

# Notas para pensar la “Nueva Canción” Mexicana. De “Los Folkloristas” a Alejandro Filio

**Tanius Karam**

UNIVERSIDAD ANÁHUAC MÉXICO NORTE

MÉXICO D. F.

tanius@hotmail.com / tanius.karam@anahuac.mx

## Resumen

En este trabajo resumimos los aspectos sociales, culturales y políticos de la canción mexicana y, de manera particular, la “nueva canción”. En primer lugar, problematizamos algunos ejes para definir el concepto de “nueva canción”, del cual destacamos sus implicaciones políticas y sociales. Posteriormente, realizamos un resumen esquemático de la historia política y cultural mexicana, intentando ofrecer algunas claves básicas para su caracterización. Por último, proponemos dividir la “nueva canción” a partir de generaciones. Para ello ofrecemos una mirada general de algunos de sus principales exponentes, de los cuales definimos sus cualidades y contribución a la canción mexicana contemporánea.

**Palabras clave:** Nueva Canción, Sistema Político Mexicano, Trova, Historia Cultural Mexicana, Cultura Popular.

## Notes to think the Mexican “New Song”. From “The Folklore” to Alejandro Filio

### Abstract

This paper summarizes the social, cultural and political aspects of the Mexican song and, particularly, the “new song”. First, we problematize some axes to define the concept of “new song” from which we emphasize its political and social implications. Then, we make a schematic summary of Mexican cultural and political history, trying to offer some basic keys for its characterization. Finally, we propose to divide the “new song” from its generations. For that, we offer an overview of some of its leading exponents, from which we define their qualities and contribution to contemporary Mexican song.

**Keywords:** New Song, Mexican Political System, Trova, Mexican Cultural History, Popular Culture.

---

Recibido: 7-12-13 / Aceptado: 18-01-14

## **1. Entrando**

México es un país de una gran tradición musical, con características propias donde se impone una mirada crítica que supera los muy arraigados estereotipos que hay sobre la música mexicana, frecuentemente reducida al mariachi (cuyo origen ni siquiera es mexicano) o a la música ranchera que con tanto éxito difundió primero el cine y luego la radio; que consolidaron uno de los imaginarios más “exitosos” —si se nos permite el término—, que asocia lo “mexicano” a unas cuantas huellas y marcas de su expresión musical, y deja de lado quizá algo de lo más representativo.

En cuanto a su canción y música popular, México tiene características que guardan diferencias con movimientos y corrientes que se dieron con fuerza y vigor en otros países, sobre todo en la época de los regímenes militares, por ejemplo, cierto tipo de canción que dio una gama muy variada de expositores en otros países y, comparativamente, en México tuvo un impacto y desarrollo mucho menor. De hecho, el movimiento de música de protesta, si bien tiene exponentes y expresiones muy sugerentes, no creemos haya tenido la fuerza, influjo y connotación de otros países, en parte quizá, porque aunque México vivía bajo un régimen autoritario, éste no era una dictadura militar y tal vez sus condiciones sociales y políticas dieron otras características a la canción; por otra parte, el país contaba un sistema privado de telecomunicaciones, aliado al régimen de turno que no facilitó la difusión de expresiones, cantantes o la nueva música popular. Por lo anterior, el primer asunto que necesitamos definir son los conceptos para problematizar la noción de “nueva canción”.

## **2. Te doy una canción. Ejes para problematizar el concepto de nueva canción.**

La canción mexicana en la primera mitad del siglo XX estuvo dominada por ciertos géneros, a los cuales se sumó el desarrollo de los medios masivos, lo cual permitió un dominio casi único en algunos géneros y temas. Podríamos establecer el adjetivo “nuevo” como un conjunto de procesos que se van gestando y con el tiempo consolidan una raigambre diferente en temas, asuntos, motivos o formas de interpretación.

