



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

BOLOMCHON RELOADED

Dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del
bats'i rock en Los Altos de Chiapas

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA

P R E S E N T A
JOSÉ HUMBERTO SÁNCHEZ GARZA

DIRECTORA DE TESIS:
Dra. Marina Alonso Bolaños

Ciudad de México

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi padre y a mi madre,
quienes quiero por igual.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a los jóvenes batsirockeros por inspirarme y ayudarme a hacer este trabajo. A los integrantes de Vayijel, a Óscar y a Xun. Al grupo Lumaltok, a Julián “Zanate” Hendrix, por contagiarme esa pasión. Al grupo Sak Tzevul, a Rie, a Damián Martínez, por permitirme utilizar el título de su canción en la presente tesis. A los integrantes del grupo Yibel Jme'tik Banamil, a Delfino Díaz, a Valeriano Gómez, a Pax Heredia, a Mateo Heredia, a Ángel López, pero sobre todo, a Xun Pérez y su familia. Gracias por la confianza.

A las comunidades de Zinacantán y de Chamula. A la familia Pérez Pérez, a Don Chepe. Un agradecimiento especial al kerem Luis Francisco López Martínez. Gracias a todos por compartirme la música verdadera.

A quienes han colaborado en la escena del bats'i rock. A Efraín Ascencio, a Carlos Romo, a Julio Delgado, a Daniel Trejo.

A Susana “Suzi” Frías, por compartirme parte de su material fotográfico.

A mis sínodos:

A Marina, por creer en mí desde el principio. Por convencerme de la pertinencia de mi trabajo.

A Lizette, por todos tus enormes aportes a mi investigación y a mi formación. Por la complicidad y complejidad de nuestras pláticas.

A Gonzalo, por enseñarme el camino de la etnomusicología. Por ser mi profesor, el mero bankilal.

A Jorge David y a Alan, mis sinodales y profesores, por sus grandes aportaciones y oportunos comentarios a la tesis.

A mis compañeros y profesores de Etnomusicología. A la Facultad de Música. A la Universidad, mi casa de estudios. Al INAH. Al pueblo de Chiapas. A México.

Agradezco a mis familiares defechos. A mi tía Judith, a mi prima Andrea, a mi sobrino Emilio, a Pedro, a Arnulfo, pero sobre todo, a mi tía-abuela Lucha (†). Gracias por el cariño y el apoyo.

A mi familia regiomontana. A mis hermanos, a mi tía Lety y a mi prima Cynthia. Dedico un agradecimiento especial a mis padres, quienes sin su apoyo, ésto no hubiera sido posible.

SKOTOLIK TA MELEL BATS'I KOLAVALIK

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Recargando al “jaguar-serpiente”vii

Planteamiento del problema.....	vii
Preguntas de investigación.....	xi
Hipótesis.....	xii
Estado de la cuestión.....	xii
Justificación.....	xv
Objetivos.....	xvi
Teoría y metodología.....	xvii

I. EL *BATS’I* ROCK COMO ESCENA MUSICAL JUVENIL

1.1. Los Altos de Chiapas y su contexto sociohistórico.....	1
1.1.1. Localización geográfica.....	1
1.1.1.1. Zinacantán.....	3
1.1.1.2. San Juan Chamula.....	4
1.1.2. Breve historia de Los Altos.....	5
1.1.3. Aspectos políticos y sociales.....	7
1.1.3.1. Coyuntura zapatista.....	9
1.2. La juventud indígena y las nuevas músicas.....	13
1.2.1. Apuntes sobre teoría social de la juventud.....	14
1.2.2. Ser joven indígena en Chiapas.....	18
1.2.3. Apuntes historiográficos sobre rock en México.....	22
1.2.4. La llegada del rock a Chiapas.....	27
1.3. El movimiento artístico indígena y las instituciones culturales del Estado.....	32
1.3.1. Las instituciones culturales del Estado.....	32
1.3.2. Inicios de músicas indígenas contemporáneas en México.....	37
1.3.3. Festivales y eventos.....	38
1.4. Los actores en (la) escena y su producción musical.....	42
1.4.1. Las bandas.....	43
1.4.1.1. Difusión periodística y audiovisual.....	52
1.4.2. El papel de la industria musical.....	54
1.5. Delimitación del <i>bats’i</i> rock como escena.....	60
1.5.1. El concepto de escena musical.....	61
1.5.1.1. Apartado sobre la noción de “lo popular”.....	65
1.5.2. Reflexiones sobre música popular.....	67

II. EL TRASFONDO TRADICIONAL EN EL *BATS'I* ROCK

2.1. El sistema musical de Zinacantán y San Juan Chamula.....	71
2.1.1. El <i>costumbre</i>	74
2.1.1.1. Ciclo festivo en calendario santoral.....	77
2.1.1.2. Sistema de cargos.....	82
2.1.2. <i>Bats'i son y bats'i vo'om</i>	90
2.1.2.1. Dotaciones instrumentales tradicionales.....	98
2.1.2.2. Precedentes coloniales-musicales.....	104
2.2. La configuración musical y epistémica de los jóvenes.....	107
2.2.1. Performance y práctica musical	109
2.2.2. Música como cultura.....	114
2.2.3. Códigos emocionales, conductuales y epistemológicos.....	117
2.3. El posicionamiento frente a lo local.....	125
2.3.1. Etnorock o la nueva forma de ser tsotsil.....	128
2.3.2. Perpetuación de lo local.....	132
2.4. El posicionamiento frente a lo global.....	134
2.4.1. Medios de comunicación masiva.....	137

III. DIALOGISMO MUSICAL EN EL *BATS'I* ROCK

3.1. El <i>bats'i</i> rock como sistema semiótico.....	141
3.1.1. Apropiación y resignificación musical.....	144
3.1.2. Aplicación de la semiósfera.....	146
3.2. Un análisis semiótico-musical.....	152
3.2.1. Corpus de piezas.....	155
3.2.2. Dimensión sonora.....	156
3.2.3. Dimensión performativa.....	162
3.2.4. Dimensión discursiva o lírica.....	167
3.3. En busca de la legitimidad e inteligibilidad.....	176
3.3.1. Sobre la censura preventiva y la discriminación.....	177
3.3.2. Ámbitos de negociación.....	181
3.3.3. Situaciones de fisura y ruptura.....	183

EPÍLOGO. Hacia un análisis de músicas indígenas contemporáneas.....	187
La importancia de la lengua.....	187
Enunciación y enunciado.....	188

La codificación y la episteme.....	189
Automatización o autonomización.....	191
Una <i>nueva</i> plataforma de enunciación.....	192

REFERENCIAS Y FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía.....	195
Hemerografía.....	208
Filmografía.....	209
Fuentes electrónicas.....	209

ANEXO

Discografía del <i>bats'i</i> rock.....	211
---	-----

*Al fin y al cabo,
somos lo que hacemos
para cambiar lo que somos.*

Eduardo Galeano

INTRODUCCIÓN

RECARGANDO AL “JAGUAR-SERPIENTE”

Planteamiento del problema

La presente tesis es una aproximación etnomusicológica a un fenómeno musical juvenil surgido en 1996, proveniente de Los Altos de Chiapas, conocido como *bats’i* rock, rock tsotsil¹, rock en lengua tsotsil o etnorock. Las cuatro bandas principales han sido Sak Tzevul (Relámpago Blanco), Vayijel (Espíritu Animal Guardián), Lumaltok (Neblina) y Yibel Jme’tik Banamil (Raíces de la Madre Tierra). Los integrantes son oriundos de las comunidades tsotsiles de Zinacantán y San Juan Chamula, cabe señalar que cuando comenzaron sus respectivos proyectos muchos de ellos tenían menos de veinte años. Asimismo, se habían planteado el ejecutar música de rock en virtud de reivindicar su cultura y lengua tsotsil. De esta manera, instrumentos como el bajo y guitarra eléctrica, batería, teclado, entre otros, se convirtieron en su principal vehículo comunicativo y expresivo. Su discurso no sólo va en función de luchar contra la discriminación que les alude, sino también manifiesta una pasión por la música rock y tradicional.

En este sentido, es posible ubicar una serie de “prácticas musicales” recreadas dentro del movimiento. Asimismo, éste lo hemos delimitado y caracterizado como una “escena musical juvenil”, dada la interacción entre músicos, mediadores y audiencia, además de estar compuesta principalmente por jóvenes. Desde hace más de veinte años, dicho fenómeno musical se encuentra asentado principalmente en Los Altos de Chiapas, empero el papel que juegan las redes digitales hoy día permite la expansión y el (re)conocimiento en lugares lejanos. Sin embargo, también se mantiene una relación con las comunidades de origen, estas son, las cabeceras municipales de Zinacantán y Chamula. El vínculo es arisco, hay sectores que aprueban y rechazan estas nuevas manifestaciones. Y es

¹ En este documento hemos de utilizar la normativa de escritura de la lengua tsotsil propuesta por el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), cuyo decreto oficial sustituye la “z” por la “s”, por lo cual, escribiremos de la siguiente manera la palabra “tsotsil”. Es importante señalar que ello no ha aplicado para denominaciones de origen, por lo que continuaremos con la escritura de “Zinacantán” con “z” (Véase “Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas” publicado en el *Diario Oficial de la Federación*, 14 de enero de 2008).

que ninguna otra práctica musical concilia lengua tsotsil y música extranjera de manera similar, ello supone por tanto concebir el rock tsotsil en su singularidad.

Las inquietudes que condujeron la investigación fueron mutando hasta llegar a plantear una problema en torno al lugar de enunciación de los jóvenes músicos. En este sentido, el fenómeno musical ha generado una serie de desencuentros culturales, lo cual nos llevó a repensar el quehacer musical indígena. Por ello, el enfoque que tenemos de este movimiento se aboca más a los creadores, a los jóvenes músicos, y en menor medida a la audiencia. Asimismo, los integrantes de los grupos se han proyectado musicalmente como protagonistas de la escena, con ayuda de otros actores involucrados. Muchos de ellos pertenecientes a instancias culturales del Estado y la industria musical. Sus formas de correspondencia y de entendimiento son por demás pertinentes para la presente investigación.

Una primera problemática surge al querer definir la música que ejecutan. Si bien hemos entrevistado a casi todos los músicos, no llega a haber un consenso. Inclusive, su respuesta muchas veces está supeditada a quien realice alguna entrevista, relativizando y complejizando hasta cierto punto la unidad de la escena. Por ello, en función de trabajar sobre un objeto de estudio en particular, habremos de denominar “*bats’i rock*” al fenómeno musical a estudiar, aunque implique diferentes posicionamientos². Y es que los diferentes nombramientos también suponen posturas ideológicas distintas. Las razones por las cuales seguimos tal nombramiento serán justamente las que constituyen la presente investigación.

² Sobre esta controversia, el sociólogo Edgar Ruiz (2014) menciona que: “la categoría de *bats’i rock* es aún un tanto endeble sociológicamente hablando, pues no todas las bandas asumen esta concepción, ni todos los sectores académicos entregados a su estudio han llegado a un consenso. Al menos la *mánager* de Vayijel no adscribe a la agrupación dentro de este rótulo, aunque reconoce que su creación es importante como elemento de difusión, dado que fue creado por *Damián Martínez*, el precursor del movimiento. Sin embargo, no se adscribe así desde sus orígenes en 1996; de hecho, aparece hacia finales de 2007 en los videos de *Sak Tzevul* difundidos por la red social YouTube. El principal problema que enfrenta la categoría es que su traducción más o menos literal es “rock de la gente verdadera”, en alusión a *bats’i k’op* (lengua verdadera) y *bats’i son* (son canción de la gente verdadera o música tradicional), a lo que Vayijel responde con la opinión de que se trata de una contradicción, pues el rock verdadero o tradicional tiene una matriz cultural anglosajona. Sin embargo, recupero la categoría como indicio de un proceso de apropiación cultural caracterizado por la conversión del rock en un elemento cultural integrado a una identidad que busca dotarse de un sentido de continuidad histórica pese a sus evidentes rupturas y transformaciones; el rock no como un objeto en sí mismo des-sustantivador de los sujetos, sino como un objeto adjetivado por la práctica de los sujetos que lo usan” (Ruiz Garza, 2014: 116).

En pocas palabras, reivindicamos el apelativo *bats'i*³ como categoría nativa tsotsil que corresponda al fenómeno musical a estudiar. Siendo *bats'i k'op* lengua verdadera, *bats'i vinik antsetik* hombres y mujeres verdaderos y *bats'i son* música tradicional, el concepto de *bats'i rock* se vuelve pertinente no sólo porque engloba palabras de distintos idiomas, sino porque posibilita su dialogismo. Más aún, anunciamos al lector que el presente documento tiene un motivante paralelo, a saber, justificar que el apelativo *bats'i* refrenda una “tsotsilidad” en el rock.

Ahora bien, dado que la emergencia del *bats'i rock* como escena se desarrolla mediante conciertos en escenarios y grabaciones fonográficas, es pertinente señalar el trasfondo sociohistórico que sustenta este fenómeno musical. En 1994, el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en territorio chiapaneco resonó no sólo en territorio nacional, sino en las conciencias de individuos pertenecientes a comunidades originarias. Además, el capitalismo adquiría un nuevo estatus en su fase neoliberal, lo que implicaba la intensificación de la globalización y con ello el reforzamiento de dicho sistema en detrimento de la vida comunal local.

Las manifestaciones políticas encabezadas por el EZ eran amenizadas por música de grupos como Rage Against the Machine (rock norteamericano), Manu Chao (ska-reggae de Francia), Los de Abajo (ska mexicano) entre otros. Por lo tanto, en esta coyuntura la ciudad chiapaneca de San Cristóbal de las Casas –reconocida también como el escenario de la primera aparición del EZLN– se convirtió en epicentro de una *escena alternativa*. Además, siendo la mayoría población flotante, como consecuencia hubo una suerte de confluencia de códigos musicales extranjeros introducidos por el espectro de la radio y la circulación de fonogramas musicales. Asimismo, éstos alcanzaron comunidades indígenas aledañas como San Juan Chamula y Zinacantán. Esta última es considerada la cuna del *bats'i rock* debido a que grupo pionero Sak Tzevul (Relámpago blanco) es originario de dicho pueblo que actualmente cuenta con más de 30,000 habitantes. La emergencia de un rock que fusionaba elementos culturales locales, paradójicamente, en un momento de ruptura, marcó lo que una década después sería la manifestación de una nueva generación de grupos de rock en tsotsil, principalmente en las dos localidades señaladas.

³ Se traduce como verdadero, tsotsil, auténtico, original, local o derecho. No confundir con *melel*, que significa verdad o cierto.

Entre estos nuevos jóvenes que ampliaron la escena, muchos pertenecen a familias llamadas “tradicionalistas”, cuyos miembros son versados en el sistema cultural conocido como el *costumbre*⁴. El cargo de músico tradicional, en este sentido, se cumple al sostener y acompañar musicalmente celebraciones festivas, de devoción, de defunción, y de otros ámbitos cuya direccionalidad está determinada por “el *costumbre*”. En las múltiples investigaciones en torno al rock tsotsil aparece un sesgo en el tratamiento de este aspecto. Considero que se ha soslayado el influjo de la musicalidad local en el quehacer de los *batsirockeros*⁵, es decir, dado que su bagaje musical está conformado y configurado por una musicalidad específica, ahora que tocan nuevas músicas son de alguna manera influenciados por este arraigo familiar. Mi investigación apunta que: si bien el *batsirockero* se auto-refiere como joven tsotsil en el siglo XXI, éste no niega su sentido de pertenencia a la comunidad, sino todo lo contrario. Por otra parte, esta otra hipótesis que habla no de un rechazo, sino un “cuestionamiento de las jerarquías culturales de poder” (Urteaga, 2014: 22), señalamos que no se muestran concretamente las implicaciones de la escena musical en las comunidades y se limita a hablar de *resignificación* en términos de consumo cultural como un efecto de la globalización. En este sentido, el fenómeno exige también un acercamiento a las nuevas formas de ser-tsotsil, pero no para reproducir y acrecentar el imaginario que se tiene de lo local, sino justamente para desestabilizarlo. La propuesta es analizar las dinámicas de codificación de lo tsotsil en la escena musical, siendo ésta una cuestión metodológica que habrá de puntualizarse en el apartado correspondiente.

La manera en que se desarrolla dicha codificación será tratada a partir del concepto de sistema musical del etnomusicólogo Gonzalo Camacho (2013), el cual asume que los hechos sonoros están codificados y gramaticalmente formados en un sistema comunicativo con otras dimensiones sociales. De esta manera, las *prácticas musicales* del *bats'i* rock –las cuales también constituyen un *evento cultural* desde un enfoque de la etnografía del performance, a tratar también en el presente trabajo– dispuestas a partir de ciertos sistemas musicales habrán de concebirse como *textos* semióticos.

No obstante, la resignificación que los jóvenes *batsirockeros* hacen de textos culturales locales está también atravesada por una óptica occidental. Por ejemplo, sonos o

⁴ De aquí en adelante habré de ponerlo en cursivas, tanto por razones gramaticales –nominalización en masculino–, como por uso en lengua local.

⁵ Un neologismo que habremos de utilizar en la presente tesis.

piezas tradicionales como el “Bolomchon” (Serpiente-jaguar) o el “Yajvalel Vinajel” (Dueño del cielo) son extraídos de contextos religiosos y festivos, y posteriormente formateados en canciones cuya duración oscila entre dos y cinco minutos. Además, en los conciertos encuentran utilidad en ciertos atuendos, gestos, piezas e instrumentos musicales, cuyos usos y funciones ahora están evidentemente descontextualizados. Por otra parte, ciertos elementos musicales tales como solos de guitarra, patrones rítmicos en la batería y secuencias armónicas ubicables en el repertorio de música popular, son también *manipulados o recontextualizados* musicalmente a favor de la intención artística de cada agrupación. Así, hablar sobre el *bats’i* rock implica asumir que no se trata de una fusión o hibridación en un sentido equitativo, es decir, se reconoce que la escena musical es un *nuevo* espacio donde se resignifican dichos elementos al ser articulados, entre otras cosas, por la lengua originaria. Por ejemplo, el grupo pionero Sak Tzevul “pretende no que se adapten, sino que se adopten instrumentos extranjeros” (Clemente Corzo y Pérez Pechá, 2009: 2), es decir, también lo ajeno es apropiado naturalmente por las bandas y adquieren un sentido de pertenencia.

Por otra parte, la industria musical y las instituciones culturales del Estado tienen incidencia mediante dispositivos que codifican ciertos hechos musicales. Ambas entidades han tomado lugar en la escena musical del *bats’i* rock mediante agentes que dan forma al proyecto de los jóvenes tsotsiles. En ese sentido, su quehacer se encuentra influenciado ahora no sólo por los códigos locales y globales que han asimilado, sino por preceptos y disposiciones de mediadores tales como managers, productores, gestores, ingenieros de audio, etc. Por lo tanto, la delimitación estético-musical también está articulada por normas y políticas que atribuyen dichos individuos.

Pregunta(s) de investigación

- ¿Cuáles son las maneras en que el *bats’i* rock, como escena musical juvenil de Los Altos de Chiapas, funciona como plataforma de enunciación?
- ¿Cuáles son los sistemas musicales que codifican el *bats’i* rock y qué lugar tienen en la música y el performance?

- ¿Cómo se desplazan los jóvenes *batsirockeros* en las lógicas de dichos sistemas musicales y cómo se generan mecanismos de negociación, censura y ruptura?

Hipótesis

En la actualidad alteña de Chiapas, y a partir de un reconocimiento auto-referencial en el mundo globalizado y *massmediatizado*, los jóvenes tsotsiles han creado una plataforma de enunciación que está constituida y delimitada como escena musical, donde además se llevan a cabo prácticas musicales que desprenden textos semióticos en contextos específicos y como metadescriptores culturales. En este sentido, la producción fonográfica y escénica está articulada por códigos y gramáticas provenientes de dos grandes campos de significación: el correspondiente al sistema musical local del *costumbre*, cuyas lógicas están apegadas a ámbitos de devoción y de perpetuación de una cierta comunalidad; y el de los espacios de grabación y conciertos en vivo, cuyas lógicas están más bien gobernadas por códigos globales provenientes de la industria musical y de las instituciones culturales del Estado.

Asimismo, el *bats'i* rock se sitúa en la frontera semiótica de ambos campos de significación, de esta manera, las lógicas globales entran en diálogo intersemiótico con las locales y viceversa. Sin embargo, los jóvenes, al desplazarse en ambas semiósferas, surgen relaciones con otros individuos ubicados dentro y fuera de la escena –como mediadores, audiencia, cargueros religiosos, músicos tradicionales, etc.–, y así, se genera una serie de mecanismos de negociación, así como situaciones de ruptura, discriminación y censura. No obstante, el bagaje musical y la configuración epistémica que los constituye como jóvenes músicos tsotsiles sedimenta su enunciación y confiere más peso a la semiósfera de lo local. Finalmente, los dispositivos multitextuales como la música, la estética, la lengua, el performance, entre otros, corresponden a una episteme local que fundamenta la enunciación tsotsil en el *bats'i* rock.

Estado de la cuestión

La escritura académica también ha sido vasta. En el último lustro se ha producido por lo menos una tesis por año sólo en la UNAM, sin mencionar otro tipo de artículos

científicos en revistas especializadas de ésta y otras instituciones. Entre aquellas que refieren directamente al movimiento está la tesis de Karla Bordenave (2013), quien desde un enfoque de las ciencias de la comunicación y la publicidad analiza el discurso de Vayijel en su investigación: *¡Existimos, no somos fantasmas! Etnorock: medio de comunicación para los jóvenes indígenas en México*. Bordenave hace uso del análisis del discurso planteado por Van Dijk y concluye que el etnorock es un medio de comunicación que transmite y revaloriza los valores culturales engendrados. En 2015 el sociólogo Edgar Ruiz defiende su tesis *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de bats'i rock en Los Altos de Chiapas*, la cual nos propone –desde una perspectiva de larga duración– una mirada a las relaciones sociales de poder presentes en Los Altos, que los jóvenes utilizan a su favor para revalorizar su cultura. El autor hace alusión a que el rock es un “lugar de enunciación” y que los indígenas “desmesuran la representación dominante que se tiene de ellos y establecen un medio de negociación con la hegemonía”, asimismo, para él la hegemonía es en realidad un proceso de tensión entre agentes activos que nunca se materializan en imposición, así como tampoco en instituciones o industrias culturales específicas (2015: 26).

Por otro parte, la comunicóloga Beatriz Montiel (2016) en su tesis *La representación identitaria de jóvenes músicos a través de la emergencia del movimiento de bats'i rock en Los Altos de Chiapas* analiza el discurso identitario y también alude a la generación de un *espacio de enunciación*⁶ por medio de dicho movimiento artístico. Cabe señalar que Montiel, en calidad de locutora, realizó un programa de radio en la CDI y lo llamó “Ku’xul K’opetik” (Palabras vivas), allí se transmitieron tanto entrevistas como canciones de las bandas más representativas en cápsulas de aproximadamente media hora⁷. En 2017 Christian Aguas presenta su tesis intitulada *Cultura y política en el bats'i rock: Sak Tzevul y la resistencia contra formas de segregación cultural hacia los indígenas para la carrera de licenciatura en desarrollo y gestión intercultural*. Allí aborda la cuestión del *bats'i rock* como un catalizador para el diálogo intercultural, entre otras cuestiones.

⁶ Si bien estas dos últimas tesis mencionan “lugar” o “espacio de enunciación” –lo cual podrían ser considerados sinónimos de “plataforma”– tanto metodológica como teóricamente no estamos siguiendo el mismo derrotero. En mi caso partimos de un sustento semiótico en interés de explicar las relaciones dialógicas entre lo local y lo global.

⁷ https://soundcloud.com/cdi_mx/sets/kuxul-kopetik-palabras-vivas (consultado en noviembre de 2018).

Considero que el trabajo académico más significativo que se ha hecho hasta ahora se ha visto reflejado de manera colectiva en el libro *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México* (2014). Editado por el CESMECA (Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica) que pertenece a la UNICACH (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas) y por Juan Pablos Editor. Los coordinadores, Martín de la Cruz López Moya y Efraín Ascencio Cedillo –ambos sociólogos e investigadores del CESMECA– y Juan Pablo Zebadúa Carbonell –investigador posdoctoral de la UACH (Universidad Autónoma de Chiapas)–; escriben y realizan un compendio de trabajos relacionados con las nuevas músicas indígenas en los estados de Chiapas, Guerrero y Veracruz. Aunque no todos los artículos se relacionan con el fenómeno chiapaneco del *bats'i rock*, sí se convierten en punta de lanza para reflexionar y analizar éste y otros movimientos y manifestaciones musicales juveniles. En este sentido, tanto los coordinadores, como la socióloga Maritza Urteaga Castro-Pozo, dejan ver desde las primeras líneas la necesidad de repensar la juventud contemporánea en contextos globales. Bajo esta perspectiva que apunta a la incidencia transcultural (Véase Zebadúa, 2014) de la globalización (Véase López Moya *et al.*, 2014; Urteaga, 2014) en ejes geográficos mayoritariamente indígenas, surgen nuevas formas de identificación por parte de los jóvenes.

Finalmente cabe señalar que, si bien existen trabajos sobre el movimiento en general, así como investigaciones sobre ciertas bandas en concreto⁸, considero que la narrativa sigue siendo la misma para todos, es decir, hay un sesgo en la especificidad de cada escena⁹. Por lo tanto, una revisión exhaustiva del contexto sociohistórico, así como un (re)conocimiento a las lógicas culturales *otras*, se vuelve necesaria para evitar homogeneizar toda emergencia musical. En pocas palabras, más allá de “lo juvenil” o “lo indígena”, habría que tratar al *bats'i rock* desde “lo tsotsil” con todo lo que ello implica.

⁸ Sobre el grupo Vayijel véase Ruiz Garza (2014; 2015). Sobre el grupo Sak Tzevul véase Aguas Leal (2017).

⁹ Una exigua excepción sería el artículo elaborado por López Moya y Ascencio Cedillo (2010).

Justificación

A sabiendas de que las nuevas tecnologías del *mass media* implican nuevas interpretaciones de la cultura propia, resulta más necesario alejarse de nociones de hibridación o de fusión, en tanto que los procesos creativos y compositivos del *bats'i* rock no resultan ser mezclas entre elementos musicales, por ejemplo, “étnicos” y “urbanos” – como si éstos fueran universales y homogéneos, cuando son en verdad constructos ajenos a la praxis social local–. Lo que sí es pertinente explorar es cómo se dan esas nuevas interpretaciones, así como no sólo conferir ingenuamente dicha nueva perspectiva sólo a las tecnologías o a la globalización. Para ello, hace falta un acercamiento que vislumbre no sólo las categorías culturales con que se determina lo propio y lo ajeno, sino las lógicas locales que las articulan. Considero que ahí radica la agencialidad colectiva frente a lo externo, en nuestro caso, por medio de prácticas musicales de los jóvenes tsotsiles. Por eso es importante primeramente estudiar este fenómeno como escena, para posteriormente observar bajo qué términos se dan las relaciones entre músicas, evitando de igual manera caer en determinismos conceptuales.

Como se menciona en el estado del arte, este necesario “retorno a lo tsotsil” busca superar los grandes relatos sobre juventud y sobre lo indígena. Y es que durante gran parte del siglo pasado estuvieron operando políticas indigenistas e intervenciones académicas – principalmente antropológicas y lingüísticas– en México en general, y en Chiapas en particular, y alimentaron una suerte de imaginario. Sin embargo, dicha propuesta –de retorno a lo tsotsil– no consiste en el desarrollo de monografías o exposiciones descriptivas sobre la cultura, sino de explicaciones relacionales que conciben el carácter activo y dinámico de las culturas originarias en la contemporaneidad. Siguiendo un poco esta crítica, Camacho Díaz (2009) comenta que:

[...] se siguen reproduciendo los estereotipos de “lo indígena” como “lo prehispánico”, negando la existencia y configuración contemporánea de los pueblos originarios de México y de sus entrecruzamientos culturales. Se ocultan los diversos procesos históricos que cada una de estas sociedades ha venido generando y finalmente se niega el carácter protagónico que adquieren en las transformaciones sociales contemporáneas (Camacho Díaz, 2009: 29).

Como vimos en la problematización, la auto-referencia que provee el rock al joven músico tsotsil le dota un sentido de pertenencia a una temporalidad más global. No obstante, esto no significa que exista un rechazo a su cultura o “un cuestionamiento a las jerarquías culturales de poder”, y es que, bajo dicha perspectiva abordada en otros trabajos académicos, la cultura local resulta transgredible, pero no potencialmente referencial. Es decir, se ha concebido como un referente estático cuyas normativas pueden ser o no acatadas, cuyos elementos pueden ser o no retomados –o consumidos. Incluso para los científicos sociales conocedores del rock tsotsil, en este carácter protagónico el *batsirockero* no puede referirse a sí mismo más allá de la ya vulgarizada noción de “cultura originaria”, “cultura indígena” o “maya” construida principalmente desde la lógica occidental y mestiza. Considero que se ha logrado reivindicar muy poco o nada este referente primigenio, muchas veces por miedo a caer en esencialismos.

Mi propuesta se justifica de alguna manera al hablar del *bats'i* rock no desde una posición esencialista que sólo coloque a los jóvenes indígenas en el siglo XXI, sino que los ubique en tanto su constitución epistémica, tanto ideológica como musical, frente a las condiciones sociales actuales evidentemente atravesadas por la globalización, sin olvidar además las implicaciones que han experimentado al intentar romper intersubjetivamente con ciertos estatutos históricamente arraigados del *costumbre*. Es decir, para hablar de la importancia de su enunciación es necesario evitar homogeneizar a las nuevas músicas indígenas en general, y empezar a ver cómo funcionan cultural y situacionalmente.

Objetivos

- Demostrar cómo el *bats'i* rock funciona como una plataforma de enunciación para los jóvenes músicos tsotsiles.
- Ubicar las prácticas musicales del sistema musical de Zinacantán y Chamula.
- Analizar los distintos textos semióticos que se desprenden de las prácticas musicales del *bats'i* rock.
- Caracterizar el diálogo intertextual que llevan a cabo los jóvenes con esferas semióticas globales y locales.

- Describir los procesos de apropiación y resignificación musicales del rock y de la música tradicional por parte de los jóvenes en un corpus específico.
- Comparar algunas estructuras musicales del *bats'i* rock y de la música tradicional de Zinacantán y Chamula.
- Discernir las lógicas articuladoras de la escena musical.

Teoría y metodología

Partiendo de sociólogos Andy Bennett y Richard A. Peterson (2004), hemos de utilizar el concepto de *escena musical*. De esta manera, asumimos que en el *bats'i* rock intervienen distintos *mediadores* –por llamarlos de alguna manera– que están en constante diálogo con los jóvenes músicos, estos son productores, managers, ingenieros de sonido, directores artísticos, entre otros. Así, la delimitación y constitución de la escena se da mediante una serie de negociaciones entre los *batsirockeros* y los representantes de dichas instituciones y de la industria musical.

Además, utilizaremos una perspectiva que vislumbre las relaciones de poder bajo el concepto de “dialéctica de la lucha cultural” que propone Stuart Hall (1984). A través de dicha óptica, daremos cuenta de las relaciones culturales entre centro y periferia, entre lo hegemónico y lo subalterno, que están circunscritas en un campo social articulado por la disputa de “lo popular”.

Siguiendo el punto de las aparentes similitudes entre las músicas, mi propuesta es dar un acercamiento que no caracterice a partir de rasgos, es decir, mi intención no es recuperar o discernir reminiscencias de la música tradicional en el rock; más bien, la noción de *sistema musical* como herramienta heurística me permitirá articular no sólo los elementos sonoros, sino diversos aspectos lingüísticos, simbólicos, e incluso metacomunicativos, que constituyan un hecho musical, en este caso, el del *bats'i* rock.

Quiero resaltar el punto sobre la disposición de acuerdo con códigos y formas gramaticales ya que, como hemos visto, los jóvenes *batsirockeros* han sido permeados por prácticas culturales locales, lo que permite leer la realidad bajo esa perspectiva. De esta manera, intentaré argumentar que el sistema musical se estructura bajo una *matriz cultural*, misma que los jóvenes incorporan –no sin ciertos conflictos– en la práctica del *bats'i* rock.

En un sentido más amplio podemos decir que en el sistema musical de San Juan Chamula y Zinacantán operan como configuradores del fenómeno sonoro que han familiarizado a sus habitantes en un tipo de lenguaje musical. Esto se relaciona con un punto que menciono en la hipótesis y que ahora desarrollaré un poco más: la plataforma de enunciación se fundamenta en la *episteme* local a través de una serie de dispositivos discursivos que refieren a un sistema de conocimiento (Castro, s/f: 169-170). Por lo tanto, entendemos que lo que se reconoce localmente como “el *costumbre*” o “lo tradicional”, no es sino un dispositivo que articula metadescriptores culturales, incluyendo el sistema musical, y se manifiesta a través de sus agentes, incluso en otros contextos. Ahí radica la importancia de hablar de la apropiación y resignificación a partir del arraigo epistémico que experimentan los jóvenes en su particular proceso artístico-musical.

La escena musical y el sistema musical son categorías distintas que, no obstante, habré de poner a dialogar. La primera surge mediante la música popular, en un ámbito massmediatizado y globalizado, de la mano de procesos de negociación con distintos actores. Mientras que el segundo lo utilizaremos más para referirnos a las prácticas musicales inscritas en el *costumbre*, resaltando sobre todo la influencia que tiene hacia los jóvenes. No obstante, si bien parto en términos de contraste entre estos dos modelos de análisis, la escena también puede leerse como sistema musical, justamente por la disposición que hay de ocasiones performativas, empero responde a otras lógicas y entidades. En un juego de complementariedad, ambos conceptos nos ayudarán a no caer en esencialismos que terminen por paralizar sus dinámicas. De acuerdo con la hipótesis manejada en esta investigación, vemos que la escena del *bats'i* rock se desplaza por ambos modelos para situarse finalmente aparte.

Recuperaremos la teoría del *performance* para indagar en actos comunicativos más allá de los verbales. Y es que es necesario relacionar al *bats'i* rock con lo que sucede performativamente en las comunidades, justamente a través de la reconocida noción de “práctica musical”. Considero, al igual que la *etnografía del performance*, que toda ejecución musical constituye un *evento cultural* (Béhague, 1983: 161), y sólo como tal, se podría reflexionar sobre los conciertos y eventos de rock en *tsotsil*. Asimismo, de acuerdo con Milton Singer, la ejecución cultural está en un “marco de tiempo especificado, con un

comienzo y un fin, un lugar, una ocasión o motivo determinado para la ejecución, un programa organizado de actividades, un grupo de ejecutantes y un público” (*Ibidem*).

De igual manera, considero pertinente remitirnos a Christopher Small (1999) y su concepto de *musicking* o *musicar*, el cual dice que “la música no es sino acción, es verbo [...] no sólo para expresar la idea de actuar, tocar por cantar, sino expresar la idea de tomar parte en una actuación musical”. Small incluye no sólo a los músicos ejecutantes, sino aquellos no-músicos que posibilitan participativamente que la música se dé. En el mismo tenor, Richard Schechner (2011) arguye que el *performance* es la conducta restaurada, repetida y re-presentada y que, además, es simbólica y reflexiva. De esta manera podemos ubicar que los conciertos de rock presentan una serie de conductas restauradas de performances locales, tales como actos carnavalescos o incluso solemnes que acompañan eventos religiosos en diversas instancias de las comunidades de Zinacantán y Chamula.

Finalmente me gustaría dirigir la argumentación hacia un paradigma semiótico desarrollado por Gonzalo Camacho (2007), quien considera al sistema musical como un campo de significación donde las acciones –en este caso musicales y sonoras– están siendo decodificadas bajo cierta lógica, y que, al entrar en contacto con otras, producen una traducción por “filtros” bilingües. (2007: 167). El mismo autor se remite las categorías de lo local y lo global a partir de la noción elaborada por Mike Featherstone (2002), la cual evita caer en determinismo de oposición y destaca el carácter relacional entre ambas, tanto geográfica como culturalmente.

Después de dicho panorama conceptual en torno a la “práctica musical”, y a partir de una aplicación de la semiótica de la cultura, habremos de ubicar a la escena del *bats'i* rock como “texto”, en el entendido que es todo aquello que puede ser leído dentro de un contexto y como componentes en entramados de significación desde una perspectiva semiótica. Asimismo, con ayuda del concepto de semiósfera de Iuri M. Lotman (1996), concebimos a la cultura como una esfera en términos abstractos y de carácter delimitado, con todas las cualidades sistemáticas de la biósfera, pero que en este caso la utiliza como un espacio semiótico funcional donde “se realizan los procesos comunicativos y producen nuevas informaciones” (1996: 171).

Después de conceptualizar la práctica musical podemos finalmente concebir dicha noción como un *dispositivo multitextual*, el cual bajo diversas dimensiones simbólico-

textuales son discernibles ciertos elementos culturales. Para ello utilizaré un esquema desarrollado por la socióloga Deena Weinstein (2000: 21-35) con el que estudia el código del Heavy Metal a partir de tres dimensiones expresivas: la sonora, la visual y la verbal. Sin embargo, para efectos de la presente investigación habremos de considerar la primera como una *dimensión musical*¹⁰, la cual mediante el escucha de las estructuras sonoras es posible ubicar ciertos giros melódicos, timbres, progresiones armónicas y ritmos recurrentes en las ejecuciones del *bats'i* rock. La parte visual será tratada como *dimensión performativa*¹¹, yendo más allá de los elementos estéticos y gestuales, es decir, observando también las configuraciones escénicas y programáticas de conciertos. Por último, lo verbal lo aglutinaremos bajo una *dimensión discursiva* que permita ubicar ciertos enunciados culturales, los cuales considero que no sólo aluden a principios cosmológicos, sino también a características idiosincráticas de los individuos tsotsiles.

¹⁰ Hoy día existen distinciones analíticas –desarrolladas principalmente por los *sound studies*– entre las categorías de sonido y música, por lo que me centraré en hablar más bien de la música y sus secuelas sonoras.

¹¹ El trasfondo teórico de la etnografía del *performance* y los preceptos de Schechner (2011) servirán para sistematizar y sintetizar semióticamente los textos desplegados en vivo.

CAPÍTULO I

EL *BATS' I* ROCK COMO ESCENA MUSICAL JUVENIL

1.1. Los Altos de Chiapas y su contexto sociohistórico

En este primer apartado del presente capítulo se expondrán aspectos geográficos, históricos, políticos y sociales que respalden el tema central que es la música. Así, al reconocer no sólo el lugar geográfico, sino todas las implicaciones que éste tuvo a lo largo de la historia, los eventos políticos que marcaron a generaciones de indígenas y mestizos, así como las relaciones interpersonales e interculturales que configuran dicha sociedad alteña; podremos finalmente hablar de lo local, no como un mero imaginario, sino como una realidad existente, tanto espacial como temporalmente. Veremos que la desvalorización del indio que se venía cultivando desde tiempos coloniales, ha girado y fomentado más bien una agencialidad y un reforzamiento social a partir de un reconocimiento local de “ser chamula” o de “ser zinacanteco”, o, finalmente, “ser tsotsil” frente al *otro* mestizo; considero que ello vendría siendo el *telón de fondo* de esta escena musical.

Los Altos de Chiapas, cuna del *bats' i* rock, alberga principalmente las etnias tsotsil y tseltal. Las lenguas indígenas de ambas superan los 400 mil hablantes y se sitúan estadísticamente dentro de las primeras cinco más habladas de todo el país¹. Además, el estado de Chiapas es particularmente significativo dado que, si bien el 27% de la población total mayor a 5 años es hablante de una lengua indígena, también tiene el mayor porcentaje de comunidades de habla casi exclusivamente indígena con 36 de cada 100².

1.1.1. Localización geográfica

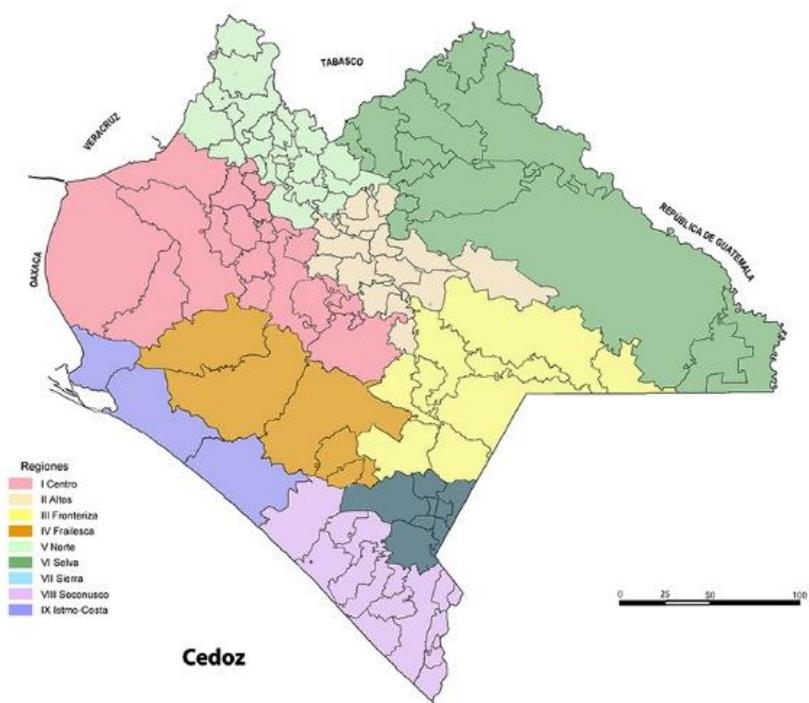
Primeramente, partiremos de la ubicación geográfica del estado de Chiapas, lugar que, si bien forma parte de la república mexicana, sus relaciones culturales y lingüísticas parecerían estar más vinculadas al antiguo territorio maya compartido con estados peninsulares del sureste mexicano y Centroamérica. La regionalización de Chiapas es un

¹ INEGI, Encuesta Intercensal 2015.

² INEGI, Información por entidad: Chiapas.

tema complicado dado que la complejidad fisiográfica y humana ha impedido un consenso mínimo (Viqueira 1995a: 19). Aunque es necesario señalar lo problemático del tema, en esta investigación evitaremos ahondar en dicho terreno y pasaremos a adscribirnos a lo que algunos expertos en el tema han establecido. Por un lado, está la división fisiográfica que da un total de nueve regiones (ver Mapa 1). En el centro del estado, la región de Los Altos –la cual representa el 5.02% de la superficie estatal– correspondería a la parte más elevada del Macizo Central cuya altitud entre los 1,500 y 2,500 msnm genera un clima templado húmedo y subhúmedo con precipitación en verano principalmente, y con una temperatura media anual de 18° C. Finalmente, en la superficie la amplia vegetación está compuesta principalmente por bosques de coníferas y encinos que cubren cerros y montañas³.

Mapa 1. Las regiones fisiográficas de Chiapas



Fuente: Centro de Documentación sobre el Zapatismo (CEDOZ)

³ La información sobre vegetación, altitud y tipos de climas está disponible de manera actualizada en la página web del CEIEG (Comité Estatal de Información Estadística y Geográfica de Chiapas) del Gobierno de Chiapas.

Por otro lado, la regionalización política-administrativa, que utiliza la burocracia y otras instancias del Estado, se ha basado más bien en 15 regiones socioeconómicas, que además se asemeja al área geográfica de Los Altos. En el mismo tenor, de un total de 124 municipios reconocidos de manera oficial⁴, actualmente 17 conformarían dicha área. Por otra parte, el historiador Juan Pedro Viqueira (1995c) ha propuesto inusualmente abarcar la región de Los Altos más bien desde la franja mediana del Macizo Central –que va desde Zinacantán, San Cristóbal, Teopisca, Amatenango del Valle– hasta sus límites con Tabasco al Norte (1995c: 219). La regionalización que propone se justifica justamente a partir de la historia común que se ha mantenido durante siglos, a saber, el intercambio humano y comercial y el parentesco étnico y lingüístico que conforma la familia mayanse (tsotsil, tseltal y chol); que además confiere a San Cristóbal un papel de primera importancia por ser un centro comercial de la región. En pocas palabras, busca privilegiar sus relaciones históricas y culturales que han forjado los pueblos indígenas en dicho eje geográfico (Viqueira, 1995a: 35). Actualmente, San Cristóbal de Las Casas es la tercera ciudad más poblada del estado, después de Tuxtla Gutiérrez y Tapachula, y se ha convertido en un centro turístico por excelencia, por lo que la planeación económica se vierte en dicha faena. Además, colinda geográficamente con dos municipios mayoritariamente indígenas, ubicados a diez kilómetros aproximadamente, y que son fundamentales para la presente investigación: Zinacantán y San Juan Chamula. Junto con el trasfondo histórico, también es importante señalar que la emergencia del *bats'i* rock se debe en parte a que San Cristóbal de Las Casas, en tanto ciudad turística y cosmopolita, ha coadyuvado en la entrada de múltiples códigos musicales extranjeros en ambas comunidades, como veremos más adelante.

1.1.1.1. Zinacantán

Su nombre proviene de la toponimia nahua “Tzinacantlán” que significa “tierra de murciélagos” y es precisamente por las cuevas en los cerros contiguos donde habita este mamífero alado, el cual incluso hoy día eventualmente sale en montón al atardecer. En la

⁴ Los datos sobre las regiones socioeconómicas y el número de municipios se encuentran respectivamente en los artículos sexagésimo primero y segundo de la *Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Chiapas*. Última reforma publicada en el Periódico Oficial No. 353, Tomo III, de fecha 02 de marzo de 2018.

lengua local este lugar es llamado “Sots’ Leb”, y es justamente de donde parte el vocablo “tsotsil”⁵. Este municipio cuenta con más de 36 mil habitantes⁶ distribuidos en un total de 52 parajes o localidades⁷ más una cabecera municipal en donde habita un poco más del 10% de la población. Cabe mencionar que la interconexión que se tiene –considero que no sólo en Zinacantán, sino en la mayoría de los municipios indígenas– no siempre es por medio de carreteras pavimentadas, dada la alta marginación que existe.

Las elevaciones como cerros y montañas no sólo separan municipios, sino que son de gran importancia para la religión vernácula, dado que se considera que allí habitan los entes sobrenaturales conocidos como “Vayjelil” o “Wayjel” y que son básicamente animales guardianes o naguales, cuya alma o “ch’ulel” está íntegramente ligada al de un individuo, por lo que, si el primero se enferma, la persona también lo estará⁸. Además, los cerros son tanto puntos cardinales como lugares sagrados donde se realizan prácticas de curación por parte de un *j’ilol* (curandero). Como bien apunta el antropólogo Evon Z. Vogt (1979), en el caso del *Sisil Vits* (Cerro de Santa Cecilia), la forma puntiaguda de este cerro alude a una antigua pirámide maya.

1.1.1.2. San Juan Chamula

Al igual que Zinacantán, la mayoría de la población en San Juan Chamula (casi el 98%) es tsotsilhablante. Además, es el municipio con más altitud de la región (2,260 msnm), sin contar los cerros y otras elevaciones⁹. Cuenta con más de 76 mil habitantes distribuidos en un total de 143 parajes o localidades más una cabecera municipal donde habita menos del 5% de la población, lo cual nos habla de un lugar descentralizado

⁵ En esta temática hay controversia debido a la persistente homogeneización de la lengua por parte de no-hablantes, es decir, a partir de que los españoles llegaron primero a dicha localidad, y al darse cuenta de que todos los indios utilizaban “la misma lengua”, fue entonces que se decretó que las demás localidades hablaban el idioma de la tierra de murciélagos, a pesar de que entre pueblos haya múltiples y significativas variantes lingüísticas. Para evitar ese efecto centralizador, tanto los indígenas de Zinacantán como de otras comunidades dicen hablar “bats’i k’op” (lengua verdadera) (Comunicación personal, Miguel Hernández Díaz, 2017).

⁶ Censo de Población y Vivienda 2010 del INEGI.

⁷ Estos datos provienen del Catálogo de localidades de la SEDESOL, y por “paraje” se refiere básicamente a territorios rurales de la zona de Los Altos dedicados mayormente a ámbitos agrícolas y de ganadería.

⁸ Este tópico será explicado puntualmente más adelante.

⁹ Por ejemplo, el cerro “Tzontehuitz” (2,880 msnm), que además es un paraje perteneciente a dicho municipio donde actualmente viven más de mil personas.

demográficamente; y aunque dobla la cantidad demográfica respecto a Zinacantán, también la superficie territorial es significativamente más amplia, lo cual lo convierte además en uno de los municipios alteños más densamente poblados¹⁰.

