

Interpretación, presentación y representación: modos performativos en la trova yucateca*

GABRIELA VARGAS CETINA**

Abstract

INTERPRETATION, PRESENTATION AND REPRESENTATION: MODES OF PERFORMANCE IN YUCATECAN TROVA SONG. Drawing on the theory of mode in music, the author proposes, through ethnographic data, to conceptualize Yucatecan trova music as incorporated and delivered within established performance modes. These modes would be manifold conventions and patterns intelligible to the performers and well as to their audience, which make possible a shared understanding of the trova performances.

Key words: performance, Yucatan, regionalism, technology, performance modes

Resumen

Con base en la teoría de los modos musicales, la autora propone, a través de sus datos de investigación etnográfica, conceptualizar diversos modos performativos en la trova yucateca como convenciones incorporadas que se expresan en diversos momentos dentro de patrones establecidos. Estos patrones son compartidos tanto por las y los performers como por su público, y aseguran la inteligibilidad de los performances.

Palabras clave: performance, Yucatán, regionalismo, tecnología, modos performativos

Antropología y performance

Es muy difícil definir lo que es el *performance*, en cuanto fenómeno y en cuanto campo de estudios. Una de sus definiciones más evocativas es la de una esponja mutante: se alimenta de todo y cambia todo el tiempo (Prieto Stambaugh, 2002). Las zonas generales de contacto entre la antropología y el performance han dado lugar a múltiples iniciativas académicas, comenzando con el establecimiento de los estudios sobre performance

* Artículo recibido el 05/12/13 y aceptado el 24/07/14. Este trabajo se apoya, en parte, en el proyecto Conacyt 156796 sobre cultura y tecnología, coordinado por Steffan Igor Ayora Diaz, así como en el uso de equipos adquiridos a través de ese mismo proyecto, del Programa Institucional de Fortalecimiento Integral (PIFI) y de fondos propios de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Agradezco a mi Facultad y Cuerpo Académico haberme provisto de facilidades y tiempo para la investigación, la docencia y la reflexión teórica en las que se basa este artículo. Gracias también a Rodrigo Díaz Cruz y Anne W. Johnson por haber organizado el seminario en el que este trabajo fue presentado originalmente, y gracias a todas y todos los demás participantes, Antonio P. Stambaugh, Elizabeth Araiza Hernández, Adriana Guzmán, Gonzalo Camacho Díaz, Steffan I. Ayora Diaz y Martha Toriz, por sus excelentes presentaciones y reflexiones, así como a quienes asistieron y nos hicieron comentarios. Shannan Mattiace, Lucía Mantilla y dos lectores anónimos me hicieron comentarios puntuales que han ayudado a mejorar este escrito. Especiales gracias a Igor, mi compañero afectivo, intelectual y de vida, por leer y comentar varios borradores. Dedico este escrito a la memoria de dos músicos: mi padre, Eduardo Vargas Vargas, y la artista Rosita Caballero, *La Alondra del Mayab*, a quienes perdí durante mi trabajo de campo sobre la trova yucateca. Sin ellos este trabajo no hubiera sido posible. Todos los errores de interpretación, representación y traducción aquí evidentes, sin embargo, son solamente míos.

** Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán. Km 1 carretera Mérida-Tizimín, tramo Cholul, 97305, Mérida, Yucatán <gabriela.vargas@uady.mx>.

en cuanto disciplina, que, como sabemos, surgieron del trabajo conjunto de Victor Turner y Richard Schechner, siguiendo con el desarrollo de la antropología del performance como un campo específico de nuestra disciplina. Describiré en este artículo estas vertientes, para luego abordar la definición de la investigación de observación performativa, y finalmente discutir los modos de performance de la trova yucateca que he identificado a través de mi propia experiencia durante el trabajo de campo en Yucatán.

Performance y vida cotidiana

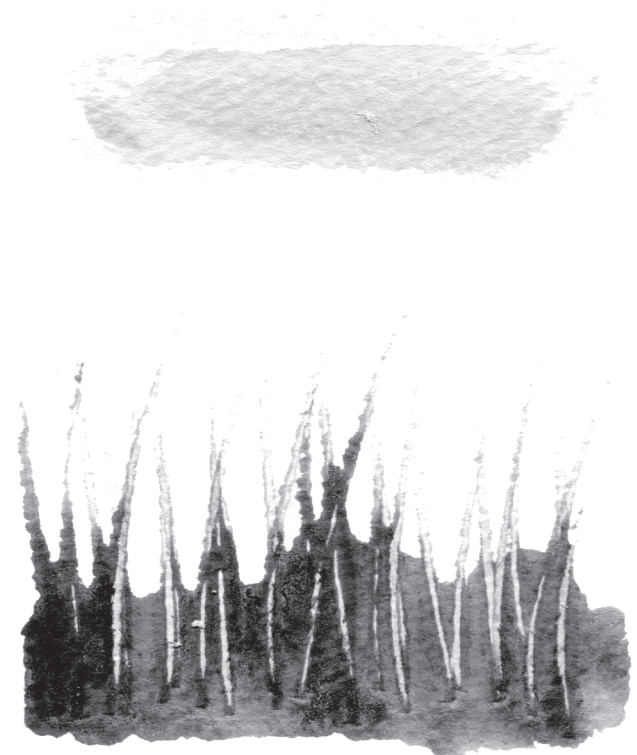
Los trabajos de la llamada escuela de cultura y personalidad en antropología proponían, ya desde los años treinta, que las y los niños comienzan a aprender, desde que nacen, las claves de comportamiento que los convertirán en parte de su cultura (Benedict, 1960[1934]; Linton, 1945; Kardiner, 1974[1939]; Mead, 1970[1928]). Más adelante, Herzfeld (1985) llevó la discusión de la idea de la socialización a la poética del performance de género, y Cowan (1990) mostró la relación entre la performatividad cotidiana y la performatividad claramente delimitada como tal dentro del baile colectivo. Actualmente el tema se ha radicalizado tanto dentro como fuera de la antropología gracias a la influencia de Judith Butler, quien, basándose en el trabajo sobre las tecnologías del cuerpo y del yo de Michel Foucault, ha generalizado la idea de que la vida cotidiana es un performance continuo. Desde la publicación de *Gender Trouble*, Butler (1990) ha hecho claro, incluso a quienes no se dedican a la antropología, que necesariamente todo en nuestra cultura implica la expresión de un comportamiento aprendido, lo cual ella llama un performance. A partir de su idea de que el género es eminentemente performativo, y que lo que hacemos es copiar la manera en la que otras personas se convierten en hombres, en mujeres o en otros géneros, hemos podido comenzar a decir lo que hace mucho la antropología estableció, pero no era tan aceptado por otras disciplinas: que todo comportamiento humano es cultural y, por lo tanto, es aprendido, ensayado y luego actuado en algún grado. Esta teoría también explica por qué en ciertas sociedades, como sucede en Yucatán, existen personas que son reconocidas como hombres pero que sienten que “llevan una mujer adentro”, o viceversa (Rodríguez Baltazar, 2011).