Lo “nuevo” demanda algunos matices, ya que en la historia de la música popular siempre ha existido la presencia de cantos contenidos que reflejan la situación social de los pobladores de un país, sus sufrimientos y desigualdades; y ello no sólo recurriendo a la metáfora, sino a la forma directa, narrando los hechos que lo afectan (Ortiz, 2010: 301). Empero lo anterior, podemos añadir a la idea de lo “nuevo” como eje semántico para

caracterizar un tipo de canción, más que "nueva", el de una expresión que evidencia o permite problematizar algunas coordenadas socio-culturales, políticas y estéticas. Lo "nuevo" como vinculado a los procesos de urbanización, aunque no explicitado como tal, ni por el hecho de que el nuevo canto aluda a temas "urbanos", sino porque se hace desde las ciudades, y parece que su principal consumidor se encuentra en estos entornos.

Lo "nuevo" incluye una estética y una ética de lo "popular". Es decir, es un tipo de canción definitivamente no "culto" o no vinculada al canon ortodoxo de las "bellas artes". Lo "popular" se relaciona con lo político, el asunto social y los problemas que el pueblo puede tener. La expresión popular (de *populos*, pueblo) es un tipo de reflejo de la sociedad, que expande lo que algunos medios de comunicación entienden por este término vinculado al entretenimiento o algunos géneros de ficción, comedia, drama.

En la redefinición de lo popular es imprescindible el análisis de los efectos culturales que generaron los medios de difusión masiva (primero el cine, luego la radio y la TV), en cuanto lo "popular". Por tanto, esta "nueva canción" cuestiona también lo que viene siendo un "seudo-folclor" difundido a través de los medios de comunicación. Como actitud resultante muchos de sus cantantes o autores se adentran en la investigación y rescate de las expresiones genuinamente populares. En ese sentido, esta nueva canción más que "reinventar" lo popular, lo re-dimensiona, lo actualiza y amplifica, indaga en su propia potencialidad expresiva y social.

Un componente más de reflexión, acaso el más conocido, es el vínculo con la protesta social y que tiene como contexto las transformaciones político-sociales de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Lo "nuevo" aquí se asocia con la canción de *denuncia social* a veces nombrada también "canción de protesta". Este movimiento tuvo, como es ampliamente conocido sus antecedentes en las composiciones de autores como Violeta Parra, los Inti Illimani o Quilapayún en Chile, Atahualpa Yupanqui, en Argentina, Alfredo Zitarrosa o Daniel Viglietti en Uruguay o Carlos Puebla en Cuba, quienes expresaron en sus canciones, dedicadas a la tierra, no sólo un cuadro de paisajes y costumbres, sino también de las vivencias e inquietudes del ser humano, en una época en que se creía posible la construcción de un nuevo tipo de sociedad.

Hay que señalar como lo hace Reyes Matta (1987), que la *canción de protesta* "no puede entenderse sin ver el impacto que la Revolución Cubana tuvo en los jóvenes de los sesenta así como la situación político social en toda la región, ante la cual se manifiesta en esta década y las siguientes una conciencia en emergencia, una atmósfera creativa que irrumpe con

gran rebeldía en contra de la desigualdad social y la opresión política. La juventud latinoamericana influenciada también por hechos como el Mayo Francés de 1968, sentía estancados a sus países, mientras el proceso cubano parecía marchar hacia importantes logros sociales amparados en el discurso radical de la Revolución". "Perfume de una época" como lo han llamado Joan Manuel Serrat y Gloria Martín, la *Nueva Canción* ofrece un registro de interés para comprender una época apasionante e intensa de nuestra historia contemporánea.

### **3. De la "nueva" canción mexicana a ¿la inexistente "trova mexicana"?**

Resulta imposible pretender en pocas palabras dar cuenta de un listado incluso muy general e impreciso de la canción mexicana en el siglo XX y de ese tránsito que va del paradigma "clásico" al "nuevo". Después de la Revolución Mexicana (1910-1920) hay una fuerte tradición nacionalista, que recupera a veces por formas estilizadas los ritmos y aires populares, uno de cuyos principales exponentes es el gran músico zacatecano Manuel M. Ponce, que es una de las figuras más acabadas en la articulación de nacionalismo e innovación musical (impresionismo, neo-romanticismo...).

