



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas

ISSN: 1405-2210

januar@ucol.mx

Universidad de Colima

México

Echeverría Victoria, Martín; Karam Cárdenas, Tanius

La mediación simbólico regional y generacional en la recepción de la música vernácula. El caso de la trova yucateca

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XX, núm. 39, 2014, pp. 41-68

Universidad de Colima

Colima, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31631035003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# La mediación simbólica regional y generacional

*en la recepción de la música vernácula*  
*El caso de la trova yucateca<sup>1</sup>*

Martín Echeverría y Tanius Karam

## Resumen

Este trabajo elabora una propuesta teórica para comprender los procesos de recepción de la música vernácula, basada en los modelos de mediación propuestos por el campo de la comunicación, y la pone en funcionamiento mediante la exploración empírica de dichos procesos, con el fin de constatar el papel que en ellos juegan las mediaciones generacionales y las simbólicas regionales. Tomando como caso de estudio a la trova yucateca, ejecutamos una adaptación del método de “historias de familia” a partir del cual elaboramos entrevistas a profundidad a sujetos pertenecientes a tres generaciones de una misma familia extensa; esto lo realizamos en tres familias de clase media de la ciudad de Mérida. Encontramos que las tres generaciones de las distintas familias comparten patrones de recepción similares respecto al valor y la “calidad” de este género musical, así como una caracterización de “patrimonio” cultural; también encontramos operaciones de distinción generacional mediante el contraste entre la sofisticación de la trova y la pobreza estética de los géneros contemporáneos. Concluimos que las mediaciones simbólicas

---

1. Una versión ampliada tanto de la propuesta teórica como del contexto y el estudio empírico aquí presentados puede encontrarse en Karam, T. y Echeverría, M. (2013), *La trova yucateca como experiencia de recepción y consumo cultural en las familias yucatecas*. Mérida: SEDECULTA, CONACULTA.

regionales y generacional, al incorporarse a las identidades subjetivas, son aspectos fundamentales para entender la generación de sentidos acerca de la música vernácula que atraviesan las distintas generaciones y familias entrevistadas.

**Palabras clave:** música vernácula, recepción, mediaciones, trova, identidad

### **Abstract - The Regional and Generational Symbolic Mediation in the Reception of Vernacular Music. The Case of Yucatecan Trova**

We present a theoretical proposal to understand the process of reception of folk music, based in the models of mediation from Communication Studies, and we test it by means of an empirical exploratory research; we aim to demonstrate the importance of the generation and regional culture as mediations in this process. Taking the yucatecan trova as a case study, we develop an adaptation of the method of “family stories”, and we did nine in depth interviews to subjects who belong to three generations of a same family; we did this in three middle class families of the city of Mérida. We found that the interviewees share some similar reception patterns about the value and “quality” of the genre, as well as an understanding of it as cultural heritage. Besides, we found strategies of cultural distinction between the generations by contrasting the sophistication of the trova with the aesthetic poverty of contemporary genres. We conclude that the mediations of the generation and the cultural region, ingrained in the cultural identity, are fundamental components to understand the meanings about folk music that are shared along various generations and families.

**Keywords:** Folk Music, Reception, Mediations, Trova, Identity

**Martín Echeverría Victoria.** Mexicano. Doctor en Comunicación y Cultura por la Universidad de Sevilla, España. Profesor investigador de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Sus líneas de investigación son: Comunicación y Cultura, Estudios de Periodismo y Comunicación Política. Publicó recientemente el artículo “Cultura migratoria y comunicación masiva e interpersonal en los imaginarios juveniles”, en la revista *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, enero-junio de 2013. Dirección postal: Calle 21 A No. 159, Mérida, Yucatán, CP 97120; teléfono (9999) 30 00 90, extensión 2230; [echevemartin@yahoo.com.mx](mailto:echevemartin@yahoo.com.mx)

**Tanius Karam Cárdenas.** Mexicano. Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor investigador en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus líneas de investigación son: (a) Meta-teoría del pensamiento académico de la comunicación; (b) Aplicaciones de la semiótica y los estudios del discurso en la comunicación y las prácticas culturales (música popular); (c) Literatura y Comunicación.

Estudio del discurso de la crónica urbana en México. Su libro más reciente es: *Recuentos, ciudades y heterodoxias. Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis*, México, 2012, UANL. Dirección postal. Playa Manzanillo 360, Col. Reforma Iztacihuatl, México DF, CP 08810. Teléfono (55) 28 53 63 64; tanius@yahoo.com

Circulando en un contexto cultural globalizado y ampliamente interconectado, los mecanismos de difusión de la música vernácula<sup>2</sup> y sus significaciones colectivas se replantean. Específicamente respecto a la trova yucateca, como manifestación tradicional estrechamente vinculada a una región otrora aislada, tal expresión gozaba hasta antes de la década de los años sesenta de una presencia casi hegemónica, de manera que formaba parte del repertorio de objetos y bienes culturales que constituían la identidad de los sujetos, con una caracterización marcadamente patrimonial.

La modernidad y la globalización modificaron el sostén de dichas condiciones: a partir de los años cincuenta hasta la actualidad, la música de trova se convirtió en una expresión subalterna e incluso periférica de las ciudades yucatecas ante el embate de las industrias culturales. La producción de música popular se diversificó, tomando a lo vernáculo como una más de entre muchas posibilidades expresivas que la globalización ponía a disposición. Su repertorio se cerró a un determinado número de composiciones y espacios de difusión, constituyéndose un canon finito, históricamente clausurado, y reconocible de manera estereotipada para los escuchas.

No obstante, ya como resultado de una dinámica de re arraigo de la tradición (Thompson, 1998) o bien, de los esfuerzos de “preservación cultural” por parte del Estado, la trova yucateca sigue circulando en determinados espacios de las ciudades yucatecas: si bien los recintos culturales y las escuelas públicas la difunden, también los cafés, bares, reuniones familiares o ciertas prácticas de cortejo reproducen hasta el día de hoy ciertas canciones que se remontan a los inicios del siglo pasado (Enrique Martín

2. Por música vernácula entendemos canciones interpretadas en idioma o lengua local; para el diccionario el adjetivo vernáculo quiere decir “doméstico, nativo, de nuestra casa o país”. Se trata de la música local, propia de cada región o país, que tiene mucha cercanía con sus usuarios y donde una serie de grupos pueden reconocer pertinencia o signos para definir sus identidades socio-culturales; por ejemplo, en el caso mexicano se puede asociar a la música ranchera, o a la música con mariachi; para el caso del noroeste bien puede aplicar a la música “de banda” y así, sucesivamente. En algún sentido puede asemejarse a música “popular” que aunque son términos cercanos, no son sinónimos exactos, o bien a “canciones de dominio público”, cuyo extendido uso social, de alguna manera ha sustraído el derecho de autoría individual (ciertas canciones para saludar a alguien en su cumpleaños, serenatas, canciones de despedida).

& Vega, 2010). Es claro que las prácticas de consumo y de apropiación no pueden existir en el vacío: si la trova yucateca sigue circulando en espacios populares, y no sólo en los del Estado, es porque tiene una dimensión simbólica relevante y contemporánea, es decir, pervive algún elemento (inter)subjetivo vinculado con aquella.

Esta vinculación pudiera deberse a la presencia significativa de la trova en la biografía del sujeto, o bien, a la caracterización folclórica, territorializada, de dicha expresión musical que da pie a una apropiación identitaria de la misma. Así, la fruición, valor y sentido de la trova yucateca no provendrían del todo de su riqueza formal o de contenido, sino más bien de los procesos socioculturales que median su recepción, es decir, de las mediaciones específicamente identitarias, tanto generacionales como culturales.

En atención a ello, el objetivo del presente artículo es demostrar empíricamente el papel de la identidad regional y generacional como mediaciones clave en la recepción de la música vernácula, específicamente de la música de trova yucateca. En ese sentido se presentan los resultados de un estudio cualitativo exploratorio de recepción y apropiación de la trova, que recoge historias de familia de tres generaciones de consumidores de la ciudad de Mérida.