Foucault (1976, 1978, 1998) ya nos había enseñado a pensar en las tecnologías del cuerpo y del yo, por medio de las cuales internalizamos los controles sociales en nuestro cuerpo y nuestra mente o, como Rose (1989) ha propuesto, en lo que muchas personas

consideran el alma. Somos seres performativos que incorporamos las constricciones sociales en todo momento, y que nos desempeñamos en el mundo siempre de acuerdo a los *scripts* que nuestra cultura nos ofrece. A un cierto nivel, es muy difícil dejar de percibir que todo en nuestro comportamiento es algún tipo de performance, incluso cuando estamos en soledad. Sin embargo, esta conceptualización funciona de una forma muy abstracta: si todo es performance, y lo que nos interesa es definir la manera en la que esta afirmación es cierta, al final no queda nada que pueda ser explicado de otro modo. “Todo es performance” se convierte en un enunciado tautológico: cualquier cosa que queramos discutir sobre la cultura es un tipo de performance, y el concepto pierde utilidad. Ante esta situación, si queremos estudiar lo que performance quiere decir en diferentes ámbitos etnográficos, es necesario buscar algún tipo de definición más operativa en cada caso.

El performance como comportamiento extraordinario

Richard Schechner, uno de los fundadores de los estudios sobre el performance, lo ha definido como “comportamiento actuado dos veces” o “comportamiento doblemente comportado” (Schechner, 2004[1985]: 1).



En antropología, los estudios sobre performance generalmente giran alrededor de tipos de comportamiento que poco o mucho se salen de lo común, y que tienen una dimensión de teatralidad en tanto que incorporan el ensayo, la repetición y algún nivel de representación estereotipada (Schechner, 2004[1985]). Victor Turner (1974, 1988) se interesó en las maneras en las que ciertos tipos de comportamiento colectivo y de pequeños grupos se diferencian conceptualmente de otros momentos de la vida en sociedad. Sin embargo, también consideró que el *drama social* implica la performatividad cotidiana, que él veía como inherente a toda cultura. Aunque Turner se centró más bien en los procesos de *enmarcamiento* de ocasiones y comportamientos relativamente extraordinarios, en realidad podemos ver que él consideraba una especie de gradiente de ordinario a extraordinario en la calidad social del performance. Así, desde la presentación del yo en la vida cotidiana hasta la escenarización de la política y los rituales colectivos de periodicidad establecida, los grupos humanos estarían inmersos de manera constante en procesos de performance cultural. La antropología del performance, desde los trabajos de Turner y Clifford Geertz en adelante, se ha dedicado a la etnografía de este tipo de procesos.

La antropología como performance

Una tercera forma de acercarse a la idea de performance es considerar a la antropología misma como tal: a lo largo de nuestro entrenamiento universitario, así como después, tanto durante la investigación de biblioteca como durante el trabajo de campo y la presentación de resultados, estamos implicadas e implicados en performances. Esto se extiende a nuestras actividades docentes, en las que representamos encarnaciones particulares de lo que la antropología sea o pueda ser (Vargas-Cetina, 2013a). Siguiendo a Johannes Fabian y a Victor Turner, considero que la adquisición de una disciplina, y en particular la disciplina antropológica con el componente fundamental del trabajo de campo, es esencialmente performativa. Durante el trabajo de campo, las y los antropólogos tratamos, como Donna Haraway apuntaba ya hace varias décadas (Haraway, 1991: 186-201), de mirar el mundo desde el hombro de la gente local. Esto requiere un esfuerzo muy grande de actuar en formas “normales” en contextos que nos son extraños, de hablar idiomas que no son nuestros idiomas de la niñez, y de incorporar, haciendo nuestras las tecnologías del cuerpo y del yo que hasta entonces nos eran extrañas, lo que se espera que una “persona” sea en ese con-

texto cultural particular. Quizá un buen punto de comparación es la o el estudiante extranjero, pues también tiene que adquirir toda una nueva manera de ver el mundo y la disciplina en la que se está entrenando. La diferencia radica en la sistematicidad que nos exige nuestra disciplina, así como en la reflexividad que la antropología ahora demanda, pues tenemos que fijarnos en lo que nos sucede antes, durante y después de nuestra transformación, y escribir para luego explicar cómo esta misma experiencia nos ha llevado a limitar, pero también a expandir, nuestro universo epistemológico. Decenas de libros sobre el trabajo de campo, la reflexividad antropológica y la antropología en general dan cuenta de esta necesaria transformación (véase, por ejemplo, Bibeau y Corin, 1994; Clifford y Marcus, 1986; Marcus, 1998; Vargas-Cetina, 2002, 2013b).

Además de considerar que toda práctica antropológica es una instancia de performance, existimos antropólogos y antropólogas que hemos escogido trabajar precisamente *dentro* de ese contexto que es conceptualmente separable de otros contextos cotidianos en muchas de las culturas locales del mundo, por lo regular mediante criterios estéticos, que tiende a ser asociado con las artes escénicas en general (Royce, 2004; Taylor, 2003). Trabajamos a través del performance propio en el ámbito de las artes o de algún tipo específico de actuación escénica, en campos como la música, la danza y el teatro. Practicamos un tipo de antropología que no sólo requiere de la incorporación de la cultura local, sino también de la transformación misma, aunque a veces momentánea, de nuestros cuerpos guiada por criterios de la estética local. Esto cada vez más se ha dado en llamar investigación de observación performativa, para acentuar la relación y el contraste con la investigación de observación participante. Dos volúmenes fundacionales de este tipo de investigación de campo han sido *Power and Performance* (Fabian, 1990) y *Shadows in the Field* (Barz y Cooley, 2008[1997]).

En *Power and Performance*, Fabian presenta sus ideas sobre etnografía performática a partir de su trabajo con un grupo de teatro popular en Zambia. Este grupo decidió ayudar a Fabian a tratar de conocer los sentidos y significados del dicho “el poder se come entero”, también para tener ellos una mejor idea de lo que este proverbio podía querer decir. Por tanto, el grupo de teatro hizo una obra para representar, y mostrar en televisión, una obra titulada *Le pouvoir se mange entier* (*El poder se come entero*). Basándose en esta experiencia, Fabian propone que una antropología performativa se apoya en performances, en contraste con los “informes” en aquella antropología en la que

se ve a las personas con las que trabajamos como “informantes”. En *Shadows in the Field (Sombras en el campo)*, Barz y Cooley reunieron en 1997 trabajos de etnomusicólogas y etnomusicólogos que proponen tratar el trabajo de campo etnomusicológico como un tipo de performance, tanto dentro como fuera de los escenarios musicales. Las y los etnomusicólogos llevan a cabo trabajo de campo por largos periodos para conocer de cerca o, si es posible, *desde adentro*, la música o la combinación entre música y bailes en los que se especializan. El propósito de esta colección de textos fue, según los editores del volumen, redireccionar la mirada metodológica, llevándola de la representación a la experiencia del trabajo de campo etnomusicológico (Barz, 1997: 205).

