



Trova y pobreza, representaciones sociohistóricas en la Patagonia argentina

Trova e pobreza, representações sócio-históricas presentes na música popular na Patagônia argentina

The trova and poverty: socio-historical representations in Argentine Patagonian popular music

Lorena Paola Vargas Ampuero ^{a1}

^a  lpva82@gmail.com  0000-0002-6343-9366

¹ Universidad Nacional del Comahue, Facultad de Humanidades, Equipo de investigación Arte y Trabajo, Neuquén, Argentina

Recibido: 13-07-2026 • Aceptado: 01-09-2026 • Publicado: 05-09-2026

Resumen

Este artículo analiza las representaciones sociohistóricas de la pobreza elaboradas en cuatro canciones compuestas entre 1967 y 2000: "Huellita de humo", de Celedonio "Chele" Díaz; "Lata y madera", de Nelson Ávalos; "La Paloma", de Ramón Queipul; y "Como dos perros", de José Luis Álvarez. La investigación, de carácter cualitativo y comparativo, se inscribe en la historia social de la cultura y la historia oral. El análisis se sustentó en letras de canciones, entrevistas semiestructuradas, registros sonoros y audiovisuales, documentos personales, publicaciones periódicas, archivos digitales y no digitales, y notas de campo. Mediante análisis de contenido se identificaron representaciones de la pobreza en torno al hábitat, el trabajo, la intemperie, y la dignidad. Los resultados muestran que las canciones remiten a un proceso histórico común, iniciado por la anexión violenta del territorio mapuche-tehuelche al Estado Nacional, que configuró relaciones sociales desiguales y experiencias compartidas de pobreza. Se concluye que la trova en Patagonia constituye tanto un objeto de estudio como una fuente historiográfica capaz de ampliar la comprensión de las desigualdades sociales al elaborar interpretaciones históricamente situadas sobre las experiencias de quienes las viven.

Palabras clave : trova; pobreza; Patagonia; representaciones; desigualdad

Resumo

Este artigo analisa as representações sócio-históricas da pobreza elaboradas em quatro canções compostas entre 1967 e 2000: "Huellita de humo", de Celedonio "Chele" Díaz; "Lata y madera", de Nelson Ávalos; "La Paloma", de Ramón Queipul; e "Como dos perros", de José Luis Álvarez. A pesquisa, de caráter qualitativo e comparativo, insere-se no campo da história social da cultura e da história oral. A análise fundamentou-se em letras de canções, entrevistas semiestruturadas, registros sonoros e audiovisuais, documentos pessoais, publicações periódicas, arquivos digitais e não digitais, e notas de campo. Por meio da análise de conteúdo, foram identificadas representações da pobreza relacionadas ao habitat, ao trabalho, à intemperie e à dignidade. Os resultados mostram que as canções remetem a um processo histórico comum, iniciado com a anexação violenta do território mapuche-tehuelche ao Estado Nacional, que configurou relações sociais desiguais e experiências compartilhadas de pobreza. Conclui-se que a trova na

Patagônia constitui tanto um objeto de estudo quanto uma fonte historiográfica capaz de ampliar a compreensão das desigualdades sociais ao elaborar interpretações historicamente situadas sobre as experiências daqueles que as vivenciam.

Palavras-chave : trova; pobreza; Patagônia; representações; desigualdade

Abstract

This article analyzes the sociohistorical representations of poverty constructed in four songs composed between 1967 and 2000: "Huellita de humo", by Celedonio "Chele" Díaz; "Lata y madera", by Nelson Ávalos; "La Paloma", by Ramón Queipul; and "Como dos perros", by José Luis Álvarez. This qualitative and comparative study is grounded in social history of culture and oral history. The analysis draws on song lyrics, semi-structured interviews, audio and audiovisual recordings, personal documents, periodical publications, digital and non-digital archives, and field notes. Through content analysis, representations of poverty were identified in relation to habitat, work, exposure to the elements, and dignity. The findings show that the songs refer to a shared historical process that began with the violent annexation of Mapuche-Tehuelche territory by the Argentine National State, shaping unequal social relations and shared experiences of poverty. The study concludes that *trova* in Patagonia constitutes both an object of study and a historiographical source capable of broadening our understanding of social inequalities by producing historically situated interpretations of the experiences of those who live them.

Key words : trova; poverty; Patagonia; representations; inequality

Introducción

Aferrarse a la cola de un volantín
Y que te lleve por el cielo del barrio
A ver cómo crece la miseria.
Poema de Freddy Gallardo

Las canciones ocupan un lugar singular entre las fuentes que permiten comprender las sociedades del pasado y del presente. En ellas se condensan experiencias estéticas individuales y colectivas, memorias, conflictos y expectativas que, lejos de limitarse a reflejar la realidad, elaboran interpretaciones históricamente situadas sobre ella. Como toda producción cultural, son resultado de procesos sociales concretos y, al mismo tiempo, intervienen en la construcción de sentidos acerca de ellos. Su valor para la investigación reside, por tanto, tanto en la información que aportan como en su capacidad para problematizar y resignificar las experiencias de las comunidades en las que fueron creadas. Desde esta perspectiva, la canción constituye un objeto de estudio y una fuente historiográfica capaz de producir conocimiento sobre la sociedad que la hizo posible.

Esta dimensión adquiere especial relevancia en la trova, una expresión artística caracterizada por su atención a los conflictos de su tiempo y por una sostenida reflexión sobre la vida cotidiana, las desigualdades y las experiencias de los sectores populares (Guerrero 2016; Robayo Pedraza 2015). Lejos de reducirse al testimonio o la denuncia, las canciones proponen lecturas del mundo social que permiten reconstruir las formas en que distintos actores comprendieron y dieron sentido a las condiciones históricas de su existencia.

En América Latina, la canción ha constituido un espacio privilegiado de intervención sobre los conflictos sociales y políticos (Guerrero 2016; Robayo Pedraza 2015). La trova, en particular, ha articulado la creación artística con una reflexión crítica sobre las desigualdades que atraviesan la vida cotidiana de los sectores populares (González 2013; Robayo Pedraza 2015). En este trabajo, las canciones son abordadas simultáneamente como objeto de estudio y como fuente historiográfica: interesan tanto por su

especificidad como producciones culturales cuanto por su capacidad para elaborar interpretaciones históricamente situadas sobre la sociedad que las hizo posibles (González 2013, 2015). Desde esta perspectiva se analizan "Huellita de humo" (1967), de Celedonio "Chele" Díaz; "Lata y madera" (1986), de Nelson Ávalos; "La Paloma" (1997), de Ramón Queipul; y "Como dos perros" (2000), de José Luis Álvarez.

Las cuatro canciones fueron compuestas en cuatro ciudades de la Patagonia: Esquel, vinculada al turismo de montaña; San Carlos de Bariloche, marcada por una economía turística socialmente más heterogénea; Comodoro Rivadavia, estructurada en torno a la explotación petrolera; y General Roca (Fiske Menuco), históricamente asociada a la producción frutícola y al poder político del Alto Valle. Sin embargo, estas diferencias se inscriben en un proceso histórico compartido, signado por el genocidio perpetrado contra los pueblos originarios durante la mal denominada "Conquista del Desierto", los persistentes vínculos sociales, culturales y familiares con Chile y la continuidad de las comunidades mapuche-tehuelche (Delrio 2005; Lenton 2010; Nagy 2011; Gundermann, González y de Ruyt 2009; Ramos 2005; Valverde 2010). Sobre ese trasfondo común, las canciones construyen una lectura compartida de la pobreza que trasciende las particularidades locales y permite analizar las formas en que la trova interpreta las desigualdades inherentes a la organización capitalista de la sociedad.

Esta convergencia sustenta la hipótesis que orienta este trabajo: las convergencias territoriales y temporales no fragmentan las experiencias de la pobreza, sino que la trova en Patagonia las articula en un horizonte compartido de sentidos. Un elemento central de esa experiencia común es el barrio periférico, configurado como consecuencia del genocidio de los pueblos originarios y de la incorporación forzada de sus territorios al Estado nacional argentino. El despojo territorial y el desplazamiento hacia los centros urbanos obligaron a amplios sectores de la población indígena a incorporarse a una economía para la que habían sido deliberadamente desprovistos de sus medios de subsistencia, configurando condiciones estructurales de pobreza que las canciones reelaboran desde la experiencia cotidiana (Delrio 2005; Lenton 2010; Nagy 2011; Valverde 2010).

Desde fines del siglo XX, numerosos estudios han cuestionado las perspectivas que reducían la música a una dimensión exclusivamente estética o recreativa, proponiendo comprenderla como una práctica social históricamente situada (González 2008, 2013). Desde este enfoque, la música popular ha sido analizada como un espacio de producción de sentidos, disputas simbólicas, construcción de identidades e interpretación de los conflictos sociales (Chartier 1992; González 2013). En América Latina, este campo incorporó problemáticas vinculadas con las desigualdades, la territorialidad, la memoria, la violencia y las subjetividades (González 2015), consolidando una perspectiva que reconoce a la canción tanto como objeto de estudio cuanto como una fuente capaz de producir conocimiento sobre los procesos históricos y culturales.