1.1.2. Breve historia de Los Altos

Ciertamente la arqueología rememora que la antigua civilización maya abarcó no sólo la península de Yucatán, sino todo el sureste mexicano y el norte de América Central. Asimismo, el parentesco lingüístico de las lenguas denominadas mayenses apunta a más de 30 lenguas mayas modernas dispersas por la migración histórica, donde casi una docena de éstas se practican en el estado de Chiapas. No obstante, en su región occidental y en colindancia con el Istmo de Tehuantepec se ubica otra familia lingüística proveniente de la cultura olmeca: la mixe-zoque. Tanto ésta como la maya son ubicadas desde el período Preclásico (2,000 a.C. – 250 d.C.), empero puntualmente se tiene indicio de que “las actuales lenguas mayas chiapanecas se remontan a no más de 300 a.C.” (Nolasco 2008a: 49). Esta aclaración no busca problematizar el desplazamiento humano en dicha macro-región, sino sólo apuntar el linaje histórico lingüístico afianzado en diversos ejes geográficos desde antes de la llegada de los españoles¹¹. Por otra parte, es importante señalar que debido a la muy posterior anexión de Chiapas a la república mexicana, los vínculos con Centroamérica se diluyeron en la superficie pero continuaron en los estratos profundos de la conciencia regional (Gall, 1999: 57).

En el año de 1524, Los Altos de Chiapas fueron invadidos por primera vez por un ejército hispano. Los primeros en encontrarse con ellos fueron justamente los zinacantecos, quienes los recibieron sin oponer resistencia, y después con los chamulas¹² no tuvieron tanta suerte (Lenkersdorf 1995: 72). Dado que esta zona había sido de poco interés para los colonizadores debido al clima frío, en el siglo XVI el crecimiento demográfico estuvo más

¹⁰ Datos provenientes del Catálogo de Localidades, SEDESOL y Censo de Población y Vivienda 2010, INEGI.

¹¹ Se tiene referencia a partir de las crónicas y proclamas de la época virreinal que el cabildo indígena tenía autonomía para ciertos asuntos siempre y cuando vigilara un encomendero o un *veedor* real. Esto quiere decir que obviamente había antecedentes precolombinos de organización autónoma (Véase Nolasco 2008b).

¹² Se defendieron con ingeniosas tácticas guerreras defensivas en territorios elevados donde los caballos españoles no podían subir, también ocultando alimentos para motivarlos a retirarse (Lenkersdorf 1995: 74-75).

inclinado a la población indígena que a la española, incluso los mestizos que buscaban asentarse en los pueblos de Los Altos fueron eventualmente exiliados: proceso tanto histórico como contemporáneo que Viqueira ha llamado “reindianización”¹³. Sin embargo, bajo la encomienda de la Villa del Espíritu Santo (hoy Coatzacoalcos) la invasión española penetró hasta Los Altos de Chiapas siguiendo la cuenca superior del río Grijalva, arrasando con los territorios choles de Tila y zoques de Quechula y Tecpatán. En nombre de dicha institución se extrajeron a la fuerza centenares de indígenas alteños para intercambiarlos en el puerto por caballos, armas y bastimentos. De esta manera, fueron llevados a trabajar a las minas de oro en Cuba donde posteriormente perecieron (*ibid.*: 78-80).

Desde la época precolombina, en Los Altos de Chiapas se comercializaba con ámbar de Simojovel y Totolapa, sal de Ixtapa, plumas preciosas y obsidiana¹⁴, y fue durante la Colonia que los españoles liderados por Diego de Mazariegos deciden asentarse en el valle de Jovel y fundar la “Ciudad Real”, que fue el nombre que tuvo durante tal período la actual ciudad de San Cristóbal de Las Casas. La llamada Ciudad Real se convirtió más bien en una ciudad parásita que vivía de la imposición del pago de tributo de plantaciones de cacao limítrofes con Tabasco y de haciendas ganaderas y azucareras de los frailes dominicos en Ocosingo, entre otros (Viqueira 1995c: 220-2), no sin cierto miedo y tensión de estar rodeado de varios pueblos indios hostiles. Finalmente podemos concluir que desde entonces, los ladinos se encuentran no tanto aislados, sino ingeniosamente situados en un eje geográfico que favorece el trasiego comercial, y por ende, el control económico y político de la región. No es de extrañar que los indígenas, desde una perspectiva histórica, “teman y odien a los ladinos de San Cristóbal, sus enemigos ancestrales” (*ibidem*). Esto se constata en la historia de las cruentas rebeliones en Chiapas, mínimo una por siglo¹⁵, la cual

¹³ Esto básicamente señala que, a través de la homogeneización indígena y la ausencia de ladinos en las tierras más frías, el hablar una lengua originaria en comunidades alteñas ha dejado de ocultarse, por lo que es un factor de auto-reconocimiento en donde las personas censadas ya no consideran vergonzoso su origen. Esto también problematiza que San Cristóbal o Teopisca sean municipios mayormente mestizos (Viqueira 1995c: 225-6).

¹⁴ Sobre esta última Laughlin (1984) relata que antes de la llegada de los españoles, algunos espías aztecas – bajo el riesgo de ser descubiertos– aprendían el idioma tsotsil para comprar o intercambiar dicha roca ígnea.

¹⁵ En 1532, la de los indígenas chiapanecos en los Valles Bajos Centrales; en 1542 la de los lacandones y su rechazo al pago de tributo; en 1693 el motín de los zoques en Tuxtla; en 1712 la conocida “Rebelión de los Zendales”, conflicto que puso en riesgo el régimen colonial, fue originada por tseltales en San Juan Cancuc y secundada por tsotsiles y choles, e incluso por zoques de Chiapas y Tabasco; de 1867-1870 la llamada “guerra de castas” chiapaneca provocada por el miedo ladino sancristobalense; en 1974 el asalto de comuneros

ha mostrado un permanente antagonismo entre indios y ladinos que se ratifica en un racismo generalizado entre estos dos mundos incompatibles y diferenciados no solo racial, sino culturalmente. Algo que Olivia Gall (1999) refiere como “racismo antiindígena chiapaneco” (1999: 68).

Estos aspectos diacrónicos de la vida social de Los Altos de Chiapas generaron un proceso permanente de *polarización* debido a la ausencia de castas intermedias entre españoles e indios, lo que agudizó el sometimiento y la barbarie (Viqueira 1995b). Por esta razón, los procesos antagónicos que han ocurrido en este territorio desde la llegada de los españoles, han dado lugar a la conformación de algunos elementos histórico-estructurales sedimentados actualmente en la sociedad alteña. Es bien sabido que la completa dependencia del tributo indio fue mutando en nuevas formas de explotación –como la encomienda y el repartimiento de indios– a lo largo de tres siglos. El método más reciente fue la finca, implementado en el siglo XVIII, y funcionó al institucionalizar la servidumbre india por medio de deudas y trabajos en tierras pertenecientes a hacendados o finqueros (Gall, 1999: 63). A pesar de las reformas agrarias implementadas en el gobierno cardenista, el sistema de fincas no se logró erradicar del todo, es decir, continúa hoy día a manera de eje fundamental de la economía y las relaciones de producción interculturales (*ibidem*). Con esto podemos concluir que: dado que esta región ha estado atravesada por procesos de colonización y despojo, no obstante, ya avanzado el siglo XXI, esto continúa de manera más o menos sistemática y disimulada. Sin embargo, tampoco olvidamos el paulatino abandono del trabajo agrícola y campesino en favor de las nuevas oportunidades de empleo en la ciudad, así como la inserción de nuevos giros en las mismas comunidades, por ejemplo el comercio turístico, el servicio de transporte, la ocupación de albañilería, etcétera.

1.1.3. Aspectos políticos y sociales

La antropóloga Marina Alonso (2008b) menciona que desde la perspectiva de Marcel Mauss, el Estado se sitúa como la institución jurídica que regula la cohesión social

chamulas a tierras de hacendados de San Cristóbal; y finalmente el alzamiento zapatista en 1994 (Gall 1999: 71).

en las sociedades occidentales contemporáneas mientras que, por otro lado, en las llamadas sociedades “tradicionales” las formas de cohesión responden más bien al tejido de relaciones sociales que se establecen entre los distintos grupos que la conforman (2008b: 349). Por lo tanto, partiremos de que estas últimas –en contraste con las primeras– sostienen permanentemente una politicidad supeditada a las relaciones sociales. En este sentido, podemos afirmar que los grupos indígenas mantienen un particular diálogo con el otro en virtud de estructuras sociales y configuraciones propias que los conforman. Asimismo, Alonso (2008b) ubica que dichas formas de cohesión social, fundadas en un principio de ayuda mutua, resultan en gran medida por el intercambio simbólico y material, por ejemplo, por obligaciones morales, religiosas o jurídicas relacionadas con todos los aspectos de la sociedad, debido a que “este principio de reciprocidad permite la producción y reproducción de las relaciones en que se sustenta una sociedad” (*ibidem*).

Desde este enfoque, el derecho indígena como *derecho consuetudinario* se basa en normas jurídicas enraizadas en el acervo cultural de cada pueblo, construido además a partir del *costumbre*, es decir, del sistema de usos y costumbres presentes en la praxis social (*ibidem*). Sin embargo, dado que generalmente las sociedades indígenas son altamente estratificadas, el *costumbre* no siempre responde al interés de la mayoría. Más bien, el control político de ciertos grupos dispone tanto de instrumentos coercitivos provenientes del Estado, como de ciertas normas jurídicas y autónomas adscritas al *costumbre* (*ibid.*: 354-5). La frontera que divide estos dos sistemas se desdibuja en función de la perpetuación de una cierta cohesión social, aunque ello implique relaciones desiguales. Dicha conjetura surge al ver que cada sociedad indígena no sólo se define en relación con el otro por contraste, sino también se apropia de elementos *otros*, siguiendo la especificidad de sus relaciones¹⁶.

Por otro lado, en ciertos contextos, mientras el encierro carcelario se ratifica en las leyes constitucionales, el juicio comunitario también emite referendos de exilio sobre individuos que no acaten ciertas normas o reglas. La mayoría de las veces llegan a ser de orden religioso, aunque, como es de nuestro interés, la reproductibilidad del repertorio musical tradicional en otras instancias que no son las del *costumbre* se convierte también en motivo de exilio (Entrevista personal, Damián Martínez, vocalista y guitarrista de Sak

¹⁶ Tal perspectiva fue la que guio en gran parte la tesis.

Tzevul, enero de 2014; Julián “Zanate” Hernández, vocalista y guitarrista de Lumaltok, enero de 2018).

Otro ejemplo es el de la adquisición de respeto y prestigio social por medio de la lógica rotativa de cargos comunales, a saber, mediante mecanismos particulares como el mandato en los sueños, decisiones assemblearias, herencia familiar o decisión propia. Todo aquello implica no solamente una rendición de cuentas, sino el aporte económico voluntario que favorezca la circulación de riqueza material en la comunidad. Sobre esto último cabe destacar el papel que representa el gobierno constitucional frente al cuerpo colectivo, y es que es notable la brecha económica entre los síndicos o presidentes municipales y el resto de la población. Por lo menos en el caso de Zinacantán, casi todo el tiempo se cuestionan los privilegios y la poca caridad en la práctica política oficial; incluso se les recuerda, dado que son oriundos de las comunidades indígenas, los grandes sacrificios monetarios de los cargueros religiosos y la poca ayuda del ayuntamiento municipal. De cara a esta situación, por motivos e intereses partidistas su contribución solamente corresponde con la producción de conciertos masivos, en donde se gastan millones de pesos en la contratación de grupos nacionales de moda. Esta “fuga de recursos” es de alguna manera señalada, por ejemplo, por los músicos tradicionales (Entrevista personal, Don Chepe, músico tradicional, agosto de 2016).

1.1.3.1. Coyuntura zapatista

Como bien señala Viqueira (1995c), la condición de esclavismo que habían vivido algunos indígenas alteños desde la época de la conquista se transforma en una apertura “exotizante” al turismo nacional e internacional, así como por el carácter colonial de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, “que de hecho radica más en sus relaciones sociales, que en sus edificios públicos” (1995c: 225). Allí, los testimonios que se reproducen en la *doxa* sobre la prohibición de los indígenas de caminar sobre la banqueta cuando venía un ladino, cobran cada vez más sentido. De esta manera, en Chiapas se generó un caldo de cultivo para que estos y otros antecedentes –como el asentamiento de las bases del Frente de Liberación Nacional (FLN) durante la Guerra Fría en el Rancho El Chilar, Ocosingo,

Chiapas– terminen por impulsar la irrupción del zapatismo como movimiento político, social e indígena cuyo lema principal sería: “nunca más un México sin nosotros”.

La entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) el primero de enero de 1994 terminaría por coincidir con uno de los levantamientos armados más importantes en la historia reciente de nuestro país. Recordemos que ese día en la ciudad alteña de San Cristóbal de Las Casas el subcomandante Marcos, criticado por ser mestizo, mencionaba frente a las videocámaras de la prensa nacional e internacional los nombres de otras ciudades tomadas por el ejército –Altamirano, Las Margaritas, Ocosingo–, sin dejar de aclarar que el movimiento es muy amplio y está conformado por tsotsiles, tseltales, tojolabales, mames, choles, entre otras etnias de Chiapas. Las primeras demandas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) inscritas en la Primera Declaración de la Selva Lacandona excedían los usuales motivos en las luchas territoriales y campesinas, ahora exigían libertad, justicia y democracia para todos los mexicanos¹⁷.

Contrario a las declaraciones oficiales del Estado mexicano, principalmente del entonces presidente en funciones Carlos Salinas de Gortari, este ejército se conformaba mayoritariamente por indígenas. Asimismo, la constitución de este organismo está estructurado no sólo por filas entrenadas militarmente, sino además de un cuerpo civil, el Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General (CCRI-CG); ambos “siguen las pautas de la democracia tradicional indígena: el cabildo abierto, asamblea comunitaria como la única instancia de discusión y toma de decisiones siempre buscando el consenso, referendos continuos, participación de todos con voz y voto: hombres y mujeres, niños y adultos” (Nolasco, 2008c: 190).

Sin embargo, contrario a lo que podría entenderse de las primeras declaraciones, el EZLN no pretende definir los intereses de las mayorías, Rodrigo Megchún (2008) menciona que:

[...] los zapatistas demandan un reconocimiento particular a los pueblos indios, no porque la condición “originaria” de esta población amerite derechos especiales, y ni siquiera para equilibrar el, por otro lado, tan evidente rezago respecto a derechos y condiciones materiales que enfrentan estos habitantes; sino porque los sujetos que componen esta movilización han desarrollado un marco de sentido que les permite reconocer que es la categoría social del “ser indios” la que primordialmente define sus condiciones de

¹⁷ Fuente: CEDOZ, Documentación histórica. Cronología 1994-2013.

exclusión. Huelga decir que los zapatistas no buscan un retorno al pasado, o aislarse de la interacción con el mundo, sino que –al tiempo que reproducen elementos propios de su orden hegemónico– reclaman el derecho a decidir sobre su historia y su inserción en la modernidad, y de participar en el cúmulo de transformaciones internas y externas a que esto dé pie (2008: 194-5).

Esta lucha es un reclamo de autonomía, y así, la asunción indígena se convierte en un mecanismo de reconocimiento del sujeto histórico que ha sido relegado de una estructura social y de un poder político dominado principalmente por mestizos. El alzamiento zapatista ha dado pie, entre otras cosas, para apuntar las distintas perspectivas que genera el concepto de “indio” o “indígena”. Además, dicho movimiento político y social no sólo respondía a las marginaciones contemporáneas, sino activaba un dispositivo de memoria que reclamaba un estatus de bienestar para los pueblos originarios. Asimismo, se buscaba una suerte de autonomía que el Estado mexicano había olvidado conferir, de tal manera que los indígenas podrían exigir no sólo una serie de derechos constitucionales, sino el ser reconocidos en su diferencia, visibilizados como seres humanos plenos de derecho y de vida: “un mundo donde quepan muchos mundos”. Dicho discurso se fue desarrollando durante la década de los 90 –misma que los músicos de *bats’i* rock de la segunda generación¹⁸ vivieron como infantes– y dos años después del levantamiento, mediante la creación del grupo Sak Tzevul en 1996, se plantea la posibilidad de una nueva condición a partir de una autoconciencia del “ser-indígena” mediante la interpelación que genera la música rock en lengua originaria.

Como antecedentes hemos referido que, a raíz de la coyuntura zapatista en Chiapas en general, y en San Cristóbal de Las Casas en particular, se generó un gran foco de músicos, artistas, estudiantes, intelectuales, y demás personalidades que, sobre una base ideológica y simbólica, instauran lo que podría considerarse una “escena alternativa” (Cf. Ruiz Garza, 2015). Además, siendo la mayoría población flotante, como consecuencia hubo una confluencia de códigos musicales extranjeros introducidos por el espectro de la radio¹⁹ y la circulación de fonogramas musicales. En este contexto, agrupaciones extranjeras como

¹⁸ Diez años después de que se formara el grupo Sak Tzevul en 1996, algunos músicos que integraban dicha banda deciden salirse y crear sus propias agrupaciones como Vayijel, Lumaltok y Yibel Jme’tik Banamil, dando lugar a una segunda generación de jóvenes rockeros tsotsiles entre 2005 y 2010. Estos jóvenes habían nacido a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa.

¹⁹ Tanto el punto sobre la “escena alternativa”, como el papel de la radio, serán tratados en el apartado 1.2.4. La llegada del rock a Chiapas.

Rage Against The Machine (rock norteamericano) o Manu Chao (ska-reggae de Francia) se convierten en simpatizantes del zapatismo y forman junto con otras bandas una suerte de “soundtrack militante”²⁰. Asimismo, de la mano de una conciencia revolucionaria y subversiva donde el indígena es ahora el actor protagónico contra el sistema capitalista, el rock en lengua se vincula con dichos discursos y encuentra un asidero político para sus expresiones musicales. De esta manera, las implicaciones que este movimiento desencadenó, germinaron en un cambio ideológico de algunos jóvenes que formaban parte de la vida comunal, misma que había configurado sus bases epistémicas²¹. Cabe mencionar que dentro de esta “escena alternativa” surge un cierto interés por las tradiciones y costumbres de sectores indígenas, es decir, ahora no sólo por la academia, sino por todo simpatizante del zapatismo. Además, mediante la revalorización de lo local, a principios del nuevo milenio la ciudad de San Cristóbal de Las Casas se convierte en “pueblo mágico” y se oficializa como destino turístico.

Para cerrar este apartado es pertinente recordar que los factores fisiográficos de Los Altos –como el clima y la altitud– implican una cierta circunscripción territorial, así como relaciones sociales e históricas que conllevaron a sectores indígenas a aislarse y apartarse del *otro* “ladino-mestizo-español”. Esto de alguna manera provocó –recordando el concepto de Viqueira (1995c) de “reindianización”– la densificación de lo que hoy llamamos “comunidades indígenas”. Un claro ejemplo fue la expulsión de los pocos mestizos que quedaban en 1994. Asimismo, consideramos que pese a las diferentes condiciones climáticas respecto a la Selva Lacandona, tanto ésta como la región de Los Altos son particular y mayoritariamente indígenas debido a su cualidad de refugio ante el invasor. También es importante señalar su dialogismo en tiempos de alzamiento zapatista, dado que las ciudades tomadas el primero de enero de 1994 –que además eran las que se encontraban “rodeadas” de comunidades indígenas– fueron justamente de estas dos regiones chiapanecas. Huelga decir sobre la influencia maya-peninsular en Los Altos en cuyas prácticas festivas y rituales que continúan hoy día, por ejemplo, en el Carnaval, son (re)presentados alegóricamente jaguares y monos en tierras no-selváticas.

²⁰ Conviene aclarar que dichas agrupaciones no fueron las únicas que influyeron musicalmente en la escena del *bats'i* rock, es decir, si bien podemos hablar de un “soundtrack militante”, cada músico que vivió ese contexto presenta gustos e influencias particulares como ya se verá más adelante.

²¹ A tratar puntualmente en el Capítulo II.

La *polarización* sectorial que se traduce en una suerte de enclaustramiento debido a la “imposibilidad” de los indígenas de vivir en el mundo mestizo, dio –hasta cierto punto– lugar a formas de representación propias. Es por eso que, por medio de manifestaciones artísticas, se refieren identitariamente como una “comunidad indígena”. Recordemos que uno de los castigos más definitivos en ésta es el exilio: ello implica no sólo un rechazo del grupo colectivo hacia un individuo, sino la condena de vivir en un mundo donde no será comprendido ni reapropiado por un sector que es racista, culturalmente diferente e ignorante de su lengua originaria.

1.2. La juventud indígena y las nuevas músicas

Como lo indica el título de la presente tesis, una característica de esta escena musical es que está constituida principalmente por jóvenes. En este sentido, asumimos que dicho atributo corresponde a algo más que el dato biológico de los integrantes, a saber, su condición relacional frente a la sociedad. Esta cualidad ha sido tratada desde diversas ciencias sociales principalmente desde el contexto urbano. Por nuestra parte, expondremos un breve panorama en donde el concepto de “joven” adquiere un potencial catalizador para el análisis social y cultural. Respecto a lo último, si bien no nos arriesgamos a decir que el *bats’i* rock surge como una necesidad de los jóvenes de expresar su “tsotsilidad” frente a la comunidad, sí afirmamos que, como actores principales de este movimiento, han expandido sus “límites” artísticos y culturales.

Consideramos que entre el joven y la música existe una potencialidad creativa que se ha abordado principalmente en estudios urbanos que refieren a “tribus” o “subculturas”, empero dicho potencial ha sido soslayado en las juventudes indígenas. En este caso, la indagación sobre el tema de lo juvenil apunta a la construcción de un *sujeto* de estudio cuya agencialidad se vea reflejada en la protagonización de una escena musical. Veremos que las nuevas músicas son apropiadas individualmente y resignificadas socialmente en un *continuum* delineado por dicho sector social. Así, consideramos que “sus formas de comunicación, usos del cuerpo, prácticas culturales y actividades focales” (Feixa, 2003: 10) devienen en formas de ser joven frente a la cultura. En este sentido nos preguntamos: ¿qué papel juega el músico de *bats’i* rock en su condición de joven tsotsil?

1.2.1. Apuntes sobre teoría social de la juventud

El concepto de “joven”, la noción de “lo juvenil” o la categoría de “juventud”, conforman un importante ámbito de estudio en las ciencias sociales como la psicología, sociología o la antropología. La compleja realidad ha llevado a cada una de ellas a problematizar de manera diferente en función de generar conocimiento. Un aspecto más o menos convencional sería el de la condición de la juventud *frente a* la sociedad, ya sea por el dato biológico de la edad y la pubertad, por los ritos de paso establecidos por una cultura, por la conformación de sectores sociales ajenos u opuestos a los adultos, por el posicionamiento frente a la hegemonía adulta como la confrontación generacional, o por la estructuración lingüística que se opone al de la sociedad en general. En este sentido, aunque el principal referente de esta etapa sea el dato biológico –que comienza con la pubertad y concluye al término del desarrollo reproductivo y fisiológico–, en la dimensión social podemos ubicar particulares procesos de transición y condicionamiento del joven.

El juvenólogo catalán Carles Feixa (1999) ha propuesto que la distinción entre adolescente y joven se daría a partir de la forma en que este último se halla inserto frente a la sociedad, a saber, como “actor protagonista de la escena pública”²² (1999: 41). Por lo tanto, el sujeto “joven” aglutinaría tanto el dato etario, como la posición sociocultural. En ese sentido, hablamos no de un “*estar* joven”, que implicaría un estatus pasivo y trataría únicamente la edad del individuo; sino de un “*ser* joven” (Reguillo, 2012: 45), que complejizaría el panorama en términos analíticos. Sin embargo, dado que el concepto de *joven* no es universal ni homogéneo, Feixa (2003) por su parte propone tratarlo como “metáfora del cambio social”, en el entendido que anuncia las nuevas configuraciones sociales a adoptar. Es decir, considera que “los grados de edad como las formas mediante las cuales cada sociedad conceptualiza las fronteras y los pasos entre las distintas edades, [éstas] son un indicio para reflexionar sobre las transformaciones de sus formas de vida y valores básicos” (2003: 9).

²² Bajo este “carácter más activo”, el joven ha tenido un lugar importante. En el caso de México, apuntamos algunos contextos políticos como el movimiento estudiantil del 68 y el polémico Festival Rock y Ruedas de Avándaro en 1971. Este último con una fuerte repercusión en la música nacional.

A la luz de esto último, observamos que la edad y el lugar en la sociedad no determinan inequívocamente al joven, sino que, hasta cierto punto, también la juventud es determinante de la edad y el lugar en la sociedad que le corresponde. Aunado a esto, Feixa (2003) apunta que “no sólo el tiempo construye socialmente lo juvenil, también la juventud construye socialmente el tiempo, en la medida en que modela, readapta y proyecta nuevas modalidades de vivencia temporal” (*ibid.*: 23); volviendo a las juventudes y sociedades no mutuamente excluyentes, sino coyunturalmente coexistentes (*ibid.*: 25). Por lo tanto, concluimos que la categoría de joven no es descriptiva sino *prescriptiva*. A continuación habremos de explicar un poco más esta relación dialéctica entre juventud y sociedad sobre distintas temporalidades.

En el multicitado libro *Cultura y compromiso*, la antropóloga Margaret Mead (1970) reflexiona sobre los procesos de ruptura generacional y, con base en ello, realiza un esquema “seudoevolucionista” –según Feixa– que distingue tres tipos diferentes de cultura. La primera, en la que los niños aprenden primordialmente de sus mayores, la llama *posfigurativa*; en la segunda tanto niños y adultos aprenden de sus pares, la denomina *cofigurativa*; y finalmente le llama *prefigurativa* a aquella en la que los adultos también aprenden de los niños (1970: 35). Asimismo, Feixa (2003) aprovecha tanto la metáfora del reloj, como el esquema y la terminología de Mead para poner en perspectiva la temporalidad de cada una de dichas culturas.

A la primera, la *posfigurativa*, le correspondería el reloj de arena, en “donde prevalecería una visión circular del ciclo vital, según la cual cada generación reproduciría – con escasas modificaciones– los contenidos culturales de la anterior”; esta modalidad de transmisión generacional prevalece en instituciones como la escuela, el ejército, la iglesia, ya que tiene estructuras de autoridad muy asentadas (Feixa, 2003: 13). Esta vendría siendo una “visión orgánica” de la juventud y funciona como mecanismo de reproducción social (*ibidem*).

A la segunda, la *cofigurativa*, le correspondería el reloj analógico o mecánico, en donde habría más bien una visión lineal y desarrollista, constitutiva de las sociedades modernas e industriales en donde ya no hay jerarquía de edad, pero la adscripción generacional sigue funcionando. Aquí el futuro reemplaza al presente y se ve que los jóvenes aspiran a no reproducir los valores culturales de los padres; innovan y modifican

los ritos de paso, las fases vitales y las condiciones biográficas por las que atravesaron sus padres (2003: 15). Esta sería una “visión mecánica” de la juventud y funciona como metáfora de cambio social.

Finalmente, a la *prefigurativa* le correspondería un reloj digital, que indica una temporalidad más virtual, en donde se invierten las jerarquías y los jóvenes asumen una nueva autoridad mediante su captación prefigurativa del futuro aún desconocido (2003: 9). Bajo esta última, las estructuras de autoridad se colapsan y las edades se convierten en referentes simbólicos cambiantes y sujetos a constantes retroalimentaciones (*ibid.*: 18). Las generaciones se “destemporalizan”, creándose “no tiempos”, equivalentes a los “no lugares”; las clases sociales se “desclasán” y ya no dependen sólo de la riqueza o del poder, sino sobre todo del capital cultural que acostumbra a ser invisible; las etnicidades se “creolizan” y favorecen las mezclas; y finalmente, con la emergencia del espacio “global” y del “ciberespacio”, los territorios se “desespacializan”, reduciéndose la influencia del medio geográfico de origen en la configuración de las identidades sociales (*ibid.*: 19-21). Y aunque la *metáfora del cambio social* correspondería más a una visión mecánica y lineal, propia de las culturas *cofigurativas*, en las *prefigurativas* predominaría no sólo un cambio, sino una *incertidumbre*. Los jóvenes navegarían acomodaticiamente por los tres panoramas descritos por Mead, acentuando cada vez más su carácter autónomo y activo en un mundo cada vez más globalizado e interconectado.

Si bien podríamos calificar este método como mecanicista, una plausible alternativa a la dialéctica entre juventud y sociedad se trata en el libro *Culturas juveniles: formas políticas del desencanto* (2012) de la juvenóloga tapatía Rossana Reguillo:

[...] han ido cobrando fuerza los estudios que van de los ámbitos y de las prácticas sociales a la configuración de grupalidades juveniles [...] El rock, la radio y la televisión, la violencia, la política, el uso de la tecnología se convierten aquí en el referente para rastrear relaciones, usos, decodificaciones y recodificaciones de los significados sociales en los jóvenes [...] se trata de “modos de estar juntos” a través de las prácticas que no en todos los casos se corresponden con un territorio o un colectivo particular (2012: 34).

Bajo un horizonte más sistemático en donde confluyen diversas plataformas – incluyendo el rock–, vemos que aunque el rango de edad sea el referente más explícito, al convertirse más bien en un revelador de modos particulares de experimentar y participar en

el mundo (Reguillo, 2012: 45), surgen aspectos relativos a la preferencia por ciertas experiencias a través, por ejemplo, de la oferta y el consumo cultural²³. De esta manera se configuran y constituyen *nuevos* “estilos juveniles”²⁴. Por lo tanto, el sujeto juvenil en el mundo contemporáneo muestra una particular relación con lo que podemos entender por “industria cultural”, dado que ésta genera grupalidades en torno a elementos simbólicos “consumibles”. Ya no se habla de una relación inequívoca entre juventud y sociedad, sino que ahora el estatus de esta última se modifica –hasta cierto punto– en función de primicias capitalistas y del nuevo orden mundial. Además, a partir de este enfoque podemos pensar al consumo como formas juveniles de interacción no sólo frente a la sociedad de origen, sino entre las mismas grupalidades. Cabe aclarar que la incidencia de la industria cultural, más que limitar nuestra dimensión de análisis la complejiza si reconocemos que la juventud encuentra en ella alternativas de pertenencia y de identificación que trascienden los ámbitos locales *sin negarlos*, es decir, se lleva a cabo un conjunto de *prácticas culturales* cuyo sentido no se agota en una lógica de mercado (Reguillo, 2012: 25).

Por otra parte, la antropóloga Tania Cruz-Salazar (2012) rememora que el término “cultura juvenil”, desarrollado por el estadounidense Talcott Parsons en los cuarenta como síntesis de categorías de edad, clase y género, era homogéneo y representativo de la nueva ola generacional. Asimismo, el sociólogo James Coleman, en diálogo con su conciudadano, advierte que la “industrialización requirió de la escuela como institución para acoger a los jóvenes y prepararlos antes de entrar a la adultez, un asunto de mera lógica económica capitalista” (Cruz-Salazar, 2012: 159).

No obstante, Feixa (1999) reconoce que la configuración de una llamada “cultura juvenil posmoderna” se da a partir no de las juventudes marginales como en la época de la posguerra, sino de las efectivas mediaciones que han tenido los medios de comunicación masiva modernos y transnacionales, a través de los valores asociados a ellos. Es decir, aunque las instituciones como la familia, la escuela y el trabajo son importantes en todo proceso socializador, dichos *mass media* están interviniendo cada vez más en estas y otras

²³ Empero no podemos soslayar algunos movimientos anti-sistémicos como aquellos acaecidos en el año de 1968 en varias partes del mundo, los cuales giraban más bien en torno a coyunturas sociales y políticas que activaban en un sector juvenil crítico un modo particular de organización y confrontación.

²⁴ Parto de la sucinta definición de Carles Feixa (1999): “El estilo puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo” (1999: 97).

instancias (1999: 46). Actualmente, son dichas plataformas las que visibilizan al joven como actor socialmente activo, asimismo, junto con la industria cultural se han abierto y desregularizado los espacios para la diversidad estética y ética juvenil, mediante esquemas de representación que configuran campos de acción diferenciados (Reguillo, 2012: 41).

Sin embargo, aunque los estilos juveniles son explayados desde nuevas plataformas *massmediatizadas*, considero que la industria genera más bien una simulación de autonomía a través de la lógica del mercado. Es decir, el joven es autónomo en el momento en que su enunciación parte de su lugar de origen, no todo gira en términos de acción, empero también conviene señalar su sentido de *pertenencia*. Valdría la pena reflexionar sobre esto último en el tenor de las juventudes indígenas y su apropiación de dichos medios en contextos institucionales locales como, por ejemplo, aquellos vinculados a la música.

1.2.2. Ser joven indígena en Chiapas

Según datos del INEGI, Chiapas es la entidad mexicana con estructura de población más joven del país²⁵. Esto nos lleva a pensar en el lugar que éste tiene, en nuestro caso, en pueblos originarios. Después de haber visto las implicaciones que conlleva –en la sociedad occidental contemporánea– la construcción de la noción de un sujeto activo e incidente en la estructura colectiva, brevemente examinaremos las diferencias entre juventudes urbanas y rurales. Cabe aclarar que para Lourdes Pacheco Ladrón de Guevara (2013) esta última ha estado oculta en los enfoques antropológicos urbanos e indígenas, es decir, mientras que en el primer enfoque se ha estado circunscrito a la metrópolis, el segundo parte de las características del pueblo indio, dejando de lado a las juventudes del sector rural.

Un ejemplo así lo manifiesta Feixa (1999) cuando relaciona “cultura juvenil” con etnicidad. Y es que para él la etnia se vuelve una variable significativa al estudiar familias indígenas que emigran a zonas urbanas y sus hijos ya no se identifican con la cultura parental. Siendo ésta un conjunto de expresiones que los jóvenes entienden indirectamente, aunado al parcialmente reconocido lugar de destino que los discrimina, Feixa concluye que el *estilo* se vuelve entonces un recurso que los cohesiona dentro de un colectivo (1999: 94). Sea como fuere, habremos de conceptualizar la juventud indígena como una *construcción*

²⁵ INEGI, Encuesta Intercensal, 2015

relacional, evitando caer en reduccionismos así como lo plantea Pacheco Ladrón de Guevara con las juventudes rurales (2013: 24). Nuevamente abordaremos un número reducido de ejemplos teórico-metodológicos solamente para explicar –de acuerdo con la hipótesis central de este trabajo– la relación del joven frente a lo *local*, en este caso, Los Altos de Chiapas.

En este sentido, se piensa que para investigar las juventudes indígenas es necesario atisbar en contextos rurales. Sin embargo, más allá del beneficio que pueda brindar una suerte de estancia en alguna ranchería o paraje chiapaneco, nuestro interés radica en discernir qué tipo de relaciones sociales constituyen al joven en un mundo no-cosmopolita. Es decir, no partiendo *a priori* de características superficiales y diferenciales entre lo urbano y lo rural, sino que sean las mismas configuraciones sociales las que hablen en función de dicha diferenciación. Por tanto, si tomamos en cuenta...

La valoración que tienen los jóvenes de la pertenencia a lo *social comunitario* [vemos que] las formas de configuración de lo juvenil entre los jóvenes rurales [son] resultado de permanentes procesos de disputa/negociación entre instituciones como la familia, la escuela, los medios masivos de comunicación y las redes que ellos mismos crean y recrean. Todo este proceso está mediado por los mecanismos instituidos de inclusión/exclusión social y que determinan el sentido de su pertenencia (Pacheco Ladrón de Guevara, 2013: 12).

Por ejemplo, en comunidades indígenas de Chiapas, el apoyo hacia la familia fuera del espacio hogareño en donde el cuerpo del joven varón ya es apto para las labores de siembra o cosecha en la milpa, o para actividades del negocio familiar o de floricultura, nos habla de una colocación en donde se le incluye en el ámbito doméstico. Además, se le llega a asignar ciertos cargos comunitarios –también correspondientes a su capacidad física en el caso de los varones– como la vigilancia de escuelas o trabajos mínimos de remodelación o restauración de edificios públicos. La asignación de dichos roles que adquieren los jóvenes en las comunidades indígenas, dados algunos ejemplos de Zinacantán y Chamula, significan una configuración que los sitúa en función de un sistema social comunitario. Como es propio de las culturas *posfigurativas* (Mead, 1970), la estructura social presenta no sólo una jerarquización de individuos a partir de la escala de edad, sino

también una lógica de correspondencia en la comunidad de origen, donde los jóvenes son finalmente subordinados.

Asimismo, el antropólogo social Bruno Baronnet (2014), quien se ha dedicado a investigar sobre todo las comunidades autónomas tseltales, nos habla de ciertas distinciones étnicas entre el *kerem* (joven) y el *alal* (niño, *olol* en tsotsil) que apuntan a una serie de atribuciones sociales no-occidentales –muy similares a la tsotsil– donde el individuo mayor de 15 años puede ya sea casarse, procrear o adquirir derechos agrarios. Además, la cooperación a la comunidad autónoma, la asistencia en asambleas y, en el caso de los varones, la adquisición de cargos de vigilancia y seguridad (2014: 259-60), son algunos deberes civiles que cumple el joven en estas sociedades. Por otro lado, concretamente en Zinacantán, la juventud se podría considerar una etapa que “empieza aproximadamente a partir de los diez o doce años, cuando los hombres inician su vida laboral y las mujeres aprenden a tejer en telar de cintura; y termina a los veinte años cuando ya se les considera adultos” (Rincón García, 2007: 107). Evidentemente la libertad que tiene el niño indígena se agota al convertirse en joven y adquirir responsabilidades y obligaciones en rubros competentes a su edad.

No obstante, en el último tercio del siglo XX, la milpa deja de ser la principal fuente de ingresos para las familias alteñas y empiezan a proliferar los trabajos asalariados o de comercio. Es así como algunos jóvenes salen de sus comunidades de origen para ocupar trabajos o emplear negocios en la ciudad, generando repercusiones no sólo económicas sino sociales al interior de su comunidad (Rincón García, 2007: 110). Incluso quienes emigran al “otro lado” regresan y traen consigo no sólo dinero suficiente, sino estéticas de vivienda particulares que finalmente se materializan en lujosas edificaciones con dichos recursos. Esto de alguna manera incide en las decisiones comunitarias donde la gerontocracia dominaba desde hace tiempo y que ahora se ha visto mermada por la transformación en los sistemas de reciprocidad insertados por los jóvenes –quienes ahora presentan ingresos económicos–, sin que ello falte a los códigos de convivencia (*ibid.*: 111).

Hemos visto cómo las aspiraciones y expectativas juveniles –ya sean individuales o colectivas– exceden los ámbitos comunitarios, aunque los jóvenes no logren reconfigurar del todo el sistema político local. Así, desde un punto de vista sociológico, a los pueblos indígenas les constituye un sector juvenil a partir de la tensión entre lo tradicional –como

las decisiones por el método asambleario– y lo moderno –a través, por ejemplo, de lógicas pecuniarias–, donde se reformulan referentes que actualizan lo tradicional, subsumidos siempre en la diversidad de procesos de socialización con la familia y la vida comunitaria (Cruz-Salazar, 2012: 149).

La antropóloga Tania Cruz-Salazar (2012) propone un estudio del joven indígena como sujeto histórico, justamente a través del rastreo de procesos económicos, políticos y educativos. Si bien hemos establecido la noción de agencia en las juventudes, por su parte la autora apunta que los indígenas nacidos en Chiapas bajo la coyuntura zapatista –en el marco del diálogo (trans)cultural y el orgullo étnico– han asumido “cierto grado de empoderamiento, agencia, movilidad, representación y auto-representación en la vida cotidiana” (Cruz-Salazar 2012: 146). Además, trata de “vincular la aparición-reconocimiento del joven indígena en Chiapas en el marco de varios procesos como: 1) la crisis agrícola y las migraciones indígenas y, 2) la escuela indígena y el modelo educativo intercultural” (*ibid.*: 150). Cruz-Salazar menciona:

La rebelión zapatista dejó un legado histórico para las relaciones interétnicas entre mestizos e indígenas dentro y fuera del estado. Los indígenas que nacieron y crecieron con la filosofía de “un mundo donde quepan muchos mundos” son los que Mancina nombra “los hijos o nietos de exacasillados ejidatarios”, miembros de la primera generación del orgullo étnico en Chiapas. Ellos son los primeros interesados en salir, estudiar, migrar o cambiar el rumbo de su historia como buenamente pueden (2012: 152).

Empero antes del zapatismo, en 1951, se funda el primer Centro Coordinador Indigenista (CCI) en Chiapas que tenía como misión llevar el “desarrollo cultural” a las comunidades tsotsiles y tseltales, un proyecto eminentemente indigenista. Era a través de la implementación de modelos escolarizados donde se buscaba el cambio de la cultura indígena hacia un modelo de sociedad o cultura urbana. Surgieron así los llamados “promotores culturales bilingües” capaces de preparar a los jóvenes alteños en la lectoescritura de la lengua materna y del castellano (Bastiani 2012, citado en Cruz-Salazar 2012: 153). Amén de dichos sucesos, las circunstancias no siempre obedecían a los proyectos formativos y educativos, por lo menos en la reproductibilidad del idioma originario. Es sabido que, en escuelas de Zinacantán, los maestros vetaban a los pupilos de comunicarse entre sí en su lengua originaria: “pensaban que les estabas mentando la

madre", recuerda Julián "Zanate" Hernández (Entrevista personal, enero de 2018). Se dejaba entonces al núcleo familiar la responsabilidad de enseñar el tsotsil. Así, observamos que "la escuela es el aparato estatal más eficaz para formar modelos juveniles donde a través de una castellanización se asegure su acercamiento a la vida urbana mestiza", además, su consolidación opera mediante la inclusión al sistema educativo, al mismo tiempo que los excluye mediante "prácticas pedagógicas de subordinación donde la juventud indígena es objetuada" (Pacheco 2012, citado en Cruz Salazar, *ibidem*). Considero que, a pesar de los objetivos que la Chiapas postzapatista logró conseguir, factores sociales como los problemas de discriminación en contextos escolares "interculturales", así como el abandono del uso de la lengua, han seguido permeando diligentemente.

De cara a los hechos en donde el joven chiapaneco ha adquirido un papel fundamental como agente social, cabe señalar cuatro procesos históricos recientes que los sociólogos Martín López Moya y Efraín Ascencio (2010) logran discernir como fundamentales para la emergencia del rock en municipios indígenas de Chiapas: 1) la reactivación del debate respecto a las culturas locales de los grupos indígenas derivado de las reformas constitucionales gracias a las luchas sociales; 2) El encuentro y convergencia en Chiapas de jóvenes músicos y rockeros de diversas partes del planeta que llegaron después de la insurrección zapatista en 1994; 3) los procesos urbanos en que se insertan Los Altos de Chiapas, aunados a la importancia relativa de la actividad festiva donde la música tiene un papel protagónico; y 4) la propia noción contemporánea y occidental de joven, la cual entra en simbiosis con lo indígena y mestizo en Los Altos de Chiapas (2010: 184-5). Cada uno de estos procesos precisa detenida revisión, no obstante habremos de retomarlos como puntos de partida para el siguiente sub-apartado.

1.2.3. Apuntes historiográficos sobre rock en México

Antes de situar al rock en el estado chiapaneco geográfica e históricamente, habremos de señalar cómo llegaron a nuestro país las primeras imágenes de este género anglosajón. En la década de los cincuentas el *rock & roll* llega a México y encuentra su lugar en centros nocturnos donde se tocaban géneros como boleros, mambos, chachachás y demás. Cabe señalar que el ambiente en donde se intercalaban dichos géneros estaba

conformado esencialmente por la escena adulta, situación que evidentemente cambiaría después de dos décadas (Paredes Pacho y Blanc, 2010: 395). La apropiación de dicha música corría a cargo principalmente de clases altas, quienes (re)interpretaron canciones en inglés y las presentaron también frente al lente televisivo. Poco después se comienzan a traducir las letras al español mediante los llamados “covers” y de esta manera se inicia la conformación de agrupaciones mexicanas de rock. Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops y Los Rebeldes del Rock son algunas agrupaciones conformadas por mexicanos que marcaron el inicio de una escena que tendría muchos avatares. Asimismo, es interesante recordar que el primer ejemplo de fusión de rock se hizo en *Los ojos de Pancha* (1957) de Eulalio González “Piporro”; en donde la polka nortea y el *rock & roll* se unen –por lo menos separados en dos segmentos de la pieza– para evocar la situación social de migración y el hit musical *Don't be cruel* (1956) del astro Elvis Presley. Recordemos lo que dice el siguiente fragmento hablado: “¿No está Panchita?, se fue *pa'l* otro lado. A las piscas [...] Ya está allá con los güeros [...] ¡Pues le voy a cantar *rock and roll* ranchero!” (*ibid.*: 397).

A lo largo de la década de los sesenta el rock llega a un sector juvenil acomodado, de clase media y alta, la mayoría universitarios. Fueron cuatro las ciudades que lo acogieron, Tijuana, Guadalajara, Monterrey y Ciudad de México, principalmente esta última. Según los historiadores Paredes Pacho y Blanc (2010), los jóvenes se dejaban seducir por el sonido de las guitarras eléctricas y su ritmo novedoso que las acompañaba, pero sobre todo por el hecho de ser proveniente del país hegemónico Estados Unidos, situación que además ponía en jaque al México patriarcal y moderno (*ibid.*: 403). Conforme transcurre esta década, el rock se vuelve un fenómeno global y llega a masificarse principalmente por grupos como The Beatles y The Rolling Stones, ambos ingleses, quienes no obstante mantenían ciertas reminiscencias negras del blues en sus canciones. Mucho se podría hablar de la diversificación estilística y musical que comenzó en esa época, empero habremos de volver la discusión a lo que ocurría en México, principalmente en términos políticos.

Si bien hemos señalado la actitud algo idólatra que hubo –y que ha habido incluso hasta nuestros días– hacia las figuras de música popular norteamericana de moda, el rock también sirvió como medio de denuncia social y política. En el mismo país un importante

sector –principalmente juvenil– protestaba contra la ocupación militar estadounidense en Vietnam, coyuntura que engendra el movimiento hippie, y con él, el Festival Woodstock en 1969. Este cambio en el rock –abanderado también por personajes como Bob Dylan– ocurrió de manera similar en México a partir de procesos como el movimiento estudiantil de 1968 –y su subsecuente masacre en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco el 2 de octubre– y la Matanza del Jueves de Corpus en 1971.

El festival Rock y Ruedas de Avándaro, conocido también como el “Woodstock mexicano”, es considerado un parteaguas en la historia del rock mexicano. El 11 y 12 de septiembre de 1971 llegaron a Valle de Bravo, Estado de México unas 100 mil personas al evento que estaría antecedido por la ya tradicional carrera de autos, la cual nunca se llevó a cabo. La mayoría eran chavos de clase baja que por 25 pesos tuvieron su acceso al festival donde estuvieron bandas como Three Souls in my Mind (hoy conocido como El Tri), División del Norte, Tequila, Tinta Blanca, La Ley de Herodes, entre otras. Posterior al evento surgieron innumerables críticas por el desenfrenado comportamiento de los jóvenes, principalmente por los medios de comunicación hegemónicos. Por ejemplo, el famoso artículo del periodista Jacobo Zabludovksy lo relata y hace énfasis no sólo en la caracterización de una juventud mexicana incipiente, sino apunta que “Avándaro no se entiende sin un 68, sin un 10 de junio [de 1971]” (De la Peza Casares, 2014: 39). Es así como el rock nace como *cultura subalterna*, de la mano de procesos políticos y al cabo se vuelve un discurso contestatario y subversivo. La reacción de la sociedad civil fue indudablemente de censura, además llegó a la represión y persecución de la policía, situación que relegó a los jóvenes rockeros a congregarse en lugares clandestinos llamados *hoyos funky*. Finalmente podemos asegurar que cantar en español contra el gobierno y componer sus propias canciones, generó una suerte de escisión en la historia que se venía construyendo, y en cuya fisura vimos al rock nacional surgir *desde abajo*:

A diferencia de los roqueros de los sesenta, que tuvieron la apertura de la radio, el cine y la televisión, en los setenta [el rock] se vuelve marginal cuando las bandas empiezan a hacer su propia música, cuando los grupos mexicanos empiezan a hacer sus propias rolas, marcando su distancia con el sistema, protestando a través de la música [...] A la sociedad no le gustó, por eso los medios de comunicación, sobre todo la televisión, no lo pelaron (Rico 2004, citado en De la Peza Casares, 2014: 41).

En la década de los ochenta, y con la campaña transnacional de “Rock en tu idioma”, la industria cultural comenzó a inmiscuirse más en el rock mexicano. Y es que a diferencia de sus inicios, cuando se lograba un contrapeso a la familia patriarcal, el consumo cultural logró situarlo como vehículo modernizador y progresista (Zolov, 2002, citado en Paredes Pacho y Blanc, 2010: 399). Treinta años después la industria cultural vuelve a incidir, pero ahora frente a un nuevo orden global y de la mano de medios masivos de comunicación. Sin embargo, esta escena musical en los ochenta –que se mantuvo underground durante un tiempo– dio a luz procesos como el surgimiento del rock rupestre en la capital y la consolidación del Tianguis Cultural del Chopo. Huelga decir sobre aquella escena de ska proveniente de los barrios bajos compuesta por grupos como La Zotehuela, Nana Pancha, La Matatena, Panteón Rococó, Inspector (proveniente de Monterrey), entre otros, que más tarde lograrían firmas con disqueras tanto independientes como multinacionales (*ibid.*: 452). Asimismo, bandas como Botellita de Jerez²⁶, Sombrero Verde (más tarde Maná), La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio²⁷, Caifanes²⁸ (después Jaguares), Víctimas del Doctor Cerebro y Santa Sabina, pronto manifestarían sus discursos ideológicos más allá de sus canciones.