Mi trabajo sobre la trova yucateca también se ha caracterizado por la investigación basada en la observación performativa, dentro de la cual me he desempeñado en múltiples capacidades (como yucateca, como antropóloga y como música) y en al menos tres modos (interpretación, presentación y representación). A continuación paso a describir tres tipos de performance que se dan en la trova yucateca, según encontré durante mi investigación de campo.

Modos performativos en la trova yucateca

¿Cuál es el mecanismo por medio del cual las y los *performers* delimitan el campo de lo que tratan de dar a entender en cada caso, los resultados performativos que esperan obtener y lo que pueden usar para este fin? Una forma de comprender las relaciones múltiples entre la percepción de medios disponibles, sus posibles usos y sus fines dentro del performance es recurriendo a conceptos derivados de la teoría musical: podemos conceptualizar los tipos de performance como teniendo lugar dentro de modos, en el sentido de modos musicales. En música se entiende por *modos* a grupos de notas musicales que se perciben como funcionando juntas.

Cuando dos o más músicos/as se encuentran, muchas veces se entienden instantáneamente, aunque no sean músicos profesionales. Esto se debe a la institucionalización de lo que es en realidad una forma culturalmente particular de entender la música. En la música que ahora es en general llamada *occidental* hay un total de 12 notas convencionales, que son las que se tocan en la mayoría de las orquestas. Los instrumentos que se pueden conseguir en los mercados europeos y de influencia europea o euroamericana comúnmente están diseñados para tocar al menos al-

gunas de estas 12 notas, las cuales se repiten en secuencias, apareciendo una y otra vez en frecuencias más graves o más agudas. El resultado es un gran universo de sonidos, en el que las y los músicos se orientan con ciertos tipos de patrones generalmente conocidos como *escalas*, que son secuencias de notas (por lo regular siete). Son dos las escalas más usadas en la música, denominadas *la escala mayor* y *la escala menor*. Estas escalas también son conocidas en la teoría musical como *modo jónico* y *modo eólico* (Chapman, 1994: 86-87; Randel, 1986: 499-502). Otros modos o escalas ampliamente utilizados son la escala pentatónica y la escala de blues.

La dependencia de la música de orquesta, comercial y en general popular en Europa y el continente americano de estos tipos de escalas es tan fuerte que a este punto no es necesario estudiar música para tener una buena idea de qué tonos “van juntos” y “suenan bien”: a fuerza de oír estas configuraciones de las notas, las hemos internalizado como “naturales”, al grado de que otras formas de organizarlas, como en la ópera tibetana y grabaciones antiguas de música de las praderas estadounidenses o del ártico canadiense, nos producen desazón y nos parecen “desafinadas”. La hegemonía mundial de estas escalas es tan amplia que ahora podemos escuchar cómo ha transformado no sólo la música estadounidense indígena, sino incluso la música tibetana, que ahora son comercializadas en formatos de música country, rock alternativo y otros formatos de la música popular comercial, o incluso de la música clásica, ajustándose por completo a la lógica de las escalas tal como son entendidas en la tradición musical europea.

Mi intención aquí es hacer ver cómo las tres instancias de performance de la trova que presentaré se relacionan, al menos desde mi propia experiencia y mi manera de situarme dentro de ellas, con la idea de los modos. No sé cuántos *modos de performance* pueda haber, o si es que pudieran ser tipificados, o si funcionarían igual en otras culturas, pero el concepto de modos une tres cosas básicas en la mente de quien toca música: una serie finita de notas específicas que crea un horizonte de restricciones relativamente fijo; la libertad de jugar con las notas “posibles” de forma casi infinita manipulando el tiempo, la secuencia y la repetición por medio de la improvisación; así como la seguridad de que mantenerse dentro de ellos asegura la inteligibilidad con los demás músicos y con el público.

Los modos en el performance se referirían, entonces, a una especie de *notas* que siempre van juntas. En este caso, lo que en la trova se llama *interpretación* —que consiste en palabras, notas de canto, formas de

usar los ojos y el cuerpo, y notas y rasgueos de guitarra— da coherencia a cada ensayo y a cada performance en vivo; el modo que en la música yucateca se conoce como *presentación*, *recital* o *concierto* implica poner en práctica el modo interpretación ante un público que no está tocando, y que tanto las y los intérpretes como el público relacionan con otras apariciones públicas del mismo conjunto de personas y de otros grupos similares; y el modo de *representación*, en el que se inscriben toda clase de sucesos dentro de un conjunto particular de significados, que en este caso hacen de la música de trova una sinécdoque de la identidad yucateca.

Quizás es de todos sabido que en Yucatán se cultivaba un tipo de canción conocido localmente, y descrito como tal en múltiples publicaciones de México y otros países, como *trova yucateca*. Este tipo de música se remonta a los años de la gran riqueza henequenera de Yucatán, entre 1880 y 1930. En esas décadas emergió y se consolidó una clase media que podía desplazarse alrededor de la península, y desde la península hacia otras latitudes, gracias a la gran infraestructura de transporte que se desarrolló para la exportación del henequén y a los barcos por medio de los cuales el henequén se exportaba al mundo (Tello Solís, 1993). El contacto entre Yucatán y Cuba jugó un papel preponderante en el desarrollo de la trova como movimiento artístico internacional. La anexión definitiva de Yucatán a México en 1848, sin embargo, ya había resultado en el inicio de la mexicanización de la cultura yucateca, y para 1920 la trova que se cantaba en Yucatán comenzó a ser considerada *trova yucateca* o *canción yucateca*. Esta denominación dio y da legitimidad cultural regional a este estilo de música, que sigue existiendo en Yucatán, y es considerada como el reflejo del alma de las y los yucatecos (Vargas-Cetina, 2013a).

Interpretación en la canción yucateca

En mi trabajo de campo como trovadora yucateca, entre 2001 y 2008, encontré que la manera de hablar y discutir sobre el performance musical entre las y los músicos generalmente se llama, durante la mayoría de las presentaciones musicales, *interpretación*. Esto se debe en parte a que en la trova yucateca, sobre todo entre 1880 y 1930, era muy común que fuera una persona la que escribía la letra y otra la música. Además, muchas veces las canciones eran tocadas por diversos conjuntos o grupos, por lo que cada grupo tenía que añadir algo suyo a la canción. Durante uno de los ensayos de la Rondalla Yucatán, de

la que fui integrante entre 2001 y 2007, la maestra Rosita, su directora, explicaba:

Maestros, es importante que ustedes interpreten correctamente lo que estamos cantando. Primero hay que pensar qué es lo que dice el poema. ¿Qué estaba pensando el autor, para quién parece que lo escribió, qué quieren decir las palabras. Por eso, primero vamos a leer la letra de estas canciones que estamos ensayando, y las vamos a discutir. Luego vamos a pensar en los ritmos. Para qué sirve cada uno. Cómo se debe de tocar. ¿Qué hizo el autor con el ritmo. No basta leer la partitura. Hay que ver por qué cada ritmo va con cada canción.