Esta renovación también modificó las posibilidades heurísticas atribuidas a la canción como fuente de investigación. Como señala González (2015), sus significados se producen en contextos históricos específicos y permiten acceder a sensibilidades, percepciones y formas de comprender la experiencia social que difícilmente emergen con la misma intensidad en otras fuentes. Desde esta perspectiva, la música popular dejó de ser concebida únicamente como un objeto estético para ser analizada como una práctica social capaz de producir conocimiento sobre los procesos históricos. En esta misma línea, Quiña (2021, 2013, 2024) ha contribuido a comprender cómo las producciones musicales participan en la construcción de identidades, memorias y territorialidades, al tiempo que expresan las tensiones derivadas de las transformaciones económicas, las desigualdades y las condiciones de trabajo de quienes producen arte.

Diversas investigaciones han abordado, además, las relaciones entre canción y desigualdad social. Robayo Pedraza (2015) sostiene que la canción social latinoamericana convirtió la pobreza, la exclusión y la marginalidad en objetos de elaboración artística y de disputa política, mientras que los estudios sobre la Nueva Canción Latinoamericana destacaron su capacidad para articular experiencias compartidas, identidades colectivas y horizontes de transformación social (Robayo Pedraza 2015; Guerrero 2016). Estos aportes constituyen antecedentes fundamentales para comprender el desarrollo de la trova en Patagonia. Sin embargo, siguen siendo escasos los estudios que la analizan específicamente como objeto de estudio y, simultáneamente, como fuente historiográfica para reconstruir interpretaciones históricas de la pobreza. Este trabajo parte de la hipótesis de que dichas interpretaciones no se limitan a tematizar la pobreza, sino que organizan un universo poético en el que la dignidad, la esperanza, la intemperie y la propia pobreza cumplen un papel estructurante en la comprensión de la experiencia histórica. En ese campo de vacancia se inscribe la presente investigación.

Dentro del amplio universo de la canción de autor, la trova ocupa un lugar singular por la centralidad que otorga a la palabra como principal herramienta de reflexión sobre la realidad social (Riquer 1975; Robayo Pedraza 2015). Heredera de diversas tradiciones musicales y literarias, ha construido un repertorio atravesado por las desigualdades, el trabajo, la memoria, los territorios y las luchas de los sectores populares (Guerrero 2016). Aunque adoptó expresiones diversas según los contextos históricos y geográficos, mantuvo una preocupación constante por comprender críticamente las experiencias de su tiempo (González 2013).

En Argentina, uno de los antecedentes más significativos de esta tradición fue el Movimiento del Nuevo Cancionero, surgido en Mendoza a comienzos de la década de 1960 en torno a Armando Tejada Gómez, Oscar Matus y Mercedes Sosa. Su propuesta renovó la canción popular mediante una apertura estética, poética, histórica e ideológica que dialogó con experiencias como la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana, consolidando una tradición latinoamericana comprometida con la reflexión sobre las desigualdades sociales, la memoria y los procesos históricos (Guerrero 2016). En diálogo con ese horizonte latinoamericano se desarrolló la trova en Patagonia, que incorporó problemáticas vinculadas con las configuraciones territoriales, las transformaciones económicas y las formas específicas que asumieron la pobreza y la desigualdad en la región (Vargas Ampuero 2015; Vargas Ampuero y Núñez 2024).

En esa línea, nuevas investigaciones muestran que la canción de autor en Patagonia no puede comprenderse al margen de los procesos de conformación regional, las relaciones con los pueblos originarios, las migraciones y las desigualdades territoriales. Más que definirse por criterios exclusivamente musicales, estas experiencias concibieron la creación artística como una práctica de intervención cultural orientada a recuperar memorias históricas, fortalecer vínculos comunitarios y problematizar las distintas formas que asumen la desigualdad y la exclusión social (Vargas Ampuero 2015, 2020; Vargas Ampuero y Nuñez 2024).

Las relaciones entre arte, música y sociedad en Patagonia han despertado un creciente interés dentro de las ciencias sociales y las humanidades. Diversas investigaciones consolidaron las producciones artísticas de la región como objetos legítimos de estudio y enriquecieron este campo mediante aportes provenientes de la historia, la antropología, la sociología, la comunicación y los estudios culturales (Mellado 2014, 2015, 2020; Vargas Ampuero 2012, 2015, 2026; Lizárraga y Duimich 2016; Núñez 2017, 2020; Jalil 2024; Flores y Vargas Ampuero 2023; Vargas Ampuero y Núñez 2024; Ayilef 2025, entre otros).

En diálogo con estas investigaciones, el presente trabajo dirige la atención hacia un objeto que aún no ha recibido un tratamiento específico: la trova en Patagonia en relación con las interpretaciones históricas de la pobreza elaboradas en sus canciones.

Del mismo modo, numerosos estudios históricos y antropológicos reconstruyeron los procesos de despojo territorial, las movilidades poblacionales, las experiencias urbanas mapuche-tehuelche y las desigualdades derivadas de la incorporación subordinada de la Patagonia al Estado nacional argentino (Ramos 2005; Delrio 2005, 2021; Golluscio 2006; Gundermann, González y de Ruyt 2009; Lenton 2010; Nagy 2011; Valverde 2010; Kropff 2011, 2019; Fiori y Bleger 2020, entre otros). Estos aportes constituyen el marco histórico indispensable para comprender las experiencias sociales que las canciones reelaboran y resignifican.

Desde esta perspectiva, el análisis de las canciones supone asumir que estas no reflejan mecánicamente una realidad exterior, sino que construyen sentidos sobre ella. Siguiendo a Chartier (1992), las representaciones constituyen formas históricas mediante las cuales individuos y grupos interpretan el mundo. En consecuencia, las canciones son entendidas como producciones culturales que seleccionan, jerarquizan y articulan experiencias para volverlas socialmente significativas. Este enfoque permite analizar la pobreza no sólo como un dato objetivo trasladado a la canción, sino como una construcción histórica elaborada mediante una práctica artística situada.

Reconocer que las canciones construyen sentidos sobre la realidad no implica asumir la existencia de un significado único. Como señala Eco (1991), toda obra permanece abierta a múltiples interpretaciones, aunque estas no sean infinitas ni arbitrarias, sino que se encuentran condicionadas por las características de la obra y por los contextos históricos y culturales en los que es producida y recibida. Desde esta perspectiva, el análisis no procura establecer una lectura definitiva de las canciones, sino identificar las operaciones de significación mediante las cuales producen sentidos.

Este enfoque requiere un marco teórico transdisciplinario que permita comprender la canción simultáneamente como producción cultural, fuente historiográfica y objeto de estudio. En primer lugar, se recupera la noción de canción-proceso propuesta por Juan Pablo González (2013), que concibe las canciones como producciones dinámicas, abiertas a permanentes procesos de resignificación. En segundo término, los aportes de Alessandro Portelli (1991) permiten comprender que el valor histórico de los relatos no reside únicamente en los acontecimientos que evocan, sino también en los sentidos que los sujetos construyen sobre ellos. Finalmente, la categoría de espacio vivido desarrollada por Bermejo Barrera (2009) aporta herramientas para interpretar las relaciones entre territorio, memoria y desigualdad que estructuran las experiencias representadas en las canciones. En conjunto, estas perspectivas hacen posible analizar la canción como una práctica cultural que la interpreta, la resignifica y produce conocimiento acerca de ella.

En este trabajo, la trova es entendida como una práctica artística que trasciende el acto de cantar. Trovar implica buscar palabras para nombrar el mundo, melodías capaces de conmover y construir significados. Como recuerda Martín de Riquer (1975), el trovar designaba originalmente el arte de componer versos y melodías destinados a ser escuchados, tradición que la Nueva Trova Latinoamericana resignificó desde los conflictos sociales de su tiempo y que encontró continuidad en Patagonia, donde trovadores y trovadoras incorporaron a ese legado las problemáticas, memorias y experiencias de sus propios territorios. En ello reside uno de sus principales aportes: ofrecer una vía de acceso no solo a las condiciones materiales de existencia, sino también a los significados que distintos sujetos elaboran para comprenderlas, habitarlas y narrarlas.

Metodología

El viento abatió sueños Derribó paredones Desclavó techos Abrió las ventanas de par en par
Tumbó todo lo que encontró en su paso Pero no pudo callar el grito del hambre. Poema de Fredy
Gallardo

Esta investigación se inscribe en la historia social del arte, adoptando una metodología cualitativa con un enfoque comparativo. Las canciones constituyen el corpus principal del estudio y son abordadas simultáneamente como producciones artísticas, objetos de estudio y fuentes historiográficas. Su análisis se desarrolla en diálogo con entrevistas semiestructuradas realizadas a los propios/as trovadores, registros sonoros y audiovisuales, documentos personales, publicaciones periódicas, archivos digitales, páginas web oficiales y notas de campo, mediante una estrategia de triangulación de fuentes que permitió identificar convergencias, tensiones y complementariedades entre los distintos materiales.