A mediados de los noventa, la escena del rock en México –más allá de los diversos estilos y hasta dotaciones instrumentales– habría de congregarse en torno a la coyuntura del alzamiento zapatista. Como ya se mencionó, en San Cristóbal de Las Casas se constituye una suerte de “escena alternativa”, empero en la capital y en otros puntos del país se habría de manifestar un grupo de apoyo. Siguiendo a De la Peza Casares (2014), los rockeros *toman la palabra* y mediante su “enunciación pública” vuelven visibles problemas no sólo de libertad de expresión, sino de exclusión. De esta manera, la palabra roquera se inviste de una sensibilidad política y encuentra en el zapatismo una causa social por la cual luchar. Concretamente en esta coyuntura los rockeros exigían al gobierno detener la guerra de baja intensidad y desmilitarizar Chiapas, consecuentemente se crearon colectivos de músicos y universitarios de izquierda como el “Serpiente sobre Ruedas AC”. Esta organización no gubernamental fue fundada en 1995 por Guillermo Briseño para llevar recursos a

²⁶ Ellos originalmente acuñaron el género “guacarock”, mexicanizando de alguna manera el rock.

²⁷ Sus canciones como “Kumbala”, con una clara influencia del bolero, o “Pachuco”, sobre una base de ska; muestran lo multifacético del rock mexicano al trascender el tradicional estilo anglosajón.

²⁸ Recordemos que la famosa canción “La Negra Tomasa” estaba compuesta con elementos musicales de cumbia, resaltando así dos géneros populares en el país.

comunidades indígenas y organizar tocaditas de rock –a pesar de que se habían prohibido conciertos al aire libre–, así como para informar sobre el movimiento zapatista, exigir el retiro de las tropas de Chiapas y recabar fondos para apoyar el movimiento (2014: 51-2). Por su parte La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio conformarían el colectivo “Paz, Baile y Resistencia”²⁹ que tendrían como fin los mismos objetivos (*ibidem*).

El año de 1995 fue particularmente significativo para el rock mexicano ya que, debido a la prohibición de conciertos al aire libre por un percance que sufrieron los asistentes y la policía en un concierto gratuito de Caifanes, los jóvenes se vistieron de autogestores al organizar una serie de tocaditas de rock al aire libre. Esto dio pie a no sólo congregarse bandas surgidas desde los ochenta hasta ese entonces, sino la consolidación de una escena de rock autónoma que se llegó a apropiarse del espacio público para convertirlo en un espacio político donde concurría la información, reflexión y deliberación (*ibid.*: 52-4).

Asimismo, dado que el zapatismo era un tema que consternaba al rock nacional, ya entrado el nuevo milenio grupos como Maná y Jaguares realizaron el concierto “Unidos por la paz” o “Unidos por ChiaPaz” el cual fue apoyado y transmitido sin comerciales por el duopolio televisivo de TV Azteca y Televisa. Aunque el anhelo era el mismo, la operación estaba destinada a exigir al EZLN la firma de una paz que todos querían (Granados Chapa 2001, citado en De la Peza, 2014: 55), esto dejaba en claro una diferencia ideológica y una manipulación mediática. No obstante, al día siguiente, el 4 de marzo de 2001, habrían de tocar alrededor de veinte grupos de rock y ska –como La Maldita Vecindad, Santa Sabina, Panteón Rococó, Salón Victoria, Los de Abajo, Nana Pancha, Los Estrambóticos, entre otros– en un “contraconcierto” llamado “Vibra Votán por las Tres Señales” en la Magdalena Mixhuca, Distrito Federal. Mientras que en el primero se cobraba alrededor de cuatrocientos pesos, en éste se tenía acceso con un donativo de 25 pesos o un kilo de arroz o frijol, pero si alguien no podía pagar, igual entraba. Además, más tarde ese mes llegaría al zócalo capitalino la Marcha del Color de la Tierra organizado por el CCRI-CG donde exhortarían al gobierno el cumplimiento de los Acuerdos de San Andrés y contarían con la música en vivo de los mismos grupos (*ibid.*: 55-7).

²⁹ Que sería el marco para el surgimiento del grupo de ska Panteón Rococó (*ibid.*: 200).

La historia que tenemos del rock mexicano nos muestra que éste ha sido protagonista de múltiples periodos políticos nacionales, no obstante, hemos de hacer énfasis en el posicionamiento frente al *status quo*, sobre todo para entender su inserción a Chiapas y su anexión –hasta cierto punto– con el zapatismo. Por su parte, el joven también aparece como el actor principal que mantiene vivo y sin envejecer a dicho género musical durante más de medio siglo. Sin embargo, la presente investigación se interesa en abordar a un sujeto que parece no haber podido *tomar la palabra* mediante el rock. Y es que a pesar del encuentro ideológico entre la escena rockera y aquel movimiento anti-sistema, el indígena se ubica distante e idealizado. A continuación, veremos que el rock en Chiapas incidió de una manera muy particular, no negando todo el trasfondo político nacional, sino justamente reinterpretándolo en contextos indígenas.

1.2.4. La llegada del rock a Chiapas

Desde sus inicios el rock sentó sus bases básicamente en cuatro ciudades cosmopolitas: Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey y Tijuana. Siendo estas dos últimas fronterizas, se entiende que la influencia norteamericana de alguna manera dio insumos para que dicho género se gestara. Por otra parte, en Chiapas el rock se movía más bien en una atmósfera underground, y es que la música grupera y de marimba era lo de mayor circulación para los motivos festivos tanto mestizos como indígenas. No obstante, por medio de la radio se transmitían varios programas dedicados a este género. En entrevista con Daniel Trejo Sirvent, locutor de radio y coleccionista de discos de vinilo, quien además ha participado como productor de *bats'i* rock, nos cuenta cómo fue su participación en los ochenta cuando este género comenzaba a gustar a la audiencia chiapaneca:

Yo he vivido en Berriozábal³⁰. Hay un amigo que se llama Fernando Escárcega, tenía un programa de radio en San Cristóbal de Las Casas (SCLC) de rock. Cuando yo tenía mi programa de rock en Tuxtla Gutiérrez en los ochenta, que se llamaba *Rock 86, la otra alternativa*, él tenía aquí un programa, no me acuerdo en qué FM y era famosón. Los dos se escuchaban, porque mi programa también llegaba a SCLC en los ochenta. Me acuerdo que me decían que mi programa lo escuchaban los jóvenes en el parque central de SCLC, unos

³⁰ Municipio que colinda al oeste de la capital Tuxtla Gutiérrez.

rockeros, y le decían al del kiosco que pusiera la estación de radio, transmitiendo yo desde allá. Es lo que me comentaron. [...] También llegaba la señal a las comunidades. Se transmitía de 8 a 9 pm. [...] Era un programa de lunes a sábado. Los lunes se llamaba “viaje a la tierra de los dinosaurios” era puro rock clásico, poníamos Pink Floyd. Ahí entraba el rock progresivo, folk rock, psicodelia, el beat. Los martes se llamaba “pop alrededor del mundo” y poníamos pop rock, pero de artistas de calidad. Lo que poníamos era desde Sting hasta Peter Gabriel, medias poperas, pero de calidad, David Bowie. Luego los “miércoles de rock mexicano”. Luego jueves “cultos subterráneos”, y poníamos industrial, post-punk, punk, todas las bandas dark o góticas. Y el viernes era “rock en español sin fronteras”, rock de Argentina, de España, de México. Luego el sábado era “sábado rocanrolero”, pura preñidez nomás (Entrevista personal, Daniel Trejo Sirvent, locutor de radio y coleccionista de rock, enero de 2014).

Como menciona Trejo, no sólo el espectro de la radio tuxtleca llegaba a las mismas comunidades indígenas alteñas, sino que se congregaban los jóvenes –al menos en el centro de SCLC– para escuchar el amplio buffet sonoro que ofrecía semanalmente dicho programa. La gran diversidad de estilos y géneros, desde el rock and roll hasta la música industrial punk y gótica, o desde el pop y rock progresivo inglés hasta la música psicodélica, conforman una esfera bastante heterogénea en donde la categoría *rock* se vuelve más bien un campo semántico que articula músicas de diversas características: no *todo es rock*, sino que todo va de la mano del rock en un contexto alternativo. Esto se ve reflejado en el nombre mismo del programa de radio. Por lo tanto, reconocemos que la catalogación musical en tanto dotaciones instrumentales o rígidos esquemas musicológicos soslayarían la convivencia existente de diversos códigos musicales.

Es así como una “nueva música popular”, ahora relacionada directamente con la categoría *rock*, es decir, ese conglomerado de sonoridades principalmente de raigambre anglosajón habría de llegar a Los Altos. Es importante señalar la gran asimetría que existe entre los trabajos del rock en México y en Chiapas. Es decir, se da lugar al fenómeno del rock desde una perspectiva histórica y de consolidación a nivel nacional, y no tanto en el contexto chiapaneco. Por ello, hemos de describir solamente algunos datos que competen directamente a la escena del *bats’i* rock.

Algunos grupos como Lumaltok, Vayijel y Sak Tzevul acudieron al estudio de Trejo a grabar las compilaciones “Chiapas Subterráneo”³¹ y “El Pulso del Subsuelo: las Sesiones

³¹ Disco de vinilo con piezas grabadas en su programa de radio “Rutas del Rock” en el 2010 y masterizadas en el estudio Retroactivo Records con sede en el Distrito Federal, donde un total de 10 bandas vendrían a

del Estudio A”³². Asimismo, en entrevista con Julián “Zanate” Hernández, menciona haber escuchado dicho programa de radio en la comunidad de Zinacantán, el cual transmitía a las 9 de la noche, al mismo tiempo que hacía la aclaración de que “no había locutor, sólo música” (Entrevista personal, enero de 2014).

La llegada de esta música extranjera a las comunidades se dio de manera diversificada, dependiente totalmente de las historias de vida de cada habitante. En el caso de los *batsirockeros*, el rock incide en su *bagaje musical* principalmente por la adquisición de material fonográfico de rock como casetes o discos compactos y su consecuente circulación entre ellos. Aunque esta cuestión será tratada más adelante, hemos de destacar no tanto la fecha precisa de llegada del rock a las comunidades, sino sus formas de consolidación. Siendo el blues, el rock, el metal, el ska y el reggae algunos de los géneros musicales favoritos de los jóvenes en general, interesa saber si en Zinacantán y Chamula ocurre lo mismo.

Lo anterior es relevante si queremos situar la incursión de este complejo genérico en diálogo con la coyuntura zapatista. Los medios como la radio y la televisión transmiten con relativa libertad las músicas populares –que además coinciden a las agendas globales– en función de aumentar la audiencia. Sin embargo, éstas se revisten tras la llegada del EZLN, es decir, ya no sólo son producto del *mass media*, sino llegan como mensajes de simpatía y adhesión a lo Chiapas llega a representar a mediados de los noventa. De aquí surge un problema, ya que el rock en este estado de la república es asociado directamente con el zapatismo. Así, vemos que el rock se inserta en la situación política de Chiapas en general, y de San Cristóbal en particular. De este modo, emerge una *escena cultural alternativa* llena de “viajeros y activistas”, generándose posibilidades de visibilidad, organización y creación de referentes artísticos y culturales como el rock de Sak Tzevul (Ruiz Garza, 2015: 48)

El líder y vocalista de este grupo nos relata su experiencia en aquella época a mediados de los noventa. Estando en el ambiente nocturno evocado el zapatismo, Martínez

representar la “nueva escena del rock chiapaneco”. Por parte del *bats’i* rock, sería el grupo Sak Tzevul quien grabaría “Quetzal”, Vayijel grabaría “Jun k’ak’al kapijoltik” (Un día nos enojamos) y Lumaltok grabaría “K’evujel ik’osil” (Canto de la noche).

³² Referido como “una compilación del nuevo rock en Chiapas”, es un disco grabado y maquilado en Tuxtla Gtz. en el 2006 en donde Daniel Trejo trabajó con un conjunto de bandas de todo el estado e incluyó las canciones “Chi’iltaktik” (Compañeros) y “¿K’uxa pas Maruch?” (María) de Sak Tzevul.

(2010) rememora: “comencé a cantar y a pasar el bote en el Café Museo Café que era el lugar donde se reunían los simpatizantes del EZLN [...] conocí a mucha gente que estaba metida en el movimiento y no me faltaban invitaciones para tocar en manifestaciones y en mítines en contra del militarismo del gobierno federal” (2010: 296).

Un par de años más tarde, ya cuando existía Sak Tzevul, Martínez conoce a la regiomontana Mayra Ibarra –hoy mánager de Vayijel– quien acababa de llegar a San Cristóbal de Las Casas y buscaba participar de aquel ambiente. En ese mismo contexto, Damián se interesa por la iniciativa de Ibarra de organizar y gestionar una serie de festivales musicales, del que incluso forma parte, el más conocido fue “Músicos, poetas y locos” entre 1998 y 2000, y que sería un primer antecedente para la escena del *bats’i* rock (Ruiz Garza, 2015: 49). En palabras de la regiomontana, menciona que, a pesar de haber múltiples espacios como bares y cafés en donde tenían cabida los músicos emergentes, no les permitían tocar si no era reggae o salsa. Por ende, a través de la Alianza Cívica A.C., Ibarra promueve la autogestión y profesionalización de festivales musicales a partir del proyecto “Músicos, poetas y locos” en donde todos pudieran expresarse en el escenario. Además, al principio se realizaban en templetes zapatistas, incluso uno estuvo temporalmente frente a la catedral de SCLC, asimismo, nunca se pidió apoyo a ninguna instancia, mucho menos del gobierno (*ibid.*: 49-51). Estos son algunos de los precedentes que cimentaron ciertas bases de las que el *bats’i* rock partió. Teniéndolos en cuenta, ahora pasaremos al caso de la llegada rock en las comunidades indígenas de Zinacantán y Chamula.

En el subapartado dedicado a la juventud indígena en Chiapas se mencionó un tipo de empoderamiento mediante el poder adquisitivo de los jóvenes. Éstos encuentran nuevas formas de relacionarse colectivamente cuestionando el *status quo*. A su vez, la migración posibilita trascender las fronteras musicales de la comunidad –aunque ésta, como veremos más adelante, nunca es hermética– mismas que implican un cambio de idioma. Muchas veces las canciones en inglés –e incluso en español– son ininteligibles para los indígenas monolingües quienes, no obstante, encuentran goce en su escucha. El lugar que tiene las músicas extranjeras en las comunidades depende también de relaciones sociales e incluso de parentesco. En el caso de Julián Hernández de Lumaltok, su hermano mayor –quien solía viajar fuera de la comunidad– compraba y escuchaba casetes, por ejemplo, de Javier

Bátiz, y le transmitía a Julián esa inquietud por hacer rock (Cf. Documental Rock Tsotsil, 2011). No obstante, aunque no se trate forzosamente de rock, la melomanía de los padres también es un factor determinante, por ejemplo, el padre de Damián quien tocaba en un grupo de marimba; o el padre de Julián, que era también apasionado musical. Por otra parte, la música de las películas también llegó a los oídos, por ejemplo, de Valeriano Gómez de Yibel, quien gustaba de “Eye of the Tiger” del grupo de hard rock Survivor en *Rocky III* (1982), así como “La bamba” versión rock & roll de Ritchie Valens que aparece en la película homónima.

Como se mencionó, en los ochenta surge en México, España y Argentina el movimiento de “rock en tu idioma”, haciendo frente al rock hegemónico angloparlante, aunque finalmente termina siendo hegemonía de la mano de las televisoras y las grandes disqueras. Aparecen grupos como Héroes del Silencio en España, Soda Stereo en Argentina y Caifanes en México. Es este último quien llega a ser influencia del grupo Yibel Jme'tik Banamil y, en cierta medida, de Sak Tzevul. A su vez, las implicaciones de dicho movimiento manifestaron en los jóvenes de Zinacantán y Chamula un deseo de hacer rock en su idioma, en este caso, en maya-tsotsil. Así, vemos que la apropiación consiste no sólo en un consumo musical entendido como recepción pasiva, sino también como una *toma de palabra*.

No obstante, a partir de la problematización que genera lo juvenil, consideramos que el rock no es apropiado por la comunidad indígena mediante los jóvenes, sobre todo por un uso político distinto, a saber, más sectorial. Es decir, así como otras músicas foráneas —como el norteño, los narcocorridos, la cumbia, la banda y la ranchera— se “insertan” en las comunidades a través del *costumbre*, esto no pasa con el rock. Habría que asumir que la realidad social que representa la vida comunitaria no siempre refleja los intereses de los jóvenes, y es que ha bastado con señalarlos como parte de la comunidad o como sector juvenil que consume dicha música para arrojarles una nueva inserción. Para la juventud indígena de Zinacantán y Chamula ha sido difícil convertirse en músico y no tocar lo establecido culturalmente. Habría que pensar bien cómo llega esa apropiación, si es solamente un recurso autorreferencial en tanto ser joven rockero o un nuevo movimiento artístico indígena, el cual pondera la referencia de la globalización.

1.3. El movimiento artístico indígena y las instituciones culturales del Estado

Para el Estado *lo indígena* ha tenido muchos rostros, y aunque ello también ha implicado ser un problema para la estadística económica o censal, lo cierto es que las fracciones culturalistas se han dedicado a considerar ciertas expresiones artísticas. Recordemos que algunas políticas culturales posrevolucionarias partieron de un proyecto de consolidación del Estado-nación, en donde lo indígena se incluía en una identidad nacional homogénea, dando lugar a un proceso de “invención” de tradiciones que, no obstante, llegaron a establecerse (Cf. Alonso, 2008a).

Hoy día, los intereses institucionales han colaborado de acuerdo a coyunturas locales, lo cual ha derivado en la creación de múltiples programas de apoyo o rescate en donde la característica de *lo indígena* se antepone. Esto se vincula directamente con el surgimiento del *bats'i* rock, ya que ha dependido hasta cierto punto de instituciones gubernamentales para su financiamiento y promoción. En este apartado revisaremos brevemente el papel que han jugado las instituciones culturales del Estado –con especial énfasis en Chiapas– en la conformación de un movimiento artístico indígena para posteriormente ver el lugar que ha tenido la música.

1.3.1. Las instituciones culturales del Estado

Dentro del marco constitucional el artículo 4° establece que, en México, “toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales”. Asimismo, se menciona que el Estado deberá cumplir la función de promover “los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural”. Recordemos que este artículo es parte de las *garantías individuales* que gozamos como mexicanos, lo cual nos habla del papel político que juega el Estado sobre la cultura. En dicha materia, los órganos federales más importantes en México han sido el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) –hoy Secretaria de Cultura– y la

Secretaría de Educación Pública (SEP). Por otra parte, las instituciones descentralizadas encargadas de asuntos indígenas han sido principalmente el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) –otro Instituto Nacional Indigenista (INI)³³.

La Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (DGCPIU) de la Secretaría de Cultura ha sido también un organismo que ha contribuido a las difusiones artísticas de los pueblos originarios del país. Asimismo, desde el 2005 cuenta con el Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas de los Pueblos y Comunidades Indígenas (PRODICI) que, junto con el ya conocido Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), brinda apoyos a la creación de proyectos que “trasciendan los espacios comunitarios y se coloquen en los ámbitos nacional e internacional”³⁴. Cabe señalar que éstos se dedican a evaluar y posteriormente dictaminar qué proyecto merece ser financiado, principalmente bajo criterios de innovación y fortalecimiento de identidades. Tanto el Fomento Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA) son órganos gubernamentales dependientes de la Secretaría de Cultura que, no obstante, operan bajo las instituciones de cultura estatales. En el caso de Chiapas, el PECDA, como su nombre lo dice, da estímulos principalmente a jóvenes creadores en materia de artes visuales, literatura, música y teatro; todo ello coordinado desde el CONECULTA. Dado que se tiene la función de preservar y promover el patrimonio cultural de México, se admiten tanto proyectos indígenas como “no-indígenas”.

Ahora bien, debido a que Chiapas fue bastión en la reivindicación indígena, el gobierno decidió crear en 1997 el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI)³⁵. Dicha institución nace “con la finalidad de sistematizar, coordinar, dirigir y ejecutar acciones de promoción y desarrollo cultural de los pueblos indígenas para coadyuvar en la construcción de un diálogo entre todas las culturas. Bajo la planeación y

³³ El INI fue fundado en 1948 por Miguel Alemán Valdés. Medio siglo después el expresidente Vicente Fox cambia el nombre a CDI y durante su gobierno se crea el INALI, ambos en 2003.

³⁴ <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/prodici> (consultado en noviembre de 2018).

³⁵ Actualmente es coordinado por el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes (CONECULTA) del Gobierno del Estado de Chiapas.

dirección de personal indígena, característica que lo convierte en el único centro, pionero de la república mexicana”³⁶. También es importante mencionar que el CELALI, con sede en San Cristóbal de Las Casas, “se creó como una respuesta a las demandas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que exigía una nueva relación entre los pueblos indígenas y el gobierno mexicano, mismos que se plasmaron en los Acuerdos de San Andrés Sakamch’en de los Pobres en la Mesa 1: Derechos y Cultura Indígena” (Faro, 2011). Esto evidencia que por primera vez el gobierno atiende de manera conjunta las agendas culturales e indígenas en una sola institución, por lo menos en Chiapas. De acuerdo con Pedro Faro (2011), algunos de los logros del CELALI han sido “la apuesta por la formación de escritores jóvenes y adultos; la difusión de las lenguas y manifestaciones culturales en radio y televisión; la enseñanza de las lenguas a hispanohablantes y extranjeros; los estímulos otorgados a escritores, pintores y músicos; y la publicación de libros (obras literarias y de investigación), todo esto a cuenta gotas” (Faro, 2011). No obstante, amén de nuestra falta de precisión, dicha institución cierra en el 2011 por falta de presupuesto y vuelve a abrir en 2015.

Como se ha mencionado, la apuesta por “la cultura” ha sido proyectada desde el ámbito institucional aunque también de la mano de presidencias municipales en Chiapas. Ponemos el ejemplo de las “Casas de la Cultura” instauradas en la mayoría de las cabeceras municipales –como San Juan Chamula, Zinacantán, Oxchuc, Tenejapa– las cuales imparten talleres gratuitos de teatro, danza, artesanías y manualidades, rondalla, así como música tradicional del pueblo³⁷. Asimismo, se realizan exposiciones de obras, presentaciones de libros, conferencias, e incluso conciertos de *bats’i rock*³⁸.

Organizaciones no gubernamentales (ONGs)

Eventos similares en donde los artistas indígenas fungen como organizadores, han sido aquellos organizados en la *Sna Jtz’ibajom*³⁹ (La casa del escritor), en donde el teatro

³⁶ Información tomada de su página de Facebook [<https://facebook.com/celalicentro>] (consultado en noviembre de 2018).

³⁷ Empero recientemente se ha dado preferencia más bien a clases de música ranchera o grupera de moda.

³⁸ El 19 de mayo de 2017 el grupo Yibel presentó su segundo disco “Kibeltik” en la Casa de la Cultura de Zinacantán.

³⁹ Registrada como “Cultura de los Indios Mayas A.C.”, y con sede en San Cristóbal de Las Casas, esta institución fue fundada en 1982 gracias a la iniciativa de personajes apasionados por Chiapas como la escritora Rosario Castellanos, el poeta Jaime Sabines y el antropólogo y lingüista Robert Laughlin. Aunque es

guiñol y la compañía de teatro *Lo'il Maxil* (Broma de los monos), por mencionar algunos ejemplos, llevan décadas fomentando el uso de la lengua tsotsil y tseltal. Otro colectivo autónomo en donde se ha notado la participación activa de indígenas es la Red de Artistas, Comunicadores Comunitarios y Antropolog@s de Chiapas (RACCACH) surgida en 2008, la cual está conformada no sólo por hablantes de lenguas mayenses, sino por un alemán, un mixteco y una japonesa. Este es un colectivo de colectivos, ya que a través de sus integrantes se articulan diversas organizaciones de Chiapas:

La RACCACH es producto de la convergencia de jóvenes parte de lo que podríamos llamar el nuevo movimiento artístico-lingüístico-cultural, con jóvenes miembros del legendario movimiento campesino independiente de los pueblos originarios de Chiapas. En el marco de este último, algunos de nosotros estamos trabajando en pro de la representación de nosotros mismos a través del control de medios audiovisuales, en particular, del video indígena. Con ello hemos fortalecido las luchas y demandas de nuestras organizaciones indígenas. Por nuestras organizaciones nos referimos aquí en particular al Comité de Defensa de la Liberación Indígena (CDLI-Xi'nich), a la organización Sociedad Civil Las Abejas y a la Organización de Médicos y Parteras Indígenas del Estado de Chiapas (OMIECH). Organizaciones con las cuales, desde el año 2000, ha venido trabajando el propio Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (PVIFS). Lo que llamamos el nuevo movimiento artístico-lingüístico-cultural de los pueblos originarios de Chiapas ha tomado muchas formas desde la última década del siglo XX: el teatro, la poesía y la narrativa escrita en lenguas mayas, la pintura universal con raíz maya, el rock cantado en lengua tsotsil o los reclamos por estandarizar la escritura de las lenguas mayas. A esos movimientos pertenece el grupo de *bats'i* rock Sak Tzevul y los colectivos *Oxlajunti'* y *Mirarte/Visionarte*, también parte de la RACCACH⁴⁰.

Como primer producto realizaron el libro colegiado llamado *Sjalel Kibeltik, Sts'isjel ja Kechtiki'*. *Tejiendo nuestras raíces*. Los 10 capítulos bilingües⁴¹ corresponden a las propias historias de vida de los autores, anexo además con un apartado fotográfico, donde tres de ellos están vinculados con el *bats'i* rock, a saber, Rie Watanabe y Damián

dirigida por indígenas originarios de Los Altos, a diferencia del CELALI, ésta no es una institución del Estado. Cabe señalar que la música que acompaña esta y otra información en la página de internet, corresponde a las canciones de *bats'i* rock de Sak Tzevul y Yibel Jme'tik Banamil. [<http://culturadelosindiosmayas.mex.tl/>] (consultado en noviembre de 2018).

⁴⁰ Información tomada de su página de internet:

http://jkopkutik.org/sjalelkibeltik/index.php?option=com_content&view=article&id=41&Itemid=13 (consultado en noviembre de 2018).

⁴¹ En la primera mitad de libro se leen ya sea en tsotsil o tseltal, dependiendo de la versión que se haya adquirido, y la otra mitad en español. Asimismo, el tiraje incluye dos CDs, uno con los audiocapítulos en lenguas mayenses, y el otro en español.

Martínez de Sak Tzevul y Floriano Hernández, alias “Ronyk”, co-fundador de Vayijel como artista plástico. Por otro lado, las organizaciones participantes fueron la UNAM, el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), y la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) a través del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA). Por otra parte, los videoastas pertenecientes a dicho colectivo, a saber, Mariano Estrada Aguilar, Xuno López Intzín, José Alfredo Jiménez Pérez y Axel Köhler, convocan a crear de manera independiente una colección de documentales titulada “Xch’ulel Jlumaltik”⁴² (2015). En los 18 videos contenidos en 5 DVDs donde se habla en lengua tseltal, tsotsil, ch’ol y español, se muestran los retratos y las perspectivas indígenas que tienen de sus cosmovisiones, vida cotidiana y luchas en resistencia. Las historias enmarcadas no les son ajenas, ya que muchos de ellos regresan a sus lugares de origen a grabar su experiencia. A su vez, estos retratos audiovisuales incluyen ciertos videoclips y conciertos en vivo de Slaje’m K’op y Yibel Jme’tik Banamil respectivamente. Algunos de estos documentales han sido proyectados en el Foro Cultural Independiente Kinoki en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, un lugar concurrido por turistas nacionales y extranjeros interesados tanto en las prácticas culturales locales, como del movimiento zapatista.

Estas estrategias comunicativas no son exclusivas de los medios audiovisuales, también existen publicaciones virtuales –algunas elaboradas por los mismos videoastas– como la revista *K’uxaelan*⁴³ o el sitio web *Koman Illel*, que podrían considerarse como “medios de información independientes”. Éstos han servido para dar a las distintas comunidades información sobre las nuevas bandas de rock en lengua a través del internet y –en el caso de *K’uxaelan* de modo bilingüe tsotsil-español– por medio de ejemplares impresos.

⁴² En sentido literal se traduciría como “El alma de los pueblos”, empero ellos proponen traducirlo más bien como “Conciencia y Memoria de Nuestros Pueblos”.

⁴³ Cada ejemplar de la revista *K’uxaelan* menciona que es apoyada por la CDI sin dar más información al respecto.

1.3.2. Inicios de músicas indígenas contemporáneas en México

De acuerdo con Jaime García Leyva (2005) a finales de la década de los ochenta, junto con el rock en español como escena nacional mexicana, se consolida en Tlapa, Guerrero un movimiento de rock mediante el programa *Las otras bandas* en la radiodifusora bilingüe XEVZ *La voz de la montaña* del INI (2005: 39). Los tres locutores Amílcar Serrano, Romeo Flores y José Manuel Parra, quienes fueran migrantes de Estados Unidos, llevaron a la audiencia mixteco-tlapaneca de la Montaña un repertorio de punk y de rock. Los chavos *banda* solicitaban en ese entonces a la radio la transmisión de sus rolas preferidas, así como la grabación en casetes. Cabe mencionar que los locutores lo convirtieron además en un espacio de discusión sobre migración, sexualidad, cultura y derechos indígenas (*ibid.*: 41). Sobre esto último es importante mencionar que la consigna zapatista se hizo extensiva a las esferas políticas de la juventud indígena tlapaneca, a saber, a través de un despliegado de símbolos como las imágenes del Subcomandante Marcos y Zapata en murales y en su vestimenta, hasta la promoción de los derechos indígenas y la lucha zapatista por medio de sus fanzines (*ibid.*: 56). No obstante, un par de años antes del alzamiento se había fundado en Tlapa la banda de punk Resistencia Total, quien por un año se dedicó a hacer canciones contestatarias a favor de los indígenas, contra la religión y el maltrato animal en lengua tu'un savi (mixteco) (García Leyva, 2002).

Consideramos importante señalar dicho antecedente como una primera escena consolidada de rock en una comunidad indígena en México y, aunque la mayoría de las bandas habían cantado en español, lo cierto es que por su audiencia y reconocimiento musical podemos diferenciarlas a partir de su contexto de surgimiento. Aunque justamente el clima político, así como la radiodifusión son los factores sociales paradigmáticos que promueven la emergencia de este tipo de escenas.

Dicho esto, habremos de recordar que las dos primeras bandas vigentes que han tocado y cantado rock en lengua indígena son Hamac Caziim (Fuego divino) y Sak Tzevul (Relámpago blanco). La primera se funda en 1995 y la segunda surge un año después. Asimismo, Hamac Caziim nace en el otro extremo fronterizo de México, en el estado de Sonora, específicamente en Punta Chueca, lugar de la nación comcáac. El idioma que se habla es el seri, y es a partir de sus cantos tradicionales que esta banda compone bajo un

estilo de rock más apegado al punk y al metal. El vocalista y líder del grupo Francisco “el Indio” Molina ha dicho en más de una ocasión que su cabello largo, su vestimenta de piel y el uso de collares no derivan de que “querer parecer rockero”, más bien devienen del uso tradicional de su tribu. Sea como fuere, más adelante habremos de considerar la cercanía de dichos códigos de vestimenta con los del rock, así como el poder enunciativo que les otorga su tradición.

1.3.3. Festivales y eventos

Los jóvenes de los grupos Hamac Caziim y Sak Tzevul se encuentran por primera vez en la Ciudad de México en el festival *De ‘El Costumbre’ al Rock. Las nuevas creaciones*, realizado en el Faro de Oriente en Iztapalapa –entre otros lugares del D.F.– y organizado por el INI en septiembre del año 2000⁴⁴, siendo éste un importante precedente del *bats’i* rock. Allí se congregaron dichas bandas más Lino y Tano de la tribu yaqui, Xamoneta (Eco) del pueblo p’urhépecha y Super Coraje del pueblo hñähñú. A pesar del nombre del festival, Sak Tzevul como Hamac Caziim eran los únicos que más se acercaban a la música de rock, mientras que los demás oscilaban en géneros como cumbia, jazz, norteño e incluso el country. Es importante señalarlo ya que refuerza aquella hipótesis del rock como complejo genérico, a saber, “postradicional”⁴⁵. Por otra parte, la producción del disco de dicho evento sirvió para hablar de “la apropiación y la adopción de los elementos de la modernidad que se incorporan a las estructuras tradicionales”, haciendo plausible “la gran capacidad de adaptación de los pueblos indígenas ante el embate y la proliferación de medios que intentan condicionar su pensar y sentir” (Herrera y Camacho, 2000: 4).

El *bats’i* rock propiamente dicho comienza a ser reconocido hasta el año 2009, cuando algunos jóvenes músicos se encuentran con el CELALI para crear el *Bats’i Fest. Festival de rock indígena*, congregando grupos de Chiapas y Guatemala y abriendo así un espacio escénico para la ejecución musical en colaboración con diversos ayuntamientos municipales como los de San Cristóbal de Las Casas, Zinacantán, Tenejapa y Tuxtla

⁴⁴ Cabe señalar que fue bajo el ya extinto Departamento de Etnomusicología, entonces coordinado por Julio Herrera (Julio Delgado, comunicación personal, agosto de 2018).

⁴⁵ Dicha noción surge a partir de la lectura de cierta hemerografía, así como el libro *Etnorock* (2014); sobre este último comentaremos más adelante.

Gutiérrez. Tocaron bandas como Bitzma Sobrevivencia, que cantan en mam, y Nambué – hoy Tujaal Rock– que canta en sacapulteco-quiché, lo cual nos habla de la estrecha relación que ha tenido Chiapas con el país vecino. La segunda edición de dicho festival se llevó a cabo en septiembre de 2010 en los municipios de Chenalhó, Oxchuc y San Cristóbal de Las Casas, donde además de conciertos de rock, se incluyeron algunos talleres y conferencias. Tras un lustro de ausencia por el cierre del CELALI, el *Bats'i Fest* –ahora con el subtexto “emergencias musicales en lenguas indígenas”– vuelve en el 2015. Las bandas que tocaron fueron Yibel Jme'tik Banamil, Lekilal, Ik'al Ajaw (heavy metal tseltal de Oxchuc), Vayijel, entre otros. Esta última banda habría de denunciar legalmente al CELALI y al CONECULTA por falta de pago, los cargos serían por “engaño” y “abuso de confianza”⁴⁶, esto evidencia las ríspidas relaciones que se tienen con las instituciones culturales del Estado. La versión de 2016 se daría en Ocozocoautla de Espinosa⁴⁷, donde ahora tocarían bandas de ska como Rebelión Skarlata⁴⁸ y La Sexta Vocal⁴⁹. Esta última, que canta en idioma zoque, proviene del municipio chiapaneco de Ocoatepec –rebautizado por ellos como “Ocotepunk”– donde incluso se ha presentado el grupo de *bats'i rock* Yibel gracias a la amistad que los ha unido como movimiento de grupos chiapanecos en lenguas indígenas. Cabe señalar que, no obstante, La Sexta Vocal no se considera como parte de dicho movimiento ya que sus iniciativas fueron distintas y desconocían lo que se estaba llevando en la zona de Los Altos (Aguas Leal, 2017: 91).

A partir del 2006 se genera un *boom* en el ámbito periodístico tanto local como nacional, gracias al recorrido de los incipientes grupos Lumaltok y Vayijel por diversos festivales y eventos. Parte de su trayectoria ha pasado por diversas ferias del libro realizadas principalmente por instituciones del INAH y el Gobierno del D.F., a saber, el Museo Nacional de Antropología, el Parque Bicentenario en Azcapotzalco, el centro cultural Ollin Yoliztli en Tlalpan, etcétera. Fuera de la capital el *bats'i rock* se ha hecho presente tanto en eventos académicos en el Centro Cultural de Tijuana, pero sobre todo en festivales musico-culturales como el Internacional Cervantino en Guanajuato, la Feria de

⁴⁶ <https://es.facebook.com/VayijelOficial/videos/10153683504024998/> (consultado en noviembre de 2018).

⁴⁷ También conocido como “Coita”, es un municipio chiapaneco que colinda al oeste con Berriozábal.

⁴⁸ En ese entonces, proyecto paralelo del bajista de Yibel Jme'tik Banamil, Mateo Heredia. Conformado por otros jóvenes músicos de San Juan Chamula.

⁴⁹ El nombre de la banda hace alusión a la sexta vocal del alfabeto zoque que se escribe “ä” y se pronuncia entre la “a” y la “e”.

San Marcos en Aguascalientes, el Cuexcomate en Cuernavaca, el aclamado Cumbre Tajín en Veracruz, entre otros. Asimismo, en Chiapas se abren otros espacios además del “*Bats’i Fest*” como el “*Kuxlejal K’in. K’evujel ta yolon K’analetik*”⁵⁰ (Fiesta por la vida. Canto bajo las estrellas), el “Festival Maya-Zoque” y el “Rockomiteco” en el municipio de Comitán.

No obstante, fuera del ámbito gubernamental, en San Juan Chamula se realizó el 1er Festival “Floreciendo Nuestro Pueblo” en 2011, organizado por el colectivo *Snichimtasel Jlumaltik* (Florecimiento de nuestro pueblo). El 18 de junio, casi una semana antes de la fiesta del santo patrono del pueblo, se realizó en la plaza principal una exposición artística en donde conjugaban música, pintura, fotografía y poesía. Desde las 9 de la mañana alzaron mamparas con pinturas y fotografías; más tarde ese día, comenzaron a subir al escenario grupos de *bats’i* rock como Yibel Jme’tik Banamil, Vayijel y Xkukav (Luciérnaga), así como el trío de hip hop Slaje’m K’op⁵¹ (La última palabra) y el conjunto tradicional Yajvalel Vinajel⁵² (Dueño del Cielo). El director de este último, Tex López, habría de recitar sus poemas seguido por otros poetas indígenas⁵³.

Si bien anteriormente el INI, a través del Departamento de Etnomusicología, realizaba los llamados “Encuentros de música y danza indígena”, ya entrado el nuevo milenio la CDI creó el “Festival de Música Indígena Contemporánea Kasahast Vanut” (“Músicos Vivos” en lengua pame), siendo la primera entrega en 2008 y la última en 2012, en lugares como Campeche, San Luis Potosí, Guadalajara, Querétaro y la Ciudad de México. Dicho sea de paso, la fecha elegida para dichos encuentros era el 9 de agosto, el

⁵⁰ Dentro de los organizadores estuvieron Xun Pérez y Damián Martínez, de Yibel y Sak Tzevul respectivamente. Es significativo que, apoyado por el CONECULTA, el Canal 10 del Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía transmitiera completamente por doce horas la primera edición en 2010.

⁵¹ Grupo pionero de hip hop en lengua tsotsil. Surge en la segunda década del dos mil y es un claro ejemplo de la interrelación que hay en la escena del *bats’i* rock. Es decir, a pesar de no ser un conjunto que toque con guitarras eléctricas, bajo y batería, el cantar en lengua originaria en un formato musical extranjero los incluye en el movimiento. Por ejemplo, una pista que utilizan para rapear es la canción de *Loxa* de Vayijel. Sus integrantes se autodenominan como MC Kuxlejal (Vida, cultura), MC Ts’ibajom (Escritor) y MC Bats’i K’op (Lengua verdadera), conformando así la totalidad barrial de Chamula, a saber, San Juan Bautista, San Sebastián y San Pedro (Cf. Montiel, 2015), Es decir, las tres cruces que representan los *oxib lum* (tres barrios).

⁵² Agrupación liderada por los hermanos Tex Andrés y Luis López Díaz surge en 2007 por varios músicos tradicionales provenientes de distintos parajes de San Juan Chamula. Se dedican principalmente a tocar la música tradicional de dicho municipio, empero también llegan a modificar algunos sones al incluirles poesía de su propia autoría. Llama la atención la participación de la mujer músico Adela Gómez quien toca la guitarra chamula, siendo ésta la primera en hacerlo. Ellos han compartido el escenario con el grupo de *bats’i* rock que más se acerca a la música tradicional, a saber, Yibel.

⁵³ <http://komaniel.org/2011/06/17/1er-festival-floreciendo-nuestro-pueblo/> (consultado en noviembre de 2018).

Día Internacional de los Pueblos Indígenas declarado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Ahora bien, los performances realizados en dicho festival conjugaban tanto música tradicional como música indígena de fusión, resaltando en todo momento las nuevas formas indígenas de hacer música.

El programa “De Tradición y Nuevas Rolas: Fusión y Transformación Sonora”, auspiciado por la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (DGCPIU) del CONACULTA, ha articulado todo un nuevo movimiento de músicas indígenas. Su convocatoria que abarca todo el territorio nacional, logra conjuntar cada año una serie de propuestas musicales, principalmente juveniles, en interacción con el público general. Desde el 2010 se han multiplicado las bandas que participan de este programa, a tal grado de llenar una agenda simultánea en varios estados de la república. Más de 100 bandas y centenares de músicos han subido al escenario para expresarse artísticamente. Además de los conciertos, se realizan las llamadas “clínicas” o talleres artísticos en donde se contrata a un instructor especializado en la ejecución o grabación musical. Dichos espacios buscan de alguna manera profesionalizar y mantener vivo el interés de los jóvenes preparándolos en la consolidación de su proyecto.

Las diversas agrupaciones musicales han llevado siempre el sello de la lengua indígena que practican de su lugar de origen. La mayoría de las bandas provienen de los estados con más hablantes en lengua indígena, como lo son Querétaro, Puebla, Tlaxcala, Veracruz, Oaxaca, Chiapas, Morelos, Michoacán, Sonora, San Luis Potosí y Yucatán, asimismo, éstos terminan siendo las sedes de dicho festival. Además, es importante mencionar la producción fonográfica de los conciertos en directo, cuyos cuadernillos sirven para difundir no sólo las biografías de las bandas sino las letras indígenas con traducción al castellano.

En el festival del 2013, realizado en la explanada principal de Zinacantán, Roco Pachukote fungió ahora como moderador⁵⁴ y no como promotor como aquella ocasión del festival a una década del alzamiento zapatista. Asimismo, acompañó y animó en el escenario la canción *Coadam* (Tambores) del grupo de ska zoque La Sexta Vocal. Al año siguiente, la DGCPIU buscó participar en el XV Festival Iberoamericano Vive Latino que anualmente se realiza en el Foro Sol de la Ciudad de México. En esta ocasión, los

⁵⁴ <http://www.jornada.com.mx/2014/08/08/espectaculos/a08n1esp> (consultado en noviembre de 2018).

organizadores crearían un espacio llamado “Foro Raíces” dentro del programa de “De Tradición y Nuevas Rolas”. El jueves 27 y sábado 29 de marzo de 2014, entre las 2 de la tarde y 8 de la noche, arribarían los grupos chiapanecos Sak Tzevul, Hektal, Yibel Jme’tik Banamil y Lumaltok, acompañados de bandas de otros estados como Soma Skanker de Tlaxcala, Tlalok Guerrero de Oaxaca, El Raperero de Tlapa de Guerrero y Pat Boy de Yucatán. La poca audiencia que hubo aquella tarde se compensó con el ánimo de los jóvenes generado por visitar el D.F. y ser parte del Vive Latino. Más tarde esa noche del sábado, y en el escenario principal, el grupo La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio llenaría el foro principal y pondría a bailar ska a los desenfrenados asistentes que coreaban la canción “Pachuco”.

Finalmente habremos de mencionar el programa “Estruendo Multilingüe: ciclo de música indígena contemporánea” que coordina José Luis Paredes Pachó⁵⁵, el cual ha dado lugar a la promoción de distintas bandas no sólo de Chiapas sino de otras partes de México y hasta del mundo. La instancia que lleva a cabo los eventos es el Museo Universitario del Chopo, adherido a la UNAM, cuya promoción cultural da espacios escénicos y televisivos (TV UNAM) a propuestas como las de Sak Tzevul, Vayijel y La Sexta Vocal.

1.4. Los actores en (la) escena y su producción musical.

Hasta ahora, se ha dicho sobre el papel que han jugado las instituciones culturales del Estado –así como algunas ONGs– en el movimiento de rock en tsotsil. En esta ocasión hablaremos de la consolidación de las bandas a través de sus músicos, es decir, veremos cómo comenzaron siendo audiencia y cuáles fueron los códigos musicales que incorporaron, y que finalmente los llevaron a convertirse en actores de escena. Estos antecedentes serán significativos si queremos indagar más allá de provisto en los medios de comunicación. Las conquistas personales, como el formar parte de un proyecto musical, son estrategias que van de la mano de otras coyunturas. Como hemos visto, los antecedentes zapatistas, con todas las tensiones y concientizaciones que implicaron, así como los distintos apoyos gubernamentales que cimentaron parte del movimiento musical

⁵⁵ Historiador, ex-baterista de La Maldita Vecindad y los hijos del Quinto Patio, promotor cultural y director del Museo Universitario del Chopo desde 2012.

indígena, surgieron no tanto como pretexto sino como *contexto* del que los jóvenes formaron parte. Las historias de vida de estos músicos son indudablemente un síntoma social, teniendo esto en cuenta, iniciaremos con una revisión de la genealogía, además de una breve biografía de cuatro bandas de *bats'i* rock: Sak Tzevul, Vayijel, Lumaltok y Yibel Jme'tik Banamil.

De cara a la iniciativa de los jóvenes, este apartado retoma el concepto “industria musical” para dar forma a ese ente abstracto que cataliza a la escena. Teniendo en cuenta el circuito en donde se han desenvuelto, las lógicas de la industria son también mecanismos de producción y recepción que conducen el proyecto para fines muchas veces ajenos a los artistas. Veremos que en los formatos musicales llevados a cabo en los estudios de grabación y los conciertos en vivo son delimitados y articulados por lógicas occidentales por medio del rock.

1.4.1. Las bandas

Sak Tzevul (Relámpago blanco)

[mi amigo] Alejandro me dio a escuchar la colección completa de los discos de Pink Floyd, música que había sido grabada hacía ya más de veinte años pero yo, a mis diecinueve, nunca en mi vida la había escuchado. De ese día, sólo recuerdo colores en mi mente y una sensación de sed de libertad; a la vez, algunos sonidos de aquella psicodelia me recordaban el minimalismo y la melancolía de la música tradicional de mi pueblo. Damián Martínez (2010: 291).

La historia de Sak Tzevul es de activismo cultural. Los antecedentes de esta banda se remontan a la biografía de su líder fundador Damián Guadalupe Martínez Martínez, quien, tras concluir el bachillerato, decide estudiar la carrera en derecho a pesar de haber pertenecido a un conjunto grupero de marimba junto con su hermano Enrique y su padre. No obstante, poco después cambia su rumbo y decide formarse como guitarrista clásico en la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) en Tuxtla Gutiérrez, donde tendría contacto con música clásica, así como el rock urbano e internacional. En ese momento de su vida conoce a Cicerón Aguilar, músico y compositor chiapacorceso –discípulo de Jorge Reyes– dedicado a experimentar con sonidos prehispánicos, quien habría de recomendar a Martínez dejar de tocar al estilo de Caifanes y

Héroes del Silencio, y mejor cantar en su lengua materna (Comunicación personal, Carlos Romo, exdirector de la emisora indigenista, agosto de 2018). Antes de cumplir 20 años Damián decide crear Sak Tzevul en medio de la coyuntura zapatista, situación que no obstante habría de ser el principal impulsor de su rebeldía. La primera presentación pública –en agosto de 1997– se dio en la azotea de la casa de los Martínez en plena fiesta patronal de San Lorenzo en Zinacantán, tierra indígena que al principio habría de rechazar la música de Sak Tzevul. Dado que el padre de Damián era transportista y conocía al gremio el cual representaba cierto poder en el pueblo, fue el líder quien finalmente intercedió frente a los *mayoletik* (policías tradicionales) para evitar el encarcelamiento de los músicos ante tal osadía. Empero la reprimenda no cedería ahí, y al poco tiempo se mudarían a la ciudad vecina de San Cristóbal de Las Casas. (Martínez, 2010: 293-4).