En efecto, cada ritmo dentro de la trova yucateca conlleva la expresión de un efecto anímico. Los ritmos de jarana y guaracha por lo regular connotan alegría y baile. Típicamente, la jarana también denota amor por Yucatán. Estos sentimientos son expresados al igual en las letras, que hablan de bailar o son jocosas en algún sentido. El ritmo de mazurca puede acoger dos clases de sentimientos: puede indicar un cierto sobresalto porque algo tiene un elemento desconocido o sobrecogedor, o marcar un comentario jocosos sobre la vida cotidiana o la política. La mazurca *Vuelvo a ti*, con letra de José Peon Contreras y música de Chan Cil, es un ejemplo de lo primero, pues relata un sentimiento de arrepentimiento trémulo: “Vuelvo a ti, luz de mi vida, como vuelve al manantial el pájaro que ha bebido el agua amarga del mar, del mar que cruzó en la noche larga, terrible y fatal cuando rompía los mástiles la furia del huracán”. La mazurca *El matrimonio*, también de Chan Cil, es un buen ejemplo de lo segundo. Dice: “El matrimonio no es cosa buena, yo te lo digo por experiencia, pues la mujer, aunque sea muy hermosa, al poco tiempo te acaba la paciencia”.

Igualmente, el schottische tiene una implicación jocosa, y de hecho la pieza *El matrimonio* antes mencionada es una combinación de mazurca y schottische. El ritmo de clave, en cambio, se usa para dar un toque melancólico a las letras y señalar un cierto dolor, sea por un amor no correspondido, por extrañar algo de Yucatán o por un sentimiento de ausencia y de anticipación de cosas tristes. Las letras también aluden a estos sentimientos. Una excepción es la canción *Reina de reinas*, de Jesús Herrera, que habla de un estado de perpleja maravilla, pero al mismo tiempo de un futuro en el que la maravilla será solamente un recuerdo, pues cuando uno de los puentes se repite, la letra cambia de “es la grata visión de mi corazón que me hace sentir lleno de ilusión” a “es la grata visión de mi corazón que no olvidaré lleno de ilusión”. Por tanto, esta canción debe mostrar en quien

la interpreta el paso emocional de una contemplación maravillada al recuerdo grato de una experiencia extraordinaria. El ritmo de bolero generalmente expresa un sentimiento muy fuerte de dolor, de amor o de añoranza, o alguna combinación de éstos. El bambuco es considerado un tipo de música más o menos preciosista, que introduce un grado un poco mayor de dificultad en la música, y se apoya en letras poéticas que usan un lenguaje considerado intrínsecamente bello, tanto por las cosas que describe como por las metáforas en las que se apoya. La imbricación entre lo complicado de la música y las metáforas refinadas de las letras es evidente.

Para poder tocar cualquiera de estos ritmos de la manera que se estima correcta, en especial si se va a tocar en público, hay que seguir los pasos antes delineados por la maestra Rosita: primero hay que tratar de entender la letra, que a veces es complicada, sobre todo si está escrita en el español afrancesado de finales del siglo XIX y principios del XX, o, peor aún, si está escrita en maya yucateco, como muchas canciones de entonces. Cuando el caso es este segundo, es necesario conseguir a una o un traductor, leer la letra con detenimiento, tratar de entender lo que dice (por lo general la gramática del maya es muy diferente de la del español) y memorizar la traducción. Luego, hay que pensar en el ritmo y su interpretación en la guitarra. Cada ritmo debe ser tocado con movimientos precisos de la mano derecha, creando tanto el compás como el acompañamiento, mientras los acordes deben ser cambiados también en forma precisa con la mano izquierda. Lo más complicado de aprender los ritmos es llevar la cuenta de cuántas veces la mano debe ascender, cuántas descender, en qué momento usar un solo dedo y cuándo hacer un arpeggio, de acuerdo con el ritmo específico. La voz tiene que afinarse y acompasarse, para que la melodía caiga exactamente en donde debe estar según la progresión de acordes.

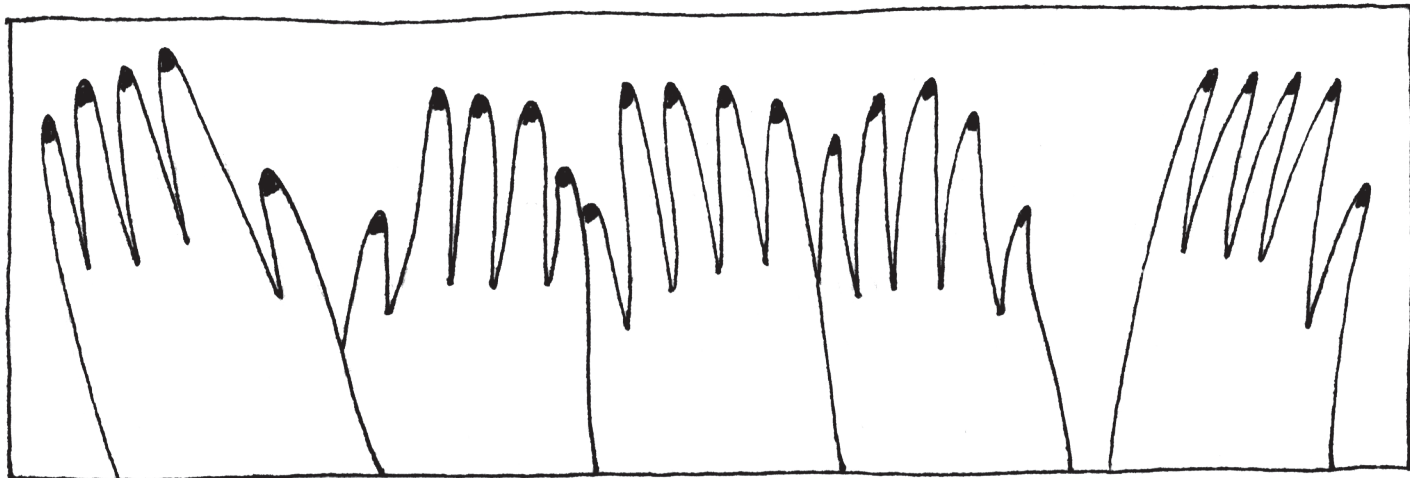
Toma muchas horas ensayar cada canción, sobre todo porque casi siempre debe tocarse al menos una guitarra para acompañar con acordes y, para llevar la melodía en las cuerdas, cuando menos otra guitarra. Esta segunda guitarra se llama *requinto*, igual que la guitarra en la que se tocan las líneas melódicas. La concentración requerida para tocar la música de las canciones de trova yucateca se extiende al ánimo que se debe demostrar al tocar esta música: las jaranas se deben tocar y cantar mostrando alegría y bailando hasta cierto punto, sin perder el compás de la música. Los boleros se deben tocar con semblante ausente o triste, y se espera que las y los intérpretes muestren con el cuerpo el efecto del dolor, sin sonreír mientras

cantan. Los *schottisches* y *guarachas* se deben tocar y cantar sonriendo, de ser posible en forma pícaro. Los bambucos, según yo, se deben tocar como se pueda, pues son muy difíciles de tocar y de cantar, pero, de acuerdo con las y los músicos de trova, deben tocarse como si no costara ningún trabajo hacerlo, como si las manos volaran por las cuerdas, tratando de crear un efecto de virtuosismo y ensoñación, y quienes los interpretan deben poner una expresión de añoranza plácida.