Puesto que el modelo teórico de la recepción vinculado al concepto de las mediaciones se ha gestado en el campo académico de la Comunicación, es necesario primero caracterizar a la trova yucateca como un producto de comunicación y un objeto de consumo cultural, y de esta manera autorizar el uso de un aparato teórico emanado de tal disciplina. Posteriormente se describe el modelo de recepción de las multimediaciones, en las líneas generales de la propuesta de Orozco (1996) pero aplicado a la identidad regional por Jacks (1999), para de ahí desarrollar la relación entre estos aspectos y el consumo de bienes culturales. Después de proporcionar el contexto general de la trova yucateca, se presenta el método, los hallazgos y las conclusiones de nuestro estudio exploratorio.

## Trova yucateca:

### *surgimiento, declive y preservación en la cultura local*

Para poder comprender la recepción intergeneracional de la trova yucateca es necesario describir las características que la delimitan –particularmente en los márgenes de una región del país– así como las transformaciones temáticas y estilísticas que ha experimentado a lo largo del tiempo, que la han llevado a su apogeo y posterior declive, aun cuando no podemos decir –como de hecho nuestra investigación pretende demostrar– que sea una práctica en desaparición, sino que ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos y necesidades.

El término “trova yucateca”<sup>3</sup> remite a un movimiento cultural cuyo origen, la península de Yucatán, fue el centro de una intensa actividad vernácula, donde en su primera etapa, cantantes, poetas y músicos actuaron conjuntamente. Se trata de una modalidad de música popular vinculada con la tradición que genéricamente podemos llamar “romántica”, que posteriormente, y fruto del desarrollo de los medios de comunicación, así como del auge de algunos géneros como el bolero y de estilos de agrupación como los tríos, pasó quizá de manera inexacta a vincularse con ellos. La cercanía de la región con el Gran Caribe y su emplazamiento en un enclave étnico maya permite hibridaciones a partir de las cuales se configura un rico catálogo de varias centenas de canciones (Enrique Martín & Vega, 2007; Enrique Martín & Vega, 2010).

Aunque pudiera considerarse que la trova yucateca se encuentra “en un proceso constante de convertirse en algo que a su vez está en proceso de convertirse en otra cosa” (Vargas-Cetina, 2010:198), existen determinados rasgos abstractos más o menos fijos y reconocibles: el cantar de la tierra, referido en distintas formas y enfoques al elogio y exaltación del terruño; el amor, visto sobre todo como “amor cortés”<sup>4</sup> donde el erotismo se ma-

3. La trova yucateca es un estilo musical lírico interpretado principalmente por tríos cancioneros, formado por cantantes que tocan guitarra (dos de acompañamiento y un solista de “requinto”), aunque también han existido cuartetos y quintetos. El término “trova” también puede asociarse a ejercicios particulares de un canto regional donde la voz se hace acompañar de música, y donde se puede interpretar composiciones establecidas por lo general bajo un canon, o bien, improvisar y desarrollar recursos creativos de adaptación. La trova puede vincularse también a la interpretación personal, a la poesía oral o la canción popular.

4. El amor cortés se vincula con la idea del eros platónico: es un tipo de amor que floreció en Provenza, en el siglo XI y reflejaba una forma del amor noble y caballeresco. Tenía el rasgo de ser secreto y se daba solamente entre miembros de la nobleza. En él se presenta el rasgo de la sumisión del enamorado a la dama, que por lo general tiene los atributos de singularidad y perfección física y moral, razón por la que se le admira. En la expresión de este amor, el poeta oculta el objeto de su amor mediante claves. Asimismo, el estado amoroso es una especie de estado de gracia que ennoblece a quien lo practica. El enamorado vive un proceso de acercamiento paulatino, una progresión de estados que van desde el “suplicante” hasta formalmente al “amante”. Véase Guglielmi, N. (2003).

nifiesta como una visión romántica que exalta la pasión y la sensualidad sublimándolos mediante alegorías y codificaciones. En las letras la mujer es un centro temático de contemplación, descrita como la virgen idolatrada, sin capacidad de respuesta activa en la relación amorosa, misma que frecuentemente oscila entre el deseo y la culpa. Otro tema-escenario son las serenatas, significativamente marcado por los balcones y rejas que simbolizan la distancia de los amantes. El hecho de que en sus primeras composiciones las canciones resultaran, como ya mencionamos, de la colaboración entre poetas y músicos, colocan al género en un nivel cultural más cercano a la música culta que a la popular (Vargas-Cetina, 2007).

Martín y Vega (2010) han señalado en varios de sus trabajos las etapas de desarrollo de la trova yucateca y los rasgos propios en cada una de ellas, la primera ubicada en el porfiriato, específicamente en el año 1889 cuando –presumiblemente– aparecería una de las primeras canciones (antes de ser canción yucateca, la canción fue romanza, barcarola, habanera, o guaracha). A finales del XIX y principios del siglo XX la provincia de Yucatán se convirtió en un París en miniatura, y al auspicio de la riqueza generada por el henequén, las capas media y alta de la ciudad se entregaron al cultivo de la música con entusiasmo. En 1909 se publica *Cancionero*, una muestra representativa de las canciones de la época y cuyo compositor más popular era Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, a quien se le atribuye la paternidad de lo que más tarde se llamaría trova yucateca. Durante el porfiriato evidentemente no hay grabaciones, sólo una tradición oral que la memoria colectiva preserva en coplas, letra, melodías y rimas.

La llamada época de oro de la trova yucateca va de 1920 a 1950. Las grandes transformaciones sociales que alentaron los gobiernos posrevolucionarios dieron paso a la revaloración de lo maya y lo mestizo, de manera que la canción de Yucatán comenzó a adquirir personalidad propia. Músicos y aficionados recurrieron en esta etapa a textos de poetas cultos y populares, una característica emblemática de esta época y que marcaría la identidad del género. Durante esta “época de oro” se sumaron al repertorio el bolero cubano y el bambuco colombiano, que expandieron sus posibilidades expresivas y dieron al canon de la trova un dinamismo particular.

A principios de los años cuarenta el gobierno de Novelo Torres (1942-48) cumpliría un papel relevante en el desarrollo de la música del estado: institucionaliza el género al propiciar el desarrollo de la Orquesta Típica de Yucalpeten, la Orquesta Sinfónica de Yucatán y el Conservatorio. En esa época las figuras de Gustavo Cárdenas y Ricardo Palmerín, dos destacados músicos regionales, ya eran muy reconocidas a nivel nacional; la música

de Yucatán se tocaba en el centro del país en medio del protagonismo de otras figuras representativas de la música romántica como Agustín Lara, Gonzalo Curiel y María Grever. En todo este la industria de la radio jugó un papel importante como el principal medio y el espacio para canonizar canciones y compositores. Más adelante, en esta década los géneros están asentados, y se asiste a un nuevo momento de institucionalización ante el surgimiento de agrupaciones como la “Sociedad Artística Ricardo Palmerín” (1949) que ayudan a encontrar canciones y nutrir nuevas voces. En conjunto es en la década de los cuarenta cuando la tradición se afirma, se consolida, y adquiere un nuevo estatus.

A partir de los años cincuenta y con el auspicio de la recién creada Sociedad Artística, los nuevos compositores (Manolo López, Pastor Cervera, Juan Acereto o Enrique “Coqui” Navarro) le imprimieron un rumbo distinto a la canción yucateca; por un lado, en la preservación de ciertos elementos esenciales y, por el otro, en la transición de la trova hacia los estilos imperantes en los círculos discográficos del centro del país, tales como el bolero, que se convierte en el derrotero principal de la canción yucateca. Todos estos giros implicaron cambios y transformaciones que distancian al género de sus características originarias: la dupla letra-música hecha por el poeta y el músico cede a la figura de los compositores cantautores. En las letras, la estética literaria del modernismo lentamente va cediendo al lenguaje “romántico” de los medios de comunicación.

En los años sesenta se consolidan los compositores surgidos de la Sociedad Artística y se abre el ciclo de los tríos y del *feeling* cubano. Al mismo tiempo un grupo de creadores guiados por el eclecticismo de la industria discográfica y el naciente sistema televisivo, se alejan de lo que fueran los géneros clásicos durante cuarenta años; ascienden figuras que no compondrán necesariamente dentro del canon de la trova, y alternarán con nuevos ritmos, tal es el caso del compositor Armando Manzanero, que no incorpora los ritmos de la trova yucateca y sus composiciones son más bien ajenas a la tradición peninsular. Incluso surgen movimientos de ruptura: en los ochenta Sergio Esquivel fundó el taller “La Quinta Generación” de donde emergieron compositores que buscaban la premisa de un lenguaje propio que sustentara su expresión y tomara distancia del practicado por otras generaciones.