Para Monsiváis (2010), el Nacionalismo es un requisito de la invención de la identidad. La canción mexicana del siglo XX fue descendiente de la tradición semiculta de finales del siglo XIX. Ponce estiliza lo popular y hace una doble contribución: difunde lo popular en los odres nuevos de la armonía neo-romántica e impresionista, y aparte difunde la música nacional y popular; por ello su labor es lo más cercano a un Bach mexicano. Pedagogo, maestro, divulgador y notable creador de varios instrumentos. En otro plano, otro canta-autor popular importante es "Tata Nacho": nacionalista y de los primeros en rodear de nostalgia a los flujos migratorios como en la célebre canción "Adiós mi Chaparrita". En esos años del siglo XX, la canción popular hace las veces de lo que Monsiváis (2010) llama "operación de rescate" de la provincia, así hay canciones como "Borrachita" (Tata Nacho) o "Canción mixteca" (José López Alavez) que permite la difusión y evocación del interior del país como tierra prometida.

En esta primera mitad del siglo XX es importante la influencia de la *trova yucateca*, lo más cercano quizá al sentido de periodo "clásico" en la trova, con un canon ubicado entre 1920-1950 que trasmite imágenes del modernismo. Además esta trova es resultado, como pocas veces antes visto, del trabajo lírico de poetas y la música de trovadores; ahí están: Rosa Vega y Antonio Mediz Bolio, por citar solamente un ejemplo de prolífica relación entre trovador y poeta.

En este vistazo es imposible dejar de lado a la que es quizá la figura central de la canción mexicana de la primera mitad del siglo XX, Agustín Lara. Lara inventa la canción directa y sin tapujos, además su gran intuición musical, le permite por ejemplo, inventar una república sonora española, sin haber estado nunca en ese país tan ligado al ánimo del autor; por otra parte, repasa el mundo del arrabal y del despecho. Si Lara marca el camino, es imposible esta historia sin la influencia de los tríos, esa institución que permite la diseminación perfecta de la canción amorosa, y desde ahí un verdadero ejército de cantantes, intérpretes y autores. En toda historia va a ser fundamental la manera como el cine primero y luego la radio y la TV facilitan la consolidación de esa educación sentimental, que por más transformaciones que podamos aceptar, negaríamos al reconocer su total extinción como Monsiváis (1984) lo señala con la imagen de la agonía interminable.

Resulta difícil establecer un periodo dorado, pero del siglo XX, los cincuenta, es una época particularmente fértil por el esplendor del canon clásico de la canción, el proceso de modernización y estabilidad del país, así como el desarrollo de sus industrias culturales. El listado de cantautores con obra reconocida es amplio y diverso y podemos ubicar los cancioneros de Álvaro Carrillo, Víctor Cordero, Gonzalo Curiel, los Hermanos Domínguez, Alfonso Esparza Oteo, Manuel Esperón, José Ángel Espinosa, Ignacio Fernández Esperón, Rubén Fuentes, María Grever, Agustín Lara, Chucho Martínez Gil, Joaquín Pardavé, Mario Ruiz Armengol y Consuelo Velázquez, dentro de ese canon. Todos escribieron baladas, bambucos, claves, rumbas, tangos y otras canciones adaptadas a ritmos bailables, pero como hemos dicho, fue quizá el bolero, el género más importante de la lírica, y como el caso del corrido para la épica, hasta la fecha sigue vivo superando cualquier temor de extinción.