El corpus central está integrado por las canciones "Huellita de humo" (1967), de Celedonio "Chele" Díaz; "Lata y madera" (1986), de Nelson Ávalos; "La Paloma" (1997), de Ramón Osvaldo Queipul; y "Como dos perros" (2000), de José Luis Álvarez. Su selección respondió al problema de investigación antes que a criterios de disponibilidad o de soporte documental. El análisis se desarrolló a partir de la noción de "racimo textual" propuesta por Juan Pablo González (2013), entendiendo cada canción como un núcleo de significación que se expande mediante el diálogo con entrevistas, registros sonoros y audiovisuales, documentos personales, etc., permitiendo reconstruir los procesos sociales, culturales e históricos que intervienen en su producción, circulación y recepción. Dado que la reproducción íntegra de las letras excedería la extensión prevista para este artículo, el análisis incorpora únicamente los fragmentos necesarios para sustentar las interpretaciones propuestas.

El trabajo se desarrolló a partir de la noción de canción-proceso propuesta por Juan Pablo González (2013), considerando conjuntamente las condiciones de producción, circulación, interpretación y resignificación de las obras. Desde esta perspectiva, el corpus fue abordado mediante análisis de contenido, lo que permitió reconstruir los sentidos históricos de la pobreza atendiendo a la articulación entre las trayectorias de los trovadores, los territorios donde las canciones fueron compuestas y los contextos históricos en los que adquirieron significado. Este procedimiento permitió identificar regularidades y particularidades en torno al trabajo, el hábitat, la intemperie, el hambre y la dignidad, entendidas como dimensiones analíticas a través de las cuales las canciones interpretan la experiencia de la pobreza.

Las entrevistas de historia oral fueron incorporadas al análisis como parte del propio proceso de producción de significados de las canciones. En concordancia con la noción de canción-proceso y con la perspectiva del racimo textual (González 2013), los testimonios de Celedonio "Chele" Díaz, Nelson Ávalos y Ramón Queipul fueron analizados conjuntamente con las letras, entendiendo que las interpretaciones elaboradas por los propios trovadores décadas después de la composición constituyen una instancia más de producción de sentidos de las obras. En el caso de José Luis Álvarez, el análisis se complementó con entrevistas previamente publicadas, registros audiovisuales y páginas web oficiales. Asimismo, se incorporaron testimonios de otros/as y otras trovadores cuando resultaban pertinentes para reconstruir los procesos de producción, circulación y resignificación de las canciones. De este modo, las entrevistas, los registros documentales y las restantes fuentes fueron analizados de manera integrada, permitiendo contrastar, contextualizar y ampliar los sentidos construidos en torno al corpus.

La historia oral y el cuaderno de notas de campo constituyeron herramientas metodológicas fundamentales para contextualizar las canciones y documentar el propio proceso de investigación. Las notas registraron observaciones realizadas durante recitales, encuentros de trovadores, entrevistas, conversaciones informales y recorridos por los territorios estudiados, incorporándose al análisis como parte del ejercicio de reflexividad que acompañó toda la investigación (Guber 2001; Restrepo 2016; Visotsky 2022). Desde esta perspectiva, la producción de conocimiento no fue entendida como una mera recolección de información, sino como el resultado del diálogo permanente entre las canciones, los testimonios, los registros de campo y las restantes fuentes analizadas.

El análisis se desarrolló mediante la técnica de análisis de contenido (Piñuel Raigada 2002), cuyas categorías fueron construidas progresivamente a partir del examen comparativo de las canciones, las entrevistas y los restantes materiales de investigación, en diálogo permanente con el marco teórico y la interpretación historiográfica. El enfoque comparativo no buscó establecer jerarquías entre los casos, sino identificar regularidades, continuidades y particularidades en los sentidos históricos de la pobreza elaborados por trovadores que produjeron sus obras en contextos históricos y territoriales diversos. La articulación entre el análisis de contenido, la historia oral y la etnografía permitió reconstruir esos sentidos atendiendo tanto a las especificidades de cada trayectoria como a los significados compartidos que emergen del conjunto del corpus. A partir de este recorrido metodológico, los resultados se organizan en cuatro dimensiones analíticas: habitar la pobreza, trabajar para sobrevivir, la dignidad como forma de resistencia y habitar la intemperie.

A continuación, se presentan las letras de las canciones. Sin embargo, se recomienda escucharlas yendo a la sección Referencias, antes de proseguir con la lectura de este escrito.

Huellita de humo

En la falda del cerro, cruzando el río,
vive la gente
Revolviendo basura que tira el rico,
vive la gente.
En los ranchos de latas,
cabezas blancas
como ceniza
A la noche se duermen mirando el cielo
por las rendijas.
¡Ay! Huellita escondida,
huele a humo.
¡Ay! Huellita escondida,
huele a muerte.
El que pisa tu senda
te pertenece.
Con su ser, con su credo,
alma con hambre, huellita,
te pertenece.
Desamparo que viene
como un mendrugo a la tardecita
Duro como la pena de alcohol y rabia

que el hambre excita.
En las aguas marrones
de vez en cuando una esperancita
Hace como que llega
pero se muere sin ver la orilla.

Celedonio "Chele" Díaz-1967-Esquel-Chubut, Argentina

Lata y madera

Esto de la pobreza,
por cierto, es cosa seria.
La capilla en el medio
y, alrededor, miseria.
Mucha "Lata y madera",
mucho viento golpeando.
Además de los gritos,
van las bolsas volando.

Estríbillo

Oh, princesa del lago,
cuida más a tu espalda;
o tu empolvada cara
no te sirve de nada.
Multicolor y ahumado
el pobre caserío.
Multicolores, sucios,
los harapientos críos.
En noches impensables
se traduce la vida.
Puro alcohol el paisano;
y las manos vacías.

Nelson Ávalos -1986-San Carlos de Bariloche-Río Negro, Argentina

La Paloma

Como quien se va yendo por los cerros
Tras el último rayo de sol
Sobre un manto naciente de coirones
Va quedando en silencio mi corazón.
Como hojas aventadas del otoño
mis manos cenizas escribirán
con tinta de tierra y primavera
los sueños que no alcancé a ver, florecerán.
Y me iré convirtiendo los dolores
En semillas de amor hecho canción
Y me iré habitando el mismo cielo

Y entre nubes de viento cantaré
 Y así volveré a vivir para siempre y por siempre aquí.
 Como quien bebe el amor de un solo trago
 La llovizna de mis ojos caerá
 Alcanzando este mar de recuerdos
 Besando la piel de tus huellas vida, en mi arena
 Como hojas aventadas del otoño
 Mi pequeña alma se cubrirá
 Con el vuelo barrial de "La Paloma"
 Dando vueltas por el aire subirá
 Y me iré convirtiendo los dolores
 En semillas de amor hecho canción
 Y me iré habitando el mismo cielo
 Y entre nubes de viento cantaré
 Y así volveré a vivir para siempre y por siempre aquí.

Ramón Queipul -1997- Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina

Como dos perros

Yo lo encontré,
 con unas cajas de cartón entre las manos,
 el me miró,
 me acarició y ya nomás fuimos hermanos.
 Del basural,
 como un buen perro lo seguí hasta el rancho,
 me puso un nombre,
 que era Malevo y se mandó un trago.
 Eran días de frío,
 para el Pablo y pa' mí,
 no había como engañarse,
 pa' dejar de sufrir.
 Analfabeto,
 nunca estudió por encontrar el mango,
 yo que era perro,
 leía mejor que él y sus diez hermanos.
 Medio jovato,
 el tipo andaba siempre abandonado,
 ni la familia,
 ni una changuita ya le habían quedado.
 Ay que amarga es la vida,
 dijo el Pablo una vez,
 éramos "Como dos perros",
 qué le vamos a hacer.
 Mi compañero,
 una vez me contó de un accidente,

en el trabajo,
de ahí lo rajaron por un excedente.
Quería robar,
me confesó que ya estaba cansado,
que de comer,
hasta la forma ya se había olvidado.
Y hubo una mañana,
en que no aguanté más,
verlo al Pablo con hambre,
rastreado el basural.
Lo convencí,
que yo era un cuzco viejo y sin familia,
que por cariño,
hasta mi carne contra su hambre le daría.
El me entendió,
lo vi llorar mientras me despedía,
pobre Malevo,
decía el buen y mi pata se comía.
Ay que amarga es la vida,
dijo el Pablo una vez,
éramos "Como dos perros",
qué le vamos a hacer.

