trovador sirve comida a migrantes de escasos recursos. Se alternan imágenes del comedor con las de comensales que bailan a la cámara sobre fondo blanco.
No tenemos nada. No pedimos nada. Este todo es poco y poco es casi nada. Damos lo que somos. Somos casi nada. Pero de la nada inventamos todo. Pero de la nada inventamos todo	Coro. Música y voces con fuerza.	Se alternan imágenes del comedor con migrantes y trovador cantando y bailando. Subtítulos refuerzan la letra de la canción.  Termina con lavacoches en primer plano y en segundo plano una pareja de escasos recursos se abraza sentados en la banqueta.

Fuente: Propia.

*Esté donde esté* presenta una postura identitaria más explícita que el videoclip anterior. La letra contiene huellas evidentes de ello. El *yo* lírico describe en primera persona del singular dicha postura en sintagmas como “yo soy lo que soy, yo tengo una marca”. Al mismo tiempo, define su identidad frente a su *otro* diferente a partir de escucharse a sí mismo en la voz del otro y verse en los ojos del otro: “me siento en tu piel, te toco y me toco”. Igualmente, expresa posturas ideológicas de resistencia ante el rechazo, al declarar que frente a la posible negación y el cierre de puertas a su persona, él se encuentra presente, existe.

La identidad individual se socializa, se comparte comunitariamente mediante la inclusión de los otros, de ese “todos” que pluraliza a la primera persona en mitad de la canción. Posteriormente, la postura política y social se hace explícita al cantar “no tenemos nada”, “pero de la nada inventamos todo”. Este sintagma contiene una propuesta de acción que

se canta en un coro al unísono, representando a la colectividad como un posicionamiento de clase.

Esta postura interacciona con codificaciones visuales múltiples. Por ejemplo, la exposición de espacios de Tijuana —de forma notoria, la mediáticamente conocida línea fronteriza en Playas de Tijuana—, expandiendo los significados propios de la canción hacia dimensiones relacionadas con una doble migración: la del fenómeno migrante de poblaciones mexicanas y centroamericanas hacia Estados Unidos y la migración propia de un trovador errante como signo de identidad. Por otra parte, lo urbano está presente con el recorrido por las calles de la ciudad, posicionando su discurso social al seleccionar espacios con trabajadores y habitantes en condición de calle. Asimismo, dicho discurso se moldea con la incursión del protagonista en un comedor migrante y servir dentro de él la comida a sus visitantes. El posicionamiento social se distancia de la solemnidad, al exponer imágenes de juego, baile y risas de los comensales en el comedor migrante, quienes además cantan el coro de la canción.

Al igual que en el videoclip de Leticia Servín, el trovador se presenta actuando como *él mismo*, reforzando así los elementos mencionados como codificaciones autoidentitarias. Asimismo, la música expone también un posicionamiento ideológico por medio de códigos de blues y rock rítmico en tonos menores, con una melodía insistente en figuras de octavo repetitivas que le dan fuerza —no alegría— a la canción. El blues rítmico funciona como un buen marco para el coro comunitario del final que incita a unirse a él, evocando a las canciones de protesta de los años 60. Rafael Mendoza representa con este videoclip un discurso político y social identitario, en el que cruza su yo como trovador con un yo colectivo de migrantes y sujetos marginales.

Mediante ambos videos Servín y Mendoza ejemplifican formas de practicar la trova coloïdal. Explicitan sus posicionamientos ideológicos, incluyendo en ellos lo artístico, junto a enunciaciones reivindicativas de un yo trovador con guiños a lo íntimo, a lo personal. Las imágenes urbanas con connotaciones de clase son parte de dichos posicionamientos y complejizan el discurso como muestra de las orientaciones típicas de este tipo de trova.

Actualmente, la circulación y recepción de la trova por parte de las generaciones jóvenes, la trova líquida, es diferente. Estrella Barranco, público de la trova más joven, comenta:

Creo que sí tienen una tendencia a buscar disqueras, pero más que disqueras, a buscar *management* o empresas que los ayuden a amplificar o a darle una voz más grande a lo que están haciendo. Creo que las redes sociales ya son y han sido un semillero de muchas cosas, tanto buenas como malas. Pero en cuestión de artistas y de música, creo que ahorita si tienes un posicionamiento en redes sociales y en plataformas digitales, ya solitas las disqueras y los *management* van a voltear a verte y van a querer trabajar contigo. Pero igual la tendencia es ya tampoco hacer discos. Ya no vas y presentas un disco como tal a la radio o presentas un disco como tal en los shows. [...] Y también el público, sobre todo creo que *underground*, por decirlo así, de los trovadores, sí buscan los discos en físico y en digital. Sí buscan un disco. Sí buscan que cuando un cantautor termine de cantar ciertos sencillos exista algo más. Pero yo creo que en cualquier momento cada vez nos vamos a ir alejando más de eso. (Estrella Barranco, entrevista, 12 de mayo de 2021)

Barranco resume las nuevas formas de difusión de la canción trovera, o mejor dicho, las formas en que divulgan su trabajo las generaciones troveras jóvenes. Actualmente, algunos practicantes de generaciones anteriores realizan un trabajo híbrido de difusión, mientras que otros han disminuido su exposición pública debido a la falta de competencias tecnológicas y mercadológicas para seguir el paso a la realidad de hoy en día. Debe subrayarse que la pandemia por Covid-19 ha modificado las maneras de producir y hacer circular la obra trovera. Se ha exacerbado el trabajo a distancia y han proliferado las presentaciones en vivo con transmisión directa por internet.

Estas nuevas formas de interacción con el público dan forma a nuevas actitudes y por lo tanto a diferentes posturas identitarias. Asimismo, se crean nuevos públicos y se actualizan los públicos anteriores. Este ejercicio cruza horizontalmente toda la actividad trovera, desde su proceso inicial de producción hasta su recepción y reconocimiento, pasando por los distintos procesos de circulación. Y Barranco concluye:

Bueno, las disqueras como tal ya no son oficinas reales ni que vas y todo eso. Ya, por ejemplo, con Edgar [Oceransky] trabajamos a distancia, Edgar está en el estudio en Querétaro, Alan está en Satélite, yo estoy al norte de la ciudad, Aarón está en otro lado. Las oficinas realmente están regadas, cada quién en su casa o en diferentes inclusive hasta países. Sí existen las disqueras, solamente se manejan de otro modo totalmente diferente. (Estrella Barranco, entrevista, 12 de mayo de 2021)

La trova, pues, es una práctica de discursividad social que, como tal, sus mecanismos se actualizan y entran en tensión entre tendencias que se oponen durante su producción, circulación y reconocimiento. Es un sistema de producción de sentido en cambio constante. Las nuevas formas de ejercitar el oficio profesional de la canción independiente requieren de

sus practicantes originarios mucho más que una vocación social. La necesidad de adaptarse a las nuevas tecnologías bajo el riesgo de invisibilizarse dentro del espectro de atención del público ha obligado a muchos trovadores a resignarse a los nuevos aprendizajes o a la reducción de su campo de acción, a la inmovilidad o a un retiro involuntario. Además de las nuevas tecnologías, circulan otras perspectivas acerca del trabajo artístico más vinculadas con nuevas visiones de mercado, que fomentan el refuerzo de una trova más profesional y con mayor vocación comercial en los jóvenes que la vocación política y social del pasado. Se infiere que este fenómeno es una de las fuentes de afectación en la producción del discurso trovero actual y en las identidades de los sujetos de esta cultura.

#### **4.2.2 Foros, audiencias y consumo**

En este apartado se analiza una parte de lo que Verón (1993) categoriza como el reconocimiento del discurso. Es decir, los espacios y las maneras en que el discurso de la trova entra en contacto con su público *en vivo*. En esta investigación se entiende que la canción es elemento crucial del discurso trovero y que su proceso de comunicación se completa con la recepción de las canciones principalmente en vivo. La distancia en el tiempo entre la emisión de un mensaje y su recepción es lo que Verón (1993, p. 21) denomina “consumo diferido”, al tratarse, por ejemplo, de canciones que se escuchan días, meses o años después de haber sido compuestas y grabadas, fomentando un “desfasaje” entre sus condiciones de producción y las de su reconocimiento. En una presentación en vivo el mensaje del trovador se recibe instantáneamente y el reconocimiento del discurso es distinto.

Dentro de la práctica profesional de la trova han sido determinantes los foros especializados en este género. Aunque los trovadores han expuesto su obra en festivales, programas de radio y televisión, foros circunstanciales de movimientos sociales, etc., en la gran mayoría de los casos sus espacios han sido foros de pequeñas dimensiones. En dichos espacios el público sabe de antemano que se presentará un evento distinto a lo que usualmente se presenta en los medios comerciales y que será un espectador cercano físicamente al escenario. Además, a pesar de que en esos espacios usualmente se consume alimentos y bebidas alcohólicas durante la presentación, el comportamiento del público suele ser distinto

al que tienen otros espacios similares. El público sabe también que lo que presenciara en ese foro requiere una atención especial, debido a que los lenguajes que se utilizan son complejos, y que los elementos extramusicales no ayudan a la percepción: equipo de audio deficiente, iluminación incorrecta, mala isóptica del escenario, meseros interrumpiendo el audio y la visibilidad, etc.

El tipo de foros ha ido cambiando con el tiempo y forman parte de otro de los rasgos generacionales de la cultura trovera. Un amplio sector de la nueva canción y la trova logró suplir medianamente la falta de inclusión en la industria, recurriendo a las instituciones culturales gubernamentales y a los foros de pequeño formato. Rafael Mendoza expresa:

Sabíamos que no íbamos a... no sé si lo sabíamos, pero no me imaginaba yo haciendo el trabajo de buscar este prestigio que acompaña a los músicos famosos o a los cantores famosos, sino buscar ese trabajo en el entorno en el que yo me había estado moviendo. ¿Qué era ese entorno? Eran foros culturales. Eran pequeños escenarios como la Carpa Geodésica, como algunas peñas y foros universitarios, todos los programas de cultura que ya hacía el gobierno de México y que me dio trabajo —creo que nos dio, Meñe, ¿no?— en estas cosas que hacía el ISSSTE, que hacía la SEP, que anduvimos trabajando por el país. (Rafael Mendoza, entrevista, 3 de mayo de 2021)

Mendoza hace referencia a ese sentimiento mencionado anteriormente de resignación a una práctica trovera en foros pequeños y con compañías discográficas de poco alcance de público, resignación que también se ha convertido en parte de los rasgos identitarios de la trova. La participación en los programas culturales de gobierno logró que exponentes de la nueva canción y trovadores recorrieran una gran parte del país y fueran escuchados, en una época de muy limitada circulación de su obra. Sus presentaciones se realizaban en teatros y plazas públicas, escuelas y festivales tanto de grandes ciudades como de pequeños poblados, con acceso gratuito para el público. Tal vez el programa más eficiente y recordado por estos artistas fue el llevado a cabo por ISSSTECULTURA en los años 80. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, las presentaciones artísticas con instituciones gubernamentales no estuvieron exentas de debates internos —véase el ya referido debate *políticos-estéticos*— al igual que la participación trovera en los medios masivos de comunicación.

Asimismo, festivales de carácter independiente han funcionado no solo para congregarse en un mismo espacio a públicos de diversos exponentes de trova, sino además para reunir a trovadores que en su interacción conocen a otros exponentes y se comparten su obra y sus

experiencias. En las primeras décadas de la nueva canción se realizaron diversos festivales con grupos musicales y cantautores e intérpretes de este género. En esta tesis se resaltan dos festivales enfocados exclusivamente en la producción trovadoresca: el primer Encuentro de Roleros, en 1997 en la Cd. de México, y el Trovafest, en la ciudad de Querétaro, con 7 emisiones realizadas hasta el año 2021.

Paco Barrios, uno de los principales promotores del Encuentro de Roleros, comenta:

El Encuentro de Roleros, como recordarás, comenzó contigo, con Silvina [Tabbush], con [Fernando] Delgadillo y con Rodrigo Solís. En realidad, así comenzamos. Y la idea era básicamente encontrarnos, hijo, encontrarnos, porque yo en ese momento percibía que había una gran gama de posibilidades de formas cancionísticas que estaban dándose, como ahora, obviamente ahora aún más, pero en ese entonces yo percibía roqueros, bluseros, trovadores, rupestres y güeyes que... en fin, lo que sea. [...] Y eso a mí me llamó mucho la atención, el poder juntar un montón de gente que yo en lo personal conocía en el oficio de la canción, que eran muy distintos y que de alguna manera teníamos un gran que ver. Es una ambición, llamémosle *revolucionaria*, buscar otra forma de decir lo que queremos decir. [...] Logramos que nos encontráramos 129 güeyes y güeyas, muy cabrón. En ocho espacios distintos en toda la Ciudad de México cantamos casi todos en todos los espacios. Nos rolamos 129 cabrones en ocho espacios en donde se generaron talleres, cotorreos, pláticas, etc. [...] Y por supuesto, se dieron secuelas de ese encuentro, es decir, la réplica de la necesidad del encuentro. (Paco Barrios “El Mastuerzo”, entrevista, 4 de enero de 2018)

En el Encuentro de Roleros se reunieron varios factores que son muy importantes para comprender parte de la configuración de la esfera trovera de los años siguientes. El encuentro se realizó de forma independiente y autogestiva en un momento de crisis laboral y existencial de la escena trovera. Se percibía un cambio en el ambiente relacionado con la disminución de públicos en las presentaciones, así como una tendencia a cambios generacionales en sus rasgos.

El encuentro convocó a cantautores sin una trayectoria específica como requisito, lo cual permitió la convivencia de exponentes con mucha capacidad de convocatoria, con otros que iniciaban su trabajo público. De igual forma, el formato requería de la capacidad móvil de sus exponentes por la Cd. de México para transitar de un foro a otro, sin remuneración económica alguna, lo cual obligó a presentaciones, casi en su totalidad, de trovadores solos con su guitarra. A diferencia de festivales previos, que se llevaban a cabo en un sitio, este encuentro vinculó a diversos foros simultáneos pequeños, que posteriormente fungirían como foros con vocación trovera.

A partir de este encuentro surgieron trovadores nuevos que circularon por varios estados del país promoviendo su obra. Asimismo, se posicionó el término *rolero* como una forma más de llamar a una práctica trovera con ciertos rasgos específicos. Dicho nombre proviene del mexicanismo *rola* como sinónimo de canción,<sup>64</sup> y por lo tanto de *rolero* como sinónimo de hacedor de canciones. A partir del encuentro se le llamó *rolero* a un trovador cuyos rasgos artísticos eran difíciles de definir, aunque poseía ciertas características insumisas ante los cánones de la industria musical, así como más parquedad en su performance y en su producción musical que lo habitual en la trova.

Por otra parte, el Trovafest es un festival que se realiza anualmente en la ciudad de Querétaro desde 2014, con una emisión cancelada en 2020 por la pandemia de Covid-19 y otra llevada a cabo de manera virtual en 2021 por la misma razón. Ha sido el festival de trova con mayor convocatoria de público y continuidad a nivel internacional. De igual forma, la cantidad de trovadores participantes de varios países ha superado a la de cualquier otro festival. Han compartido sus escenarios exponentes como Óscar Chávez, Eugenia León, Pablo Milanés, Jorge Drexler, Fernando Delgadillo, Alejandro Filio, Rozalén, Carlos Varela y Amaury Pérez entre muchos otros.

El formato consiste en la presentación de trovadores de diversos tipos y de diversos niveles de reconocimiento público, que cantan uno tras otro o juntos, en un gran escenario al aire libre con asistencia gratuita del público. Edgar Oceransky, su director, explica:

¿Cuál es la idea primaria del Trovafest? Es contracultural. Es mostrarles lo que descubrimos durante los 70 y 80 y le nombraron contracultura [...]. Entonces, yo me fui dando cuenta con las giras que el público al que le gustaban nuestras canciones cada vez era más grande. O sea, yo me encontraba peñitas en todos lados, en cualquier lugar de México, o cafecitos donde se cantaban esas rolas cuando nunca sonaban en la televisión, nunca sonaban en la radio, o por lo menos tenían 20 años de no sonar. [...] Y entonces, cuando les llega la noticia de que va a haber eso [el Trovafest], pues igual y creían que iban a ir a un lugar donde si nos juntamos 500 pues va a estar chingón. Y de pronto ven que hay 15,000 personas. Ay, güey. [...] Y a nosotros lo que nos gusta es que nos escuchen; no que nos vayan a ver, que nos escuchen; no que vayan a bailar con nosotros, que nos escuchen. (Edgar Oceransky, entrevista, 7 de enero de 2018)

El Trovafest ha presentado a trovadores tan disímbolos que la presencia de algunos ha provocado debates públicos acerca de su pertinencia dentro del festival, bajo el argumento de si son o no trovadores. Sin embargo, dicho fenómeno ha logrado una asistencia de públicos

---

<sup>64</sup> Probablemente *rola* proviene de *roll*, rolar, circular, del anglicismo *rock and roll*.



diversos que permite que los trovadores compartan sus audiencias. Un rasgo que se subraya es que el nombre del festival ha fomentado el posicionamiento público del término *trova* para nombrar a este tipo de canciones: “hay un público que sin rubor dice *trova* con mucha claridad, como que saben muy bien de qué se trata. Hay un mercado en términos de discos, de conciertos, de festivales, muy preciso, cuyo nombre es *trova*”. (Rafael Mendoza, entrevista, 12 de enero de 2018).

El presente apartado está dedicado a la práctica trovera en su dimensión profesional. Por esa razón no se incluyen escenarios de huelgas o de movimientos sociales, característicos de los primeros años de este oficio. En todo este tiempo, el espacio por excelencia del quehacer trovero remunerado ha sido, como se mencionó anteriormente, el foro de pequeño formato: peñas, bares, cafés cantantes y centros culturales. En el apartado 2.6 se han nombrado ya algunos de estos foros que han tenido una larga duración, tanto en la Cd. de México como en los estados.

Las peñas, al igual que otros elementos de la esfera trovera, han cambiado su formato con el tiempo y la mayoría ha desaparecido. Originalmente eran restaurantes o bares con un escenario pequeño en el que se presentaban músicos y cantantes de canto nuevo, nueva canción y trova. Con los años se vio la proliferación temporal de otros espacios similares, que sin recibir el mote de *peña* han funcionado como foros troveros a lo largo del país. En la mayoría de los casos se vinculó el concepto *peña* con la presentación de música folclórica latinoamericana, aunque el concepto fue evolucionando con la exhibición de otros eventos artísticos:

Había no sé cuántas peñas [en la década de los 70]. Llegué a contar 48 peñas, aquí en el área metropolitana. Y era así como un bum. Y los artistas de peñas andaban de una peña a otra chambeando. Eso se acabó. Como bum. (Pepe Ávila, entrevista, 4 de enero de 2018)

Como se mencionó anteriormente, Gabino Palomares divide la vocación de las peñas de la Ciudad de México en dos: unas que se dedicaron a la exhibición de música folclórica latinoamericana sin contenido político explícito y otras, como la Peña Tecuicanime, fundada en 1972, a la que concurrían músicos y público con inclinación por el canto nuevo y las canciones de protesta. Pepe Taymani, director artístico emérito de la peña El Sapo Cancionero, abierta desde 1974, explica:

Mira, más bien las peñas dependían mucho de quién dirigía, quién fundaba la peña y el comportamiento individual de cada cantautor. Voy a esto, o sea, si tú tienes muchas cosas que decir como cantautor, y el foro no es el indicado o no comulgas con la ideología del lugar, es donde vienen los choques fuertes, y donde no se genera nada. En un lugar donde te dan todo, te ponen a tu disposición un foro, un buen sonido, un respeto total del público a tu trabajo, que no haya gente dando la espalda al escenario, que haya letreros de guardar silencio, que si la gente está hablando: “disculpe, ¿puede bajar un poquito la voz?”, porque aquí la gente viene a oír al cantautor, al trovador, al cantor. (Pepe Taymani, entrevista, 6 de enero de 2018)

Taymani, después de reflexionar sobre las características de la peña, resume que “el repertorio que se cantaba en las peñas era música de protesta”. Posteriormente, el repertorio se va modificando con la llegada de otras corrientes musicales, siendo la Nueva Trova Cubana la más influyente.

Posteriormente, a finales de los años 80, como ya se narró, se gestó en la peña El Sapo Cancionero una generación de trovadores que con los años adquiriría gran capacidad de convocatoria: Mexicanto, Alejandro Filio y Fernando Delgadillo. Algunos años después, surgiría de ese mismo foro Edgar Oceransky. Taymani se refiere a ese cambio generacional:

Empezaron a encontrar en las peñas cantautores que traían una nueva propuesta y una nueva forma de decir las cosas, que se fijaban en otros aspectos de la vida, en otras cosas, en otros puntos neurálgicos y con distintas corrientes musicales. (Pepe Taymani, entrevista, 6 de enero de 2018)

Y agrega más adelante: “Entonces, como que el público normal de las peñas de antes se hizo viejo y las nuevas generaciones empezaron con los nuevos cantautores que salieron, que para orgullo del Sapo muchos salieron de acá. (Pepe Taymani, entrevista, 6 de enero de 2018).

Ya en los años 90 la escena de las peñas era distinta. Estos foros y otros similares se convirtieron en el hábitat de trovadores y de público que seguía esta forma de comunicar. Ciro Olivas, director de El Breve Espacio<sup>65</sup> en la Cd. de México, narra:

Quizá cuando se me ocurrió abrir El Breve Espacio yo pensé en una peña. [...] No metí un equipo o un grupo, un acoplado de cinco personas, porque además era caro. Y no metía comediantes porque se me hacía perder el tiempo estar viendo un comediante cuando había tantas letras qué descubrir. Entonces, a mí se me ocurrió meter siete turnos de trovador, y en siete turnos de trovador estar oyendo y atascándonos de canción y de letra y letra, canción y

---

<sup>65</sup> El Beve Espacio, abierto desde 1994 en la Ciudad de México, sin ser reconocido como peña ha sido un foro (restaurant-bar) especializado en la presentación de trovadores.

canción y letra. Ese es el origen y el por qué del Breve Espacio. (Ciro Olivas, entrevista, 6 de enero de 2018)

Peñas y espacios similares generaron una interacción entre trovadores y público que fue moldeando la escena de la trova en varias ciudades de México. Se creaba un tipo de público y el trovador generaba otros tipos de interacción.