La primera confrontación —siempre parcial— del bolero y los ritmos caribeños que pueblan el gusto del público y la composición en los cincuenta, es el embate de la música en inglés, del Rock and Roll —que también deja su contribución a la canción popular— y otros ritmos. Las tradiciones como la música ranchera, en voces como la de José Alfredo Jiménez, o la canción romántica en intérpretes como Armando Manzanero siguen su camino interminable, pero ahora a la ecología musical y al gusto se incorporan otros sonidos, lo que da una particular complejidad al mundo musical y a la canción, es por ello que después la “nueva canción” no podemos reducirla únicamente a géneros líricos y hay que ver las contribuciones del rock y aún de cantantes de jazz mexicanos (Pareyón, 2007, vol. I: 171).

Por lo anterior, resulta muy difícil establecer una frontera entre lo “clásico” y lo “nuevo” que deje satisfecho a todo el campo de la crítica musical. Metodológicamente podemos establecer algunos criterios: por ejemplo, Armando Manzanero —quizá el cantautor más importante de la segunda mitad del siglo XX— nos permite comparativamente reconocer un modo de representación de la canción que ya no aparece en la también problemática expresión *nueva trova mexicana* que jóvenes cantantes hacen desde los sesenta quizá con Oscar Chávez en la cabeza, y que luego siguen Delgadillo, Filio, el dueto Mexicanto, Eugenia León, Guadalupe Pineda, Caito y muchos más. Todo sin demérito alguno de Manzanero, quien ha contribuido a actualizar los modos enunciativos del bolero y la canción romántica; empero lo anterior, no podemos definir al cantante yucateco dentro de cualquier epíteto que ostente el nombre de “nuevo” en la canción.

Lo (nuevo) en realidad se va construyendo como un conjunto de procesos y expresiones, que en muchos casos son inicialmente marginales y luego, algunos de ellos, entran a sistemas comerciales o de difusión masiva. Lo “nuevo” es un tipo de práctica cultural y comunicativa que supone formas musicales de relación entre creadores, intérpretes y oyentes. La canción social o de protesta mexicana por ejemplo, incluye a un grupo diverso de cantantes como Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares o *Los Folkloristas*, pero las marcas discursivas de la “protesta”, la “crítica” o la “inconformidad” podemos verlas, sobre todo, por ejemplo, en rockeros como el grupo Los Nakos, algunas canciones de Alex Lora, o el joven rockero —muerto en el terremoto de 1985—, *Rockdrigo* González, por mencionar algunos. Tampoco podemos negar el estatuto en muchas canciones de corte jazzístico interpretadas por Margie Bermejo o Betsy Pecanins.

Por su parte el concepto de “trova”, podemos aceptarlo en el canon clásico de la “trova yucateca” y acaba en ese micro-universo que son los tríos. Lo nuevo se disemina en experiencias como los grupos experimentales que en los setenta y ochenta, por ejemplo, encabezó el cantautor Sergio Esquivel en su natal Yucatán, la canción de protesta de Chávez, Palomares, Los Folkloristas, y la trova de jóvenes que emergen en los ochenta como Filio, Delgadillo o Haro. Creemos que en México no es posible encontrar un sucedáneo del tipo “trova / nueva trova” como por ejemplo se dio en Cuba, por varias razones, y no sólo por la más evidente: el que la nueva trova no sea la misma sin considerar el impulso e impacto de una revolución social con características tan propias.

La expresión "nueva trova mexicana" va ser necesariamente arbitraria y creíble, solamente si se explicitan los códigos de su señalamiento. No creemos que pueda acuñarse un movimiento que pudiéramos llamar "trova mexicana" —aunque haya discos o CD's con ese nombre—, si por ello queremos ver a cantautores orgánicamente vinculados y asociados en disqueras, temáticas, principios estéticos, etc. La expresión "nueva trova mexicana" siempre será polémica. Hoy día quizá el nombre de "trova" permite evocar a cantantes como David Haro, Alejandro Filio, el dueto Mexicanto (Sergio Félix y David Filio) y algunos más, pero en muchos casos eso no supone una tradición de vínculo con la canción social de los sesenta, ni tampoco podemos definirlos como canta autores de denuncia o protesta.