José Luis Álvarez -2000- General Roca-Fiske Menuco, Río Negro, Argentina

Resultados: la construcción histórica de significados en la trova en Patagonia

El análisis comparativo permitió identificar un conjunto de sentidos históricos mediante los cuales la trova en Patagonia interpreta la experiencia de la pobreza. Lejos de constituir testimonios aislados, las cuatro canciones pueden leerse como un diálogo de sentidos entre trovadores que elaboran interpretaciones convergentes sobre las desigualdades sociales. En ese diálogo no desaparecen las singularidades de cada obra; por el contrario, es precisamente la diversidad de sus voces la que permite reconstruir un horizonte compartido de significados. A continuación, se desarrollan cuatro dimensiones analíticas que muestran ese diálogo.

Habitar la pobreza

La primera dimensión analiza las formas de habitar la pobreza. En las canciones analizadas, la pobreza no aparece únicamente como una condición económica, sino como una forma histórica de habitar el territorio. La vivienda, el barrio y el entorno cotidiano dejan de funcionar como un simple escenario donde transcurren los acontecimientos para convertirse en expresiones materiales de las desigualdades. Los "ranchos de latas" (Díaz, 1967), la "Lata y madera" (Ávalos, 1986), el "basural" (Álvarez, 2000) o el "vuelo barrial de "La Paloma"" (Queipul, 1997) configuran una geografía en la que el espacio no solo

sitúa la pobreza, sino que participa activamente en la construcción de sus significados. Aunque compuestas en diferentes décadas, las cuatro canciones coinciden en representar el hábitat como una experiencia social donde la exclusión y la desigualdad adquieren una materialidad concreta.

La geografía que construyen estas canciones trasciende ampliamente la descripción del espacio físico. Los territorios representados no funcionan como escenarios donde transcurre la pobreza, sino como componentes activos de la experiencia histórica que modelan las formas de habitar, de vincularse y de resistir. En "*Huellita de humo*", la pobreza comienza allí donde "vive la gente", "en la falda del cerro" y "cruzando el río", localización que delimita simultáneamente un espacio geográfico y una frontera social. La necesidad de "revolver basura que tira el rico" sitúa la desigualdad como una relación histórica entre sectores sociales antes que como una condición individual. Del mismo modo, en "*Lata y madera*", "la capilla en el medio y, alrededor, miseria", "mucho *Lata y madera*" y "mucho viento golpeando" configuran un paisaje donde la precariedad material y la intemperie forman parte de la vida cotidiana. En ambos casos, el territorio no permanece inmóvil: organiza los recorridos, condiciona las prácticas y expresa materialmente las desigualdades.

Las otras dos canciones amplían esta construcción espacial al incorporar dimensiones que exceden la mera privación material. En "*Como dos perros*", el basural constituye simultáneamente un espacio de supervivencia, de trabajo, de amistad y de sacrificio; allí Pablo "rastrea el basural" para enfrentar el hambre, mientras Malevo ofrece su propio cuerpo como último gesto de solidaridad. En "*La Paloma*", en cambio, el barrio es recuperado desde la memoria mediante "el vuelo barrial de *La Paloma*", que transforma ese mismo territorio en un espacio de pertenencia, afecto y permanencia. En conjunto, muestran que la pobreza no designa únicamente una carencia económica. Constituye una forma histórica de habitar el mundo en la que cerros, ríos, viento, basurales y barrios dejan de ser simples escenarios para convertirse en parte constitutiva de la experiencia social. La geografía de la pobreza que elaboran estos trovadores no inmoviliza a sus protagonistas; por el contrario, los muestra transitando, buscando, resistiendo y construyendo vínculos en territorios atravesados por profundas desigualdades.

La experiencia de habitar estos territorios adquiere mayor densidad cuando las canciones desplazan la mirada desde el paisaje hacia la vida cotidiana. En "*Huellita de humo*", los "ranchos de latas" donde las personas "se duermen mirando el cielo por las rendijas" convierten la precariedad habitacional en una experiencia permanente de intemperie, mientras las "cabezas blancas como ceniza" expresan el desgaste producido por años de privaciones. En "*Lata y madera*", "las bolsas volando", "los harapientos críos" y "las manos vacías" profundizan esa misma experiencia al mostrar cómo la desigualdad atraviesa simultáneamente los cuerpos y el entorno. Por su parte, "*Como dos perros*" sitúa la supervivencia en el basural, donde Pablo rastrea alimento y, al mismo tiempo, construye junto a Malevo un vínculo de amistad que desafía la especie y el abandono. En las cuatro canciones, el territorio deja marcas materiales sobre quienes lo habitan; al mismo tiempo, constituye el espacio donde se construyen relaciones, memorias y formas de resistencia.

Sin embargo, la geografía de la pobreza no agota los sentidos del habitar. En "*La Paloma*", la memoria transforma el barrio en un territorio de pertenencia cuando "mis manos cenizas escribirán / con tinta de tierra y primavera" y "el vuelo barrial de *La Paloma*" proyectan la experiencia vivida hacia el porvenir. Del mismo modo, la "esperancita" de "*Huellita de humo*", aunque "se muere sin ver la orilla", muestra que la esperanza también forma parte del universo simbólico de quienes habitan estos territorios. Las canciones no presentan la pobreza como una condición que clausura el futuro, sino como una

experiencia histórica en permanente tensión con la memoria, la solidaridad y la posibilidad de un mañana distinto. Habitar la pobreza implica, así, construir vínculos, sostener horizontes de sentido y disputar las condiciones que parecen negarlos.

Un rasgo compartido por las cuatro canciones es la impugnación de toda explicación individualizante de la pobreza. Ninguna la presenta como el resultado de decisiones personales o de fracasos individuales; por el contrario, todas la sitúan en relaciones sociales históricamente desiguales. En "*Huellita de humo*", la oposición entre quienes sobreviven "revolviendo basura" y aquello "que tira el rico" desplaza la explicación desde las conductas individuales hacia una estructura de poder que produce simultáneamente riqueza y exclusión. Del mismo modo, "*Lata y madera*" organiza un paisaje donde "la capilla en el medio y, alrededor, miseria" y "las manos vacías" muestran que la desigualdad forma parte de la configuración misma del territorio. En "*Como dos perros*", la decisión de Pablo de robar aparece precedida por una larga secuencia de pérdidas: un salario magro, el hambre, el deseo de robar, el despido, el desempleo y el hambre extremo. Cuando confiesa que "ya estaba cansado", que "quería robar" y que "de comer hasta la forma ya se había olvidado", la canción desactiva cualquier juicio moral para situar esa decisión dentro de una trayectoria marcada por la exclusión. Desde otra sensibilidad, "*La Paloma*" transforma el sufrimiento en memoria colectiva al anunciar que "mis manos cenizas escribirán / con tinta de tierra y primavera / los sueños que no alcancé a ver florecerán", proyectando la experiencia individual hacia un horizonte compartido.

Leídas en conjunto, las canciones construyen una interpretación histórica de la pobreza que impugna las explicaciones basadas en la eventualidad y la inscribe en procesos sociales de larga duración. El rancho, el basural, el barrio y la periferia no aparecen únicamente como lugares donde transcurre la vida de sus protagonistas, sino como territorios históricamente producidos donde las desigualdades adquieren una materialidad concreta. Sin embargo, estos espacios tampoco quedan definidos exclusivamente por la carencia. En ellos persisten la solidaridad, la memoria, la esperanza y la dignidad como formas de existir en un mundo profundamente desigual. La "esperancita" que en "*Huellita de humo*" "hace como que llega, pero se muere sin ver la orilla", las "semillas de amor hecho canción" de "*La Paloma*", el sacrificio de Malevo por Pablo en "*Como dos perros*" y la interpelación a la "princesa del lago"^{1[1]} en "*Lata y madera*" muestran que las canciones no sólo denuncian las condiciones materiales de la pobreza: también recuperan las formas de humanidad que se construyen en medio de ella. Habitar la pobreza significa, así, vivir en territorios atravesados por la desigualdad sin que esa desigualdad consiga agotar la memoria, los vínculos ni la posibilidad de imaginar otros futuros.

Las entrevistas de historia oral amplían este diálogo de sentidos al incorporar las memorias y reflexiones de quienes compusieron las canciones. Más que confirmar las interpretaciones elaboradas en ellas, las prolongan y resignifican desde la memoria de sus autores. En consonancia con la noción de canción-proceso, los recuerdos y reflexiones de los trovadores constituyen una instancia más de producción de sentidos de estas obras, ampliando las interpretaciones que ellas mismas construyen sobre el habitar la pobreza. Los testimonios muestran que la precariedad material convivió con prácticas de reciprocidad, trabajo colectivo y organización comunitaria, de modo que la experiencia del barrio no aparece reducida a la carencia, sino también como un espacio de pertenencia y de construcción de vínculos. Así, las interpretaciones presentes en "*La Paloma*", "*Huellita de humo*" y "*Lata y madera*" continúan elaborándose en las memorias de sus propios autores, quienes insisten en que su creación artística nace de la experiencia directa de esos territorios y de la necesidad de hacer visibles las desigualdades que atraviesan la vida cotidiana de sus habitantes.