Al mismo tiempo que tocamos, debemos cantar. Son dos las voces básicas de la trova, y se llaman *primera* y *segunda*. La primera es la voz que lleva la melodía, sea en registro grave o agudo, y la segunda es una voz cuya base está de tres o cinco notas más arriba que la primera, y que teje una especie de *sombra* melódica a la primera (es decir, generalmente canta la misma letra, en una melodía diferente, por lo regular a un volumen más bajo que la primera). La vocalización de la primera y la segunda voces no son necesariamente la misma cuando se cantan las letras, pues la segunda voz frecuentemente debe oírse como si hiciera un efecto de eco o de reverberación a la primera, o contestar a algo que canta ésta. Es complicado tratar de tener en cuenta tanto la expresión facial y corporal que debe acompañar el tipo de ritmo en el que se está cantando, como la melodía que se canta, la progresión de acordes, los tipos de golpes y de punteados, y los tonos y efectos de la melodía vocal. Todo esto requiere primero el examen cuidadoso de las letras, el ensayo repetido de los ritmos y del canto, con y sin guitarra, para poder memorizar todo y poderse presentar ante el público con confianza en nuestras propias capacidades de performance. La maestra Rosita, como hacen otras y otros directores de grupos y rondallas, muchas veces quería añadir un segundo y tercer requinto, una tercera y cuarta voz, una contramelodía en una escala un poco diferente, y otras clases de adornos que requerían muchas horas más de estudio, ensayo, examen y repetición para poder tocar, cantar y al mismo tiempo actuar hasta cierto punto el contenido de cada canción. Como en otros tipos de performances escenarizados (Fabian, 1990; Royce, 2004), el objetivo es siempre hacer ver como si todo fuera fácil, “natural” y espontáneo.

Presentación: la trova en el escenario

La razón de los ensayos continuos de la música de trova, por tríos, cuartetos, rondallas y otros grupos, es siempre la próxima presentación en público. La trova yucateca es parte de espectáculos dedicados sea a la



música de trova o a diversos tipos de presentaciones artísticas. La o el artista de trova tiene que demostrar en estas ocasiones al menos dos niveles y sentidos de competencia: en la interpretación, o en hacer que lo difícil se vea fácil; y en el de rivalidad artística con otros grupos. Es esencial mostrar que tocamos con confianza y que la música y las palabras nos vienen en forma natural, como si no nos costara trabajo mantener el ritmo, ni lograr las armonías, ni bailar o actuar las canciones mientras las tocamos. También es importante comparar si otros grupos tocan, cantan o actúan las piezas musicales mejor que nosotros; y si el conjunto de piezas de nuestro repertorio es coherente y se distingue lo suficiente del repertorio de los otros grupos musicales que al igual están buscando su propia definición. Asimismo, es relevante saber si nuestros arreglos de las mismas piezas son más o menos sofisticados o difíciles que los de los otros grupos. Aunque el concierto fuese sólo nuestro, sin la presencia de otros grupos, todo esto informaba el performance en cada presentación en público.

Al llegar al escenario es fundamental tener en cuenta el número de micrófonos y la forma en la que están distribuidos éstos y los altavoces. De esto va a depender quién se acomoda dónde en el escenario, pues las primeras voces son las que menos amplificación necesitan pero al menos un micrófono debe recogerlas. Si hay tres micrófonos se puede tener uno al centro y dos a los lados, y se puede poner a las primeras voces en el centro, y a las segundas y terceras a los lados. Si hay cuatro micrófonos, uno puede dedicarse a los requintos. Si hay cinco micrófonos, uno puede dirigirse hacia el bajo. ¿Proyectan los altavoces hacia alguna pared? ¿Vamos a oír el eco de lo que acabamos de cantar antes de comenzar la siguiente línea? De esto dependerá la velocidad del compás al que vayamos a tocar y si podremos hacer más de dos voces. Lle-

gar a un concierto y no tener micrófonos, a menos que sea un concierto en el que no haya micrófono alguno y sea en un lugar pequeño y cerrado, se considera un verdadero desastre, pues los arreglos comúnmente están hechos para funcionar con algún tipo de amplificación. Cuando no hay micrófonos, se entiende que el público será poco y estará cerca de las y los artistas.

También es sustancial observar la respuesta del público durante el performance: ¿Cuándo aplaude más nuestra audiencia? ¿Qué piezas parecen gustarle? ¿Nos pide o no un *encore*? Por lo general cada integrante de un grupo de trova tiene en el dorso de su guitarra, cubierta por el brazo que toca el ritmo, una lista de las piezas que serán interpretadas, en el orden y en la escala en la que aparecerán durante el performance. Por ejemplo:

1. *Boca loca* (Re menor)
2. *Novia envidiada* (La menor)
3. *Linda Candita* (La Mayor)
4. *K'oten Box* (Si menor)

Y así sucesivamente. Estas listas son por lo regular confeccionadas mucho antes de la presentación en público, considerando diversos factores. Mientras en el mundo de la trova es importante variar los ritmos, a mí personalmente me gusta que no haya una pieza tras otra en una misma tonalidad, o dos piezas en la misma escala con diferencias de modo (por ejemplo, que a una pieza en La Mayor siguiera otra en La menor). Mi opinión a veces era tomada en cuenta durante la confección de la lista. Sin embargo, tanto las presentaciones que nos precedían como la respuesta del público podían llevar a la directora del grupo a cambiar el orden, o a realizar modificaciones a las piezas sobre la marcha. El director artístico del

grupo, de cara al público, se comunicaba por señas con la maestra Rosita –quien nos veía a nosotros y daba la espalda a la audiencia– para decirle cómo estaba reaccionando el público. De acuerdo con esta información, la maestra podía modificar las piezas o el orden, de tal forma que cantáramos el coro dos veces, que prolongásemos alguna pausa entre compases, que improvisáramos un *crescendo*, o termináramos una canción en *diminuendo* en vez de full stop.