A manera de conclusión preliminar sobre este debate podemos optar aparte de negar su existencia por la hipótesis contraria: reconocer otras huellas y formas de presencia que acepten por ejemplo la condición de la canción (voz con un acompañamiento) y una temática más que "social" —en el viejo sentido—, "lírica" o "subjetiva" donde la voz nos permite conocer sobre sus estados de ánimo, percepciones, etc.

#### **4. "Breviario" sobre historia cultural mexicana**

La historia cultural mexicana en el siglo XX parte sin duda de la Revolución Mexicana que marca un parteaguas no sólo histórico sino también cultural. Después del triunfo de un grupo dentro de los caudillos, el del norte del país, con Elías Calles a la cabeza, se consolida en la década de los veinte el nacionalismo revolucionario, y ahí mismo el socialismo realista, bajo el cual, por ejemplo, se difunde una de las expresiones más conocidas, el muralismo mexicano.

El nacionalismo va ser el umbral que cubre gran parte de las expresiones. El influjo de la revolución mexicana va a hacer que éste sea el movimiento señero con fuerte impacto en todas las expresiones culturales. En los años veinte, se va dar un primer debate estético-político, entre los Contemporáneos, criticados de afrancesados, cosmopolitas, y las ideas sociales de fuerte corte nacionalista. El gran movimiento reinante va ser el "nacionalismo cultural", que va a impregnar e involuntariamente demorar algunas expresiones. Por ejemplo, en la narrativa hay un cierto atraso en la experimentación, el cual se posterga por esa preocupación excesiva de los narradores por dar cuenta, desde el realismo, de aquellos aspectos que varios lustros después siguen impactando la conciencia. Es hasta los años cincuenta que comienza a darse esa experimentación y constituyen un verdadero boom de las letras; se da el *aggiornamento* de la literatura mexicana en la obra de

Yáñez, Revueltas, Garro, Rulfo, Arreola. En paralelo hay esta preocupación por lo mexicano, y la generación de una filosofía de lo mexicano que parece también el intento de un régimen pos-revolucionario por legitimarse.

Los primeros movimientos de ruptura hay que buscarlos hacia los sesenta, por ejemplo, con los primeros intentos de literatura oral y testimonial, la nueva crónica periodística, la experimentación en narrativa y novela. En los años sesenta y setenta los lectores se identifican con la novela, surge la mitología de Macondo, la lenta internacionalización de Borges, los discursos reivindicativos del Ché; surgen nuevas atmósferas que por ejemplo inventan la idea de juventud, como una nueva realidad cultural. En México, el fenómeno juvenil literario es ese esquivo movimiento, tan criticado después, de la “onda”, y un puñado de buenas obras como *De perfil* (José Agustín) o *Gazapo* (Gustavo Sainz), *Pasto verde* (Parménides García Saldaña). Aparece el movimiento de la contracultura, y con el ello el espacio para “otra” canción distinta, que al menos guarda un aire diferente a los modos dominantes de representación (Monsiváis, 2010b). Para el caso mexicano *el movimiento del sesentaiocho* es un parteaguas, de hecho, tiempo después la crítica literaria acepta el concepto *literatura del sesentaiocho* que genera un conjunto de cambios culturales, determinantes para cualquier aceptación de lo (nuevo) en la canción.

## 5. Ejemplos y aproximaciones

En este último apartado queremos ejemplificar algunas expresiones y canta-autores que ayuden a ver más cercanamente las características de esa nueva canción.

En los sesenta podemos resumir la presencia dominante de expresiones y corrientes de la canción: el remanente de los boleros y canción romántica, el emergente bolero ranchero, la presencia de ritmo afroantillanos (danzón, rumba, guaracha, etc.), la emergencia del rock (cuando los grupos se ven forzados a cantar en inglés), la balada juvenil que interpretan Angélica María o Alberto Vázquez y el folklore latinoamericano (Domínguez, 2011).