Entre los testimonios reunidos, las palabras de Ramón Queipul resultan especialmente elocuentes para comprender esta dimensión del habitar. Al recordar la llegada de sus padres desde Chiloé, explica que "sonaba fuerte que en Comodoro había trabajo. Entonces, se vinieron por acá", aunque el lugar donde se asentaron era un espacio donde "llegaban todos los paisanos y se levantaban casitas con chapas (...)" (Queipul, 2023). La búsqueda de mejores condiciones de vida aparece, así, estrechamente vinculada a formas precarias de ocupación del territorio. Las mismas condiciones que dieron lugar a más pobreza, generaron prácticas de solidaridad que continúan dialogando con las interpretaciones elaboradas en las canciones. Queipul recuerda que el barrio se construía mediante el "trabajar en conjunto como comunidad" (Queipul, 2023) y evoca una escena que sintetiza esa experiencia compartida: "Íbamos todos a la casa de tu mamá a buscar agua. Todos los vecinos, porque era el único lugar donde había agua". Frente a esa necesidad, su madre respondía: "Mientras haya agua, lleven todo lo que quieran" (Queipul, 2023). Décadas después de haber compuesto "*La Paloma*", estos recuerdos no sustituyen el sentido de la canción, sino que lo amplían al mostrar que el barrio, además de un espacio atravesado por profundas desigualdades, fue también un territorio donde la cooperación cotidiana hizo posible sostener la vida.

Trabajar para sobrevivir

Si el habitar constituye una de las primeras dimensiones mediante las cuales la trova construye sentidos sobre la pobreza, el trabajo remunerado permite comprender las relaciones históricas que la producen y reproducen. En las canciones, trabajar no aparece únicamente como una actividad destinada a garantizar la subsistencia, sino como una práctica estrechamente vinculada con la dignidad, el reconocimiento social y la posibilidad de sostener la vida. Precisamente por ello, la pobreza emerge allí donde esa relación se fractura: cuando el trabajo desaparece, se precariza, resulta insuficiente o deja de asegurar la reproducción de la existencia. Leídas en conjunto, esas canciones cuestionan aquellas interpretaciones que atribuyen la pobreza a la falta de esfuerzo individual y la inscriben, en cambio, en procesos históricos de desigualdad que separan el trabajo de las condiciones materiales necesarias para vivir.

Esta ruptura adquiere matices diferentes en cada una de las canciones. En "*Huellita de humo*", el trabajo aparece degradado cuando la supervivencia depende de "revolver basura que tira el rico", transformando la búsqueda cotidiana del sustento en una expresión de las profundas asimetrías sociales. En "*Lata y madera*", "las manos vacías" condensan la paradoja de un trabajo cuyo esfuerzo no alcanza para revertir la precariedad que rodea al caserío. "*Como dos perros*" desplaza la atención hacia el desempleo y sus consecuencias: el deseo de robar, el despido y el hambre constituyen una secuencia que culmina cuando Pablo confiesa que "de comer, hasta la forma ya se había olvidado". En "*La Paloma*", finalmente, la creación artística resignifica el trabajo y la experiencia vivida al transformar los dolores acumulados en "semillas de amor hecho canción". Más que ofrecer respuestas idénticas, las obras construyen un diálogo en torno a una misma preocupación: las múltiples formas en que la desigualdad interrumpe la posibilidad de que el trabajo asegure una vida digna.

También permiten advertir que el trabajo nunca aparece reducido a una categoría económica abstracta. Siempre se encuentra encarnado en cuerpos concretos y en experiencias cotidianas atravesadas por el esfuerzo, el desgaste y la búsqueda de una vida digna. En "*Huellita de humo*", el trabajo adopta la forma extrema de "revolver basura que tira el rico", imagen que revela una economía de la supervivencia sostenida sobre los desechos producidos por otros. En "*Lata y madera*", las "manos vacías" contrastan con un paisaje donde el viento golpea el caserío y los "harapientos críos" hacen visible que el esfuerzo

cotidiano no alcanza para revertir la pobreza. En *"Como dos perros"*, el trabajo se hace presente incluso cuando ya no existe: el despido y el hambre continúan organizando la vida de Pablo mucho después de haber perdido su empleo. Finalmente, *"La Paloma"* propone otra respuesta posible cuando transforma los dolores acumulados en "semillas de amor hecho canción", convirtiendo la creación artística en una elaboración de la memoria capaz de proyectar hacia el futuro aquello que la pobreza intentó clausurar. Leídas en conjunto, estas imágenes muestran que el trabajo constituye mucho más que un medio de subsistencia: es una dimensión desde la cual los sujetos construyen identidad, vínculos y proyectos de vida, incluso cuando las condiciones materiales les impiden vivir de él.

Las manos constituyen uno de los símbolos más potentes mediante los cuales estas canciones construyen las relaciones entre trabajo, pobreza y dignidad. Nunca aparecen como una parte neutra del cuerpo: son las manos que revuelven la basura para sobrevivir en *"Huellita de humo"*; las "manos vacías" de *"Lata y madera"*, incapaces de transformar el esfuerzo en condiciones materiales de vida; las manos que ya no encuentran trabajo en *"Como dos perros"*, donde el despido y el hambre despojan progresivamente a Pablo de la posibilidad de sostenerse mediante su propio trabajo; y, finalmente, las "manos cenizas" de *"La Paloma"*, que escriben "con tinta de tierra y primavera" para transformar el dolor en memoria y en canción. Este recorrido permite advertir que las manos condensan una tensión permanente entre producción y desposesión. Son manos que trabajan, buscan, crean, cargan, escriben y, aun cuando aparecen vacías, nunca permanecen inactivas. En ellas se hace visible una de las ideas centrales de la trova en Patagonia: el trabajo constituye una dimensión esencial de la condición humana, pero las relaciones sociales de desigualdad pueden despojar a los sujetos de los frutos de su trabajo, pero no de la dignidad de seguir creando, compartiendo y resistiendo.

Las entrevistas prolongan este diálogo al mostrar que la relación entre trabajo, arte y compromiso constituye una experiencia compartida por quienes construyeron la trova en Patagonia. Al reflexionar sobre el sentido de la creación artística, el poeta Mochi Leite afirma que "no se puede ser cantautor si uno no conoce su historia" (Leite, 2023), subrayando que la creación supone un proceso de conocimiento e interpretación de la propia realidad. En la misma dirección, la cantora Lucí Guillard explica que continúa interpretando estas canciones porque las injusticias que les dieron origen persisten y todavía logran conmoverla "como la primera vez" (Guillard, 2024), reafirmando que el canto mantiene vigencia mientras las desigualdades continúen formando parte de la experiencia cotidiana. Por su parte, el poeta y trovador Lucho Martínez recuerda que el compromiso asumido por quienes impulsaban Arte Popular en los Barrios² implicaba hacerse cargo de todas las tareas necesarias para sostener el proyecto colectivo: "éramos los productores del evento, los que cargábamos, éramos los plomos, los sonidistas... aprendimos producción, aprendimos prensa, aprendimos folletería" (Martínez, 2023). Leídas conjuntamente, estas memorias muestran que el trabajo no se reduce a la obtención de un ingreso y que la creación artística tampoco se limita a una actividad individual. Ambas forman parte de una misma ética del hacer, donde conocer la propia historia, sostener el trabajo colectivo y mantener viva la memoria de las injusticias constituyen prácticas inseparables. La trova en Patagonia no denuncia el hambre ni la pobreza como fatalidades inevitables, sino como el resultado histórico de relaciones sociales desiguales frente a las cuales el arte se configura como una práctica ética de compromiso, memoria y transformación.

En la misma dirección, las memorias de Ramón Queipul permiten comprender cómo el trabajo adquiere sentidos que exceden el empleo y la obtención de un ingreso. Al recordar la migración de sus padres desde Chiloé, explica que al evocar su infancia que "la JP lo que hacía era hacer laburo conjunto con los vecinos, algunos estaban armando su casa", mientras las familias recibían "ayuda escolar" y "las

chocolatadas de los fines de semana" (Queipul, 2023). Años más tarde, esa misma lógica reaparece en la experiencia de Arte Popular en los Barrios, donde, según sus palabras, el horizonte era "trabajar en conjunto como comunidad" y donde "todas estas cuestiones las fuimos laburando en el mismo territorio" (Queipul, 2023). La propia producción artística tampoco escapaba a esas condiciones materiales, ya que, como reconoce el trovador, "también teníamos que laburar de otra cosa porque esto no era un laburo que te podía mantener" (Queipul, 2023). Estas memorias no funcionan como un comentario externo de las canciones, sino como una prolongación de los sentidos que ellas construyen: el trabajo aparece inseparable de la historia, del territorio y de los vínculos comunitarios que hicieron posible sostener la vida cotidiana aun en contextos de profundas desigualdades.