En suma, el canon general de la trova yucateca se consolida y se vuelve culturalmente hegemónico en la región alrededor de la llamada “época de oro” del género (1920-50), con los atributos previamente mencionados; a partir de ahí las sucesivas generaciones de creadores, por la influencia de



la estética o la lógica mercantil de los medios de comunicación, o bien por una dinámica de ruptura con sus predecesores, abren la canción yucateca a nuevas influencias al grado de ya no adherirse a aquellas expresiones canónicas de base. Si bien no se puede negar que la trova yucateca aún circula en el espacio público yucateco, es posible afirmar que del lado de su producción, se crean mucho menos más piezas bajo las formas típicas que se han descrito, perviviendo en buena medida un canon que reproduce un conjunto legitimado de atributos “propios” de dicho género; y del lado de los consumidores, la trova ha adquirido los atributos de un género de “nicho”, circunscrito a públicos específicos (Vargas-Cetina, 2007).

## Recepción, mediaciones e identidad

### *La trova como dispositivo de comunicación y cultura*

Entendemos a la “trova yucateca” como un género musical que cobija un repertorio canónico de canciones, entendidas como bienes de consumo cultural y dispositivos de comunicación estética, y cuya recepción está mediada por elementos de identidad, particularmente aquellos construidos en relación con la *región*, entendida como territorio simbólico y comunidad de interpretación. De ahí que tengamos la necesidad de cimentar un aparato teórico que nos permita caracterizar de dicha manera a la música vernácula e integrarla en un circuito de recepción, condicionada por las fuentes de mediación descritas.

En primer lugar, nuestro objeto de estudio se concibe como un fenómeno de la cultura, entendida ésta como un patrón de significados incorporados en formas simbólicas que le permiten a los sujetos comunicarse y compartir experiencias, concepciones y creencias; no obstante, y complementando esta concepción primordialmente simbólica de la cultura, añadimos su particularidad *estructural* en virtud de la cual dicho patrón de sentido es interpretable a la luz de un contexto y un proceso históricamente específico y socialmente estructurado por medio del cual se producen y reciben tales formas simbólicas (Thompson, 1998, p. 222). Bajo esta concepción de cultura la interpretación de las formas simbólicas está gobernada por convenciones o reglas vinculadas con un contexto específico, e incorporadas en estado práctico en los miembros de la cultura (Thompson, 1998:216, 222).

El fenómeno de la interpretación de la música es entonces complejo y requiere de teorizaciones diversas para comprender su dinámica. En primer lugar, lo vinculamos a los procesos de comunicación estética, desarrollados desde la recepción literaria por Umberto Eco (1979, 1992), pero que

aplicamos a la música en este ejercicio. El autor postula en primera instancia la puesta en práctica de una actividad de cooperación entre la obra, concebida como texto, y su receptor. El texto es una especie de “máquina perezosa” de significados propuestos, inertes, que exige un arduo trabajo cooperativo de parte del lector para llenar los espacios de lo no dicho; el texto deja sus contenidos en estado virtual y su interpretación depende de la actividad de lectura. Al escuchar y otorgar significados a la canción, el lector (el oyente) “coopera” con ella, es decir, interviene operativamente, extrae elementos del texto, llena los espacios vacíos, actualiza sus “enciclopedias virtuales” –sus saberes previos– y genera relaciones con otros textos y nuevos significados; se trata de un proceso activo y productivo.

No obstante, tal proceso no es del todo autónomo, y es aquí donde intervienen las constricciones relativas a la obra y al lector: la primera predispone por su parte un conjunto de “reglas pragmáticas” que establecen el cómo y en qué condiciones el destinatario está autorizado a colaborar en la interpretación, y asimismo el receptor tiene una serie de competencias gramaticales –los códigos particulares de la obra– y circunstanciales que condicionan su libertad interpretativa. Así, tres intenciones de lectura subyacen a toda interpretación de un texto: la intención dominante que ha sido caracterizada como “intención del autor” (*intentio autoris*); la intención de la obra como dispositivo autónomo liberado empíricamente de su autor (*intentio operis*); y la “intención del lector” (*intentio lectoris*) o lo que éste puede reconocer, comprender e identificar; analizar la canción como forma cultural supone ciertamente considerar el significado del texto (relación entre letra, música, género), pero tiene que moverse hacia las condiciones de significación al momento de la recepción, sin las cuales no es posible comprender lo que el texto quiere decir.

En relación a la música vernácula y considerando que su canon proviene de la tradición, la comprensión de las canciones como textos posibilita explicar cómo éstas pueden ser apropiadas por generaciones que no vivieron en su contexto de producción, pero que pueden actualizar (“releer y reescribir”) de acuerdo a sus condiciones actuales (De la Peza, 2001:273).

En segundo lugar, las canciones de la trova yucateca pueden ser consideradas objetos de *consumo cultural*, cuyos usos y apropiaciones están situados socialmente. Esto quiere decir que no significan en sí, sino que se vinculan con las relaciones y significaciones organizadas en lógicas, que hacen tangible un valor social (Baudrillard, 2007). Postulamos dos lógicas que se adscriben al uso y apropiación de la canción yucateca: como dispositivo de diferenciación social (distinción) que separa simbólica y

favorablemente a sus usuarios de quienes no lo son, y como elemento integrador que favorece la sociabilidad entre diversos grupos, al poner en común un sistema de significados alrededor del objeto (García Canciani, 1993). Mediante el consumo de la trova un sujeto pudiera intentar distinguirse de otros grupos sociales (etarios, de clase, de género), pero al mismo tiempo puede reforzar la integración a su mismo grupo o a otros grupos que utilizan y decodifican el canon de una manera compartida.

En suma, una composición musical es un texto abierto a la interpretación con el cual el receptor coopera para generar una apropiación particular, de acuerdo a su competencia y su contexto, pero la libertad de interpretación está constreñida por las reglas preferentes de lectura que el propio texto despliega, así como las competencias del lector, siempre situado en un contexto. El carácter de “obra abierta” es importante en el análisis de la música vernácula pues permite entender el flujo de significados asignados a objetos culturales canónicos, es decir, prefijados como constituyentes de una tradición. Al mismo tiempo, la trova es un objeto de consumo cultural cuyo valor simbólico produce determinados usos y apropiaciones por parte del sujeto, mediante el cual se distingue de o integra a otros grupos sociales. Este criterio es fundamental porque el estudio de la recepción de la canción obliga a tomar en cuenta al grupo que consume y la lógica que se despliega en dicho acto.

## **Apropiaciones:**

### *generación e identidad como fuentes de mediación*

Cuando alguien escucha una canción, la recepción —o proceso interpretativo— no termina al concluir ésta sino que dicha experiencia pasa a formar parte de la subjetividad de ese individuo, que va a ser actualizada en otras situaciones y contextos: en conversaciones, en fiestas; en algún sentido cada vez que se escucha una canción o se habla de ella, incluso aunque sea la misma, se extiende el proceso interpretativo. Esto nos da una imagen, más que de “mensaje” —como algo que comienza y acaba— de “flujo”, que subraya el carácter multi-dimensional de la recepción (Jacks, 1999; Martín Barbero, 1987; Martín Serrano, 1994; Orozco, 1996).

Una de las teorías más difundidas que explican estos procesos es el llamado modelo multi-mediacional de Guillermo Orozco que se ha aplicado sobre todo para el estudio de la recepción televisiva, objeto de estudio de este célebre investigador. Por su parte, la también experimentada investigadora de audiencias, Nilda Jacks (1999) expande el modelo al considerar los

aspectos del entorno cultural de recepción como una suerte de “mediación simbólica”. Ambas perspectivas, como se pretende demostrar, permiten especificar los aspectos que intervienen en un proceso de lectura-recepción textual y que estabilizan los significados producidos por un determinado contenido, que en principio son inabarcables.