En este panorama nos parece interesante la obra de Salvador “Chava” Flores que proponemos establecerlo como una polémica frontera: la de Flores es una expresión que permite acercarnos, sin ser propiamente “nueva” a esa nueva caracterización de lo urbano (o más propiamente tensión entre lo rural y urbano), nuevos códigos de lo popular y una vocación que sin ser “realista” abona a una descripción de costumbre y sensibilidad. La de Flores es un tipo de canción que intenta recuperar, a través de la música, la descripción y crónica de la cultura popular, de ciertos barrios y ambientes; a



través del humor, tener acceso a un nuevo orden de la realidad; el albur nos revela un cierto carácter transgresivo, aunque siempre acotado y enmarcado. Flores no se ubica dentro del canon de la "nueva canción", aunque sea por edad contemporáneo a ella, pero sí adviene un nuevo modo de articulación entre cultura popular-urbana y la canción: inserto en medios masivos, pero inconfundible en sus tipos sociales y relatos que son también una fuente para conocer cómo las clases populares viven o se adaptan a las transformaciones sociales, al edén subvertido de la ciudad, a la distancia del cambio, a las nuevas relaciones, al carácter festivo en medio de la fatalidad. Flores hace una crónica, pero huye de la mirada naif, para ofrecernos intersticios y recovecos del modo de vida de los habitantes, de sus costumbres y hábitos.

Ya en el terreno de lo "nuevo", para nosotros el grupo Los Folkloristas representan una influencia múltiple y una contribución notable. El grupo nace formalmente en 1966. En realidad eran una agrupación de aficionados que compartían el gusto por la música folklórica; se reunían en una cafetería propiedad de Salvador "El Negro" Ojeda a quien se le ha atribuido la paternidad del grupo; aunque en realidad su principal hacedor fue José Ávila quien lanza profesionalmente al grupo en 1972 y desde entonces ha estado formado por una decena de integrantes. En 1970 fundaron la que fue quizá la principal peña mexicana, La Peña de Los Folkloristas, y donde ofrecieron conciertos los principales representantes de la Nueva Canción en América Latina, desde Víctor Jara hasta Silvio Rodríguez. Fueron el primer grupo de música popular y tradicional en presentarse en el Palacio de Bellas Artes.

Con más de 40 años y varias decenas de discos esta agrupación es a un tiempo centro de investigación y difusión, cuya obra —y no únicamente referida a México— es muy significativa. Existe una recuperación de lo popular y de sus tradiciones, donde al conocerlas se intenta reivindicarlas. Con este proceso se suma también un sentido político que permite conocer la voz del pueblo, y construir una nueva identidad musical de enunciadores, difusores y receptores. Para efecto de nuestro comentario, la parte central de su producción es la que se dedica a explotar la tradición musical de algunas regiones, envuelto ello mismo en una estetización que apela a un modo de transmisión (voces afinadas, estilos polifónicos, etc.) que si no es idéntico a como los grupos originarios interpretaban la canción, parece fiel a los códigos de representación musical, y se enmarca en una época con sentido político del hallazgo.

En cuanto a los (nuevos) trovadores, quizá los cantantes individuales más importantes de la *nueva canción* sean Oscar Chávez (1935) y Amparo

Ochoa (1949-1994). Con relación al primero, como *Los Folkloristas* ha logrado mantenerse dentro de un público que sin ser dominante en el mercado de la canción, dista de la marginalidad, al grado, por ejemplo, de realizar 1 o 2 conciertos en el Auditorio Nacional (con capacidad para más de 5000 personas). Haciendo un repaso a su discografía, encontramos formas muy diversas de géneros y actitudes discursivas que van desde la canción amorosa hasta la contestación política o la descripción de hecho políticos.

Por su parte Ochoa puede considerarse como la voz femenina de la *nueva canción*. Fue maestra rural y tuvo participación política en organizaciones sindicales. En 1969 migró a la ciudad de México para dedicarse a la canción. Ganó un concurso de aficionados en la famosa XEW y luego siguió estudios formales de música. En su obra da cuenta de las luchas del pueblo mexicano, explora también las raíces y genera una obra de amplia participación que sintetiza las aspiraciones libertarias de los pueblos.