Leídas en conjunto, las canciones y las memorias de sus autores muestran que la trova en Patagonia construye una interpretación histórica del trabajo que desborda ampliamente su dimensión económica. Trabajar significa producir bienes, pero también construir cooperación, preservar la memoria, crear y sostener el compromiso colectivo. Precisamente por ello, la pobreza no queda definida únicamente por la ausencia de ingresos, sino por la fractura de aquellas relaciones sociales que deberían garantizar una vida digna. Sin embargo, las obras muestran que esa fractura nunca es absoluta. Allí donde el mercado excluye, emergen redes de cooperación; donde el empleo resulta insuficiente, el trabajo colectivo sostiene los vínculos; donde el hambre amenaza con deshumanizar la existencia, la creación artística recupera la palabra, la memoria y la esperanza. La trova en Patagonia no idealiza el trabajo ni romantiza la pobreza. Denuncia las condiciones históricas que separan el esfuerzo de sus frutos.

La dignidad como forma de resistencia

Lejos de concluir en la derrota de sus protagonistas, los sentidos sobre la pobreza contruidos por la trova en Patagonia preservan su condición de sujetos históricos. Incluso en los contextos más adversos, las canciones rechazan aquellas miradas que reducen a las personas pobres a la pasividad o a la mera condición de víctimas. Por el contrario, sus protagonistas continúan amando, compartiendo, recordando, creando y proyectando futuros posibles aun cuando las condiciones materiales parecen negarles toda esperanza. La dignidad no se presenta como una cualidad abstracta ni como una recompensa derivada del éxito económico; se manifiesta en acciones concretas mediante las cuales los sujetos sostienen su humanidad frente a la exclusión. Esta ética atraviesa también los testimonios de quienes dieron forma a la trova en Patagonia. Al definir el sentido de su oficio, Mochi Leite afirma que "el trovador es una persona que anda el sentir de su gente, de su pueblo. El bufón trabaja para la corte" (Leite, 2023), estableciendo una diferencia entre un arte comprometido con la experiencia colectiva y otro subordinado al poder. En la misma dirección, Lucí Guillard recuerda que el mundo del arte de Canto Fundamento3 se sostenía sobre el reconocimiento del trabajo y de la dignidad del otro: "Vos sos vos", afirma al explicar que se desalentaba la competencia entre artistas y que la creación se construía desde el respeto mutuo (Guillard, 2024). En ese sentido, la ética que organiza estas prácticas no solo orienta la producción artística, sino que también interpela a quienes las escuchan, convocándolos a reconocerse como parte de una comunidad fundada en la solidaridad, la memoria y el compromiso con la dignidad humana.

Las canciones desarrollan esa misma ética desde registros poéticos diversos. En "*Huellita de humo*", aun cuando "desamparo que viene como un mendrugo a la tardecita" y el "alma con hambre" parecen dominar la escena, una "esperancita" insiste en "hacer como que llega", negándose a desaparecer por completo. En "*Como dos perros*", la dignidad alcanza una de sus expresiones más radicales cuando Malevo ofrece su propio cuerpo para que Pablo pueda sobrevivir, transformando el sacrificio en la

expresión más extrema de la solidaridad y la amistad. En *"Lata y madera"*, la interpelación "Oh, princesa del lago, cuida más a tu espalda; o tu empolvada cara no te sirve de nada" convierte la denuncia en una exigencia ética dirigida a quienes pueden elegir no mirar la desigualdad. Finalmente, *"La Paloma"* transforma el sufrimiento en creación cuando anuncia que "me iré convirtiendo los dolores / en semillas de amor hecho canción" y afirma que "los sueños que no alcancé a ver, florecerán". Leídas en conjunto, estas obras muestran que la dignidad nunca depende de la riqueza material. Constituye, por el contrario, una forma de resistencia que impugna la pretensión de que la pobreza tenga la última palabra y convierte la memoria, la solidaridad, el amor y la creación en modos de afirmar la vida frente a las múltiples formas de exclusión.

Las memorias de los propios trovadores prolongan esta misma concepción ética de la creación artística. Lucho Martínez recuerda que el sentido del trabajo cultural nunca fue obtener un beneficio personal, sino sostener una práctica colectiva capaz de interpelar a la comunidad (Martínez, 2023). Leídas junto con las canciones, estas memorias muestran que la dignidad no constituye una respuesta ocasional frente a la pobreza, sino un principio que orienta la creación artística, la producción cultural y la construcción de vínculos sociales. Allí donde las desigualdades buscan reducir a las personas a la exclusión, la trova responde afirmando la memoria, la solidaridad y la posibilidad de seguir construyendo dignidad como merecimiento.

Lejos de producir sentidos fragmentados, esas trayectorias confluyen en un horizonte compartido de significados que trasciende las particularidades locales. Ramón Queipul recuerda que "la cuestión cultural que se genera... mayormente es en los barrios; desde ahí es la fuente que se genera" (Queipul, 2023), desplazando el centro de la producción artística hacia aquellos espacios donde las propias canciones sitúan las experiencias de exclusión. De este modo, la historia oral y el repertorio trovadoresco vuelven a encontrarse: la dignidad no emerge al margen de la pobreza, sino precisamente en aquellos territorios donde las relaciones sociales desiguales intentan negarla.

Sin embargo, la dignidad no solo constituye uno de los ejes centrales de la trova en Patagonia. Es, ante todo, una forma de hacer trova. Esta investigación permite advertir que esa dignidad no se expresa únicamente en los personajes que protagonizan las canciones, sino también en la concepción que los propios trovadores elaboran acerca de la creación artística. Al reflexionar sobre su trayectoria, Ramón Queipul afirma: "Esta canción es mía y lo que dice la canción es lo que pienso yo", reivindicando la composición como un acto de afirmación de la propia voz (Queipul, 2023). Esa búsqueda implicó, según sus palabras, "romper algo también interno y animarme", transformando la creación en una forma de resistencia frente al silencio y la exclusión (Queipul, 2023). Del mismo modo, cuando sostiene que "este micrófono sirve para todos y no solamente para el que está en el escenario" (Queipul, 2023), desplaza la creación artística desde la expresión individual hacia la construcción de una comunidad de participación. La dignidad reorganiza así el sentido mismo de la práctica trovadoresca: transforma el arte en un espacio donde la palabra circula, la memoria se comparte y la experiencia de los sectores populares adquiere legitimidad pública. En ese movimiento, la trova no solo produce canciones; también convoca una comunidad de escucha que se reconoce en esos relatos, se deja interpelar por ellos y participa en la construcción colectiva de esos sentidos.

Habitar la intemperie

"El invierno de los pobres Lluvia, barro, frío y viento Se parece al mismo infierno. Fragmento de "Se parece", de José Luis Álvarez

En la trova en Patagonia, las condiciones climáticas trascienden su condición de fenómenos naturales para convertirse en una experiencia profundamente social. El viento, el frío, la lluvia, el humo o el cielo abierto no funcionan únicamente como referencias al paisaje patagónico, sino como elementos que intensifican las condiciones materiales de existencia y otorgan nuevos significados a la pobreza. La intemperie deja de ser una característica del territorio para convertirse en una forma de experimentar el mundo, donde el cuerpo experimenta cotidianamente las consecuencias de la desigualdad. Esta interpretación dialoga con la reflexión del propio José Luis Álvarez, quien explica que sus canciones nacieron de la necesidad de visibilizar realidades humanas que suelen permanecer fuera de la mirada pública y de interpelar, desde la creación artística, las condiciones de exclusión que atraviesan a quienes viven en los márgenes (Álvarez, 2024). En consecuencia, el clima deja de ser un simple telón de fondo para convertirse en una dimensión constitutiva de la experiencia histórica de la pobreza.

Las referencias climáticas presentes en las canciones se alejan de cualquier representación pintoresca o romántica de la Patagonia. Por el contrario, el paisaje contribuye a construir las experiencias de exclusión. En "*Huellita de humo*", quienes habitan los "ranchos de latas" "se duermen mirando el cielo por las rendijas", mientras "las aguas marrones", donde la "esperancita/ hace como que llega", convierten el río y el clima en parte de una misma experiencia de incertidumbre. En "*Lata y madera*", "mucho viento golpeando", "las bolsas volando" y las "noches impensables" muestran cómo la precariedad habitacional expone permanentemente los cuerpos a la intemperie. "La Paloma" recupera "la llovizna de mis ojos", "las nubes de viento" y "un manto naciente de coirones" para construir una memoria donde naturaleza y experiencia humana resultan inseparables, y donde el paisaje participa de la elaboración de esa experiencia de la intemperie. En "*Como dos perros*", finalmente, los "días de frío, para el Pablo y pa' mí/ no había cómo engañarse/ pa' dejar de sufrir" acompañan silenciosamente el hambre, el desempleo y el abandono, haciendo visible que el desconsuelo no proviene del clima en sí mismo, sino de las relaciones sociales que condenan a determinados sectores a enfrentarlo sin protección. En la misma dirección, Nelson Ávalos, al explicar el sentido de su canción *La helada*, sostiene que "para evitar que la helada nos siga dejando sin flores, siembra y sueños, habrá que hacer muchos humitos" (Ávalos, 2023), desplazando deliberadamente el fenómeno climático hacia el terreno de las injusticias históricas. La intemperie, así entendida, deja de ser una fatalidad natural para convertirse en la expresión sensible de desigualdades socialmente producidas.