Según Orozco, la recepción es un proceso “estructurante” (en el sentido de Giddens) que configura y reconfigura tanto la interacción de los miembros de la audiencia con el medio de comunicación, lo que remite a las prácticas que realizan los sujetos cuando se ponen en relación con el mismo, y a la creación por ellos del sentido de esa interacción, es decir, los significados que activa dicho medio. Orozco asigna el atributo de “estructurante” porque afirma que en la recepción se ponen en juego, dentro del sujeto, los condicionamientos de una serie de instituciones sociales que le anteceden. Cada recepción por parte de un sujeto presupone una serie de normas, valores y creencias que ciertas instituciones como la familia, la escuela, la iglesia, los medios, entre otros, fijan en él, de modo que los significados producidos por un contenido mediático no son de origen totalmente subjetivos, sino que están *mediados* por ellas. Así, las “fuentes de mediación”, siguiendo a Barbero (1987), son los “lugares sociales” desde donde se originan estos procesos estructurantes (Orozco, 1996:84). Dos de ellos son relevantes para los fines de nuestro estudio.

En primera instancia la edad es un factor importante porque prescribe las acciones adecuadas o inadecuadas de consumir, así como las maneras de disfrutar el tiempo libre, las formas de entretenimiento y los hábitos (Orozco, 1996). Desde una dimensión objetiva se relaciona con la pertenencia a una franja etaria que estuvo expuesta a un contexto histórico cultural determinado, lo que le da cierta homogeneidad intersubjetiva en relación a las creencias, los valores y los mitos compartidos, específicos de dicha franja, y apropiados por la misma; en una palabra, conforma una *generación*. A medida que las condiciones culturales y el “espíritu de la época” se transforman con el tiempo, los sujetos buscan puntos de referencia compartidos entre pares etarios y se *distinguen* generacionalmente de aquellos grupos que les preceden o suceden. El hecho objetivo de una generación, en el sentido de patrones histórico culturales vividos simultáneamente por varios sujetos, así como la identificación de los sujetos con la misma, tiene repercusiones en la manera en que los bienes culturales se comprenden y degustan, puesto que las estructuras de percepción de la realidad (Bourdieu, 2000) se han configurado en buena medida a partir de ello.

Una segunda fuente de mediación que es relevante para el objeto de estudio analizado son las identidades de los sujetos, que están presentes al momento de la recepción, reafirmandose o transformándose en sus actos de consumo (Orozco, 2001:171). La identidad la entendemos con Giménez como la (auto y hetero) percepción colectiva de un nosotros relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (*in group*) por oposición a los otros (*out group*) (Giménez, 2000) en función de marcas y rasgos compartidos reconocidos por ese grupo, así como de una memoria en común. La formación de las identidades proviene de mecanismos institucionales de socialización y aculturación (familia, escuela, medios de comunicación) que proveen los “materiales culturales” —narrativas, símbolos, rituales— que las nutren (Cornejo & Fortuny, 2011); tanto las instituciones como los materiales se sitúan, en principio, en un territorio cultural determinado, aunque pueden ser desterritorializados.

Como uno de estos materiales culturales la música vernácula es un objeto en buena medida aún territorializado: su gestación, reproducción y recepción sociocultural están vinculadas estrechamente a un territorio o región. De ahí que sea importante entender cómo tal región conforma un escenario de interpretación y de gestación de identidades que van a mediar en la recepción de dicha forma musical.

Una región se concibe como un espacio socialmente ocupado, delimitado de acuerdo a una realidad histórico social que sigue la relación dialéctica entre el espacio y la sociedad y no entre fronteras territoriales estancas; una cultura regional no es homogénea, sino que internamente contempla diversidad y pluralidad y en principio, relaciones de coexistencia e hibridación entre lo culto, lo popular y lo masivo (García Canclini, 2009). Bajo esta conceptualización, al cúmulo de manifestaciones simbólicas de esa cultura se le categoriza como folclor (que cultiva estos símbolos). A su vez, una región se concibe como una *comunidad de interpretación*,<sup>5</sup> esto es, un conjunto de sujetos sociales unidos por un ámbito de significación del cual emerge una significación especial para su actuación social (Jacks, 1999).

En este contexto interpretativo se gestan las identidades específicamente culturales, que constituyen su dimensión subjetiva; la cultura regional constituye a la identidad cultural al correlacionar a dicha cultura (sus normas, mitos, símbolos e imágenes) con los individuos que ya están estructurados por estos elementos. Los elementos culturales que la delimitan se condensan en la memoria, que constituye el soporte de la identidad, “un mecanismo

5. Utilizamos aquí el concepto de “comunidad de interpretación” elaborado por Jacks, el cual no debe confundirse con el de “comunidad interpretativa” elaborado en los estudios culturales y de comunicación por Jensen, Lindlof y otros, cuyo origen es distinto. Lindlof, T. (2009).

de retención de información, conocimiento y experiencia, tanto a nivel individual como social” (Meneses, 1987:183, en Jacks, 1999:64). Por su parte, la conformación de dichas identidades retienen a nuestro juicio dos dimensiones sociológicas: en tanto vertiente subjetiva de la *integración normativa* del individuo a la sociedad, es decir, como la internalización de normas y símbolos que permiten adquirir roles y estatus a los que el individuo somete su “personalidad social” (Dubet, 1989:520). Pero por otro lado la identidad se concibe con una dimensión estratégica, con un componente instrumental, más allá de su sola afirmación o defensa, puesto que “puede aportar un capital de prestigio susceptible de reforzar una influencia” (Dubet, 1989:529).<sup>6</sup> La “identidad por integración” y la “identidad por estrategia” no son distintas en su contenido: las diferencia el principio de su uso social. Así, la primera es un fin y la segunda es un recurso, “un medio de la acción que busca ciertas ventajas” (Dubet, 1989:528).

Finalmente, la identidad regional constituye una mediación, en el sentido de Orozco, porque las prácticas que se originan en la memoria colectiva atraviesan la recepción cotidiana de los contenidos culturales (Jacks, 1999).

Reuniendo los aspectos previamente descritos e implementando los elementos teóricos proporcionados, un modelo provisional de análisis de la música vernácula en general y de la trova yucateca en particular estaría construido sobre las siguientes premisas: en primer lugar la canción vernácula se considera una “obra abierta” (en el sentido de Eco) que requiere la cooperación del receptor-lector oyente, y que actualiza los significados de la pieza retomando la intención del autor, el lector y el propio sujeto; la apertura de la obra faculta que se generen lecturas más allá de su contexto de producción, y que puedan ser más o menos “aberrantes” respecto a él. En la música vernácula esto es clave porque mucho de su canon fue creado en un contexto histórico ya desaparecido: salvo para la generación que sí vivió en él, los receptores contemporáneos harán sentido a partir de condiciones y códigos totalmente distintos a los previstos por los autores de las canciones, y por las obras mismas.

Eso sucede con mucha probabilidad en la trova yucateca. Aquellos adultos nacidos en los años treinta e incluso cuarenta podrán hacer sentido de la intención poética y romántica del género porque fueron socializadas en un ambiente que valoraba los códigos de amor cortés (*vid supra*) y la

6. Ambas dimensiones (junto con la de compromiso) se comparten en un mismo sujeto con diversos grados de intensidad, es decir, no son antagónicas. “El actor administra y organiza las diversas dimensiones de su experiencia social y de sus identificaciones. El actor social es el que reúne los diversos niveles de la identidad de manera que se produzca una imagen subjetivamente unificada de sí misma”. Dubet, F. (1989).

interpretación pudiera ser más o menos fiel a la intención del autor y de la obra. Las generaciones posteriores, con ideologías distintas a la del amor cortés, podrán interpretar en buena medida la canción de manera similar a la generación previa, pero habrá un inevitable residuo de sentido porque no hay una interpretación contextualizada de por medio.

En segundo lugar, en la recepción de la canción vernácula se ponen en juego diversas mediaciones o “lugares sociales” que estructuran sus significados, de las cuales nos detenemos en dos que pensamos son más pertinentes para la música vernácula: la edad y la identidad regional.