De la siguiente generación o nacidos en los cincuenta, podemos citar como ejemplo dos casos: el de Marcial Alejandro (1955 – 2009) quien sacó su primer disco en 1982 (*El corrido*) donde musicalizó versos del poeta Renato Leduc. Fundó el grupo La Nopalera, también a partir de los setenta comenzó a trabajar en Radio Educación de la que fue activo colaborador, locutor e incluso participó en su sindicato. En 1983 graba su primer material de larga duración, publicado en 1984 por Discos Pentagrama, titulado *Marcial Alejandro*. Fue compositor para radio y TV, así como para películas como *Morir en el Golfo*. De sus giras, se recuerda particularmente la hecha en 1994. Y el segundo ejemplo es el de David Haro (1951), originario de Veracruz, pero como la mayoría de los cantantes se asentó en la capital; compone y canta desde la década de los setenta pero solamente tiene dos discos, *Ariles. Música del Sotavento*, en el que fusiona trova y son jarocho, y el más urbano, *A esta hora*. Como el caso de Alejandro, sus canciones han sido interpretadas por muchos cantantes y su discografía —en clara diferencia, por ejemplo, a los cantantes de la primera generación— suele ser, también con el caso de Alejandro, no muy abundante, pero no por ello menos sugerente y original. Haro se hace “famoso” por un tema (“Le llamaban loca”) interpretado por el no precisamente neo-interprete José Luis Perales, pero en su obra, como buen trovador, hay ejemplos de la musicalización de poetas mexicanos como Jaime Sabines.

Finalmente, de los nacidos en los sesenta podemos citar dos casos Alejandro Filio (1960) y Fernando Delgadillo (1965). El primero de ellos, surge de las peñas y bares de la ciudad de México en los ochenta; fusiona su proyecto personal con una comedia de humor blanco. Ha defendido

siempre la imagen del trovador con guitarra en mano, y aunque ha participado en muchos festivales de la canción (concretamente el famoso festival OTI), donde al parecer no tuvo suerte, sus composiciones siempre han sido polémicas. A partir de los noventa prosigue su actividad centrándose en presentaciones dentro de circuitos culturales del país, al mismo tiempo, como muchos canta-autores inicia de manera independiente su obra discográfica. En sus discos define lo que él considera el verdadero objetivo del trovador: interpretar el sentimiento popular.

Filio y Delgadillo se inscriben en esta nueva tradición "trovera". El cantante acompañado de su guitarra, interpretando canciones de su autoría. Se ubica en la exploración de nuevos motivos que sin ser políticos pueden implicar alguna modalidad de crítica social. De manera particular Delgadillo es un autor cuyos principales éxitos son los "románticos" pero desde nuevos modos de representación como la parodia, el humor, la ironía, las situaciones que revelan una nueva canción urbana.

La trova mexicana prosigue un camino lento pero sólido en algunos circuitos, sobre todo urbanos, clase medieras, escolarizados o universitarios y con una pequeña presencia en los medios masivos. No posee esa densidad política de la *canción de protesta*, pero son sus letras espacios para representar de una manera distinta a la convencional (canción comercial). Tampoco es el espacio de experimentación sonora, o rescate de nuevos géneros; sino que desde la lírica, se presentan situaciones, aspectos de las relaciones humanas donde por ejemplo la relación hombre-mujer en el relato amoroso es distinta, o donde la relación público-privado del sujeto del relato en la canción es más compleja o sutil. Ya no hay sentido de militancia, ni vindicación de una postura política en particular, no hay tampoco un canto amplio por la libertad de los pueblos o las grandes causas. El carácter "nuevo" hay que buscarlo en oposición a las temáticas estandarizadas de lo comercial, a la aceptación de términos y figuras que demandan más atención del oyente para su decodificación y a la guitarra como el anclaje principal que acompaña la interioridad del trovador.