Después de cada presentación era necesario analizar qué funcionó, qué no, y cómo nos percibimos nosotros y nos percibió el público en comparación con otros grupos de trova. Nuestras presentaciones se entendían necesariamente con relación a las presentaciones de otros grupos. Cada grupo de trova yucateca busca su propia identidad musical. La rondalla del museo trató, mientras nos dirigió la maestra Rosita, de colocarse como un grupo de restitución y actualización de la trova de finales del siglo XIX y principios del XX. Nuestro grupo también trató de implementar arreglos guitarrísticos y vocales sofisticados, de tres y hasta de cuatro voces, y de dos o más líneas de requinto. Para esto la maestra Rosita se apoyaba en el archivo del Instituto Yucateco de Cultura, en el que trabajaban ella y la coordinadora de la rondalla durante el día, así como en grabaciones y transcripciones musicales realizadas por miembros de las familias de quienes originaron la trova yucateca. El modo performativo de presentación, en la música de trova, tiene que ver con la relación entre el grupo que esté tocando en vivo y los demás grupos de trova yucateca.

Representación: la trova como performance de la yucatanidad

La península de Yucatán siempre ha sido considerada un lugar lejano dentro de la república mexicana (véase, por ejemplo, Ayora-Díaz, 2012; Moseley y Terry, 1980; Shrimpton Mason, 2010). Muchas y muchos habitantes del estado de Yucatán, sobre todo, se declaran todo el tiempo “orgullosamente yucatecos”. Algunas personas y asociaciones locales se dedican a reforzar los límites entre *lo yucateco* y *lo mexicano* constantemente. Sin embargo, es evidente la mexicanización de Yucatán, tanto en los gustos cambiantes que ahora están afectando la gastronomía local, como en la dominación casi total de los canales de radio y televisión mexicanos sobre los que antes eran estaciones y canales yucatecos. Quizá uno de los resultados paradójicos de la mexicanización de Yucatán ha sido la yucatequización de la trova, y la representación de lo yucateco como parte inherente del performance

(en cuanto comportamiento doblemente efectuado) de este tipo de música. Dentro de Yucatán, pero en especial fuera de él, la interpretación de canciones yucatecas es vivida por las y los músicos como una incorporación de la yucatanidad, la cual a su vez es sentida como una forma de diferencia respecto al resto de México, y tiene que ser, como ellas y ellos explican, una forma de representación de Yucatán y lo yucateco. Durante eventos como el Festival del Bambuco es importante subrayar similitudes entre Yucatán y Colombia, país con el que se dice que Yucatán tiene un parentesco cultural. En estas ocasiones es fundamental representar a Yucatán en cuanto parte del Caribe, pero también como diferente de otros sitios de México.

Debo decir que nunca me tocó viajar fuera del estado con la Rondalla Yucatán o con algún otro conjunto de trova, pero muchos de mis colegas trovadores y trovadoras sí lo hicieron. A su regreso, al menos 30 minutos del tiempo del ensayo eran dedicados a la presentación y discusión de estas experiencias. La maestra Rosita era entonces codirectora de la Orquesta Típica Yukalpetén, y nos contaba de sus vivencias en los festivales a los que esa orquesta era invitada. Invariablemente, nos decía que la presentación de la Típica había sido un éxito y la cultura yucateca había triunfado una vez más. Nos mencionaba que decenas, a veces cientos o incluso más de mil personas asistían y aplaudían la actuación de las y los músicos yucatecos. Un evento que, nos contó, dejó muy en alto la cultura yucateca fue la presentación de la Típica y de varios grupos musicales en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato de 2005, en donde Yucatán fue el primer estado mexicano en ser invitado de honor. En efecto, la mayor parte de los diarios nacionales elogiaron ampliamente la participación de las y los artistas yucatecos, aunque algunos diarios acusaron al estado de tener una cultura muy provincial. El *Diario de Yucatán* y el *Por Esto!* publicaron grandes desplegados en los que se comentaba el gran triunfo de la cultura yucateca en la Alhóndiga de Granaditas y en el Festival Cervantino en general. El pueblo yucateco podía sentirse justamente orgulloso de la participación de sus artistas. La maestra y otros miembros de la rondalla trajeron los diarios y conversaron largamente sobre los contenidos, con gran emoción. La nota del diario nacional *Crónica*, que fue bajada de internet por integrantes de la rondalla, decía, entre otras cosas:

Más de seis mil personas congregadas en esta ciudad, la “Cuna Cervantina de Iberoamérica”, presenciaron la gala regional yucateca, al ponerse en marcha la xxxiii

edición del Festival Internacional Cervantino, uno de los encuentros culturales y artísticos más importantes del mundo. Durante cerca de tres horas, la Alhóndiga de Granaditas se llenó de talento, colorido e imágenes del pueblo yucateco, con la demostración de más de 100 artistas que cumplieron, de manera relevante, con la primera participación de Yucatán, en calidad de estado invitado de honor. [...] Todo en el marco de una presentación que se puede considerar como la “toma” artística yucateca de la legendaria Alhóndiga de Granaditas, donde los trovadores, las melodías regionales y el colorido de sus atuendos engalanaron la puesta en escena en la explanada principal [Campos, 2005].

El hecho de que este y otros diarios no yucatecos reportaran la participación yucateca en términos tan favorables solamente avivó el orgullo de quienes fueron y también de quienes no fueron.

Un efecto de la presentación de la música de trova fuera de Yucatán, que es similar al efecto producido por la presentación de otras manifestaciones de lo que se entiende por la cultura eminentemente yucateca, es una especie de *comunitas* posterior, alimentada y celebrada por los diarios y semanarios, incluyendo el *Diario de Yucatán* y el *Por Esto!*, los dos diarios más importantes dentro de la península. Las noticias triunfalistas y los sentimientos resultantes, a su vez, tienen impacto sobre las y los artistas y su autovaloración musical. Las y los músicos se entienden a sí mismos como extensiones de Yucatán, no sólo fuera del estado, sino también durante sus presentaciones en el mismo. Una constante durante mi trabajo de campo fue la idea de que debíamos “poner en alto” la cultura yucateca. Este fenómeno no es nuevo. Moreno Rivas ha escrito sobre los trovadores que migraron a la Ciudad de México y otras partes en los años veinte que:

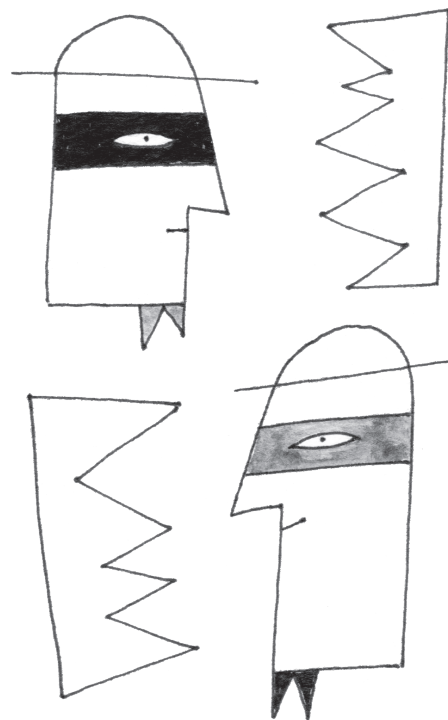
Los ocasionales retornos o vacaciones de alguno de los triunfadores eran un acontecimiento en la ciudad de Mérida; el 20 de febrero de 1930, Guty [Cárdenas] pasaba una temporada en su ciudad natal de Mérida y el *Diario de Yucatán* alardeaba de su contrato con la Columbia Phonograph Co. de Nueva York [2008: 89].

