

LA TROVA CUBANA: CONTINUIDAD E IDENTIDAD

Cultura

Marco Antonio Jiménez Rodríguez*



Resumen

La música constituye un lenguaje que interpela a los sujetos y colectividades en su diario acontecer. La diversidad de funciones que cumple en la sociedad y su participación en distintos procesos identitarios orientan la percepción que se tiene de la realidad, pero también la práctica en la misma. Un ejemplo de esto es la trova cubana, la cual ha elaborado discursos que refuerzan la identidad ligada a los procesos sociales de la Isla y de América

Latina. En este sentido, cabe analizar sus particularidades como parte de la historia musical y de la memoria histórica de la región.

Palabras clave: Trova, Cuba, Latinoamérica, música e identidad.

Introducción

En el Caribe, la relación entre cultura e identidad se ha desarrollado a partir de la lucha y resistencia por la apropiación de una zona que resulta fundamental en varios aspectos debido a su posición geográfica. Invasiones, intervenciones armadas y el impulso de golpes de Es-

* Maestro en Estudios Latinoamericanos por el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Líneas de investigación: música y sociedad, procesos identitarios e historia de la música latinoamericana.

tado exponen al mundo su valor dentro del contexto internacional.

Sin embargo, esta zona, lejos de caracterizarse por su pasividad, tiene una dinámica social que es parte de una constante respuesta a las presiones externas. Así, desde la movilización se construye la oposición a los proyectos hegemónicos de las distintas potencias económicas. En este sentido, el Caribe constituye un espacio simbólico en el que se lleva a cabo una lucha entre la implantación de concepciones del mundo que son parte de la visión que el sistema capitalista tiene acerca de la realidad, y el rescate y la preservación de su propia historia, así como de formas de entender su entorno.

Al respecto, las diversas manifestaciones culturales y artísticas tienen un rol indispensable en la construcción y reconstrucción de las identidades que se desarrollan en los distintos países de esta zona. La literatura, la pintura, la danza, el cine, y en este caso la música, elaboran narrativas que hacen referencia al *ser histórico social* caribeño, y se constituyen en discursos sociales que señalan horizontes comunes que interpelan a los sujetos y colectividades como parte de sus procesos identitarios. Procesos que, desde sus particularidades, visibilizan la historia de un lugar que en repetidas ocasiones sólo forma parte del imaginario colectivo, por conducto de un exotismo.

En el caso de la música, el papel que tiene en la construcción de estas narrativas es fundamental, ya que contribuye a la continuidad de una sociedad. Recordando que esta manifestación artística es parte de la ordenación y configuración simbólica del mundo. Tal y como lo afirma Ángel Quintero en su libro *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*: “La música es una forma de estructurar, significativa, y/o estéticamente el sonido; y es tan importante, tan parte de la vida, que no se ha encontrado una sociedad que no tenga algún tipo de música, de *organización humana del sonido*” (Quintero, 2005:34).

Así, la música tiene una relación estrecha con la realidad caribeña y sus procesos sociales. En este sentido: “La explicación básica que se da al surgimiento de diversos fenómenos musicales tiene que ver con los procesos sociales y económicos que vivieron las sociedades caribeñas durante ese siglo” (López de Jesús, 2003:61). Por lo que la práctica musical es también en muchos sentidos, una práctica político-cultural.

De igual manera, esta manifestación artística participa de la configuración de los procesos identitarios en el Caribe al reforzar la construcción de su memoria histórica. Al respecto, uno de los países que representa una referencia particular para la historia no sólo caribeña sino también latinoamericana es Cuba. Es conocido su papel político en el contexto regional, pero también como un centro generador de manifestaciones culturales que trascienden su propio tiempo y espacio.

La música es uno de los pilares en los que se sostiene la identidad nacional de la Isla, y en muchos sentidos está relacionada con su proyecto político de Estado. Su desarrollo se caracteriza por contener una dinámica compleja, producto de la integración y relación de distintos géneros, los cuales, de acuerdo con el músico Leo Brouwer, se componen por lo que llama *la raíz bicéfala innegable*, es decir, por los elementos de la música occidental y africana. Hay que mencionar que la relación de estos elementos dio como resultado una amplia gama de posibilidades, y no es de ninguna manera uniforme.

A partir de esta relación, la música de la Isla dio lugar a sonoridades y formas de abordar la canción que han tenido un peso específico en los procesos de identidad nacional surgidos durante el siglo XIX, momento en el que se ubica con mayor certeza la consolidación de una música propia. Así lo expone el debate de la primera mitad del siglo XX, en el que Alejo Carpentier dio la pauta para demostrar que el origen de la música cubana se ubicaba en el siglo XVIII: “El hallazgo dio razón a quienes im-

pugnaban la tesis de Sánchez de Fuentes¹ concluyendo que de la música aborígen ni se sabía ni se conservaba nada” (Fernández, 2005:17).