La primera alineación de Sak Tzevul eran Enrique y Damián Martínez en la batería y guitarra respectivamente, junto con el coeto Germán Román en el bajo; ellos –cual relámpago– habrían de electrificar las guitarras y tocar canciones como “¿K’uxa pas Maruch?” (¿Qué haces María?), la cual tiene un estilo de rock rupestre, de carácter alegre y bailable, y que incluso era reconocida y cantada por niños y jóvenes tsotsiles en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Para esta banda la constante ha sido tocar rock y cantarlo en lengua tsotsil, aunque han compuesto también en tseltal, tojolabal, español e incluso japonés. Asimismo, a lo largo de sus más de 20 años de actividad han desfilado muchos músicos de diversa procedencia, quienes de alguna manera han abonado al carácter multi-estilístico del grupo. Los diversos estilos de rock que han utilizado han sido el rupestre, el blues, el acústico, pero sobre todo el experimental/progresivo. Martínez, como activista cultural y libre pensador, nunca se limitó a incluir solamente músicos indígenas, su criterio más bien oscilaba en tanto calidad humana y musical tenían.

En la guitarra acompañante han pasado músicos como Enrique Ruiz de Tuxtla Gutiérrez, Fermín Orlando de San Cristóbal, Valeriano Gómez de Chamula y Julián Hernández de Zinacantán. En el bajo⁵⁶ han estado Romeo Ramos, Mario Egremy de Cancún, Germán Román de San Cristóbal, Otto Anzures de Tuxtla Gutiérrez, Gerardo Ventura de Tapanatepec, Oaxaca, y Pedro Pérez de Zinacantán. En la batería han estado

⁵⁶ Cabe aclarar que este instrumento base ha sido eventualmente sustituido por un contrabajo o un violoncello acústico, como fue caso de la participación de Gerardo Ventura y Otto Anzures.

José Lobato de San Cristóbal, Milton Wilson de Tijuana, y Paco y Enrique Martínez, hermanos de Damián. No obstante, en Sak Tzevul se han utilizado otros instrumentos de percusión –como bongós y congas– de la mano de Cipactli Hernández del D.F., Israel Moreno de Chiapa de Corzo y David “El Pacha” Álvarez de San Cristóbal. Asimismo, los tambores tradicionales que marcaban el ritmo en ciertas piezas zinacantecas eran ejecutadas por los hermanos Esteban y Xun Pérez –primos de Damián–, huelga decir sobre la especial participación de su padre Don Chepe Pérez –también tío de Damián–, quien iniciaba ciertas piezas tocando su violín o arpa zinacanteca. Algunos músicos que han enriquecido la textura musical con otros instrumentos han sido las japonesas Rie Watanabe con el violín y Kaori Nishii con el trombón y la ocarina, Juan Ramírez de Tuxtla Gutiérrez también con el violín y Judith Vázquez, quien apoyaba en los coros y con el corno francés (Pérez Suárez, 2011).

Es difícil hablar de una alineación convencional en una secuencia lineal, ya que los vaivenes musicales son demasiado particulares como para desplegarlos en este documento. Cabe señalar que, no obstante, la influencia de Sak Tzevul llegó de manera más directa a quienes ampliaron la escena. Por ejemplo, Paco Martínez –hermano de Damián quien hoy día radica en los Estados Unidos– fue “maestro” de Xun Pérez y Julián Hernández, ambos creadores de las bandas Yibel Jme’tik Banamil y Lumaltok respectivamente; no sólo en el intercambio fonográfico, sino en la enseñanza directa con los principales instrumentos de rock: batería y guitarra eléctrica. Tanto Julián “Zanate” Hernández como Pedro Pérez de Lumaltok habrían pasado por las filas de Sak Tzevul, participando en varios conciertos y en la grabación de su segundo material discográfico Muk’ta Sots’ (Gran murciélagos) en 2006. Dicho sea de paso, a partir de este disco la banda comienza a utilizar el símbolo del rayo con una vírgula que florece en tres espigas representativas del maíz.

Actualmente Damián Martínez mantiene un proyecto paralelo, un estudio de grabación ubicado en Zinacantán llamado “Muk ta Sotz’ Producer”. En él, ha grabado a grupos como Lekilal⁵⁷ (ellos lo traducen como “belleza en el corazón”) del mismo pueblo y

⁵⁷ Esta banda de *bats’i* rock inició en febrero de 2012 por jóvenes y adolescentes originarios del paraje zinacanteco de Nachig. A finales de junio del presente año estaba por concluir la grabación de su primer material discográfico en el Muk Ta Sotz’ Producer. Asimismo, esta agrupación ha participado en algunas presentaciones del programa De Tradición y Nuevas Rolas, incluyendo el Primer Concurso Nacional de Composición “De Tradición y Fusiones Musicales: Propuestas Indígenas” celebrado en Las Islas de Ciudad Universitaria en 2017, donde ganó el segundo lugar. Dada su reciente primicia me ha sido difícil incluirla en

El Arado Tradicional de Tapachula. Con este último se realizó la primera producción “La Colita de la Sirena”, una mezcla de reggae y ska en castellano, prueba de una inclusión de propuestas musicales más allá de la escena del *bats’i* rock.

Vayijel (Espíritu Animal Guardián)

No sabíamos tocar instrumentos, no teníamos conocimiento de qué eran los acordes y cómo se llamaban. Empezamos de nada, hasta sin instrumentos. Los amigos nos prestaron sus instrumentos. Comenzamos a trabajar y ahí estuvimos. Queríamos iniciar, para practicar, haciendo *covers* pero no nos salían y nos desesperamos. Empezamos a hacer nuestras propias canciones. Claro, eran canciones kilométricas y monótonas, parecida una a la otra. A la gente les gustó, les llamó la atención. Nos apoyaron muchos chavos. Hubo una buena aceptación del pueblo; nos motivaron y le seguimos dando. Después nacieron las críticas: que nuestra canción es monótona, muy sencilla, que debemos practicar... Esas palabras que nos han dicho fueron como algo muy fuerte, tomamos muy en serio esas críticas. Y continuamos ensayando y practicando (Entrevista a Cine y Medios Comunitarios. 20 de Marzo de 2014)⁵⁸.

La segunda banda de rock en lengua tsotsil en hacerse presente fue Vayijel. Originarios de diferentes parajes de San Juan Chamula, estos jóvenes se vendrían a encontrar en la cabecera municipal para experimentar musicalmente en un ensamble. Aunque al principio no todo era rock, poco después salieron en busca de un pedal de distorsión para una guitarra eléctrica y así comenzaría su travesía. Valeriano –co-fundador de la banda– habría de sugerir cantar en lengua tsotsil, asimismo, tras el consejo de Damián Martínez de nombrar la banda para entrar a un concurso estatal en 2006, Teyo Hernández la nombraría Vayijel o Espíritu Animal Guardián, aunque aún no era bajista (Ruiz, 2015: 57-8, 238). En la cosmovisión tsotsil *vayijel* es un alter ego que representa de manera correlacional a un animal que habita en cerros sagrados localizados a lo largo y ancho de Los Altos. Esto les daría pie para utilizar máscaras –además de sus ya tradicionales *chujs*– a manera de representación de dichos entes sobrenaturales. No obstante, también habrían de reconocer que las utilizan para ocultar su identidad (Entrevista personal, Óscar López, vocalista y guitarrista de Vayijel, enero de 2014).

la presente investigación, por lo que sólo la contemplo en la escena del *bats’i* rock alteño sin profundizar más al respecto.

⁵⁸ <https://cineymedioscomunitarios.wordpress.com/2014/03/20/vayijel-resguardara-la-cumbre-tajin-con-su-musica/> (consultado en noviembre de 2018)

Musicalmente Vayijel estaría más relacionado con el grunge de los noventa, aunque otras agrupaciones lo caracterizan como “más metalero” por tocar “más pesado”. Sin embargo, las bandas que más escuchaban en sus inicios eran Red Hot Chili Peppers, Def Leppard, Aerosmith y Van Halen. En español compartían gustos por la música de Héroe del Silencio y Duncan Dhu, asimismo, cuando Óscar tocaba la batería gustaba de bandas como Coldplay, Blink 182 y Offspring. El guitarrista Manuel López conocía bandas de punk como Los Ramones, Sex Pistol y The Clash (Ruiz Garza, 2015: 234-6). Dicho esto, en el siguiente cuadro mostraremos la genealogía de esta banda, incluyendo además a quienes participarían sin ejecutar instrumento musical alguno.

Cuadro 1. Genealogía de Vayijel

2006	2009	2012	PRESENTE
Valeriano Gómez (Voz y guitarra)	Óscar López Gómez (Voz y guitarra)		
Manuel de Jesús López (Guitarra)		Hugo López Gómez (Guitarra)	
Eleuterio “Teyo” Hernández* (Bajo)		Jairo “Pixie” Quintana (Bajo)	
Óscar López Gómez (Batería)	Juan Bautista Gómez (Batería)		
Floriano Hernández (Representante)	Mayra Ibarra Trejo (Mánager y directora creativa)		

*Antes estuvo un bajista llamado Ceferino, lamentablemente no contamos con más información al respecto.

Floriano Hernández, alias “Ronyk”, era pintor y fue quien creó el logotipo, con un estilo gótico y subliminal, a saber, la palabra Vayijel se lee al revés entre líneas garigoleadas. La canción *Loxa* (nombre propio “Rosa” en tsotsil), escrita por Teyo, está dedicada a la hermana de Ronyk quien lamentablemente falleció y quince días después de

su primera tocada en 2006 la tocarían en Todos Santos (Ruiz Garza, 2015: 238). Finalmente habrían de tener múltiples presentaciones públicas sobre todo fuera del estado de Chiapas⁵⁹.

Lumaltok (Neblina)

Queríamos un nombre bien fácil, en tsotsil, que toda la gente lo pudiera pronunciar. Y de repente Sergio dice “Lumaltok”. Yo dije: “ah sí, Lumaltok no lleva ni apóstrofe ni nada”. Sin darnos cuenta que *lumaltok*, neblina, era muy típico de aquí de Los Altos. [...] No nos dimos cuenta de eso, de que nuestro nombre significaba realmente una parte del pueblo. Simplemente queríamos una palabra que todos pudieran pronunciar o que fuera fácil de recordar. -Julián “Zanate” Hernández (Documental *Rock Tsotsil*, 2011)

En el 2006 esta banda no tenía nombre, sería hasta su primera presentación pública que se llamaría “Zanate Blues”, nombre que adquirieron por parte de la encargada del evento que conocía a Julián y su apodo. Dos años después se nombrarían Lumaltok por recomendación del bajista Cheko. Hoy día el grupo está conformado por Moisés “Moy” Pérez (Batería), Sergio “Cheko” Pérez (Bajo eléctrico) y Julián “Zanate Hendrix”⁶⁰ Hernández (Voz y guitarra eléctrica). Anteriormente estaba también Diego Pérez (segunda guitarra eléctrica) quien tocaba las bases rítmicas en la guitarra, sin embargo, decide salirse del grupo hace poco más de un año. Además, ha habido músicos invitados tanto en vivo como en grabación de piezas como Pedro Wood alias “Shangeet” (teclado y saxofón tenor) quien habría de imprimir un sello de blues en piezas como “K’ak’al Blues” (Blues del sol) o “Patria”. Otros integrantes como Edilberto “Edy” Sánchez Aguilar⁶¹ (Voz), Juan Ángel Pérez (Teclado y guitarra eléctrica) y Pedro Pérez (Arreglos y bajo eléctrico) habrían participado solamente en el primer disco homónimo en 2008. Al año siguiente saldría en conmemoración a los 50 años de la serie Testimonio Musical de México del INAH una

⁵⁹ Para más información véase su blogspot (<http://rockvayijel.blogspot.com>), el documental de George Hassan (2014) y la tesis *Un paraje en los senderos del rock: Historia social de una banda de Bats’i Rock en Los Altos de Chiapas* de Edgar Ruiz Garza (2015).

⁶⁰ El apodo de “Zanate” viene de su familia. Dado que su abuelo se apellidaba “Zárate”, el pueblo terminó por modificarlo y su nieto Julián por adquirirlo. El “Hendrix” proviene de uno de sus guitarristas favoritos: Jimi Hendrix.

⁶¹ Edy Aguilar fue el fundador del grupo de *bats’i* rock Hektal (“Ahorcarse” en maya-yucateco). A finales del 2009 decide salirse de Lumaltok y crear dicha banda donde, hasta ahora, tocan principalmente blues, reggae y ska. Hektal ha participado en diversos festivales como el *Bats’i* Fest 2010, el “Kuxlejal K’in” 2010 y 2011, el “Rockomiteco”, e incluso el “Vive Latino” 2014. Ese mismo año saca su primer material discográfico llamado “Mero lek” (Lo mejor). Al igual que Lekilal, son reconocidos como parte de la escena de *bats’i* rock, aunque no se aborde en la presente tesis.

compilación llamada “En el lugar de la música”, donde el compositor Eduardo Soto Millán incluiría la canción *K’evujel ik’osil* (Canto de la noche).

La alineación de Moy, Cheko, Diego y Zanate se consolida a partir del segundo disco “II” (2012), llamado así como tributo a la serie de discos del grupo británico de rock Led Zeppelin. A su vez, cabe mencionar los símbolos utilizados en el disco más reciente Svabajel Pukuj (2017) también parecidos a los cuatro que correspondían a cada uno de los integrantes ingleses. Empero, desde antes estos *batsirockeros* firmaban autógrafos con su respectivo símbolo.

Finalmente, como toda banda con una amplia trayectoria, realizan una compilación en 2015 llamada Vukub ja’vil ta Lumaltok (Siete años en la neblina) con sus piezas más representativas ahora remasterizadas como *Bats’i rock* (Rock verdadero), “K’atinbak” (Inframundo), “Vinajelal ants” (Mujer del cielo), “Mujna’ buchibat” (No sé a dónde ir), entre otras. Las alineaciones habrían de cambiar en cada disco, como se verá a continuación.

Cuadro 2. Genealogía de Lumaltok

2008	2010	2013	2015	2017-PRESENTE
Julián “Zanate Hendrix” Hernández (Voz y Guitarra)				
Edilberto “Edy” Sánchez (Voz)			Diego Pérez (2da Guitarra)	
Moisés “Moy” Pérez (Batería)				
Pedro Pérez (Arreglos y Bajo)	Sergio “Cheko” Pérez (Bajo)			
Pedro “Shangeet” Wood* (Teclados y Saxofón)				

*En el primer disco también participó en los teclados Juan Ángel Pérez Pérez.

Los integrantes de Lumaltok, quienes dicen tocar “Psicodelic Pox Blues”⁶², manejan –entre otros– estilos del rock rupestre –como Rockdrigo González, El Haragán, El Tri– y del blues mexicano –como Javier Bátiz, Real de Catorce–, utilizando escalas específicas y largos solos de guitarra, sin mencionar el uso ocasional de la armónica y el *slide* metálico⁶³. Además, bandas anglosajonas como The Doors, Carlos Santana, Led Zepellin y, por supuesto, Pink Floyd, han influido a la agrupación.

En el primer apartado de la presente tesis se mostró un panorama histórico-social que hablaba sobre racismo y desigualdad entre *kaxlanes* e indígenas concretamente en Chiapas. Este grupo a través de la canción “Xch’ich’el J-ch’ultotik” (Sangre del espíritu) de su segundo disco nos constata en español, y al ritmo de funk, su propia perspectiva:

Qué triste está mi gente
Viviendo en la basura
Qué triste está mi gente
Viviendo en casas de cartón
Nos creen idiotas y unos ignorantes
500 años de opresión
Y de ser esclavos en nuestras propias tierras
Paz en mi alma, paz en mi espíritu

Tomando en cuenta su discurso, aprovechamos para señalar además la crítica de Lumaltok hacia la banda Sak Tzevul, cuya composición lírica tiende a componer bajo conceptos o metáforas, mientras que la primera se expresa más bien en un tono contestatario y subversivo. Esto demuestra de alguna manera la heterogeneidad en la misma escena, por lo menos en estrategias de composición.

Yibel Jme'tik Banamil (Raíces de la madre tierra)

Pareciera que descomponemos la música tradicional porque lo convertimos en rock, pero hay una razón. A los jóvenes ya no les gusta escuchar la música tradicional, ya escuchan otro tipo de música. Prefieren escuchar la música de los mestizos, ya existe una gran

⁶² Mundialmente se reconoce que el consumo de cerveza y de la amplia gama de destilados etílicos durante conciertos de rock, forman parte importante de la experiencia musical del escucha, e incluso del intérprete. Por otra parte, ahora el consumo de pox (aguardiente de caña de Los Altos de Chiapas, fuertemente vinculado a la cultura y religiosidad tsotsil), se convierte en la bebida extraoficial de la escena del *bats'i* rock, a tal grado de que el grupo Lumaltok denomina “Psicodelic Pox Blues” a su música.

⁶³ Accesorio para ejecutantes de guitarra eléctrica que consiste en un cilindro hueco de aluminio que se coloca en el dedo de la mano izquierda para deslizarlo sobre las cuerdas, generando así un efecto de *glissando*.

variedad de música. Ellos dicen que han escuchado música tradicional desde siempre. Porque la música tradicional de nuestro pueblo, siempre está, está toda la vida. Nosotros desarrollamos la idea de hacer música tradicional como tradicionalmente se toca, con arpa, tambor, guitarra de 12 cuerdas y acordeón. Para que escuchen música tradicional y escuchen rock. Los que escuchan música tradicional, para que escuchen que se puede componer de otra forma y no quedar sólo con lo que ya tenemos, sino que hay mucho por hacer por nuestra música, lengua y vestimenta. También para que la conozcan los niños y niñas. Y para quienes escuchan rock es para que se acuerden de nuestras culturas como la música tradicional, para que regrese, para que entienda y comprenda que nuestra cultura madre es importante, ya que es nuestra riqueza. –Valeriano Gómez (Documental *Son Jch'ultotik*, 2012)

Hasta hace un par de años, el grupo Yibel Jme'tik Banamil se cambió el nombre a solamente Yibel. La explicación consiste en hacer menos difícil la pronunciación para los no-hablantes del tsotsil y, en consecuencia, un mejor recordatorio. Así, como su nombre lo indica, manifiestan una clara influencia de la música tradicional no sólo en su música, sino también en las letras y performances. Llegan a utilizar instrumentos como el arpa y la guitarra chamula, el acordeón y el tambor zinacanteco. Además, en el escenario comúnmente salen a danzar personajes conocidos como *maxetik* (monos), tañendo maracas, tambores o guitarras de menor tamaño, y haciendo representaciones del carnaval que anualmente se realiza en San Juan Chamula. La versatilidad de esta banda oscila entre sonoridades locales y globales, por ejemplo, la (re)interpretación del “Son Jlumaltik” (Son del pueblo) es una pieza tocada con guitarras eléctricas, que además se le añade letra, pero que está inspirada en un son para flauta y tambor de Zinacantán que se toca durante la fiesta del “torito de petate” el 6 de enero⁶⁴. Esta resignificación también ocurre en piezas donde la influencia más bien viene de bandas extranjeras como Pink Floyd; el claro ejemplo es la pieza “Smantal Jmuk'tot” (Los consejos de mi abuelo), cuya interpretación musical del teclado de Delfino Díaz, originario de Chamula, de la batería del zinacanteco Xun Pérez y el efecto de las guitarras eléctricas de Pax Heredia y Valeriano Gómez, convergen y remiten al estilo de los ingleses –en el tercer capítulo habremos de indagar más en este aspecto. Los gustos de rock de los integrantes son por demás variados, ya que incluyen grupos como Caifanes, Nirvana, Héroes del Silencio, pero en donde la mayoría converge es con Pink Floyd.

⁶⁴ En los siguientes dos capítulos se abordará puntualmente esta cuestión.

Ahora bien, recordemos que Valeriano Gómez pasaría de ser miembro fundador de Vayijel (2006-2008), a ser guitarrista de Sak Tzevul (2008-2009), para finalmente fundar junto con Xun Pérez la banda Yibel, donde además habrían de re-interpretar piezas que anteriormente tocaba Valeriano con Vayijel, tales como “Muxa Xkut Jbatik” (No más violencia), “Chon Bolometik” (Animales) y “Ta Xkalbot” (Vengo a decirte). Las primeras dos pasarían a formar parte del primer disco homónimo en 2010, mientras la última pieza saldría hasta su segundo álbum Kibeltik en 2015. La alineación ha sido la siguiente:

Cuadro 3. Genealogía de Yibel Jme'tik Banamil

2009	2010	2013	2017-PRESENTE
Mario Díaz (Bajo)	Mateo Heredia (Bajo)		(Voz y bajo)
Valeriano Gómez (Voz y guitarra principal)			Ángel López Gómez (Guitarra)
Alfredo “Fredy” Teratol* (Guitarra)	Pascual “Pax” Heredia (Guitarra)		
Mateo Heredia (Teclados, acordeón y arpa)	Delfino Díaz (Teclados y acordeón)		
Juan “Xun” Pérez (Batería y tambor tradicional)			

*Antes estuvieron por poco tiempo Mariano Hernández y Jaguar Agustín.

1.4.1.1. Difusión periodística y audiovisual

El carácter innovador de tocar rock y cantar en lengua indígena permea diversas instancias de la sociedad nacional, e incluso internacional. En este sentido, no sólo la academia se ha interesado en dicho fenómeno, sino también documentalistas, radiodifusores, así como diversos medios periodísticos y televisivos institucionalizados como La Jornada, Televisa, Canal 22, etc. Huelga decir sobre aquellos adscritos al espectro digital que suben promocionales, *flyers*, videos, canciones, entrevistas, etc., en redes sociales y plataformas como Facebook, Twitter, YouTube, Vimeo, Soundcloud, entre otras. En algunos festivales como el mismo “Kasahast Vanut” (Músicos Vivos), la banda

Lumaltok musicalizaría parte del primer encuentro en la capital de San Luis Potosí, generando en los medios un artículo titulado “Cautiva fusión de ritmos étnicos con rock, reggae y blues”. Dicha nota causó malestar en el grupo, dado el discurso que anunciaba un cierto estereotipo de su música en el ámbito periodístico, algo que generalmente ocurre también en las redes sociales y otros espacios de la opinión pública (Entrevista personal, Julián “Zanate” Hernández, vocalista y guitarrista de Lumaltok, enero de 2014).

Un primer antecedente audiovisual se presenta en el programa “Tocando Tierra” (2009), producido por el Canal 22 y conducido por Eugenia León. Para grabar un episodio sobre Sak Tzevul, la cantante visita la comunidad de Zinacantán y se transmiten a nivel nacional las voces no sólo de los principales integrantes del grupo, sino también de Don Chepe, el músico tradicional que es llamado a tocar en las ocasiones rituales y festivas del *costumbre*, y ahora, en los conciertos en vivo de *bats’i rock*. Por otra parte, en un nivel más cinematográfico se crea el documental “Hecho en México” dirigido por el británico Duncan Bridgeman (2012) que alude no tanto al sello productivo en masa, sino al retrato audiovisual de la cultura mexicana en toda su totalidad. Nos compete señalar la presencia de Chiapas a través de los grupos Yajvalel Vinajel (Dueño del Cielo) y Slaje’m K’op (La última palabra), ambos de San Juan Chamula, quienes presentan parte de su material artístico-musical.

La producción de videodocumentales que muestran la vida y obra de los aplaudidos jóvenes músicos también hablan del trasfondo del movimiento. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en colaboración con el canal 22, realiza un aporte significativo al mostrar a nivel nacional la historia de los grupos Lumaltok y Vayijel en el documental llamado “Rock tsotsil” (2011). Frente a un lente antropológico, y con subtítulos en español, los músicos relatan no sólo cómo iniciaron, sino los motivos del surgimiento. Allí se pone de manifiesto que ellos son parte de un sector juvenil y que apelan a los problemas sociales actuales como la discriminación, la marginalidad y la violencia estructural, mismas que los sitúan como lo que se debe enfrentar. Así, partiendo de la historia de vida de algunos músicos, ellos relatan cómo ciertos compañeros del mismo rango etario rechazan el hablar la lengua, vestir la indumentaria local, o continuar con ciertas prácticas que reflejan la identidad cultural. No hay que dejar de lado la crítica de

Zanate hacia dicho documental, dado que omitieron sus comentarios sobre el zapatismo en Los Altos (Entrevista personal, enero de 2014).

No obstante, es importante también mencionar aquellos videastas indígenas como María Arias, oriunda de Chenalhó, y su trabajo “Voces de Hoy” (2011), el cual es dedicado al grupo de *bats’i* rock Yibel Jme’tik Banamil. Además, el baterista de esta banda colaboró con David López Pérez en otro documental llamado “*Son Jch’ultotik*” (Música del santo patrono) (2012), donde se transmiten ocasiones musicales tanto del ámbito tradicional de Zinacantán, como de conciertos de dicho grupo. Anticipamos que en Capítulo III, hemos de retomar algunos videoclips del *bats’i* rock donde se aplicará un análisis semiótico. Bajo una lectura más holística se rescatarán algunos elementos presentes en dichos formatos de difusión audiovisual, aunque si el lector lo prefiere, puede remitirse también a las fuentes electrónicas al final del presente documento.

1.4.2. El papel de la industria musical

Un tema a tratar en la presente tesis es la producción discográfica del *bats’i* rock, ya que ha resultado ser muy esclarecedora al momento de delimitarla como escena musical. Tras su fundación, casi todas las bandas primerizas se esperan más de dos años para sacar su primer disco, y es que es necesario afianzar musicalmente no tanto su estilo, sino su “correcta ejecución”. Tras la iniciativa de los jóvenes de formar una banda surgen paulatinamente desafíos en contextos de producción y reproducción musical, a saber, los estudios de grabación y los conciertos en vivo. Estos espacios implican condiciones económicas y sociales que muchas veces exceden las posibilidades reales de los jóvenes indígenas. Si bien han formado parte de ellos gracias al apoyo de las instituciones, empero no basta con describir un paternalismo cuando vemos por demás conflictos en los procesos. En este apartado habremos de conocer el papel de la industria musical no tanto desde las grandes disqueras multinacionales, sino desde las lógicas que operan en contextos que ya se han mencionado.

La grabación, la mezcla, la masterización, la maquila, los gastos de envío, entre otros, son algunas labores que comprenden la faena de la producción discográfica. En el caso de los conciertos en vivo son la contratación de promotores, la adquisición de

permisos para espacios tanto públicos –como foros, parques, plazas y teatros– como privados –como bares, centros nocturnos y hoteles–, así como la contratación de personal para la sonorización, venta de discos y acarreo de espectadores, etcétera. Ahora bien, el *bats'i* rock ha sido concebido como una estrategia de reivindicación étnica (López Moya y Ascencio, 2014: 29), la cual antepone elementos indígenas en su práctica musical. Sin embargo, tanto la iniciativa privada, como gubernamental forma parte para que esta música se dé.

De acuerdo con Claudia Serrano (2012), la *Sna Jva'bajom* (Casa del Músico) fue un estudio de grabación que se creó en 2010 en San Cristóbal de Las Casas y estuvo conformado por Pepe Machuca, Manolo Durán y German Alperowicz. Cada uno de ellos traía proyectos particulares y coinciden con “la idea de brindar un apoyo integral a los músicos, en especial a los jóvenes, que según su criterio, necesitaban una mano no sólo en la grabación sino en el impulso de su trabajo, desde aprender sobre técnicas musicales, de audio y de montaje de espectáculos” (Entrevista a Pepe Machuca, citado en Serrano, 2012: 79). Dicho estudio grabaría a grupos de la segunda generación de *bats'i* rock como Vayijel y Yibel Jme'tik Banamil. En palabras de la autora, se dice que:

El método de trabajo del estudio con los músicos era: se hacía la grabación, y en la medida que las agrupaciones iban a festivales u otros espacios en los que lograban vender, iban pagando poco a poco la producción y maquila de su disco. El negocio no funcionó, y entre líneas se puede leer que es esta la razón por la cual La Casa del Músico tuvo que cerrar. *Sna Jva'bajom* no sólo grababa, como describe Durán: “La idea era apoyar integralmente al músico, para ello se tenían programadas clases de música (solfeo, armonía, guitarra, bajo, vocalización); talleres de audio para músicos, para que existiera un lenguaje manejable entre el músico y el ingeniero de sonido, mejor dicho, que el músico supiera pedir al ingeniero lo que quería pedir; sesiones de grabación; publicidades, spot de radio, campañas sonoras, jingles y cortinillas; contactos y mecanismos para gestionar y montar un espectáculo; encargarse de los contactos para la maquila; abrir redes de distribución, entre otros” (Manolo Durán, entrevista personal, enero de 2012; citado en Serrano, 2012: 92-3).

“La Casa del Músico” era entonces el lugar al que acudían algunos iniciados, donde no sólo se les ayudaba a articular proyectos, sino se les enseñaba las maneras en que opera el circuito, incluso se les acompañaba para sonorizar conciertos en vivo. En este mismo tenor, no obstante, en el primer disco de Sak Tzevul ocurre justamente lo contrario. Y es que Damián Martínez y su *muk'ta* viaje lo llevó a tocar en distintos puntos desde Chiapas

hasta el Distrito Federal, pasando por Oaxaca, Puebla y Estado de México. Las grabaciones en campo de sus propias presentaciones fueron entregadas a Julio Delgado, quien trabajaba en el INI y había conocido a Martínez en el festival “De ‘El Costumbre’ al Rock” (Entrevista personal, Julio Delgado, Fonoteca Nacional, agosto de 2018). Se engendraría así en el 2001 el álbum *K’evujel ta Jteklum* (El canto del pueblo). Los demás grupos iniciarían su carrera por distintos senderos que finalmente delimitarían un circuito. Por ejemplo, Julián Zanate y Pedro Pérez, tras pasar por Sak Tzevul habrían de conocer al saxofonista Pedro Wood, alias “Shangeet” o “Chango”, personaje que formaba parte de la escena alternativa del San Cristóbal postzapatista. Con él grabarían su primer disco de manera casi gratuita. Por otra parte, las demás bandas participarían del colectivo *Sna Jvabajom* al poco tiempo de su fundación. En el caso de Vayijel, antes de grabar su primer disco con dicho colectivo, conocerían a la regiomontana Mayra Ibarra quien se convertiría en mánager y ayudaría a conseguir espacios y dar a conocer al grupo mediáticamente, lo cual ha implicado una cierta exclusividad respecto a los demás grupos. Ibarra cuenta con una amplia experiencia como promotora cultural y gestora de festivales como “De Músicos, Poetas y Locos” entre 1998 y 2000 en San Cristóbal (Ruiz Garza, 2015: 49-51). Finalmente llevaría a dicha banda a tocar en el Cumbre Tajín, así como producir su segundo disco en un estudio profesional en Monterrey.

Otros personajes involucrados en la producción como Javier Velasco y Salvador Aguilar, e incluso el fotógrafo extraoficial del movimiento Efraín Ascencio, serían ya reconocidos por los músicos. Asimismo, en el ámbito gubernamental influyeron personas como Enrique Pérez López (Director del CELALI), Adriana Hernández Ocampo (Subdirectora de la DGCPIU), Orquídea Moreno (Culturas Populares de Chiapas), Victor Heredia (Coordinador del programa De Tradición y Nuevas Rolas), entre otras. Todos ellos coadyuvaron en la realización no solo de discos LP (*Long Play*, Larga Duración), sino de redes que activamente participan de la escena. El siguiente cuadro muestra los lugares donde se ha producido la discografía de las bandas, asimismo, incluyo en los productores – en su mayoría mestizos– encargados de llevar a cabo los proyectos musicales (véase Cuadro 4 y Anexo).

Cuadro 4. Álbumes de *bats'i* rock y sus lugares de grabación

BANDA	ALBUM	LUGAR DE GRABACIÓN	PRODUCTOR
SAK TZEVL	<i>K'evujel ta Jteklum</i> (2001)	Distintos conciertos grabados rumbo al D.F. Masterizados finalmente en el Instituto Nacional Indigenista, D.F.	Julio Delgado
	<i>Muk'ta Sotz</i> (2006)	Sangeet Grabaciones, San Cristóbal de Las Casas	Pedro "Shangeet" Wood Rivera
	<i>Xch'ulel Balamil</i> (2009)	Estudios Alpha Digital, SCLC	Germán Alperowicz y Rafael Ayanegui
	<i>Selva Soñadora</i> (2013)	Estudios Alpha Digital, SCLC	Salvador Aguilar Palacios
YIBEL JME'TIK BANAMIL	<i>Yibel Jme'tik Banamil</i> (2010)	Sna Jvabajom (La Casa del Músico), SCLC	Germán Alperowicz y Manolo Durán
	<i>Kibeltik</i> (2015)	Grabado en Estudios Alpha Digital, SCLC. Masterizado en Estudio Teodoro, Buenos Aires, Argentina	Germán Alperowicz
LUMALTOK	<i>Lumaltok</i> (2009)	Chango Estudio, SCLC	Pedro "Shangeet" Wood Rivera
	<i>II</i> (2012)	CultivArte Estudio, SCLC	Javier Velasco Gaona
	<i>Vukub ja'vil ta Lumaltok</i> (2015)	CultivArte Estudio, SCLC	Javier Velasco Gaona
	<i>Svabajel Pukuj</i> (2017)	Grabado y mezclado en SCLC. Masterizado en Royal Records, Cd. Mx.	Grabación Tom Kessler. Masterización Roy Cañedo
VAYIJEL	<i>Vayijel</i> (2011)	Sna Jvabajom (La Casa del Músico), SCLC	Germán Alperowicz
	<i>Espíritu Ancestral [EP]</i> (2016)	Grabado en RecnSound, Monterrey. Masterizado en MPW Studios	Jheiva Sebs
HEKTAL	<i>Mero Lek'</i> (2014)	Sna Jvabajom (La Casa del Músico), SCLC	Pepe Machuca

Reflexiones sobre industria musical

Ahora bien, en la actualidad la noción de industria refiere más allá de un lugar físico que produce mercancía, puede ser además una entidad que articula diversas instancias simbólicas en función de perpetuar un solo sistema: el capitalismo. El *bats'i* rock se encuentra dentro de un circuito donde las lógicas de la industria cultural en general, y

musical en particular operan todo el tiempo. Las manifestaciones del *bats'i* rock se dan principalmente en vivo en escenarios o por medio de (re)producción de fonogramas. Si bien dicha escena se da a conocer también por grabaciones de conciertos en vivo que se suben a la plataforma de YouTube, finalmente son efecto de la circulación musical personalizada y circunscrita a las redes sociales de hoy día. En el fondo dichos formatos son constituidos por la industria musical cuya finalidad es producir materiales tangibles (fonogramas) o no-tangibles (conciertos) que sean susceptibles de ser promocionados, gestionados, promovidos, y posteriormente vendidos.

Además, considero que para la industria musical el mismo nombramiento de bandas ya figura como una suerte de “proveedor” en tanto que dispone de mercancía. De esta misma manera, el catálogo de canciones o piezas musicales están finalmente delimitadas y construidas bajo la misma lógica, ya que su duración oscila entre los dos y cinco minutos – sin mencionar la secuencia textual en tanto inicio, desarrollo y final, el encuadramiento a una pulsación definida, la afinación de los instrumentos a 440 Hz, entre otras características promulgadas tanto por los ingenieros de audio –so pretexto de ser requerimientos de los programas de grabación–, como por los mángers y otros mediadores –a tratar en el siguiente apartado–.

La cuantificación de las subjetividades se convierte en un recurso para la cosificación de la cultura, que además funciona mediante agentes que legitimen el movimiento a través de lógicas globales, aplicadas en nuestro caso por productores culturales, ingenieros de audio, directores artísticos, managers, etc. Estos mediadores inciden en el quehacer musical de los jóvenes *tsotsiles* y en colaboración con ellos construyen y delimitan una escena musical, de esta manera, forman un mercado para el consumo cultural. Sin embargo, considero a su vez que tal perspectiva resta agencia a los músicos *batsirockeros*, quienes encuentran en dichas formas de expresión, nuevas formas de expresar su *tsotsilidad* y de denunciar la violencia estructural que viven en sus comunidades. La escena musical se vuelve un recurso cultural no en términos de atributos o rasgos –lo cual además reproduce la cosificación–, sino en cuestión de relaciones y negociaciones entre jóvenes e intermediarios de las instituciones y la industria musical. Es decir, a partir del posicionamiento de los jóvenes es posible que sobrelleven un proyecto de

esta naturaleza, el cual no sólo exige un conocimiento acerca de la música en sí, sino del comportamiento a ella asociado, ratificando en todo momento su agencia.

Más allá de las implicaciones en la sociabilidad vemos que la música está subsumida en un sistema donde no sólo opera la economía y la política, sino en un pensamiento reproducido por el conjunto de la sociedad. Es decir, las normativas que implica la música *massmediatizada* corresponden no tanto a las disposiciones de la industria cultural, sino los mecanismos que los individuos generan en ella. Como bien recurre el teórico de la comunicación Jesús Martín-Barbero (1991) al análisis del capitalismo en la música: la perspectiva de Theodor Adorno y Max Horkheimer no parte desde la dimensión de lo empírico, sino “de la racionalidad que despliega el sistema —tal y como puede ser analizada en el proceso de industrialización-mercantilización de la existencia social— para llegar al estudio de la masa como efecto de los procesos de legitimación y lugar de manifestación de la cultura en que la lógica de la mercancía se realiza” (1991: 48). Su preocupación es más bien epistemológica, y es que los embates de la modernidad penetran, a la vez que cuestionan, las estructuras sociales. Así, el mensaje del *bats'i* rock se dirige paradójicamente a un público tanto masivo que consume música popular, como comunitario, por ejemplo, de los hablantes de tsotsil. Y es que justamente Adorno y Horkheimer (2007) ven la dialéctica entre lo local y lo global como una falsa reconciliación en tanto que la industria cultural niega la enunciación y acarrea todo discurso a su plataforma:

De ahí que el estilo de la industria cultural, que ya no necesita ponerse a prueba en ningún material que le oponga resistencia, sea al mismo tiempo la negación del estilo. La reconciliación de lo universal y lo particular, de la regla y la pretensión específica del objeto, sólo en cuya realización el estilo adquiere contenido, es vana porque no se llega ya a ninguna tensión entre los polos: los extremos que se tocan forman una confusa identidad, y lo universal puede sustituir a lo particular y viceversa (2007: 143).

La falsa reconciliación a la que se refieren estos autores involucra ineludiblemente a las instituciones que la llevan a cabo. Volviendo a nuestro caso, desde 1994, las demandas sociales en Chiapas se volvieron cada vez más políticas, sin mencionar que éstas ya incluían lo cultural. Recordemos que la primera mesa de diálogo de los Acuerdos de San Andrés versaba sobre los derechos y la cultura indígenas, lo cual desembocó en la creación

del CELALI en 2003. Por lo tanto, considero que ya desde entonces se daba respuesta a los conflictos entre sistemas políticos antagónicos, encauzados por dinámicas sociales verticales y de desigualdad. Esto muestra que nunca se han eximido de tensiones, sino todo lo contrario. En materia de cultura ocurre lo mismo, en nuestro caso vemos que las prácticas musicales nunca han dejado de ser políticas. De acuerdo con Martin Hopenhayn (2001) en el escenario latinoamericano del nuevo milenio “ciertos aspectos de la cultura se politizan sin constituir culturas políticas” (2001: 71). Y es que el ejercicio político del *bats’i* rock ha incidido directamente en el régimen cultural del Estado, basta ver que, en sus inicios, el programa “De tradición y nuevas rolas” de la DGCP apostó a los grupos de rock en tsotsil a tal grado de que, hoy día, se ha incrementado exponencialmente su catálogo de grupos musicales indígenas emergentes con casi todas las etnias del territorio nacional.

En la era de la información y la globalización, la política deja de ser exclusiva del Estado-nación y se define por medio de un consumo no solo material, sino también *simbólico*. En ese sentido, paradójicamente la música materializa ambas abstracciones – política y cultura– en prácticas simbólicas mediante un grupo de agentes que participan de ella. Los músicos pasan de escuchar a tocar en un acto de autodeterminación, por ello, la llegada del rock a Chiapas incidió en la vida de los jóvenes no solo en las programaciones de radio, sino que la inclusión llegó hasta constituir un “modo total de vida” o un “*whole way of life*” en diálogo con su sistema cultural. Esta transculturación puede ubicarse en un escenario donde confluyen además distintos mediadores y receptores. La presente tesis pretende caracterizar el *bats’i* rock como una práctica cultural discerniendo sus aplicaciones políticas en tanto escena musical y describiendo las lógicas que articulan su praxis.

1.5. Delimitación del *bats’i* rock como escena

El *bats’i* rock va más allá del género musical debido a que la dotación instrumental del rock –bajo y guitarras eléctricas, batería, voz y teclados– posibilita la ejecución de diversas músicas populares como el blues, el punk, el reggae, el metal, e incluso el ska. Es articulado además por la lengua maya-tsotsil, siendo ésta la característica principal de todas las bandas. Asimismo, el *bats’i* rock se constituye como escena en tanto están interactuando

los músicos con diversos productores, gestores, instituciones culturales del Estado, con la industria musical, e incluso con la academia. De la mano de los *medios de comunicación masiva* se genera una circulación de videoclips y difusión por redes sociales, así como la realización de festivales locales y nacionales, la apropiación de espacios como bares o escenarios alternativos, el surgimiento de fans en Facebook, etcétera.

Nuestra propuesta en general consiste en vislumbrar no sólo los procesos de apropiación y resignificación musicales por parte de los jóvenes tsotsiles, sino las implicaciones que conlleva la formación de una banda de rock junto con instituciones culturales que promueven el discurso oficial, generando así puntos de encuentro con la sociedad civil. Reconocemos que el *bats'i* rock está constituido como escena musical juvenil ya que, mediante la generación de grupos, consolidación de festivales, apropiación de lugares, producción de fonogramas y videoclips, los jóvenes generan relaciones interpersonales y reproducen intereses compartidos.

1.5.1. El concepto de escena musical

Desde un acercamiento etnográfico por medio de entrevistas y asistencia a conciertos en vivo, algunos integrantes evidenciaron ciertas tensiones y conflictos presentes en el fenómeno musical. Esto nos llevó a reflexionar sobre las operaciones realizadas en conjunto con otras entidades, especialmente las instituciones culturales del Estado y la industria musical. Así, para darle forma y poder trabajar con dicho proyecto musical en abstracto, hemos recurrido a la noción de *escena musical*, retomando a los sociólogos Andy Bennett y Richard A. Peterson (2004). En la introducción de su libro *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* ponen en evidencia que no toda la música comercial es controlada por las grandes firmas multinacionales⁶⁵. Por lo tanto, a partir del concepto de escena musical⁶⁶, ellos dan cuenta de las diferentes configuraciones sociales en tres tipos de plataformas, a saber, en donde los actores están circunscritos en un espacio geográfico local y específico, o donde interactúan y comparten grabaciones o fanzines desde diferentes

⁶⁵ También conocidos como los “5 Majors” de la industria musical: Universal, Sony, BMG, EMI y Warner.

⁶⁶ Aunque surge del contexto periodístico, posteriormente es utilizado por académicos para referirse a grupos de productores, músicos y fans que colectivamente comparten gustos musicales en común y se distinguen a sí mismos de otros (Bennett y Peterson, 2004: 1).

lugares, o donde están subsumidos en la red digital y generan un diálogo virtual (Bennett y Peterson, 2004: 6-7).

Sin embargo, en el presente trabajo recuperaremos solamente algunos aspectos heurísticos de dicha noción que vislumbren las interrelaciones entre diversos actores. Para poder tener una aproximación más holística a la noción de escena musical, el sociólogo británico Keith Kahn-Harris (2000) menciona que:

La subcultura denota un espacio social geográficamente específico y ajustado, rígidamente delimitado, implacablemente “resistente”, dominado por hombres. El concepto choca con las preocupaciones contemporáneas sobre globalización, las ambigüedades de la resistencia y la heterogeneidad de la identidad. La escena, por otro lado, connota un tipo de espacio más flexible y suelto dentro de la cual se produce música; un tipo de “contexto” para la práctica musical. [...] connota una red descentralizada, global y difusa de productores y consumidores (Kahn-Harris, 2000: 14).

En la actualidad, el uso de los medios masivos de comunicación ha sido benéfico para la divulgación no sólo de este proyecto colectivo, sino que ha posibilitado toda una industria de “hazlo tú mismo”⁶⁷ que generan actividades emprendedoras en escenas locales, translocales y virtuales para la producción y performance musical (Bennett y Peterson, 2004: 5). En este sentido, los sellos independientes, la autoproducción, la piratería, entre otros, son consecuencia de las políticas económicas globalizantes de los grandes sellos que resultan incongruentes con Latinoamérica (González, 2008: párr. 49). Asimismo, la particularidad en este caso radica en que “los ejecutantes, instalaciones de apoyo y fanáticos se juntan para colectivamente crear música para su propio disfrute”, en contraposición con la “industria musical multinacional, en la cual relativamente pocas personas crean música para mercados masivos” (Bennett y Peterson, 2004: 3). Sin embargo, el *bats’i* rock –aunque puede encontrarse similitud con las “bandas de garaje”– no se encuentra completamente excluido de alguna red con infraestructura que produzca y divulgue material sonoro, ni tampoco se sostiene por mercados masivos bajo un tipo de contrato con alguna firma o disquera multinacional; más bien la disposición de ciertos códigos como el de una estética musical occidental o la misma configuración del formato

⁶⁷ Originalmente en inglés: “Do-It-Yourself (DIY) Industry”.

“canción”, hablan de una apropiación de una cierta lógica sin que se pierda la parte de lo propio.

En la última década, otros investigadores han puesto el lente sobre el rock y la globalización en tanto diálogo intercultural, por ejemplo, desde una perspectiva más latinoamericanista el sociólogo Claudio F. Díaz (2010) menciona que “el rock ha llegado a constituir una suerte de ‘lenguaje global’, tanto en lo tecnológico como en lo cultural y lo específicamente musical, que se ‘universaliza’ en el marco de la globalización capitalista, pero es apropiado y resignificado desde las culturas de cada lugar” (2010: 220). Asimismo, el autor propone una reflexión sobre tres aspectos del proceso de constitución del rock en América Latina: 1) las lenguas en las que se ha cantado –evidentemente refiriéndose a las lenguas indígenas; 2) los universos sonoros latinoamericanos con los que ha dialogado – tanto los atribuidos a diversas etnias, así como aquellos establecidos en culturas mestizas; y 3) los complejos caminos por los que ha circulado a lo largo de su historia (*ibidem*). De esta manera, Díaz asume que tanto la lengua como la historia, son coadyuvantes del fenómeno sonoro, asimismo, evita caer en simplificaciones y recurre a justamente lo contrario: problematizar los puntos de anclaje en donde las resignificaciones musicales cobran sentido. Para el sociólogo:

Todas estas formas de vinculación, tensión, negociación y diálogo trascienden los hechos puramente musicales. Profundas tramas culturales se entretajan en las canciones. Así como las lenguas organizan el sentido del mundo, también lo hacen los lenguajes musicales. Y con los elementos sonoros provenientes de las tradiciones populares latinoamericanas penetran en el rock mundos de sentido cargados de historias que lo resignifican. (Díaz, 2010: 223)

De manera similar a lo propuesto por el autor, justamente en el entramado cultural e histórico de lo tsotsil, reconocemos un rock resignificado no sólo a partir de lo sonoro, sino a partir de toda una carga discursiva que lo estructura. Esto ocurre no sólo en las escenas de músicas indígenas contemporáneas, sino en general en cualquier escena propiamente reconocida como: “un recurso cultural para los fans de géneros musicales particulares [...] donde se forjan expresiones de identidad ‘underground’ o ‘alternativa’ para identificar su distinción cultural de lo ‘mainstream’” (*ibid.*: 2). No obstante, dicha distinción se logra hasta cierto grado del discurso de la escena, ya que los códigos y los modos de expresión musical son mutuamente dialógicos en tanto que van construyendo activamente textos

inteligibles para cierta audiencia. Si bien la escena implica –en ciertos contextos– producción, performance y recepción de la música popular, es imposible que se lleve a cabo de manera aislada respecto a la industria musical. Sobre esto, Bennett y Peterson (2004) mencionan que:

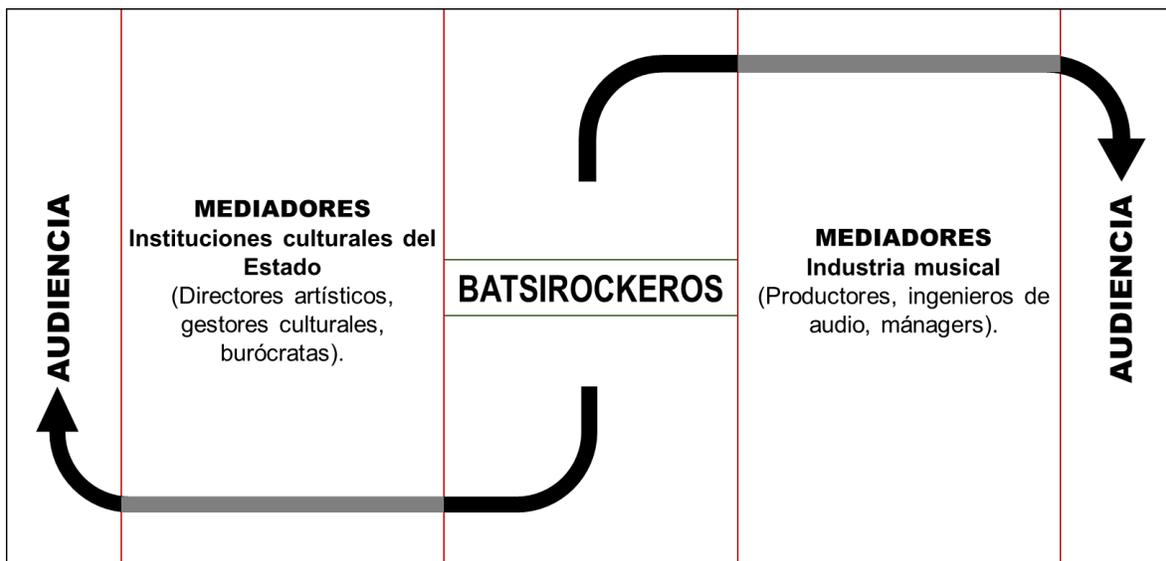
Las escenas y las maneras industriales de hacer música por supuesto que dependen una de otra. La industria depende de escenas para adoptar nuevas formas de expresión musical y para dar a sus productos el sello de autenticidad, mientras que las escenas toman ventaja de la tecnología, del CD al internet, creados por la industria musical (*ibid.*: 3).