El sufrimiento no proviene de la naturaleza en sí misma. El viento, la lluvia, el frío, el humo o la nieve no constituyen fuerzas opresivas por definición; lo que produce dolor es la desigual distribución de las posibilidades de resguardarse de ellas. En "*Huellita de humo*" (1967), quienes habitan "ranchos de latas" deben dormir "mirando el cielo por las rendijas"; en "*Lata y madera*" (1986), el "viento golpeando" las viviendas expone la fragilidad de un hábitat incapaz de ofrecer protección; mientras que en "*Como dos perros*" (2000), el basural deja de ser únicamente un espacio de descarte para convertirse en un lugar donde el frío intensifica la experiencia de la exclusión. La naturaleza no condena por sí misma; son las desigualdades históricas las que determinan quiénes pueden protegerse de ella y quiénes deben incorporarla como parte de su experiencia cotidiana.

La polisemia de estas imágenes se advierte con particular claridad en los distintos sentidos que adquiere el cielo. En "*Huellita de humo*", quienes habitan los "ranchos de latas" "se duermen mirando el cielo por las rendijas", de modo que el cielo deja de representar amplitud o libertad para convertirse en la evidencia cotidiana de una vivienda incapaz de proteger a quienes la habitan. En cambio, en "*La Paloma*", el mismo cielo adquiere un sentido radicalmente diferente cuando el trovador anuncia: "Y me iré habitando el mismo cielo / y entre nubes de viento cantaré/ y así volveré a vivir/ por siempre, aquí".

Allí ya no expresa desamparo, sino permanencia, memoria y trascendencia. El contraste resulta revelador. Las canciones no atribuyen un significado fijo al paisaje patagónico; son las experiencias de las que dan cuenta las que transforman un mismo cielo en signo de vulnerabilidad o de esperanza. De este modo, la naturaleza deja de funcionar como un escenario neutro para convertirse en un espacio donde las relaciones sociales producen sentidos históricos diferentes sobre un mismo paisaje.

La recurrencia de estas imágenes tampoco resulta casual desde el punto de vista poético. El humo, el viento, la llovizna, las aguas marrones o el cielo abierto funcionan como condensaciones de experiencias sensoriales y subjetivas difíciles de expresar de manera directa. En *"Huella de humo"*, la propia huella "huele a humo" y "el que pisa tu senda te pertenece", convirtiendo un elemento cotidiano en la síntesis de una existencia atravesada por la precariedad. En *"La Paloma"*, por el contrario, el viento, la llovizna y los cerros ya no remiten exclusivamente al sufrimiento, sino también al arraigo y a la memoria compartida. Las imágenes climáticas adquieren así una notable densidad simbólica: no describen simplemente el paisaje patagónico, sino que condensan experiencias históricas de exclusión, memoria, pertenencia y resistencia que la creación poética vuelve visibles y merecedoras de ser compartidas.

La trova en Patagonia no convierte la naturaleza en un paisaje decorativo ni en un destino inevitable. Por el contrario, la despoja de cualquier explicación determinista para mostrar que son las relaciones sociales las que transforman el paisaje en intemperie y hacen del clima una de las expresiones más sensibles de la injusticia. El viento, la lluvia, el frío o el cielo dejan así de ser fenómenos naturales para convertirse en formas históricamente situadas de experimentar la desigualdad. La intemperie constituye, en consecuencia, mucho más que una condición ambiental: es una experiencia social donde el cuerpo, el territorio y la memoria revelan cómo las injusticias se inscriben incluso en aquello que parecería pertenecer exclusivamente al orden de la naturaleza.

Discusión. Ética, memoria y producción de conocimiento en la trova en Patagonia

La presente investigación demuestra que la trova en Patagonia no se limita a representar la pobreza, sino que construye interpretaciones históricas acerca de las relaciones sociales que la producen y reproducen. El diálogo entre cuatro canciones compuestas en cuatro décadas diferentes muestra que el trabajo, el hábitat, la intemperie, el hambre y la dignidad no aparecen como experiencias aisladas, sino como dimensiones articuladas de un mismo proceso histórico de desigualdad. En este sentido, el principal aporte del estudio consiste en mostrar que la canción de autor puede ser comprendida simultáneamente como producción artística, como objeto de investigación y como una forma de producción de conocimiento sobre la realidad social. Más que describir la pobreza, las canciones la interpretan, desnaturalizan las condiciones históricas que la hacen posible y elaboran una comprensión crítica de las experiencias de quienes la habitan.

Estos hallazgos dialogan con los principales enfoques teóricos que orientaron esta investigación, al tiempo que permiten profundizar algunas de sus implicancias. La noción de canción-proceso propuesta por Juan Pablo González (2013) resultó especialmente prolífica para comprender que los sentidos de las obras no se agotan en el momento de su composición, sino que continúan produciéndose a través de su circulación, interpretación y recepción. Sin embargo, el análisis realizado permite avanzar un paso más al mostrar que las entrevistas de historia oral no constituyen únicamente un recurso para contextualizar las canciones, sino un momento más de ese mismo proceso de producción de significados. Desde esta

perspectiva, los aportes de Alessandro Portelli (1991) adquieren una relevancia particular, ya que las memorias de los propios trovadores no necesariamente son instancias de verificación de hechos narrados, sino como interpretaciones históricas que prolongan y resignifican las elaboradas en las canciones. Del mismo modo, las categorías de representaciones desarrolladas por Chartier (1995) y la concepción de obra abierta formulada por Eco (1992) permiten comprender que el territorio, el trabajo, la intemperie, la dignidad o la esperanza no poseen significados fijos ni naturales, sino que adquieren sentidos en el encuentro entre las obras, quienes las crean, las memorias que las resignifican y las comunidades que las escuchan.

En diálogo con los estudios dedicados a la canción popular latinoamericana, esta investigación aporta una perspectiva específica para comprender la producción trovadoresca en Patagonia. Lejos de fragmentar las interpretaciones, la diversidad de trayectorias fortalece la construcción de un horizonte compartido de interpretación de las desigualdades sociales. En ese diálogo, el territorio, el trabajo, la intemperie y la dignidad dejan de presentarse como realidades naturales para comprenderse como experiencias históricamente producidas y compartidas. De este modo, la trova en Patagonia se incorpora a una tradición trovadoresca de larga duración, pero aporta a ella una lectura situada de las desigualdades construida desde experiencias históricas que convergen en una misma interpretación crítica de la realidad social.

En ese proceso de producción de sentidos, la creación artística articula inseparablemente una dimensión estética y una dimensión ética, ya que la forma poética no sólo expresa una posición frente al mundo, sino que la construye y la comparte con quienes la escuchan. Tal como sintetizan las palabras de Mochi Leite, "no se puede ser cantautor si uno no conoce su historia" (Leite, 2023), y la afirmación de Ramón Queipul de que "este micrófono sirve para todos y no solamente para el que está en el escenario" (Queipul, 2023), la trova se constituye como una práctica artística fundada en la memoria, el compromiso y la participación colectiva. En este sentido, las canciones no solo interpretan la historia: también convocan una comunidad de escucha capaz de reconocer, discutir y resignificar las desigualdades que las hicieron posibles. Ampliar el lugar de la canción dentro de la investigación historiográfica supone, por lo tanto, reconocerla no únicamente como una fuente o un objeto de estudio, sino también como una forma de contribuir a la producción de conocimiento histórico.

Declaraciones

Conflictos de interés

No existe conflicto de interés entre los/as autores/as del artículo.

Declaración de disponibilidad de datos

Todo el conjunto de datos que respalda los resultados de este estudio fue publicado en el propio artículo.