### **Audiencias y consumo**

Sin duda, la trova ha sostenido una relación de mutua configuración con su público. Bourdieu (2015) explica que la obra de arte solo adquiere sentido para quien tiene los medios para descifrarla, es decir, “para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo” (p. 72). La trova, pues, es comprendida por quienes tienen la competencia semiótica para descifrarla.

Por otra parte, Eco (1993) expresa que un autor organiza su estrategia textual anticipándose al Lector Modelo de su obra, pero no espera a que este lector exista sino que mueve el texto para construirlo. Y agrega que “un texto no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (p. 81). El trovador, pues, por una parte convoca con las especificidades de su obra a un tipo de público —el que posee el código para asimilar su obra—, y por otra, inviste a su obra de claves para ayudar a construir la competencia de su público: “Construye su Lector Modelo a través de la selección de los grados de dificultad lingüística, de la riqueza de las referencias y mediante la inserción en el texto de claves, remisiones y posibilidades, incluso variables, de lecturas cruzadas” (p. 85). Traduciendo esta cita al campo de la canción, el trovador convoca y configura su audiencia mediante la elaboración sintáctica de su obra y mediante su comportamiento escénico.

Tomando en cuenta que tanto la obra trovera como su performatividad han ido cambiando generacionalmente, es posible inferir que el público trovero también. Es decir, las distintas generaciones de audiencias han sido poseedoras de los distintos códigos generacionales para asimilar la trova. Según Bourdieu (2015) dichas competencias están relacionadas con la educación, por un lado, y con el origen social, por el otro. La combinación de ambos aspectos hace pensar en la información y el contagio culturales que un individuo

adquiere en sus años de escuela y con sus interacciones familiares y comunitarias.

Propongo agregar otro tipo de información en relación con la trova, ya que es un rasgo importante en sus primeras generaciones: lo ideológico y lo político. El auge del canto nuevo y la nueva canción en México estuvo relacionado con factores como el movimiento estudiantil del 68, la realidad política latinoamericana de esos años y la influencia cultural del triunfo de la revolución cubana. Las audiencias juveniles de clase media, dotadas de cierta información y de la capacidad económica para adquirir bienes culturales no oficialistas fueron la cantera principal del público trovero inicial. A pesar de que el contenido de este discurso inicialmente hablaba de las masas proletarias y campesinas, estas no constituían su Lector Modelo, pues no poseían la competencia semiótica necesaria. Exponentes del canto nuevo como los Nakos, José de Molina o Gabino Palomares debían recurrir a músicas populares conocidas para deslizar su mensaje político, fácil de comprender, es decir, se acomodaban a su Lector Modelo en mítines y huelgas.

Sin embargo, cuando la orientación de esta vocación en los conciertos se inclinó por la expresión artística, principalmente con la nueva canción, el público cambió porque se requería de otros códigos para su asimilación. El trovador coloidal contribuyó en construir su Lector Modelo de formas similares a la descripción de Humberto Eco en párrafos anteriores. La audiencia de la trova llegó a ser catalogada como *intelectual*, ya que se consideraba que se requerían ciertos conocimientos y gustos previos —artísticos y políticos— para disfrutarla:

Yo siento como que la trova se puso de moda por ahí de los dos miles, por ahí cuando yo estaba yendo a La Tumba<sup>66</sup>. Y en ese tiempo la aspiración del público era mucho de ser intelectual, de sentirse intelectual y de sentir que sabías más que el resto del pópulo y que eras más culto. (Luisa Zamudio, entrevista, 12 de enero de 2015)

Como ejemplo del comentario anterior, hay que tomar en cuenta que en diversos programas de radio y televisión troveros este género ha sido llamado canción inteligente, canción de vanguardia y canción de propuesta, entre otras formas reveladoras de cierto estatus autoasignado por sus programadores y por algunos trovadores.

Van Poecke (2018), retomando a Hibbett, en su análisis de la escena del rock independiente expone que los aficionados de este género se autodefinen como agentes que poseen cierto conocimiento del campo y cierta posición dentro de la música popular que los

distingue de aquellos que carecen de capital cultural: la música que les gusta es *demasiado buena* para la radio. Asimismo, el autor reconoce influencias de Bourdieu al explicar cómo el género no es solo un reflejo del gusto de la comunidad, sino que también satisface el deseo de las audiencias de una diferenciación social. Es conocido que para muchos actores del campo de la trova, incluyendo a sectores de su público, la música popular de la industria como el reguetón, la balada pop y la canción regional, entre otros géneros, es música de mala calidad y sus consumidores, gente ignorante y de poca educación. Es notoria, pues, esa necesidad de distinción.

Por otra parte, las circunstancias en que se realiza el proceso de comunicación trovera también influyen en la relación del trovador con las audiencias. Los foros habituales, como los bares culturales pequeños, propician cierto tipo de performatividad y contacto con el público. Rafael Mendoza opina sobre su relación con el público trovero:

Los conciertos en corto siempre permiten mayor interacción con la gente que en un público masivo —que pocas veces he tocado para un público masivo—. La interacción se da cuando la gente canta contigo, y a veces, una canción tuya. Pero en el bar la interacción puede ser un poco más... es más cercana, más constante, es más diversa e incluso esa interacción conduce el concierto, conduce la noche. [...] es la cercanía porque el espacio es menor; es la relajación con la que el público está escuchando a un tipo que canta, pero también echándose un trago o comiendo algo. Y el bar me gusta. (Rafael Mendoza, entrevista, 12 de enero de 2018)

El comentario de Mendoza puede vincularse con el concepto explicado anteriormente de *frame* que plantea Ausslander (2021) para enmarcar la performatividad del músico en concierto. La interacción del trovador con su público de forma cercana es parte de esa imagen de “autenticidad” y “realidad” de la que también se habló aquí. El escenario pequeño y cercano al público añade el rasgo del trovador como alguien accesible:

La diferencia es que este que está arriba es alguien real, es alguien cercano, es alguien que yo puedo tocar, es alguien con quien puedo tomar café, es alguien con quien me puedo tomar la foto al final del concierto. Y esto mismo no es posible con alguien que está lejos, que está inaccesible. (Luisa Zamudio, entrevista, 12 de enero de 2015)

En otra parte de su entrevista, Zamudio reconoce la molestia de cierto sector del público cuando un trovador aumenta su fama y realiza sus presentaciones en auditorios de mayor

---

<sup>66</sup> La Tumba, foro de trova y canción independiente en Monterrey, en funcionamiento desde 1994.

tamaño: “La frase típica es: ‘ya se vendió, ya se vendió’” (Luisa Zamudio, entrevista, 12 de enero de 2015). Para ese sector de la audiencia el aumento de público podría significar una disminución en la accesibilidad del trovador y un fallo en su imagen de autenticidad.

Sin embargo, actualmente, en tiempos de la trova líquida su público también es diferente. Los cambios sociales y culturales dentro del neoliberalismo global han motivado otros comportamientos. Para el trovador Edgar Oceransky no hay un público trovero y un público no trovero. Más bien las mismas personas asisten a escuchar diferentes géneros dependiendo de la elección del momento. En esta investigación se propone considerar que hay dos tipos de público trovero: 1) Un público visitante, de gusto *omnívoro*, que escucha trova dependiendo del humor del momento o de la empatía emocional por alguna canción o trovador en específico. 2) Un público fijo, con un gusto específico por el género de trova, que sigue a trovadores y siente que es diferente por el hecho de escuchar trova.

Rafael Mendoza explica:

Es también un público muy... que no alcanzo a entender, porque sus gustos son incluso contradictorios. [...] Quiero decir que los niveles de exigencia en términos estéticos y de forma de canción, eso sí es una... es una cosa muy poco pareja en las personas. O sea, pueden disfrutar unas propuestas artísticas que son verdaderamente nauseabundas y pueden disfrutar de unas cosas artísticas que son más propositivas, incluso muy bellas, pero las tratan del mismo modo, como si fueran lo mismo. Es como anárquica esa forma de gusto o de percepción de la música. [...] ¿Qué diferencia hay con el público que yo tenía? El público que yo tenía ya no existe. Es decir, la gente que iba a escucharme hace 20 años con Marcial<sup>67</sup> [Alejandro] y con David [Haro] ya no sale, se hicieron viejos como yo. Nada más que yo sí salgo. (Rafael Mendoza, entrevista, 12 de enero de 2018)

El comentario anterior expone afinidades con la opinión de Oceransky sobre el público trovero. Ambos se refieren a un público actual que consume diversos géneros musicales. Mendoza acentúa el trato indiferenciado de este público a géneros casi opuestos —propuestas “nauseabundas” frente a otras más “propositivas”—, según su opinión.

Se infiere, *a priori*, que las audiencias jóvenes de la trova en la actualidad reciben y decodifican el discurso trovero a partir de estímulos emocionales desprovistos —o mejor dicho, disminuidos— de la carga racional y reflexiva de los contenidos y formas que caracterizaban anteriormente a este género. Es decir, se lleva a cabo lo que en un apartado anterior califico como una descaracterización de la trova, y Olmos (2012) ve —refiriéndose a

otros fenómenos culturales— como algo que ocurre “sin la intermediación del contexto cultural” en que el género funciona usualmente. Esta hipótesis conectaría también con las prácticas de trovadores jóvenes que producen canciones orientadas predominantemente al estímulo emocional, con lenguajes y temáticas simples y fáciles de asimilar. Retomo con esto la forma en que los trovadores contribuyen a la construcción de su Lector Modelo.

Otro ejercicio de esta trova líquida y sus audiencias está influenciado por las maneras en que se relacionan el público y los artistas de la industria musical: los clubes de fans o de seguidores. Es un ejemplo del ingreso de textualidades externas a la semiosfera trovera. En épocas anteriores referirse al público como *fans* tenía connotaciones de frivolidad e idolatría relacionadas con el concepto actual de *celebrities* de la industria. Hoy es una forma de organizar grupos que apoyan al trovador. Barranco, público de trova, explica la dinámica:

El club de fans realmente lo que hace es como un apoyo o un soporte de todo el trabajo que hace el artista. Sabemos que es un trabajo que no es remunerado, es totalmente por —literal— amor al arte, pero se dedican a darle una difusión y un apoyo muchísimo más allá de lo que pueda darle una radiodifusora o una televisora al artista, llámese desde entrar en tendencias en redes sociales y una visibilidad en páginas; sobre todo ahora que está como la era digital, visibilidad en páginas o en algunas cosas que a la mejor en algún momento las mismas oficinas o el mismo artista no se da cuenta. Entonces, los fans están ahí. (Estrella Barranco, entrevista, 12 de mayo de 2021)

Las redes digitales y las nuevas prácticas de la canción independiente moldean —y son moldeadas por— el quehacer joven trovero, junto con las nuevas formas de interaccionar con sus audiencias. Con esta actividad se va reconfigurando la escena trovera y, por lo tanto, los procesos de identificación tanto del público como de trovadoras y trovadores también. Actualmente el discurso de la trova tiene procesos de reconocimiento distintos debido al auge de las transmisiones en vivo por internet de presentaciones y conciertos. No se trata ya, con estos formatos, de un consumo diferido, pero la mediación afecta la configuración del discurso. La mediación de la pantalla de un teléfono o de una computadora, y de los dispositivos de audio de esos aparatos, requieren de nuevos estudios referentes al reconocimiento. Esto es importante, tratándose de un discurso como la trova, cuyas materialidades tradicionalmente se han interpretado como *reales*, *auténticas* y lejos de la parafernalia de la industria y de la tecnología.

---

<sup>67</sup> Marcial Alejandro (1955-2009), trovador mexicano.

### 4.2.3 Desinterés por disqueras

El presente apartado trata de un tema que emergió de los comentarios de las y los sujetos entrevistados: el desinterés o la decisión propia de algunos trovadoras y trovadores de no trabajar con grandes compañías discográficas. De forma empírica podría pensarse que se trata de una acción de resistencia o contrahegemónica. Sin embargo, también es posible inferir que es una postura de reacción y respuesta ante la exclusión, es decir, una forma de trabajar profesionalmente para sobreponerse de la exclusión. Estas acciones son también efectos de la interacción entre la industria musical y la trova, y rasgos identitarios de las diferentes formas de practicarla. A continuación, se exponen diversos comentarios de trovadoras y trovadores acerca de su negación a integrarse a una compañía discográfica trasnacional.

El cantautor poblano Iván García, de una generación joven, resume las razones de su desinterés por las discográficas:

Me han platicado acerca de que hay muchas limitantes, no hay mucha libertad tampoco en cuanto a tu trabajo, siempre tienes que seguir en base a un contrato. Te exigen seguir en tu misma línea, también. Uno como agente libre tiene la posibilidad de hoy escribir una cumbia y mañana escribir un *electro dark*. Entonces, este tipo de colegas que han caído ahí en el medio no han tenido esa libertad de poder expresarse tanto. Cuestiones económicas que al principio parecen muy jugosas, y que después con los años se dan cuenta de que no fue tan así. (Iván García, entrevista, 7 de mayo de 2021)

La falta de libertad creativa y de acción que se vive dentro de la industria musical es quizás el argumento más utilizado por quienes son reticentes a trabajar para la industria. Otras opiniones se centran en la situación actual de la industria musical. Para la cantautora Tere Estrada las disqueras ya no son una opción y trabajar con ellas es “venderle tu alma al diablo”. Según Miguel Banda, opinando desde la perspectiva de una discográfica, la razón es que la tecnología “le ganó a las disqueras”. Los trovadores pueden producir su obra en un estudio casero y subirla a plataformas digitales sin depender de compañías discográficas.

Por otra parte, el trovador cubano Adrián Gil resume así su postura: “En el mundo de los cantautores casi siempre, en sus recuerdos, los que han estado firmados, sus recuerdos son patéticos” (Adrián Gil “El Tigre”, entrevista, 19 de mayo de 2021). Y el trovador David Filio, integrante del dueto Mexicanto, expone su experiencia directa:



Pues sí, se han cruzado, ha habido momentos [del dueto Mexicanto] con disqueras importantes, relativamente importantes. Pero justo empezó a ocurrir en ese momento en que las disqueras empezaron a dejar de tener importancia, en el sentido de que podía uno ser más artista, independiente, más feliz, menos controlado. Sí tuvimos oportunidad de acercarnos a algunas disqueras, pero te das cuenta de que ellos están haciendo un tipo de material muy diferente al que tú quieres hacer. (David Filio, entrevista, 18 de mayo de 2021)

Fernando Delgadillo narra, por su parte, su experiencia personal con Sony Music:

Ahora que estuve, pues, que tuve ocasión de firmar con Sony Music, y me dijeron “todo el primer mes vas a estar en el Sanborns, todos los Sanborns de la república”, me dio mucho gusto porque bueno, iba a sonar en todos los Sanborns de la república. [...] pero a mí ya no me dieron el impulso que supuestamente se me iba a dar en toda la república, en todos los Sanborns. [...] después nunca nos consiguieron un concierto de nada, nunca se intentó poner la canción, [...] yo digo “oye, ¿cómo se puede vender discos si la música no la difunden?” ¿Para qué están publicando, haciendo que graben y haciéndote a ti firmar un contrato? (Fernando Delgadillo, entrevista, 5 de enero de 2018)

La exclusión y la desigualdad, pues, son razones esgrimidas por muchos trovadores y trovadoras para su postura de alejamiento frente a las compañías discográficas. Aunque quizás la más repetida sea la falta de libertad creativa.

Por otra parte, la separación industria-trova ha formado parte del sentido trovero y de su identidad desde sus inicios como movimiento. Es, de hecho, parte de la tensión entre *estéticos* y *políticos* referido por Palomares en otros apartados. Incluso ha formado parte de grandes debates, como por ejemplo los casos de Guadalupe Trigo y de Guadalupe Pineda a principios de los años 80. Rafael Mendoza narra este fenómeno:

Guadalupe Trigo es un maravilloso compositor que escribió *Mi ciudad*, por ejemplo, su canción más famosa. Él hizo la música. Y es un músico a quien el público de... la nueva canción, el canto nuevo, ¿no? —que así se le llamó a lo que [antes] se le llamó canción de protesta—, el público que escuchaba esa música acoge a Guadalupe Trigo como una parte de sus artistas. Los autores, los músicos lo acogen como uno de sus iguales. Es amigo, es colega —eso yo lo veo de lejos, yo soy muy joven, pero lo veo—. Y cuando la televisión nacional —que no era Televisa—, la televisión oficial contrata a Guadalupe Trigo para hacer un programa de televisión, Guadalupe Trigo va a la televisión y hace un programa, no sé cuántos capítulos hizo. Entonces Guadalupe Trigo se convierte en un enemigo, en un tipo que traicionó. Y cuando en un festival de trovadores, de esta música de la nueva canción, viene Guadalupe Trigo a actuar en el Auditorio Nacional, el público lo abuchea. Esos prejuicios se mantienen todavía. Le pasó lo mismo a Pablo Milanés con... a Lupita Pineda cantando *Te amo*, a Mijares cantando *El breve espacio* y ahora a Thalía cantando *Ten miedo de mí*. Esos prejuicios ahí están, alucinante. (Rafael Mendoza, entrevista, 3 de mayo de 2021)

Para cierto sector del público trovero —incluyendo a algunos trovadores— la participación del trovador en la industria ha tenido significaciones negativas, sobre todo en décadas pasadas. Incluso la interpretación de canciones de trova por cantantes de la industria, en muchas ocasiones no ha sido bien recibida. En el primer caso es considerada una traición, como lo narra Mendoza, y en el segundo una usurpación. Otros fenómenos virales con connotaciones similares han sido los casos del trovador Nicho Hinojosa y del cantautor masivo Ricardo Arjona, que no se revisarán en esta tesis.

Propongo que este desinterés y esta decisión activa de no participar en la industria no dejan de ser formas de reaccionar a las prácticas de exclusión y desigualdad de esta. No es pues, una postura ajena a la propia industria, sino una respuesta a ella. Es, también, una forma de negar que existe la necesidad de una industria mexicana que interactúe saludablemente con la trova, como sí ha existido en España o Brasil, o como sucedió en Estados Unidos con la canción de protesta.

#### **Conclusiones del capítulo IV**

Estudiar a la industria musical como el espejo roto que regresa el reflejo distorsionado del trovador parte de motivaciones ideológicas. La exclusión y la desigualdad de la industria hacia la trova se estudió desde diferentes perspectivas que intersecan y configuran un sistema de poder, dentro del cual las y los trovadores responden y configuran sus identidades culturales. Las antiguas opiniones acerca de la homogeneización cultural como objetivo de las industrias culturales han cambiado. Actualmente, el neoliberalismo aprovecha la diversidad y crea un mercado para y con sus manifestaciones, de tal forma que la trova líquida poco a poco se ha acercado a la expresión que facilita su inclusión en algunos nichos de la industria musical.

Este capítulo propuso que ciertas prácticas profesionales de los sujetos estudiados, como por ejemplo la creación de un sistema alternativo de mercadeo de discos y conciertos, o el desinterés por formar parte de compañías discográficas transnacionales, representan en sí posturas de respuesta a los propios mecanismos de la industria musical. Incluso se propuso la hipótesis de que la crisis de esta industria, con su consecuente rechazo a músicos, compositores y cantantes, motivó y facilitó, como una de sus consecuencias, la práctica de la

trova líquida en algunos de sus exponentes. Me refiero a los exponentes que ante la falta de opciones masivas recurrieron a foros pequeños, compañías discográficas independientes y una práctica de formato reducido.

El ejercicio actual de la trova líquida, lejano a algún tipo de compromiso social, y más orientado a lo profesional y el entretenimiento, ofrece la posibilidad de practicar con pocos recursos y desarrollar con ciertas posibilidades de éxito una carrera independiente como trovador. De forma similar, algunas prácticas alternas se han distanciado de la industria y sus códigos. Como argumentan algunos sujetos, se practica con menos beneficios económicos, pero con mayor libertad.

En este capítulo se vinculó el consumo de la trova con la competencia semiótica de sus audiencias para descifrar y comprender su discurso. La hipercodificación de su mensaje ha complejizado su asimilación y ha motivado a las nuevas generaciones de trovadores a simplificarlo, de acuerdo con los nuevos comportamientos juveniles y las actuales formas de interacción en los medios digitales. Las diferencias generacionales en el consumo trovero están relacionadas con las transformaciones sociales y culturales y en reciprocidad han afectado a la propia práctica trovera y sus discursos.

Esta investigación estudia las formas de responder de trovadoras y trovadores al rechazo y la marginación de la industria. Las distintas identidades troveras se han configurado, en parte, a partir de ese rechazo a lo largo de sus generaciones. El siguiente y último capítulo muestra un mapeo generacional de estos procesos llevados a cabo dentro de la semiosfera de la trova, con los consecuentes cambios que dichos procesos han generado en ella.

## V. IDENTIDADES TROVERAS

### Introducción

Después de estudiar en el capítulo III a los practicantes de la trova como un actor colectivo (Melucci, 1996) cuyo proceso identitario se configura sobre la diferencia con los exponentes de la industria musical, en este capítulo se analizan las identidades de los diferentes tipos de trovadores. Las distintas prácticas troveras, a lo largo de las generaciones en los tres cortes de análisis que aquí se proponen, generan el discurso propio del oficio, y a la vez presentan rasgos distintivos según sus diferentes formas de practicarlo.