Una de las manifestaciones artísticas surgida de la relación mencionada es la trova. En este sentido, la música trovadoresca ha acompañado a los procesos sociales e identitarios cubanos y latinoamericanos. Al respecto, en el primer apartado de este artículo se expone la forma en que esto se ha llevado a cabo durante la construcción del proyecto político y cultural nacional en Cuba en el contexto de su gesta independentista. En la segunda parte se aborda la participación de la trova a nivel regional, a partir de la continuidad de esta manifestación sonora que va desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad. Cabe señalar que para efectos de este trabajo, la temporalidad se fija hasta el desarrollo de la nueva trova cubana en la segunda mitad del siglo XX, con la intención de exponer su importancia en un periodo fundamental de la historia político-cultural de la Isla y de Latinoamérica.

Trova tradicional e identidad nacional popular

Respecto a lo sonoro, se debe mencionar que la trova no es un género musical. Esto de acuerdo a la clasificación que comúnmente se hace con base en los elementos técnicos de la música, los cuales en su mayoría están constituidos por el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Este tipo de clasificación generalmente está determinada por la industria de la cultura o en su caso, por los estudios musicales.

En este sentido, de acuerdo con quienes han estudiado la trova, ésta aborda la canción por medio del uso de distintos géneros tales como: el son, la guajira, la habanera, el bambuco, etcétera. Así, los géneros son recursos de los que se vale el trovador para hacer sus cancio-

nes. Por trovador se entiende el cantante errante que lleva su guitarra y que va contando sus historias, teniendo su referencia en los músicos de la Edad Media. El musicólogo cubano Olavo Alén lo describe de la siguiente manera: “Posiblemente, el término trovador aplicado a estos cantantes bohemios cubanos, proviene de la relación que ellos mismos trataron de establecer entre su peculiar forma de proceder y la que tenían los trovadores del periodo medieval europeo” (Alén, 2006:89).

Además de lo musical, uno de los elementos que tienen mayor peso y que caracterizan a la trova es la letra de las canciones. Estas son discursos que narran la realidad y proponen formas de entenderla. Como afirma Juan Rogelio Ramírez Paredes, la música “[es] un lenguaje especial que puede constituirse en un discurso social” (Ramírez, 2009:30). Este discurso se encuentra en la canción trovadoresca a partir del uso de distintas formas poéticas como por ejemplo: la metáfora, el soneto, la décima, etcétera. En el caso de la nueva trova, existen obras musicales que constituyen extensas narrativas que pueden exceder la extensión que una canción generalmente tiene. Estas son algunas de las características de la trova cubana. A continuación, se expone la forma en que los trovadores aportaron a los procesos identitarios nacionales en la Isla.

De acuerdo con los estudios realizados sobre el tema, el origen de la trova en Cuba se ubica en la segunda mitad del siglo XIX, en el contexto de las guerras de liberación, con la llamada trova tradicional. Este periodo significó la incorporación de los sectores populares a la lucha armada y su participación en el proceso de construcción de una identidad nacional y de un sentido patriótico. Sentido que más adelante sería recuperado por la Revolución Cubana. La trova veía sus inicios en Santiago, al Oriente de Cuba, en donde: “Incorporó muchos elementos estilísticos tomados de las formas más antiguas del son que habían aparecido en las áreas rurales de la zona montañosa oriental de la Isla” (Alén, 2006:89). Se propone que en esta zona se dio una importante in-

¹ Eduardo Sánchez de Fuentes fue un musicólogo y compositor conservador de Cuba, el cual desdeñaba la herencia rítmica africana. Por lo que sostenía la necesidad de fijar el inicio de la música de la Isla en la posible existencia de un origen indígena.

fluencia sonora, debido a las migraciones provenientes de Haití a causa de la guerra de independencia llevada a cabo en ese país a principios del siglo XIX, siendo uno de sus resultados la llegada de la guitarra y de músicos que enseñaron la ejecución de este instrumento a los cubanos. Tales conocimientos serían aprendidos por sectores de las capas populares. Lino Betancourt, uno de los principales investigadores del tema, menciona que: “Grupos de gente humilde, trabajadores negros y mulatos sobre todo, alegraban sus ratos de ocio tocando música con aires africanos y españoles. Se acompañaban de guitarras hechas por ellos mismos o por hábiles artesanos” (Betancourt, 2011:13).