Además, Will Straw comenta que:

[...] mientras los estilos musicales emergentes en específicos lugares urbanos o rurales superficialmente parecen constituir “momentos de separación del funcionamiento de industrias musicales industriales”, en realidad tales estilos resultan de “una interrelación de tendencias locales y transformaciones cíclicas dentro de dichas industrias” (Straw, 1991, citado en Bennett y Peterson, 2004: 8).

Finalmente, la música popular plantea ciertas estrategias de inserción para su producción y recepción tomando en cuenta ambas entidades. En términos procesuales, la producción musical se desarrolla en los dos ámbitos a trabajar, los conciertos en vivo y grabación de fonogramas, bajo un esquema interpersonal entre diversos actores de la escena: los *batsirockeros*, los mediadores y la audiencia. Los primeros son fácilmente ubicados dado que son los protagonistas quienes se manifiestan de manera explícita mediante un lenguaje musical y expresivo. Los segundos inciden de manera tácita en el quehacer de los *batsirockeros* a través de un constante diálogo; los hemos ubicado en dos grandes contextos: la industria musical y las instituciones culturales del Estado. Estos son directores artísticos, gestores culturales, burócratas, productores, ingenieros de audio y mánagers. Los terceros son los últimos receptores de las propuestas artísticas en donde, no obstante, están permeadas por los mediadores en cuestión. De esta manera, la delimitación y constitución de la escena musical se da mediante una serie de negociaciones entre los *batsirockeros* y los representantes de dichas instituciones y la industria musical, para finalmente entregar un producto multitextual –como veremos en el Capítulo III– a la audiencia (véase Diagrama 1).

Diagrama 1. Relaciones interpersonales en la escena musical del *bats'i* rock



Estas actividades encubiertas –que he marcado con color gris– son poco mencionadas en los trabajos sobre músicas indígenas contemporáneas, y es que las relaciones de poder –desde una perspectiva foucaultiana– que de ahí emergen, apuntan a procesos políticos que reproducen en parte el sistema capitalista, no obstante, dichas relaciones son precisamente las que dotan de sentido a este proyecto musical. Desde la perspectiva de la “dialéctica de la lucha cultural” de Stuart Hall (1984) daremos cuenta de las relaciones culturales entre centro y periferia, entre lo hegemónico y lo subalterno, que están circunscritas a un campo social articulado por la disputa de lo popular. Bajo esta óptica, desarrollada principalmente por los “estudios culturales”, se demostrará que en la escena musical del *bats'i* rock se dan una serie de negociaciones donde se aprovechan de dichas contradicciones.

1.5.1.1. Apartado sobre la noción de “lo popular”

El teórico cultural jamaicano Stuart Hall (1984) problematiza la noción de “popular” ya que es un adjetivo que se encuentra en constante disputa. Si bien él parte de una perspectiva marxista de “clase”, la lectura que se hace más bien refiere constantemente al constructo conceptual adorneano de la cultura popular como lo “masivo” –potencializado

por la industria cultural—, y en cuyas prácticas se impone una “ideología” como “falsa conciencia”; dicha lectura se contrapone con lo popular entendido como lo “alternativo” y lo “auténtico” del pueblo, y que además resiste a los embates del sistema de la cultura dominante. Es decir, mientras la primera conceptualización hace referencia a lo popular como “formas culturales comercialmente manipuladoras y envilecidas”, por otro lado también se entiende como algo “perteneciente a una clase obrera ‘real’, que no se deja engañar por los sucedáneos comerciales” (Hall, 1984: 99-100).

Hall critica ambas posturas ya que soslayan las relaciones esenciales de poder cultural que fungen mediante patrones de dominación y subordinación. A éstas les llama “relaciones culturales”, asimismo, son estrategias en donde las tensiones y oposiciones entre élite y periferia sostienen tal distinción. En pocas palabras, la cultura popular se consolida forzosamente por la cultura dominante, ya que ésta última en “su lucha continua y necesariamente irregular y desigual, el propósito es desorganizarla y reorganizarla constantemente” (*ibid.*: 101). Sin embargo, en nuestro caso consideramos que también las industrias culturales —entendidas como lo dominante o hegemónico— se adaptan y reconfiguran en función de los dispositivos populares, pero, además, se fortalecen mutuamente en un sentido dialéctico entre centro y periferia. Por otra parte, como ya lo mencionaba Bennett y Peterson (2004), tanto la escena local como la industria multinacional se necesitan pragmáticamente la una a la otra. Aunque cada una puede disputarse la legitimidad de un cierto espacio, lo cierto es que “el significado del símbolo cultural lo da en parte el campo social en el que se incorpore, las prácticas con las que se articule y se le hace resonar” (Hall, 1984: 104).

En el caso del *bats’i* rock, podemos ver que no son solamente los elementos musicales apropiados por los jóvenes, sino las prácticas musicales performadas en la escena misma las que dotan de significado a los códigos locales y globales. Así, en este campo social —que lo hemos llamado más bien “plataforma de enunciación”— las mediaciones entre músicos, mediadores y receptores determinan parcialmente la legitimidad del movimiento del *bats’i* rock, es decir, los símbolos culturales resuenan bajo ciertos discursos reivindicatorios, pero no logran legitimarse del todo por sí mismos. Hall aclara que la definición de cultura popular no sólo debe asumir las tensas relaciones de influencia y antagonismo con la cultura dominante —aunque es importante partir de esta polarización

que genera una dialéctica cultural—, sino tratarlas como procesos en tanto que el campo social genera formas y actividades que cambian constantemente, subsumidas además en formaciones dominantes y subordinadas (*ibidem*).

1.5.2. Reflexiones sobre música popular

De acuerdo con Juan Pablo González (2008), la definición de música popular convenida en el rama latinoamericana del *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) en Santiago, Chile en 1997; fue concebida como una “práctica musical urbana o urbanizada que es definida por su masividad, mediatización y modernidad; diferenciada de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales, aunque siempre manteniéndonos atentos a las intersecciones producidas entre ambos campos musicales” (González, 2008: párr. 13).

Siendo esto último punto de partida, en Los Altos de Chiapas la *música popular* es aquella vinculada al mercado de música mexicana como la ranchera, norteña y/o grupera, dispuesta incluso en eventos religiosos. Es decir, se tocan piezas como “La del moño colorado”, “El pávido návido” o cumbias sin nombre, en grandes fiestas patronales por bandas tanto locales, como nacionales. Mientras la reconocida “música tradicional” es ejecutada por instrumentos manufacturados localmente como el arpa, la guitarra de doce cuerdas o el violín; las bandas de aliento también acompañan las celebraciones santorales y enmarcan un estado festivo en el pueblo, sin mencionar también que la marimba o el teclado se les designa un espacio público para tocar cierto repertorio⁶⁸. Dicho sea de paso, dado el carácter masivo de esta música popular, por lo menos en México, mentiríamos si asumimos en este nivel una distinción del contexto chiapaneco. Aunque por su parte, en las comunidades indígenas de Chiapas también es llamada música *kaxlan* o mestiza por los habitantes de Zinacantán y Chamula, y presenta la particularidad de ser aquella a la que la gente está *acostumbrada* (Entrevista personal, Julián “Zanate” Hernández, vocalista y guitarrista de Lumaltok, enero de 2018); sugiriendo no sólo una distinción con el rock y otras músicas populares globales, sino una correspondencia directa con el sistema cultural local del *costumbre*.

⁶⁸ A revisar puntualmente en el Capítulo II sobre el sistema musical en Zinacantán y Chamula.

El privilegio del que goza la música popular en general ha sido gracias a los medios de comunicación masiva que la colocan como la música del pueblo y que condensa los gustos y pensamientos de la mayoría, es decir, su consumo refrenda una “afirmación colectiva” (Frith, 2008: 419). Por otra parte, si bien los jóvenes reconocen la música de banda como *verdaderamente popular* para el pueblo, no llegan a apropiarse completamente de sus códigos, incluso algunos dicen que no gustan de dichas sonoridades. Gracias a los medios masivos –y también las nuevas tecnologías– el rock se considera una alternativa frente a esto e incide en la vida del sector juvenil tsotsil a través de un cierto consumo musical.

Sin embargo, al convertirse de “escuchas” a músicos, los *batsirockeros* reproducen estructuras sonoras “filtradas” por su bagaje musical personal. Aunado a esto, existen agentes o mediadores que coadyuvan en las *formas* de (re)producir dicha música popular, poniendo en juego el significado que adquieren las piezas y los conciertos en vivo. La experiencia de Lumaltok en este sentido es esclarecedora. En el disco II los miembros de esta agrupación acuden al estudio CultivArte, ubicado en San Cristóbal de Las Casas, bajo la batuta del músico y promotor cultural Javier Velasco Gaona (véase Cuadro 4). Normalmente en estos procesos de grabación se designan cabinas aisladas para la grabación de los ritmos base, principalmente el bajo y la batería, empero Velasco dispuso más bien a grabar “como si estuvieran tocando en vivo, como un concierto” (Entrevista personal, Julián “Zanate” Hernández, vocalista y guitarrista de Lumaltok, enero de 2014). Ello les permitió a los *batsirockeros* grabar simultáneamente todos los instrumentos –aunque la batería estaba aislada–, sin tener la preocupación de los tiempos y compases a llenar, desenvolviéndose así en un contexto más libre en donde se pudieran realizar, por ejemplo, improvisaciones en la guitarra (*ibidem*).

Por otra parte, la historia de la banda Vayijel apunta a que, en sus inicios, aún sin nombre, habría comenzado a tocar covers en inglés y en español. Por sugerencia de Valeriano, al poco tiempo empezaron a cantar en tsotsil, pero no fue hasta que Damián Martínez instó a los jóvenes a nombrar su agrupación y, de acuerdo con Edgar Ruiz, fue Teyo quien la nombraría Vayijel o “Espíritu Animal Protector” (2015: 58). Lumaltok tuvo una situación parecida, dado que Zanate Blues sería el primer nombre que adquirieron por parte de la encargada del evento donde tocaron. Asimismo, poco después de la

consolidación de Vayijel, comenzaron a interesarse más al ver la posibilidad de conseguir apoyos económicos, por lo que aprovecharon la recién nombrada banda y le arrojaron a Floriano –quien es pintor– la creación del logotipo. Como ya hemos dicho, las instituciones influyen en estas y otras decisiones, en voz de los actores se constata: “ya sabíamos que existía el CDI. Ya sabíamos que había un chingo de instituciones que apoyaban. Lo que pasa, es que si no sabías hacer bien el proyecto, no te lo daban y por eso también te pedían muchos requisitos” (Entrevista con Teyo, citado en Ruiz, 2015: 58). Aunque las competencias musicales cobran sentido en tanto se desenvuelvan bajo ciertas lógicas, lo cierto es que la escena implica una generación de metatextos que activamente van caracterizando la escena.

Es posible que la territorialidad logre vislumbrar aspectos de la masividad, ya que no es gratuito que el rock haya incidido primeramente en dos municipios colindantes a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. El llamado auge de una escena alternativa también coadyuvaría en la circulación de músicas y presentaciones, por ejemplo, en espacios clandestinos. A su vez, el discurso modernizante se afianzaría en la lucha por la autodeterminación de los pueblos, como dirían los zapatistas, “una modernidad que nos convenga a nosotros”. Este sería el caldo de cultivo para que nuevas músicas arribaran al oído de los individuos oriundos de Los Altos.

La problematización que ve el sociólogo Simon Frith (2008) con la música popular lo lleva a plantearse no tanto lo que ésta pueda revelar de los sujetos, sino de ver *cómo* los construye (2008: 418). Asimismo, en el ámbito juvenil, indica que el “ser-joven” se define a partir de la música. Ellos *poseen* la música no sólo en el sentido materialista de mercancía, sino la canción misma, con la particular forma de interpretarla, e incluso el intérprete que la ejecuta (*ibid.*: 425-6).

Este sentido de pertenencia simbólica es el fundamento identitario de cualquier escena musical que busca crear un modelo de participación más activa. Es decir, el uso de la lengua y de ciertas sonoridades reconocidas como propias serían algunos elementos base del *bats'i* rock. Incluso antes de la ejecución de instrumentos musicales populares como la batería, la guitarra eléctrica o el teclado, algunos ya tocaban arpas, violines o tambores tradicionales. Este aspecto no busca desestabilizar la noción de música popular desarrollada por Frith (2008), sino justamente darle la razón en el sentido de que lo más “auténtico” en

la praxis sonora es lo propio. En palabras de Xun Pérez, se comprueba que, frente a esta nueva forma de crear música –e incluso con presiones por parte de los mediadores quienes dirigen los proyectos discográficos–, es más fácil componer con la base de la música tradicional, pues es lo que más conocen (Entrevista Personal, enero de 2018).

* * *

La estructura del primer capítulo estuvo pensada en torno a una delimitación empírica para la investigación. Por ello, al hablar del contexto sociohistórico acudimos a una serie de datos que fueron abonando a la idea de Los Altos de Chiapas como una región altamente politizada. En ese sentido, el zapatismo detona una memoria histórica que se afianza en prácticas culturales y sociales como aquellas explayadas en San Cristóbal de Las Casas. Siendo esta ciudad un imán para extranjeros que buscaban sintonizar con gente contestataria y de ideología de izquierda, por ende, se vuelve escenario de una cultura alternativa. Los jóvenes chiapanecos –tanto indígenas, como mestizos– abrevan de este clima político que ya había transcurrido, de manera muy similar, en los años sesenta y setenta, cuando el rock se volvió contracultural respecto a la hegemonía del Estado mexicano. Sin embargo, en las comunidades indígenas emergen bandas y contagian ese sentido de auto-referencia a través de la música. La emergencia trasciende el contexto chiapaneco e inciden en otros sectores juveniles indígenas que encuentran en las músicas populares, nuevas formas de expresión.

En nuestro caso, tratamos de poner énfasis en ver cómo, a través de la transición de ser-escucha al ser-músico, los *batsirockeros* se posicionan como indígenas más allá del discurso retórico encontrado en entrevistas y notas periodísticas. Para ello, tras un breve recuento genealógico, acentuamos el factor social que los conlleva a la consolidación de un proyecto de formar una banda. De esta manera, se van delimitando lo que entendemos como una *escena musical juvenil*. Finalmente, concluimos que son los *batsirockeros*, los mediadores y la audiencia, los tres sectores que conforman dicha escena. Tanto los conciertos en vivo, como las grabaciones discográficas son permeadas no sólo por la iniciativa de los jóvenes tsotsiles, sino por los mediadores, la mayoría mestizos, quienes inciden en la creación musical del *bats'i* rock.

CAPÍTULO II

EL TRASFONDO TRADICIONAL EN EL *BATS'I* ROCK

El *bats'i* rock nace en Los Altos de Chiapas como un movimiento musical indígena. Dado que dicha zona presenta mayor índice de comunidades indígenas, no es extraño que esta expresión musical surja de individuos oriundos de dichos pueblos. En el anterior capítulo se problematizó esta escena a partir del lugar que ha tenido el “otro mestizo”, complejizando de esta manera las relaciones sociales llevadas a cabo. Evidentemente esta situación también colocó al indígena en un nuevo lugar, es decir, se le otorgó un cierto protagonismo como actor de una escena musical. En este sentido, los procesos de apropiación musical han abarcado ciertos códigos de la música popular que además conllevan formas específicas de relacionarse musicalmente.

Por otra parte, las sonoridades de algunas piezas de *bats'i* rock remiten a aquellas prácticas musicales desarrolladas en otros contextos, a saber, en comunidades indígenas. En este sentido, hemos colocado algunas transcripciones a lo largo del texto –que son extractos a consideración del autor– que ayudarán a caracterizar el material sonoro de manera gráfica. Ahora bien, dado que la presente investigación busca explicar el diálogo con lo local que incita esta nueva escena, veremos no tanto el contexto, sino el sistema cultural del que provienen los jóvenes músicos tsotsiles. Éste lo ubicamos como “lo tradicional”, no en un sentido esencialista, sino partiendo desde una categoría local que se utiliza para designar un campo semántico, principalmente de transmisión oral. Sin embargo, es importante señalar que no habremos de rescatar o apuntar las reminiscencias y resabios de lo tradicional en el *bats'i* rock, sino ver cómo dichos jóvenes se han constituido musicalmente a partir de prácticas locales. Para ello utilizaremos la noción de sistema musical como una herramienta heurística bajo un enfoque estructuralista que resalte lo *relacional*.

2.1. El sistema musical de Zinacantán y San Juan Chamula

Partiendo del reconocimiento de la escena musical como un “recurso cultural” (Bennett y Peterson, 2004) por sus características sociales que le constituyen, asimismo, asumimos que existen otras formas de organización cultural provenientes de contextos

diferentes a los de la escena, a saber, aquellos arraigados en “comunidades indígenas”. Aunque este concepto resulte determinante en lo que puede implicar una “cohesión social perfecta”, es sabido que no siempre existe ductilidad y que no se está exento de conflictos internos. Tomando en cuenta esta premisa, la presente investigación pretende articular datos tanto etnológicos como etnográficos, sin perder de vista los factores que podrían desestabilizarlos.

Partiendo de la circunscripción territorial, así como la historicidad de esta región chiapaneca, comprendemos la perpetuación no tanto de rasgos culturales indígenas, sino de su continuo ámbito de negociación. Es decir, el individuo se define a partir de relaciones sociales que le sostienen, bajo criterios y pautas culturales específicos. Esta dialéctica local, que parece circunscribirse a un territorio construido socialmente, constituye lo que reconocemos como un *sistema*. Sobre esto el antropólogo Jesús Jáuregui (1986) menciona:

Un sistema no es un agregado, ni una mera suma de elementos yuxtapuestos mecánicamente. Por el contrario, sus elementos constitutivos, lejos de tener un “valor” como entidades independientes, presentan un carácter puramente *relacional*, es decir, dependiente de las relaciones que los unen y oponen con los demás en el seno de un conjunto. Un conjunto asume las características de *sistema* si es posible concebir, por la vía de un modelo, las relaciones que otorgan a los términos que unen un valor “de posición”, por la cual constituyen una totalidad articulada. Pero este conjunto no es visible empíricamente: solo se accede a él por la vía de un análisis que arranca del estudio de fenómenos conscientes para dilucidar su infraestructura inconsciente. Se deben, pues, reconocer las relaciones complejas que, en su operación, constituyen elementos –de entrada separables– como partes de una totalidad postulada previamente (1986: 99).

Para evitar caer en determinismos conceptuales, partiremos de la noción de sistema como un proceso analítico, el cual podría explicar el sentido de la totalidad articulada y de lo relacional en las comunidades indígenas alteñas. No obstante, la descripción de sus implicaciones excedería los objetivos de la presente investigación, por lo cual privilegiaremos el ámbito musical, concibiéndolo asimismo no tanto como una fracción sino como un subsistema. Así, teniendo en cuenta la complejidad de las relaciones sociales, entenderemos mejor el papel que juega en la vida comunitaria. Además, a sabiendas de la cercanía de Zinacantán y Chamula con la ciudad de San Cristóbal, es importante destacar la relación con el *otro* ‘mestizo’ como un aspecto regulador del sistema cultural. Incluso en

los sueños y en ciertos relatos cosmológicos tsotsiles se le representa como un ser truculento y estafador: el *kaxlan*⁶⁹ está relacionado con la mítica figura del “señor de la tierra”, que bajo ciertas concepciones se presenta como gordo y codicioso, que controla la posesiones de las tierras comunales y domésticas, evidencia de su bienestar económico, por lo que solicitar su ayuda entraña grandes peligros (Vogt, 1979: 60). En este sentido, el presente estudio pretende continuar observando las relaciones con el *otro* ya que, en el caso tsotsil, determina la (auto)concepción de estos pueblos indígenas.

Por otra parte, desde la etnomusicología –principalmente abocada a las comunidades indígenas de la región huasteca– ha partido de dicha noción estructuralista de sistema. A partir de ella, hemos visto que el saber musical es organizado y transmitido mediante un campo semántico que permite pensar y sentir la música. Asimismo, esto es posible gracias a la significación social y articulación con otras dimensiones de la cultura. Esta red de significados exployados socialmente es en apariencia difusa, confusa y hasta contradictoria. No obstante, a través del lente etnográfico es posible discernir una lógica y una sabiduría local en las prácticas musicales. La definición de la que partimos perfila nuestra estrategia metodológica:

Por sistema musical entendemos a un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad o por su similitud se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales, y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo. (Camacho Díaz, 2013: 388)

En las comunidades de Zinacantán y San Juan Chamula en Chiapas se llevan a cabo hechos musicales de los que participan principalmente individuos oriundos de dichas comunidades. En este sentido, la música tradicional es ejecutada de manera pública y se dispone de acuerdo a ciertas fechas, así como en ciertos espacios –a puntualizar más adelante–. Los encargados de llevar a cabo dichos eventos son reconocidos ampliamente

⁶⁹ Aunque su raíz proviene de “castellano”, como aquel proveniente de tierras hispánicas que habla dicho idioma, el sentido que se le ha dado actualmente designa a todo mestizo o extranjero.

por la comunidad, dotándoles de cierto prestigio y valor a sus contribuciones religiosas. Las pautas dispuestas tanto en eventos religiosos como en otras ocasiones performativas, no se *escriben* expresamente. Sin embargo, al llevarse a cabo se dice que es el *costumbre*, esto es, “lo que dejaron *nuestros* antepasados” (Notas de campo, febrero de 2017). Éste además articula no sólo el sistema musical, sino el político, el económico y el religioso, dando lugar a un complejo sistémico, por lo que la modificación de uno supone la afectación de los demás. Finalmente habremos de considerar las dotaciones instrumentales como sustanciales en las prácticas musicales. Ello conllevará a la complejidad de la noción de música tradicional, a saber, lo que para Zinacantán implica el *bats’i son* y para Chamula el *bats’i vo’om*. A continuación, retomaremos algunos apuntes sobre el *costumbre* reconociendo no sólo la distinción que hace el antropólogo Miguel Alberto Bartolomé (1997) de “gente de *costumbre*” y “gente de *razón*”, lo cual además sirve como “una forma sintética de definir la cultura propia y contraponerla a la de los mestizos” (1997: 86); sino que sustenta la diferenciación tsotsil entre *kaxlan* y *bats’i vinik antsetik* (mujeres y hombres verdaderos). Por lo tanto, consideramos que dichos indígenas son más conscientes de los elementos culturales propios, mediante un juego de contraste con los de los ladinos o mestizos (Cf. Pitarch, 1995).

2.1.1. El *costumbre*

Si bien el enfoque sistémico de “la *costumbre*” o “el *costumbre*” supone un reconocimiento de las prácticas culturales, éstas no provienen exclusivamente de eventos religiosos y/o festivos, sino que también abarcan situaciones de la vida cotidiana. Como bien apunta Bartolomé:

Se manifiesta así el ámbito de lo cotidiano como el espacio fundamental para la concreción de la conciencia social de un grupo humano; espacio en el cual la cultura se despoja de su papel de norma ideal, para pasar a asumirse como desempeño real; como organizadora y reproductora de la matriz de conductas propias de una colectividad dada (Bartolomé, 1997: 84).

No obstante, reconocemos que las normativas adquiridas en la vida cotidiana más bien se complementan con los de la festiva. Por lo tanto, dicho concepto refiere a aspectos

políticos como el sistema de cargos, y sociales como el sistema de parentesco. La vida colectiva genera significaciones que podemos retomar para problematizar, en este caso, un nuevo fenómeno musical como el *bats'i* rock. Más aún, entendemos que el *costumbre* precede a las formas de organización juvenil realizadas en dicha escena, constituyendo así su base epistémica, sin mencionar los (des)encuentros que se generan frente a los diversos mediadores que coadyuvan. Incluso, muchos de ellos reconocen a los jóvenes músicos tsotsiles en su diferencia de manera apriorística, sustentada a veces en estereotipos y estigmatizaciones de lo indígena, sobre todo en el contexto de Los Altos.

La particularidad de este lugar no sólo abarca la larga data de enfrentamientos entre indios y mestizos, sino la construcción de una cierta exotización como parte del reciente consumo turístico. En este sentido, la manufactura de ciertos objetos a partir de técnicas como el bordado y el telar de cintura genera mercado en y desde las comunidades de Zinacantán y Chamula. Sin embargo, el traje típico como el huipil, el algodón o *kolera*⁷⁰, el *chuj* o *jerkoil*⁷¹, entre otros, es utilizado localmente no obstante su comercialización. Las ocasiones festivas, por ejemplo, de Zinacantán, comprometen a la población a vestirse de manera adecuada, sin mencionar aquellos que cumplen un cargo que implique ataviarse de cierto modo.

El *costumbre* estimula el rezo y la plegaria en toda la comunidad, sobre todo en ciertas fechas como en la fiesta del santo patrón. También regula algunos comportamientos como la abstinencia sexual, el ayuno, la vigilia, e incluso la higiene personal, pues se cree que, si arbitrariamente un alférez se baña en ciertos días, supone lluvia (Notas de campo, agosto 2016). En la parte de la alimentación también el *costumbre* dispone cierto menú; como en toda fiesta los banquetes son específicos, como el caldo de *paxon*⁷² en Chamula, o el *pajal ul* (atole agrio) en Zinacantán, además de lo convencional como el pan y el café, el caldo con carne ahumada o pollo, el caldo de verduras como de col con yerbabuena, los

⁷⁰ Ambos sinónimos. De uso exclusivo de Zinacantán, estos son un tipo de manta a usanza de camisa en el caso de los hombres, y usanza de rebozo en el caso de las mujeres, ambas con borlas colgantes. El bordado es floreado y se basan sobre todo en pigmentos de morado, azul o verde. Este traje se empieza a usar aproximadamente en la década de los setenta. Dicho sea de paso, algunos estilos de bordado son distintivos de ciertos parajes zinacantecos.

⁷¹ Chamarro grueso de lana de borrego que se utiliza principalmente en San Juan Chamula. En el caso de las mujeres se usa como enagua –sólo de color negro. El chamarro oscuro se denomina *chuj* y la versión en blanco *jerkoil*. La diferencia implica el rango de jerarquía, siendo el *jerkoil* de uso principalmente de autoridades civiles y religiosas. Dicho sea de paso, entre mayor longitud del pelaje, mayor es el costo.

⁷² Uno de los cinco cargos específicos para el Carnaval, a tratar más adelante.

tamales de frijol, y la amplia dotación de tortillas hechas a mano por las mujeres. Huelga decir lo que esto implica en términos de sociabilidad y de parentesco, ya que tanto las mayores como las jóvenes se juntan en la cocina para despachar a la comunidad.

En ambas comunidades se observa una religiosidad específica, un tipo de “catolicismo maya” en donde se veneran en iglesias varias figuras santorales, pletóricas de adornos sobre bases florales, rodeadas de múltiples velas y figurillas de animales. Es decir, muy lejana de la convencional imagen crucificada de Jesucristo en lo alto del retablo. Además, es importante señalar lo que ocurre en materia sonora durante las festividades, y es que las explosiones de las *kamaras*, los chiflidos de los cuetes, la música de flauta, bandas, grupos, y hasta bocinas portátiles, conforman una sonósfera que ratifica al *costumbre*. Las bandas de aliento, así como mariachis y tríos huastecos son contratados por la gente para ir a tocarle a algún santo. Evidentemente todo esto implica una gran organización colectiva, y un sentido profundo de devoción para quien lo realiza. Considero que ambas conciernen para quienes participan del *costumbre*, ya que por un lado se corresponde a la comunidad, al mismo tiempo que se venera a los dioses –con quienes se tiene constante comunicación. En este sentido, los mandatos divinos se combinan con los civiles, ya que, al llegar a cierta edad, el zinacanteco o el chamula se le dice mediante los sueños o las juntas comunitarias que debe cumplir un cierto cargo. El primer caso es ineludible, ya que su desacato supone castigo divino, como la enfermedad, la mala suerte o incluso la muerte.

El *pox* o *posh* es un aguardiente hecho de caña de azúcar y tiene gran importancia en Los Altos no sólo durante el período festivo⁷³, sino también en la vida cotidiana, e incluso para curación –la palabra “*poxail*” se traduce como medicina–. Cabe señalar que, en su proceso de destilación, la primera entrega se denomina *nich* (flor), aludiendo al florecimiento del retoño líquido que concentra un gran porcentaje de alcohol. Ésta mayormente se almacena en grandes garrafones de vidrio y, en rituales de “cambio de flores” en Chamula, se consagran untándoles juncia (*pinus tecunumanii*). Las comunidades indígenas alteñas se sirven de estas hojas de pino de color verde pasto, largas y delgadas, semejantes a finas agujas, que despiden una fragancia agradable durante un tiempo. La

⁷³ Aún durante las fiestas está prohibido tomar *pox* dentro de las iglesias por normativa eclesiástica (Comunicación personal, Marina Alonso Bolaños).

juncia es fundamental para los rituales y eventos religiosos ya que además de aromatizar, sacraliza los espacios como iglesias, cruces o capillas. Tanto ésta como el *pox* son reconvenidos por los jóvenes *batsirockeros* ya que son símbolos que les dotan una identidad cultural.

No obstante, anteriormente ya se había consolidado un tipo de sincretismo, y es que el catolicismo maya se sedimentó paulatinamente desde la época de la conquista. Como en toda Mesoamérica, la figura del maíz se constituyó mediante un proceso no sólo de domesticación, sino de sacralización. Ello implica además una disposición espaciotemporal en forma de conocimiento local que se ha transmitido por generaciones. En este sentido, algunas actividades agrícolas –como la cosecha y la siembra– ejercidas por los pueblos indios, suponen un ordenamiento específico del mundo, en donde el equilibrio cósmico y la buena relación con las deidades es fundamental. Los cerros y montañas, los ojos de agua y las cuevas, son algunos espacios naturales sacralizados desde antiguos tiempos mayas, donde incluso hoy día se practican ceremonias y rituales de propiciación. Las concepciones del mundo son recordadas a través de mitos y relatos que permean hoy día, y conciben, por ejemplo, que estos personajes *tricksters* conocidos como *maxetik* (monos) se asocian con los judíos, a la vez que representan los animales de la primera creación, a saber, hombres que se comían a sus propios hijos cuando llegaban a la pubertad y el Sol-creador los castigó transformándolos en monos (Gossen, 1980: 233). Esta doble narrativa se conjuga y construye una representación *tsotsil* del Carnaval conocido como *k'in tajimoltik*, la fiesta de los juegos, que encarna el fin y principio del calendario maya mediante los cinco días aciagos o *chay k'in*, los faltantes para completar los 365. En este mismo tenor, continuaremos en el siguiente apartado con una sucinta explicación de lo que refiere el ciclo festivo en el *costumbre*, donde además se ordena bajo un calendario santoral-agrícola producto de un sincretismo maya-católico.

2.1.1.1. Ciclo festivo en calendario santoral

El sincretismo mencionado arriba refiere, entre otras cosas, a que el calendario santoral coincide con el ciclo agrícola en un sentido relacional entre la naturaleza y la

religión⁷⁴, es decir, los practicantes también guardan una profunda devoción hacia los entes naturales. En este sentido, vemos que a los dioses se les ha otorgado una nueva investidura. Mediante la conquista española se implementó una nueva religiosidad sin dejar de lado las deidades creadoras y reguladoras en las que creían los antiguos indios. Por ejemplo, en el caso de San Sebastián Mártir en Zinacantán, el mito dice que varios animales trataron de comérselo vivo mientras éste –como aparece martirizado– había sido amarrado a un árbol por un general (Vogt, 1979: 227-8). Dicho esto, no es extraño que la emblemática danza del Bolomchon (jaguar-serpiente) sea representada únicamente durante la celebración de dicho santo. Tanto la fiesta de San Sebastián (20 de enero) como la de San Lorenzo (10 de agosto) son las dos fiestas anuales de mayor importancia en Zinacantán, lo cual marca una diferencia respecto a otros calendarios católicos y cristianos en México.

Asimismo, para Victoria Bricker (1966) la noción del tiempo maya está presente en el sistema de cargos, no sólo por la simbolización del *tiempo* como una carga y la distancia como el *espacio* en que ésta se lleva, sino por los rasgos estructurales manifestados mediante dicho sistema. Es decir, los conceptos de tiempo y espacio se expresan en la organización del sistema de cargos en un sentido análogo con el de los dioses. Así, los funcionarios que ocupan cargos han de gobernar para el mundo social, mientras que los dioses han de hacerlo para la eternidad, por lo tanto, se supera el sentido únicamente financiero y se pondera también el bienestar religioso como responsabilidad social (1966: 355-61).

Las imágenes sagradas reconocidas como santos son además clasificadas de acuerdo a si es *bankilal*⁷⁵ (hermano mayor) o *its'inal* (hermano menor) –incluso siendo el mismo–, lo cual implica un tipo de jerarquía más bien de complementariedad y no tanto de subordinación⁷⁶. En las iglesias tanto de Chamula como de Zinacantán se identifican decenas de figuras como San Mateo, San Juan, María Magdalena, Cristo del Santo Entierro, San Lorenzo Mártir, San Andrés, Santo Domingo, San Juan, entre otras; algunas de más de

⁷⁴ Las estaciones del año que implican temporada de secas y lluvias, de siembra y de cosecha, así como de abundancia y escasez, se establecen junto con ceremonias santorales y patronales en un solo calendario de origen maya. Para más información sobre dicho ciclo agrícola y ceremonial, véase Guiteras Holmes (1986: 36-7) para el caso de San Pedro Chenalhó; Nolasco *et al.* (2015: 210) para caso de Larráinzar y la gráfica 4 en Alonso y Nolasco (2008: 338) para el caso zoque.

⁷⁵ Este término también se utiliza para referirse a alguien respetable o eminente. Normalmente se les llama *bankilal* a los adultos mayores que han cumplido un cargo o que conocen bien el *costumbre*.

⁷⁶ Esta dualidad maya también podría referir a los míticos guerreros hermanos Hunahpú e Ixbalanqué descritos en el Popol Vuh.

un metro de altura, vestidas con la indumentaria correspondiente –algunas con la ropa tradicional a escala–, así como rodeadas de flores y otros adornos dependiendo la celebración.

En el caso de Zinacantán se reconoce que el santo patrón es San Lorenzo, no obstante, algunos recuerdan que otrora el *bankilal* era Santo Domingo, jefe de la orden dominica, quien se venera el 4 de agosto, es decir, seis días antes de San Lorenzo. Finalmente se reconocen a ambos durante la fiesta que tiende a durar poco más de una semana, antecediéndoles así los preparativos. Éstos incluyen la vigilia de cargueros religiosos como mayordomos, alféreces y por supuesto, músicos; sin mencionar la faena que implican los arreglos que decoran las iglesias como arcos repletos de coloridas flores, incensarios de copal, así como los adornos frutales que cuelgan de las vigas al interior, siendo éstos provenientes de comunidades hermanas de tierra caliente como Ixtapa. Dicho esto, en un sentido de reciprocidad política, es pertinente mencionar que también existe un sistema de intercambio de santos a manera de relación ceremonial y diplomática entre dos o más comunidades (Cf. Ochiai, 1985).

Las fechas de las ceremonias más significativas en las dos comunidades indígenas a estudiar son: Año Nuevo (1 de enero), Santos Reyes (6 de enero), San Sebastián (20 de enero), Carnaval (febrero-marzo), Semana Santa (abril), Santa Cruz (3 de mayo), San Juan (24 de junio), San Lorenzo (10 de agosto), San Mateo (21 de septiembre), Virgen del Rosario (6 de octubre), Día de Muertos (1 de noviembre), Virgen de Guadalupe (12 de diciembre) y Navidad (25 de diciembre). En algunas es común encontrar toritos y/o “castillos” de fuegos artificiales, carreras de caballos, espectáculos de jaripeo, así como extensos puestos de comida y bebida. La importancia de cada fiesta varía dependiendo de la comunidad, así como el lugar en donde se desenvuelve, ya sea en la Iglesia, en el Ayuntamiento, en el Panteón, o algún sitio natural sagrado como cerros y ojos de agua. Finalmente, asumimos que las normativas no se adquieren por las constantes e intermitentes festividades, sino porque a través de la *vida festiva* (Cf. Camacho Díaz, 1996) se regulan disposiciones colectivas a partir del juego entre la permisión y la prohibición, constriñendo así a la población a un sistema de normas sociales de manera consciente.

Sobre el K'in Tajimoltik (Fiesta de los juegos)

Hemos visto que el *costumbre* es entendido más allá de las acciones concretadas en situaciones específicas, dando lugar así a un continuum de significados puestos en práctica. En este sentido, el sincretismo mencionado arriba se materializa mediante un ciclo ceremonial religioso, donde además suponen una representación del orden cósmico. Por lo tanto, “el desorden” también tiene una importancia fundamental y se elige los cinco días aciagos o *ch'ay k'in* que corresponden al Carnaval, fiesta que coincide con el inicio de la Cuaresma católica a finales de febrero y principios de marzo.

En el caso de Zinacantán salen personajes denominados “negros” o “carnavaleros”, que además de portar un *chuj*, llevan máscaras⁷⁷, muñecos de plástico, una carretilla con bocinas portátiles, y lanzan dulces a la gente. Otros incluso cargan consigo una fumigadora con agua que lanzan a los que intenten jugar con ellos, sobre todo niños. A lo largo de la comunidad hay aproximadamente 10 grupos de alrededor de 8 o 9 carnavaleros. Su actitud es graciosa, ya que hablan en tono agudo y bailan al ritmo de la música grabada –aunque a veces son acompañados por bandas de viento–, además de embromar a turistas dispuestos a tomar fotos o videos. Sin embargo, pocas veces entran a las iglesias, y cuando lo hacen, se levantan la máscara. Éstos además se juntan con grupos de mayordomos que danzan con propósitos rituales, y paralelamente los carnavaleros pasan a bailar sobre todo si hay alguna banda tocando⁷⁸. Alrededor de las tres de la tarde de ese día –28 de febrero– un grupo de *mayoletik* (policías tradicionales) los persiguió para meterlos a la cárcel, y poco después soltarlos. La explicación que me dan es que “así es el *costumbre*” (Trabajo de campo, febrero de 2017). Durante estas fechas la labor de los *vabajometik* (músicos tradicionales) es tocar en todas las casas –35 aproximadamente– de los mayordomos, alféreces y *moletik*, junto con los cargueros exclusivos de Carnaval. Estos son dos *paxonetik* (pasiones), quienes llevan un sombrero plano con listones; un *tot j-ik'al* (papá negro), quien trae consigo un cuerno de toro con chicha⁷⁹, además de cantar y repartir cigarros; un *jlik yav*

⁷⁷ Si bien algunas concuerdan con las de Halloween, se detectan también máscaras de personalidades políticas como Carlos Salinas de Gortari y el subcomandante Marcos (Trabajo de campo, febrero de 2017).

⁷⁸ Sólo en esta ocasión ubiqué una “banda rítmica”, conformada por acordeón, batería, cencerro, tarola y güiro que, si bien exponía una tenue melodía, era apabullada por los instrumentos esencialmente rítmicos que incitaba a los carnavaleros a bailar.

⁷⁹ Licor de piña con caña de azúcar y panela fermentado. También se toma durante el Carnaval en Chamula.

ak'al, literalmente “quien levanta el copal” y un *xuves* (juez). Asimismo, el lunes de Carnaval suben al *Sisil Vits* (Cerro de Santa Cecilia) dichos cargueros junto con los carnavaleros para danzar.

En el caso de Chamula, el Carnaval se conmemora al *Sat ch'ultotik* “Nuestro Sagrado Padre Sol”, representado por el Cristo del Santo Entierro, conocido localmente como *Yajvalel Vinajel* (Dueño del Cielo). Dicho sea de paso, tanto a él como San Juan son las máximas figuras venerables en dicha comunidad. La fiesta parte del mito de origen sobre la ausencia de sol por cinco días, por lo que cada año se rinde culto al *Yajvalel Vinajel* a la vez que se invierte el orden. El retorno al pasado mítico implica la representación del caos para el advenimiento de un nuevo orden, así, “monos” andan sueltos por las calles, se hace una *representación* de cuando el sol cruza el cielo caminando descalzo sobre paja ardiente, y los niños se avientan unos a otros excremento de caballo en recuerdo de cuando México peleó contra Guatemala (Nolasco y Alonso, 2008: 343-4).

Los *maxetik* son personificaciones de monos y judíos (Gossen, 1980: 233) que visten sacos negros con parches rojos, pantalón de gamuza café o naranja, lentes oscuros como símbolo de modernidad, un paliacate que les cubre boca y nariz, un cuerno de toro que contiene pox o chicha, y el característico sombrero largo cónico con listones colgantes de tres colores que corresponden a cada barrio de Chamula⁸⁰. Asimismo, algunos llevan lienzos de animales disecados –como el tigrillo o el conejo– con incrustaciones de cascabeles que suenan al moverse, o algún muñeco de peluche que lo sustituya. Cabe mencionar que no hay edad fija, puede haber desde niños hasta ancianos. Ahora bien, existen dos tipos de *maxetik*: los “callejeros” y los “domesticados” (Comunicación personal, Delfino Díaz, tecladista de Yibel, febrero de 2017).

⁸⁰ Estos son: verde, rojo y amarillo. Sin embargo, recientemente se están incorporando el rosa, el violeta y el azul.



Imagen 1. Maxes con guitarra y acordeón. Chamula, Chis. (Foto: Susana Frías)

Estos últimos acompañan ceremonias solemnes, cargando banderas de las mayordomías o agitando el *sot* (maraca). Mientras que los “callejeros” o *kolemal maxetik* (monos libres o sueltos) traen una vara que simboliza el pene del toro, así como instrumentos musicales como el acordeón, la guitarra (véase Imagen 1), e incluso un tambor que tocan con *sot*. También ejecutan otros artefactos sonoros como pequeñas campanas o cornetas de juguete. Éstas se han de escuchar simultáneamente en decenas a

manera de clúster, y junto con los ya típicos gritos, aullidos y otras interjecciones de dichos personajes, conforman una gran masa sonora que inunda al pueblo.

2.1.1.2. Sistema de cargos

El sistema de cargos funge como regulador de la vida social en las comunidades indígenas alteñas, articulando elementos económicos, culturales y religiosos. En esta región se distribuyen en dos tipos de trabajos: el *abtel patan*, que gobiernan, y el *nichimal abtel*, que sirven a los santos (Alonso y Nolasco, 2008: 339). Este último es traducido como “trabajo florido” y refiere al que hace la fiesta y alegra los corazones. Esto puede incluir toda manifestación artística dispuesta en ceremonias, en donde la música evidentemente ocupa un lugar privilegiado. De hecho, los *vabajometik* (músicos tradicionales) muchas veces rectifican las labores de los cargueros novatos, dada su función vitalicia que les ha permitido dominar casi a la perfección los preceptos del *costumbre*. Dicho esto, los

individuos que componen dicha sociedad y participan de ambas funciones adquieren compromisos con la comunidad en virtud de perpetuar cierta cohesión. Evidentemente ello no está exento de conflictos, empero se siguen estrategias punitivas o castigos para quienes no cumplan con algún cargo, aunque también se delega la culpa a la vergüenza moral. El consejo de ancianos continúa siendo uno de los órganos jurisdiccionales más importantes en la toma de decisiones. Como ya se mencionó, los deberes tanto cívicos como religiosos son designados a individuos ordenados a través de las reuniones de cabildo o de sueños, aunque falta decir que también se adquieren por herencia familiar o voluntad propia⁸¹.

En el caso de Zinacantán, coincidimos con el antropólogo Frank Cancian (1976) en tanto que los cargos en la vida pública se dividen en tres sectores diferenciados de acuerdo con su rol económico: los curanderos nativos⁸², el gobierno civil y la jerarquía religiosa. El *j-ilol* (curandero) desempeña su cargo manteniendo buenas relaciones con los dioses y curando las dolencias ocasionadas por ofensas hacia éstos. Su remuneración proveniente de los pacientes y sus familiares se da en especie, como comida y bebida, así como la gran cantidad de velas y *pox* requeridos para el ritual. Los funcionarios civiles practican durante un término de 3 años, estos son cargos como presidente municipal, síndicos, jueces, regidores y alcaldes. Sus labores políticas en el ayuntamiento incluyen la administración de justicia y las buenas relaciones en la comunidad, así como con la burocracia y la ley oficial del Estado mexicano, sin dejar de tener un cierto tipo de autonomía. Finalmente, los puestos religiosos tienen una duración de un año de servicio y ascienden a partir de una escala jerárquica, e incluso se combinan con los civiles⁸³ (Cancian, 1976: 30-40). El sistema del *costumbre* también establece rituales de entrada y salida, es decir, se abren y se cierran ciclos mediante actos colectivos que reconocen a los cargueros entrantes y salientes, todo esto acompañado con música.

Dado el exhaustivo trabajo que implica ocupar un cargo religioso, es importante señalar que supone un gran dispendio monetario, que incluso conlleva a la deuda familiar, pues el carguero tiene que proveer a los demás participantes con comida, bebida y flores,

⁸¹ De hecho, algunos cargos se anotan en listas de espera, llegando a demorar hasta 15 años. Esto también supone una cierta temporada para ahorrar.

⁸² Aunque reconoce que dura toda la vida, el autor omite que también el cargo de *vabajom* (músico) es vitalicio.

⁸³ Cancian (1976) refiere que Manning Nash, un antropólogo que lo antecedió en estudios sobre sistema de cargos, apunta que los indios zinacantecos consideran los cargos civiles y religiosos como un solo sistema. No obstante, el autor refrenda su hipótesis de una nítida diferenciación entre dichos campos (1976: 39).

aunado a los desvelos y responsabilidades conferidas por la comunidad tanto en Zinacantán, como en Chamula. Sin embargo, el prestigio adquirido por quienes hayan pasado por un cargo nos habla de un tipo de capital social que incluso es acarreado por generaciones. En esta última comunidad, los cinco cargos relativos al Carnaval son de suma importancia, estos son, el *i'chim*, el *mail tajimol*, la *xinolan*, el *komisario* y el *paxon*. Hay en total tres *paxonetik*, uno para cada barrio, y es el cargo de mayor jerarquía dado que se sirve de otros cargueros menores como los *yajotikil* (consejeros), los encargados de la pólvora, de la comida, de las flores, entre otros (Notas de campo, enero 2017). En este sentido, para los alteños las flores implican funciones más allá de la estética o devoción que pueda representar a un santo.

El cargo de *nichimetik* (buscador de flores) es fundamental para el *costumbre*. Asimismo, en Chamula los *chuk nichim* (encargado de flores) sirven al *paxon* en el ritual de “cambio de flores”. Además de la hoja de juncia (*Pinus tecunumanii*), existen otras dos especies de plantas utilizadas en esta comunidad: el kilon (*Tillandsia eizii*) y el konkon (*Cavendishia bracteata*)⁸⁴ (Cf. Díaz Méndez, 2016). La primera es colgada sobre altares a manera de cortina, mientras la segunda se dispone en montón sobre el techo del altar. Al momento de colocar el kilon, éste muestra colores frescos de verde y rosa y luego de cuarenta días, cuando llega de nuevo el ritual, coincidentemente se seca y adquiere un color pardo. Cada ritual de “cambio de flores” implica que los *mastros* vayan a tocar no sólo en iglesias, sino en las casas de ciertos cargueros religiosos.

Por otra parte, de acuerdo con Cancian (1976), un total de 55 zinacantecos ocupan cargos en la jerarquía religiosa cada año, éstos son mayordomo, alférez, regidor y finalmente alcalde viejo en escala sucesiva; asimismo, quien llegue a cumplir los cuatro se le considera *mol* (anciano)⁸⁵ (1976: 40, 47). Dicho esquema reitera la hipótesis del *costumbre* como articulador de sistemas políticos, económicos y religiosos a través de los cargos. Este sistema refrenda los valores comunales reflejando la actividad económica que se debe realizar, determinando además la posición social adquirida a través de ciertas

⁸⁴ De acuerdo con Delfino Díaz (Tecladista de Yibel), estas son endémicas de Los Altos de Chiapas y su uso se remonta a tiempos prehispánicos.