Para lograr lo anterior, se analiza a la trova como una semiosfera (Ivanov et al., 2006) que interactúa con otra, la industria musical. Dicha interacción produce efectos tanto en el comportamiento de las y los trovadores, como en la producción, circulación y exposición de su obra. Se realizan tres cortes sincrónicos para el análisis comparativo de tres momentos de la práctica trovera: la trova sólida, la trova coloidal y la trova líquida, con sus respectivas diferencias generacionales. El capítulo se enfoca en las identidades de los diversos tipos de trovadores surgidos en cada época y sus interacciones.

#### 5.1 La trova mexicana como semiosfera

En el presente capítulo se modeliza a la trova mexicana como una semiosfera. A partir de las propuestas de Lotman (1996 y 1998) y la Escuela de Tartu (Ivanov et al., 2006), se entiende este concepto como un espacio semiótico, una esfera-sistema de organización de textos semióticos, cuyas particularidades se explicaron en el apartado 1.4.5 de esta tesis. Desde la semiótica de la cultura el texto semiótico se comprende como la unidad mínima de sentido de la semiosfera, se estudia principalmente como un objeto continuo —no discreto— y no como una secuencia de signos (Ivanov et al., 2006).

Según los estudios de Tartu, la semiosfera posee un mecanismo de desarrollo estructural que es indicativo de los cambios propios de una cultura —cambios perceptibles generacionalmente, según propongo en el capítulo III—. En esta investigación dichos cambios

se estudian desde una perspectiva política, como consecuencia de prácticas de poder ejercidos desde el exterior de la semiosfera por la industria musical. Estos cambios internos afectan la identidad general de la semiosfera trovera y de sus sujetos, y son parte de la dialéctica de conflicto existente entre sus estructuras nucleares y su frontera (Haidar, 2005).

Como se ha explicado, para Lotman (1996) la semiosfera posee distintos niveles semióticos, de tal forma que

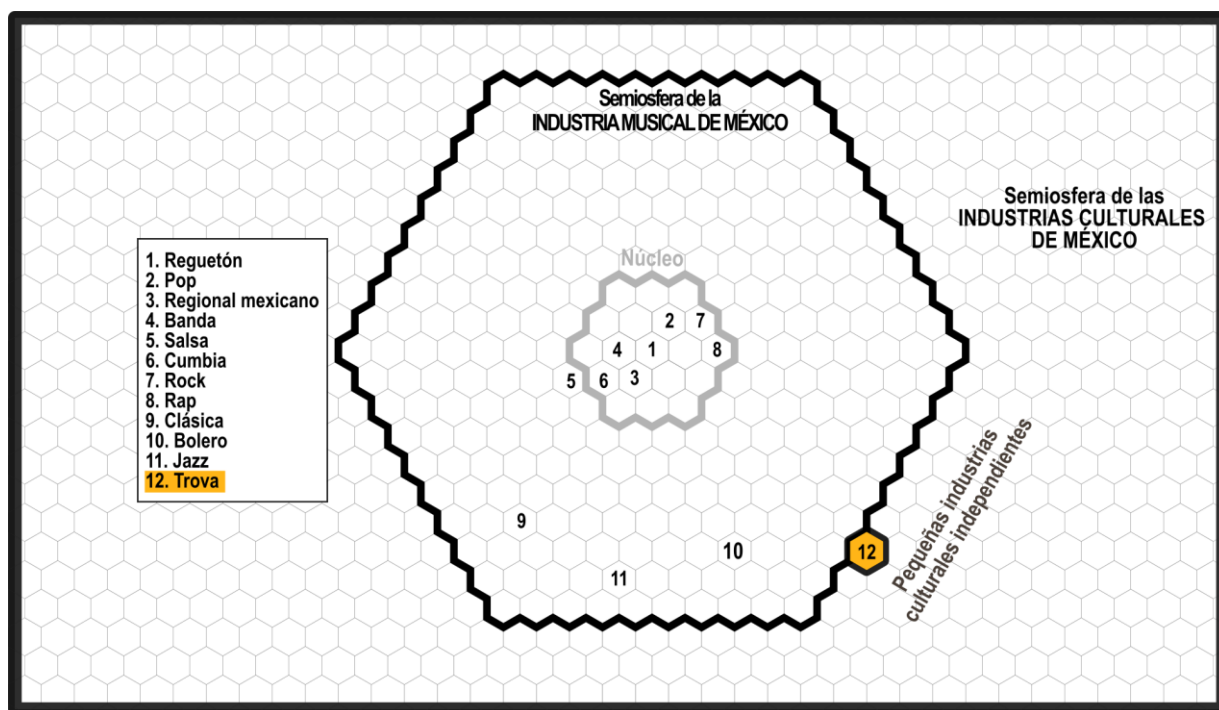
Todos los niveles de la semiosfera —desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales— representan semiosferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (una parte de la semiosfera) como el espacio del diálogo (el de toda la semiosfera) [...]. (p. 25)

Presento en esta tesis las gráficas de semiosfera con forma hexagonal y no esférica, que es la más común, con el fin de explicitar las zonas de contacto entre las fronteras. Además, la imagen hexagonal evoca a un panal como representación de una zona de trabajo común y de unidad.

A continuación, en la Gráfica 5.1 se representa la semiosfera de la industria de la música en México dentro de una semiosfera mayor, la de las industrias culturales, con el fin de visualizar la posición de la trova con relación a la industria. La industria musical contiene en su núcleo a géneros como el reguetón, el pop y la música regional, lo cual significa que son los que describen su estado actual; son los elementos de mayor valor según sus parámetros de legitimación. Alejados del núcleo, otros géneros se muestran en las zonas periféricas indicando la tensión por ingresar a él. La semiosfera de la trova se sitúa afuera de la industria de la música, colindando con su frontera, mostrando así su cercanía y las zonas de contacto por las cuales intercambian sus textos semióticos.

## Gráfica 5.1

*Semiosfera de la industria de la música en México*



Gráfica de elaboración propia (digitalización: Emiliano Barrientos).

En el capítulo III se consideró al trovador como un actor colectivo (Meluci, 1996). En el presente capítulo este actor colectivo se atomiza, con fines modelizantes, en tipologías de trovadores que practican desde distintos posicionamientos dentro de la semiosfera trovera. Estos posicionamientos se mueven generacionalmente dentro de las estructuras semiféricas, y se estudian y grafican aquí a partir de tres cortes sincrónicos de análisis: 1) Trova sólida, 2) trova coloidal y 3) trova líquida. Cada nombre corresponde a la forma de trovar predominante en cada una de las tres etapas en que se estudia a la semiosfera trovera —canto nuevo, nueva canción y trova—, aunque en cada una interaccionan los tres diferentes modos.

Los posicionamientos de las trovadoras y los trovadores dentro de la semiosfera dan pie a un aspecto crucial de la teoría lotmaniana que es muy importante para el estudio de las identidades troveras de este trabajo: la autodescripción de las culturas. Cuando una cultura se autodescribe, mediante su automodelización se estabiliza, dotando de sentido a su identidad cultural. En la semiosfera la autodescripción proviene de su núcleo, que en las distintas etapas

troveras es ocupado por diferentes tipos de trovadores, fomentando cambios en las definiciones generacionales acerca de qué es la trova y qué son los trovadores.

Es preciso subrayar nuevamente que esta modelización de la trova es con fines de estudio. Se realiza una propuesta teórica, una representación, en la que el modelo sustituye al objeto real con el fin de generar conocimiento. Esto no significa que el modelo y el conocimiento generado sean ajenos a la vida real, su característica principal es precisamente la similitud que guarda con su objeto. Se modeliza la cultura de la trova mexicana a partir de redondear, uniformizar y unificar algunos rasgos y temporalidades, mismos que en el proceso pierden necesariamente exactitud y precisión. Sin embargo, se cumple con el objetivo de lograr una descripción homogénea de la cultura y de sus procesos de interacción interna y externa.

Al presentar a la trova mexicana como semiosfera en las tres etapas explicadas, se pretende situar topológicamente los posicionamientos de los distintos tipos de trovadores dentro de ella. De esta manera se puede explicar cuáles identidades troveras son las que describen su práctica general y su cultura en cada generación, y quienes están en la periferia. Asimismo, al comparar un corte semiosférico con otro es posible seguir la ruta de sus cambios culturales con el paso del tiempo. Cada corte generacional de la semiosfera de la trova se explica verbalmente. Las gráficas son para ayudar a su comprensión.

## **5.2 Trova sólida (1968-1979)**

Para esta investigación se configura la etapa de la trova sólida como práctica trovera predominante aproximadamente entre 1968 y 1979. En este período los trovadores y trovadoras practicaban de forma mayoritaria el canto nuevo, que además era difundido por intérpretes y agrupaciones de diversos tipos. El nombre con el que se aborda en esta investigación, lo sólido, hace referencia a los conceptos de Bauman (2003) en oposición a la modernidad líquida. Es decir, la práctica tiene una vinculación ontológica con el oficio de trovar como una vocación y un compromiso con lo social. A continuación, se recordarán algunos de sus rasgos, ya explicados en apartados anteriores.

El movimiento estudiantil de 1968 significó, entre muchas otras cosas, la visualización social de una comunidad de cantantes y agrupaciones musicales que presentaban rasgos similares, convocaban a audiencias que compartían ciertas costumbres y gustos, e iniciaban la conformación aún indefinida de circuitos de exposición y difusión de su obra. El público juvenil reflejaba sus nuevos intereses en estas manifestaciones que diferían del rocanrol en español devenido en baladas —en reciente decadencia— y de la música mexicana impuesta por la ya posicionada industria del cine.

Se le llamó canto nuevo a una práctica fundamentada en la urgencia de componer e interpretar canciones que respondieran a situaciones políticas y sociales coyunturales. En muchas ocasiones eran canciones para cantarse en momentos específicos como una huelga, un mitin o una marcha, y en otras para referirse a personajes o sucesos puntuales como un dictador, un capataz de una fábrica o una guerra. Los contenidos eran expuestos desde una perspectiva ideológica de izquierda, y eran congruentes con la efervescencia de los conflictos políticos de Latinoamérica —y de México en particular— en esa época.

Un antecedente cercano del canto nuevo es el corrido, presente en los movimientos ferrocarrileros y magisteriales de finales de los años 50. Asimismo, recibió gran influencia inicial de la canción folclórica sudamericana, que ya se escuchaba en bares y en las incipientes peñas de las metrópolis mexicanas debido a la exportación del *boom* del folclor argentino. El movimiento del Nuevo Cancionero de ese país aportaba una intención innovadora y más politizada del folclor. Además, llegaban a México valeses peruanos de Chabuca Granda, así como las canciones tradicionales recopiladas por Violeta Parra en la provincia chilena y sus propias composiciones.

Dentro de este ambiente cultural en parte bohemio, en parte de interés turístico y en parte intelectual, se grabaron y difundieron las primeras versiones de Óscar Chávez —en ocasiones, junto a Tehua— del cancionero latinoamericano, aprovechando su creciente fama como actor, para después difundir sus propias composiciones. De igual forma, algunos recursos compositivos y de exposición de la canción de protesta anglosajona se hacía presente en diversos eventos. Con la llegada del exilio chileno a México desde principios de los años 70, la moda del folclor sudamericano impregnó la musicalidad del canto nuevo. Con una intensidad menor, el son cubano, ayudado por las simpatías que despertó la revolución de la isla en estas comunidades de jóvenes, influyó también a los trovadores sólidos.



Los trovadores del canto nuevo dividían su práctica en dos tipos de foros: reuniones eminentemente de lucha política y presentaciones con intenciones escénicas de divulgación de su obra. En las primeras realizaban su práctica social y en las segundas, su práctica profesional. Como estrategia para el cumplimiento de su labor en el primer tipo de foros, el canto nuevo exponía un discurso, de expresión —literaria y musical— sencilla de entender, que replicaba en sus conciertos con intenciones artísticas. Esta comunicación cultural se realizaba, según la escuela de Tartu (Ivanov et al., 2006), desde una gramática del oyente, es decir, orientada hacia el receptor de la comunicación. El mensaje transmitido por el trovador cumplía, según los parámetros de Jakobson (1960), principalmente la función referencial, debido a que la simplificación de la expresión facilitaba la comprensión del referente. Así, la expresión literaria consistía, en la mayoría de los casos, en letras de tipo panfletario, que es el nombre con que se describía a las formas opuestas a lo poético, es decir, con un lenguaje directo y denotativo, y de carácter principalmente político.

Los nombres más conocidos de la trova sólida han sido Óscar Chávez, Judith Reyes, Margarita Bauche, Enrique Ballesté, Gabino Palomares y José de Molina, quienes compartían la práctica del canto nuevo con intérpretes como Amparo Ochoa y agrupaciones como los Nakos, Los Folkloristas, Anthar y Margarita, La propuesta y La Peña Móvil, entre muchos otros exponentes. Los rasgos mencionados en los dos párrafos anteriores difieren de los de algunos practicantes que mostraban signos de mayor elaboración en su expresión musical y literaria, por ejemplo, el trovador León Chávez Teixeira y la agrupación On'ta. Asimismo, paulatinamente se fue haciendo visible, tanto en los mismos como en los nuevos exponentes, una intención de practicar nuevas formas y de mayor variedad en los contenidos de las canciones.

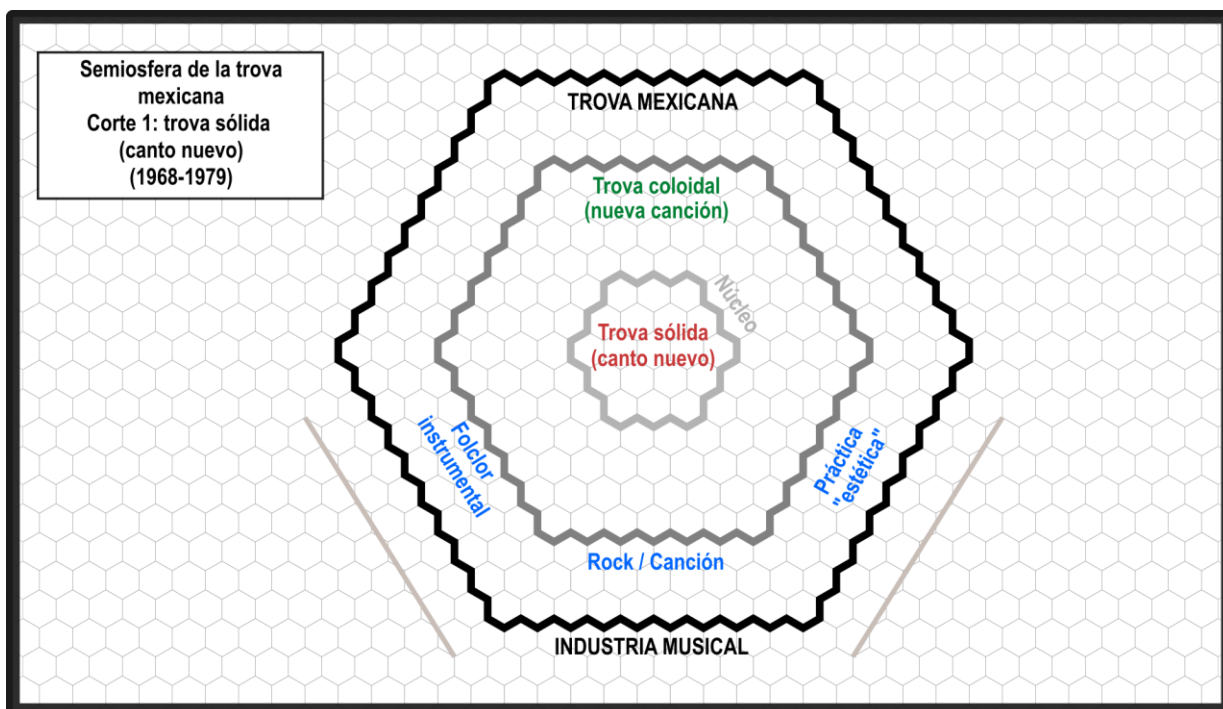
En este período la semiosfera trovera contenía en su núcleo a los exponentes de la trova sólida (Gráfica 5.2). Esta práctica describía, a partir de sus características, los elementos y los rasgos normativos de su ejercicio. La forma de componer y exponer su obra, así como lo que sus exponentes explicaban en sus entrevistas, indicaban lo que era el canto nuevo en ese momento. Es decir, el núcleo de esa época proveía a la semiosfera de su autodescripción, la normaba ignorando o minimizando las formas de practicar de los trovadores que ejercían desde la periferia con nuevos discursos.

En la gráfica se encuentran, además: 1) afuera del núcleo, la trova coloidal casi en la

periferia, acercándose poco a poco al centro; 2) en la periferia, el rock, el folclor instrumental y la llamada por Gabino Palomares *práctica estética*, cerca de la frontera con la industria musical, por estar en contacto cercano con el ingreso de los textos foráneos.

## Gráfica 5.2

### *Semiosfera de la trova sólida*



Gráfica de elaboración propia (digitalización: Emiliano Barrientos).

En esos años las y los trovadores eran marginados de la industria musical. Tal vez solo Óscar Chávez —acompañado por Tehua en ocasiones— contó con un espacio en la industria, debido a su participación previa como actor en películas de largo alcance. Tiempo después Amparo Ochoa ingresó brevemente a una compañía transnacional y posteriormente lo haría Gabino Palomares con una producción. A pesar de que la forma, el contenido y la exposición de las canciones que exponía este tipo de trovadores se distanciaban notoriamente de las que caracterizaban a la industria, se intentaba ingresar a ella y se configuraban rutas de mercado similares.

Mientras tanto, en la periferia de la semiosfera practicaba otro tipo de trovadores más jóvenes. Desde los diversos géneros musicales de la industria ingresaban por la frontera de la semiosfera textos que eran traducidos a los lenguajes troveros, asimilados y adaptados sobre todo por quienes buscaban ejercer su práctica de forma profesional. Los rasgos de quienes practicaban en la periferia de la semiosfera tampoco eran similares a los de la canción comercial. El discurso que ingresaba, al ser traducido a los lenguajes troveros, se recodificaba en formas musicales más elaboradas y variadas, lenguajes poéticos connotativos y mejores ejecuciones en los instrumentos y voces.

El rock, el blues, la salsa, la tradición mexicana, la balada española, eran géneros recodificados por sujetos de la periferia que aprendían nuevas formas musicales de expresión. Al mismo tiempo, esta práctica joven convocó a músicos de estos géneros atraídos por su discurso antihegemónico. Los trovadores mexicanos observaban cómo en otros países la canción no comercial sí era objeto de atención de compañías discográficas transnacionales y se importaba para las audiencias mexicanas, sin que el fenómeno se replicara en este país.

Se propone en esta investigación que la exclusión ejercida por la industria musical fomentaba cambios en la práctica de muchos trovadores que buscaban participar en ella por intereses profesionales. Al mismo tiempo, otros cambios obedecían al interés artístico propio de sus sujetos. En otro sentido, los trovadores que se resignaban a no poder ingresar en la industria musical eran afectados de forma opuesta. Su composición y exposición se radicalizaban intentando subrayar su distinción en cuanto a su discurso en general: su performatividad, su vestuario, su sobriedad musical y su enfoque en la expresión literaria. El practicante de la trova sólida, pues, configuraba y reforzaba su identidad como el *otro* frente al cantante masivo, considerado este el *oficial* dentro de la sociedad de consumo. Al canto nuevo y a la nueva canción se les nombró también canción *alternativa*, ante la canción *normal*, la canción *a secas* de la industria, es decir, la canción oficial. La solidez de la identidad trovera predominante en esa época, vinculada a las luchas sociales de México y Latinoamérica, se construía en oposición a —las así consideradas— la ornamentación, la frivolidad, la no autenticidad y la mercantilización de la canción masiva.

### 5.3 Trova coloidal (1980-1997)

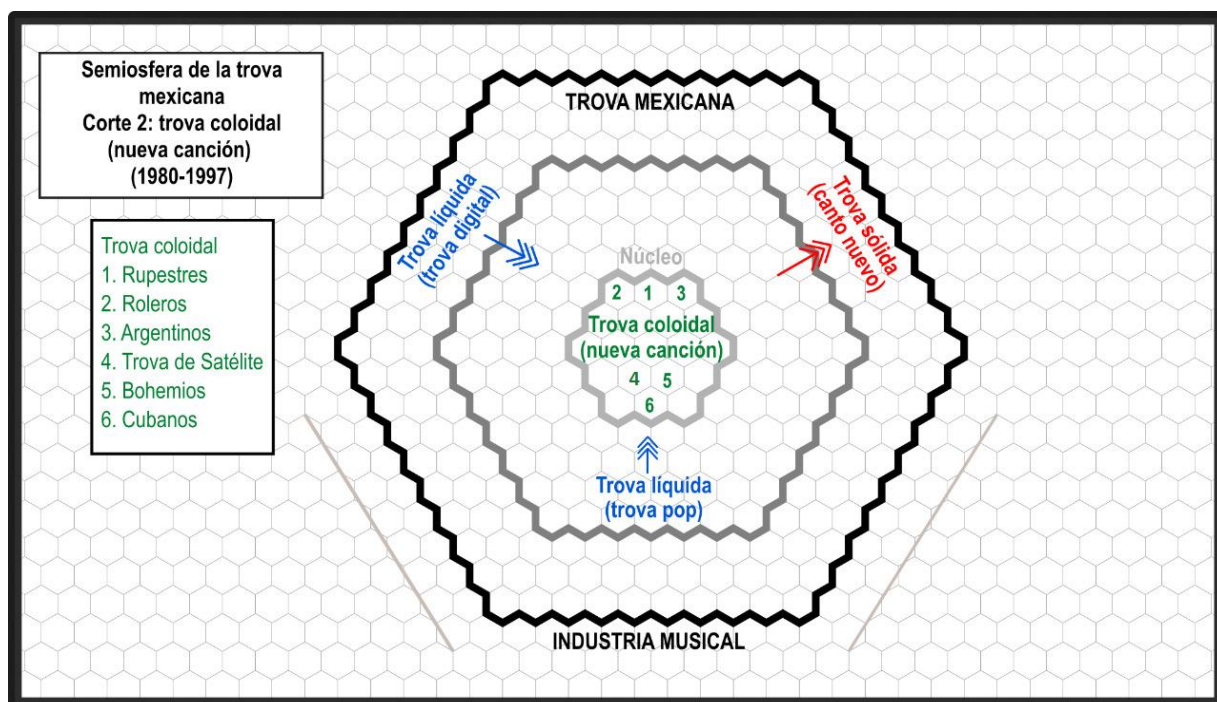
El adjetivo *coloidal* hace referencia a un punto intermedio entre los estados sólido y líquido de la materia, sin embargo, la descripción no es precisa. En esta clasificación que sugiero para su estudio, el estado coloidal fue más bien una variación, una mutación del estado sólido, debido a que —siguiendo la propuesta de Bauman (2003)— el sentido de la práctica trovera coloidal continuaba vinculado a las grandes narrativas que aportaban referencias estructurales e identitarias a los sujetos. Esta práctica aún pisaba el terreno de lo social y lo político, aunque flexibilizaba la orientación de su discurso para inclinarse hacia los lenguajes artísticos. Los rasgos de su sucesora, la trova líquida, como se verá en el siguiente apartado, se sustentan de forma diferente.