Betancourt también afirma que otro elemento importante fue el bolero, siendo uno de los primeros, la canción *Tristeszas*, de Pepe Sánchez, un sastre mulato reconocido como el primer trovador. Este bolero es considerado una de las primeras composiciones trovadorescas, ya que: “No se han podido presentar documentos que demuestren que antes de 1833 hayan existido piezas musicales con la misma manufactura melódica” (Betancourt, 2011:17).

Al respecto, los trovadores pertenecían a distintos sectores populares, y tenían oficios de carpinteros, talabarteros, zapateros, etcétera. Su desarrollo como músicos fue influenciado por el momento histórico, cultivando así un sentido patriótico y de nación participando en la construcción de la identidad nacional, tanto a partir de la elaboración de los discursos contenidos en las canciones, como desde su propia práctica y militancia en la causa independentista. Algunos de estos músicos son Silvestre Ferrer, Simón Baracoa, Fermín Castillo, Benito Lacret y Rafael Ortega, etcétera. Entre las composiciones que narran parte de los acontecimientos de ese periodo histórico de Cuba se encuentran: *A Martí* de Josep Villalón, *La palma* y *La palma herida*, dedicadas a Máximo Gómez, *10 de octubre* y *Pobre Cuba* de Manuel Corona. Sin embargo, el trovador considerado como el más importante en la

historia cubana fue Sindo Garay, cuyo carácter errante, bohemio, y cuyo papel como narrador de historias lo enmarcan justo en la descripción que se tenía sobre lo que era un trovador. Entre sus canciones destacan: *Mujer bayamesa*, *Perla marina* y *Guarina*. Además, se recuerda su participación como mensajero del ejército mambí.

En cuanto a los temas de las canciones, éstos se centraban principalmente en la mujer, el paisaje y la patria. Con respecto a esta última, hubo casos en que el texto original de ciertas composiciones era modificado y cambiado: “Algunas veces, por otros clandestinos de franco matiz revolucionario. La música, casi siempre, no era una creación nueva, pero sí las palabras” (Giro y González, 2007:106). Esto permitió que el mensaje de la canción fuera decodificado de manera más rápida.

Ejemplo de esto es *La bayamesa*, compuesta por Carlos Manuel Céspedes, Francisco Castillo Moreno, José Fornaris y Carlos Pérez en 1851. Esta canción es un símbolo, ya que con el paso del proceso independentista la letra original fue modificada por otra que narraba acontecimientos que tenían que ver con la lucha por la que atravesaba la Isla. A continuación, se reproduce la letra original:

La bayamesa

No te acuerdas, gentil bayamesa,
que tú fuiste mi sol refulgente
y risueño en tu lánguida frente,
blando beso imprimí con ardor.
No te acuerdas que un tiempo dichoso,
me extasié con tu pura belleza
y en tu seno doblé la cabeza, moribundo
de dicha y amor.
Ven y asoma a tu reja sonriendo,
ven y escucha amorosa mi canto,
ven, no duermas, acude a mi llanto,
pon alivio a mi negro dolor.
Recordando las glorias pasadas,
disipemos mi bien la tristeza
y doblemos los dos la cabeza, moribundos
de amor.

Mientras tanto, la letra modificada exalta el tema de la patria y el deber de acudir a la defensa de la misma. Ésta se registra como anónima o del dominio popular y es la siguiente:

La bayamesa

(Anónimo)

No recuerdas gentil bayamesa, que Bayamo fue un sol refulgente, donde impuso un cubano valiente, con su mano el pendón tricolor.

No recuerdas que en tiempos pasados, el tirano explotó tu riqueza, pero ya no levanta cabeza, moribundo de rabia y dolor.

Tenemos tus hijos; no hay queja, que más vale morir con honor que servir al tirano opresor, que el derecho nos quiere usurpar.

Ya mi Cuba despierta sonriendo, mientras sufre y padece el tirano a quien quiere el valiente cubano, arrojar de sus playas de amor.

De esta manera, la canción se vuelve vehículo para comunicar mensajes sobre acontecimientos sociales, aumentando sus posibilidades ya que, como se reiteró, al utilizarse una melodía ya conocida colectivamente, el texto puede de ser decodificado y difundido con una mayor rapidez pues existe una combinación entre códigos estéticos ya establecidos con otros nuevos, lo que le proporciona un determinado dinamismo a la canción.