Otro resultado de este modo de *representación* que encontré durante mi trabajo de campo tiene que ver con la idea de que cada persona de Yucatán tiene dentro de sí la música de trova, y debe tocarla cuando sale del estado. En 2005, por ejemplo, fui invitada a tocar mi propia música en el Festival de Teatro Experimental organizado por la Universidad Estatal de Arizona y la compañía de teatro Theatre in my

Basement en la ciudad de Phoenix. Cuando expliqué que no podría ir a algunos de los ensayos y presentaciones de la rondalla porque estaría fuera tocando mi música, uno de los directores me dijo:

Gabrielita, está bien que toques esas cosas raras que tú tocas, y que vayas a tocar a otras partes del mundo. Nadie es profeta en su tierra. Aquí esas cosas que te gustan nunca van a funcionar. Pero debes acordarte siempre de quién eres, de dónde vienes. Lleva siempre contigo las canciones yucatecas... Debes tocar al menos una canción de las de nosotros, para que se sepa que eres de Yucatán.

Decidí pedirle a este maestro que me ayudara a hacer un arreglo de alguna canción yucateca para guitarra electroacústica, y fui a su casa durante una semana para que me ayudara a tocar como solista la canción *Gota a gota*, de Carlos Acereto, de la cual yo sólo sabía la segunda voz. El arreglo que el maestro me propuso fue excelente, aprovechando la melodía que yo ya había aprendido como segunda voz (en contralto), que él y yo pusimos en rock. Fue un orgullo para mí interpretar esta canción en Phoenix, porque el arreglo que ahí presenté venía directamente de mi trabajo de campo, mi participación en la rondalla y mi relación personal con el maestro. Cuando conté mi experiencia de regreso en Mérida, sin embargo, la idea que quedó fue que yo había “puesto en alto” la “música yucateca”, a pesar de que el arreglo que el maestro y yo habíamos hecho era muy diferente de las



versiones más tradicionales de esa misma canción (originalmente escrita a ritmo de joropo venezolano). Todo mundo en la rondalla se sintió parte de “mi triunfo” en “el extranjero” y quedó para todas y todos patente que “la cultura yucateca” había “triunfado en el exterior”. Un poco para mi desencanto, en particular porque las otras piezas habían sido más, nadie me preguntó qué otras cosas había tocado y cómo fueron recibidas. Lo importante, en ese momento, era que yo había *representado* a mis colegas músicas y músicos de la rondalla y, sobre todo, a Yucatán. Mi identidad personal se entendió como habiéndose fundido con al menos esos dos niveles de identidades colectivas, y dejó de ser relevante como una identidad individual.

Conclusión: modos performativos en la trova yucateca

Los tipos de performance que he descrito, tal como tienen lugar en Mérida, implican la incorporación de un universo de posibilidades convencionales. Éstos luego se expresan en elementos concretos, combinables en formas creativas, que a su vez serán comprendidos y compartidos por quienes los actúan y por su audiencia. Todos estos tipos de performance hacen un uso cuidadoso del tiempo y el ritmo.

Performance como interpretación de textos y música. Para interpretar una canción, es necesario primero entender y memorizar la letra, saber tocar el ritmo en el que está escrita, aprender los acordes y la melodía, y luego tocarla y cantarla tratando de llevar a la audiencia los sentimientos que pensamos que sus autores intentaban transmitir. Este tipo de performance parte de la premisa de que la mayor parte del público asistente, al menos durante la presentación de canciones de trova yucateca, serán de Yucatán: las canciones son generalmente conocidas por quienes asisten a estos eventos, y, cuando una canción particular no es tan conocida, de todas formas debe caer dentro de un ritmo y un estilo conocidos, para que pueda ser reconocida como parte del repertorio de la trova. El performance se vuelve, en esta instancia, una forma de actuación que se relaciona con otras actuaciones históricas de las mismas canciones, o canciones similares. Lo importante es transmitir el sentimiento encerrado en cada una.

Performance como escenarización de la trova yucateca. Para presentar un recital o concierto de trova, es necesario que el grupo que lo presenta sea competente, tanto en términos de que toque de una manera que

caiga dentro de los estándares de “buena interpretación” de la audiencia, como que tenga una personalidad propia, la cual se construye en relación con otros grupos. Además, para que un grupo continúe tocando, es menester que cuente con la aceptación del público. En la trova yucateca dentro del estado el performance escenarizado asume que el público también es, al menos en su mayoría, de Yucatán, y va a apreciar las melodías, a reconocer al menos algunas, y a comparar su calidad con la de otros grupos que interpretan las mismas u otras parecidas. Lo fundamental es mostrar que el grupo merece ser, por su calidad y personalidad propias, parte del contexto general de grupos de trova yucateca.

Performance como representación de la yucatanidad musical. Para presentarse como representante de la yucatecanidad musical es necesario, primero que nada, sentirse yucateca o yucateco, o sentir algún tipo de afecto positivo por la música yucateca, por Yucatán, y cantar las canciones reconocidas como canciones yucatecas, o cocinar la comida yucateca (Ayora-Díaz, 2012), o representar obras y *sketches* que son claramente indexables como parte del teatro regional yucateco (Tuyub Castillo, 2006). Esto es algo que a mí me ha quedado claro en la música porque, como alguien del mundo de la trova me explicó con cuidado, yo no soy “una música yucateca”, sino “una yucateca música”, pues mi música propia tiene poca relación con los estilos reconocidos de “música yucateca”. Esta relación sinecdótica se extiende a otros tipos de performance en Yucatán: gastronomía yucateca, danza yucateca, teatro regional yucateco. Así, respecto al teatro, el sitio web del actual Ayuntamiento de Mérida (s. f.) explica:

¿Por qué teatro regional yucateco y no teatro yucateco a secas? Por el simple hecho de que teatro yucateco sería hablar de toda la dramaturgia realizada en Yucatán. Y el regional yucateco, nos remite invariablemente a lo que tiene el toque, estilo, forma de yucateco con todas las peculiaridades del caso.

Y, como en la música, en donde “las peculiaridades del caso” se refieren a instrumentos, ritmos, tipos de canción y atuendos específicos que deben ser utilizados cuando la música yucateca se toca, el teatro yucateco toma como su horizonte la cultura y vida cotidiana reconocidas como yucatecas: el español que se habla en Yucatán, con modismos propios muchas veces provenientes del maya; la referencia a la vida cotidiana y la política local y regional en Yucatán; la inclusión de música de jarana y trova yucateca; y en

general el vestuario fácilmente identificado como yucateco (hipiles, rebozos, guayaberas, sombreros de palma de hipi y alpargatas).