Se considera en esta investigación que el período en que la trova coloidal se trasladó e instaló de la periferia al núcleo de la semiosfera trovera fue aproximadamente entre 1980 y 1997 (Gráfica 5.3). El trovador coloidal practicaba la nueva canción. Aunque esta práctica estaba presente desde antes y sus practicantes ya grababan y difundían sus canciones, su acceso al centro descriptor de la semiosfera fue paulatino.

En la gráfica 5.3, en el núcleo se posicionan diferentes tipos de trovadores coloidales, quienes con su práctica describían a la semiosfera en general en esa época. En la periferia, con color rojo, se sitúa la trova sólida, que ha sido desplazada del núcleo lejos de la industria musical —debajo del hexágono—. La trova pop —líquida— se acerca al núcleo proveniente de la industria y la trova líquida, aún en la periferia, se dirige al núcleo sin relación aparente con la industria.

### Gráfica 5.3

*Semiosfera de la trova coloidal*



Gráfica de elaboración propia (digitalización: Emiliano Barrientos).

Alrededor de principios de los años 80 el concepto *nueva canción* se oficializó con la conformación del Comité Internacional Permanente de la Nueva Canción y posteriormente el Comité Mexicano de la Nueva Canción, asociaciones de gestión cultural relacionadas con este género. Aunque el término se utilizaba desde tiempo atrás, tuvo mayor uso en México el nombre de canto nuevo en su época previa. Al situarse la nueva canción en el núcleo de la semiosfera trovera, esta práctica es la que describió con sus rasgos el oficio en esta etapa, mientras que la mayoría de los practicantes de la trova sólida fueron desplazados poco a poco hacia la periferia.

Como se ha explicado en apartados anteriores, la nueva canción se componía y exponía a partir de códigos musicales provenientes de diversos géneros como el rock, el blues, el jazz, la bossa nova, la música afroantillana, la música tradicional mexicana, la balada europea y la nueva trova cubana —con mucha influencia del bolero, el son, y el folk y el pop anglosajones de la época—. El enfoque en la expresión musical fomentó la práctica grupal y el protagonismo de mejores cantantes y ejecutantes con más estudios y preparación musicales.

Cantautores como Guillermo Briseño y Hebe Rosell; intérpretes como Margie Bermejo, Betsy Pecanins (1954-2016) y Maru Enríquez (1957-2022); y agrupaciones como Rumba Abierta y Real de Catorce; formaban parte de la diversidad de esta época. Hubo mayor atención en la exposición pública de la obra, con mejores condiciones escénicas y con presentaciones de varios exponentes en giras y foros universitarios gestionados por instituciones públicas como el ISSSTE, el IMSS y el CREA.

La expresión literaria de la nueva canción fue más poética, recurriendo continuamente a tropos y mostrando huellas de la poesía y la narrativa latinoamericana. Las influencias literarias más fáciles de percibir provenían de las canciones de autores españoles y latinoamericanos cuya obra continuamente circulaba en México como Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez y Chico Buarque, así como de poetas y escritores de mucha aceptación en la semiosfera como Juan Rulfo, Mario Benedetti y Jaime Sabines. El poeta Eduardo Langagne tuvo un acercamiento particular con el movimiento de la nueva canción mexicana, participando en eventos y composiciones de sus sujetos. Otra influencia importante fue la recurrida musicalización de poesía por parte de cantautores españoles —y en menor cantidad, de trovadores cubanos con la obra de José Martí y Nicolás Guillén—, lo cual contagió a algunos trovadores mexicanos.

Partiendo del concepto semiótico de la Escuela de Tartu (Ivanov et al., 2006), la trova coloidal presentaba una gramática orientada hacia el hablante (p. 66). Asimismo, en este tipo de comunicación era predominante la función poética, según las categorías de Jakobson (1960), debido a su interés por la elaboración del mensaje, su expresión o forma. La función referencial continuaba presente, por la relevancia de sus contenidos de connotación social y política, pero en un segundo plano.

La práctica de la trova coloidal se llevó a cabo por sujetos que formaron pequeñas comunidades del oficio, sin estructura formal, según las particularidades de su ejercicio. Estos grupos compartían foros, rutas de trabajo, audiencias, etc., y por lo tanto, posturas identitarias. Asimismo, era muy común el cruce e interacción de trovadores entre comunidades por amistad, origen geográfico, generación, historia, así como intereses laborales e ideológicos. Incluso, algunos practicantes de la trova sólida compusieron e interpretaron canciones con rasgos coloidales y las mezclaron con su anterior repertorio —un ejemplo de esto fue la

mancuerna entre Gabino Palomares, exponente de la trova sólida, y Daniel Tuchmann,<sup>68</sup> cantautor más joven de rock—.

En esta investigación se entienden estos grupos como tipos de trovadores que tienen rasgos comunes en su práctica. No se propone que la industria musical haya generado directamente la conformación de estos tipos de trovadores. Mi propuesta consiste en considerar que el ingreso de algunos textos semióticos de la industria musical a la semiosfera trovera, y su traducción, fomentaron ciertos comportamientos —de asimilación o de resistencia— en los distintos tipos de trovadores y en sus identidades.

Algunas de las comunidades más identificables —usando aquí motes completamente informales— fueron los rupestres, los bohemios, los de Satélite, los argentinos, los cubanos, los roleros, etc. A continuación expongo rasgos identitarios de algunos de estos tipos de práctica coloidal.

## **Rupestres**

Muchas publicaciones coinciden en que dos sucesos culturales detonaron el movimiento Rupestre a principios de los años 80: la grabación y publicación del disco *Roberto y Jaime: sesiones con Emilia*<sup>69</sup> —1980, Discos Fotón— y la realización del ciclo de conciertos “La respuesta está en el viernes” en el foro Tlalpan de la Ciudad de México entre 1981 y 1982. Después de una década de predominio del folclor latinoamericano en los circuitos de la canción política, y de excluir al rock de dicha escena por ser estigmatizado como imperialista, el sonido rupestre irrumpió en ella con su propia traducción y asimilación del rock, el blues y el folk.

La industria musical exhibía el éxito de estos tres géneros vinculándolos con códigos extramusicales como la rebeldía, la juventud y la libertad. Los rupestres recodificaron el discurso a sus rasgos identitarios como habitantes marginales de la gran ciudad: la banda chilanga. Sin embargo, su exposición tampoco era directamente correspondiente con el ethos

---

<sup>68</sup> Daniel Tuchmann (1957-2020), cantautor de La Paz, Baja California Sur; ejecutante de guitarra eléctrica; su canción más reconocida fue *La última neurona*. Ver la canción *Hace como un año* (L.: Gabino Palomares / M.: Daniel Tuchmann) <https://www.youtube.com/watch?v=HT4FCb6iQto>

<sup>69</sup> *Roberto y Jaime: sesiones con Emilia*. 1980, Discos Fotón. Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán. <https://www.youtube.com/watch?v=AJ5oV9Ecluo>

rockero, si bien, era evidente la huella de Bob Dylan en su imagen y performatividad. Los rupestres estaban familiarizados con el discurso del canto nuevo y mantuvieron algunas huellas de él en su nueva práctica. Fue la fusión del folk, el canto nuevo y algunos rasgos recién importados de la nueva trova cubana, junto a una imprescindible parquedad en la dotación musical —*guitarras de palo* y armónica—, lo que caracterizaba al sonido rupestre. La gran mayoría de sus voces eran roncas, rasposas, lo que remitía nuevamente al código del barrio, la calle, lo anti-académico y lo marginal respecto a la industria.

Los rupestres fueron marginados por la derecha y por la izquierda —por la industria musical y por el canto nuevo de las peñas y los mítines— y conformaron su propia postura rebelde urbana en hoyos distintos a los *fonquis*. Rafael Catana explica:

Nosotros ni íbamos a ser cantantes de la televisión y tampoco íbamos a ser los cantantes de la Revolución, ni de la “revolución” del PRI ni de la “revolución” de la izquierda. ¿Por qué? Porque los cantantes de la Revolución ya estaban y la gente los escogió: son Silvio Rodríguez, Gabino Palomares, Amparo Ochoa... (Rafael Catana citado por Silva, 2013)

La competencia semiótica del público rupestre permitió asimilar empáticamente los textos musicales y literarios desde un posicionamiento de clase media baja sobre la ciudad como protagonista, los amores desafortunados, las crisis existenciales de sus sujetos, y las drogas y el alcohol como elementos de escape o entretenimiento. La utilización del lenguaje verbal cotidiano de la ciudad, así como ciertos códigos de vestimenta, fortalecían uno de los principales rasgos que el rupestre procuraba exponer: la verdad, transmitir artísticamente su *vida real*, la congruencia entre lo que se expone y lo que se vive.

Los siguientes exponentes han sido considerados rupestres por ellos mismos o por su público —opinión que no siempre ha sido coincidente—: en la primera generación se suele incluir a Rockdrigo González (1950-1985), Roberto González (1952-2021), Nina Galindo, Rafael Catana, Fausto Arrellín, Eblén Macari y Roberto Ponce —en ocasiones se incluye también a Jaime López en esta lista inicial, más como una influencia que como alguien presente en el colectivo—. En generaciones posteriores se suele mencionar a Arturo Meza, Armando Rosas, Carlos Arellano, Gerardo Enciso, Tere Estrada, El Haragán y Armando Palomas, así como a herederos jóvenes de la actitud y el sonido rupestre: Nono Tarado, Iván García y Carcará Muñoz, entre otros.



## Bohemios

El nombre provino de *La bohemia*, título utilizado por Marcial Alejandro (1955-2019), Rafael Mendoza y David Haro para nombrar a un concierto que presentaron por más de dos décadas en múltiples foros mexicanos y de Estados Unidos. Aunque el título remitía a una actitud relajada, noctámbula y relacionada con el ambiente de bares y cantinas, este tipo de trovadores tenía más bien como denominador común la traducción y actualización de la tradición mexicana en cuanto a la música y la letra de sus canciones.

La recuperación musical de este tipo de práctica tomó en cuenta tanto la tradición directa de algunas comunidades mexicanas —el son jarocho, el huapango, el son huasteco, etc.— como la tradición recodificada por la industria fílmica y radiofónica de décadas anteriores —la canción ranchera y el bolero moderno—. Ambos discursos —el segundo, proveniente de la industria— fueron traducidos al contexto urbano en que se practicó mayoritariamente la trova coloidal. Asimismo, en algunos exponentes se han percibido las huellas de la balada europea de los setenta y del son afrocaribeño.

En su expresión literaria ha sido notoria la planeación sistemática de la métrica —en ocasiones, recurriendo a la décima espinela— y los tropos literarios, así como la predominancia, además de temas sociales y existenciales, de la temática amorosa. Una postura identitaria característica de esta práctica fue la recuperación de lo nacional y de la tradición como valores éticos y estéticos. Es posible inferir como antecedentes de esta práctica a trovadores como Guadalupe Trigo (1941-1982) y Pancho Madrigal, además de a las trovas rural y yucateca como prácticas cercanas.

Los nombres más conocidos de este tipo de trova son los ya mencionados David Haro, Rafael Mendoza y Marcial Alejandro; así como Jorge Buenfil y Gustavo López; además de Yahir Durán, de una generación más joven; entre otros. Se suele vincular con este grupo al trovador Pepe Elorza por comunión generacional, sin embargo, su obra posee pocos rasgos tradicionales y más una orientación hacia una búsqueda híbrida entre varios géneros urbanos. Alrededor de este tipo de trova han circulado intérpretes de estas canciones como Eugenia León, Cecilia Toussaint —usualmente vinculada al rock—, Susana Harp, Malena Durán y el dueto Dos Mujeres, entre otras.

## **Argentinos**

En los años de la trova coloidal trabajaron en México algunos exponentes de origen argentino, cuyo rasgo identitario principal era su origen geográfico, sus paisajes. Sus discursos estaban muy relacionados con la música de su país desde el folclor, pasando por el tango y hasta el rock nacional, con una orientación política de izquierda evidente, por lo menos en sus inicios en México. Varios de ellos llegaron a México como integrantes del grupo de música folclórica Sanampay en dos diferentes generaciones, y fueron guitarristas del cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa. Algunos fueron reconocidos por su calidad como cantantes e instrumentistas, y otros por sus composiciones.

El exponente más conocido fue el intérprete de trova Carlos Díaz “Caíto” (1945-2004), quien sin ser compositor impulsó durante 27 años la obra de trovadores internacionales en México. Por otra parte, los cantautores Delfor Sombra, Carlos Porcel “Nahuel” y Cacho Duvanced (1955-2010) divulgaron su obra a lo largo del territorio mexicano, el primero con evidentes huellas del Movimiento del Nuevo Cancionero y los dos últimos con una obra de musicalidad híbrida orientada hacia posturas sociales y en ocasiones desde el humor. Posteriormente llegó a México la cantautora Silvina Tabbush con la segunda generación de Sanampay, quien además de divulgar su obra compartió con el multi-instrumentista Duvanced conciertos de tangos en foros mexicanos.

La procedencia de estos exponentes fue determinante para el tipo de práctica que llevaron a cabo en México y para su identidad como trovadores, debido a que en muchas ocasiones su labor profesional se orientaba hacia la interpretación de música tradicional argentina con el fin de lograr su sustento económico. El folclor y el tango formaron parte continua de sus repertorios, además de sus composiciones orientadas hacia la nueva canción. Actualmente solo practican en el país Carlos Porcel “Nahuel” y Delfor Sombra.

## **Trova de Satélite**

Como ya se explicó en apartados anteriores, a principios de los años 90 se dieron a conocer a nivel nacional trovadores que laboraban cotidianamente en la peña El Sapo Cancionero, situada en Cd. Satélite, Estado de México. En 1987 y 1988 la compañía independiente Discos

Pueblo publicó los primeros discos del dueto Mexicanto y de Alejandro Filio respectivamente, y en 1992, de Fernando Delgadillo. Este último había circulado previamente su música por medio de grabaciones caseras en casetes, por universidades privadas del área metropolitana.

La aparición de este grupo de trovadores significó un reposicionamiento de la trova a nivel nacional, aunque con connotaciones diferentes a la época del canto nuevo. Se trataba de una práctica notoriamente influenciada por la sonoridad de la Nueva Trova Cubana, sin sus connotaciones políticas. En comentarios anteriores, el trovador Gabino Palomares critica a esta práctica como “meramente estética, no social”. Su discurso amoroso y humanista se producía desde una perspectiva de clase media, expuesta a partir de una expresión sustentada en una excelente ejecución guitarrística. En poco tiempo sus exponentes lograron grandes cantidades de público en sus conciertos y de ventas de discos. Años después, Filio conseguiría gran exposición en algunos países de Latinoamérica a partir de su disco *Un secreto a voces*,<sup>70</sup> el cual incluye duetos con Silvio Rodríguez, Luis Eduardo Aute y León Gieco, entre otros cantautores internacionales.

En este grupo suele incluirse a Alejandro Santiago, Enrique Quezadas y Gerardo Peña, debido a que algunas de sus canciones fueron grabadas por Mexicanto y a que han compartido escenario en múltiples ocasiones. Sin embargo, la práctica de estos tres trovadores ha tenido otras rutas y rasgos diferentes desde musicalidades híbridas. Suele relacionarse también con la trova de Satélite a Edgar Oceransky, por surgir de El Sapo Cancionero a mediados de los 90, pero Oceransky es considerado uno de los iniciadores de la práctica que aquí llamo trova líquida y se incluye en el siguiente apartado. Asimismo, hay quienes vinculan al trovador poblano Gerardo Pablo con esta práctica debido a la similitud de su estilo con la obra de Fernando Delgadillo, y a Gonzalo Ceja —orientado más a sonoridades prehispánicas— por compartir un disco y escenarios con el mismo Delgadillo a finales de esa década.

Aunque este tipo de trova forma parte de la nueva canción y está muy influenciada por sus antecesores, dicha influencia parece ser traducida y asimilada únicamente a partir de sus códigos musicales. Se infiere que el discurso de la trova cubana ingresó a la semiosfera trovera desde diferentes ángulos y fue recodificado por los trovadores mexicanos a partir de sus diversas competencias semióticas. Opino que para algunos trovadores la trova cubana

---

<sup>70</sup> *Un secreto a voces*. Alejandro Filio. 1998. Independiente. <https://www.youtube.com/watch?v=P-8Kl4xptpw&list=PLr3TLelOCVbSdLbnyFFBm2QeiUIjtzbC>

significó un mensaje artístico que provenía de un entorno político —la revolución cubana— y para otros —entre ellos, los trovadores de Satélite— significó una contrapropuesta al discurso *ochentero* de la industria musical saturado de ornamentación. Es decir, se recibió a la trova cubana solo como un tipo de canción de alta calidad artística y que era expuesta mediante la sobriedad de una guitarra acústica. Recordemos el comentario del trovador Iván García compartido en otro capítulo: “Se me hace completamente sincera [la canción a guitarra], desnudita, que te muestra muchas veces lo que en verdad se quiso decir. Hay veces que cuando ya la vestimos, la transformamos, la maquillamos, pierde mucha esencia.” (Iván García, entrevista, 7 de mayo de 2021). Se vuelve así a un rasgo identitario de la trova: la sobriedad como ícono de la autenticidad. Así, la influencia cubana dejó huellas en la música de la trova de Satélite, como una postura estética, sin asimilar sus rasgos extramusicales.

## **Cubanos**

A principios de la década de los 90 llegaron desde Cuba a radicar en la Ciudad de México, por separado, los trovadores Francisco Céspedes, Amaury Gutiérrez, David Torrens y Niurka Curbelo. Los cuatro trabajaron inicialmente en diversos bares y centros nocturnos de la capital, realizando temporadas largas en el bar Los Íntimos los tres primeros. Posteriormente Céspedes y Gutiérrez incursionaron exitosamente en la industria musical, enfocándose Torrens y Curbelo en presentaciones de formato unipersonal en bares.

Los cuatro, a pesar de ser de distintas edades y comunidades en su lugar de origen, ejercían una práctica con rasgos muy similares. Su musicalidad provenía de una mezcla de la balada pop anglosajona y el son cubano —Torrens, más orientado hacia el rock y el funk—. Sus letras se enfocaban en el amor romántico con un lenguaje directo y sencillo, de poca complejidad. Su exposición se centraba en el histrionismo escénico reforzado por una excelente ejecución instrumental y vocal; y su discurso completo se orientaba hacia la conducción emocional de la audiencia.

La práctica de este pop cubano en formato de trovadores dentro de la vida nocturna mexicana impactó en los jóvenes pre-trovadores que asistían como público a sus conciertos. Propongo que esta forma de abordar el oficio significó una influencia importante para lo que sería posteriormente la trova líquida. No se incluye en esta tesis como trova líquida debido a

su temprana aparición, y porque se exponía desde una musicalidad y una performatividad importadas, ya maduras por ellos desde las formas de expresión cubanas. Más bien se propone a este tipo de trovadores como el detonante de los trovadores líquidos, quienes vieron en los exponentes cubanos una fórmula para traducir los textos semióticos de la industria musical y adaptarlos a su realidad y a sus competencias musicales.

Actualmente solo radican en México Francisco Céspedes y Niurka Curbelo. El primero ejerce su oficio con éxito desde la industria, en un formato lejano al de trovador, y Curbelo parece haberse retirado de la práctica. Amaury Gutiérrez ejerce dentro del formato de trovador desde Miami y Torrens lo hace radicado de vuelta en Cuba.

## **Roleros**

Como se narró en otro capítulo, en 1997 se realizó el primer Encuentro de Roleros en la Ciudad de México, el cual tuvo dos versiones más en provincia. La importancia de este encuentro fue el posicionamiento del concepto *rolero* como un practicante de otro tipo. El contexto de este festival fue la crisis existencial y económica en que se encontraban los trovadores a consecuencia de los cambios en la industria musical, en las audiencias, en las tecnologías y en las formas de comunicación con el creciente auge del mundo digital e internet. La crisis y fractura de la industria musical estaba por hacerse explícita.

El encuentro fomentó la circulación de trovadores y trovadoras jóvenes que disponían de pocas oportunidades para presentar su obra, y la aparición de nuevos foros pequeños y con pocas condiciones escénicas ideales. Significó la aceptación de lo marginal como forma de expresión musical urbana y como postura identitaria. Los roleros recodificaron los discursos del canto nuevo y la nueva canción, así como del rock, el folk y los nuevos géneros híbridos que cobraban auge en la industria como el rap y la música *gypsy* o *manouche*.