Pero, lo que sobresale es la conciencia de los trovadores sobre su propia práctica. Es decir, la conciencia de generar una música que identifique a la nación como proyecto. Tal y como lo dice Jorge Ibarra: “De ahí que a la constitución del pueblo-nación debía corresponderle la creación de una música de carácter nacional popular, capaz de dar la imagen de una unidad armónica de dicho pueblo frente a los que pretendían dividirlo” (Ibarra, 1998:14). Así la canción se torna en una narrativa de carácter histórico que planteaba una posición frente a los hechos y a su vez, de acuerdo a la caracterización del etnomusicólogo Alan Merriam, en cuanto a las funciones que la música cumple en la sociedad, tiene la función de contribuir a

la estabilidad y continuidad de una cultura (Merriam, 2001:291). Así como de identificar al pueblo con el proyecto de nación que se estaba conformando en la segunda mitad del siglo XIX. Por lo que se puede afirmar que ya se podía hablar de una canción con compromiso social, en donde el canto tenía una función específica como parte de la construcción de la identidad nacional. Aunque todavía no de forma estructurada ni organizada, como sería el caso de la nueva trova cubana.

En cuanto a la participación de los trovadores en la gesta independentista, los ejemplos fueron muchos. Entre ellos están: Ramoncito Ivonet, quien fue a la guerra con Antonio Maceo en el año de 1895; Luis Casa Romero, nacido en Camagüey, como músico formó parte de la orquesta de Santa Cecilia en 1883, militando en el ejército de Máximo Gómez. A partir de su vivencia compuso la canción de *El mambí*. Además, está el caso ya mencionado de Sindo Garay, quien tuvo un papel muy importante como mensajero del ejército mambí,² llevando los mensajes a nado por la bahía de Santiago.

Hay que mencionar que para este momento, como parte del proyecto político de la Isla, se edificaba el proceso de una identidad basada en lo nacional y en una cultura propia, conocido como *cubanía*, del cual la trova formó parte al revitalizar la canción, reforzando una identidad nacional pero también popular, amalgamando así los elementos que la constituyen. Respecto a dichos elementos, Juan Rogelio Ramírez Paredes señala: “Las identidades colectivas apelan, además, a una cierta memoria histórica que puede ser de larga o corta duración, concerniente a la identidad conformada en cuanto tal y que se constituye como discurso auto-referencial” (Ramírez, 2009:49).

² Se conoció como mambí o mambises a quienes participaron en las luchas por la independencia de Cuba contra España en la segunda mitad del siglo XIX. Los españoles los llamaban *hombres del mambí* por su destreza en el uso del machete. Las tropas mambisas estaban compuestas principalmente por mulatos y esclavos libres, aunque también participaron terratenientes y cubanos pertenecientes a distintas clases, entre ellos se encontraban Carlos Manuel Céspedes y el general Antonio Maceo.

Así, el papel de la trova tradicional fue contribuir a la construcción y mantenimiento de la memoria histórica en el momento en que Cuba buscaba su independencia político-económica principalmente de España, siendo la Isla uno de los últimos territorios que detentaba la Corona. Y aunque la trova no fue la única manifestación artística que tuvo ese papel en el siglo XIX, como parte de la práctica musical fue importante en los procesos identitarios mencionados, así como lo ha sido a lo largo de la historia cubana.

Si bien los trovadores no tenían una formación académica para realizar sus composiciones, su propuesta también significó un partear en la forma de entender y ejecutar la música. De acuerdo a Fernández Zaurín, esto ocurrió a través de la guitarra y la unión de voces prima y segunda, ya que, desde estos elementos, la técnica se caracterizó por su “progresión en tonos enteros y la ejecución del rayado rítmico, fragmentado y constante en la primera guitarra (similar al que se utiliza en la música española y el flamenco), acentuando tonalmente en la guitarra segunda” (Fernández, 2005:38).

De esta manera, la técnica musical se transmitió entre los trovadores de manera autodidacta. Y en muchas ocasiones se aprendió a partir de la repetición, cuando los músicos de las capas populares acudían a las afueras de los conciertos exclusivos de las clases altas y en un primer momento imitaban lo que escuchaban. Así, el conocimiento que por mucho tiempo fue reservado para las élites después se expandió a los sectores del pueblo cubano, lo que conformó la música popular. Entendiendo este término como: “Aquel con el que se designó a la música que, a partir del romanticismo de finales del siglo XIX y en la forma artística de los bailes de salón *el pueblo* bailaba y escuchaba” (Ramírez, 2009:25). Hay que tomar en cuenta que, para este momento, en el mundo Occidental había un creciente interés por la música folclórica a causa del nacionalismo y la influencia del Romanticismo.