La edad es relevante porque inserta al sujeto en patrones de socialización y aculturación generacional, diferenciados en este caso por el grado de territorialización de las instituciones y materiales culturales de una región; la música vernácula por lo general se inserta en la cultura popular en un tiempo de relativo aislamiento de las regiones, adquiriendo una posición hegemónica. Para los sujetos que crecieron en esa temporalidad la música vernácula fue un material cultural con mayor injerencia en la construcción de su identidad que para los sujetos que nacieron en la confluencia (posmoderna) de flujos comunicativos, en la cual las identidades están desterritorializadas: son menos largas, más precarias, y capaces de amalgamar elementos que provienen de distintos tiempos y lugares que aquellas primeras, fijas, auténticas y vinculadas con un territorio (Jacks, 1999; Martín Barbero, 2002). En este segundo grupo, la emisión y recepción de música vernácula deviene folclorismo si se fetichiza, es decir, si es ejecutada por personas que no tienen vinculación o relación orgánica con la misma.

Este sería el caso de la trova yucateca. El valor de la misma para la generación que creció durante el apogeo del género estaría conferido en buena medida por la manera en que configuró la identidad de estas personas, al constituir el género musical hegemónico en un ambiente peninsular relativamente aislado de otras influencias musicales e incluso culturales. Para las generaciones más recientes el consumo de trova es más cercano a la idea de folclorismo, una aproximación racional a la trova como un “objeto valor” (valor simbólico) y no como componente constitutivo, “orgánico” de la identidad, puesto que éstas serían ya multitemporales, cosmopolitas e híbridas (García Canclini, 1993).

La identidad regional, con una localización cultural, es un elemento relevante porque condensa la memoria de un territorio cultural o región, al tiempo que es el operador de sentido para ella, en calidad de “comunidad de

interpretación”; en ese sentido la música vernácula es uno de los elementos que conforman una identidad regional, y ésta es a la vez una mediación puesta en juego en la recepción de la música. No obstante introducimos aquí un matiz: si bien es posible tomar a la música vernácula como un símbolo que contribuye a la conformación de una identidad con una finalidad de integración “orgánica” del sujeto a determinada cultura (dimensión de integración), también pudiera tener una dimensión estratégica: la música vernácula se convierte entonces en un recurso utilizado por el sujeto para ganar una ventaja o una posición, mediante la adscripción a dicha cultura.

Este matiz es importante porque da cabida a una apropiación y uso *intencionado* de la música vernácula y de la trova yucateca, en donde predomina la intención estratégica del lector de captar sus códigos “naturales” (dominantes) y así utilizarlos en las interacciones en grupos que esperan de él dicha decodificación. Lo es también porque admite la puesta en práctica de las lógicas de consumo de integración y distinción, que mencionamos previamente. Este sería el caso de aquellos sujetos cuya identidad regional “yucateca” necesita ser reforzada u ostentada para fines estratégicos de integración o reconocimiento mediante el consumo de la trova, aun si dichos sujetos no fueron socializadas en su fruición.

Este es el modelo con el que comprendemos la recepción de música vernácula en general y de trova yucateca en particular, y que utilizaremos para interpretar los datos del ejercicio empírico que se describe a continuación.

## Método de investigación empírica

Por el carácter exploratorio de la investigación optamos por una metodología cualitativa. Para recopilar información se realizaron entrevistas a profundidad, cuyo objetivo consistió en encontrar lo importante y significativo del género para los sujetos, así como la representación que éstos realizan de la trova, su experiencia y significados, perspectivas e interpretaciones, en una adaptación del diseño metodológico de “historias de familia” (González, 1995).

La unidad de estudio fue la familia como una categoría amplia. Esto tiene dos ventajas. La primera es que el estudio se orienta a la comparación generacional de las apropiaciones, con lo cual se reproduce a nivel micro la manera en que se ha ido decantando a lo largo del tiempo la proximidad de esta forma cultural con los sujetos, así como las formas en que los sujetos la representan, la degustan y se vinculan con ella. Segundo, en nuestro trabajo intentamos precisar algunos patrones de transmisión cultural dentro de una



unidad doméstica; este seguimiento diacrónico (abuelos-padres-nietos) nos permite una lectura paralela de las transformaciones históricas, extra-familiares, que desde el entorno cultural introdujeron cambios en los modos de relación música oyentes a lo largo de tres generaciones.

De esta manera se escogió entrevistar a un miembro de la primera, segunda y tercera generación de cada familia. La “generación”, aparte de remitir a un período, constituye un modo de interpretar y poner en contacto la expresión musical que hoy conocemos con un conjunto de interpretaciones. Las personas nacidas entre los decenios treinta y cuarenta del siglo pasado tuvieron una mayor exposición a la difusión predominante que tuvo la trova en esos años, lo que facilitó su centralidad en el gusto cultural musical. Elegimos también a sus hijos, nacidos durante las décadas cincuenta y sesenta, y a los nietos, nacidos durante los años setenta y ochenta. Por las variables de género y socioeconómicas que confluyen en el consumo de la trova, elegimos tres familias arraigadas en la ciudad de Mérida; considerando que los patrones de consumo están estrechamente vinculados con el estatus o “estilo de vida”, y que éstos constituyen una codificación de una posición social determinada (en la conceptualización de Bourdieu), elegimos a familias con niveles socioeconómicos medios al momento de estar integradas como unidad nuclear. Mediante la técnica de “bola de nieve” fueron entrevistadas un total de nueve personas; de la primera generación, caracterizadas en este trabajo como “adultos mayores”, fueron entrevistadas tres mujeres, de entre 71 y 88 años de edad. De la segunda generación, categorizados como “adultos” fueron entrevistados dos hombres y una mujer, de entre 42 y 56 años de edad, respectivamente. De la tercera generación, descritos como “jóvenes”, fueron entrevistadas tres mujeres de entre 21 y 28 años de edad (en el reporte de entrevista subsiguiente se especifica el género con un seudónimo ficticio).

Al hacer referencia a los discursos de tres familias yucatecas no perseguimos “la verdad” sobre la trova en tanto práctica socio-cultural, pues estamos conscientes de que en ocasiones la representación que se tiene de ésta o cualquier otra práctica puede estar permeada de imprecisiones, justificaciones o mitos. No obstante, por “ficticios” que parezcan los mitos, éstos tienen o han tenido consecuencias reales para la familia o persona, de manera que todo el material es útil para el análisis (González, 1995).

## Hallazgos empíricos

Exponemos los hallazgos respecto a dos macro temas abordados en las entrevistas: primero, el de los significados de la trova para el sujeto y la manera en que éste se vincula subjetivamente con el mismo y, segundo, la opinión que los sujetos tienen acerca de la música que consumen otras generaciones, lo cual nos devela las marcas de distinción de gusto que se establecen respecto a aquellas, amén de otros elementos de apropiación generacional.

### *Primera generación, adultos mayores*

A la pregunta de qué significa la música, las informantes señalan: “es el mejor lenitivo para el alma” (Fernanda), “evoca nuestras raíces y nuestros recuerdos al mismo tiempo”, (Rosario). La música se asocia también a lo regional, a lo propio, pero este uso se articula no tanto desde el valor personal de la escucha, como de la música en tanto valor de ostentación o como mensaje turístico que remite a algo local, como una de las informantes lo ha señalado a propósito de las “Serenatas de Santa Lucía”: “Tiene un significado porque nos demuestra que acá en Yucatán hay música selecta, música de muy buena calidad” (Rosario).

Los atributos que se mencionan de la música son muy diversos, frecuentemente contrapuestos con la “música moderna” sobre todo por dos componentes asociados: romántico y tranquilo, donde su carácter agradable consiste en ello: “[...] romántico, tranquilo, mucho más comparado con la música moderna [...] no da euforia como otro tipo de música” (Luisa).

Asimismo, el género parece evaluarse con adjetivos de exaltación: es “lo máximo” (“no sólo para los yucatecos sino para muchas partes del mundo. Música que te inspira” Fernanda); “agradable, bonita, muy sensible, romántica, relajante” (Luisa). A la pregunta que hemos hecho sobre qué es la trova para estas informantes tenemos una gama variada de respuesta: “Una emoción, la trova yucateca ha sido siempre muy allegada al alma, al corazón, era música buena” (Fernanda), pero también el factor de “unión” y “convergencia” (“Era algo que nos unía, se sentía hermoso, muy bonito”, Rosario).