⁸⁵ De acuerdo con mis notas de campo (2016), el cargo de *moletik* es aquel encargado de la iglesia de Esquipulas en Zinacantán. Si bien la traducción es correcta, difiere de tal consideración. Más bien, quien ha ocupado los cuatro cargos se le llama *totilmeil*, y aunque no tenga traducción concreta, se observa la conjugación de *tot* (padre) y *me'* (madre). Dicho sea de paso, Vogt (1979) por su parte los refiere como “deidades ancestrales” (1979: 35).

instituciones. Asimismo, promulga la distribución y disipación centrípeta de la riqueza en la comunidad (Cf. Cancian 1976).

Aportes etnográficos sobre Zinacantán

No obstante, la complejidad de este sistema de cargos excede los intereses de la presente investigación, por lo que partiré de mi experiencia de campo –a partir de entrevistas y comunicaciones personales *in situ*– para profundizar más adelante en el ámbito musical. Considero que, al exhibir ciertos apuntes de trabajo de campo, se podrá entender el sentido de lo local a partir de elementos consolidados en el *costumbre*. Ahora bien, como ya se mencionó, la fiesta patronal de Zinacantán es dedicada tanto a San Lorenzo como a Santo Domingo. Para comenzar, habré de especificar brevemente los atuendos que diferenciaban a los cargueros religiosos presentes en dicha fiesta:

- **El mayordomo “menor”** o *its'inal* se viste con un pantalón blanco corto que anteriormente se usaba en el pueblo, y encima viste un *chuj* negro de una sola pieza que le cubre todo el cuerpo. En la cabeza visten a manera de turbante una prenda de color gris azulada llamada *pok'* que le cuelgan listones de colores. Además, cargan un sombrero plano de palma igualmente con listones. De vez en cuando lo llevan en la mano, sobre todo al momento de danzar. Su calzado son los llamados caites con talonera larga. En cierto momento de la procesión portan la bandera de su mayordomía.
- **El mayordomo “mayor”** o *bankilal* se diferencia principalmente por su sombrero tipo bombín de ala ancha y color negro con listón azul. Todo el tiempo lo están portando. En la cabeza llevan un tipo turbante de color rojo. Casi siempre están con los alféreces. Éstos además acompañan la danza de los capitanes tocando el *sot* (maraca). El número de mayordomos *bankilal* e *its'inal* llega alrededor de cuarenta, ya que cada santo ocupa más de un mayordomo para su cuidado. No obstante, así como lo fueron los apóstoles, son doce los que se presentan para danzas rituales.
- **Los dos capitanes** se visten con varios elementos como listones de colores, plumas de pavorreal y turbante rojo. Pero lo que los distingue es que traen pintada la cara con líneas de pintura dorada. No llevan sombrero. Todo el tiempo frente al otro

deben ir saltando en un solo pie y terminan después de unos segundos, agitando su prenda bordada de flores. Esto lo hacen tanto al compás de la música de cuerdas, de flauta y tambor, y hasta con la banda de viento.

- **Los cuatro alféreces** visten un brillante ropaje azul con lentejuelas y brillos dorados y portan su distintivo sombrero tipo bombín con una pluma de pavorreal erguida. Además, éste lleva al frente una pequeña estampa de la imagen de un santo. El cargo dura un año respecto al santo de cada mes.
- **Los cuatro *moletikes*** no los alcancé a ver en esta fiesta porque ellos se encargan de cuidar la iglesia de Esquipulas. Son jefes directos de los artilleros llamados “camareros”, encargados de los artefactos explosivos de pólvora conocidos como *kamara*.

Dado que la investigación que llevé a cabo se centraba más en la música, terminé por comprender no sólo las lógicas sonoras, sino también el *nichimal abtel*. En el caso de la fiesta del santo patrón zinacanteco, San Lorenzo Mártir, menciona el *vabajom* (músico tradicional) Don Chepe Gil⁸⁶ que llevaba más de una semana sin dormir, ya que había estado tocando desde el día de Santo Domingo. Como lo dicta el *costumbre*, los mayordomos, quienes se dedican un año a cuidar y venerar a un santo –el que consideren más milagroso–, acudieron semanas antes a su casa para hacerle dicha petición salmodiando e inclinando su cabeza para la venia⁸⁷, ofrendándole además refresco, pox y cerveza. Ellos saben que necesitan de músicos que vayan a tocar. A Don Chepe le habían llegado dos mayordomos de santos distintos, lo que implicaba doble trabajo. A continuación, comparto los apuntes de campo de un ritual realizado en la casa del mayordomo del Rosario, también conocido como “Casa del *Ch’ulmetik*” (vírgenes):

Alrededor de las 16 horas, Don Chepe y yo llegamos a la casa del mayordomo anfitrión del Rosario. Como recibimiento nos dieron de comer un caldo de pollo con tortilla

⁸⁶ Abreviación de José Pérez, padre de Xun Pérez (baterista de Yibel), es un músico tradicional reconocido en todo el municipio de Zinacantán. Tiene actualmente 63 años y es músico desde los 15. Se le recuerda también por el apellido de su abuelo Mariano Pérez Gil, un curandero muy famoso.

⁸⁷ Es un acto de reverencia exclusivo de Zinacantán que se hace a los adultos más honorables. El saludo consiste en agachar la cabeza para que el mayor la toque con el dorso de su mano. Sin embargo, en otros contextos ceremoniales o rituales se vuelve un acto repetitivo que incluye una cierta salmodia o cantilación de ambas personas; una suerte de “exoneración cantada”.

y chile en polvo. Además, un atole de pimienta con dos piezas de pan. Chepe pidió una bolsa de nylon para guardar la comida seca que sobró. El ritual del Rosario en casa del mayordomo se llevó a cabo frente a un altar donde se puso juncia y un petate. En otro cuarto de la casa estaba la cocina, donde había una docena de mujeres que preparaban el festín. En la habitación principal se encontraban entre 20 y 30 personas y ningún turista. Había un altar que resguardaba dos grandes baúles que, cuando los abrieron, empezaron a tocar los músicos –de izquierda a derecha: violín-arpa-guitarra–. Los *vabajometik* se encontraban de lado derecho. La música empezó progresivamente y en incrementos. Se prendieron dos incensarios de copal y al frente dos señoras hincadas musitaban.

Al sacar las bolsas de textil bordado que contenían monedas, se hizo una fila de hombres y mujeres donde llegaban con alguno de los dos mayordomos. La gente se acercaba, besaba la bolsa y se persignaba. Al terminar, descansaron hasta que llegaron los “contadores”. A los mayordomos se les llevó agua caliente en una vasija de plástico y, con una taza, se servían para lavarse las manos. Después en un acto de purificación le dieron un trago, se lavaron la boca y escupieron al suelo. Además, se pusieron loción en las manos para agarrar los *rosarios*. Éstos eran monedas antiguas con agujero en el centro, dispuestas en hileras de más de 20 que venían en bolsas bordadas. Se colocaron en el petate a lo largo. Había un par de escanciadores de *pox*, jóvenes, que llevaban envases reciclados de vidrio de un litro aproximadamente junto con una taza de plástico para la medida. Todo el tiempo servían trago, como 4 o 5 rondas, como casi nadie lo tomaba, se guardaba en las ánforas de plástico que cargaban en su morral. A los músicos no se les interrumpía, empero les guardaban el *pox*.

Cuando colocaron las monedas, dejaron pasar otro rato y tocaron finalmente casi hora y media mientras contaban las mismas. Los dos mayores les decían a los contadores la cantidad de monedas por hilera. Los contadores anotaban estando sentados en una mesa rectangular justo frente al altar. La gente me dijo que esto se hace periódicamente en las fiestas mensuales. Esta ocasión fue por Santo Domingo. Al terminar salieron los músicos y se dedicaron los mayores a guardar de nuevo las monedas, uno de los contadores arrojó pétalos de rosas al altar. No se apagaron las velas. Después salieron en procesión los músicos (al frente) y los mayores rumbo a la casa de los mayordomos donde se iban a reunir todos los doce. Había mucha gente y no pude entrar. En la casa y afuera había sólo hombres. Ahí van a tocar hasta las 12am, luego recibirán a San Lorenzo en su iglesia en la madrugada del 9 de agosto (José Humberto Sánchez Garza. Notas de campo, 8 de agosto de 2016).

El siguiente relato se complementa con el anterior ya que, si bien son episodios rituales diferenciados, corresponden a la misma ceremonia dispuesta por el *costumbre*. Es importante señalar que se toca el mismo *bats'i son* con dotación de cuerdas. En esta ocasión Don Chepe fungió como arpero, no obstante, también habrían de participar otros músicos, sobre todo adultos mayores.

La primera impresión al llegar a la iglesia de San Lorenzo fue ver la disposición de las bancas que, envés de haber hileras horizontales, estaban dispuestas a los lados dejando un amplio espacio en el centro. Las bancas enmarcaban el lugar donde posteriormente habría una danza ritual protagonizada por músicos y mayordomos menores. En la víspera de San Lorenzo, justo a las 12am llegaron dos bandas de viento. Mientras éstas sonaban, otros adornaban todas las imágenes con monedas que había en el *chulmetik* unas horas antes. Hay un lapso de unos minutos antes de que empiecen a tocar los tríos de cuerda que están sentados en las laterales, se tocará *bats'i son*. Son un total de cinco tríos por el momento. Los instrumentos han de reposar recargando el arpa sobre la banca, y a sus lados la guitarra y el violín yacen horizontalmente sobre la tapa. Hay mucho movimiento para adornar y florear la iglesia.

Las monedas que traían de la casa del mayordomo –*chulmetik*– están siendo colocadas en las estatuillas, en el cristo del Santo Entierro y en algunos cuadros que se encuentran dentro de la iglesia. Hay gente esperando a que termine el adorno, para luego pasar a tocar la imagen, persignarse y rezar frente a ella. Es interesante ver los animales de barro puestos justo debajo de las imágenes a manera de incensarios y portavelas. *Chonetik* o *chon bolometik* (animales), éstos son jaguares, vacas o venados. En fin, creo que la constante es siempre el jaguar. Las imágenes adornadas están *por encima* de aquellos animales “pre-civilizatorios”. De ahí la frase de don Chepe (y de casi todos los católicos en México): “estos ya ni rezan ni se persignan, parecen animalitos”. Hay gran cantidad de velas puestas sobre altares con flores, hasta en el piso. De todos tamaños. Uno se acerca y da calor, símbolo de vida y fuerza. Pasan en cuclillas unos adolescentes a recoger la cera de las velas derretidas en el suelo con una pequeña pala, la guardan para reciclar.

Frente a dos grupos de músicos de cuerdas se ponen a bailar los 12 mayordomos menores a ritmo binario de la guitarra. Ellos visten el *pok'* que deja caer listones de colores, el tradicional *chuj*⁸⁸ negro largo y traen en la mano su sombrero también con listones. La danza consiste únicamente en levantar el pie izquierdo y luego el derecho, luego dar un ligero pisotón. Están dispuestos los doce en media luna (véase Imagen 2). Empiezan y terminan con el *bats'i son*. También dan una ligera inclinación hacia atrás con la espalda, del lado del pie que apoyan. El balanceo del baile y la serenidad de la música arrulla a todos, los músicos cierran los ojos y se vuelven autómatas que tocan dormidos.

Son 2:13am y repican las campanas. Hay cuetes tronando afuera. Los mayordomos se están equivocando de ritmo y se descuadran. Además, tienden a acelerar. Pero los músicos los corrigen cantándoles la parte del falsete. Todo esto ocurre debido al evidente cansancio y fatiga de todos los integrantes del ritual. Es interesante que todos, tanto los músicos como los mayordomos, cantan al unísono. Cambian luego de letra y lanzan un grito especial en el mismo tono del falsete casi a la mitad de la presentación que llevaba más de dos horas. Esto a manera de “clímax”. Se hace una segunda sesión con otros dos tríos de cuerdas. Después de la pausa, los mayordomos se incorporan a la danza ritual poco a poco, se les ve que ya quieren acabar ya que no esperan a los demás. Los más jóvenes se van a descansar, se acuestan en las bancas o salen a tomar café. Hay que señalar que – musicalmente– no hay un inicio marcado, pero sí un final que marca el violín. A lo largo de

⁸⁸ Aunque es idéntico al que utilizan en Chamula, los zinacantecos también le denominan *xakita* (del español “chaqueta”).

la madrugada llega gente a dejar ofrenda a San Lorenzo. Son pocos, pero en la tarde irán llegando más. Parece que el “día” que le dedican dura más de 24 horas (José Humberto Sánchez Garza. Notas de campo, 9 de agosto de 2016).

Imagen 2. Mayordomos bailando frente a los *vabajometik* en iglesia de San Lorenzo. Zinacantán, Chis.



Foto: José Humberto Sánchez Garza

Este episodio ocurre en contextos mayores de ceremoniales más complejos, empero hay recurrencia de ciertos símbolos que ratifican el ritual, éstos se codifican de acuerdo con la ocasión y comunican –a la vez que certifican– acerca de la vida sociocultural (Vogt, 1979: 56). En este sentido, la música refrenda la ocasión al convertirla en un acto tanto solemne como comunitario. Desde la petición misma del mayordomo, hasta la puesta en escena de la danza, el cargo de *vabajom* (músico tradicional) articula gran parte del *costumbre* en general, y el *nichimal abtel* (trabajo florido) en particular. Al igual que el *j-ilol* (curandero), su labor parte del haber soñado, de haber sido dotado de un don. Esto implica un servicio vitalicio que no obedece al tiempo medido del mundo social, sino a al tiempo eterno de los dioses. El siguiente apartado es un sucinto análisis de lo que implica la música a partir de categorías nativas, las cuales organizan las prácticas musicales en el *costumbre*.

2.1.2. *Bats'i son y bats'i vo'om*

A sabiendas de lo que implica el *costumbre* como articulador de elementos culturales en contextos ceremoniales y cotidianos, sin mencionar la importancia de los diversos cargos que ocupan los actores, ahora hemos de encauzar nuestro relato hacia la dimensión sonora. Y es que las prácticas musicales son culturales, además de ser ejercidas por individuos que ostentan cargos de músicos tradicionales, a saber, los *vabajometik* (Zinacantán) y *mastros* o *vo'ometik* (Chamula).

Como ya se mencionó, estos actores son versados en el *costumbre*, incluso mucho más que otros cargueros, dada su condición de servidor vitalicio –en el caso de Zinacantán–. Su ocupación implica conocer no sólo las especificidades festivas, sino las acciones concretas con las que se llevan a cabo. En este sentido, vemos que la música forma parte del ritual. Así, desde la perspectiva del sistema musical (Camacho Díaz, 2013), conoceremos algunos aspectos estructurales que conducen dichas prácticas en un itinerario concreto, de esta manera entenderemos que la música y la ocasión en que se ejecuta, son elementos indisolubles para el análisis del sistema musical alteño.

Aunque en Zinacantán y en Chamula se habla –con sus propias variantes dialectales– el *bats'i k'op* (tsotsil), ambos llaman de manera distinta a la música tradicional, a saber, *bats'i son* y *bast'i vo'om* respectivamente. En este sentido, llama la atención que dicho concepto engloba ciertos sonos ejecutados en ceremonias del *costumbre*. Éstos se constituyen bajo un campo semántico que refieren como “música verdadera”, “música tsotsil”, “sones tradicionales”, “música de los pueblos” o “música local”. Se oponen a su vez a la música *kaxlan* (mestiza o ladina), que en un contexto local significa “música de banda o aliento”, “música versátil”, “música de moda” o incluso “música extranjera o global”. Sin embargo, ambas participan en eventos ceremoniales y festivos, siendo además que la primera se interpreta con instrumentos manufacturados localmente –a excepción del acordeón en Chamula, de elaboración evidentemente extranjera–.

Ahora bien, en el complejo sistema calendárico del *costumbre* podemos apreciar tanto una diversidad de fiestas, como una unicidad en la música. Es decir, las diferentes celebraciones pueden ser acompañadas de sonos y piezas idénticas. No obstante, en una

misma ocasión también se puede cambiar, agregar o modificar la música o la danza. Este entramado sonoro conlleva a designar los distintos sonos de acuerdo con el tiempo y lugar en que se interpretan. También hemos observado una primera disposición a partir de la distinción *bast'i son* y la música *kaxlan*. Y es que esta última es tocada principalmente en escenarios en modalidad de “música popular”, ya sea con marimba o el teclado en la tarde-noche de fiestas patronales como de San Lorenzo o San Juan, mientras que la música tradicional se ejecuta en ámbitos ceremoniales y de procesión.

No obstante, existe otra dotación instrumental para la ejecución de música extranjera en contextos religiosos, a saber, las bandas de viento. Si bien estas no se cantan, la melodía la lleva algún instrumento como el saxofón, trompeta o clarinete. “La del moño colorado”, “La puerta negra”, “El tao tao”, “Flor de capomo”, entre otras, son algunas de las piezas tocadas al ritmo bailable de la tarola. En ciertas ocasiones, esta música pone a bailar no sólo a los “bolos”⁸⁹ que transcurren en la fiesta, sino a los mismos mayordomos y otras autoridades religiosas como parte esencial del evento.

Por otro lado, es importante señalar los grandes grupos nacionales de moda que asisten a las fiestas patronales, los cuales tocan “lo último” en narcocorridos⁹⁰, música grupera, ranchera o de banda. Éstos son auspiciados por el H. Ayuntamiento Municipal –cuyo presidente normalmente está afiliado al Partido Revolucionario Institucional (PRI)– con dinero público. Cabe señalar que las autoridades municipales constitucionales como el presidente y el síndico normalmente inauguran hablando sobre el escenario –en tsotsil y español– para agradecer tanto al público anfitrión como visitante, y refrendar la devoción al santo en cuestión. Acto seguido, bandas como, por ejemplo, El Gigante de América, Alfredo Ríos “El Komander”, Junior’s Klan, Impacto Sinaloense, Banda Carnaval, Calibre 50, entre otros, llegan a Zinacantán o a San Juan Chamula para unirse a la celebración. Dicho sea de paso, habitantes de municipios aledaños, incluso de ciudades como San Cristóbal de Las Casas o Tuxtla Gutiérrez, llegan a la comunidad indígena a disfrutar de un espectáculo que quizá nunca ocurra en su lugar de origen.

⁸⁹ Término chiapaneco para referirse a personas ebrias.

⁹⁰ Resulta interesante observar que la narcocultura se adhiere a la ya presente “norteñización” de Zinacantán, pero sobre todo de San Juan Chamula. En este último incluso ya hay una agrupación que interpreta el “corrido alterado” o “narcocorrido” llamada Cáteles de San Juan.

Ahora bien, en Zinacantán el ciclo festivo-religioso tiene indudablemente un trasfondo sonoro, y es que *se sabe* cuándo comienza la fiesta al escuchar la flauta de carrizo, la cual rememora el canto del cenxontle (Entrevista personal a Don Chepe, músico tradicional, agosto de 2016). El llamado del *bats'i son* es reconocido por toda la comunidad, y no sólo por la singular melodía de Don Chepe⁹¹ (véase Transcripción 1), sino porque se toca en todas las fiestas del ciclo festivo-religioso, además de aquellas tocadas en ocasiones específicas.

Transcripción 1. *Bats'i son* “genérico” de flauta y tambor. Versión de Don Chepe.

Vivace $\text{♩} = 120$
15^{ma}

Flauta

Tambor

7 (15^{ma})

13 (15^{ma})

El ritmo ternario en 6/8 es utilizado mayormente por dicha dotación instrumental, mientras que el conjunto de cuerdas lleva el ritmo binario de 2/4. Por otra parte, el ritmo de las bandas de viento fluctúa dependiendo si la pieza es binaria o ternaria. Empero, todas las notas musicales habrán de intercalarse con los estruendos de cuetes y explosiones ocasionadas por las cámaras de pólvora; éstas incluso llegan a marcar inicios y finales de fragmentos del ritual (Notas de campo, enero de 2017).

⁹¹ Un dato etnográfico importante se nos presenta al saber que, junto con Chepe, hay otros tres flauteros con el cargo de músico tradicional que interpretan el mismo *bats'i son* genérico, pero con diferente melodía. Es decir, hay un total de cuatro sonos que corresponden a cada uno de los *vabajometik*, la mayoría adultos mayores o *bankilales*. Sin embargo, todos se acompañan del tambor tocado con dos palos, situación que no siempre ocurre con sonos de ocasiones específicas.

Más que un dúo convencional de flauta y tambor, recientemente se han multiplicado los intérpretes de este último instrumento, ya que las filas de tamboreros llegan hasta 10 ejecutantes simultáneos, la mayoría jóvenes (véase Imagen 3). Es importante señalar que entre todos coordinan una oscilación entre dos tipos de ritmo, a saber, el “convencional” – correspondiente a la Transcripción 1– y una variante: . Esto nos habla de una participación en donde el tambor es un instrumento de iniciación musical, el cual compromete y adoctrina a los iniciados en la parte musical del *nichimal abtel* (trabajo florido). A continuación, habremos de ejemplificar brevemente lo que implica dicha agenda en un complejo ceremonial.

Imagen 3. Don Chepe (flauta) dirigiendo un conjunto de tamboreros. Zinacantán, Chis.



Foto: José Humberto Sánchez Garza

A pesar de que el Carnaval en Zinacantán no tiene la misma magnitud que el de su municipio vecino, el *bats'i son* ejecutado en esta ocasión es sumamente importante, ya que, como vimos, se distribuye a lo largo de todas las casas de los cargueros religiosos en turno. Asimismo, se conoce también como *son j-ik'al*⁹² (son de negros) a una serie de 11 sones⁹³

⁹² *Ik'* tiene dos traducciones, a saber, “negro” y “viento”. En un ejercicio meramente interpretativo considero que ambos están ontológicamente relacionados, ya que el carácter negativo los acompaña al reconocer a “los

de flauta y tambor que se tocan por cuatro días, día y noche (Comunicación personal, Luis López Martínez, músico tradicional, mayo de 2017). Cabe resaltar que el ritmo del tambor es similar entre éstos, además de estar bajo una tonalidad de Sol mayor. De esta serie, el primero (Transcripción 2)⁹⁴ y el cuarto (Transcripción 3) son traducidos al rock por los grupos Sak Tzevul y Lumaltok, respectivamente, asunto del que hablaremos más adelante. No obstante, en el contexto original de ejecución se toca toda la serie a lo largo de 30 o 40 minutos por las casas de mayordomos, alféreces y *moletik*, situación que hace danzar a los cargueros de Carnaval.

Transcripción 2. *Bats'i son (son j-ik'al)* de Carnaval. Flautero Don Lorenzo p'ij.

Allegro ♩ = 100
15^{ma}-----

Flauta

Tambor

9 (15^{ma})-----

negros” como seres pre-civilizatorios, de una antigua creación. Por otra parte, tanto el viento –este instrumento de los “señores de la tierra”– como el frío, *sikil ik'* (aire frío), vehiculizan enfermedades.

⁹³ El músico Don Lorenzo p'ij que ejecuta la flauta, realizó una grabación casera en donde incluía un total de diez sones seguidos con ritmo cambiante. En este sentido, al notar que faltaba uno, Luis López Martínez – joven músico quien había grabado– me comenta que, dado que era una grabación experimental, es decir, no grabada en el contexto original, omitieron un son especial que se ejecuta solamente en el ritual *in situ* (Comunicación personal, mayo de 2017).

⁹⁴ Nótese el ritmo sesquiáltero horizontal.

Transcripción 3. *Bats'i son (son j-ik'al)* de Carnaval. Flautero Don Lorenzo p'ij.

Allegro $\text{♩} = 100$
15^{ma}

Otro ejemplo lo da la fiesta del “torito de petate” (*Vakax pop*), la cual es reconocida por Evon Z. Vogt (1979) como un “drama de agresión ritual” (1979: 211) por lo que implica el papel de los actores principales tanto el toro de petate, como los “bufones de agresión” llamados *mamaletik* y *me'chunetik* (*ibidem*). La construcción de este bóvido ficticio corresponde con las fechas de natividad y llega bailando a la casa del mayordomo menor del *ch'ulmetik* para “dormir” del 25 al 31 de diciembre. Posterior a los cambios de cargos acaecidos en Año Nuevo, el torito muda a la casa del mayordomo mayor y se queda del 1 al 6 de enero. Éste se esconde en las casas porque no quiere que lo maten, dicen que “es sagrado”, “tiene vida”, “tú le haces el favor de caminar” (Notas de campo, enero 2017).

Los atuendos del *mamal* y del *me'chun* son característicos y sólo salen en esta fiesta. Ambos representan al esposo y esposa respectivamente y tienen un par de hijos llamados *anjeletik* o angelitos. Estos son representados por niños de entre 10 y 12 años, que también visten un atuendo especial, sirven a los asistentes regalando atole y pasando cigarros a los músicos. Por otra parte, el *mamal* viste una máscara roja con delineado negro y llevan un caballo de palo del mismo color, asimismo, usan el tradicional sombrero plano con listones y el *pok'*, así como los huaraches con talonera larga llamados *caites*. Los *me'chun* son hombres vestidos de mujeres con atuendo blanco bordado y *caites*, a veces también tocan el *sot* (maraca).

Ambos *siempre vienen en pares* y hablan en tono agudo junto con gritos y otras interjecciones. Durante el sainete actúan de manera humorística, corren, brincan, se

persiguen, e incluso el *mamal* juega a sodomizar al *me'chun* colocando la punta del caballo de palo en el trasero mientras éste cae al suelo. Las risas y chiflidos de los observadores parte no sólo de dichos actos cómicos, sino de quien ha de cargar al torito de petate⁹⁵ y dar vueltas brincando al ritmo de la flauta y el tambor. Cualquiera puede introducirse y “darle vida”, a expensas de poder equivocarse o caerse y ser burla de la mayoría. Por otra parte, está prohibido dejar vacía la estructura de petate, por lo que incluso en descansos o durante la comida, alguien debe permanecer dentro⁹⁶.

Durante el 6 de enero, el tema musical del torito es recurrente –aunque tiene uno principal y otro secundario–, y está presente en todo el evento. Aunque por su parte el conjunto de cuerdas toque su repertorio genérico en las procesiones o en las casas de los mayordomos de manera simultánea, dicho tema –también conocido como *son mamal*– se toca únicamente con flauta y tambor. La serie de dichos sones está bajo la tonalidad de Fa# Mayor.

Transcripción 4. *Bats'i son (son mamal)*. “Son principal” del torito. Flautero Don Chepe.

Vivace ♩ = 120
15^{ma}-----

Flauta

Tambor

8 (15^{ma})-----

Fl.

Tb.

En un sentido amplio, reconocimos tres ocasiones que designamos a los diferentes sonos tocados con dicho instrumental: 1) Durante todo el evento se toca un par de sonos que

⁹⁵ La corteza de petate es sostenida por arcos de madera llamada *izbon*, que dicen que se dobla cuando está verde, pero cuando se seca se queda firme, en su totalidad pesa alrededor de 25 kg. El día primero de enero, lo pintan con un mensaje que dice “Zinacantán, Chis. A 1 de enero del 2017 el torito se compró con un valor de 17,500 pesos en la finca de Santo Tomás”. Es importante señalar que dicha adquisición es una farsa, empero tradicionalmente se pone dicho mensaje, variando, no obstante, la cantidad de pesos dependiendo de la inflación –el torito del año de 1960 tenía un valor de 700 pesos, véase Vogt, 1979: 213– (Notas de campo, enero de 2017).

⁹⁶ Para una explicación más minuciosa de esta ceremonia, véase Vogt, 1979: 211-9.

he denominado “son principal” (véase Transcripción 4) y “son secundario”. Esto es durante la danza en que da vueltas el torito, así como la dinámica de caballería en que los *mamaletik* corren de frente, luego brincan y chocan la cola de sus caballos de palo.

2) He llamado la “huida del toro” a la ocasión en que éste se prepara para la muerte. Al principio se está frente a la casa del mayordomo anfitrión donde se encuentra un poste donde morirá el torito en la madrugada del 7 de enero. El drama consiste en que éste evita su destino al huir y correr por todo el pueblo, por lo que un tumulto de gente lo habrá de perseguir e intentará *lazarlo* mientras dé vueltas. Los puntos en que se habrá de llevar a cabo dicha acción varían, aunque llegué a notar una preferencia por las cruces e iglesias. Lo característico de esta ocasión es que se van sin la música de flauta, únicamente entonan con la voz el tema musical principal con una lírica poco precisa. Por su parte, al rato se quedan los *vabajometik* (músicos) esperando el regreso del toro y sus acompañantes, mientras tocan un total de cuatro sones –cabe señalar que el último de esta serie (véase Transcripción 5) fue modificado para su versión de rock en la pieza “Son Jlumaltik” del grupo Yibel (Véase Transcripción 8)–. Finalmente, la espera ronda entre los 60 y 40 minutos y en total se hacen entre 4 y 5 “huidas”.

**Transcripción 5. *Bats’i son (son mamal)*. Cuarto son de la “huida del torito de petate”.
Flautero Pedro (Nachig).**

Allegro ♩ = 95 BPM
15^{ma}

Flauta

Tambor

Fl.

Tb.

3) Finalmente el torito habrá de enfrentar su ineludible destino de ser aniquilado. La “daga” con la que se atraviesa el petate es pintada de rojo en alusión a la sangre. Sin embargo, la verdadera “sangre del torito” –que dicen que es curativa para el estómago– es

en realidad un brebaje que contiene pox, cebolla, sal, yerbabuena, y otras especies, y que se ingiere en una olla mediana de barro y la sirven los *mamaletik* sin máscara. Durante este acto se tocan dos sones que he asignado bajo la ocasión “la muerte del torito”, éstos además se diferencian de los demás no sólo por un marcado ritmo distinto, sino porque el tambor toca ahora con dos palos.

Dicha distinción surge al ver que, para los sones de flauta y tambor tocados en ceremonias como el Torito o el Carnaval, el ritmo exige solamente el uso de un palo o baqueta; mientras que en el *bats'i son* “genérico” utiliza dos. El “drama de agresión ritual” ha de cerrar con dicho son característico del pueblo. Así, señalamos que éste no sólo es fundamental para la fiesta patronal de San Lorenzo, sino todas las fiestas realizadas dentro del *costumbre*, ya que es el signo sonoro que caracteriza al pueblo de Zinacantán. En este sentido, el *bats'i son* en su totalidad no sólo es un complejo genérico que se diferencia por medio de las diferentes ocasiones en que se ejecutan diversos sones, sino que, como vimos al final de la “fiesta del torito de petate”, el “son verdadero” tiene la cualidad de (de)marcar una ocasión a nivel más macro. Por otra parte, en Chamula, el uso del *bats'i vo'om* significa lo mismo que en Zinacantán en tanto traducción inmediata de “música tradicional”, aunque no denota como tal una pieza genérica. Ésta más bien sería el cántico denominado *Yajvalel Vinajel* (Dueño del cielo).

2.1.2.1. Dotaciones instrumentales tradicionales

Los instrumentos musicales manufacturados localmente se les denomina *vob o vo'om*. En el caso de la flauta de carrizo es el músico quien acude a buscar dicha caña en tierra caliente y fabricarlo para uso personal. Por otra parte, el tambor de doble parche es realizado también por el mismo músico con madera de *ch'ul te'* (cedro) que traen los carpinteros, así como los palos o baquetas confeccionados de madera de hormiguillo. Para los demás, de acuerdo con el historiador Victor Hernández Vaca, están los llamados *pas vo'ometik*, literalmente “hacedores de instrumentos”, ubicados en el municipio de San Juan Chamula, concretamente en los parajes Chicumtantic y Narvárez⁹⁷. Dichos lauderos también

⁹⁷ Apuntes tomados de la conferencia “Del *bats'i son* al *bats'i rock*. Resignificación de instrumentos musicales de cuerda tsotsiles en contextos contemporáneos”; acaecida en el II Coloquio de Etnomusicología en la BUAP, Puebla, 1 de abril de 2014.

proveen a Zinacantán de arpas, guitarras y violines. Debido a que guardan una relación indisoluble con el sistema del *costumbre*, a continuación, habremos de concebirlos a través de sus organizaciones instrumentales, además de las ocasiones en que se ejecutan e imaginarios que acarrearán:

- **La flauta de carrizo y tambor de doble parche.** Esta dotación se utiliza sobre todo en Zinacantán, ya que en Chamula se combinan con el conjunto de cuerdas. Allí la flauta –denominada *ama*– suena esporádicamente y cuenta con cinco orificios de obturación, a diferencia de la zinacanteca que tiene tres, lo que obliga al intérprete a tocar con ambas manos⁹⁸. Como ya se comentó, más que un dúo, en Zinacantán la sola flauta –denominada también *ama*, aunque anteriormente era llamada *aj-carrizo*– se acompaña de una horda de tamboreros. El instrumento de estos últimos es de aproximadamente 30 cm de diámetro por medio metro de profundidad, con un aparato tensor de “y griega” de ixtle y un sujetador de cuero. Asimismo, una importante característica organológica es una cuerda tensa que atraviesa cada parche, ésta genera un zumbido al momento de tocar⁹⁹. Se tiene además una pequeña abertura cuadrada por donde “respira” el tambor. El ritmo ternario tocado con estos instrumentos es rápido (entre 95 y 120 BPM).
- **Conjunto de cuerdas.** El trío arpa, guitarra y violín está presente en la mayoría de las fiestas de Zinacantán, empero hay ocasiones en donde se toca únicamente el arpa y la guitarra. Además, sólo en dicha comunidad se les colocan listones de colores (véase Imagen 4). Por otra parte, Chamula concibe este conjunto incluyendo otros instrumentos como el acordeón de teclas¹⁰⁰, la flauta y el tambor. En ceremonias como el “cambio de flores” hay dos guitarras, un arpa, un acordeón y un tambor de doble parche que se toca en el suelo –el mismo que lo ejecuta lo intercala con el

⁹⁸ Dicho sea de paso, la ejecución en Zinacantán difiere totalmente de la de Chamula. En la primera comunidad se tiende a privilegiar la nitidez del sonido, mientras que en la otra se basan en exhalaciones que barran el sonido y produzcan armónicos accidentales. El efecto que surge es como si la flauta “llorara” (Cf. Gossen, 1980: 278).

⁹⁹ De acuerdo con Weisser y Quanten (2011), esto se considera un “modificador de timbre”.

¹⁰⁰ Anteriormente no sólo se tocaban acordeones de botones, sino también se manufacturaban en la misma comunidad. Asimismo, se dice que antes de éste se utilizaba el rabel o violín para cumplir el mismo propósito melódico-armónico.

ama (flauta de carrizo)–. La música tocada con estos instrumentos normalmente es lenta (entre 40 y 60 BPM).

- **La banda de viento.** Aunque esta dotación no ejecuta música tradicional, es de vital importancia para la mayoría de las ceremonias. Los instrumentos como la trompeta, el trombón, el saxofón, la tuba o sousáfono y percusiones –tarola, cencerro, bombo– evidentemente son de manufactura externa. Es importante señalar que dichas agrupaciones son provenientes de municipios alteños vecinos como Pantelhó o San Lucas¹⁰¹.

Imagen 4. “Instrumentos durmiendo” en iglesia de San Lorenzo. Zinacantán, Chis.



Foto: José Humberto Sánchez Garza

Dicho esto, pasaremos a una sucinta descripción de los instrumentos tradicionales¹⁰². El violín zinacanteco, también conocido como rabel, tiene dos cuerdas afinadas por la quinta Si y Fa#¹⁰³. No obstante, llama la atención la presencia de una clavija

¹⁰¹ Una estampa en la tambora es lo que normalmente exhibe el lugar de origen de la agrupación de metales.

¹⁰² Para trasfondo histórico, véase también Guerrero, 1949.

¹⁰³ A diferencia de otras descripciones organológicas, he mantenido cierta fidelidad al evitar temperar la afinación a una convencional marcada por el 440Hz, ya que algunas piezas, sobre todo de flauta y tambor, interpretan repertorio en tonalidades tanto de Fa# Mayor, como de Sol Mayor, sugiriendo una clara distinción.

desocupada, lo que sugiere que anteriormente se tocaban tres cuerdas. El violín se coloca no en el cuello, sino en encima del pecho, rememorando una disposición barroca. Además, cabe señalar que no es totalmente un instrumento melódico, debido a que el puente plano favorece una ejecución horizontal de cuerdas simultáneas. Asimismo, debido a la altitud que presenta el puente, la digitación de las cuerdas poco roza el diapasón. Atrás de la voluta, que regularmente tiene una representación de un animal parecido a un ave, se coloca un pedazo de brea para preparar el arco. Éste se muestra curvado al estilo barroco, aunque también se usa totalmente recto. Además, la crin es de color negro y está pegada con clavos, no tiene tornillo de tensión. El talón tiene una ligera curva para agarrarla con la mano y no con los dedos.

Por otra parte, el arpa –tanto zinacanteca como chamula¹⁰⁴– tiene 20 cuerdas de las cuales cinco fungen separadamente como bajo; cabe mencionar que, al igual que el violín, hay una serie de cuatro o cinco clavijas desocupadas que forman un espacio entre los bajos y las demás cuerdas¹⁰⁵. Tiene cuatro embocaduras cuadradas en la tapa frontal y en la cabeza del clavijero se representa lo que parece una milpa. Para llevar en procesiones, se carga con un tahalí de cuero.

Finalmente, la guitarra cuenta con 12 cuerdas, divididas en cuatro órdenes triples. Esto implica un pesado clavijero, con clavijas de madera parecidas a las del violín, aunque aquí se utilizan todas. En el caso de Chamula, también se hacen de tamaños más pequeños, mismas que usan ocasionalmente los *kolemal maxetik* (monos sueltos). La afinación tanto del arpa como de la guitarra se diferencia entre ambas comunidades. Todos los instrumentos antes mencionados cuentan con cuerdas de acero.

Dado que Don Chepe es versado en todos estos instrumentos, nos relata que Damián Martínez del grupo Sak Tzevul acudió a él al no poder afinar con un aparato electrónico los instrumentos tradicionales. Y es que le llama la atención que, pese a “su gran oído”, no pueda. Don Chepe dice que tienen que ver las cuerdas, la madera, etc. En sus palabras, menciona que estos instrumentos “simplemente no se pueden afinar” (Entrevista personal, Don Chepe, músico tradicional, agosto de 2016). Al escuchar el sonido del violín, por

¹⁰⁴ Solamente en Chamula llegué a ver un arpa y una guitarra con maquinaria en lugar de clavijas de madera.

¹⁰⁵ Frank y Joan Harrison (1968) tenían la hipótesis de que las clavijas desocupadas tanto del arpa como del violín son signo de un grado de simplificación musical sumado a un conservadurismo en la fabricación de tales instrumentos (1968: 18). Si bien no concordamos del todo con dicha conjetura, planteamos el problema que implica la relación instrumento y música.

ejemplo, el particular timbre, junto con la característica ejecución del intérprete, evoca lo que podría parecer un rezo, hace *como si el violín estuviera hablando*. Esto podría generar una discusión académica, ya que para ciertos investigadores de Los Altos la diferencia entre “rezo” y “canción” es que ésta última tiene acompañamiento musical (Bricker, 1974; citado en Nava, 1991: 415); empero también otros investigadores, como Gary Gossen, sostienen que “los instrumentos cantan tal y como la gente lo hace” (Nava, 1991: 417).

Otros instrumentos han de salir solamente una vez al año. En Zinacantán se encuentra el *t'ent'en* –como su onomatopeya–, un teponaztli considerado sagrado que desde hace décadas se guarda en el paraje de Elambo Bajo y se saca sólo para la fiesta de San Sebastián o para el ritual propiciatorio de lluvias (Vogt, 1979: 234):

Tiene sesenta centímetros de largo por menos de veinte de diámetro. Está hecho de dos tipos de madera pegados: *ch'ul te'* (cedro) y *ch'ix te'* (capulín), que mira hacia el tamborilero. El tambor es llevado con un mecapan hacia atrás con un palillo, alternando las lengüetas. El diccionario tzotzil (Laughlin, 1975) registra dos acepciones de la palabra *t'ent'en*: “teponaztle” y “bajo” o “enano”, con referencia a persona o animal. Esto sugiere un tambor corto, pequeño o achatado, descripción que concuerda con algunos relatos mitológicos sobre el hecho de que el tambor era el menor de dos teponaztles que usaba San Sebastián. [...] Dos días antes de su excursión del 18 de enero al centro de Zinacantán, el tambor es lavado ritualmente en agua con hojas de plantas sagradas (*Tziz'uch* y *Tilil*), pegado nuevamente y decorado con brillantes cintas nuevas. [...] Igual que a un santo, se le menciona como “Nuestro Santo Padre *t'ent'en*”, se le hace un ritual de renovación de flores cada dos semanas y recibe diariamente ofrendas de velas y copal; además de ser lavado y “vestido” antes de su principal aparición ceremonial (*ibid.*: 233-4).

Este instrumento de percusión hará bailar a los personajes que aparecen en la fiesta de San Sebastián, estos son: dos jaguares o *bolometik* que traen consigo un homónimo de peluche; los negritos¹⁰⁶ o *j-ik'aletik*, quienes traen pintada la cara del mismo color y que usan un paliacate y encima una gorra; los *kukulchonetik*, personajes relacionados con Kukulcan o la Serpiente Emplumada¹⁰⁷, quienes traen una cabeza de pájaro encima con un

¹⁰⁶ Estos no son los mismos que aparecen en Carnaval. Cabe señalar, por otra parte, que este cargo se relaciona cronológicamente con otros dos. Ya que un individuo cumple primero con el cargo de quien *laza* al torito de petate durante la fiesta del 6 de enero; luego deberá cumplir el cargo de *mayol* (policía tradicional); para finalmente poder ocupar el cargo de “negrito” en la fiesta de San Sebastián (Comunicación personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, enero de 2018).

¹⁰⁷ Otra interpretación apunta que dichos personajes representan a los “cuervos” que trajeron el maíz tras el diluvio, o bien, el “tucán” que robaba y se comía el maíz de los zinacantecos para luego matarlos de un picotazo en la nuca (Vogt, 1979: 232).

elote en el pico; y finalmente los *tsonte'etik*, que son personajes cubiertos totalmente de enramada de heno. Todos ellos danzan la emblemática pieza del Bolomchon con un ensamble de violín, guitarra, *sot* (maraca) y *t'ent'en*. Otro personaje que aparece en la ocasión musical donde se ejecuta este último instrumento, se llama *kuch t'ent'en*. De acuerdo con la mitología en torno a San Sebastián (Cfr. Vogt 1979: 227-30), su función consiste en cargar dicha percusión, portar una sonaja y unas varitas de madera representativas de arco y flecha para la protección de la percusión frente animales salvajes (véase Imagen 5) (Comunicación personal, Luis López Martínez, enero de 2018).

Imagen 5. Luis F. López Martínez tocando el *t'ent'en* en fiesta de San Sebastián.



Cortesía: Luis Francisco López Martínez

En el caso de Chamula registramos el uso de un instrumento llamado *bin* (literalmente “olla”), que es un cántaro mediano de barro, forrado de mecate y con un parche de cuero, utilizado durante el *K'in Tajimoltik* (Carnaval). En esta ocasión aparecen dos de estas percusiones, las cuales llevan un pulso regular –parecido al de un metrónomo– y son colocadas sobre juncia. Aquí el acto consiste en dar vueltas alrededor de dichos instrumentos, portando banderas, para luego cargar y sacar a otras personas del círculo, esto

durante aproximadamente una hora. Todo el tiempo hay *pom* (incienso) que sahúma el sitio de cruces y, en este caso, el traspatio de la casa del *paxon*.

2.1.2.2. Precedentes coloniales-musicales

Al entrevistar a más de un músico de *bats'i* rock, ellos dan cuenta de estar conscientes de la raigambre europea del instrumental tradicional tanto de Zinacantán, como de Chamula. Evidentemente el arpa, la guitarra, el violín, y hasta la suma del tambor y la flauta, provenientes del “Viejo Mundo” se han asentado en los territorios colonizados de la Nueva España desde el siglo XVI. Asimismo, el discurso de estos músicos deja ver, por un lado, una crítica hacia el purismo tradicional –tanto dentro como fuera de las comunidades–, y por otro, una justificación hacia las nuevas formas de tocar música en tsotsil.

Como bien menciona el guitarrista de Lumaltok tras platicar respecto a la influencia española en los instrumentos zinacantecos: “si vemos bien lo tradicional, no hay nada puro. Es una mezcla infinita de diferentes cosas. Un ejemplo también somos nosotros, por el solo hecho de hacer rock, blues; una cosa que la gente jamás había escuchado” (Entrevista personal, Julián Hernández, vocalista y guitarrista de Lumaltok, enero de 2018). Este reconocimiento conlleva a pensar en las concepciones de la tradición musical en términos estructurales de sistema. Los apartados anteriores hablan justamente de una serie de articuladores configurados por el *costumbre*, en donde la cohesión social que genera el *nichimal abtel* incluye modelos de acción humana. Por lo tanto, consideramos una materia pendiente la asunción etnocéntrica de la cultura tsotsil en estas comunidades, donde parece que lo local no se concibe en términos reales sino funcionales.

En materia musical, entendemos que hubo una cierta permisividad que implicó dicho sincretismo. Por su parte, la historiadora Lourdes Turrent (1993) habla de un episodio histórico en torno a la adopción musical en la Nueva España. Y es que, si bien hubo acontecimientos bélicos y de sometimiento, lo cierto es que se llevaron a cabo una serie de negociaciones frente al opresor español. Evidentemente tanto los ibéricos como los indios realizaban prácticas musicales direccionadas a diferentes deidades que los correspondían. En este sentido, la evangelización tendió a vehiculizar las festividades a una nueva religión,

por lo que la música continuaba siendo un medio de comunicación con los númenes. Un primer paso fue la traducción lingüística de las plegarias:

[...] para estas festividades los religiosos habían traducido al náhuatl las letras de los salmos, oraciones y pasajes de la biblia referentes a la fiesta que se celebraba, y los “maestros de sus cantares”, compositores indígenas, muchos de los cuales estaban íntimamente ligados a la religión nahua y les ponían música. Probablemente estos cantares diferían de las melodías que los frailes y los niños educados en los monasterios acostumbraban dentro de la iglesia. Así convivieron por un tiempo los bailes tradicionales de los naturales, los cantares sobre temas bíblicos entonados con melodías indígenas y música europea con instrumentos europeos. Durán afirma que la actividad de los músicos aztecas no terminó con la conquista, porque en ellos descansó en gran medida la organización de los bailes y las fiestas cristianas (Turrent, 1993: 144-5).

Sin embargo, el interés no radica en esencializar al indígena novohispano como un porfiado compositor, sino destacar primeramente las relaciones sociales que consolidaron una identidad cultural y, por ende, musical. En este sentido, tampoco se puede hablar de una reproductibilidad fidedigna, ya que el entramado simbólico engendró indudablemente una *nueva* práctica musical. Por lo tanto, considero que, más que una adopción ocurrió una *traducción* musical, donde lo “nuevo” y lo “viejo” fueron superados por una (re)afirmación cultural local. Asimismo, de alguna u otra manera, toda matriz cultural supone un lugar para la expresión artística, por lo que es menester del investigador dar cuenta de las diferentes lógicas con que se llevan a cabo:

Los indígenas se aproximaron a la música europea de dos maneras: el pueblo la utilizó para orar y cantar en las fiestas, pero sin estudiarla. Y tal como había sucedido antes de la conquista, los niños más próximos a los religiosos –generalmente hijos de principales– aprendieron a cantar, escribir y componer, y a tocar instrumentos. Mucho ayudaron en esto los “ministriles” que llegaron de Castilla y se repartieron, a petición de los frailes, por los principales pueblos. Fue así como desde el siglo XVI los españoles acomodaron los lenguajes artísticos indígenas a las necesidades coloniales. No sólo la música y la danza como parte de la liturgia y la enseñanza, sino la pintura que se practicó en los murales de los conventos, la escultura y el tallado de piedra en las portadas, arcos, capillas pozas y patios, la actuación en el teatro de evangelización; por último, los estandartes con flores, los trajes y “atavíos” en las procesiones de grandes festividades (*ibid.*: 121-2).

Estas “necesidades” provienen de un sistema social que son configuradas prácticamente por transmisión oral. Es decir, aunque éstas estaban inscritas en más de un manuscrito religioso, los españoles operaban asimismo en un campo de acción bastante laxo. Por su parte, los indios tampoco arrogaban fielmente los supuestos católicos. Esto nos lleva a pensar en un campo semiótico en donde la *multivocidad* es la constante. Y es que, por ejemplo, las nuevas investiduras que estos últimos atribuían a sus deidades agrícolas, provenían justamente de las nuevas figuras santorales católicas, esto bajo una operación de apropiación y resignificación. La comunicación que además implica la música supone un sinfín de resemantizaciones acuñadas sobre todo en contextos festivos y de devoción.