Ya para finales del siglo XIX, las obras de los trovadores eran parte de la identidad de la Isla, contribuyendo a reforzar el sentido de pertenencia, el grado de compromiso y la memoria histórica, elementos identitarios gestados a partir del proceso independentista. Desde este momento la trova se expandió a otros puntos del territorio geográfico y simbólico. Por ejemplo: “Llega y echa raíces en La Habana sin que Santiago de Cuba pierda su papel de foco difusor” (Fernández, 2005:44).

En este sentido, la trova tradicional fue importante en la configuración del proyecto nacional cubano debido tanto a la práctica directa de los músicos en la gesta, como a sus obras musicales que buscaron narrar los acontecimientos de ese periodo. Lo que alude a uno de los roles que la música tiene en la realidad, al inducir una actitud hacia ella. El musicólogo Oscar Hernández Salgar llama a ésta la función referencial de la música, donde: “No sirve tanto para iluminar una realidad particular cuanto para inducir cierta actitud hacia la realidad como un todo” (Hernández, 2015: 56). Por lo que este arte también contribuye a orientar prácticas concretas.

Así, por medio de sus canciones, los trovadores de este periodo narraron esa realidad, y a su vez, plantearon una posición política frente a la misma. Esto fue recuperado y continuado por la nueva trova cubana, la cual se desarrolló en otro momento fundamental para la historia política y cultural de la Isla. Aunque se debe hacer mención que entre la trova tradicional y la nueva hay un proceso de diversificación sonora que va desde la segunda década hasta los años cincuenta del siglo XX. En este trabajo, se aborda el tema de la nueva trova, retomando algunos de sus antecedentes inmediatos.

La nueva trova y el proyecto político de la Revolución

Como antecedente inmediato a la nueva trova tenemos un movimiento musical que tuvo una

influencia importante en ésta: el *filin* (derivado de la palabra inglesa *feeling*). Este buscó nuevas sonoridades sin dejar de reconocer la influencia de la trova tradicional, recuperando formas musicales del jazz, aunque con un estilo propio. Sus integrantes refrescaron la música cubana, pero mantuvieron como temáticas las que se encontraban en las canciones trovadorescas, tales como el amor sentimental, la mujer y el paisaje. Algunos de los músicos que fueron parte del *filin* son: César Portillo de la Luz, Tania Castellanos, Adolfo Guzmán, José Antonio Méndez, entre otros.

En su instrumentación se incluyó la conformación de orquestas a la manera del jazz estadounidense, pero con la creatividad y la inclusión de ritmos y estilos propios de la Isla. Algunas de las composiciones de este movimiento son: *La gloria eres tú*, *Si me comprendieras* (José Antonio Méndez), *Lloro llora* (Marta Valdés), *Contigo en la distancia* (César Portillo de la Luz), *Tú me acostumbraste* (Frank Domínguez), entre otras.

El *filin* es el puente entre la trova tradicional y la nueva trova cubana, ya que enlazó a estas dos manifestaciones culturales, tanto en su estructura musical como en su discurso, el cual buscó un cambio en la manera de concebir la realidad. Pablo Milanés, uno de los principales representantes de la nueva trova, formó parte del *filin* y su trabajo representó esa transición sonora y discursiva la cual proponía un cambio en la forma de entender el mundo basada en el individualismo a otra que asumía una perspectiva social del mismo. Dicha transición tenía como uno de sus pilares la propuesta vinculada al hombre nuevo de Ernesto “Che” Guevara. Una canción que sintetiza esto es *Mis 22 años*, de Milanés, cuya letra se reproduce a continuación:

Mis 22 años

Hace tiempo yo anhelaba encontrar
la dicha eterna.
Siempre a base de reveses, pude ver
la realidad.
Le cantaba a mi tristeza a mi dolor
a mi muerte.

La tristeza en mí vivía viniendo el
dolor a veces,
a acompañarme en la búsqueda del
camino hacia la muerte.
Pero como ser humano me contradigo
y me opongo
al pasado que pasó pasando por
veintidós años de pena y dolor.
Y de aquí sale mi canción.
Mi tristeza la sepultaré en la nada,
y el dolor del brazo de ella siempre
irá.
Nada habrá que me provoque más
tristeza y
el dolor del brazo de ella siempre
irá.
y en cuanto a la muerte amada, le
dirá si un día la encuentro:
Adiós que de ti no tengo interés de
saber nada.

Esta canción se divide en dos partes: la primera tiene la influencia del *filin*, en donde el ser humano aún se mira desde su individualidad y con un cierto pesimismo; la segunda parte, se puede considerar como la inauguración de la nueva trova como manifestación sonora, pero sobre todo como discurso que propone una manera distinta de posicionarse ante la realidad, ya que menciona la necesidad de mirar el futuro y la condición humana desde un optimismo vinculado al pensamiento social de la Revolución, así como al pensamiento de Ernesto Guevara. A decir de Sanz “Esta canción marcaría la transición hacia una nueva forma de canto” (Sanz, 2001:98), es decir, hacia la nueva trova cubana.