En conclusión, en este trabajo he descrito tres tipos de performances en los que he participado por medio de la investigación performativa desde la trova en la ciudad de Mérida, en Yucatán. Para plantear una posible forma de entender el proceso mismo de la creación, desde una perspectiva que parte de la incorporación de una tecnología práxica de un campo poético, he invocado una analogía entre estos performances con el sistema modal de la música. Esta analogía puede ayudarnos a entender la manera en que las convenciones y los referentes compartidos sirven de telón de fondo a la creatividad y la improvisación, que tienen que caer dentro de ciertos patrones establecidos, mientras hacen posible que las y los performers se comuniquen en forma inteligible con su audiencia.

Quizá el análisis de Ricoeur (2003) sobre el tiempo y la narración, que teoriza tres momentos miméticos (*Mimesis I*, *Mimesis II* y *Mimesis III*), podría darnos otra manera, hasta cierto punto similar, de relacionar las opciones performativas y los performances finales, pero la diferencia, me parece, es que ese análisis es más adecuado para explicar los procesos narrativos en textos literarios. La idea de los modos, en cuanto tipos de escala, en cambio, es más inmediata para quienes escuchan música en forma cotidiana, y más aún para quienes la tocamos. Es un conocimiento incorporado que, en última instancia, determina las posibilidades expresivas de cada performance, tanto en cada canción y melodía como en cada presentación y representación –por lo menos en la trova yucateca.

Bibliografía

- AYORA-DIAZ, STEFFAN IGOR
2012 *Foodscapes, Foodfields and Identities in Yucatán*, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos/Berghahn, Ámsterdam/Nueva York, 312 pp.
- AYUNTAMIENTO DE MÉRIDA
s. f. “El teatro regional yucateco”, en *Mérida, un lugar lleno de historia* <<http://www.merida.gob.mx/historia/teatroyucateco.html>> [22 de julio de 2013].
- BARZ, GREGORY F.
1997 “Chasing Shadows in the Field. An Epilogue”, en Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford, 2ª ed., pp. 205-209.
- BARZ, GREGORY F. Y TIMOTHY J. COOLEY
2008 *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford, 2ª ed., 325 pp. [1997].
- BENEDICT, RUTH
1960 *Patterns of Culture*, Houghton Mifflin (Mentor Books, 89), Nueva York, 254 pp. [1934].
- BIBEAU, GILLES Y ELLEN E. CORIN (EDS.)
1994 *Beyond Textuality. Asceticism and Violence in Anthropological Interpretation*, Mouton de Gruyter, Berlín, 364 pp.
- BUTLER, JUDITH
1990 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York, 172 pp.
- CAMPOS, NESTOR
2005 “Arranca el Cervantino con homenaje a Yucatán”, en *Crónica*, 10 de julio <<http://www.cronica.com.mx/notas/2005/205992.html>> [2 de enero de 2006].
- CHAPMAN, RICHARD
1994 *Guía completa del guitarrista*, Diana, México, 192 pp.
- CLIFFORD, JAMES Y GEORGE E. MARCUS
1986 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 305 pp.
- COWAN, JANE K.
1990 *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton University Press, Princeton, 252 pp.
- FABIAN, JOHANNES
1990 *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, University of Wisconsin Press, Madison, 314 pp.
- FOUCAULT, MICHEL
1976 *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, México, 314 pp.
1978 *The History of Sexuality. Vol. 1. An Introduction*, Random House, Nueva York, 170 pp.
1998 *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, Amherst, 166 pp.
- HARAWAY, DONNA J.
1991 *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, Nueva York, 287 pp.
- HERZFELD, MICHAEL
1985 *The Poetics of Manhood. Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*, Princeton University Press, Princeton, 336 pp.
- KARDINER, ABRAHAM
1974 *The Individual and His Society: The Psychodynamics of Primitive Social Organization*, Greenwood Publishing Group, Nueva York, 503 pp. [1939].
- LINTON, RALPH
1945 *The Cultural Background of Personality*, Appleton-Century-Crofts, Nueva York, 157 pp.
- MARCUS, GEORGE
1998 *Ethnography through Thick & Thin*, Princeton University Press, Princeton, 275 pp.
- MEAD, MARGARET
1970 *Coming of Age in Samoa*, Harper, Nueva York, 223 pp. [1928].
- MORENO RIVAS, YOLANDA
2008 *Historia de la música popular mexicana*, Océano, México, 204 pp.
- MOSELEY, EDWARD H. Y EDWARD D. TERRY (EDS.)
1980 *Yucatán. A World Apart*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 335 pp.
- PRIETO STAMBAUGH, ANTONIO
2002 “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”, en *Citruc.doc. Cuadernos*

- de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, núm. 1, pp. 52-61.
- RANDEL, DON MICHAEL
1986 *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, 942 pp.
- RICOEUR, PAUL
2003 *Tiempo y narración*, Siglo XXI Editores, México, 3 vols., 1076 pp.
- RODRÍGUEZ BALTAZAR, DIANA ANACANI N.
2011 "Género, sexualidad y gubernamentalidad: Proyectos corporales entre transgéneros y travestis en Mérida, Yucatán", tesis de maestría en Ciencias Antropológicas, Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, 136 pp.
- ROSE, NIKOLAS
1989 *Governing the Soul: The Shaping of the Private Self*, Routledge, Londres, 304 pp.
- ROYCE, ANYA PETERSON
2004 *Anthropology of the Performing Arts. Artistry, Virtuosity, and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*, Altamira, Lanham, 272 pp.
- SCHECHNER, RICHARD
2004 *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 342 pp. [1985].
- SHRIMPTON MASON, MARGARET
2010 "La isla que no se parece a otra: Yucatán en la narrativa yucateca", en Steffan Igor Ayora Diaz y Gabriela Vargas Cetina (eds.), *Representaciones culturales: imágenes e imaginación de lo yucateco*, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, pp. 33-52.
- TAYLOR, DIANA
2003 *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, 330 pp.
- TELLO SOLÍS, EDUARDO ANTONIO
1993 *Semblanza de la canción yucateca*, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, 79 pp.
- TURNER, VÍCTOR
1974 *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca, 309 pp.
1988 *The Anthropology of Performance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 185 pp.
- TUYUB CASTILLO, GILMA ROSAURA
2006 *El teatro regional yucateco*, Instituto de Cultura de Yucatán, Mérida, 117 pp.
- VARGAS-CETINA, GABRIELA
2013a "Performing Music, Silence, Noise, and Anthropology in Yucatan, Mexico", en Gabriela Vargas-Cetina (ed.), *Anthropology and the Politics of Representation*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, pp. 140-156.
- VARGAS-CETINA, GABRIELA (ED.)
2013b *Anthropology and the Politics of Representation*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 303 pp.
- VARGAS CETINA, GABRIELA (COORD.)
2002 *Mirando... ¿hacia afuera: Experiencias de investigación*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 228 pp.