Por otra parte, reconocemos que la documentación de Turrent (1993) corresponde más al área central de la Nueva España, ya que los frailes mencionados –principalmente franciscanos– se desarrollaron en dicha zona. No obstante, también la región del sureste presenta indudablemente un sincretismo religioso entre lo católico –generalmente de la orden dominica– y lo maya. Por lo que cabe respecto a dichos contextos, Los Altos de Chiapas también conservan gran parte de sus costumbres.

De acuerdo con Frank y Joan Harrison (1968), los instrumentos de cuerda utilizados en comunidades indígenas de México provienen no de la época prehispánica sino de la conquista española. Ellos también mencionan que los métodos de fabricar violines, guitarras y arpas fueron apropiados por los indios evangelizados por frailes dominicos en el siglo XVI (Harrison y Harrison, 1968: 6). Como vimos con Turrent, se transigieron las prácticas devocionales a sus antiguas deidades siempre y cuando cumplieran con el oficio. Esto incluía un nuevo repertorio y dotación instrumental que reprodujeron diligentemente¹⁰⁸. El rastreo histórico del violín, el arpa y la guitarra parte tanto de memorias iconográficas –representaciones pictóricas en cuadros italianos e hispanos del siglo XVI y XVII– como de rasgos organológicos y de afinación (*ibid.*: 7-12). Asimismo, llama la atención la enorme similitud con tratados barrocos como la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo de 1555 y el *Harmonie Universelle* de Marin Mersenne de 1636 (*ibid.*: 8-9). En este sentido, a partir de las afinaciones que presentan las

¹⁰⁸ “Los indígenas no sólo construían los instrumentos: los embellecían. Varios cronistas de la época subrayaron la capacidad manual de los naturales, quienes ‘con sólo estar mirando a los españoles, sin poner la mano en ello’ [según Bartolomé de las Casas], quedaban maestros: ‘Cuando vieron las flautas, chirimías, los sacabuches, sin que maestro ninguno se los enseñase perfectamente los hicieron y otros instrumentos musicales: un sacabuche hacen de un candelero’” (Turrent, 1993: 149).

guitarras de doce cuerdas de Zinacantán y Chamula, observamos su procedencia de instrumentales del siglo XVI tales como la vihuela y la guitarra barroca. Sin embargo, cabe resaltar no tanto el origen sino la permanencia o la poca modificación que ha tenido a lo largo de siglos. El conservadurismo podría ser leído a partir del perpetuo orden cósmico que supone la continuación de rituales y ceremoniales religiosos, los cuales se yuxtaponen con los instrumentos musicales para conformar un núcleo de significación, centro de donde abrevia la cultura tsotsil.

2.2. La configuración musical y epistémica de los jóvenes

Hemos visto que el sistema musical configura prácticas en el entramado del *costumbre* mediante ciertas pautas y normas. Éstas a su vez determinan el lugar que cada individuo oriundo de las comunidades indígenas tiene de acuerdo con su gremio. Dado que la presente investigación atañe lo juvenil, considero pertinente abordar el lugar del joven en dicho sistema. Sin embargo, la finalidad con que se conduce esta interrogativa trata de discernir más bien los espacios en donde se configura la juventud tsotsil. Y es que el ciclo ritual contempla la participación de este sector etario, a expensas de quedar relegado por los mayores o *bankilales*. Empero, hay dinámicas, por ejemplo, en donde los jóvenes se incluyen en acompañamientos, como en procesiones de flauta y tambor en Zinacantán, donde parten de una cierta simplicidad que implica la ejecución de la percusión, complementándose asimismo con la destreza y veteranía ostentada por el flautista. O los grupos de *kolemal maxetik* (monos sueltos) dispersos en el Carnaval de Chamula, los cuales incluyen desde ancianos conocedores, hasta niños y adolescentes que buscan atisbar en la tradición.

No obstante, se sigue haciendo una marcada diferencia a partir de la implicancia que conlleva realizar las funciones específicas dentro del sistema musical. Esto refiere además a la sustitución que pueda haber en caso de que falte cierto músico, es decir, se valora más a un flautero que conozca el repertorio, que un tamborero que pueda ser reemplazable. La definición de “cargo” adquiere un sentido cada vez más importante al ver un sistema de

jerarquías de los *vabajometik* y los *mastros*. Esto implica además un cierto ascetismo que sea consecuente con su cotidianidad, constituyendo así un modelo de vida para el joven¹⁰⁹.

En la parte musical, los iniciados en algún instrumento, como la flauta o incluso el tambor, suponen asimismo una vergüenza o preocupación latente al estar no sólo frente a un músico veterano, sino a todos los cargueros religiosos: “de niño tocaba y acompañaba a mi papá, aunque los demás se reían porque el tambor estaba más grande que yo” (Entrevista personal a Xun Pérez, baterista de Yibel, enero de 2018). El repertorio de flauta de carrizo es particularmente difícil, ello implica generar una propia versión del *bats’i son*, a lo que músicos jóvenes, como Luis F. López Martínez, la desarrollan a partir de distintas versiones de otros músicos. Sin embargo, esto también puede ser objeto de reprimenda al no conocer bien el momento exacto o el número de veces que se debe tocar en el ritual. Asimismo, dichas gramáticas musicales incluyen un correcto fraseo. Por ejemplo, el músico Don Chepe platicaba sobre un pequeño *glissando* ascendente que se debe de hacer al final de cada frase del *bats’i son*, elemento que según él la juventud está omitiendo¹¹⁰ (Notas de campo, enero 2017).

Inevitablemente se ha generado una pérdida de interés por parte de la juventud en llevar a cabo el cargo de músico de manera cabal. Por otra parte, como se mencionó en el capítulo anterior, las lógicas pecuniarias acarrear los intereses de los jóvenes hacia el trabajo fuera de la comunidad. Huelga decir sobre el nulo aporte monetario que reciben tanto los músicos tradicionales como los *j-iloles* (curanderos); tanto ellos, como sus familias subsisten a través del trabajo agrícola y las donaciones en especie que el *costumbre* exige. En este sentido, el dilema ético que enfrenta la juventud se complica al enfrentar un sistema político local “inmutable”, además de ser inviable para la concentración individual de la riqueza. Por su parte, la migración supone sólo una vía de escape, por lo que no la consideramos como un fenómeno totalizador. Más bien, nos preguntamos cómo los jóvenes interactúan con el sistema cultural ya descrito.

¹⁰⁹ Dicho sea de paso, los bailes con música popular como la cumbia, que suponen un acompañamiento de pareja, son mal vistos por la juventud zinacanteca (excepto cuando hay Carnaval, y son los carnavaleros quienes satirizan este baile mestizo). Aunque, por su parte, la juventud chamula acepta cada vez más esta comitiva.

¹¹⁰ En adición a ello, he notado que la interpretación de Don Chepe se diferencia de los jóvenes en el ámbito de los matices musicales. Ya que estos últimos tienden a tocar “más parejo”; a diferencia de este músico mayor quien tiende a realizar “crescendos” y “decrecendos”, “fortes” y “pianos”, etc.

En el caso del *bats'i* rock vemos que los jóvenes músicos son miembros de familias llamadas “tradicionalistas”, es decir, con miembros versados en el *costumbre*. Este arraigo familiar supone una cercanía a los códigos de dicho sistema, de los cuales los jóvenes abreven. Sería incierto describir un mosaico de su vida cotidiana, empero a través de las prácticas de dicha escena percibimos elementos de la cultura tsotsil. El método de aproximación que consideramos es “episteme”¹¹¹, concepto foucaulteano que denota normas y postulados que anteceden a las formaciones discursivas referidas en una estructura o sistema de conocimiento concreto, en nuestro caso, el tsotsil. Por lo tanto, en este apartado veremos lo que el *costumbre* ha implicado a los jóvenes músicos del *bats'i* rock, interesados asimismo en la configuración epistémica que ha codificado las prácticas musicales de dicha escena.

2.2.1. Performance y práctica musical

El sociólogo británico Simon Frith (2008) ya hablaba de performance en la música popular, su enfoque sociológico denotaba una aproximación valorativa más allá del gusto, a saber, de lo que implica la construcción del *sujeto musical*. En este sentido, el sistema musical propuesto desde la etnomusicología enfatiza asimismo las ocasiones performativas que constituyen dicho sujeto. Habiendo acentuado el carácter relacional del joven indígena respecto a la música, destacando asimismo su emplazamiento dentro de su comunidad de origen en el contexto del nuevo milenio, es pertinente por tanto caracterizar las prácticas musicales y performativas que lo constituyen. Además, como ya se mencionó, la escena implica ineludiblemente un análisis cultural que dé cuenta de las pautas y normas que conducen los hechos musicales. En este sentido, al haber revisado lo que significa el *costumbre* para la cultura tsotsil, terminamos por comprender un amplio asidero simbólico

¹¹¹ Debido a que el concepto de *episteme* del filósofo francés Michel Foucault es fundamental para la presente investigación, recurrimos a la siguiente síntesis planteada en un diccionario referente a su obra. De entrada, se concibe de manera no homogénea dicho concepto, en un principio, se aplica de manera monolítica en “Las palabras y las cosas” ya que la ausencia de puntos de referencia metodológica pudo hacer creer un análisis en términos de totalidad cultural. Después, en “La arqueología del saber” se dio contenido a la episteme a partir de nociones como “formaciones discursivas”, “enunciado” y “archivo” para un punto de vista arqueológico. Asimismo, a medida que Foucault se fue interesando por el poder y la ética, dicho concepto sería reemplazado, como objeto de análisis, por *dispositivo*, y finalmente por el de *práctica*. Por otra parte, en textos dedicados al estudio de la cultura, el concepto de episteme aparece como sinónimo de saber: saber teórico y saber práctico (Castro, s/f: 169).

del que los jóvenes músicos abrevan. Así, en este apartado haremos una revisión teórico-metodológica con el fin de enmarcar nuestro campo de análisis en el *bats'i* rock.

La *etnografía del performance*¹¹² ha sido una herramienta metodológica utilizada en la etnomusicología para sistematizar las prácticas musicales. Partiendo del compendio de teorías expuestas en trabajos como los de la etnomusicóloga Lizette Alegre (2004: 205; 2015: 205), llevaremos a cabo una aplicación a nuestra investigación. Con motivo de la analogía que hacemos entre el *costumbre* y los hechos musicales del *bats'i* rock, evocamos lo que Milton Singer reconoce como “ejecución cultural” o “performance cultural”, a saber, “un marco de tiempo especificado, con un comienzo y un fin, un lugar, una ocasión o motivo determinado para la ejecución, un programa organizado de actividades, un grupo de ejecutantes y un público [...] el comportamiento humano altamente formalizado es un enfoque cultural que lleva en sí simbolismo y significado” (Béhague, 1983: 161). Esto comprende tanto los performances locales del *costumbre*, como los escénicos del *bats'i* rock, ya que como se verá en el próximo capítulo, ambos configuran sus actuaciones bajo un itinerario específico. Es importante mencionar lo que implica el marco como contexto interpretativo, ya que, según Richard Bauman (1975), se había privilegiado, sobre todo por J. L. Austin, el marco literal. Partimos por tanto de las preguntas preliminares que dirigen su trabajo: ¿qué clase de marco interpretativo establece o representa el performance? y ¿cómo ha de interpretarse la comunicación que constituye el performance? (Bauman, 1975: 293).

En este sentido, el concepto de *emergencia* se vuelve necesario para el estudio de la práctica musical, partiendo de que, para este antropólogo, es “un medio para la comprensión de carácter único de las ejecuciones particulares dentro de un contexto del performance como sistema cultural generalizado en una comunidad” (*ibid.*: 302). A su vez, otro concepto heurístico es el de *competencia comunicativa*¹¹³, ya que los performances suscitados no son intencionalmente fortuitos o aleatorios, sino que denotan un cierto interés comunicacional dentro del contexto de ejecución, aunque la misma *incertidumbre* genere en sí un mensaje:

¹¹² A sabiendas de que otros países latinoamericanos nominalizan en femenino “*la performance*”, en la presente tesis designaremos dicho sustantivo en masculino. Asimismo, reconocemos que la traducción al español apunta más hacia “ejecución”, empero mantendremos el anglicismo.

¹¹³ Para el autor, la aplicación y reformulación de este término se le debe al mismo Noam Chomsky y su vocabulario técnico de la lingüística (Bauman, 1975: 307).

El performance como modo de comunicación verbal hablada consiste en asumir responsabilidad frente a una audiencia respecto de una exhibición de competencia comunicativa. Dicha competencia se basa en el conocimiento y la habilidad para hablar según modos socialmente apropiados. El performance comprende, de parte del ejecutante, poder dar cuenta frente a una audiencia del modo en que se lleva a cabo la comunicación, por encima y más allá de su contenido referencial. Desde el punto de vista de la audiencia, el acto de expresión que realiza el ejecutante es un acto marcado y está sujeto a evaluación por el modo en que se realiza, por la habilidad y efectividad relativas a la exhibición de competencia del ejecutante. Además, dicho acto es marcado como disponible para el realce de la experiencia a través del disfrute presente de las cualidades intrínsecas al acto de expresión mismo. Así, el performance genera una especial atención y una conciencia aumentada del acto de expresión, y autoriza a la audiencia a considerar el acto de expresión y al ejecutante con una intensidad especial (Bauman, *op. cit.*: 293).

Lo que se puede o no se puede hacer, radica no sólo en las expectativas referenciales del grupo, sino del acto mismo como altamente significativo. Además, los modos de ejecución llegan a convalidar la ocasión performativa a partir de códigos y gramáticas del sistema musical (Camacho Díaz, 2013). No sólo las prácticas musicales, sino algunos juegos y carreras de caballos ocurridas, por ejemplo, durante la fiesta de San Sebastián Mártir en Zinacantán. En un árbol, conocido como *bolom te'* (árbol del jaguar), que simboliza el lugar del martirio, se prepara quitándole las ramas y la corteza y pintándolo de anaranjado para que los *bolometik* (hombres vestidos de jaguares) y *j-ik'aletik* (negros) trepen y lancen animales disecados –ardillas, coatíes o iguanas– hacia otros personajes que intentarán capturarlos desde abajo. También se efectúa la carrera de caballos que a su vez intentará tirar el blanco de prueba llamado *k'oltixyo*, que simboliza el corazón de San Sebastián que míticamente se trató de atravesar con pesadas lanzas de oro y plata, aunque hoy día se utilicen de madera (Vogt, 1979: 227-33). Así, existen otras ocasiones rituales en donde el azar enfatiza tanto la recreación, como la personificación mítica.

Considero por tanto que mediante el trabajo etnográfico habremos de yuxtaponer el enfoque culturalista con el situacionista, logrando conciliar posturas que rectifiquen el carácter social e individual en un solo continuum. Esta conciliación no es gratuita, ya que estamos conscientes de la controversia que hay entre los estudios sociológicos clásicos y el performance. A saber, la perspectiva del “hecho social total” de Durkheim y Mauss que conciben las nociones normativas de comportamiento mediante las creencias y conductas

sociales, mientras que el performance se lo confiere al agente *individual* a través de la emergencia y la competencia. Para evitar meterse en honduras, asumiremos que la estructura social no siempre es normativa, al mismo tiempo que reconocemos los contextos en donde el individuo “normado” se desenvuelve.

En el ámbito sonoro, Marcia Herndon propone que la *ocasión musical* –término que retoma de Norma McLeod– “puede ser considerada como una expresión encasillada de las formas cognitivas y los valores compartidos de una sociedad; expresión que incluye no sólo la música en sí, pero la totalidad del comportamiento a ella asociado y otros conceptos subyacentes” (Béhague, 1984: 164). Dicha noción holística, enmarca y caracteriza las situaciones en donde la música (se) articula (con) otros elementos del sistema. Así, a través de la aceptación o la censura del comportamiento social –e individual– en las prácticas musicales logramos dilucidar una cierta sabiduría local. Esta “exégesis nativa” Béhague (1983) la ratifica y sugiere que...

el estudio del performance musical como un evento y el producto resultante del evento, y del proceso, debe concentrarse, consecuentemente, en el comportamiento real musical y extra-musical de los participantes (ejecutantes y público), en la consiguiente interacción social, en el significado de esa acción para los participantes, y en las reglas y códigos de performance definidos por la comunidad para un contexto específico u ocasión. Tal estudio debería contar con el interaccionismo simbólico y con la semiótica, para poder fijar el proceso de interacción en términos émicos y los significados construidos a partir de la interpretación subjetiva por los participantes, de los varios signos y símbolos de la ejecución (1983: 165).

Bajo esta perspectiva, los estudios de performance se deslindan de la música como objeto, dotándole de un carácter dinámico y procesual –ya sea sincrónico o diacrónico– y analizando las prácticas o interpretaciones intersubjetivas. Asimismo, es pertinente remitirnos a Christopher Small (1999) y su concepto de *musicking* o *musicar*, el cual dice que “la música no es sino acción, es verbo [...] no sólo para expresar la idea de actuar, tocar por cantar, sino expresar la idea de tomar parte en una actuación musical” (párr. 27). Evidentemente Small incluye no sólo a los músicos ejecutantes, sino aquellos no-músicos que posibilitan participativamente que la música se dé. Y es que, en contextos tradicionales, se desdibuja la delimitación entre práctica musical y práctica religiosa o ritual. Un ejemplo serían los encargados de la pólvora, quienes fungen como “conductores de escena” al

detonar sus cargas en ciertos momentos, indicando a los músicos la transición a un nuevo episodio del ritual. O los escanciadores de pox, quienes sirven a todos los asistentes mientras la música esté sonando.

En el mismo tenor, Richard Schechner (2011) arguye que el performance es la conducta restaurada, repetida y (re)presentada y que, además, es simbólica y reflexiva. Es decir, asumimos que hay una cierta transferencia en las actuaciones que, no obstante, son *multívocas*, es decir, transmiten significados polisémicamente (Schechner, 2011: 36). Hemos de destacar dicha definición, ya que el *otro*-mestizo también llega a jugar un papel en la constitución del *bats'i* rock mediante sus actuaciones –muchas veces coercitivas–. Ello excede el imaginario local, lo cual nos lleva a pensar en prácticas concretas de los mediadores, así como la apropiación de los códigos globales bajo una coyuntura de reivindicación indígena. Asimismo, llama la atención la resonancia que causan ciertas músicas extranjeras, situación que ha colocado a los jóvenes en una actitud reflexiva, estimulando a su vez la resignificación musical.

Asimismo, el lenguaje cultural que se manifiesta incluye no sólo sintagmas sonoros, sino otras expresiones como las corporales:

[...] el lenguaje gestual sigue cumpliendo funciones en la vida humana que no pueden realizar las palabras. Esas funciones estriban específicamente en la exploración y la afirmación de relaciones, y en esta función son tan precisas como son las palabras en su campo. También hemos aprendido a jugar con este lenguaje, de la misma manera que lo hacemos con palabras. Jugar es cambiar del contexto de la comunicación, sacarla desde el contexto de la realidad cotidiana, para que podamos explorar sus consecuencias sin tener que comprometernos a ellas. [...] como modo de explorar y afirmar relaciones, no sólo entre los seres humanos sino también entre los humanos y la pauta más amplia del cosmos, la pauta que relaciona. Los gestos antiguos se han elaborado durante los milenios de la raza humana en estas pautas complejas de gesto que llamamos ritual (Small, 1999: párr. 43-4).

Las gestualidades son parte de la ejecución que estudio en el performance, en el sentido que *hablan por sí mismas*. Dado que el sistema musical contempla la dimensión comunicativa de manera extensiva, no podemos omitir los movimientos corporales codificados por la cultura. De esta manera podemos asumir que los conciertos de rock presentan una serie de conductas restauradas de performances locales, tales como actos carnavalescos o incluso solemnes que acompañan eventos religiosos en diversas instancias;

y que, si bien hay una desacralización por el cambio de contexto, es significativo que los jóvenes *batsirockeros* los incluyan como parte de su (re)interpretación musical.

De acuerdo con Frith (2008) una de las funciones de la música popular es “la de dar forma a la memoria colectiva, la de organizar nuestro sentido del tiempo, intensificando nuestra experiencia del presente” (2008: 424). Aunado a la teoría del performance, podemos decir que dentro del sistema musical del *costumbre* se encuentra una ocasión ritual generada por los sonidos del pueblo, por los ritmos, melodías y armonías que son *representadas*. Ciertamente, gracias al performance comprendemos la ejecución musical como *estructura* y como *proceso* (Alegre, 2015), y es que la iteración que éste supone refrenda tanto el evento cultural como la ocasión musical a través de prácticas discursivas. Asimismo, notamos que, bajo dicha perspectiva teórico-metodológica, el sistema musical puede llegar a reconfigurarse. No obstante, los modos en que se reordena no son aleatorios, ya que dispone todo el tiempo de códigos y gramáticas que lo mantienen intersubjetivamente activo.

2.2.2. Música como cultura

“El análisis musical debe ser un análisis de la cultura”. Dicha frase condensa cómo se ha conducido metodológicamente la etnomusicología y la antropología de la música que asume la *música como cultura*. Si bien la antropología también se ha preocupado por el performance, por ejemplo, en el análisis de los procesos rituales de Victor Turner (2002), quien utiliza dicha noción para considerarlo como “una secuencia compleja de actos simbólicos” (2002: 107); por nuestra parte, hemos recurrido a la aproximación etnográfica más bien como una herramienta de análisis de la *cultura musical*. En este sentido, el *costumbre* anteriormente tratado concibe al *nichimal abtel* (trabajo florido) como un *continuum* de prácticas sociales en donde la música interviene fundamentalmente. Por ejemplo, el concepto de “flor” aquí converge en y para dimensiones poéticas, artísticas, expresivas, rituales y hasta de bebidas (*nich pox*). Lo mismo ocurre con *o’onton* (corazón), *k’ok’* (calor), *kuxlejal* (existencia, vida, cultura), *ch’ul* (sagrado), entre otros (Cf. Hernández Díaz, 2013). No obstante, reconocemos la falta de investigaciones musicales en Los Altos

que logren dilucidar las lógicas que comparten dichas categorías, situación que prevalecerá dado que nuestro trabajo no se centra del todo en ámbitos comunitarios.

Un precepto que antecede es el de la *música en la cultura*, aplicado en trabajos sobre todo estructural-funcionalistas como aquellos que tratan “usos y funciones”, desarrollados principalmente por los antropólogos de la música John Blacking y Alan P. Merriam. Sin embargo, tras un giro que da este último, se trascienden los conceptos musicales al relacionarlos directamente con teorías de organización social, es decir, se apunta hacia una dialéctica entre música y cultura. Anthony Seeger y Steven Feld promueven de alguna manera el método *música como cultura*, sobre todo mediante un carácter (meta)lingüístico que articule el conocimiento musical de manera sistemática (Cf. Feld, 1981). Así, el interés por rescatar ciertas categorías nativas se dirige a comprender el entramado simbólico de donde parten los jóvenes músicos tsotsiles. Y es que dicha estructura supone más que una inclusión o exclusión de sus prácticas, es decir, se muestra también como un bagaje cultural.

Consideramos que dicho asidero está conformado y configurado por una musicalidad específica, complementada además por ciertos modos de ejecución e interpretación tradicionales, análisis que llevaremos a cabo en el siguiente capítulo. Una primera hipótesis de esta influencia partiría de un *arraigo familiar*, ya que no es gratuito que algunos de los jóvenes líderes o fundadores de las agrupaciones de *bats'i rock*, tengan parentesco con “tradicionalistas” versados en el *costumbre* en general, y en el *nichimal abtel* en particular. Empero, no es totalmente necesario el vínculo si asumimos la ineludible presencia de la sonósfera en festividades patronales y ceremoniales religiosos. La transmisión se desenvuelve en un ámbito de oralidad, lo cual ratifica el carácter multívoco en la enseñanza de la tradición. Los mecanismos emanados de la *lex non scripta* (Alonso, 2008b) consisten más bien en el aseguramiento de la continuidad del ceremonial religioso, así como la manifestación identitaria frente al otro-*kaxlan*. Esto no quiere decir que la incorrecta ejecución o la errónea disposición musical sea solapada, sino que no contraviene al *costumbre* en sí. Una implícita explicación de dicha lógica se trató antes al hablar de los múltiples sistemas que coexisten con el musical, asumiendo de esta manera una cierta jerarquía e interrelación.

La problemática que nos interesa enfrentar es justamente la adquisición de conocimientos musicales y expresivos más allá del llamado “consumo”. Esta noción parece indicar un ejercicio “transaccional” de la música a la manera de compra/venta, lo cual acarrea hacia lógicas capitalistas todo ejercicio de entre dicho arte sonoro y el individuo que participa. Existe un cierto parecido con las evaluaciones emic/etic, frecuentemente invocadas por la antropología, siendo el *consumo* una forma occidental y totalizante de apropiación musical humana. Por esta y otras razones, cuestionamos dicha postura que no considera la música como configuradora de maneras de ser social. En el capítulo anterior, tratamos las formas de hacer música popular, de “*musicar* popular”, que inciden en los jóvenes no bajo prescripción explícita, sino una apropiación implícita. Si bien la categoría analítica de “consumo musical” contempla un cierto posicionamiento frente al sistema capitalista, ésta no se preocupa por generar una distinción entre la reproducción del capital y de la sociedad. Bajo el enfoque culturalista habremos de concebir que el escucha, la rememoración, la transmisión, la expresividad y su sensibilidad, y la (re)interpretación de la música son parte del complejo humano.

A través de sus prácticas, la música emplea una cierta normatividad que esquivo su reificación. Por ello no es extraño suponer que los actos performativos son asimismo comunicativos en términos del sistema musical. Vista la *música como cultura*, se entiende que las normativas en el quehacer musical en general trascienden los ámbitos comunitarios. Bajo esta perspectiva, habremos de asumir de entrada que la musicalidad tsotsil radica en quienes constituyen los dispositivos y convalidan los performances. El enfoque que habremos de utilizar por tanto es el de *multilocalidad escénica*, como una vía para entender las formas musicales de ser tsotsil fuera de la comunidad, dado que los metadescriptores de la cultura se incorporan intertextualmente en relación con otras situaciones y contextos ajenos a los originales. De cara a esta situación, el siguiente apartado será una reflexión de dichas configuraciones, partiendo de los códigos que influyen el performance musical tanto fuera como dentro del ámbito comunitario.

2.2.3. Códigos emocionales, conductuales y epistemológicos

En el performance musical se haya una urdimbre de significados que se reactualizan constantemente. Sin embargo, éstos no flotan, sino que atraviesan a los sujetos que forman parte del evento o de la ocasión. Hemos descrito ciertos rituales y festividades dirigidas por el *costumbre*, el cual contempla los cinco sentidos humanos mediante múltiples estímulos visuales, olfativos, sonoros, táctiles y gustativos. Así, la puesta de flores, la quema de copal e incienso, las intermitentes explosiones de las *kamaras* de pólvora, el tocar al santo antes de rezar y las bebidas como la “sangre de torito”, respectivamente; son actos que indican una continuidad semiótica en la vida festiva. Estos elementos además son encasillados cognitivamente, y potencian así un sinfín de ocasiones performativas (Cf. Neves Benfatti *et al.*, 2012). Por lo tanto, asumimos que dicha *densidad signica multisensorial* conforma el código que da sentido a las prácticas musicales (Camacho Díaz, 1996). Asimismo, se ha hablado de una puesta en práctica del bagaje musical que constituye a los jóvenes músicos, pero ello también se debe al ámbito emocional que los emplaza. Considero que existe una serie de *legados simbólicos* suscritos no sólo en la idiosincrasia tsotsil, sino en la memoria y en la praxis contemplada en la escena del *bats’i rock*¹¹⁴.

En este sentido, la categoría local de *lekil kuxlejal* –presente en muchos de los pueblos mayenses– ayudaría a explicar el lugar del individuo tsotsil y su relación con el mundo. Una inmediata traducción sería “buen vivir”, aunque la siguiente cita de dos académicos tsotsiles ayudaría a clarificar aún más:

Lekil kuxlejal se rige en *lekil pasbail*, en buenos hechos y buenas acciones, estos aspectos tienen que ver con la cosmovisión, los idiomas y los sistemas de conocimientos; en la educación endógena que se predica y se practica en la familia y en la comunidad, en la manera de relacionarse con la madre Tierra y con los seres humanos. El *lekil kuxlejal* o buen vivir es construcción y creación de vida, mientras que el *chopol kuxlejal* o *bol kuxlejal* se refiere a la mala vida, a la destrucción y a la muerte. El buen vivir se centra en la soberanía y la autosuficiencia alimentaria y por la diversidad biocultural. Practicar el *lekil kuxlejal* o buen vivir es tener *ch’ulel* o conciencia, y tener conciencia se adquiere en el conocimiento profundo del territorio, de la naturaleza y de los elementos identitarios propios (Sánchez Álvarez y Bolom Pale, 2013: 59).

¹¹⁴ En el Capítulo III trataremos el texto semiótico a partir de sus tres funciones promovidas por Lotman (1990), a saber, la creativa, la comunicativa y la mnemónica. Esta última estaría vinculada a lo que me refiero con “legados simbólicos”.

En el entendido de que la vida festiva –con todo y su continuum semiótico que atraviesa a los sujetos– interviene en la constitución del ser social tsotsil, logramos asociar un sentido operativo y de pertenencia. Es decir, el formar parte de la vida religiosa, el relacionarse se manera armoniosa con el entorno natural y con la comunidad, con la familia y los antepasados, e incluso ser consciente de la alimentación, son elementos que preceptúan tácitamente la vida de los tsotsiles. En esta ocasión, ponemos el acento sobre el papel de la cultura en estos entramados de significación, y es que los mismos cargueros religiosos y algunos *batsirockeros* hacen alusión a esta categoría por demás presente en sus narrativas: “no es cualquier vida, es una vida digna”, señala Damián Martínez (Comunicación personal, enero de 2014).

Recomiendo ampliamente la lectura del texto “*Ich’el ta muk’*: la trama en la construcción del *Lekil Kuxlejal* (vida plena-digna-justa)” del antropólogo Juan López Intzín (2013) quien, aun siendo tseltal, ilustra de manera contundente los elementos constitutivos de dicha categoría. Partiendo de enunciados en lengua materna, el autor explora el sentido filosófico que tiene no sólo el actuar, sino además el sentir-pensar, como las bases epistémicas que conducen la vida de los sujetos que practican el *lekil kuxlejal*; no como un deber-ser, más como un reconocimiento a las implicaciones de los saberes locales en las conductas y discursos de los tseltales.

Teniendo esto en mente, a continuación, partiremos de conceptos fundamentales en los tsotsiles de Zinacantán y Chamula y, por ende, en los *batsirockeros*. Así como el *lekil kuxlejal* no es practicado a manera de mandato, sino que plantea la posibilidad de un saber-hacer-sentir ideal, engarzado en las lógicas comunitarias de bienestar y de buen vivir; los siguientes conceptos que he caracterizado como códigos emocionales, conductuales y epistemológicos, son intervienen de manera paradigmática en el *bats’i rock*.

Sobre el ch’ulel y el vayijel

Para la “gente de costumbre” (Bartolomé, 1996) los aspectos sociales son influidos constantemente por el carácter individual, en ese sentido, la objetividad política sólo se concibe en tanto que se tome en cuenta al sujeto. Así, la envidia, la vergüenza, el enojo, la risa, todo aquello que “se opondría” a la razón, ocupa un puesto importante y distintivo en

la vida social de los tsotsiles. Un ejemplo lo daría el concepto del *ch'ulel*, proveniente de la cosmovisión maya tseltal-tsotsil que, lejos de traducirlo como “alma” o “espíritu”¹¹⁵, se ubica asimismo en el ámbito discursivo-musical de los *batsirockeros*. Este rasgo cultural representa el eje central de la percepción del mundo y la vida cosmogónica de dichos grupos étnicos. Tanto en la vida cotidiana, como en la práctica ritual, el *ch'ulel* incide en distintos aspectos de la vida, así como de la salud-enfermedad y de la muerte. Además tiene relación con el poder, el control social, el género, el parentesco y sus conflictos, e influencia el lenguaje y la infancia (Lunes, 2011: 219-20). Asimismo se dice que:

El *ch'ulel* se aloja en el corazón y es necesario para la vida, pero además interviene en la caracterización individual de cada persona. En él residen la memoria, los sentimientos y las emociones, es responsable de los sueños y del origen del lenguaje. La naturaleza distinta del *ch'ulel* es lo que da a cada ser humano un “temperamento” singular (Pitarch, 1996: 35)¹¹⁶.

No es de extrañar por tanto que las particularidades innatas de cada individuo sean conferidas a este aspecto inasible del ser humano. Por otra parte, existe el *Vayijel* o *Wayjel*¹¹⁷ (animal guardián), un ente sobrenatural que vive en los cerros sagrados y que comparte el *ch'ulel* de los *bats'i vinik antsetik* (hombres y mujeres verdaderos). Como se acaba de mencionar, el temperamento singular es lo que caracteriza al *ch'ulel*, pero también al alter ego. De acuerdo con Vogt (1979), estas relaciones tienen una cualidad totémica¹¹⁸ entre los zinacantecos que utilizan en tanto una forma de jerarquía natural correspondiente al sistema jerárquico social. A saber, “los chamanes (*j-iloles*) y dirigentes políticos importantes tienen jaguares como naguales. Los dirigentes políticos menores tienen ocelotes. Los zinacantecos de menor importancia, pero aún notables, tienen coyotes; y los

¹¹⁵ Remito al estado de la cuestión realizado por Elena Lunes (2011), quien recopila, contrasta y articula las diferentes posturas y enfoques de diversos investigadores en torno al *ch'ulel*. Huelga decir sobre lo mucho que éste implica más allá del término cristiano-católico de “alma”. Finalmente, la autora apunta que siempre es el cargo de *j-ilol* (curandero) quien conoce y conversa con el *ch'ulel*.

¹¹⁶ Aunque la etnografía de Pedro Pitarch (1996) sobre el *ch'ulel* fue realizada en el municipio tseltal de San Juan Cancuc, las descripciones y explicaciones de su naturaleza aplican para todos los grupos tsotsiles y tseltales de Los Altos de Chiapas.

¹¹⁷ Estas son las dos ortografías utilizadas por diversos autores especializados en Los Altos. Asimismo, se trata como sinónimo de “nagual”.

¹¹⁸ Consideramos más bien que las relaciones corresponden a un nagualismo.

ciudadanos sin ninguna distinción política o religiosa tienen zarigüeyas” (Vogt, 1979: 59-60)¹¹⁹.

Asimismo, un aspecto importante es saber que el *vayijel* se puede escapar, ello implica una reacción en el humano: “[...] el animal anda suelto cuando el comportamiento de un zinacanteco se vuelve antisocial [...] su animal deja de ser manso y estar dominado, y anda libre y violento, como las tendencias antisociales del hombre” (*ibid.*: 129). Esto sugiere un vínculo de acción con su contraparte en este caso animal, la cual parece actuar naturalmente de manera salvaje. Sin embargo, Pitarch (1996) asegura que: “el *ch’ulel* no es trastornado por la separación puesto que es inmune a cualquier deterioro o lesión física y sólo recibe ‘daños emocionales’; la ausencia prolongada del *ch’ulel* produce ‘desanimo’ en la persona, que avanza con el tiempo de separación y cuya intensidad depende de la propia fuerza corporal: se pierde la energía, el apetito, ‘se diluye la sangre’ y el cuerpo fallece” (1996: 45).

En este mismo sentido, otras implicaciones que pueden surgir es que el *vayijel* sufra algún daño mientras esté fuera de su corral, lo que llevaría a la persona a enfermarse, por lo que es prioritario su regreso. También se cree que éste puede ser comido por animales más fuertes o cazadores, lo que implicaría una muerte instantánea de la contraparte humana (Ochiai, 1985: 204). La interconexión adquiere más sentido al reconocer que, si el individuo se espanta, se dice que se enferma de *xi’el* (susto). Esto se homologa con el *vayijel* y éste escapa del corral al mismo tiempo que se dice que el *ch’ulel* deja el cuerpo. Para el restablecimiento se recurre a un *j-ilol* que practique un acto de curación, ya que, si no se hace de inmediato, la persona podría fallecer.

En el videoclip de Kux Kux (Lechuza) del grupo Vayijel se representa esta creencia. Como se aprecia en el cortometraje, una niña anda por el bosque y se encuentra con el *kux kux*, un animal que denota mal augurio. La letra de la canción dice que viene porque “necesita decirte algo importante”, además, éste habla mientras uno duerme. La niña, ya despierta, se encuentra acosada por el *kux kux*, situación que la enferma de *xi’el* (susto). Mientras los integrantes de Vayijel aparecen escondidos en el bosque portando máscaras, emulando la aparición de los seres míticos, la niña recurre a unos ancianos –probablemente

¹¹⁹ Aquí hemos de resaltar la particularidad del trabajo de Vogt en ese aspecto, ya que otros autores (Guiteras, 1965: 231; Ochiai, 1985: 203) –y mis propias notas de campo– no siempre coinciden totalmente.

sus abuelos– para ser curada de *xi'el* (susto). Ellos finalmente rezan frente a un altar con velas, copal y juncia para la devolución del espíritu del infante.

No obstante, es necesario aclarar que no sólo los seres humanos tienen *ch'ulel*. Las plantas, los animales, los objetos inanimados –como las cruces– (Lunes, 2011: 220), los fenómenos naturales (Ochiai, *op. cit.*: 203), entre otros, tienen este principio vital inasible ya sea unitario o fragmentado. La posición étnica que supone dicha categoría ha llevado a los jóvenes a asegurar que las bandas mismas de *bats'i* rock tienen *ch'ulel*. Y es debido a los intercambios de energía que emanan desde el escenario, así como los problemas o altibajos que peligran su desintegración, es decir, su muerte (Entrevista personal, Damián Martínez, vocalista y guitarrista de Sak Tzevul, enero de 2014). En términos musicales, coincide totalmente con la creencia de que los *vobetik* (instrumentos tradicionales) también poseen *ch'ulel*, incluso el conjunto instrumental del rock –batería, guitarra y bajo eléctricos– suponen igual un ente sobrenatural con voluntad propia.

Los sueños y el habla como códigos sociales

Ahora bien, consideramos que no es gratuito que los verbos *vaichijel* (soñar) y *vayel* (dormir), así como el sustantivo *vaychiletik* (sueños) estén emparentados fonéticamente con el *vayijel* (animal guardián). Estas manifestaciones del inconsciente también son puentes de comunicación con otros mundos y sus respectivas entidades. Además, al momento de soñar, se dice que se adquiere la perspectiva de nuestro animal guardián. Por otro lado, como es de nuestro interés, el don de la música es recibido a través de la experiencia onírica (Cf. Alonso, 2013).

En este sentido, logramos constatar¹²⁰ que la adquisición de este don es en realidad un “mandato de los dioses”, empero el aprendizaje práctico se da por medio de la socialización que implica la música. Algunos de los símbolos que aparecen en dichos sueños son cuerdas de acero, carrizos y, por supuesto, instrumentos musicales tradicionales; así como otros que implican más bien actos de ofrecimiento solemnes, en donde aparecen cargueros religiosos –solos o en grupo–, o incluso ancianos o niños solicitan al elegido la

¹²⁰ Dada mi condición de *kaxlan* (mestizo), la mayoría de los músicos tradicionales entrevistados evitaban tocar el tema de los sueños. Por lo que agradezco a Xun Pérez (baterista de Yibel) por la información otorgada en comunicaciones personales y entrevistas, así como a través los cortometrajes realizados por él mismo.

ejecución de un instrumento (Cf. Laughlin, 1976). Quienes lleguen a soñar con dichos elementos o actos, supone la señal divina de convertirse en músico¹²¹. Huelga decir sobre la prohibición de la ejecución de un instrumento para todo aquel que no haya soñado (Alonso, *op. cit.*: 207). Por su parte, los *batsirockeros* exponen a través de videoclips –como “Svabajel Pukuj” de Lumaltok o “Kux Kux” y “J-ilol” de Vayijel– escenas en donde aparecen “soñando”. Incluso, la importancia de la experiencia onírica es representada gráficamente en la portada del disco Svabajel Pukuj (El ritmo del diablo) de Lumaltok, pues la ilustración denota a la muerte entregando una armónica a un zinacanteco, además con un trasfondo de neblina, las tres cruces, y el característico Cerro de Santa Cecilia (*Sisil Vits*) (véase Imagen 6). Finalmente, para los jóvenes *tsotsiles* los sueños también operan al estar despiertos, señalando que las giras nacionales que implica la escena del *bats’i* rock “son como un sueño que acaba cuando se terminan” (Comunicación personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, enero de 2018).

Imagen 6. Portada del último disco de Lumaltok Svabajel Pukuj (2017).



El uso social de los sueños se concibe como una transformación de una experiencia esencialmente individual en un modo de comunicación y en una práctica cultural. De este

¹²¹ Para saber más sobre las interpretaciones de los sueños entre los zinacantecos, véase Laughlin, 1966: 405-413.

modo, los sueños serían catalizadores de la memoria y su transmisión (*ibid.*: 202). En este mismo sentido, el *ch'ulel* no está desligado de lo social, sino todo lo contrario. No sólo por las personalidades que caracterizan y determinan al individuo, sino por la esfera emocional como lugar de su desenvolvimiento. El *ch'ulel* también se llega a definir como “conciencia”, cargado así de moralidad y racionalidad, no sólo en un ámbito psicológico, sino también sociocultural (Lunes, 2011: 223). Es así como un desacato social puede suponer una enfermedad o pérdida de *ch'ulel*. Asimismo, también se asume la brujería como causa de una afección individual, ello puede ser dirigido por una tercera persona –un brujo o un curandero perverso– que suplica a los dioses el castigo hacia el perjudicado¹²². La muerte por enfermedad natural solamente es posible en la vejez, cualquier otro tipo significa un mal realizado por daños al *vayijel*, castigo divino o brujería. Por ello es importante estar al tanto de las señales mostradas en sueños, así como su correcta interpretación (Laughlin, 1984: 23).

Un estudio por de más completo lo realiza la antropóloga y lingüista Lourdes de León (2005), quien analiza la constitución del sujeto indígena desde la infancia, concretamente en un paraje de Zinacantán. Como punto de partida asume la identidad y cultura como producto consumado de la socialización, cuyos actores se convierten en *sujetos con agencia* por medio de actividades interpersonales donde, no obstante, también encuentran límites dentro de la estructura social (2005: 29). Considero que ello también aplica para las preferencias musicales, dado que también son parte de dicho proceso de socialización, sin mencionar que el conocimiento es aprendido *por* y *con* el lenguaje (*ibidem*). Ello resuena con lo anteriormente tratado sobre estudios de performance, y es que, para la autora, también la relación entre el discurso y el espacio habitable “contribuyen a la fijación del *ch'ulel* en el cuerpo como proceso de la conformación de la persona zinacanteca” (*ibid.*: 33). De esta manera se vehiculizan los valores locales, por medio de códigos emocionales de tipo sociomoral. Asimismo, se complementan naturalmente en un ámbito interpersonal, donde la cultura juega un papel fundamental. Por ello, considero adecuado el concepto de matriz cultural:

¹²² Basta incluso que ésta vea la fotografía del que será afectado (Notas de campo, enero de 2014).

Llamaremos matriz cultural a los elementos y configuraciones básicos internalizados por los individuos durante su infancia y adolescencia, los cuales constituyen el principio de su identidad, un acervo de saberes, unas pautas de respuestas actitudinales y conductuales, un abanico de alternativas de acción, emoción y pensamiento, en fin, una lógica específica materializada en un idioma (Santos Jara, 1991 en Giménez, 2009: 171).

No obstante, diferimos parcialmente en el sentido de que se pueda materializar sólo por un idioma verbal, ya que la práctica musical –con todo lo que implica– proviene del mismo modo de una *matriz cultural*. Este concepto nos ayuda a articular lo que performáticamente constituye el bagaje musical de los *batsirockeros*. Así, vemos que tanto el habla y la gestualidad, como la ejecución musical y sus gustos personalizados que conlleva, provienen de una estructura codificada e internalizada.

Para hablar del efecto estructural que implica la lengua materna, De León (2005) recurre a los patrones gramaticales, semánticos y discursivos, lo cual engendra un “estilo cognoscitivo tzotzil”¹²³ (2005: 37). Por otra parte, ambas definiciones corresponden también al sector etario, como en el caso tseltal descrito por Pitarch (1996) que:

Las palabras brotan del interior del corazón, pero ahí se encuentran como simple materia prima; cuando se habla las palabras deben pasar por la cabeza y son elaboradas por la boca, se modulan fundamentalmente en los labios, que son lo que les proporciona su forma (tzeltal) conveniente. Por ello, el lenguaje de los adultos, más educado, no debe expresar ninguna huella de emoción ni estar acompañado de gesticulaciones, mientras que los jóvenes todavía recurren al *ixta k'op*, habla informal o de broma, aunque a su vez hablan mejor que los niños (1996: 124-5).

La madurez del habla está ligada con la del *ch'ulel*. Sin embargo, de acuerdo con De León (2005), éste no implica un estado final producto de una actividad socializadora explícita, sino de una disposición abierta a que el niño asuma sus propias perspectivas, de que se convierta en agente de sus propias acciones. Esa es la señal de la “llegada del *ch'ulel*”, cuando se adquieren las capacidades de discernir sobre sus acciones, a saber, una “reflexividad moral” (2005: 41). Esta categoría nativa nos obliga a pensar la noción de

¹²³ Por ejemplo, desde temprana edad, existe una tendencia predominante a utilizar los verbos sobre los sustantivos (De León, 2005: 36), ello se constata por la amplia variedad de nombrar la acción, por ejemplo, de “comer”: *ve'el* (algo plano, tortilla), *lo'el* (algo suave, frutas), *ti'el ve'elil* (morder carne), *bik'el* (tragar), *k'uxel* (algo duro, caña de azúcar, cacahuete), *lek'el* (lamer, un helado), *buts'el* (chupar) (Comunicación personal, Miguel Hernández Díaz, filósofo de Larráinzar, abril de 2017).

agencia como un proceso de apropiación activo, con una inherente negociación entre estructura y acción (Giddens, 1979, citado en De León, *op. cit.*: 44). Considero que ahí se conjuga la enunciación y la negociación en el *bats'i* rock, ello posibilita la autoría y el posicionamiento dentro de dicha escena musical.

2.3. El posicionamiento frente a lo local

El surgimiento del *bats'i* rock ha supuesto no sólo una hibridación musical, sino una postura ideológica tanto frente a su lugar de origen, como fuera de él. Esto ha provocado una dualidad en el discurso que refrenda un compromiso social con la comunidad, y la adherencia a fenómenos musicales populares extranjeros. A partir de un sentido de agencia en los jóvenes tsotsiles, hemos de discernir sus diferentes posicionamientos que, a su vez, activan ciertas lógicas. Éstas se encuentran básicamente en dos grandes esferas de significación: lo local y lo global. Ambas nociones representan un sinfín de connotaciones, muchas de ellas anacrónicas, las cuales no obstante analizaremos desde el posicionamiento que asume el sujeto. Si bien entendemos lo que el sistema musical implica para la constitución del *batsirockero*, ello no asume la “dialéctica cultural” (Hall, 1984) que da lugar a la apropiación y la resignificación en la escena. Dicha constante es la que ha posibilitado el surgimiento de una nueva estructura que reconocemos como “plataforma de enunciación”. Por lo tanto, nos preguntamos: ¿cómo lo local y lo global es interpretado desde el lugar de estos jóvenes? ¿qué es lo que se pone en cuestión? ¿cómo manifiestan su aprobación o rechazo? ¿cómo finalmente se posicionan y emplazan en ambos sistemas de significación?

Comienzo rescatando una frase de Don Chepe la cual refiere al trabajo del *costumbre* como una “pérdida de tiempo” (Comunicación personal, agosto de 2016). Y es que las lógicas pecuniarias han atravesado dicho sistema, lo cual ha implicado una revaloración del saber-hacer circunscrito en las comunidades indígenas. No obstante, ello también ha significado un reacomodo en dichos términos. Por ejemplo, la llegada de bandas y grupos versátiles –como el mariachi y el trío huasteco– comprometen a los indígenas a pagarles en efectivo para tocar en funerales, al mismo tiempo que contratan de manera gratuita a los *vabajometik* (músicos tradicionales) para el mismo trabajo. Se sabe que hasta

hace poco, estos últimos han desaprobado esta situación y han exigido de igual manera una remuneración económica. Empero no ha aplicado para el *costumbre* en general.