La nueva trova constituyó una de las voces de la Revolución de la Isla y su nacimiento se presentó en un contexto en el que el mundo se configuraba en torno a la Guerra Fría, al auge del capitalismo y al nacimiento de nuevas identidades ligadas a los procesos sociales, tales como: los movimientos estudiantiles, la lucha por los derechos civiles, contra el colonialismo y la segregación. Pero también había una configuración sonora de la realidad: el rock era un símbolo contra los convencionalismos planteados por la sociedad, la salsa surgía como parte de una identidad relacionada

con la migración latina en Estados Unidos y, además, había un importante desarrollo de la música latinoamericana.

En el caso de Cuba, el triunfo de su Revolución la convirtió en un referente importante para los movimientos sociales en América Latina, tanto política como culturalmente. Se debe mencionar que la cultura fue uno de los aspectos con mayor impulso en la Isla y a su vez constituyó un medio para tejer lazos con los sectores sociales afines al proyecto cubano. Por lo que es comprensible que la música, siendo una de las manifestaciones que han contribuido en mayor medida a la identidad cubana, haya tenido una fuerte presencia en este periodo por conducto de la trova.

En lo particular, la obra de la nueva trova creó una narrativa que contribuyó a la cohesión de la sociedad revolucionaria debido a su dinámica para enlazar códigos sonoros de la tradición y contemporáneos. Acerca de esto, Olavo Alén afirma que: “Una obra debe poseer determinada cantidad de elementos estéticos ya conocidos por los individuos en el momento de la percepción y que por tanto permitan una rápida captación del mensaje estético y, a su vez, una cantidad proporcional de elementos desconocidos –que transmiten una información estética nueva–, que capten la atención y el agrado del receptor” (Alén, 2006:67).

La letra de las canciones de los trovadores de este periodo es parte de un lenguaje que conforma un sistema de signos dinámico. Como lenguaje, elabora significados que participan en la construcción de la realidad, aportando a su producción y reproducción. Esta participación encuentra su contribución en el proceso de la conformación identitaria cubana, y en la organización de sus relaciones sociales, por lo que la obra musical es un producto social que forma parte de la conciencia práctica del pueblo. Al respecto, es pertinente recordar la afirmación del trovador Silvio Rodríguez: “Cada tiempo tiene su sonido, su lengua, su trova, porque cada tiempo tiene su fisonomía propia” (Casaus y Noguera, 1995:23). Esto está

en consonancia con lo que expone el etnomusicólogo John Blacking cuando dice: “La función de las notas en sus interrelaciones no puede explicarse adecuadamente como parte de un sistema cerrado, sin hacer referencia a las estructuras del sistema sociocultural del cual forma parte el sistema musical” (Blacking, 2015:67).

En este sentido, una de las especificidades de la nueva trova es que, a diferencia de la tradicional, se consolidó como un movimiento estructurado y organizado lo cual propició su difusión en primera instancia en la Isla y más adelante en Latinoamérica. Tal situación permitió la elaboración de un lenguaje más sistematizado con la capacidad de abordar una realidad amplia (incluyendo la regional) por medio de las canciones.

Esa estructura y sistematización hizo posible que la trova utilizara géneros musicales propios de la Isla, pero también de otras geografías (recordando que al igual que la trova tradicional, la nueva tampoco se define como un género) tanto de América Latina como aquellos provenientes de Occidente. Tal es el caso del rock, la balada, la música *country*, etcétera. Así, la utilización de estos géneros dotó a las canciones de la nueva trova de la posibilidad de tener una recepción más amplia de sus mensajes, y también de un mayor dinamismo en la construcción de signos que responden a la realidad. Esta manifestación sonora fue adquiriendo su sentido a partir de la sedimentación de lenguajes generados como parte de su contexto histórico.

La nueva trova cubana se desarrolló en un momento en que otras propuestas musicales con orientación social surgían o ya estaban consolidadas. Tal es el caso de la música de protesta y la nueva canción latinoamericana. Estas manifestaciones artísticas fueron ubicadas entre las configuraciones artísticas que se posicionaban en contra de la hegemonía política representada por Estados Unidos, con la particularidad de que, a diferencia de la nueva trova, las otras sonoridades no sólo se mani-

festaron contra esa hegemonía, sino también contra los proyectos de sus respectivos gobiernos. Mientras que la trova de ese momento en Cuba, constituía parte del discurso que legitimó a la Revolución.