A diferencia de Alejandro y Haro, con una obra más acotada, Filio y Delgadillo cuentan con decenas de discos y parecen ser más prolíficos. Esto es un rasgo y no revela otra cosa más que la vitalidad de una trova que tiene muchos otros "representantes" en grupos, asociaciones, aficionados o nostálgicos, universitarios que siguen produciendo un tipo de música, que aunque no parece estar hecha para una presencia y aceptación masiva, refleja los cambios en la sensibilidad y el deseo, y la forma en la que la vida cotidiana se hace canción, poema, relato; pretexto para cantar a la mujer

amada, pero también para ironizar sobre los aspectos paradójicos de la vida social o la política.

## Referencias

- Béhague, G. (2006). La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica. En *Revista de Música Latinoamericana* 6; 27, 1; ProQuest Research Library, 47-56.
- Contreras R. (2001). Identidad urbana y folklore. En *Urbano*. Universidad Del Bío-Bío, Chile, vol. 4, núm. 4, 8-11. En línea, disponible: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19840404>
- Domínguez Chávez H. (2011). *La música popular (1940-1970)*. Recuperado el 10 de septiembre 2013, de <http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Musica1940.pdf>
- González, J. P. (s.f.). Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular. En *VI Congreso de la Rama Latinoamericana del International Association for the Study of Popular Music*.
- González, N. R. /s.f.). La guitarra trabajadora. El oficio del cantor popular y su hibridación a la canción de protesta. Artículo en línea, disponible en <http://www.revistaei.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/11116/11444>
- Loza, Steve (2009). Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. En *Revista de Música Latinoamericana*; Otoño; 30, 2; ProQuest Research Library, 247-253.
- Marsh, H. (2010). 'Writing Our History in Songs': Judith Reyes, Popular Music and the Student Movement of 1968. *Bulletin of Latin American Research*, 29(s1), 144-159.
- Miñana C. (2006). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. En *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, N° 11, 36-49. Edición digital en COLANTROPOS [www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006](http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006)
- Monsiváis, C. (1984). La agonía interminable de la canción romántica. En *Comunicación y Cultura* 12. 21-40.
- Monsiváis, C. (2010a). Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México). En Tello, A. (comp.) *La música popular en México. Panorama del siglo XX*. (198-254) México, D.F.: FCE / CONACULTA.
- Monsiváis, C. (2010b). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Ortiz R. (2010). Mariachi, folklore militante y la nueva canción del siglo XX. En Tello, A. (comp.) *La música en México. Panorama del siglo XX*. (291-307) México, DF: FCE.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2 vol. Guadalajara: Universidad Panamericana. Recuperado 20 de junio de 2011, disponible en <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/>

- Reyes Mata, F. (1987). Veinte azarosos años de búsquedas y compromisos. La Nueva Canción Latinoamericana. En *Imagen*, 100-34. 26- 27.
- Sans, J. F. y R. López Cano (coords.) (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Steingress G. (2008). La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. En *Política y Sociedad*, Vol. 45 Núm. 1: 237-260
- Tello, A. (comp.) (2010). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México, DF: FCE.
- Vega Deloya, H. F. (2011). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World Music. En *Historia Actual Online*, (23), 155-169.
- Vitale, L. (2006). Música popular e identidad latinoamericana ( En línea), disponible en [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf)



**Bohemian Night** in Boston  
with

Alejandro Filio

Friday,  
November 15,  
2013 / 7:00 PM

The Center of Arts at the Armory  
191 Highland Avenue,  
Somerville, MA 02143  
(617) 718-2191  
[www.artsatthearmory.org](http://www.artsatthearmory.org)

Tickets Online:  
[alejandrofilio.boston.eventbrite.com](http://alejandrofilio.boston.eventbrite.com)

Contact:  
[alexbolvi@yahoo.com](mailto:alexbolvi@yahoo.com) / (617) 388-5508