La práctica de los roleros tuvo una postura de izquierda explícita, bajo la influencia de Paco Barrios “El Mastuerzo”<sup>71</sup> como impulsor del encuentro y de León Chávez Teixeira como figura modelo. Asimismo, es posible inferir que significó una respuesta a la paulatina

---

<sup>71</sup> Paco Barrios “El Mastuerzo” ha ejercido una práctica activa como cantautor desde los años del canto nuevo con el grupo Nakos, posteriormente con el reconocido grupo de rock Botellita de Jerez y en los últimos años con el formato unipersonal dentro de lo que él llama “la otra canción popular”.

aparición de la trova líquida en su formato pop, que poco a poco se instalaba en foros troveros. En ocasiones la sonoridad rolera exhibía rasgos similares a la de los rupestres.

Algunos de sus exponentes más reconocidos fueron Kristos Lezama, Leticia Servín, Alejandro Chávez, Juan Pablo Villa, Poncho Maya, Moi Bedolla y Fernanda Martínez, entre otros, así como los choreros<sup>72</sup> Rodrigo Solís y Genaro Patraca. En generaciones posteriores se pueden percibir las huellas de los roleros en trovadores como Javier Cinco y Carmina Robles.

Por otra parte, algunos practicantes de la trova coloidal han sido de difícil clasificación dentro de esta tipología, debido a que en distintas épocas tuvieron acercamientos con diferentes grupos y estilos, o por la hibridez de su ejercicio, o por que sus rasgos composicionales son originales y no presentan similitudes evidentes con otros trovadores. Algunos ejemplos son Xúa Lavaniegos, Alejandro Santiago, Enrique Quezadas, Gerardo Peña, Leonel Soto, Adrián Gil “El Tigre”, Mauricio Díaz “El Hueso”, Yahir Durán, Aldo Obregón, Markos Cadena y José María Marti (1973-2016)<sup>73</sup>, entre muchos otros. Por otra parte, el trovador David Filio —integrante del dueto Mexicanto— en su practica unipersonal ha expuesto un tipo de trova cuyo rasgo identitario lo diferencia de los demás practicantes, al ejercer lo que él llama trova católica. Es un tipo de trova cuya musicalidad, letras y exposición parte de códigos comunes a otros trovadores, con la particularidad de presentar un contenido con temáticas de alabanza religiosa.

#### **5.4 Trova líquida (1998-2022)**

Desde antes del Encuentro de Roleros en 1997, la práctica de la nueva canción se concentró poco a poco en trovadores que exponían y recorrían los foros en formatos más fáciles y económicos de transportar, difundir y producir. El formato unipersonal sustituía paulatinamente a la práctica de agrupaciones musicales de mayor dotación, y el término *trova* se volvió común para designar a la nueva canción en general. Se infiere que una de las

---

<sup>72</sup> Choreros: poetas que recitan choremas en los conciertos. *Chorema* es un neologismo formado por las palabras *choro* y *poema*. En México, *choro* significa palabrería, rollo, verborragia sobre todo de forma hablada. Un chorema es un poema con intenciones orales y escénicas.

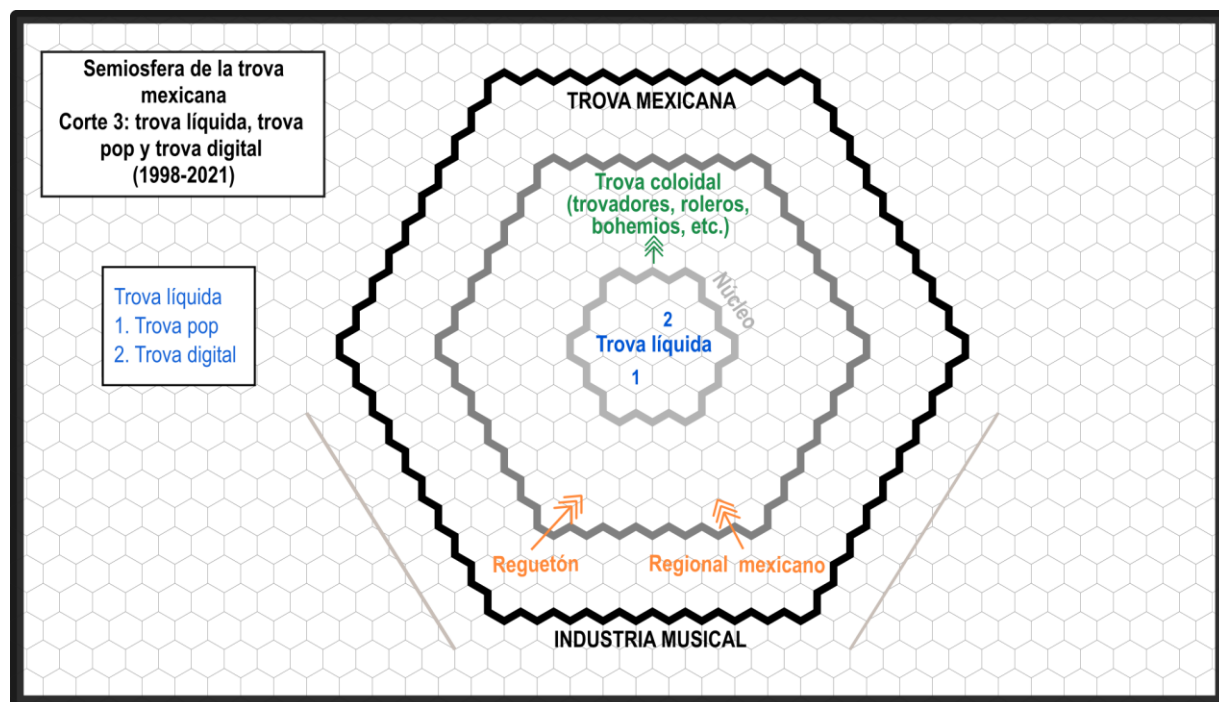
<sup>73</sup> José María Marti fundó en 2003 la organización Cantautores trabajando, para la gestión de conciertos y actividades con trovadores, roleros y cantautores de trova en general en el centro del país.

intenciones de posicionar el concepto *rolero* a partir de dicho encuentro —según se vio en el apartado anterior— obedecía al intento de contrarrestar el uso de *trova*. Este último término se vinculaba empíricamente con la práctica cubana, por un lado, y por el otro, con el crecimiento de la nueva práctica trovera pop, que también era llamada *trova*.

Aproximadamente desde 1998 se instaló en el núcleo de la semiosfera trovera la trova líquida, la cual venía practicando y actualizándose en la periferia desde años atrás. En la gráfica 5.4 se sitúan en el núcleo los dos tipos de trova líquida que aquí se estudian: la trova pop y la trova digital. Fuera del núcleo, en la estructura intermedia, se observa a la trova coloidal recién desalojada. Debajo del hexágono sitúo a dos géneros de la industria musical que ingresan a la semiosfera rumbo al núcleo, simbolizando el inicio de ciertas prácticas híbridas de trovadores pop con elementos del reguetón y del regional mexicano, que han aparecido recientemente en redes digitales.

### Gráfica 5.4

*Semiosfera de la trova líquida*



Gráfica de elaboración propia (digitalización: Emiliano Barrientos).

Como se explicó en el apartado anterior, la trova pop cubana practicada por Francisco Céspedes, Niurka Curbelo, Amaury Gutiérrez y David Torrens fue un gran impulso para el desarrollo de los rasgos de esta nueva forma de practicar la trova. Otro detonante fue la crisis de la industria discográfica, ocasionada por: 1) el avance y auge de las nuevas tecnologías para grabar y producir música; 2) el uso público de los portales digitales para descargas gratuitas de música por internet; y 3) los años de piratería musical en México.

Con la crisis de la industria disminuyeron las posibilidades de contratar nuevos artistas comerciales, y tanto aspirantes como sujetos ya conocidos buscaron nuevas formas de ejercer profesionalmente su trabajo. Por lo tanto, diversos compositores, músicos e intérpretes con preferencia por la canción de entretenimiento recurrieron a los foros y a las compañías discográficas independientes —tradicionalmente de trova— para difundir su trabajo. De igual forma, desde la industria aparecieron algunos fenómenos que funcionaron como refuerzos para esta nueva situación: 1) El dueto de canción pop Sin Bandera tuvo gran éxito comercial con canciones basadas en la guitarra acústica, lo cual introducía ciertos códigos troveros al mundo de la canción pop. 2) En programas televisivos de mucho alcance mediático, como Big Brother y Operación Triunfo, participaron trovadores interpretando canciones de trova en contextos muy distintos a los típicos de trova. 3) El trovador regiomontano Nicho Hinojosa logró gran éxito mediático nacional con discos temáticos sobre la música de los bares. El repertorio mezclaba canciones de trova con baladas pop en formato unipersonal de guitarra acústica.

A partir de esos sucesos se produjeron tres fenómenos que fomentaron el desarrollo y éxito de la trova líquida. 1) El público joven y nuevo de estas canciones, carente de competencia semiótica para el reconocimiento del discurso trovero coloïdal, empezó a considerar trova a casi toda canción interpretada con guitarra acústica. 2) Las industrias de la música y de la comunicación difundieron estas canciones de trova, descontextualizadas de sus rasgos extramusicales, como un género más, a partir únicamente de sus nuevos códigos musicales. 3) El público de la trova coloïdal fue desplazado poco a poco de los foros, completando el círculo de la trova líquida una audiencia nueva que buscaba baladas pop —ligeramente mejor elaboradas literaria y musicalmente— interpretadas por trovadores con guitarra acústica en formato unipersonal.



En esta investigación llamo trova líquida a la práctica trovera que se desarrolla sin el anclaje a las narrativas y codificaciones que sustentaban a la trova sólida y la trova coloidal. Me refiero a la vinculación de la trova con lo ético, sostenido en su orientación por lo social. Basando los nombres en las categorías de Bauman (2003), lo líquido obedece al estado actual de la sociedad, en referencia a lo que otros investigadores llaman posmodernidad. Adaptando este concepto, la trova líquida implica la fragmentación y liquidez del oficio, dejándolo a merced de los acomodos que todo líquido debe tener para asentarse en su contenedor. En este caso, la trova es vista como un género musical más, que busca moldearse al objeto que la contiene actualmente: el mercado.

La importancia de este fenómeno para esta investigación es su relación con las identidades de los sujetos y de sus audiencias. La trova de la nueva canción, al divorciarse de una parte importante de su sustento ontológico, al *desinstitucionalizarse*, es desimbolizada<sup>74</sup> (Dufour, 2007) por esta nueva práctica líquida junto con las identidades de quienes la practican y la reciben: “Todo lo que se relaciona con la esfera trascendente de los principios y los ideales, puesto que no pueden convertirse en mercancía ni en servicio, queda ahora desacreditado. Los valores (morales) no tienen valor (comercial)” (Dufour, 2007, p. 221).

Al igual que la trova sólida, la líquida se expone desde una gramática orientada hacia el oyente, por la utilización de la lengua natural (Ivanov et al., 2006) para expresarse. En este tipo de mensaje predominan dos funciones (Jakobson, 1960): 1) La función poética sigue muy presente pero, a diferencia de la trova coloidal, con el fin de simplificar su expresión. El objetivo es recurrir a una forma deliberadamente sencilla que permita la fácil transmisión de emociones, más que un contenido para la reflexión o la racionalización. Según Lotman (1982), el lenguaje del texto artístico “pertenece, por toda su estructura, al ‘contenido’, es portador de información” (p. 30). Así, aquí interaccionan lenguajes musicales y literarios como parte de un contenido netamente emocional, al igual que sus rasgos de exposición importados de la industria musical. 2) La función emotiva se cumple desde el sujeto del texto, el Yo lírico, que es quien propone las emociones como propias para transmitir las al receptor. Se continúa con el discurso pretendidamente confesional y autobiográfico típico de los tres períodos, pero aquí se

---

<sup>74</sup> La desimbolización es entendida por Dufour (2007) como la pérdida de los valores y modelos con los que el individuo es moldeado por la cultura, los valores que lo fundan y forman. El concepto se aplica en esta referencia a un objeto cultural, la trova, que pierde dichos valores y modelos.

exacerba por su carácter intimista.

Después de estas consideraciones, propongo el análisis de dos tipos de trova líquida con las correspondientes identidades de sus sujetos: la trova pop y la trova digital, nombres meramente descriptivos para su estudio en este trabajo.

## **Trova pop**

Llamo trova pop —algunos sujetos entrevistados utilizan este nombre también— a la práctica trovera con huellas evidentes de los códigos de expresión, contenido y exposición de la canción de entretenimiento. En la primera época de la trova líquida, entre 1998 y 2015, aproximadamente, este tipo de oficio predominó en el núcleo de la semiosfera trovera, a pesar del disgusto de muchos trovadores coloidales que vieron disminuidas sus posibilidades de trabajo y atestiguaron una transformación del habitus trovero. Este fenómeno no menoscabó las dinámicas laborales de trovadores muy conocidos como Óscar Chávez, Fernando Delgadillo y Alejandro Filio, pero sí la de otros con menos reconocimiento público.

Este tipo de práctica tradujo y asimiló los textos semióticos de la balada pop anglosajona de los años 80 y 90, y los adaptó a sus competencias musicales. Se infiere que no sucedió lo mismo con la música más reciente, debido precisamente a un problema de competencia: la balada pop anglosajona desde finales del siglo pasado fue complejizando sus rasgos compositivos, lo que la hacía difícil de exponer con guitarra acústica en los pequeños foros mexicanos. Además, muchos de estos exponentes, al iniciar el nuevo siglo, ya tenían alrededor de 30 años de edad, es decir, sus influencias provenían de otras generaciones. Asimismo, las letras trataban, como contenido casi exclusivo, la temática del amor romántico, con lenguajes denotativos y simples, y poca utilización de tropos literarios. Por otra parte, su exposición al público presentó dos formatos: el unipersonal con guitarra acústica para bares y foros pequeños, y el de solista acompañado por músicos para teatros y foros de mayor tamaño.

Algunos de los nombres más conocidos en este tipo de trova son Edgar Oceransky —considerado por muchos el iniciador de esta práctica—, Abel Velázquez “El Mago” (1971-2005), Carlos Carreira, Adriana Santiago y Gustavo Lastra, entre otros. De igual forma, otros cantautores exponen una práctica aun más cercana en sus rasgos a la balada pop de la industria, conservando el formato unipersonal con guitarra acústica: Raúl Ornelas, Miguel

Luna, Jaime Flores, Luis Carlos Monroy, y exponentes más jóvenes como Ale Zeguer, Omar Márquez, dueto Escarlata, Edgar Juárez y Zabdiel, por mencionar algunos. En sentido opuesto, trovadores como Miguel Inzunza y Rodrigo Rojas suelen incluirse en esta lista a pesar de que en parte de su obra han presentado inclinación a una mayor elaboración musical y literaria, así como huellas de otras influencias.

Muchos practicantes de la trova pop han estado vinculados a la industria musical como compositores de intérpretes mediáticos o, en muy pocas ocasiones, como artistas que lograron publicar un disco con alguna discográfica. La forma de componer, exponer y difundir su obra ha seguido las mismas rutas y con formas muy similares. Se infiere que su vínculo con la esfera trovera obedece a su necesidad de un nicho laboral con foros y pequeñas oficinas de difusión, distribución y venta que la gran industria musical no les ofrece. Asimismo, el formato unipersonal, como se ha mencionado, permite una práctica con menos riesgos económicos que los conciertos de mayor dotación.

### **Trova digital**

Este otro tipo de trova líquida está aún más desvinculada del canto nuevo y la nueva canción que la trova pop. Incluso, las textualidades relacionadas con su expresión tampoco tienen huellas visibles de la industria musical reciente. Poco después del inicio de la segunda década del siglo XXI, con la transformación de la comunicación global después del auge de las redes digitales, empezó a circular más rápidamente la música que se había generado sin la búsqueda de compañías discográficas y sin necesitarlas, además de difundirse sin vínculo alguno con los medios tradicionales como la radio y la televisión. Asimismo, la creación se llevó a cabo lejos de conceptos como *disco* o *álbum*. Se había roto también el vínculo con la narrativa de la industria musical.

La mayoría de esta práctica se expone desde el formato unipersonal y con guitarra acústica, como la trova, pero sus códigos musicales tienen huellas de distintos orígenes, la mayoría de cierta antigüedad, como el folk anglosajón, el country, la música manouge o la música tradicional mexicana. Dicha musicalidad se presenta en tonos menores en la mayoría de los casos, con melodías lentas y planas. El acompañamiento guitarrístico suele ser mediante un rasgueo monótono y con poca destreza. La exposición escénica es de baja energía y poca

teatralidad, casi en la inmovilidad corporal y con una dicción que dificulta la comprensión de la letra. La temática es casi siempre el amor romántico irresuelto o desgraciado, y en ocasiones el existencialismo personal desde el desgano. Y la letra, con un lenguaje denotativo y directo, recurre al habla cotidiana, incluyendo malas palabras y frases del caló urbano juvenil.

A partir del análisis de cierta cantidad de videoclips, pueden realizarse algunas inferencias acerca de la trova digital: 1) Representa el estado anímico de una parte de la juventud mexicana: el desinterés, el desgano, la desmotivación. 2) La exposición viral en internet de algunos de sus practicantes da la impresión de ser una fama adquirida por casualidad, no planeada, sino que se debe al reconocimiento de un sector de la juventud que se ve representada en estos trovadores. Su exposición parece no buscar el reconocimiento; la performatividad es hacia adentro, sin manifestar un interés por la aceptación de la audiencia. 3) Varios de los sujetos entrevistados explicaron que este tipo de exponentes no conocen la obra de sus antecesores trovadores ni les interesa conocerla. El ensimismamiento es parte de su identidad. 4) No hay un interés político ni social. El discurso es íntimo, acerca de un yo que comparte aparentes estados de soledad, apatía y desesperanza con sus otros iguales.

La práctica de la trova digital presenta algunas variantes. Desde una codificación callejera y de barrio como Juan Cirerol y Saúl Fimbres, pasando por una introspección contemplativa como Ed Maverick y Franco Narro, hasta una exposición más académica y con intenciones artísticas como Silvana Estrada, Laura Murcia y Paulo Piña. Muchos otros trovadores de este tipo circulan su obra por internet, algunos de reciente aparición, otros con miles de seguidores conseguidos en poco tiempo.

## **Conclusiones del capítulo V**

En este capítulo se estudiaron las diversas identidades troveras que se han configurado a lo largo de las tres generaciones analizadas: trova sólida, trova coloidal y trova líquida. Los cambios generacionales dentro de la trova, sobre todo los relacionados con las configuraciones identitarias de sus sujetos, han sido motivados por las propias transformaciones sociales y culturales a nivel global. Sin embargo, esta investigación —y este capítulo en particular— se enfocó en los cambios vinculados a la interacción entre la trova y la industria de la música.

Las configuraciones identitarias mencionadas y sus prácticas se analizaron en el presente capítulo como formas de responder a la marginación que ha vivido la trova dentro del mercado. Cada generación ha ejercido distintas formas de respuesta que se han manifestado por medio de diferentes formas de asumir y practicar el oficio. El punto de partida de este análisis ha sido el reconocimiento de un discurso trovero en general que se diferencia del discurso de la industria musical. Es esta comparación entre el discurso propio y el del otro de donde nace la identificación (Gaínza, 1996). El trovador lo es porque no expone el mismo discurso que el practicante de la gran industria musical. Así, al identificarse como trovador comparte textos semióticos, emociones e ideas con otros sujetos que él identifica y que se identifican a sí mismos como trovadores, y con quienes se comporta como un actor colectivo (Melucci, 1996).

Por otra parte, esta identificación general incluye identidades específicas que se diferencian unas a otras dentro de su práctica. Aquí se estudiaron tres grandes grupos, correspondientes a las tres formas generales de practicar la trova, que a su vez contienen subdivisiones con diferencias en sus formas de asumir el oficio. Estas distintas formas se estudian aquí como maneras de ser trovador para contrarrestar, convivir de lejos o sumarse a la maquinaria de la industria de la música.

La trova sólida en sus inicios fue una práctica no profesional, cuya proyección escénica estaba dirigida a una audiencia coyuntural fuera de los parámetros de lo artístico y del concierto. Poco después, sus sujetos se convirtieron en músicos profesionales sujetos a códigos distintos. El trovador inicial, de ser activista y animador político pasó a ser un artista de la escena, con sus requerimientos propios de la profesión.

Después, esta necesidad añadió rasgos a la identidad originaria. Por un lado era un músico con conocimientos del oficio y con necesidades de grabación y difusión de su obra; requerimientos de tecnología, de vestuario, de instrumentos, etc. Por otro, era un músico que no era aceptado en las compañías discográficas ni en los medios de comunicación. La identidad se fue adaptando a la realidad del mercado laboral de la música y a la realidad social inmediata. Un trovador se decide a ser, en ocasiones, lo que anhela y sueña; en otras ocasiones, tal vez en la mayoría, lo que puede. Así, para ser un trovador profesional ejecuta rock en un bar o folclor en una peña o sus propias composiciones en un festival escolar.

Ser rupestre, bohemio o rolero se relaciona con un origen social, educativo y cultural, del que se desprende el gusto o la preferencia por cierto tipo de sonoridades musicales. Pero las maneras de practicar estos oficios provienen de actitudes de respuesta que se asumen ante una realidad laboral. Representan las posibilidades reales de dedicarse a un empleo.