Pero la relación entre el canto latinoamericano y la trova es insoslayable. De hecho, la canción trovadoresca no sólo contribuyó a la construcción identitaria nacional, también aportó a la identidad musical y social latinoamericana basada en una posición política favorable al pueblo y al concepto de lo popular. Entendido lo popular desde su perspectiva gramsciana, como un sector antagónico a los intereses de las clases que detentan el poder. Ejemplo de esta aportación es *Canción Urgente para Nicaragua* de Silvio Rodríguez, en la que se puede observar cómo a través del nombramiento de próceres de la región, se enlazan distintas temporalidades que como totalidad corresponden a parte de la historia de la lucha social en América Latina. Un fragmento del texto de esta canción dice: *Me recuerdo de un hombre, que por esto moría. Y que viendo ese día, como espectro del monte, jubiloso reía. El espectro es Sandino con Bolívar y el Che. Porque el mismo camino, caminaron los tres.*

Así, a través de la mención de Sandino, Simón Bolívar y Ernesto “Che” Guevara, se enlazan tres temporalidades significativas de la historia social latinoamericana que representan el anhelo de unidad contra las intervenciones del poder hegemónico. El motivo de esta canción fue el triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua, suceso que en ese momento implicaba un cambio en la geopolítica de la región. El texto expone una posición política y se adhiere a la identidad ligada a la lucha social.

Otra canción en este mismo sentido es *Canción por la unidad latinoamericana* de Pablo Milanés. Parte de su letra dice: *Bolívar lanzó una estrella que junto a Martí brilló, Fidel la dignificó para andar por estas tierras.* Aquí se alude al sueño libertador, evocando la unidad como característica necesaria de la identidad latinoamericana. En este sentido las canciones de la nueva trova –

como vehículos para transmitir mensajes– contribuyeron al refuerzo de una identidad latinoamericana la cual, como ya se mencionó, se basa en el antagonismo al proyecto de los centros capitalistas.

En consonancia con esto, la trova se identifica con la música popular y responde a lo que Simon Frith propone como una de las funciones de la música popular: “Es la de dar forma a la memoria colectiva, la de organizar nuestro sentido del tiempo” (Frith, 2001:424). De esta manera, el escucha puede apropiarse de la canción y sentir una emoción sobre el acontecimiento sin que necesariamente forme parte de su vivencia personal o social, se organiza así su sentido de la temporalidad a partir del material sonoro.

En este sentido, una de las principales funciones de la nueva trova fue contribuir a la orientación de la práctica y la conciencia social en la realidad de la región de acuerdo a una posición política de izquierda, aunque se debe apuntar que en esto también participa el oyente, desde su experiencia vital. La trova, como *objeto estético*, constituye “La forma que la obra adquiere en la conciencia colectiva” (Jadová y Voleck, 2000:89), siendo la relación entre el contexto de las personas y el mensaje lo que da forma al efecto de la obra. Tal obra es vista como uno de los lenguajes que interpelan a la sociedad y que son parte de la construcción de la realidad, así como del refuerzo de su memoria histórica existiendo, como se señaló, un vínculo estrecho entre estructura sonora y estructura social.

A manera de conclusión, podemos afirmar que la trova, que tuvo su origen en la segunda mitad del siglo XIX, contribuyó de manera importante a la conformación de una identidad nacional-popular en Cuba. Precisamente, fueron los sectores pertenecientes al pueblo los que se apropiaron de esta manifestación cultural, dotándola de elementos que la identificaron con la lucha por la independencia de la Isla erigiéndose en otra forma de narrar los

acontecimientos y de construir la memoria histórica cubana.

Sus posibilidades narrativas y sonoras, basadas en el uso de distintos géneros, lograron sentar las bases para que pudiera tener una continuidad y desarrollarse como parte de la estructura socio-cultural del país caribeño, lo que se manifestaría con el surgimiento de la nueva trova en el siglo XX, la cual daría constancia de esa continuidad, al retomar elementos musicales y literarios provenientes de la trova tradicional para abordar, por medio de las canciones, una nueva realidad.

En el caso de la nueva trova, su proceso se ubica de finales de la década de los sesenta a principios de los noventa. Durante ese tiempo fue una de las voces de la Revolución en Cuba y más tarde de la realidad de América Latina. Construyó un discurso desde un lenguaje dinámico que buscó enlazar las realidades de las distintas geografías de la región y así reforzar, con sus recursos literarios y musicales, una identidad vinculada con las luchas sociales latinoamericanas.