Otra de las representaciones se asocia al proceso de comunicación amorosa que facilita el modo de transmitir sentimientos: “la manera de tener un acercamiento cordial y una manera de transmitir determinados sentimientos, emociones, todo eso en cuestión de pareja” (Luisa) A esta

vertiente sentimental, romántica, la relacionan con ciertos “valores” no sólo estéticos, sino sociales: “La trova yucateca es muy linda. Momentos de alegría, de emoción, de angustia, de tristeza. Una música de respeto en todo momento” (Luisa). Lo “sano”, los “valores” también son contra-puestos a lo moderno, a ideas distintivas de interpretar el amor y el romanticismo, donde no existen “dobles sentidos” o alusiones. La música es “buena” para esta generación porque permite reconocer esos valores, y es un factor identitario que con el tiempo no pasa y en el cual la persona también se reconoce tal y como es (“Es la música que yo sé escuchar, que respeto, que escucho. El gusto es el mismo, hasta ahorita me gusta la música buena” (Luisa).

Las letras representan no sólo un valor semántico, sino que están asociadas a momentos, a situaciones que en algunos casos permiten relacionar también el tiempo que se vive. La idea de “nostalgia” es central a la función de rememorar, en donde se vuelve a oponer la situación de vida anterior y la actual, aunque asimismo hay un modo de continuidad: “Pues nostalgia, porque el pasado lo estás viviendo y estás emocionada, pero ahora te trae nostalgia y recuerdos de todo lo que has vivido” (Rosario). Incluso cuando se refiere al romanticismo, la nostalgia equivale a contraponer lo que había antes a lo que no hay ahora. Por ello, la trova se puede reconocer como algo que continúa, que sigue, que se va adaptando. Así, la trova se asocia en lo general a los recuerdos (“Me trae recuerdos hermosos, lindos. Un recuerdo que está escondido en tu corazón y que nadie lo sabe hasta que oyes la canción. No la estás oyendo, la estás sintiendo” (Fernanda).

### *Distinción generacional*

La trova establece un vínculo con otras generaciones y también una distancia. Respecto a la generación siguiente (sus hijos) observan un estado que va de la indiferencia a la aceptación:

“No les veo algún gusto especial que ellos llegaran y me dijeran ‘ay vamos a escuchar música yucateca o vamos a oír esto’ tampoco me han manifestado nunca disgusto ni son excesivamente ni de ponerla ni de criticármela tampoco, pero tampoco tiene para ellos el interés que tiene para mí” (Fernanda).

Por otra parte hay un efecto costumbre, por el cual “no están tan encariñados con ella como las personas de nuestra generación” (Rosario).

En cuanto a los nietos la distancia es mayor, al grado de que una de las entrevistadas ni siquiera se atreve a emitir una opinión, aunque considera que a los jóvenes muy raramente les gusta la trova: “Es muy rara la juven-

tud que le guste [...] Si van a un baile y tocan una cosa así los mandan al chorizo” (Rosario). Esto en parte lo explican porque los “jóvenes tienen otro tipo de estímulos, ahora que se sienten más atraídos por [...] los sonidos fuertes y las cosas que les dan así como más atontamiento –diría yo–, llega más al sonido que al sentimiento” (Luisa).

Para otra de las informantes hay una clara crítica o distancia con respecto a la “música de los jóvenes”: “La mayoría de lo que oyen los jóvenes les atrofian el oído, el alma y todo” (Rosario). La música moderna, a diferencia de la tradicional, no “inspira”: “no les inspira, les mueve para bailar [...] Porque la inspiración que sale de aquí [y apunta al corazón]” (Fernanda).

No obstante existe una interpretación “intermedia” de la música juvenil en la cual se reconoce la diferencia a partir del contexto: “Pienso que todas las épocas, en todos los sentidos tienen sus maneras de ser y de percibir las cosas y que pues son respetables digamos y hasta lo que era lo más bárbaro pasa a ser clásico en unos años” (Luisa).

### *Segunda generación, adultos*

En esta generación se activan diversas representaciones y significados vinculados a distintos usos y prácticas, entre los que encontramos tres de manera central: su concepción de emblema de la identidad regional, una función metonímica de activación de la memoria biográfica y en ocasiones de época, y como un objeto cultural cuya relación con la experiencia sentimental o romántica es naturalizada.

Los entrevistados asocian a la trova yucateca con la identidad regional, lo “propio de Yucatán”, y también con una determinada época de la que es emblemática –una época mejor, de mayor sofisticación musical– a la cual se reaviva y actualiza, generando elogios por ello:

“Yo sigo asociándola con la identidad de la propia tierra, es algo que considero propio de Yucatán, que podría ser como la bandera o el himno yucatecos [...] es importante reconocerla [...]. representa una época en la que la cultura musical era mayor, la cultura propia del estado” (Jorge).

Esta imaginación da lugar al discurso del elogio y en paralelo al del reconocimiento de no valorarla lo suficiente, así como referencias al peso de las letras, profundas y aparentemente universales. Es un sentimiento de identificación de la música con lo “yucateco” y las virtudes expresivas de la región:

“Nuestras canciones [...] verdaderamente son hermosas y no valoramos nuestra música [...] Por desgracia tenemos otro tipo de mentalidad, aunque la música yucateca es muy hermosa. Si uno se pone a analizar esas canciones puede ver que son divinas [...] siempre nos dejan un mensaje” (Miguel).

De manera complementaria se manifiesta una sensación de orgullo que la música hace emerger por ser creada en la región, con las características distintivas de la misma.

“Eran canciones más románticas y muy propias de la región, como que le daban una cierta identidad y de algún modo para mí es un poco de orgullo el saber que son canciones que se hicieron aquí y que gente de nuestra ciudad [...] de nuestro estado, de nuestra región, pudieron haber hecho esas canciones” (Jorge).

Los entrevistados ostentan a la trova como algo propio y adherido a la tradición, como cuando llevan a algún visitante –del ámbito laboral o familiar– a escucharla a los espacios institucionales. Por oposición, al escuchar la trova fuera de Yucatán, siempre se asocia a recuerdos acerca del terruño (de modo que hay un uso nostálgico).

Otro significado predominante vinculado con el anterior se relaciona con el uso sentimental, romántico o de pareja de la trova, se asocia a atributos sentimentales como romanticismo, ternura o tiempo de pareja. Un tanto vinculado con la cuestión de la memoria, una entrevistada menciona que la música le hace recordar momentos de pareja, o emplaza un ambiente de reconciliación y tacto cariñoso. También se asocia a lo “poético” como medio para expresar sentimientos complejos, como alguien lo señala:

“Es lo que a veces le quieres decir pero no le puedes decir tú directamente porque suena muy acaramelado. Se lo puedes decir con unas canciones que son pura miel y ella las toma como quiere y esperas que sea lo mismo lo que tú estás pensando y lo que esté pensando ella” (Jorge).

Una representación recurrente en los entrevistados remite de manera metonímica al emblema, la memoria y el recuerdo –aunque sin llegar a la nostalgia, a lo perdido– mediante la cual la trova activa los recuerdos de los amigos y las experiencias grupales, con la familia y la pareja o con la infancia. Por ejemplo, una entrevistada se sentía identificada con su canción favorita porque encontraba asociaciones a su propia biografía; alguien más señala una canción (“Reina de reinas”) como la preferida, en parte porque era la más repetida en las serenatas, y era la primera canción que aprendió. También se vincula con la memoria acerca de la pareja, de momentos o experiencias sentimentales alojadas en el pasado.

*Distinción generacional*

La práctica de la escucha de trova genera una marca de diferenciación con la generación posterior, particularmente. Los entrevistados piensan que sus hijos no escuchan o conocen este tipo de música (“son ignorantes al respecto” – Miguel), y que la califican de “antigua” o de “sentimentalismos”. Para una entrevistada sus hijos rechazan activamente este tipo de música: “mis hijos siempre me dicen... apaga esto... quita lo otro. No les gusta” (Georgina). Un entrevistado expresa cierto elemento de diferenciación con las generaciones actuales que, gustando de la música contemporánea, rechazan la música tradicional: “Habiendo música tan mala actualmente que a mucha gente le fascina, no dudo que haya gente que diga que no le gusta la trova” (Miguel).