Muchos trovadores ejercerían su oficio de maneras diferentes si tuvieran acceso a grabaciones profesionales, a medios de difusión, a escuelas de música y canto. Asimismo, la practica está vinculada con las audiencias convocadas, con el consumo. Un trovador con mayor capacidad de convocatoria ejerce su oficio en relación con su público. Su práctica sería diferente y por lo tanto él sería otro, con otra identidad, si la audiencia convocada no fuera mínima y desconocedora de su obra; si no practicara en una inacabable búsqueda de reconocimiento.

La relación de la trova con la industria, con sus mecanismos de exclusión y desigualdad, fomenta —no únicamente, pero sí en buena medida— distintos tipos de identidades troveras. Algunas, como la identidad rolera, se practica en resistencia, ajena a cualquier roce con compañías discográficas o programas de radio y televisión. Otras, como la identidad de trovadores pop, se configura a imagen y semejanza de los sujetos de la industria, pero con las particularidades de ser un trovador que ejecuta sus canciones en formato unipersonal, en foros pequeños y con poca difusión. Para concluir, a pesar de que muchos factores, muchas variables, influyen en la configuración de uno u otro tipo de trovador o trovadora, se pueden trazar afectaciones directas desde su interacción con la industria y, con más razón, desde su no interacción con dicho mercado.

## VI. TROVAR FRENTE AL ESPEJO ROTO. Conclusiones generales

La función del trovador  
no es fútil ni es irrisoria,  
es preservar la memoria  
y hacer intenso el fulgor  
de todo lo que a favor  
de su don pueda reunir,  
sembrando en el porvenir  
versos que han de ser albricia  
de libertad, de justicia  
y de dicha de vivir.

Sus palabras y su voz,  
de maravillosos modos  
se nutre en la voz de todos  
y es canto que siembra y hoz.  
Sabe ser caricia y cozo,  
conjurar y enternecer,  
espinar o florecer;  
ser apoyo y atalaya,  
y en esa dialéctica haya  
destino y razón de ser.

(Guillermo Velázquez,  
entrevista, 7 de mayo de 2021)

La presente investigación fue diseñada y llevada a cabo para responder la siguiente pregunta: “¿Cómo se configuran las identidades de trovadoras y trovadores de México en el siglo XXI ante la hegemonía de la industria musical, y en qué medida dichas configuraciones responden —entre otros factores— a posibles mecanismos de exclusión y desigualdad ejercidos por esa industria sobre la trova?” Para lograrlo tracé una ruta de estudio detonada por mis memorias de más de 40 años como trovador.

A lo largo de este tiempo, diferentes tipos de trovadoras y trovadores, con formas parecidas, pero a la vez distintas de practicar el oficio, nos hemos cruzado en festivales, presentaciones de discos, camerinos, mítines, peñas, salas de espera de funcionarios culturales, etc. Asimismo, hemos escuchado nuestras canciones, leído en diarios acerca de nuestros pasos y nos hemos acompañado mutuamente en duetos y palomazos improvisados. También hemos tenido nuestras coincidencias y distanciamientos acerca de tal o cual postura ideológica de algún compañero o compañera.

En medio del océano de factores artísticos, políticos, sociales, culturales y en general, humanos que rodean nuestro quehacer, ha salido siempre un tema inquietante, tal vez prosaico,

a flote entre nosotros: lo laboral. Me refiero a una profesión que cotidianamente se siente fuera de nuestro control y que depende del secreto, de la clave, del abracadabra que nos indique cómo convocar público, cómo hacer para que la gente se entere de que existe un tipo de música con características específicas que se llama trova.

Cantantes y músicos de las discográficas trasnacionales usualmente son puestos a prueba, son sometidos al juicio público y posteriormente desechados o aplaudidos. En cambio, trovadoras y trovadores, no logran dar ese paso aun después de décadas de trayectoria. En cada gira, cada concierto, cada esporádica invitación a la radio, hay que empezar de cero, decir el nombre y explicar lo que se hace. El trovador es alguien que continuamente plantea públicamente su identidad para sustituir la falta de difusión de su obra y de su nombre.

El proceso de investigación se llevó a cabo a partir de la información recabada por medio de entrevistas a los sujetos de investigación, y del análisis de sus canciones y videoclips. Asimismo, se diseñó un marco teórico-metodológico multidisciplinar como soporte, sustentado principalmente en la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu (Ivanov et al., 2006) para configurar a la cultura de la trova como una semiosfera, y en algunas propuestas de Eliseo Verón (1993) acerca de lo que denomina semiosis social, para el análisis del discurso trovero en sus fases de producción, circulación y reconocimiento. Las conclusiones generales de este trabajo se exponen en este apartado.

Primeramente, partí de observaciones e inferencias alimentadas por el proceso mencionado en los párrafos anteriores. Enfoqué mi atención en los cambios evidentes de la práctica trovera, prestando mi atención a un punto crucial: uno de los rasgos distintivos de trovadoras y trovadores tradicionalmente había sido la vinculación de esta práctica con lo social, con lo que llamo su dimensión ética. Y se trataba de la dimensión que más se veía afectada, es decir, se había modificado algo esencial en la trova. En segundo lugar, otro rasgo, la orientación de la trova hacia la elaboración artística de su expresión —rasgo que también explico en la tesis como parte de su dimensión ética, aunque lógicamente sea considerada como una dimensión estética—, era otro factor notoriamente afectado con el paso del tiempo. A partir de lo anterior, centré mis preguntas alrededor de la identidad cultural de la práctica trovera y por consecuencia en las diversas identidades de los actores de este oficio. Emergieron así focos de atención, como la posible influencia de las prácticas de marginación de la industria en las diferencias generacionales del ejercicio trovero.



La investigación se enfocó en el trovador urbano, el cual ejerce una práctica distinta a la del trovador rural. La trova rural comparte con la urbana su marginalidad respecto a la industria, pero la primera vive una marginación mayor. Su discurso no está destinado al escenario —como el de la trova urbana— sino al ritual, a la comunicación, a la transmisión del mensaje en la celebración del pueblo. También tienen en común a la guitarra acústica como recurso musical y como un signo que forma parte de un texto visual: la representación ancestral del individuo con su guitarra. Pero al trovador rural lo ata a su oficio la memoria, la repetición del ritual de componer y tocar, y la función que cumple en la tradición de su comunidad. El trovador urbano actual ve hacia el futuro construyendo una carrera, una trayectoria que le permita aumentar su audiencia y vivir de ello.

Otras diferenciaciones plasmadas en este trabajo se relacionan con el paisaje (Ingold, 1993) que contextualiza las prácticas trovadorescas, las diferencias culturales de las zonas geográficas de México. Estos factores ejercen influencia sobre todo en las distintas musicalidades y temáticas de las que se sirve el discurso trovero. Asimismo, el estudio del ejercicio de las mujeres y el tratamiento del amor cortés desde una perspectiva de género sirvió para definir algunas posturas identitarias dentro de esta práctica.

Uno de los hallazgos de esta investigación es la propuesta de configurar las marcas identitarias más visibles de la trova desde una perspectiva generacional. Se acotaron primeramente tres etapas de este oficio: canto nuevo, nueva canción y trova, reconociendo que actualmente se suele utilizar el nombre de trova para todo el espectro de este tipo de canciones. Dichas etapas a su vez concuerdan con tres formas respectivas de practicar la trova, las cuales fueron configuradas como trova sólida, trova coloidal y trova líquida. Dichas configuraciones se proponen solamente como modelizaciones para su estudio, ya que en la práctica empírica sus rasgos y divisiones son más inestables.

En sus inicios la trova sólida configuró su identidad partiendo de lo que es útil y urgente para la sociedad, una canción necesaria con otros objetivos que lo meramente artístico. Lo pragmático dominaba el discurso y se dejaba en un segundo plano la configuración del mensaje. La urgencia política justificaba la despreocupación por lo sintáctico, tanto en la composición como en la exposición de la obra.

En muchos casos el reconocimiento público de algún trovador sólido se erigió no sobre su talento artístico sino a partir de los signos de su práctica que estuvieran vinculados con las

luchas de la izquierda y la defensa del proletariado. Un concepto del proletariado, según mi opinión, que fue muchas veces mal entendido y romantizado. Dentro de este concepto, el arte popular debía ser expresado en lenguajes que el pueblo comprendiera fácilmente, aún en coyunturas ajenas a lo político, como en un concierto. Lo poético y lo artístico eran considerados postergables, menos urgentes, *pequeñoburbueses* y por lo tanto, ajenos a los intereses de la trova sólida.

Si bien es cierto que en un mitin solía surtir mejor efecto una canción panfletaria para movilizar a las masas, también lo es que algunos trovadores de esa época lucraron con un arte deliberadamente denotativo en nombre de lo *popular*. De igual forma, la exposición al público se realizaba bajo condiciones técnicas deficientes, a veces intencionalmente, como parte de los rasgos ideológicos del mensaje que se transmitía.<sup>75</sup> A mediados de los años 90, el *chorero* Rodrigo Solís me pidió que grabara una canción para un caset colectivo. Cuando propuse que lo hiciéramos en disco compacto, ya que iniciaba el auge de este formato y no resultaba muy caro hacerlo, se quejó mi ocurrencia *pequeñoburguesa*. El caset simbolizaba ya una postura de clase, más importante que la calidad de audio del producto.

Otras manifestaciones de la trova sólida, pocas, mezclaban su interés por la expresión artística y por lo político. La obra y trayectoria de León Chávez Teixeira y de Guillermo Velázquez son dos ejemplos, así como la exposición de Amparo Ochoa (1946-1994), quien, sin ser trovadora en todo el sentido del término, fue parte importante de la esfera trovera con sus interpretaciones y práctica social. La trova sólida cumplió con una necesidad social y política, aunque algunos de sus exponentes desaprobaron y criticaron la práctica coloidal de sus sucesores por considerarla despolitizada.

Mientras los trovadores —junto a diversas agrupaciones de la época— exponían el canto nuevo en mítines y peñas, paulatinamente la práctica coloidal de la trova fue ocupando el núcleo de la semiosfera. Estos practicantes profundizaron en su composición y exposición, aumentando modestamente sus canales de difusión. Al exhibir mayor calidad en voces y ejecución instrumental, su divulgación se facilitó en los pocos medios de comunicación y

---

<sup>75</sup> Por mencionar un ejemplo, uno de estos rasgos era la asociación de lo contestatario con un valor masculino, y por lo tanto, positivo: a mis 17 años fui ayudante técnico del trovador José de Molina en uno de sus conciertos. Cuando vio que acerqué su silla a su micrófono antes de iniciar, me indicó con aspavientos desde la bambalina que la alejara de ahí y la colocara por donde él saldría a escena. Con la tercera llamada salió tocando la guitarra con fuerza y dando puntapiés a la silla hasta hacerla llegar frente al micrófono, ahí subió una pierna a la silla y empezó a cantar.

compañías de grabación independientes con quienes se vincularon. La identidad de estos trovadores tenía dos rasgos distintos a los de los practicantes sólidos: se reconocían como artistas y se consideraban profesionales.

Mediante esta investigación fue posible desvelar como otro hallazgo, una de sus inferencias iniciales: la industria musical ha practicado mecanismos de exclusión y desigualdad hacia la trova como parte de sus intenciones hegemónicas. Sin embargo, fue posible acotar que dichos mecanismos en décadas pasadas se debían posiblemente a un ejercicio de homogeneización cultural, excluyendo a lo diferente. En el siglo XXI, en cambio, la industria ha ejercido su marginación por falta de interés en un género que no ha redituado rápidamente. En una época en que la diversidad es negocio, lo es también la velocidad y la facilidad de la ganancia. Fue posible advertir también que dicho comportamiento de la industria de la música no ha sido replicado en todos los países. En España, por ejemplo, la canción de autor ha sido grabada y difundida por diversas discográficas trasnacionales.

La trova coloidal tradujo algunos textos semióticos de la industria musical que ingresaban en al semiosfera trovera, en algunos de sus aspectos pragmáticos. Hizo uso de una pequeña industria independiente de discos y procuró una mayor difusión de su obra. La exclusión de la industria fue menor que con la trova sólida, permitiendo la entrada de pocos trovadores en la programación televisiva, así como la grabación de una pequeña cantidad de exponentes por una compañía trasnacional. Otros textos de la industria traducidos y asimilados por la trova coloidal estaban relacionados con la búsqueda de calidad en la exposición pública de la obra: mejores músicos y cantantes, mejores condiciones escénicas, adopción de técnicas publicitarias, etc.

Algunos trovadores estudiaron música, lo que se reflejó en armonías y melodías más elaboradas dentro de sus rasgos de composición. Al mismo tiempo el discurso político explícito se difuminó y se diversificaron sus contenidos. Esta época fue la de mayor variedad de practicantes de la nueva canción, con trovadores de diferentes tipos y con diversas agrupaciones de distintos géneros. El trovador coloidal se identificó con exponentes de la nueva canción de otros países y aceptó sus influencias. Además, se llevó a cabo la traducción y adaptación de géneros diversos como el rock, la salsa, el bolero, el blues, el reggae, la música tradicional mexicana, etc.

Las diferencias entre la trova sólida y la coloidal provocaron tensiones que se debatían desde el prejuicio ideológico. Gabino Palomares repitió en su entrevista la separación entre *políticos* y *estéticos*, situándose él en el primer rubro y desaprobando al segundo, dejando de lado la posibilidad de un punto intermedio. Por otra parte, para algunos trovadores coloidales, en el arte popular el mensaje artístico era en sí mismo un mensaje político, la forma fue considerada contenido y transmisora de valores.

Entre la trova coloidal sobresalen algunos tipos de prácticas, ya sea por sus rasgos o por la cantidad de público que lograron convocar. Uno de estos tipos, el movimiento Rupestre, logró representar el discurso de los excluidos tanto por la izquierda instalada en las peñas como por la derecha de las discográficas y los partidos oficiales. Su discurso, a pesar de originarse en el rock y el folk, no cabía tampoco en los hoyos fonquis. Sus contenidos, al no ser explícitamente políticos, no fueron bienvenidos por la intelectualidad de la izquierda. La identidad rupestre se sostuvo en la marginalidad de lo *poco elaborado*, lo *primitivo* y lo *burdo*, empatizando con las audiencias del centro del país que se identificaron con su discurso.

Otro tipo de práctica trovera coloidal que hay que subrayar es la originada en Cd. Satélite, Estado de México, en la peña El sapo cancionero. Situada en las antípodas del trovador rupestre, el de Satélite ejerció su oficio desde una peña “estética” —según la clasificación de Palomares— y lo dirigió hacia las juventudes de las universidades privadas de los 90. Posteriormente, estas canciones circularon también con mucho éxito en las escuelas públicas a nivel nacional. Algo que resalta de esta práctica es precisamente el éxito con que logró atraer audiencias jóvenes, posicionando el formato de trovador en foros por todo el país. Canciones como *Coincidir* y *Hoy ten miedo de mí* lograron enormes ventas de discos y fueron grabadas por varios intérpretes, incluso de la industria musical. Hasta el día de hoy los nombres de Alejandro Filio, Fernando Delgadillo y Mexicanto continúan convocando cantidades considerables de público en sus conciertos.

Sin embargo, la práctica de Satélite fue criticada por algunos practicantes tanto de la trova sólida como de la coloidal. Por parte de la sólida se criticó su despolitización, debido a que su discurso, en muchas ocasiones con referencias a fenómenos sociales, fue calificado de superficial y de no profundizar hacia las raíces políticas de los problemas. Por otra parte, desde algunos colegas de la trova coloidal se desaprobaron las huellas, muy presentes, de Silvio Rodríguez en su música.

Propongo analizar este fenómeno desde otra perspectiva. Si bien son ciertas ambas apreciaciones, también es cierto que son muchos los exponentes coloidales que no exponían un discurso político explícito, por ejemplo, el discurso rupestre o el discurso bohemio. Pero el rupestre recurría a expresiones y contextualizaciones codificadas como de barrio —incluyendo su música—, lo cual lo dotaba de una legitimación ideológica de clase. En cambio, el discurso de Satélite ni siquiera utilizaba malas palabras y recurría a cierta orientación poética en sus letras, pero sin el código barrial de los rupestres.

Un tipo más de trova coloidal referida en este trabajo es el que atribuyo a los bohemios. Su rasgo principal es el de la tradición musical mexicana, aunque recurren también a otras musicalidades a lo largo de su obra. La tradición mexicana ha sido explotada y reinventada con fines comerciales por las industrias fílmica y musical por décadas. Ha habido gran exposición de la *canción mexicana* con sus diferentes ritmos en formatos de mariachi, banda sinaloense, cuarteto norteño, etc. Hoy en día el rubro *regional mexicano* es de los de mayores ventas en el país. Sin embargo, estos trovadores —llamados aquí *bohemios*— recurren a sonoridades no genéricas sino de comunidades específicas que conforman el folclor nacional.

David Haro, Rafael Mendoza y Marcial Alejandro (1955-2019), por mencionar a los de exposición más continua, han compuesto muchas de sus canciones a partir de la traducción y reapropiación consciente del discurso tradicional, tanto musical como literario. Se infiere que recurrir a la tradición de México obedece a la dimensión ética del oficio, en diálogo con lo estético propio de la composición. En la identidad de este tipo de trovadores se concentran los rasgos generales que usualmente se atribuyen a la trova.

Su interacción con los textos semióticos de la industria ha sido poco visible, y tal vez esto influya en la dificultad de algunos de sus exponentes para convocar cantidades importantes de audiencia en la actualidad. A pesar del buen prestigio de sus exponentes dentro de la esfera trovera, la renovación del tipo de públicos en las nuevas generaciones ha afectado su capacidad de convocatoria. Su configuración identitaria se ha basado en la mexicanidad, en una postura social hacia lo popular y en una actitud bohemia relacionada con su práctica en bares y cantinas.

La presente investigación se enfocó en el periodo actual de la trova. Durante el siglo XXI, en el núcleo de la semiosfera trovera mexicana se ha situado la práctica de la trova

líquida, desplazando hacia su periferia a sus antecedentes, la trova sólida y la trova coloidal. En la primera década y media ha sido predominante la presencia de lo que aquí llamo trova pop, y en los últimos siete años ha tenido una presencia creciente la aquí llamada trova digital.

La consideración “líquida” de esta práctica —concepto inspirado en Bauman (2003)—, lejos de tener una intención peyorativa, obedece al desapego, al desanclaje de la trova de su dimensión ética. Desde la perspectiva baumaniana se hace referencia al derretimiento de las narrativas “sólidas” que fundaban e identificaban ontológicamente a la trova en cuanto a sus dimensiones ética y estética. En esta investigación se desvela a la trova líquida —más notoriamente a la trova pop— como una forma de practicar el oficio bajo la influencia notoria de la industria musical.

Como se vio en la explicación sobre el mecanismo de desarrollo de una semiosfera (Lotman, 1996) —apartado 1.4.5—, el núcleo proporciona la autodescripción de la semiosfera y es parte fundamental de la identidad de la misma. La presencia de la trova líquida en el núcleo de la semiosfera trovera tiene como consecuencia que los rasgos de esta práctica se han convertido en los de la trova en general para el observador externo —y para los sujetos internos que se han visto desplazados hacia la periferia, y ven este fenómeno con disgusto—.

Los practicantes de la trova pop absorbieron gran cantidad de textos semióticos y signos de la industria musical. La exclusión ejercida por la industria sobre la trova motivó en un sector de esta última, en la trova pop, la asimilación del discurso de la canción comercial con el fin de tener cabida en la industria, por un lado, y de tener acceso a un nuevo público trovero afín a la canción comercial, por el otro. La poca aceptación de estos trovadores pop por parte de la industria se llevó a cabo bajo condiciones de desigualdad, ya que no tuvieron las mismas oportunidades de acceso a los insumos de producción y difusión que los exponentes más explícitamente comerciales.

La práctica de la trova pop se enfocó, pues, en la creación de públicos. Mediante un discurso intermedio entre la trova y la canción comercial, aunque más inclinado hacia la segunda, se atrajo a los foros troveros nuevas audiencias. Este tipo de trovadores emuló a la esfera de la industria musical en sus fases de producción, exposición, circulación y reconocimiento, intentando recrear en pequeña escala a la gran industria. El público joven, con competencias para la decodificación de discursos sencillos, más cercanos a las estructuras de la lengua natural, obtuvo a cambio, con estos nuevos trovadores, a artistas al alcance de la

mano. Es decir, se podía acceder a pequeñas celebridades cercanas, amigables, con quienes se podía interactuar más directamente. Durante este proceso ha sido posible percibir que el discurso de la trova se ha vuelto líquido. Parafraseando comentarios de los sujetos entrevistados, el discurso de los trovadores y trovadoras jóvenes se ha “adelgazado”.

Mientras esto sucede, decenas de trovadores y trovadoras coloidales —sin incluir a exponentes de éxito como Filio y Delgadillo— intentan sobrevivir en la periferia de una semiosfera cada vez más hostil. Algunos exponentes logran difundir su obra y exponerla, cobijados por el recurso de la memoria de la cultura trovera. Es decir, se activa el reconocimiento a su trayectoria y esporádicamente algunos de estos trovadores exponen su obra ante públicos de mayor tamaño en festivales convocados por instituciones. Sin embargo, en la práctica cotidiana de la profesión, a pesar de ser nombres reconocidos por su historia dentro del oficio, convocan a poca audiencia en pequeños foros donde consiguen presentarse. Mientras tanto, los trovadores coloidales de éxito —como Filio y Delgadillo— desarrollan carreras basadas en sus estilos tradicionales de componer y exponer su obra, bajo estrategias de *management* influenciadas por la industria.

En esta investigación sugiero —como otro de sus hallazgos— que la identidad del trovador pop se configura a partir de la representación a pequeña escala de una *celebrity* descentrada, que no cumple a cabalidad su *destino* profesional sino como el cumplimiento de una especie de *plan B*. Es decir, se es trovador como resultado de la exclusión de la industria musical. Su performatividad es unipersonal y con guitarra acústica porque es económica y de fácil transportación. Su composición expone una ligera orientación hacia la expresión literaria porque es un código remanente de la trova coloidal. Se presenta en foros que antaño fueron tradicionalmente de trova porque son los que cuentan con acondicionamiento escénico y audiencia acostumbrada a escuchar canciones en vivo.