En un primer momento la nueva trova expuso por medio de diversas canciones su posición política a favor del proyecto revolucionario cubano, contrapuesto principalmente al dominio de Estados Unidos. Entre ellas se puede mencionar: *Cuba va*, *Preludio a Girón*, *Yo me quedo*, *Creo en ti*, etcétera. Tales mensajes proponían una identidad basada no sólo en lo popular, sino también en lo político-nacional, teniendo como su referente principal el pensamiento de José Martí, Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara, buscando así contribuir, a la cohesión de la sociedad en torno al proyecto de la Revolución.

Respecto a la región, a través de la música (entre otras configuraciones artísticas) se llevaron a cabo vínculos con el sector de la cultura latinoamericana que simpatizó con la revolución de la Isla. Además, las canciones fueron medios de difusión sobre acontecimientos históricos y contemporáneos a la nueva trova, en-

tre los que se encuentran: la guerra de Vietnam, el golpe de Estado de 1973 en Chile, el conflicto en El Salvador, el triunfo de la revolución en Nicaragua, etcétera. Así, la canción de la trova constituyó un lenguaje desde el que se crearon y recrearon signos que dotaron de sentido la relación entre cultura y realidad material desde una perspectiva social. Dicho sentido partió de la construcción y mantenimiento de la memoria histórica latinoamericana, generando así un grado de compromiso por parte de quienes se identificaban con la lucha y los procesos sociales de la región. De igual manera, el canto trovadoresco, al lado de la canción latinoamericana y la nueva canción, tuvo la función de refuerzo en la elaboración de una conciencia colectiva orientada a la reflexión acerca de la realidad y los acontecimientos de ese momento.

Por último, se debe mencionar que, en la actualidad, tanto la trova tradicional como la nueva, son parte del patrimonio sonoro no sólo de Cuba, sino también de Latinoamérica. Pero no únicamente como manifestaciones estáticas de la historia musical de la región, sino como una influencia dinámica, ya que distintas propuestas musicales del presente han retomado elementos discursivos y técnicos de la trova incorporándolos a sus obras, tanto para enriquecerlas técnicamente como para mantener y actualizar los preceptos ideológicos y las funciones ligadas a una orientación social de la música. Dicha influencia está presente en las diversas formas de creación sonora de los distintos países de la región. Incluso, las herramientas para abordar la canción desde el trabajo trovadoresco han sido reconfiguradas por otras propuestas que buscan contraponerse a lo que se considera como canción comercial.

De esta manera, la trova es un lenguaje que construye discursos sociales y propone una continuidad histórica que interpela a los sujetos y colectividades. Además, como narrativa, a través de sus canciones contribuye a la elaboración de horizontes en común para quienes se identifican con su propuesta y percep-

ción acerca del mundo, reforzando así preceptos identitarios basados en la historia social, en un primer momento de Cuba con la trova tradicional, y después de América Latina y el Caribe con la nueva trova.

Bibliografía

ALÉN, Olavo (2006), *Pensamiento musicológico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

BETANCOURT, Lino (2011), *La trova y el bolero*, La Habana, Producciones Colibrí.

BLACKING, John (2015), *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Editorial.

CASAUS, Víctor y Luis Rogelio NOGUERAS (1995), *Que levante la mano la guitarra*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

FERNÁNDEZ, Luis (2005), *Biografía de la Trova*, Barcelona, Colección Memoria, Ediciones Barcelona.

FRITH, Simon (2001), “Hacia una estética de la música popular”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trota.

GIRO, Radamés e Isabel GONZÁLEZ (2007), *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, tomo 4.

HERNÁNDEZ, Oscar (2015), *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas (1930-1960)*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, Premio de Musicología 2014.

IBARRA, Jorge (1998), “La música cubana: de lo folclórico y lo criollo a lo nacional popular”, en *Panorama de la música popular cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

JADOVÁ, Jaramila y Emil VOLECK (editores) (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica*

del arte de Jean Mukarovsky, Bogota, Editorial Plaza y Janés.

LÓPEZ DE JESÚS, Ivette Lara (2003), *Encuentros sincopados: el Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*, México, Quintana Roo/Siglo XXI Editores.

MERRIAM, Alan (2001), “Usos y funciones”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trota.

QUINTERO, Ángel G. (2005), *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI editores.

RAMÍREZ, Juan Rogelio (2009), *De colores la música, lo que bien se baila jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música High Energy*, México, Posgrado de Estudios Latinoamericanos, UNAM/Alterarte Ediciones/Master Genius.

SANZ, Joseba (2001), *Silvio: memoria trovada de una revolución*, Navarra, Txlaparta.