Piensan que la trova es un tipo música más elaborada, más romántica que la música actual que, según uno de los entrevistados, es “deprimente” o “sirve para excitar los sentidos” (Miguel). A ninguno de los entrevistados les gusta la música popular contemporánea.

No obstante este distanciamiento con generaciones posteriores, una entrevistada piensa que la trova es un género que proporciona cohesión social y en ese sentido pudiera acercar a las distintas generaciones: “ojalá y tomáramos conciencia, los jóvenes y los no tan jóvenes como yo pudiéramos apreciar la trova, los tríos porque es una música para unir como pareja y como familia” (Georgina).

*Tercera generación, jóvenes adultos*

Dos vinculaciones predominantes establecen estos sujetos con la trova: la primera es la relación del género con la memoria, en el sentido de que el mismo es capaz de activar ciertos recuerdos. La particularidad de este grupo es que dicha memoria está vinculada directamente con la familia y con los estados de ánimo asociados a la convivencia familiar. El otro significado es alrededor de la identidad regional, el género musical como emblema de la “yucatequidad”.

El ambiente familiar se articula como ese espacio que activa en la memoria situaciones, momentos, afectos o personajes familiares del pasado y que son significativos, al asociar “lo familiar” con determinados atributos positivos (unión, gusto compartido, alegría). Una entrevistada afirma que por encima del género le gusta la situación de escucha, que es familiar, y que trae recuerdos apreciables: “Más que lo que me gustara, el momento en el que lo escuchaba, familiar. Momentos bonitos familiares” (Renata).

El otro significado es identitario, pero muy vinculado con una dimensión de la misma, la cuestión de la tradición y el pasado de un origen común. Una entrevistada lo relaciona con la “cultura yucateca” entendido de manera genérica como lo “típico de la región” y asumido con la metáfora de la propiedad, es decir la cultura asociado a lo “identitario”, a lo “nuestro”, a lo “propio”. Incluso una entrevistada afirma que cuando escucha esa música le viene a la memoria la figura del charro mexicano, una asociación que remite de manera esencial a cualquier forma de folclor mexicano, independientemente de lo distante de la asociación desde el punto de vista geográfico o estético.

Además de las sensaciones estéticas (“tranquilidad”, “cadencia”) hay una suerte de vinculación con lo que los sujetos imaginan fue el pasado de la región, sus aspectos primordiales (mi país, mi región). Así un informante señala: “Me recuerda a la historia de mi país, mi región, [...] me vincula mucho con la historia, (es) como recorrer el pasado, imagino cosas en blanco y negro, personas cantando y así” (Victoria); o bien: “Es algo más bien de origen [...] de donde provengo, algo que me une con mi familia” (Ana).

La evocación del pasado por parte de los entrevistados se asocia en la línea de tiempo y del espacio como algo remoto, no relacionado con ellos, así como con personas específicas: “Antes lo veía como algo más familiar, como decía de los orígenes porque pensaba en trova yucateca / Me hace pensar en cómo eran las cosas antes” (Victoria). Para un entrevistado hay una sensación de “nostalgia” porque la trova remite a una idea del recuerdo anclado centralmente en el pasado, de situaciones familiares, o en el mejor de los casos en un presente-pasado, como el caso de la música antigua que puede escucharse en el velorio del abuelo a quien se le recuerda también metonímicamente por la música que le gustaba y escuchaba: “Me recuerda a cuando estaba chiquita y mi abuelito escuchaba esa canción. [...]. Me recuerda a mi infancia o en las tardes jugando afuera” (Renata).

Las asociaciones de la trova también se pueden vincular con ciertos estereotipos del “amor cortés” (“una persona en el balcón de una señorita y que le esté cantando [...] y que le está trayendo ahí para demostrarle que la quieren”), sensaciones (tranquilidad, relajamiento, inspiración, romanticismo como un estado de ánimo y no un atributo cultural), además de atributos formales como los instrumentos —el cómo se tocan y se armonizan.

### *Distinción generacional*

En esta generación joven hay un reconocimiento de la distancia que opone su misma generación a esa música, en un sentido de separación (“con mis amigos no comparto eso” – Ana) o de curiosidad cuando los adultos escuchan esa música en ambientes familiares “como que los más pequeños, los veo y me da mucha risa que pongan esos gestos de música rara” (Victoria).

Otro grupo respecto al que se distinguen es con la generación inmediata a los entrevistados –generalmente los hermanos menores– que desconocen, son indiferentes o incluso pueden ser irónicos con respecto a este tipo de música. Los entrevistados afirman que este tipo de música no le gusta a la gente que se cree “moderna”, de manera que la rechazan (música aburrida, de “viejitos”, con lenguaje y situaciones pasadas). A las personas que optan por música en inglés o las que gustan de música más rítmica, tampoco les agrada este tipo de música. Una entrevistada señala que deberían estas personas “darse el tiempo de escucharla” (Renata) para que les llegue a gustar.

Sin embargo, también hay ciertos usos de vinculación intergeneracional. Se reporta el gusto por el género en las generaciones de tíos y padres (como parte de su vida cotidiana), y éstos incluyen a los entrevistados para escucharla y apreciarla en momentos domésticos así como en lugares públicos. Una entrevistada señaló que estas mismas personas criticaban su gusto por la música moderna, oponiéndola a la trova definida por los adultos como algo de “mejor calidad”. Respecto a los géneros que escuchan las personas de la generación anterior (mayores de 40 años), una entrevistada piensa que estas canciones tienen más “sentimientos”; también traen más cosas a la memoria.

## **Interpretación**

### *y conclusiones*

Un primer hallazgo notable es la presencia de significaciones similares en las tres generaciones, lo cual expresa que el género se asienta en una “comunidad de interpretación” territorializada que delimita significados más o menos estables. Es decir, a pesar del carácter de obras abiertas, sujetas a relecturas generacionales potencialmente disímiles, las canciones de trova yucateca generan atributos estéticos y usos identitarios y memoriosos similares. Tomando en cuenta que la primera generación fue socializada en una época en donde el género y su estética fueron hegemónicos, y que en las otras generaciones estos componentes pasaron a ser periféricos y luego



prácticamente marginales (o de nicho), debemos buscar en los mecanismos y estrategias identitarias la fuente de tales correspondencias generacionales.

Desde el punto de vista de la “edad” o período biológico como mediación, la trova yucateca constituye para la primera generación uno de los elementos clave de la biografía cultural de los sujetos, de una “educación sentimental” compartida colectivamente, así como de la identidad generacional, es decir, de lo que les localiza como pertenecientes a una determinada etapa histórico cultural compartida. El consumo de la trova activa una sensación de pertenencia en este caso hacia una generación.

Tal aspecto implica que la trova integra a aquellos que comparten su escucha, particularmente de la misma generación, pero al mismo tiempo implica un elemento de distinción importante respecto a otras generaciones no sólo porque la sonoridad de la música es diferente, sino porque ésta vehicula sensibilidades opuestas: el protagonismo de los sentimientos de la primera generación, en un repertorio amplio y matizado de los mismos (alegres, dulces, tristes, angustiantes) en contraste con el protagonismo de las sensaciones juveniles, de euforia, ritmo y explosión. La trova cobra valor de objeto de distinción muy clara en la primera generación, puesto que aquella, y la estética que encarna, le permite sentar una distancia favorable y superior en gusto respecto a la generación joven.

En la segunda y tercera generaciones existe también esta significación generacional, pero más bien como elemento de vinculación con la generación previa. La trova yucateca remite a una suerte de tradición familiar y se circunscribe, más que a los espacios públicos (bares, plazas, medios), a la memoria vinculada a la familia, a la relación con los padres y los abuelos, a ciertos momentos sociales y personales, donde si bien tiene importancia la historia romántica o educación sentimental ello no es lo primordial. Aquí las formas simbólicas, en este caso musicales, funcionan como un vínculo entre generaciones.