Por otra parte, considero *líquida* a la trova digital a pesar de sus diferencias con la trova pop. Esto es debido a que no solo se divorcia de las narrativas sólidas antes mencionadas, sino porque además se desprende de la narrativa de la industria musical. La trova digital nació con el auge tecnológico y de las redes digitales que contextualizan la configuración de su discurso —desde la producción hasta la circulación y reconocimiento— sin la necesidad de compañías discográficas ni medios de comunicación tradicionales.

Sin embargo, a pesar de esta independencia de la industria, la trova digital no se configura a partir de codificaciones distintas a las de la canción comercial o codificaciones de originalidad cercanas a la expresión y contenidos de la trova coloidal. A partir de un análisis *grosso modo* de canciones y videoclips de esta práctica, fue posible percibir cierta tendencia hacia un discurso retro y anticlimático, que emula sin mucho ánimo algunos códigos antiguos de la canción comercial. La trova digital expone lo mismo que se ha expuesto antes pero sin la repetición de códigos de moda —como la trova pop— sino desde el rescate de musicalidades anteriores, como el folk.

La trova digital traduce y asimila algunos códigos de la industria, y produce su discurso completamente simplificado en casi todos sus rasgos —aún más que la trova pop—. La orientación hacia el escucha en su discurso (Ivanov et al., 2006) se evidencia por su sencillez musical, literaria y de exposición, lo que en ocasiones produce la apariencia de una falta de competencia en esos tres rubros por parte de sus sujetos. Sin embargo, sugiero que este fenómeno más bien se debe a la vinculación que comúnmente se realiza entre lo sencillo, lo fácil de decodificar y lo *real* u honesto. Lotman (1982) hace referencia al “texto estructuralmente organizado” como texto artístico, y lo opone al “contenido ‘sencillo’ que se interpreta como la vida misma. Y ‘vida’ en la obra de arte es lenguaje no esteticista, texto no organizado y, por tanto, auténtico” (p. 326).

Planteo que la identidad de lo que aquí llamo trova digital, la identidad de sus practicantes, se sustenta en la expresión de lo sencillo como ícono de lo auténtico y de lo realista. El anticlímax de sus exposiciones al público y la sobriedad en la performatividad —incluidos el vestuario y la imagen en los videoclips, etc.— acompañan a la sencillez referida como una postura de respuesta ante el discurso de la industria, una respuesta de independencia, de no necesidad de ella.

La industria expone entre sus signos y textos semióticos a la ornamentación y al espectáculo, y la trova digital propone la simplicidad y la *autenticidad* como discursos de oposición. Este discurso trovero acerca del *mundo real* se expone, sin embargo, mayoritariamente por medio de la tecnología y las redes digitales como hábitat del oficio. Más que de una contradicción, sugiero que se trata de una complementación, de un oxímoron del discurso trovero digital. En él el trovador dota de autenticidad, de realidad, al mundo virtual que funciona como su escenario principal, como su paisaje (Ingold, 1993).



Asimismo, el trovador complementa su paisaje virtual con un máximo de *realidad*, lejos del optimismo fabricado por la industria, representando el mundo de las y los jóvenes mexicanos desde un estado contemplativo y a partir de la narrativa juvenil del desánimo posmoderno —de la modernidad líquida, según Bauman (2000; 2013) —. Esta postura se refleja en varios rasgos de la trova digital como elementos de su identidad: el individualismo, el retraimiento, la denotación, el minimalismo, la apatía, la simplicidad y el antiacademicismo musical y literario, entre otros rasgos.

Como ya se mencionó, en el siglo XXI la trova líquida dota a la semiosfera trovera de su autodescripción y con ella, de su identidad, desde su núcleo. Con este fenómeno se tiende a identificar a la trova en general a partir de los rasgos de la trova líquida, con las consecuencias que ya he explicado. Sin embargo, en la periferia practican los exponentes de la trova coloidal en constante tensión con la versión líquida de la trova. Se trata de sujetos activos en pugna por la recuperación del público perdido y por la creación de nuevas audiencias. Habría que considerar aquí que el consumo de la trova digital procede mayoritariamente de un público digital, es decir, una audiencia muy joven que interacciona a partir de dicho formato, y cuya competencia semiótica ha sido moldeada socialmente de forma similar al discurso de la trova digital.

Por otra parte, en cuanto a la trova sólida, se podría decir que es una práctica en desuso. Los pocos exponentes que aún viven y practican han actualizado su discurso con el fin de ejercer el oficio de forma profesional. Aún continúan en sus repertorios ciertas canciones reconocidas que dan fe de la trayectoria de los sujetos, como muestra del mecanismo de la memoria, el cual filtra los textos semióticos que circulan dentro de la semiosfera.

Para concluir, la trova ha sido una práctica cuya identidad se ha sustentado en un discurso musical y literario de fuertes vínculos éticos con lo social y lo humanitario. Sus practicantes más jóvenes han ido deslavando dichos vínculos a partir de su necesidad de vivir profesionalmente de este oficio y como habitantes de la sociedad actual dentro del neoliberalismo global. Su práctica profesional se ha llevado a cabo respondiendo al rechazo y a la marginación de la industria musical.

Como consecuencia de este largo proceso, las y los trovadores han ejercido su oficio reaccionando al poder de la industria musical de distintas maneras. Estas maneras han configurado la práctica trovera, con su discurso y sus rasgos de identidad. La exclusión de la

trova por parte de la industria musical ha sido determinante en la configuración de las identidades de sus diferentes tipos de practicantes. Sus códigos compositivos y de exposición, sus grados de compromiso con lo ético o su alejamiento, sus vínculos con las perspectivas de género y la relación de sus discursos con el paisaje de su práctica —un rasgo identitario y por lo tanto, de distinción— han sido algunas de las formas en que responden al discurso de exclusión y desigualdad de la industria musical.

Retomando la hipótesis de esta investigación, algunas de estas posturas identitarias se han configurado desde la oposición, como los practicantes de la trova sólida o los roleros. Otros, con posicionamientos contra-hegemónicos, como lo han hecho los rupestres o los bohemios. Otros más han practicado su oficio asimilando el discurso de la industria e identificándose con él, como quienes ejercen desde la trova pop. Posturas como la de los trovadores de Satélite son consideradas por un servidor como contra-hegemónicas a pesar de no ser explícitos en sus posicionamientos. Más de una canción de sus repertorios, y más de uno de sus rasgos de composición y exposición son indicios de sus distanciamientos de la industria y de lazos con lo ético para con su práctica. Por otra parte, considero que la trova digital presenta una postura intermedia entre la asimilación y la contra-hegemonía. Sin exponer una asimilación explícita de los textos de la canción comercial, lo hace en cuanto a cierta cercanía con posturas del entretenimiento y del conformismo.

El presente estudio se llevó a cabo desde la multidisciplinariedad, con orientación hacia la semiótica. Se conceptualizó a la trova como una cultura y se configuró como una semiosfera. Se logró así visualizar espacialmente los cambios culturales de las prácticas troveras en sus tres cortes de análisis y posicionar en sus estructuras las distintas identidades. Esta perspectiva fue la pertinente para mapear distintos posicionamientos generacionales de poder dentro de esta cultura y frente a las incursiones de textualidades de su exterior. Al mismo tiempo, estudiar la práctica trovera desde su discursividad ayudó a desvelar sus huellas de producción y las codificaciones relacionadas con su consumo. A lo largo de las tres generaciones de trovadores aquí estudiada, el discurso trovero ha sido influenciado por la competencia semiótica de sus audiencias y viceversa.

Ante todo lo aquí expuesto propongo, en los inicios de la tercera década del siglo XXI, un cambio de mirada hacia el oficio de las y los trovadores. Sugiero reconstruir la dimensión ética de la trova, no a partir de una recuperación del pasado, sino de dotarla de una ética nueva

acorde con los tiempos que se viven. Esta dimensión recuperaría el vínculo con lo social y con el papel educativo —en cuanto a la transmisión de valores humanitarios— del arte dentro de la sociedad.

No propongo un arte utilitario, sino uno que vele por la originalidad de su propia expresión y también por sus contenidos, mientras realiza su práctica profesional enfocándose en su valor de uso. Que busque la captación de nuevos públicos a partir de estrategias independientes de la industria, pero que permita un ejercicio sustentable, aprovechando las nuevas tecnologías. Las y los trovadores deben retar y arriesgar. Se trata de ejercitar nuevas formas de producción, exposición, circulación y reconocimiento del discurso trovero, que permitan la transmisión de un mensaje artístico mientras se dignifica el oficio de trovar como una profesión.

Propongo finalmente el desarrollo de estudios académicos multidisciplinarios que profundicen el análisis de los fenómenos artísticos y culturales envueltos en dinámicas de poder. La naturalización de ciertas prácticas nos impide ver, a veces, las posibilidades reales de ponderar el papel del arte popular, y en particular de la canción, dentro del México actual. La vinculación entre conceptos como calidad y fama, o como éxito y ganancia económica, dificultan la visibilidad de prácticas artísticas que desde la periferia podrían aportar mucho a nivel cultural y social. El consumo está influenciado por la educación, no cabe duda. Desde la academia podemos hacer aún más por ayudar a mejorar esta situación.

## REFERENCIAS

- Abreu Hernández, C. A. (2014). *La promoción sociocultural de la trova tradicional cubana en la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas desde El Proyecto Caña Santa*. [Tesis, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas].  
<http://dspace.uclv.edu.cu:8089/xmlui/handle/123456789/1321>
- Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L. (s. f.). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Paidós.
- Auslander, P. (2021). *In Concert. Performing Musical Persona*. University of Michigan Press.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2017). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2015). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Brower Beltramin, J. B. (2014). Aportes semióticos para la comprensión de la identidad cultural. *Opción*, 30(73), 47-68.
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. Letras Cubanas.
- Casaus, V., & Nogueras, L. R. (1984). *Silvio: Que levante la mano la guitarra*. Letras Cubanas.
- Chamorro, A. (s. f.). *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*. El Colegio de Michoacán.
- Charmaz, K. (2000). Grounded Theory. Objectivist and Constructivist Methods. En N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (2.ª ed., pp. 509-537). Sage.  
[https://www.researchgate.net/publication/272787056\\_Grounded\\_Theory\\_Objectivist\\_and\\_Constructivist\\_Methods](https://www.researchgate.net/publication/272787056_Grounded_Theory_Objectivist_and_Constructivist_Methods)
- Citro, S. (2010). La antropología del cuerpo y los cuerpos en el mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar. En S. Citro (Ed.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 17-58). Biblos.
- Civeira Taboada, M. (1978). *Sensibilidad yucateca en la canción romántica: Vol. Tomo II*. Fonapas.
- Cortés Ramírez, E. E. (2014). La hegemonía cultural hoy: La hegemonía como método analítico en los estudios culturales. *Filosofía, Artes y Letras*, 14(22), 13-27.
- De Rougemont, D. (1993). *Amor y occidente*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Díaz Inostroza, P. (2000). La poesía trovadoresca en la canción popular chilena. *Revista Musical Chilena*, 54(194), 66-75.
- Dufour, D-R. (2007). *El arte de reducir cabezas. Sobre la nueva servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Paidós.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.

- Escalante Gonzalbo, F. (2016). *Historia mínima del neoliberalismo*. Turner.
- Fernández Zaurín, L. (2005). *Biografía de la Trova*. Ediciones B.
- Ferrer Pérez, V., & Bosch Fiol, E. (2013). Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa. *Profesorado. Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 17(1), 105-122.
- Fraser, N. (2000). Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New Left Review*, 44, 55-66.
- Fraser, N. (2008). La justicia social en la era de la política de identidad: Redistribución, reconocimiento y participación. *Revista de trabajo*, 4(6), 83-102.
- Gáinza A., L. G. (1996). Reconocimiento semiótico de la identidad cultural latinoamericana. *Reflexiones*, 52(1), Article 1.  
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10929>
- García Canclini, N. (2000). Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios Internacionales*, 33(129), 90-111.  
<https://doi.org/10.5354/0719-3769.2011.14982>
- Gasca Salas, J. (2018). *El cantor con el sol en el sombrero. León Chávez Teixeira, canto épico y revolución*. Itaca.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte*, 9(18), 20.
- Gioia, T. (2016). *Canciones de amor. La historia jamás contada*. Turner Publicaciones.
- Gisbert-Aleman, E. (2018). El paisaje es quehacer. La creatividad sostenible de las prácticas éticas y afirmativas. *Feminismo/s*, 32, 157-179. <https://doi.org/10.14198/fem.2018.32.06>
- Guitart, M. E. (2008). ¿Por qué nos importa tanto el tema de la identidad? *Aposta, Revista de Ciencias Sociales*, 39, 1-15.
- Haidar, J. (1994). Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas. En J. González & J. Galindo (Eds.), *Metodología y cultura* (pp. 119-160). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.  
[https://www.academia.edu/40253083/\\_Las\\_pr%C3%A1cticas\\_culturales\\_como\\_pr%C3%A1cticas\\_semi%C3%B3tico\\_discursivas\\_](https://www.academia.edu/40253083/_Las_pr%C3%A1cticas_culturales_como_pr%C3%A1cticas_semi%C3%B3tico_discursivas_)
- Haidar, J. (2003). Las propuestas de Lotman para el análisis cultural y su relación con los planteamientos de otras tendencias actuales. *Entretextos*, 2.
- Haidar, J. (2005). La complejidad y los alcances de la categoría de semiosfera. Problemas de operatividad analítica. *Entretextos*, 6, 107-119.
- Haidar, J. (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Haidar, J. (2019). Iuri Lotman, el análisis de la cultura desde la complejidad y la transdisciplinariedad. *Bakhtiniana*, 14(4), 99-116. <https://doi.org/10.1590/2176-457338776>
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.

- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (E. Restrepo, C. E. Walsh, & V. Vich, Eds.). Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador; Enviación Editores.
- Hernández «Chelico», J. (2013). Carlos Arellano. Poblano y rupestre. En J. Pantoja (Ed.), *Rupestre, el libro*. Ediciones Imposible.
- Herrera Gómez, C. (2017). *La construcción sociocultural del amor romántico* (4a.). Editorial Fundamentos.
- Hesmondhalgh, D. (2019). *The cultural industries* (4ta.). Sage.
- Holt, F. (2007). *Genre in Popular Music*. The University of Chicago Press.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana.
- Illescas, J. E. (2016). *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. El Viejo Topo.
- Ingold, T. (1993). The temporality of the landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152-174.
- Ivanov, V. V., Lotman, A. M., Piatigorski, A. M., Toporov, V. M., & Uspenski, B. (2006). Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos). *Entretextos*, 7. <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre7/entretextos7.pdf>
- Jakobson, R. (1960). *Lingüística y poética*.  
<https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Jakobson%20%20Linguistica%20y%20poetica.pdf>
- Jodelet, D. (1986). La representación social: Fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II: pensamiento y vida social* (pp. 469-494). Paidós.
- Karam Cárdenas, T., & Echeverría, M. (2013). *La trova yucateca como experiencia de recepción y consumo cultural en las familias yucatecas*. CONACULTA-SEDECULTA-Gobierno de Yucatán.
- Linares, M. T. (1981). *La música y el pueblo*. Editorial Pueblo y Educación.
- López Valdés, M. (1988). Estudio preliminar. En F. Berrones Castillo, *Poesía campesina*. SEP.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Frónesis Cátedra.
- Lotman, I. M. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Frónesis Cátedra.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.
- Lotman, Y. M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Istmo.
- Lumbreras, E., & Bravo Varela, H. (Eds.). (2002). *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora. 1986-2002*.
- Lynskey, D. (2015). *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*. Malpaso.
- Mancuso, H. R. (2008). La teoría de la semiósfera aplicada al plexus de la cultura posmoderna. *AdVersus*, 10(11), 6-35.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

- Melucci, A. (1996). *Challenging codes. Collective action in the information age*. Cambridge University Press.
- Mendoza, R., & Trovándaro. (s. f.). *Mesa de debate: La canción de autor*. Recuperado 29 de mayo de 2021, de <https://www.facebook.com/TROVANDARO/videos/340612600765316>
- Milyakina, A., & Torop, P. (2021). Self-description. En “*Juri Lotman and the Semiotics of Culture: theoretical foundations*” Course. Archivo de audio en MP3. Universidad de Tartu.
- Návar, J. X. (2020, abril 17). El mártir de la payola. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/jose-xavier-navar/el-martir-de-la-payola>
- Neuman, D. (2008). Music & Politics in the Classroom: Music, Politics and Protest. *Music & Politics*, II(2). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0002.205>
- Olmos Aguilera, M. (2012). Antropología de la migración musical. En *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global* (pp. 125-142). El Colegio de la Frontera Norte.
- Orjuela, A. (2017). *La trova latinoamericana. Descripción del género y análisis de la interacción en el performance*. NIHIN (New Ideas in Human Interaction).
- Ortega y Gasset, J. (1965). *En torno a Galileo. Esquema de las crisis*. Espasa-Calpe.
- Pantoja, J. (Ed.). (2013). *Rupestre, el libro*. Ediciones Imposible.
- Papastergiadis, N. (2000). *The turbulence of Migration. Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Polity Press.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en México* (Vol. 2). Universidad Panamericana.
- Peirce, C. S. (2005). *El ícono, el índice y el símbolo*. Universidad de Navarra. <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>
- Pérez Flores, H. (2012). La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970). *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, 7(13), 139-154.
- Pérez Montfort, R. (2013). Cultura musical y resistencia en México 1968-1988: La música popular y los medios de comunicación masiva. En I. Sosa & A. Rodríguez (Eds.), *Cultura y resistencia en México* (pp. 55-78). Nostromo.
- Pérez Montfort, R. (2015). Entre lo local y lo global. Logros y fracasos de la globalización en la cultura mexicana, 1960-2010. En R. Pérez Montfort (Ed.), *México Contemporáneo 1808-2014: Vol. Tomo 4, La cultura*. El Colegio de México; Fundación Mapfre; Fondo de Cultura Económica.
- Quintana, V. (2021, agosto 8). Vivir Quintana: “La violencia contra las mujeres ha sido una enfermedad más grande que la pandemia”. *ALCAMúsica*. <https://www.alcamusica.org/2021/08/vivir-quintana-la-violencia-contra-las-mujeres-ha-sido-una-enfermedad-mas-grande-que-la-pandemia/>
- Quirarte, X. (2017, agosto 28). La cultura ya no existe, es entretenimiento: Leo Brower. *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/la-cultura-ya-no-existe-es-entretenimiento-leo-brouwer>

- Ramos Domínguez, R. (2014). Causas y azares de la Nueva Trova Cubana. *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, 9(16), 41-50.
- Redacción. (2015, octubre 24). «La trova no tiene moda»: Alejandro Filio. *Río Doce*.
- Rekalde, I., Vizcarra, M. T., & Macazaga, A. M. (2014). La observación como estrategia de investigación para construir contextos de aprendizaje y fomentar procesos participativos. *Educación XXI*, 17(1), 199-220. <https://doi.org/10.5944/educxx1.17.1.1074>
- Restrepo, E. (2014). Sujeto e identidad. En *Stuart Hall desde el sur: Legados y apropiaciones*. CLACSO. <https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/39>
- Rodríguez Hernández, A. (2020). *La topada de poetas. Estructura, características y tradición en una fiesta ejidal*. Boletín de Literatura Oral. Anejo n° 4.
- Saballa Pavez, D. (2019). Los actos y el sentido de reconocimiento en la construcción de la identidad de aprendiz [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. En *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*. <http://www.tdx.cat/handle/10803/666781>
- Salazar Rebolledo, J. A. (2020). La rosa y la espinas: Expresiones musicales de solidaridad antiimperialista en Latinoamérica. El Primer Encuentro de la Canción Protesta en La Habana, Cuba, 1967. *Secuencia*, 108(e1809), 1-26. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i108.1809>
- Sánchez Vázquez, A. (1964). *Las ideas estéticas de Marx*. Era.
- Santos, B. de S. (2010). Desigualdad, exclusión y globalización: Hacia la construcción multicultural de la igualdad y la diferencia. En D. Caicedo & A. Porras (Eds.), *Igualdad y no discriminación: El reto de la diversidad* (pp. 3-51). Ministerio de Justicia, Derechos Humanos y Culto.
- Santos, B. de S. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(54), 17-39. <https://doi.org/10.4324/9781315634876>
- Schönle, A. (2006). The Self, Its Bubbles, and Its Illusions: Cultivating Autonomy in Greenblatt and Lotman. En A. Schönle (Ed.), *Lotman and Cultural Studies. Encounters and Extensions* (pp. 183-207). The University of Wisconsin Press.
- Semenenko, A. (2012). *The texture of culture. An introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*. Palgrave Macmillan.
- Silva, R. (2013). Rafael Catana: Un gato de corazón púrpura. En *Rupestre, el libro* (pp. 50-69). Ediciones Imposible.
- Tejeda, D. (2017). Un palimpsesto llamado Nueva Canción. *Boletín Música, Casa de las Américas, nueva época* (45), 73-80.
- Torop, P. (2006). La semiosfera y/como el objeto de investigación de la semiótica de la cultura. *Entretextos*, 7. [https://www.academia.edu/23532150/La\\_semiosfera\\_y\\_como\\_el\\_objeto\\_de\\_investigaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_semi%C3%B3tica\\_de\\_la\\_cultura?auto=download](https://www.academia.edu/23532150/La_semiosfera_y_como_el_objeto_de_investigaci%C3%B3n_de_la_semi%C3%B3tica_de_la_cultura?auto=download)
- Torrego Egidio, L. (2005). La educación a través de la canción de autor. *Revista de educación*, 338, 229-244.
- Torres Blanco, R. (2005). «Canción protesta»: Definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, 223-246.