Referencias

- Álvarez, José Luis. 2002. "Como dos perros". En *Vivir para cantarlo*. Consultado el 14 de junio de 2026. <https://www.alvarezdelsur.com.ar/vivir-para-cantarlo/>
- Ávalos, Nelson. 1986. "Lata y madera". En Colección promocional de nueva música en archivos PDF. Buenos Aires: EPSA Publishing y ByM Publishing, edición digital. Consultado el 3 de junio de 2026. https://www.epsapublishing.com.ar/index.php?accion=descargar_partitura&idobras=1723&modulo=obras
- Ávalos, Nelson. Entrevista de historia oral realizada por la autora. Paraje Rural El Pedregoso, Chubut, 15 de octubre de 2020.
- Ayilef, Viviana. 2025. "Narrar el racismo. Derroteros mapuche en dos cuentos de Javier Milanca". *Anclajes* 29 (3): 1-16. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-2931>
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Delrio, Walter. 2005. *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia, 1872-1943*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Delrio, Walter. 2021. "«Desde que se meció tu cuna, fuiste valiente». El liderazgo mapuche en el contexto post-conquista, fines del siglo XIX y principios del XX". *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria* 29 (2): 77-97. <https://doi.org/10.34096/mace.v29i2.10252>
- Díaz, Celedonio. 1967. "Huella de humo". En Colección promocional de nueva música en archivos PDF. Buenos Aires: RDC Publishing, 2019. Consultado el 3 de junio de 2026.
- Fiori, Ayelen, y Mariel Verónica Bleger. 2020. "Memorias que inauguran discusiones políticas: resistencias mapuche en la provincia de Chubut". *QUID 16. Revista del Área de Estudios Urbanos* 14: 42-60. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/quid16/article/view/6172>
- Flores, Marta, y Lorena Vargas Ampuero. 2023. "Solidariz-arte (2020): Redes sociales y estrategias asociativas frente a la crisis del trabajo musical en la pandemia". En *Escenas diversas: drama, humor y música*, editado por Pablo Alejandro Suárez Marrero, 227-245. Wilmington, DE: Vernon Press.
- Gallardo, Fredy. 2026. *Viento de río*. Puerto Montt: DCV Editora.
- Guillard, Luci. Entrevista de historia oral realizada por la autora. Esquel, Chubut, 19 de febrero de 2024.
- Golluscio, Lucía. 2006. *El pueblo mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Prólogo de Claudia Briones. Buenos Aires: Biblos.
- González, Juan Pablo. 2008. "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?". *TRANS. Revista Transcultural de Música* 12. <https://www.sibetrans.com/trans/article/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, Juan Pablo. 2015. "Presentación del dossier «Escuchando el pasado: música y sonido en el entramado histórico y social»". *Historia Crítica* 57: 13-17. <https://doi.org/10.7440/histcrit57.2015.01>
- Guber, Rosana. 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Guerrero, Juliana. 2016. "Folklore de proyección, Nuevo Cancionero y música popular argentina. Aproximaciones a una discusión de los años sesenta". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 30 (30): 73-95. <https://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/folklore-proyeccion-nuevo-cancionero.pdf>
- Gundermann, Hans, Héctor González y Larisa de Ruyt. 2009. "Migración y movilidad mapuche a la Patagonia argentina". *Magallania* 37 (1): 21-35. <https://doi.org/10.4067/S0718-22442009000100003>

- Jalil, Natalia Gisela. 2023. Políticas públicas en la Región Sur: la implementación del desarrollo rural en la Lof Mariano Solo, 2004-2018. Tesina de Licenciatura en Sociología, Universidad Nacional del Comahue. <https://rdi.uncoma.edu.ar/handle/uncomaid/18093>
- Kropff, Laura. 2011. "Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras". *Alteridades* 21 (42): 77-89. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74722745006>
- Kropff, Laura. 2019. "Jóvenes mapuche en movimiento: la metafísica sedentaria en foco". *Anuario Antropológico* 44 (2): 185-204. <https://doi.org/10.4000/aa.3973>
- Leite, J. J. Entrevista de historia oral realizada por la autora. Paraje Rural El Pedregoso, Chubut, 27 de octubre de 2023.
- Lenton, Diana Isabel. 2010. "La 'cuestión de los indios' y el genocidio en los tiempos de Roca: sus repercusiones en la prensa y la política". En *La crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*, coordinado por Osvaldo Bayer, 29-50. Buenos Aires: El Tugurio.
- Martínez, Luis "Lucho". Entrevista de historia oral realizada por la autora vía Google Meet. Comodoro Rivadavia, barrio Diadema-El Hoyo, Paraje Rural El Pedregoso, Chubut, 3 de agosto de 2023.
- Mellado, Silvia René. 2014. La morada incómoda: estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao. General Roca: Publifadecs, Universidad Nacional del Comahue.
- Mellado, Silvia. 2015. "Poetas y baquianos: los fragmentos de una historiografía de la literatura patagónica". En *Literaturas regionales, fronteras y desplazamientos*, editado por Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni, 57-72. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Mellado, Silvia. 2020. "Sujetos arreados: traslados forzosos del kulliñ en textos actuales de la Patagonia argentina y chilena". *Anclajes* 24, n.º 2: 47-61. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2424>
- Nagy, Mariano. 2011. "¿Todo cambia? Campañas militares y pueblos indígenas en la nueva reforma educativa". Ponencia presentada en el IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 29 de septiembre-1 de octubre de 2011. https://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_23/nagy_mesa_23.pdf
- Núñez, Laura. 2017. "El poeta 'entheos' en Aura del estilo, de Juan Carlos Bustriazo Ortiz". Ponencia presentada en el VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura: La literatura y la cultura en la escena latinoamericana contemporánea, Mar del Plata, 6-8 de noviembre de 2017.
- Portelli, Alessandro. 1991. "Lo que hace diferente a la historia oral". En *La historia oral*, compilado por Dora Schwarzstein, 36-52. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Queipul, Ramón Osvaldo. 1997. "La Paloma". En Colección promocional de nueva música en archivos PDF. La Plata: RdC Publishing, 2019.
- Queipul, Ramón. Entrevista de historia oral realizada por la autora vía WhatsApp. Comodoro Rivadavia, Chubut-Paraje Rural El Pedregoso, Chubut, 24 de septiembre de 2023.
- Quiña, Guillermo. 2013. "Parte de la religión: un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina". *Papeles de Trabajo*. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural 26: 121-141. <https://doi.org/10.35305/revista.v0i26.81>
- Quiña, Guillermo. 2018. "Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente". *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo* 22 (37): 197-220.
- Quiña, Guillermo. 2021. La música independiente en los albores de la digitalización. Buenos Aires: Teseo.
- Quiña, Guillermo, Romina Sánchez y Matías Zarlenga. 2024. "¿Es posible medir la cultura independiente? Claves para una construcción participativa de indicadores culturales en la ciudad de Buenos Aires (Argentina)". *Revista de Sociología* 39 (1). <https://doi.org/10.5354/0719-529X.2024.75746>
- Ramos, Ana Margarita. 2005. "Posiciones metaculturales en comunidades mapuches de ambos lados de la cordillera". *Desacatos* 18: 113-126. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1607-050X2005000200008&script=sci_arttext
- Restrepo, Eduardo. 2016. *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Envión Editores.
- Riquer, Martín de. 1975. *Los trovadores: historia literaria y textos*. Vol. 1. Barcelona: Planeta.

- Robayo Pedraza, Miryam Ibeth. 2015. "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX". Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte 10 (16): 55-69.
<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2015.2.a05>
- Robles, M. Entrevista de historia oral realizada por la autora vía Zoom. Esquel, Chubut-Paraje Rural El Pedregoso, Chubut, 19 de julio de 2023.
- Piñuel Raigada, José Luis. 2002. "Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido". Estudios de Sociolingüística 3 (1): 1-42.
https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Pinuel_Raigada_Analisis_Contentido_2002_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf
- Robayo, María Fernanda. 2015. "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX". Revista Cambios y Permanencias 6: 702-725.
- Valverde, Sebastián. 2010. "Tierra, territorio e identidad en los movimientos mapuche de la Patagonia argentina". Revista Colombiana de Antropología 46 (2): 211-240.
- Vargas Ampuero, Lorena. 2012. Los cantores de la Línea Sur. Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional del Comahue.
- Vargas Ampuero, Lorena. 2020. "Manifiesto del Canto Fundamento: documento histórico como género discursivo". Revista nuestraAmérica 8 (16): e6481952. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6481952>
- Vargas Ampuero, Lorena, y Laura Núñez. 2024. "Canto que labra el surco de la palabra: trovadores y trovadoras en la Patagonia del siglo XXI". Ponencia presentada en las Jornadas Multimodales de Historia Regional: El rol de las y los investigadores de Historia, Trevelin, Chubut, 22-23 de noviembre de 2024.
- Vargas Ampuero, Lorena. 2026. "Prácticas musicales, reciprocidad y trabajo no clásico: el caso de Canto Fundamento (1994-2005)". Sociedad y Desigualdades, n.º 4: 59-85.
<https://cientificas.unpaz.edu.ar/edunpaz/index.php/IESCODE/article/view/1736>
- Visotsky, Jéssica. 2022. Hegemonía-subalternidad en la historia social de la educación: reflexiones en centros de alfabetización de adultos en Bahía Blanca-Argentina: entre los años 1999 y 2003. 2.ª ed. Bahía Blanca: Praxis Editorial; Concepción: Ediciones nuestraAmérica desde Abajo.