En estas distinciones entran en juego los aspectos relacionados con la identidad regional: hay una vinculación estrecha de la trova con lo local, con su tradición y con su pasado. La trova funciona como un emblema de “yucatequidad” o como un fetiche de lo “propio”, una manifestación que a modo de “valor signo” expresa una identidad asentada en las expresiones referidas al pasado, al antaño, la nostalgia; en ese sentido constituye una forma cultural con un sentido originario, un “primodia” (Appadurai, 1990) fuera del tiempo, que también es colectivo. La trova se asocia a las imágenes estereotípicas (asociadas al romanticismo y modernismo) y las narrativas

“propias” de la tradición cultural local, como la serenata, el cortejo “al pie del balcón”, o la exaltación de los parajes de la ciudad. Así, proporciona un repertorio de recursos simbólicos identitarios y un conjunto de rituales, *performances* que encuadran y reproducen estos símbolos.

De ahí que los informantes “encuentren” en la trova a lo local, a lo propio, o que la trova exprese con precisión a la identidad yucateca (“de lo que los yucatecos están hechos”). La trova también remite a una época pasada, a una especie de *belle époque* en la cual las formas musicales y los públicos eran más refinados. Este aspecto se ejemplifica en el ímpetu de los entrevistados por “mostrarle” a las personas que no son de Yucatán este tipo de música, en tanto que ésta es componente esencial de expresión cultural local—aspecto que también se verifica en los discursos de la segunda generación. En ésta se manifiesta una sensación patrimonial acentuada, porque el hecho de que la trova fuera creada en el contexto propio parece importante. La tercera generación también tiene una concepción patrimonial del género, es decir, remite algunos juicios sobre la trova a lo “propio” o “típico” de la región y de la “identidad yucateca”, aunque esta dimensión está menos actualizada y parece confinarse más a la historia cultural, a un sentido de origen, que a la identidad contemporánea.

En todos los grupos generacionales hay una especie de chovinismo acerca de la cultura local, porque los referentes culturales se presentan como “superiores” o “exquisitos” no por sus propiedades musicales, verbales o retóricas, sino por ser “propios”, independientemente de sus méritos estéticos.<sup>7</sup> Para los entrevistados la música yucateca es elogiada como profunda, excelsa y universal. En este sentido se identifica una “mediación simbólica” (*vid supra*) traducida en una recepción preferente y benévola de la trova, que tiene un alto aprecio fundamentalmente por el hecho de pertenecer a un canon de manifestaciones culturales regionales y a la identidad regional del escucha. No obstante, en las generaciones recientes esta mediación se origina, a nuestro parecer, en una dimensión estratégica de la identidad; si bien existen ciertas significaciones que expresan una integración a lo que sería un suceso de “cultura regional” (caracterizada por el amor cortés, el valor de lo musical o la situación familiar ideal de convivencia), la segunda

7. Tal operación es muy similar a la identificada por Vargas-Cetina (2009) para el caso de los grupos de interés (trovadores y asociaciones cívicas locales) quienes construyen a la trova como una “herencia” cultural mediante alianzas con turistas extranjeros caracterizados como árbitros imparciales, bien informados, del valor de la música respecto a su belleza y significación, ello para fines de legitimación y posicionamiento del género frente a las autoridades políticas locales y promotores que de esta manera siguen proveyendo recursos para su reproducción.

y tercera generación no fueron socializadas en los valores de las canciones y no vivieron en un ambiente de significación que utilizara a la trova como material simbólico de aculturación.

Esto se verifica en el hecho de que la otra asociación dominante de la trova es con una determinada idea del pasado: como mencionamos anteriormente la vinculación con el pasado es más fuerte en la primera generación porque tiene referentes biográficos e histórico culturales concretos, y éstos se van diluyendo hacia la tercera generación, en la cual esta asociación es más abstracta, casi extrañada (evoca un lugar y un tiempo totalmente ajenos al tiempo y lugar vividos). En este sentido es evidente la impronta de una mediación etaria en la recepción, puesto que las generaciones que vivieron buena parte de su vida en un ambiente cultural en donde la trova dominaba en el espacio sonoro —en medio de un aislamiento geográfico cultural ahora inexistente— tiene una relación más entrañable con la misma.

En suma, las expresiones elogiosas y las significaciones preponderantes acerca de la trova yucateca constituyen, en generaciones recientes, una estrategia de adscripción identitaria que persigue reforzar un sentido de integración y de pertenencia a dicha cultura, así como de distinción frente a las formas menos “nobles” de producción musical. Como es notorio, la edad y, particularmente la identidad regional, son mediaciones clave en la trova yucateca al articular lógicas de distinción e integración a la cultura regional con finalidades de reconocimiento. Ello explica una interpretación del género como patrimonio o “herencia” cultural, ante la cual surgen dos actitudes: la resistencia ante su progresiva desaparición, afirmando que el género “está vivo” pero no tiene tanta fuerza, y el temor de su pérdida a partir de que las nuevas generaciones no la escuchan y ante la “amenaza” de las influencias externas.

La trova yucateca, en última instancia, genera significaciones más o menos estables a lo largo de las generaciones porque se originan en una identidad y pertenencia regionales sólidas.

## Bibliografía

- Appadurai, A. (1990). "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", en: *Theory, Culture & Society*, 7, 295-310.
- Baudrillard, J. (2007). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Cornejo, I., & Fortuny, P. (2011). " 'Corrias sin saber adónde ibas'. Proceso migratorio de mayas yucatecos a San Francisco, California", en: *Cultura y representaciones sociales* (10), 82-106.
- De la Peza, C. (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM, Miguel Ángel Porrúa.
- Dubet, F. (1989). "De la sociología de identidad a la del sujeto", en: *Estudios Sociológicos*, VII(21), 519-545.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- García Canclini, N. (1993). "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica", en: García Canclini, N. (Ed.), *El consumo cultural en México*. México: CONACULTA.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.
- Giménez, G. (2000). "Materiales para una teoría de las identidades sociales", en: J. Valenzuela (Ed.), *Decadencia y auge de las identidades*. México: El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés.
- González, J. (1995). "Y todo queda entre familia. Estrategias, objeto y método para historias de familia", en: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 1 (1), 135-154.
- Guglielmi, N. (2003 ). *Apuntes sobre familia, matrimonio y sexualidad en la Edad Media*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP).
- Jacks, N. (1999). *Querencia: Cultura Regional como Mediação Simbólica*. Porto Alegre: UFRGS.
- Lindlof, T. (2009). "Interpretive Communities Theory", en: Stephen W. Littlejohn & K. A. Foss (Eds.), *Encyclopedia of Communication Theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín Barbero, J. (2002). "Las transformaciones del mapa: identidades, industrias y culturas", en: M. A. Garretón (Ed.), *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martín, E., & Vega, Á. (2007). *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca. Cancionero*. Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán artes Musicales, Instituto de Cultura de Yucatán.
- Martín, E., & Vega, Á. (2010). "La canción yucateca", en: A. Tello (Ed.), *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE / CONACULTA.

- Martín Serrano, M. (1994). *La producción social de la comunicación* (2da ed.). México: Alianza Editorial.
- Orozco, G. (1996). *Televisión y audiencias: un enfoque cualitativo*. Madrid/México: La Torre, PROIICOM, Universidad Iberoamericana.
- Orozco, G. (2001). “Audiencias, televisión y educación: una deconstrucción pedagógica de la ‘televidencia’ y sus mediaciones”, en: *Revista Iberoamericana de Educación*, 27, 155-175.
- Thompson, J. (1998). *Los medios y la modernidad, una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Vargas-Cetina, G. (2007). “Mercados contemporáneos y nichos de consumo: Un análisis de la reorganización del capitalismo desde la música regional yucateca”, en: S. I. Ayora Díaz (Ed.), *Globalización y consumo de la cultura en Yucatán*. Mérida: UADY.
- Vargas-Cetina, G. (2009). “Trough the Othering Gaze: Yucatecan Trova Musica and the ‘Tourist’ in Yucatan Mexico”, en: M. Baud & A. Ypeij (Eds.), *Cultural Tourism in Latin America. The Politics of Space and Imagery*. Leiden: Brill.
- Vargas-Cetina, G. (2010). “Una música en el mundo: la trova yucateca”, en: C. Bueno Castellanos & S. I. Ayora Díaz (Eds.), *Consumos globales: de México para el mundo*. México: UIA, UADY.

**Recibido: 8 de abril de 2013**

**Aprobado: 5 de julio de 2013**