- Torres, J., Gallego, A., & Álvarez, L. (1980). *Música y sociedad*. Real Musical.
- Turner, G. (2010). *Ordinary People and the Media. The Demotic Turn*. Sage.
- Van Poecke, N. (2018). Pure taste in popular music: The social construction of indie-folk as a performance of «poly-purism». *American Journal of Cultural Sociology*, 6, 499-531. <https://doi.org/10.1057/s41290-017-0033-y>
- Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado (Mérida)*, 12(23), 139-153.
- Velasco García, J. H. (2005). *El canto de la tribu. Una historia sobre el movimiento de la música alternativa en México*. CONACULTA.
- Verón, E. (1984). Semiosis de lo Ideológico y del Poder. *Información no disponible*, 43-51.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa.
- Viera Alcázar, M. (2019). Feminism, Youth, and women who rock: Rocking is also a way to fight. En H. Cuervo & A. Miranda (Eds.), *Youth, Inequality and Social Change in the Global South, Perspectives on Children and Young People* (Vol. 6, pp. 99-111). Springer.
- Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes (en línea)*, 7, 11-31.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.
- Woodside, J. (2018). La industria musical en México: Panorama crítico y coordenadas de análisis. *Boletín Música, Casa de las Américas*, 48-49. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/48/p21-41%20BM%2048-49.pdf>
- Yúdice, G. (s/f). Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social. [https://red.pucp.edu.pe/wpcontent/uploads/biblioteca/George\\_Yudice\\_industrias\\_culturales.pdf](https://red.pucp.edu.pe/wpcontent/uploads/biblioteca/George_Yudice_industrias_culturales.pdf)

## ANEXOS

### Anexo 1

#### *Esquema conceptual para la ruta metodológica*

CONCEPTO	DIMENSIONES		COMPONENTES		OBSERVABLES	
<p>Identificaciones troveras (Proceso de configuraciones identitarias)</p> <p>Semiosfera de la trova en México</p>	<p>Trovar en México</p> <p>Exclusión y desigualdad de la industria musical sobre la esfera trovera</p>	La trova	Ser trovador(a)		<p>Autoadscripción</p> <p>Heteroadscripción (reconocimiento)</p> <p>Relaciones y agrupaciones</p> <p>Sueños y emociones</p> <p>Posturas artísticas</p> <p>Posturas ideológicas</p> <p>Posturas vocacionales</p>	
			Práctica artística	Composición	Formas musicales y literarias	
				Producción	Exposición	<p>Temáticas, contenidos y perspectivas ideológicas</p> <p>Dotación instrumental</p> <p>Performance</p> <p>Discos</p> <p>Imagen</p> <p>Videoclips</p>
					Memoria	<p>Influencias</p> <p>Modelos a seguir</p>
		Práctica social y política		Relación y participación con partidos políticos, agrupaciones, movimientos sociales, artistas, etc.		
		Vocación				
		Práctica profesional (Circulación y reconocimiento de la obra artística)		<p>Oficinas de representación</p> <p>Redes digitales</p> <p>Foros</p> <p>Festivales</p> <p>Medios de difusión</p> <p>Instituciones culturales</p> <p>Discográficas y medios independientes</p>		
		Industria musical (Industrias culturales) y trova	Exclusión	Impedimento de acceso	No aparición de trovadores(as) en discográficas y medios	
				Exclusión en México	Trato en México vs trato en el extranjero	
			Desigualdad	Integración subordinada	<p>Nula o poca difusión</p> <p>Precariedad de producciones</p> <p>Estigmatización del género trova</p>	
Asimilación y homogenización	<p>Trovadoras(es) en compañías bajo otro género musical</p> <p>Descaracterización ideológica de la trova</p> <p>Afectación identitaria</p>					

Tabla de elaboración propia.

## Anexo 2

### Comunicadores de trova consultados mediante el cuestionario del Anexo 3

Nombre	Espacio
1. Gregorio Bernal	Programa de radio y televisión <i>Poemas, Canciones y Canto Nuevo</i> , Radio Nuevo León, Monterrey. 35 años al aire al momento del cuestionario.
2. Rodrigo González	Plataforma digital <i>Cancionistas</i> y Radio Ciudadana IMER, Ciudad de México.
3. Ramón Valdez	Programa de radio <i>Material Sensible</i> , Radio Sonora. 22 años al aire (poco después del cuestionario el programa finalizó sus emisiones por jubilación de su conductor).
4. Alejandro Ramírez	Programa de radio <i>Cantares</i> , Radio UAP, Puebla. 26 años al aire al momento del cuestionario
5. Ernesto Urzúa y Hugo García	Programa de radio <i>El Tintero</i> , Radio U de G, Guadalajara. 26 años al aire al momento del cuestionario.
6. Magali Romano	Programa de televisión <i>Coctel</i> , Telemax, Hermosillo. 25 años al aire (de la conductora, anteriormente a cargo de otros programas de trova en televisión y radio) al momento del cuestionario.
7. Karla Verástegui	Programa <i>Un Breve Espacio de Trova</i> , Radio UAQ, Querétaro. 21 años al aire al momento del cuestionario.
8. Rodrigo de Oyarzábal	Aquí Radio y Radio Educación, Cd. de México.
9. Leo Velázquez	Programa de radio <i>Y Coincidir</i> , Tehuacán FM, Tehuacán. (Durante la fase final de la investigación Leo Velázquez falleció por enfermedad.)
10. Lalo Helguera	Programa <i>La peña</i> , Instituto Morelense de Radio y Televisión, Cuernavaca. 20 años al aire al momento del cuestionario.
11. Fernando Escobar	Programa <i>Entrecantos</i> , Jalisco Radio, Guadalajara.

Tabla de elaboración propia.

### Anexo 3

#### *Información contenida en el cuestionario enviado a comunicadores*

### CUESTIONARIO

Nota muy importante: en el presente cuestionario se utilizan los términos *trovador* y *trovero*, cuyas definiciones y significados se encuentran constantemente en debate y en una especie de limbo poco claro, por lo menos en México. Para responder las preguntas, siéntase con la libertad de recurrir a los significados de *trova*, *trovador* y *trovero* que usted considere pertinentes, o con los que se sienta cómodo(a) normalmente. Si considera que un trovador puede ser de protesta, pop, rupestre, tradicional, etc., los conceptos a los que recurra serán bienvenidos. En la investigación su nombre aparecerá en la lista de colaboradores y sus respuestas serán anónimas. Muchas gracias por responder y participar. Saludos afectuosos.

Gerardo Peña / febrero de 2021.

Son tres preguntas o peticiones, la última es opcional.

1. Mencione a los (las) 10 trovadores (trovadoras) de México más importantes; de preferencia, en orden aproximado de importancia.  
(El **criterio** puede ser por calidad, fama, influencia ejercida en otros, trayectoria, etc.; lo que usted considere pertinente. La pregunta incluye también a personas de origen extranjero radicadas en el país, así como a mexicanos radicados en el extranjero. Igualmente puede incluir, si así lo desea, tanto a trovadores vivos como a ya fallecidos.)
2. Mencione las 10 canciones troveras más importantes de México (compuestas por mexicanos-mexicanas); de preferencia, en orden aproximado de importancia.  
(El criterio puede ser por calidad, fama, influencia ejercida en otros, temática, rasgos compositivos, etc.; lo que usted considere pertinente. La pregunta incluye también tanto a las canciones de trovadores mexicanos radicados en el extranjero como a las de extranjeros radicados en México.)
3. Opcional: ¿Puede por favor agregar alguna opinión, comentario, aclaración o sugerencia que considere pertinentes, en relación con este tema o este cuestionario?

Tabla de elaboración propia.

### Anexo 4

*Respuestas a la pregunta 1 del cuestionario del Anexo 3 / Trovadores y trovadoras más importantes, según comunicadores y su público.*

Nombres	Respuestas	Criterios para argumentar sus respuestas	Lugar
Fernando Delgadillo	10	Influencia/calidad/fama/popularidad/urgente/trayectoria/popularidad/estilo	1
Oscar Chávez	8	Trayectoria/fama/influencia/aportación/popularidad/calidad/protesta/cuestiona/referente	2
Alejandro Filio	6	Calidad/trayectoria/fama/popularidad/urgente/influencia	3
Rafael Mendoza	6	Calidad/trayectoria/urgente/influencia	3
Gerardo Peña	6	Calidad/popularidad/urgente/trayectoria/análisis del comportamiento humano/estilo/	3

Mexicanto	5	Calidad/trayectoria/popularidad/influencia	4
Marcial Alejandro	4	Calidad/trayectoria/urgente/influencia	5
Alberto Escobar	4	Una canción/trayectoria/influencia/estudioso del comportamiento humano/sensibilidad	5
Chava Flores	4	Influencia/calidad/fama/trayectoria/cantidad/pueblo	5
Rockdrigo	3	Influencia/trascendencia	6
Edgar Oceransky	3	Influencia/fama	6
Amparo Ochoa	3	Influencia/aportación/popularidad/trayectoria	6
David Haro	3	Calidad/trayectoria	6
Gabino Palomares	3	Trascendencia/aportación/popularidad/trayectoria/influencia/protesta/reflexión/compromiso	6
Carlos Arellano	2	Calidad	7
Emilia Almazán	2	Urgente	7
Jaime López	2	Letras/influencia/	7
Leticia Servín	2	Voz/calidad	7
Armando Rosas	2	Calidad/composición	7
Carlos Carreira	1	Calidad/fama	8
Lazcano Malo	1	Sin criterios	8
Nicho Hinojosa	1	Sin criterios	8
David Aguilar	1	Calidad/trayectoria	8
Rodrigo Rojas	1	Calidad/fama	8
Alejandro Santiago	1	Sin criterios	8
Eugenia León	1	Popularidad	8
Carlos Díaz "Caíto"	1	Popularidad	8
León Chávez Teixeiro	1	Urgente	8
Enrique Quezadas	1	Urgente	8
Liliana Felipe	1	Urgente	8
Lila Downs	1	Urgente	8
Gerardo Enciso	1	Sin criterios	8
Choluis	1	Sin criterios	8
Rafael Catana	1	Sin criterios	8
Julio Haro (El Personal)	1	Sin criterios	8
Cri-crí	1	Calidad/fama/trayectoria/influencia	8
Guillermo Velázquez	1	Calidad/influencia	8
Judith Reyes	1	Calidad/influencia	8
Guty Cárdenas	1	Calidad/fama/influencia	8
Armando Palomas	1	Composición	8
Kristos Lezama	1	Efectivo	8
Lázaro Cristóbal Comala	1	Calidad	8
Pancho Madrigal	1	Trayectoria/influencia	8
José Alfredo Jiménez	1	Ícono/perdura	8
Álvaro Carrillo	1	Lenguaje	8
Armando Manzanero	1	Enlace entre tiempos	8
Paco Barrios "El Mastuerzo"	1	Estilo	8
Gonzalo Ceja	1	Multifacético	8
Miguel Luna	1	Sin criterios	8

Tabla de elaboración propia.

## Anexo 5

*Respuestas a la pregunta 2 del cuestionario del Anexo 3 / Canciones más importantes según comunicadores y su público.*

Canciones	Autor/Compositor	Respuestas	Criterios para argumentar sus respuestas	Lugar
Coincidir	Alberto Escobar / Raúl Rodríguez	9	Fama/influencia/popular/calidad/belleza/temática/contenido/clásica	1
Hoy ten miedo de mí	Fernando Delgadillo	7	Calidad/rasgos/fama/influencia/popular/romanticismo/clásica	2
Jacinto Cenobio	Pancho Madrigal	6	Temática/la cantan/vigencia/influencia/calidad/emblemática/clásica/popular	3
Brazos de sol	Alejandro Filio	4	Calidad/fama/rasgos/influencia/clásica/popular	4
La maldición de Malinche	Gabino Palomares	4	Tema/calidad/influencia	4
Por ti	Óscar Chávez	4	Fama/calidad/influencia/emblemática/clásica/popular	4
Quién parará esta locura	Rafael Mendoza	3	Temática/calidad/fama/influencia	5
Seremos escuchados	Fernando Delgadillo	2	Contenido/calidad/temática/influencia/composición	6
Macondo	Daniel Díez	2	La cantan/calidad	6
Una guitarra	Gerardo Peña	2	Tema/calidad/rasgos/contenido	6
Que me lleve la tristeza	Marcial Alejandro	2	Tema/calidad/rasgos	6
Juro	Edgar Oceransky	1	Tema/fama/influencia	7
Juré	Carlos Carreira	1	Calidad/tema/rasgos	7
Vivo	Rodrigo Rojas	1	Tema/rasgos	7
Mujer que camina	Alejandro Filio	1	Poesía	7
La bañera	Fernando Delgadillo	1	Poesía	7
El faro	Edgar Oceransky	1	Contenido	7
Agua de mar	Alejandro Santiago	1	Poesía	7
Cuando se aclare el cielo	Rafael Mendoza	1	Contenido	7
Caballito de mar	Lazcano Malo	1	Poesía	7
No te la lleves tú	Nicho Hinojosa	1	Poesía	7
Ariles del campanario	David Haro	1	Composición	7
Críptico	Gustavo López	1	Composición	7
Habrà tiempo	Armando Rosas	1	Composición	7
El barzón	Dominio Público	1	La cantan	7
Me basta	Denise Montiel / David Filio	1	Sin criterios	7
Es tuya la canción	Gerardo Peña	1	La cantan	7
Estoy aquí	Edgar Oceransky	1	La piden/la cantan	7
Ojos verdes	Alejandro Filio	1	La piden	7
Luz	Marcial Alejandro	1	Composición/urgente	7
Del mismo lado	Enrique Quezadas	1	Composición/urgente	7
Algo está pasando	Rafael Mendoza	1	Composición/urgente	7
Nos tienen miedo	Liliana Felipe	1	Composición/urgente	7
Grita	Gerardo Peña	1	Composición/urgente	7
Pan y circo	Alejandro Filio	1	Composición/urgente	7
Perro en el periférico	Rockdrigo	1	Composición/urgente	7
Hoy hace un buen día	Fernando Delgadillo	1	Composición/urgente	7
La niña	Lila Downs / Paul Cohen	1	Composición/urgente	7
Mi libertad	Roberto González	1	Composición/urgente	7
Chilanga banda	Jaime López	1	Sin criterios	7
Metro Balderas	Rockdrigo	1	Sin criterios	7

La rockola	Gerardo Enciso	1	Sin criterios	7
Balada chilanga	Choluis	1	Sin criterios	7
Cumbia Zeferino	Armando Rosas	1	Sin criterios	7
Colibrí	Leticia Servín	1	Sin criterios	7
El amor me ha fallado	Emilia Almazán	1	Sin criterios	7
Dale de comer al conejito	Julio Haro	1	Sin criterios	7
El talón	Armando Rosas	1	Sin criterios	7
Amor veloz	Carlos Arellano	1	Sin criterios	7
El fandango aquí	Marcial Alejandro	1	Calidad/fama	7
Sábado, D. F.	Chava Flores	1	Calidad/fama/influencia	7
La mujer (se va la vida compañera)	León Chávez Teixeira	1	Calidad/influencia	7
Canción sin miedo	Vivir Quintana	1	Fama/influencia	7
Nadie va a Durango	Jaime López	1	Calidad/tema	7
Mundo matraca	Leticia Servín	1	Belleza/feminismo	7
La lengua	Gonzalo Ceja	1	Tema	7
La canción de la madrugada	Armando Palomas	1	Calidad	7
Ay amor	Fernando Delgadillo	1	Estilo	7
La balada del pez	Armando Rosas	1	Belleza	7
Amor	Mauricio Díaz "El Hueso"	1	Calidad/composición	7
Mi ciudad	Guadalupe Trigo / Eduardo Salas	1	Calidad/temática/influencia/composición	7
El piano de Genoveva	López Velarde / David Haro	1	Calidad/temática/influencia/composición	7
El andariego	Álvaro Carrillo	1	Sin criterios	7
De fin de siglo	Alejandro Santiago	1	Temática	7
Flores blancas	Lavaniegos	1	Temática/composición	7
Niña de mis ojos	Paco Barrios "El Mastuerzo"	1	Sensibilidad	7
No sé tú	Armando Manzanero	1	Romanticismo	7
Muy a gusto	Gerardo Peña	1	Analítica/social	7
La camisa gris	Cacho Duvanced	1	Cotidiana/humor	7
Tras la luna	Alejandro Chávez	1	Composición	7
A qué le tiras cuando sueñas, mexicano	Chava Flores	1	Emblemática/popular	7
Un beso grande	Edgar Oceransky	1	Popular	7
No soy el aire	Miguel Luna	1	Popular	7
La bruja	Dominio Público	1	Clásica/popular/emblemática	7
La llorona	Dominio Público	1	Emblemática/clásica/popular	7

Tabla de elaboración propia.

## Anexo 6

### Preguntas guía para las entrevistas a trovadores y trovadoras

Pregunta	Observables y componentes	Dimensiones por explorar
1. ¿Te consideras un trovador (o trovadora)? ¿Por qué? ¿Qué implica ser un trovador?	Autoadscripción Heteroadscripción Posturas artísticas, ideológicas y vocacionales Práctica artística Práctica social y política	Ser trovador (trovadora) Semiosfera trovera Identidades troveras
2. ¿Qué te impulsó a ser un trovador (o trovadora) en lugar de otro tipo de músico?	Autodiferenciación Sueños y emociones Posturas vocacionales	Ser trovador (trovadora) Semiosfera trovera Identidades troveras
3. Para ser un trovador (o trovadora) ¿te inspiraste en alguien, algún modelo, alguna imagen?	Influencias Posturas artísticas e ideológicas Práctica artística	Ser trovador (trovadora) Semiosfera trovera Identidades troveras
4. El sueño que tenías sobre tu carrera al iniciar ¿cambió ahora con el tiempo, con la práctica real? ¿En qué cambió? ¿Cuáles han sido tus obstáculos?	Sueños y emociones Práctica vocacional y profesional Exclusión y desigualdad	Ser trovador (trovadora) Semiosfera trovera Mecanismos de la industria musical
5. ¿Cómo ha sido tu relación con la industria musical?	Práctica profesional Exclusión y desigualdad Posturas de respuesta (asimilación / resistencia)	Mecanismos de la industria musical Ser trovador (trovadora)
6. ¿Has tenido que adaptar o hacer algunos cambios en tu práctica trovera para tener más público? ¿Los has tenido que hacer para participar en alguna compañía disquera o medio de comunicación? ¿Te han pedido o exigido que lo hagas?	Práctica profesional Exclusión y desigualdad Posturas de respuesta (asimilación / resistencia)	Mecanismos de la industria musical Ser trovador (trovadora)
7. ¿Hay diferentes tipos de trovadores? ¿De qué tipo eres tú?	Relaciones y agrupaciones Auto-adscripción Hetero-adscripción	Ser trovador (trovadora) Semiosfera trovera Identidades troveras
8. ¿Cuáles son las diferencias entre el mundo trovero y el mundo comercial?	Posturas artísticas, ideológicas y vocacionales Práctica profesional y vocacional Exclusión y desigualdad Posturas de respuesta (asimilación / resistencia)	Ser trovador (trovadora) Semiosfera trovera Identidades troveras Mecanismos de la industria musical
9. ¿Cuál ha sido el papel de la mujer en el mundo trovero?	Posturas artísticas, ideológicas y políticas Práctica social	Semiosfera trovera Identidades troveras

Tabla de elaboración propia.



## Anexo 7

### *Categorías y códigos de las entrevistas*

Categorías	Códigos	
1. Esfera trovera	Canción política	Fusiones y estilos
	Generaciones	Mujeres en trova
	Roleros	Rupestre
	Tipos de trovadores	Tradición
	Trova pop	Nombres
	Público	
2. Identidades troveras	Auto-adscripción	Autodiferenciación
	Heteroadscripción	
3. Industria musical en México	Arjona	Canción comercial
	Disqueras y trova	Industria reglas
	Nicho	No trovadores
	Radio	
4. Práctica artística	Canción de autor	Canciones trova
	Composición	Composición trova
	Décimas	Discurso
	Guitarra	Imagen trovador
	La canción interés en	Letras importancia
	Performance trova	
5. Práctica profesional	Bares	Disqueras independientes
	Espíritu empresarial	Festivales
	Peñas	Profesión
	Trovafest	Redes digitales
6. Práctica social y política	Antes	Canción política
	Historia trova	Social
7. Ser trovador	Anécdotas	Auto-adscripción
	Auto-diferenciación	Compromiso
	Discurso	Emoción
	Hetero-adscripción	Imagen trovador
	Influencias	Modelos a seguir
	Sueños	Trova concepto
	Trovador concepto	Vocación
8. Códigos sin grupo	Actualidad	Anécdotas
	Clubs de fans	Formación
	Machismo	Mención a mí
	Mexicanos vs extranjeros	México
	Obstáculos y carencias	Provincia
	Romantización trova	

Tabla de elaboración propia.

El autor es Licenciado en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Sonora y Maestro en Humanidades por la misma institución. Ha participado en cursos de semiótica en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad de Tartu. Ha sido profesor en las áreas de artes y humanidades en diversas escuelas y funcionario de cultura en administraciones municipales y estatales del estado de Sonora. Tiene una trayectoria de más de 40 años como trovador, con 8 discos publicados en México y uno en España, así como presentaciones en diversos países.

Contacto: [fgerardopenaf@gmail.com](mailto:fgerardopenaf@gmail.com)

[www.gerardopenaoficial@facebook.com](http://www.gerardopenaoficial@facebook.com)

Forma de citar:

Peña Flores, F. G. (2022). “Trovar frente al espejo roto. Identidades troveras ante la industria musical (México, siglo XXI)”. Tesis de Doctorado en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, A. C. 266 pp.