Desde la perspectiva del antropólogo Guillermo Bonfil Batalla (1992) toda cultura tiene la capacidad –social– de decidir sobre sus propios elementos. A este fenómeno dispuesto en el seno de un sistema que incluye valores, conocimientos, experiencias, habilidades y capacidades preexistentes, le llama “control cultural” y tiene un principio no absoluto ni abstracto, sino *histórico* (1992: 49). La llegada de la monetarización en el sistema del *costumbre* en Zinacantán, implica que las lógicas externas que reproducen un sistema capitalista, lleguen a configurar elementos culturales propios y ajenos. Más allá de lo que Bonfil Batalla (1992) buscaba demostrar en su esquematización de culturas autónomas, apropiadas, enajenadas o impuestas; hemos de rescatar más bien su noción dialéctica que apunta a un sinnúmero de relaciones dentro de este conglomerado “abigarrado, contradictorio y hasta híbrido” conocido como *cultura* (1992: 50-1). En este mismo sentido, el sociólogo Gilberto Giménez (2009) menciona que:

[...] Guillermo Bonfil afirmaba que la continuidad histórica de las sociedades, pueblos o comunidades sólo es posible cuando existe un “núcleo de cultura propia en torno a la cual se reinterpreta el universo de la cultura ajena”. Y entendía por núcleo o matriz cultural la presencia de ciertos elementos más estables dentro de las culturas, a partir de los cuales se da sentido a las prácticas y en los que se fundan las diferencias interculturales. Algunos antropólogos ya habían observado, en relación con la “causalidad interna” de los procesos de cambio, la existencia de “zonas de rigidez” y de “zonas de flexibilidad” en las culturas tradicionales en proceso de modernización; otros hablan de “zonas de persistencia” –que garantizarían la continuidad de la identidad– y “zonas de movilidad” que definirían dentro de un sistema sociocultural los sectores más aptos para el cambio, donde podrían operarse cambios acelerados sin consecuencias graves para la identidad (Giménez, 2009: 173).

Evidentemente hemos dejado atrás la noción petrificada de cultura al dotarle no sólo de un trasfondo histórico, sino de una agentividad en la toma de decisiones. Esto no significa una completa autorepresentación, dado que lo propio (re)interpreta lo ajeno. En un nivel esto obedece a un cierto juego de oposiciones, traducido en ámbito social como permisión y prohibición. Si bien ya lo hemos abordado en la vida festiva del sistema musical (Camacho Díaz, 1996), ello resuena con el aspecto también sistémico descrito por el antropólogo norteamericano Roy Rappaport (1992). Su enfoque apunta a que, en el ritual visto como performance, se dan dos tipos de mensajes: los invariantes y los variantes. Los

primeros estarían vinculados al orden social y cosmológico, mientras que los segundos al aquí y al ahora (Rappaport 1992, citado en Camacho Díaz, 2013: 406). Por lo tanto, en este caso, asumimos que la remuneración o la no-remuneración de los músicos se ha convertido en un campo de negociación, en donde el contexto de funeral frente al complejo del *costumbre*, de lo privado frente a lo público, sólo refrenda la invariabilidad del núcleo.

Ahora bien, en el caso de los jóvenes actores del *bats'i* rock se desenvuelven en distintos ámbitos. Por ejemplo, se ha llegado a asumir un préstamo musical por parte de los grupos, en donde éstos son vistos como perspicaces en la asunción de un nuevo código. No obstante, en el caso de Sak Tzevul, “el grupo pretende que no sólo se adapten instrumentos extranjeros, sino que también se adopten, de tal manera que puedan volverse propios del pueblo y tener como resultado una nueva música tradicional, un estilo de música tradicional evolucionado” (Damián Martínez, vocalista y guitarrista de Sak Tzevul, citado en Clemente Corzo y Pérez Pechá 2009: 2). Considero que esto ratifica el posicionamiento activo que ha tenido no sólo este grupo, sino toda la escena de *bats'i* rock. Y no es que la adaptación implique una postura pasiva, al contrario, de acuerdo con Rappaport (2001):

[...] el término [adaptación] designa los procesos mediante los cuales los sistemas vivos de todo tipo —organismos, poblaciones, sociedades, posiblemente los ecosistemas o incluso la biosfera en su conjunto— se mantienen frente a las perturbaciones que amenazan continuamente con su desorganización, muerte o extinción. Gregory Bateson (1972) expresó la cuestión en términos informativos, afirmando que los sistemas de adaptación se organizan de modo que tienden a conservar el valor de verdad de ciertas proposiciones sobre sí mismas frente a las perturbaciones que continuamente amenazan con falsificarlas. La conservación de “la verdad” de estas proposiciones se asocia con la persistencia o la perpetuación de los sistemas de los que son elementos, o incluso es definitiva para dicha persistencia. En los organismos, estas “proposiciones” son, por así decirlo, descripciones genética y fisiológicamente codificadas de su estructura y de su buen funcionamiento. En los sistemas sociales humanos, sin embargo, las “proposiciones” predominantes pueden ser proposiciones propiamente dichas... (2001: 29).

Esta reflexión reconoce una adaptación dentro del sistema de origen, en nuestro caso, del *costumbre*. Por ello, podríamos decir que el pago a los *vabajometik* (músicos tradicionales) en los actos musicales fúnebres es una homologación de valor —y no tanto de “verdad” como sugiere Bateson— frente los grupos versátiles de moda. No obstante, el posicionamiento de la escena musical del *bats'i* rock no opera bajo esa lógica, sino en si es

o no parte del pueblo. Es decir, aluden más bien al complejo musical en sí –evidentemente con una noción evolucionista– y ratifican su adopción del instrumental de rock como una forma de subsumirlo bajo una nueva lógica.

2.3.1. Etnorock o la nueva forma de ser tsotsil

Como se mencionó en la Introducción, el libro de *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México* (2014) representa no solamente un estado de la cuestión de este fenómeno, sino sintetiza asimismo el enfoque que se ha venido construyendo tanto en la academia como el ámbito periodístico. En diálogo con las políticas interculturales, se ha generado un contexto cuyas relaciones suponen una cierta toma de postura en materia ideológica. Sin embargo, el principal problema es la asunción a priori de, en este caso, una determinada práctica musical. Es decir, considero que se ha designado un cierto tipo de música para los grupos indígenas. Ciertamente, nunca se ha explicitado dicha intención, empero habremos de revisar algunos de los artículos más representativos de esta obra con el fin de debatir el posicionamiento del *batsirockero*.

Las primeras líneas refrendan la necesidad de atisbar en los estudios juveniles contemporáneos en contextos étnicos. La pregunta ¿qué tan musicales son las juventudes indígenas?, se responde al asumir que el rock se presenta como una ampliación de sus horizontes musicales y que les ayuda a diversificar sus paisajes sonoros en un entramado intercultural (López Moya *et al.*, 2014: 11). En este sentido, mediante nuevas estrategias de reconocimiento los jóvenes indígenas se vuelven al mismo tiempo actores étnicos y urbanos. Más aún, ellos mudan los esencialismos con los que se observaban desde fuera, desidealizándose y conformando “sus propias identidades y pertenencias tal y como ellos mismos observan en sus entornos sociales” (*ibid.*: 12). Estas *nuevas* formas de ser tsotsil parten del supuesto no sólo de un cambio de continuidad en las comunidades indígenas, sino de una oposición entre la música tradicional indígena comunitaria, frente al rock como lo masivo y urbano.

El prólogo “Entramados rockeros y etnicidad contemporánea” de Maritza Urteaga Castro-Pozo (2014) anuncia que el libro narra una suerte de “explosión cultural” en la música tradicional a partir de la incursión de una “música ligera” que se expresa en lengua

verdadera, original, y que habla de las expectativas juveniles. Aunado a esto, la autora menciona que esta música “viene a llenar un vacío, algo que no existía en el espectro de sus ‘gustos personalizados’ y era necesario producir para salvaguardar, transformando saberes ancestrales y modos de vida” (Urteaga, 2014: 22). Si bien reconocemos que el rock diversificó el acervo musical de los jóvenes tsotsiles –y no-tsotsiles (Cf. Tipa, 2014)–, empero consideramos más bien que esta música no es producto de una transición unilateral, sino de un diálogo constante. Y es que las lógicas opuestas a lo tradicional, para Urteaga, suponen un nuevo posicionamiento en los nichos del capitalismo tardío y las nuevas demandas indígenas ofertando a su vez *creatividad* y *pertenencia* (2014: 21). Evidentemente, las estructuras sociales a las que refiere la autora reducen lo tradicional o lo local sólo a un sentido de pertenencia, siendo la creatividad constitutiva del dominio global que implica el rock. Desde mi punto de vista, si asumimos al actor como sujeto dentro de una estructura, dichas categorías no necesariamente tendrían que corresponder a una o a otra.

El texto “El rock indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo musical” de los sociólogos Martín de la Cruz López Moya y Efraín Ascencio Cedillo (2014) es una continuación de su artículo –pionero del tema– “El rock indígena en Los Altos de Chiapas. Música, etnicidad y globalización” publicado en el año 2010. En ambos textos, los autores apuntan a un “*revival* étnico desde el rock”, como una suerte de reconfiguración y transformación de lo local a partir de su *cuestionamiento* mediante plataformas discursivas que los jóvenes no tenían antes. Tanto reclamos políticos contemporáneos como el ecocidio y la violencia estructural que viven en sus comunidades, como el etnocentrismo que supone una reducción de la música tradicional a la vida ceremonial (2014: 32-3), forman parte de las narrativas que se han desprendido de este movimiento. No obstante, los autores reconocen a su vez que el “imaginario de lo maya” suscrito por la política indigenista y la antropología cultural –que, según ellos, presenta a la población indígena como portadora de elementos que han permanecido inmutables desde tiempos prehispánicos–, no sólo ha sido reinventado por los discursos de los rockeros, sino que ha formado parte del corpus del actuar individual y colectivo, el cuál además dota de sentido a sus vidas (*ibidem*). Si bien ello resuena con el tema de la “invención de la música tradicional” descrita por Marina Alonso (2008) y de los estereotipos sobre lo indígena

según Pedro Pitarch (1995), en este caso es imprescindible una diferenciación enunciativa. Es decir, en el sistema cultural de las comunidades indígenas la dialéctica entre *ellos* y *nosotros* establece “lo tradicional” no en un sentido esencialista, sino ontológico; de este modo se ratifica “lo *bats’i*” bajo prácticas estructuradas dispuestas por y en el *costumbre*.

El libro contiene dos estudios en Veracruz, “Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan” de Ariel García Martínez (2014) y “Estilos juveniles e identidades en la región del Totonacapan. Rockeros, consumidores y transculturados” de Juan Pablo Zebadúa Carbonell (2014). El primero atiende a las identidades generadas por las juventudes indígenas no sólo en un contexto geográfico, sino también histórico. Ello conlleva a pensarlo más bien como procesos que se dan desde el ámbito familiar hasta el social –como la migración– y político –como la incidencia de la industria petrolera en la región–. García Martínez (2014) revela que el contexto veracruzano no es tan diferente que el chiapaneco ya que de igual manera los jóvenes hacen apología a su pertenencia social y a su lugar de origen. Esto mediante un “juego de relaciones entre lo local y lo global [en donde] ciertas formas culturales locales pueden constituirse en respuestas a la interacción global” (García Martínez, 2014: 48). Así, se responde parcialmente la pregunta que planteaba Urteaga (2014) en el prólogo, a saber, que si con el rock se estaban perdiendo las raíces culturales más profundas, respondiendo a su vez a una estrategia de marketing (2014: 20).

En el mismo tenor, para Zebadúa Carbonell (2014), quien retoma las categorías de *transculturación* y *consumo musical*, apunta que los patrones étnicos se revaloran en espacios identitarios distintos a los originales, esto a partir de una constante retroalimentación y reciclamiento de las culturas propias con elementos externos (2014: 59). Más aún, menciona que los estilos musicales del rock se entremezclan para “dejar atrás los purismos culturales” (*ibid.*: 60), acentuando en este sentido la capacidad que tienen para unir, hibridar y hacer dialogar distintas ideologías musicales (*ibidem*). Asimismo, el autor confiere la aparición de estos estilos rockeros a partir de tres procesos socioculturales específicos: 1) la migración, 2) la influencia de los medios de comunicación masiva y 3) el consumo cultural.

Desde mi punto de vista, este posicionamiento teórico-metodológico asume no tanto un diálogo, sino a una relación unidireccional, en donde elementos urbanos –como el rock– llegan a las comunidades mediante dichos procesos y no viceversa. Cabe aclarar que no me

refiero al intercambio simbólico real entre ambos sectores –que por supuesto que lo hay–, sino que el esquema no contempla las dinámicas internas que exceden dichos procesos. Desde su perspectiva, el *bats'i* rock vendría a ser un producto de reconfiguraciones culturales atravesadas *únicamente* por esos tres procesos. En este sentido, habría que ver no tanto elementos, sino lógicas que la música trae consigo, tanto del ámbito tradicional como de lo masivo del rock. Finalmente, a partir de la noción de juventud y de los planteamientos de Feixa, el autor asume que los estilos e identidades juveniles generados por los procesos socioculturales antes mencionados, se sirven de “imágenes culturales” en función de representar frente a la sociedad el *performance* con el cual los jóvenes se dan a conocer (*ibid.*: 66).

El capítulo de Edgar Ruiz Garza (2014) intitulado “Los orígenes de Vayijel. Un paraje en los senderos del rock” concentra gran parte de los aspectos que la presente tesis problematiza, a saber, el cuestionamiento de las jerarquías culturales de poder en tanto se disputan su control legítimo. Al igual que en su tesis de sociología *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de bats'i rock en Los Altos de Chiapas* (2015), Ruiz Garza reconoce que, partiendo de la “historia social” –concepto central para el autor– de una banda de rock, se entendería cómo se transformaría una identidad cultural, aún sobre la base de la misma cultura que transforma (2014: 112). Esa “desmesura” o “*hybris*” (2015: 32) que sufre no sólo llega por la interculturalidad y la globalización, también por los intercambios simbólicos inherentes a todo proceso de configuración cultural (*ibid.*: 111). Partiendo de Homi K. Bhabha, las identidades son desbordadas y encuentran los límites presupuestos y fijos, entre alteridades, donde emergen en un espacio liminal entre las prácticas y los significados de la cultura dominante y subordinada, por ello, los denomina “espacios *in-between*” (2015: 83). Asimismo, el teórico indio busca “superar el etnocentrismo como plataforma discursiva del colonialismo y lugar de enunciación de la distinción y fijación de diferencias [ya que] la representación que de las diferencias y desigualdades sociales hace el etnocentrismo, ratifica la sujeción de las alteridades al orden colonial” (Ruiz Garza, 2014: 114). Más aún, el texto retoma lo que el zapatismo contribuyó a los discursos emancipatorios no para una vuelta al pasado prehispánico, sino para una demanda de bienestar para los indígenas vivos (*ibid.*: 115). Ello advierte lo que significa el *etnocentrismo* para el autor, una serie de acciones encaminadas

a refrendar el hermetismo frente al otro, lo que hace necesaria la fuga o escape para su emancipación, para su *des-sujeción* de los lineamientos coloniales de representación.

Asimismo, Ruiz Garza (2014), sugiere una concepción distinta de la *música tradicional*, a saber...

una que no parta de la obsesión por la procedencia étnica de los objetos en sí, sino de los procesos sociales que los producen, que los ponen en circulación y que los ordenan jerárquicamente dentro de una configuración social determinada, siendo a la vez objetos simbólicos transformables, negociados y compartidos, pero también disputables, enajenables y legitimadores (2014: 113).

Evidentemente trata de erradicar una suerte de esencialismo que, sin embargo, no revela situaciones empíricas concretas. En este sentido, retomando el concepto de *hegemonía* tratado por Raymond Williams, asume que la tradición por sí misma no es agente de resistencia, sino también de dominación, soslayando sistemáticamente la reproducción social en comunidades indígenas, además de deslegitimar los procesos locales de negociación y de censura, siendo éstos en apariencia no suficientemente “resistentes”. Este paradigma ha conducido a Ruiz Garza (2014) a observar en el *bats’i* rock una “forma diferenciada de vivir lo tradicional y las costumbres” (2014: 116), celebrando categóricamente la búsqueda de los jóvenes por retomar el control de su cultura.

Finalmente, considero este artículo como un microcosmos del libro, ya que varios apuntan en gran medida al surgimiento de un falso problema, derivado más bien de un esquema evolutivo en el sentido, en primer lugar, de una música concreta que corresponde implícitamente a un sector específico y, en segundo lugar, de una inmutable tradición que busca oponerse al perverso y disoluto sistema global. Por ello, dicha concepción maniquea es más bien trasfondo de una escena, al parecer, post-tradicional.

2.3.2. La perpetuación de lo local

Ahora bien, en el ejercicio etnográfico realizado en las comunidades de Zinacantán y Chamula, dimos cuenta de una sistema por demás relacional, cuyas dinámicas son leídas como propias en un sinnúmero de contextos. Ello nos lleva a pensar en un sentido más allá de la continuidad o desaparición de prácticas culturales. Y es que contemplamos

permanentemente una ratificación por el lugar de origen, no en un sentido fundamentalista, sino de *posición enunciativa*. Asimismo, algunas de las preguntas vertidas en el libro *Etnorock*, en tanto si es factible “mudar” sin perder lo propio, dan lugar a una posibilidad de cambio de enunciación. Si bien no creemos en dicha hipótesis, consideramos que la perpetuación de la lengua materna en el *bats’i* rock no tanto manifiesta, sino *performa su tsotsilidad*. Es decir, la pone en práctica a través de enunciados codificados lingüística y musicalmente.

Y es que evidentemente se ha visto la música únicamente como simbólica, adherida además a “contextos” que los investigadores asumen como nuevos. El análisis de la *música como cultura* nos ha conducido a ubicarla también en niveles, ya que la dimensión simbólica conlleva a separar las prácticas locales de su contexto original de ejecución, pensándolas como “anacrónicas” y las del *bats’i* rock como “creativas” (Ruiz Garza, 2014: 116), error que soslaya la vigencia en las comunidades indígenas. El enfoque estructural de la cultura es pertinente en tanto que refiere a la música como práctica y conocimiento, además de estar sujeta a normas y pautas que ratifican la preponderancia, en este caso, del *costumbre*. Por lo tanto, la dificultad se ubica en no saber matizar los cambios imperceptibles dentro de éste, concibiéndolo como inmutable en sus preceptos. Y es que el desconocimiento del funcionamiento nuclear en la cultura ocluye la vulnerabilidad y variabilidad que también supone la *lex non scripta*.

Los sujetos han experimentado asimismo cambios en la tradición que, no obstante, codifican bajo su propia perspectiva. Por ejemplo, se delega a los medios de comunicación masiva –tanto las redes sociales virtuales, como las telenovelas– la negativa del casamiento tradicional, situación que ha llevado a las mujeres a permanecer solteras por tiempo indefinido. Inculpan además a las políticas y programas públicos el uso de pesticidas en las actividades agrícolas, así como los cambios de régimen político en detrimento de su sistema de usos y costumbres. Los conflictos significan ineludiblemente diferentes perspectivas, y no sólo por situaciones de “costumbre” y de “razón”, sino por el tan denso entramado epistemológico que sitúa al equívoco entre el ellos y nosotros, refrendando así su autonomía.

Efectivamente, hay agentes que buscan revertir inercias ajenas al sistema cultural, en este sentido, los músicos tradicionales apuestan a su continuidad, aunque ello implique

una “pérdida de tiempo”¹²⁴. Y es que el “tiempo” también concierne a quienes ostentan un “cargo” en el *nichimal abtel* (trabajo florido), como se mencionó (Cf. Bricker, 1966), están correlacionados no tanto en un imaginario, sino en una *configuración epistémica*. Por su parte, el *bats’i* rock también supone una amenaza al *costumbre*, aunque otros también celebren sus nuevas formas musicales. No obstante, los observadores internos –y al parecer también los externos– ignoran lo mucho que están atravesados por la sociabilidad estos jóvenes, la cual los orienta y los coloca como “músicos indígenas”. Muchas veces, de manera apriorística, se asume una posición contraria a la tradicional, incluso por ellos mismos. Por lo tanto, consideramos más bien que el *bats’i* rock se ha convertido en un escenario para *la perpetuación de la praxis local*. Ello se sobrepondría a la noción de “lo local” entendido como un compuesto simbólico susceptible de ser transportado a agendas globales, de esta manera, planteamos una nueva perspectiva del fenómeno, una que conjugue el conocimiento (inter)subjetivo y la práctica musical y performance.

2.4. El posicionamiento frente a lo global

¿Respondiendo a las demandas globales se perpetúa lo local? El estado de la cuestión muestra que las motivaciones del movimiento consisten en evitar la pérdida del uso de la lengua materna, así como los usos y costumbres (Cf. Documental *Rock Tsotsil*, 2011). Asimismo, Teyo, el exbajista de Vayijel, menciona que, a diferencia de las telenovelas que imponen modelos de vida que hacen mal a la comunidad afectando su convivencia, el rock –mediado también por las nuevas tecnologías– no contraviene los lazos comunitarios, por lo menos entre jóvenes (*ibidem*). Ello nos lleva a pensar, ¿qué se pone en cuestión de lo global?

Los indígenas se han valido de herramientas “ajenas” para afrontar problemáticas insertadas por procesos coloniales que abarcan cuestiones materiales y simbólicas –como algunas lógicas de retribución económica o el remitirse al Convenio 169 de la OIT para legitimar su sistema de usos y costumbres en las elecciones locales (Notas de campo, junio de 2018)– y que han incidido o “afectado” determinadamente a sociedades originarias. Por

¹²⁴ Llama la atención la disposición de Don Chepe al ser convocado por otros cargueros religiosos. Incluso en una sola fiesta llega a tocar y participar en dos mayordomías, situación que, aun a regañadientes, le “consume” tiempo de más (Notas de campo, agosto de 2016).

lo tanto, se entiende que la búsqueda por mantener y perpetuar una cierta cohesión social frente a nuevas lógicas externas lleva consigo la necesidad de apropiarse de elementos externos. Esto, sin embargo, también se entiende como “homogeneización” por procesos globales que anulan lo particular y, por ende, lo cultural. Sobre esta hipótesis de la homogeneización cultural, y su consecuente crítica, el sociólogo y antropólogo Héctor Díaz-Polanco (2010) menciona que la globalización no tanto homogeneiza, sino...

funciona más bien como una inmensa maquinaria de “inclusión” universal que busca crear un espacio liso, sin rugosidades, en el que las identidades puedan deslizarse, articularse y circular en condiciones que sean favorables para el capital globalizado. La globalización entonces procura aprovechar la diversidad, aunque en el trance globalizador buscará, por supuesto, aislar y eventualmente eliminar las identidades que no le resulten domesticables o digeribles. [...] La globalización, en fin, es esencialmente *etnófaga* (2010: 202-3).

Desde esta perspectiva, las lógicas globales generalmente apuestan a una heterogeneidad ficticia en tanto recurran constantemente a una narrativa “legitimada”. Ésta apela a la democratización de los medios que exhortan la participación de aquellos que detentan diversidad. Como se mencionó en el capítulo anterior, aquella falsa reconciliación (Cf. Adorno, 2007) anuncia diligentemente la pretensión de un estilo. Por lo tanto, se tiende a considerar la dialéctica entre lo global y lo local como conflictiva de facto. Sin embargo, como bien lo relata el antropólogo brasileño Rafael José de Menezes Bastos (2012), la música popular acredita las conexiones entre lo local, lo regional y lo global. Lo incorporativo y lo masivo son factores que utiliza Occidente bajo un esquema colectivo, abarcando desde la música clásica hasta la folclórica, con diversos orígenes étnicos y nacionales (2012: 80). Por lo tanto, no hay una música que inflencie a otra, más bien hay modalidades en el *musicar* que exceden los parámetros –o códigos– otorgados, en función, en el caso de la música popular, de perpetuar una lógica. Así, hemos de observar no sólo lo conflictivo, sino lo dúctil que puede resultar dicha dialéctica. Sugiriendo por tanto comprender los códigos que atienden a diversas instancias, así como muchas instancias pueden atender a un solo código.

Además, la *reivindicación* que supone la apropiación de elementos globales para afrontar dificultades locales, reclama –como lo refiere su significado literal– lo que se cree tener derecho. Más aún, los investigadores que están familiarizados con la narrativa

batsirockera, soslayan dicho concepto que apunta, entre otras cosas, al despojo y consecuente recuperación no tanto de la musicalidad, sino de la sociabilidad que implican sus propios –y nuevos– términos. Lo que se reivindica es la autonomía de componer música en lengua indígena, de generar espacios de recreación artística, de posicionarse fuera de su comunidad y *representar* a su pueblo. Considero que esta perspectiva de lo global aún no ha sido trabajada.

Cerramos este apartado diciendo que el posicionamiento frente a lo global en el *bats'i* rock está –todavía– subsumido por dinámicas de transmisión oral, aún con los mediadores que ejercen su postura dentro de la escena, sin mencionar las censuras por parte de las comunidades indígenas. Por lo tanto, las interpretaciones de los músicos, así como los contextos en donde se han desenvuelto –como los estudios de grabación y escenarios–, han desencadenado textos a partir de la *multivocidad* generada tanto en el rock, como en la música tradicional. A partir de un emplazamiento contemporáneo, supuesto de global, éstos no son aleatorios, sino estructurados; por su parte, Camacho Díaz (2007) reflexiona en torno a las representaciones consolidadas en la cumbia huasteca:

[...] estos textos funcionan como mecanismos de autodescripción de la cultura, es decir, construyen un diálogo simbólico que permite a los participantes poner en escena los acontecimientos sociales y pensarse a sí mismos como una comunidad ubicada en un momento histórico determinado, en una cultura global [...] (la escenificación de la cumbia) es una manera de colocar en las categorías propias de las comunidades Huastecas el mundo global, para ser decodificado, apprehendido y resignificado (Camacho Díaz, 2007: 174).

Sin embargo, en nuestro caso, si bien sugerimos un arraigo instintivo en la musicalidad, no dejamos de lado los procesos coloniales y de dominación que atraviesan a los actores y mediadores de la escena. Cabe aclarar que no les corresponden simétricamente, lo cual alude a configuraciones propias de los individuos participantes. Los “autodescriptores culturales”¹²⁵, si bien incitan al diálogo, no llegan tan fácilmente al producto musical final. De ello depende las lógicas de desenvolvimiento para cobrar un significado y una legitimidad inherente a la música popular. Nuevamente, la *multivocidad* juega un papel importante, en esta ocasión, los estudios de grabación y conciertos en vivo

¹²⁵ A tratar puntualmente en el apartado 3.1.2. sobre la aplicación de la semiósfera en el *bats'i* rock.

compelen y orientan los actos musicales y performativos, sin llegar a necesitar de dispositivos físicos como una partitura. Asimismo, finalizamos planteando la necesidad de ubicar, más allá de dichos dispositivos, la interrogante de quién controla las ocasiones performativas, en aras de discernir las lógicas aplicadas a la escena musical.

2.4.1. Medios de comunicación masiva

Retomando el capítulo escrito por Zebadúa Carbonell (2014) en el libro *Etnorock*, la influencia de los medios de comunicación masiva hacia los jóvenes indígenas, quienes de alguna manera se adhieren a esta “revolución multimedia”, termina por codificar su vida real y conformar identidades contemporáneas. Ello sugiere, nuevamente, una plausible alternativa a las redes de significado ya compuestas por las sociedades originarias, apuntando así a nuevas configuraciones dentro de un contexto de globalización (2014: 64). Ciertamente, los medios masivos fungen como artilugio principal para quienes buscan recomponer las sociedades del mundo. No obstante, considero que la música se distingue por ser motor de aprendizaje, por lo que la codificación no sería del todo consecuencia de la globalización.

La música popular, por tanto, funciona tanto fuera como dentro de sistemas locales, desdibujando al mismo tiempo las fronteras entre comunidades, así como confiriendo la “originalidad” a un sentido inventivo, creativo, y no de pertenencia. Desde una perspectiva *mcluhaniana*, los medios electrónicos han generado una *aldea global* que, a su vez, ha puesto en cuestión las fronteras nacionales frente a la inoperabilidad de contener las nuevas tecnologías y todas sus implicaciones políticas. De esta manera, la música rock, y todo lo que su lenguaje implica, se ha vuelto patrimonio del mundo. Asimismo, en su lista de ensayos en torno a la comprensión de los medios de comunicación, McLuhan (1996) invita a no abandonar la idea de las tecnologías como extensiones del ser humano. Por ejemplo, más allá de que la lanza o el arco y flecha se hayan convertido en prótesis ancladas mecánicamente, es notable que ahora la nueva tecnología eléctrica conlleve a una extensión de nuestro sistema nervioso, siendo ésta más totalizante e inclusiva que otras (1996: 78). Esto corresponde a la apropiación del rock –en tanto instrumentos, fonogramas, videos, y otros dispositivos de la cultura global– y su sedimentación en la conciencia y sensibilidad –

principalmente— de los jóvenes. La puesta en práctica evidentemente supone procesos modernizantes, lo cual además se acompaña de procesos políticos y económicos suscritos en nuevas relaciones sociales (Cf. Hopenhayn, 2001).

Por otra parte, los constantes cambios apuntan a plataformas insólitas dentro del entramado mediático, a saber, YouTube, Facebook, Vimeo, Soundcloud, etcétera. Ello estimula la creación de sus propios proyectos, sin que ello implique una mimetización de asociaciones musicales, puesto que, en contexto de América Latina, las agrupaciones musicales surgidas del método “hazlo-tu-mismo”, son por demás inherentes a un tipo de idiosincrasia. Si bien los grupos de *bats’i* rock buscan patrocinadores, principalmente programas institucionales del Estado, éstos no son indispensables para la emergencia de una escena como tal. Por ejemplo, en el caso del grupo de hip hop Slaje’m K’op (La última palabra), se sirven de softwares disponibles en la red donde crean sus propias “pistas” o “tracks” de fondo para cimentar su rapeo. Finalmente, considero que los procesos políticos y económicos provenientes de una nueva era global, ha dado lugar a recreaciones que consolidan un sector —o una *aldea global* (Cf. McLuhan, 1996)— como la juventud indígena. Ello no significa que debamos omitir las lógicas que reproducen el sistema capitalista, más bien, apuntamos a aquellas que no obstante persisten.

* * *

El trasfondo tradicional es fundamental para la concepción del *bats’i* rock en tanto consolida el bagaje musical y epistémico de los jóvenes tsotsiles. Además, al hacer un recuento del sistema del *costumbre* como configurador y codificador de las prácticas culturales de los mismos, surge la necesidad de encontrar un posicionamiento frente a las vicisitudes que enfrentan como agrupación. En este sentido, el performance y la práctica musical se vuelven herramientas que permiten ubicar el emplazamiento de estos jóvenes músicos. Por lo tanto, concluimos que, en un principio, el lugar del *batsirockero* estaba completamente relegado de las ocasiones performativas del *costumbre* dada su procedencia. Al ser reconvenidos, en lugar de rechazar al sistema cultural, lo llevaron al escenario y a la ejecución musical en concordancia con una serie de códigos provenientes de músicas

populares. Así, gracias a la multilocalidad escénica que guarda el complejo genérico del rock, consiguen ser tsotsiles fuera de su comunidad.

Más aún, al adoptar las nuevas músicas a su praxis sonora, deciden tomar las riendas de un proyecto que los exhibe como opuestos a lo tradicional, por lo menos fuera del aspecto musical. Y es que el estado de la cuestión sobre este fenómeno ocluye la vigente y permanente enunciación arraigada en los propios sistemas sociales. Por ello, vemos que se sitúan o posicionan frente a dos grandes campos de significación –hasta cierto punto– antagónicos: lo local y lo global. Ello implica conocer qué se pone en cuestión y como manifiestan su rechazo o aprobación. No obstante, es importante evitar toda connotación maniquea, por lo que rescatamos la capacidad de agencia de los *batsirockeros* al concebirlo como una “perpetuación de la praxis local”, en donde han de acarrear subjetividades y expresiones *propias* a través del performance y la práctica musical.

CAPÍTULO III

DIALOGISMO MUSICAL EN EL *BATS'I* ROCK

Comenzaremos este último capítulo dando el marco teórico que ayudaría a analizar el dialogismo presente en la escena del *bats'i* rock. Desde una perspectiva de la “semiótica de la cultura” utilizaremos la noción de semiósfera en tanto explique la correspondencia entre lo local, visto ya como el sistema cultural del *costumbre*, y lo global, entendido como una serie de códigos que intervienen en el quehacer musical de los *batsirockeros*. Así, esquematizaremos lo que hasta ahora se ha abonado a la noción de escena musical, entendiendo que ésta funciona en el intersticio de dos grandes campos de significación.

La noción de “lo *bats'i*” orienta un modelo analítico a partir de tres dimensiones: lo musical, lo performativo y lo discursivo. Partiendo de los dos contextos fundacionales del *bats'i* rock, a saber, los estudios de grabación y los conciertos en vivo, observamos que las prácticas musicales –con todo lo que implican– funcionan como dispositivos multitextuales que explayan una serie de mensajes codificados de lo local y lo global. ¿Cuáles son los textos semióticos que forman un conglomerado de significación y enunciación? El lector encontrará la respuesta tras una revisión de las estructuras sonoras, performances y enunciados que aluden a una episteme local, todos ellos concatenados en una escena musical.

Finalmente, disponemos al lector algunas reflexiones etnográficas en torno a lo característico del nuevo sistema semiótico. Más allá de la codificación, el *bats'i* rock supone un posicionamiento enunciativo que permita su consolidación. Si bien fue necesario comprender su emergencia en tanto escena musical, vale la pena asimilar sus dinámicas configurativas para determinar el futuro que le depara. La legitimidad e inteligibilidad son las categorías que utilizamos para pensarlo como un ente abstracto y dialógico.

3.1. El *bats'i* rock como sistema semiótico

¿Las piezas del *bats'i* rock son “sones rockerizados” o “rock con música de sones”? Más de uno me ha hecho esa pregunta. Evidentemente denota un tipo de concepción del movimiento que, considero, es errado. El carácter escénico no exhorta a un nivel más

profundo de análisis, sólo se queda en la justificación, es decir, basta con asistir a unos cuantos conciertos, adquirir un par de discos, observar los nuevos videos subidos a YouTube y reflexionar sobre las entrevistas que uno eventualmente lee en las redes sociales para darse una idea del fenómeno. No obstante, más que abrirse caminos que interconecten la música y otras instancias de la escena, ha perdurado la pregunta del porqué de su arte. Innumerables entrevistas han tenido que conceder todos los integrantes, a tal grado de ser más cuantiosas que los conciertos mismos.

La presente tesis es un intento por repensar este fenómeno a partir de los procesos de consolidación en tanto escena musical juvenil. Por ello no basta con caracterizar la música en tanto es o no tradicional, o en tanto es o no rock global. Basta con tomar cualquier pieza para terminar contradiciendo las demás. Y es que, si las tomamos de manera aislada, cada una presenta su particularidad y diferencia con otras, incluso entre bandas. Es por eso que recurrimos a la semiótica –y en particular a la “semiótica de la cultura”– para demostrar que, desde un principio, ha habido un supuesto semiótico de “*lo bats’i*” que codifica las prácticas musicales del *bats’i* rock. Por su parte, Guillermo Bonfil coincidiría con nuestra hipótesis, ya que él afirmaba que la continuidad histórica de las sociedades, pueblos o comunidades sólo es posible cuando existe un “núcleo de cultura propia en torno a la cual se reinterpreta el universo de la cultura ajena”. Además, entendía por núcleo o matriz cultural la presencia de ciertos elementos más estables dentro de las culturas, a partir de los cuales se da sentido a las prácticas y en los que se fundan las diferencias interculturales (Giménez, 2009: 173).

Ahora bien, el Capítulo II tuvo la intención de superar el discurso esencialista que podría “tergiversar” la escena, por ello, fue necesario partir de una noción sistémica que reconociera el código y la gramática como dinámicas propias de la cultura y sus resultados. Sobre esto último, cabe resaltar el contraste de los dos sistemas calendáricos que marcan itinerarios de eventos musicales tanto en el *costumbre*, como en el *bats’i* rock. Mientras en el primero obedece a un ciclo santoral-agrícola, el segundo está vinculado más a conmemoraciones anuales globales, por ejemplo, el Día Internacional de la Lengua Materna (21 de febrero), Día Internacional de los Pueblos Indígenas (9 de agosto), estos dos proclamados por la UNESCO, Día Internacional de los Museos (18 de mayo), entre otros.

No obstante, ello también da lugar a un punto de encuentro en el calendario, como se mostró el día 8 de agosto de 2012 en el marco del día de los pueblos indígenas y el *nich k'in* (fiesta de la flor), fiesta que, según el organizador Enrique Pérez –indígena tsotsil y director del CELALI–, “corresponde al doceavo mes del calendario Maya Tsotsil y es cuando aparecen los *jilotes* sobre la milpa pintando los campos con sus hebras doradas, se oye decir: ‘ya está próximo el elote’, que es cuando los corazones de los hombres y mujeres se alegran” (López, 2012). El festival Nich K'in, aunque se haya realizado en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, la impronta de quien organizó alude a otras lógicas. Así, nuevamente se apunta la importancia de considerar *quién tiene el control* del evento musical.

Ahora bien, en el presente capítulo recurriremos a la exploración “tridimensional” que caracterizaría a la escena en términos musicales, performativos y discursivos. De ahí ubicaremos múltiples *textos*, estos son, todos aquellos que puedan ser leídos en un contexto. Otra cualidad de esta categoría apunta a que éstos son signos codificados en al menos dos sistemas de lenguajes (Cf. Lotman, 1990). Más aún, la perspectiva de sistema semiótico propugna una visión macroscópica a partir de niveles superiores de análisis de este. Así, vemos que un objeto, por ejemplo, un instrumento musical, sería decodificado tanto estética, como funcionalmente. Incluso códigos históricos y simbólicos también podrían no sólo leer tal objeto, sino plantear relaciones entre éstos. En adición a ello, podemos concebir las *prácticas musicales* mismas como textos, las cuales tendrían sentido al decodificarlas, por ejemplo, en términos musicales, performativos y discursivos.

Por lo tanto, habiendo señales que dirigen nuestra escucha tanto a este género musical anglosajón y su contexto popular, en contraste con prácticas musicales cuyas funciones tienden a la reproducción y perpetuación de una sociedad concreta; ubicamos de manera liminar a la escena del *bats'i rock*, esto es, entre *lo local* y *lo global*. El etnomusicólogo Gonzalo Camacho (2007) ya había planteado tal esquema en el estudio de la cumbia huasteca. Para ello igualmente recurrió tanto a la noción de sistema, como al enfoque semiótico de la cultura. Este último provee el concepto abstracto de “semiósfera” para comprender el contacto entre la cultura global y la local (2007: 167). Además, se adhiere al pensamiento del sociólogo inglés Mike Featherstone (2002) el cual evita caer en determinismo de oposición y destaca el carácter relacional entre ambas, tanto geográfica

como culturalmente. Sobre esto mismo, el británico apunta que, “en el nivel práctico, la intensificación de los flujos da por resultado la necesidad de manejar los problemas de la comunicación intercultural. En algunos casos esto conduce al desarrollo de ‘terceras culturas’ que tienen una función mediadora, como en el caso de las disputas legales entre personas de diferentes culturas nacionales” (Featherstone, 2002: 76-7).

Resulta interesante la coincidencia en nuestra resolución asumida en la hipótesis *a priori* de dicha lectura, y es que la globalización propagada en el siglo XXI requiere de igual manera puntos de anclaje que permitan los diálogos internacionales. Un ejemplo lo tenemos en las plataformas de los sitios web hoy día, cuyas interacciones totalmente transatlánticas, terminan por *delimitar* un espacio global en abstracto. No obstante, por más que se trate de “hegemonizar”, estas *terceras culturas* finalmente “[...] no reflejan meramente valores estadounidenses; su relativa autonomía y su marco global de referencia hacen necesario que ellas tomen en cuenta las particularidades de las culturas locales y adopten prácticas culturales organizacionales y modos de orientación que sean lo suficientemente flexibles para facilitar eso” (Featherstone, 2002: 77).

Haciendo una aplicación de estas conjeturas, a partir de lo local y lo global se vuelve factible la emergencia del *bats’i rock* no tanto como tercera cultura, sino como una escena musical juvenil. Sin embargo, ésta se encuentra en constante diálogo, pese a las tendencias contradictorias que le constituyen y caracterizan de manera simultánea (*Cf.* Hall, 1984).

3.1.1. Apropiación y resignificación musical

En una primera etapa de la presente investigación sosteníamos que el fenómeno del *bats’i rock* se daba gracias a mecanismos de apropiación y resignificación de textos sonoros y performativos. Nuestro enfoque estaba abocado a demostrar que los jóvenes adoptaban la musicalidad del rock y la hacían suya a la par de resignificar su música tradicional. Esta mecánica apuntaba a la creación de un “discurso identitario” como expresión artística, que hablaba de la realidad social de los jóvenes. Partimos por tanto de la siguiente definición: “Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el

interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas” (Hall, 1996: 18). Asimismo, concebíamos que la importancia de la lengua tsotsil en tanto dispositivo que estructura y simboliza el mundo. Todo este constructo teórico sirvió parcialmente hasta que surgió la pregunta de ¿cuál es el código?

En una primera instancia, tal enfoque sirvió para caracterizar la emergencia, más no la consolidación de la escena. Es decir, nos abocamos a justificar por qué mantenían aspectos vinculados a lo local –como giros musicales, indumentaria y, sobre todo, uso de la lengua– en un contexto cuya trama iba dirigida a satisfacer demandas globales. Por ello, reitero la cita del grupo Sak Tzevul, el cual “pretende no sólo que se adapten instrumentos extranjeros, sino que también se adopten, de tal manera que puedan volverse propios del pueblo y tener como resultado una nueva música tradicional, un estilo de música tradicional evolucionado” (Entrevista a Damián Martínez, citado en Clemente Corzo y Pérez Pechá, 2009: 2). Un testimonio similar lo refrenda el mismo Martínez, quien dice que “[...] una nueva etapa de la música sería el *bats'i rock*, porque será una guitarra, será una batería y un bajo, pero ya son nuestros; pues entonces pasa a ser parte del acervo cultural de nuestro pueblo, quiere decir que es verdadero *bats'i rock*” (Entrevista a Damián Martínez, citado en Aguas Leal, 2017: 89).

Un planteamiento evolucionista es inherente a dicho discurso que reitera, una vez más, la capacidad de adopción de la cultura. Sin embargo, tal enfoque no asumía el posicionamiento frente a lo local, asunto que igualmente pone en cuestión el lugar del joven dentro del sistema cultural propio. Así, lejos de optar por analizar dinámicas de apropiación y resignificación de manera ambivalente –esto es, frente a lo local y frente a lo global– decidimos reparar en el lugar de enunciación que las posibilita. Por ello, a través del código, que concebimos más bien como un supuesto semiótico de “lo *bats'i*”, fue posible declarar que tales procedimientos no condicionan, sino *sitúan* al joven que enuncia.

“Lo *bats'i*” sería “lo verdadero”, pero no en un sentido literal como lo sugiere el grupo Vayijel a través de la tesis de Ruiz Garza (2014) (véase Introducción). Este concepto excedería la “tsotsilidad” como un conjunto de rasgos, así como excedería el uso de la lengua bajo contenidos semánticos; más bien, lo definimos como toda forma de reiterar su capacidad de agencia. Un claro ejemplo lo demuestra Zanate (guitarrista y vocalista de Lumaltok) cuando se le pregunta si la música de banda ejecutada en las fiestas patronales

de Zinacantán sería tradicional: “Por el simple hecho de que se esté haciendo aquí y a tu forma, creo que sí. Se vuelve tuyo. A mí me encanta tocar una de Jimi Hendrix que se llama ‘Red House’. Me lo aviento a mi forma. Por ese sólo hecho, ya es algo nuevo” (Entrevista personal, enero de 2018). Por ello, la noción de *cover* comienza a tambalearse. Toda práctica musical que pasa por un sujeto que reconoce su agencia, supone una nueva creación, algo que no ocurriría si concebimos el *bats’i* rock como “sones rockerizados” o “rock con música de sonos”.

Sin embargo, tampoco hemos de omitir las circunstancias donde están inmersos otros actores de dicha escena. Y es que las relaciones de poder –desde una perspectiva foucaultiana– operan muchas veces no a partir de conflictos, sino por medio de su falta. Por ejemplo, es posible que se llegue a ratificar la incidencia musical por parte de los mediadores en contextos de grabación y conciertos en vivo, por la profesionalización que ostentan, algo que evidentemente no vería el método de apropiación y resignificación. Un referente empírico lo darían las piezas sumamente instituidas por estudios de grabación, como el caso de “Konkonal Nichim”. Un track “tradicional” que manifiesta perfectas afinaciones a 440 Hz, cuadraturas rítmicas y coros cuyos armónicos no son identificables en contextos en vivo. Quizás, la apropiación y resignificación musicales –también– se dan por parte de los agentes externos que participan de la escena. A continuación, se propondrá un *nuevo* concepto que ilustre, desde otra perspectiva, las relaciones dialógicas del *bats’i* rock, sin olvidar además los emplazamientos entre centro y periferia.

3.1.2. La aplicación de la semiósfera

1) Marco teórico-metodológico

El semiólogo ruso Iuri Lotman (1996) plantea ubicar la cultura –a la manera de una biósfera– como un campo de significación de carácter delimitado, así como irregular en su estructura. Este le llama *semiósfera* y fue de gran utilidad para la presente investigación dado que explica el contacto con otras semiósferas, o si se quiere, otras culturas. La definición principal es que es un espacio de carácter abstracto que funciona como un continuum, con definición no-metafórica de frontera y que, además, se le atribuyen rasgos distintivos. Dentro de él resultan procesos comunicativos y de producción de nueva

información. Finalmente se concibe como un “gran sistema”, cuya organización interna pasa a un segundo plano: todo este mecanismo único del universo semiótico que supone hacer realidad el acto sígnico particular (Lotman, 1996: 22-4).

Ahora bien, dado que fuera de la semiósfera se encuentran textos ininteligibles, esto es, alosemióticos; es posible no obstante el contacto con otras semiósferas a través de su *frontera*. Ésta es “la suma de traductores-‘filtros’ bilingües” por los que pasa un texto de fuera, y a través de ella se logran “semiotizar” y traducirse a uno de los lenguajes del espacio interno de dicha esfera (*ibid.*: 24). La posición funcional y estructural de la frontera determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma, por lo que es relevante conocer el lugar otorgado por la propia cultura. Asimismo, aun cuando su función principal e invariante es limitar la penetración de lo externo a lo interno, ésta es realizada de manera diferente (*ibid.*: 26). De acuerdo con las palabras del ruso: “En el nivel de la semiósfera, significa la separación de lo propio respecto a lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de fuera y su conversión en información” (*ibidem*). Esto es, se traduce en sus términos, pero sigue considerándose ajeno.

Dado que el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica, ésta depende del modo de codificación. Es decir, una vez que se hayan introducido los mensajes y no-mensajes, éstos son leídos a partir de la unión con otra esfera que sea capaz de decodificarlos en un lenguaje interno. El modo con que se realiza depende del bagaje histórico-cultural que determina el carácter individual de la semiósfera o de la “persona semiótica” (*ibid.*: 24-5). Más aún, “la cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa” (*ibid.*: 29), por lo que también es “necesaria” la presencia ajena. Finalmente, es posible que aquello considerado ajeno sea en cierto momento “apropiado” una vez que se aloje en el núcleo de la esfera.

Para ello, Lotman (1996) explica a través de la irregularidad semiótica con la que cuenta. El espacio semiótico tiene estructuras nucleares que no sólo tienen una posición dominante y moduladora, sino también se autodescriben junto con la semiósfera. Esto al segregar un sistema de metalenguajes. Así, describen no sólo el espacio periférico sino encima la irregularidad del mapa semiótico real del que construyen un nivel de unidad ideal

(*ibid.*: 29-30). De esta manera, el ruso ve el espacio semiótico como estructura no-homogénea, que tiene procesos dinámicos que funcionan como mecanismos de producción de nueva información. Por su parte, los componentes periféricos están organizados de manera menos rígida y se desarrollan más rápidamente. En este sentido, la creación de *gramáticas* aumenta la rigidez de la estructura, ¿por qué les llama autodescripciones metaestructurales? Porque parten del núcleo y funcionan al decodificar lógicas en forma de gramáticas (*ibid.*: 30), al mismo tiempo que van estructurando la estructura. Este punto es fundamental si queremos entender no sólo lo coadyuvante del núcleo, sino la instigación de lo externo que activa mecanismos modulantes y un reacomodo estructural.

Lotman (1996) menciona que, en la frontera, los textos ajenos fungen como catalizadores y generan una intensiva formación de sentido. A su vez, la irregularidad estructural no sólo insiste en desarrollar con diferente velocidad la organización interna, sino que, gracias a la transmisión de información proveniente de la frontera, así como sus ininterrumpidas “irrupciones” semióticas en territorio ajeno, determinan asimismo el surgimiento de *nueva información* (1996: 31).

Ahora bien, tras haber caracterizado la semiósfera como un organismo que supone no sólo integralidad, sino correspondencia; hemos de entender que la traducción se da por medio de “agentes”, en cuya función semiótica cabría tanto un mecanismo (auto)descriptor, como una serie de relaciones de desciframiento. Ellos tendrían nexos directos con el código y con las formaciones metalingüísticas que engendra. De esta manera ubicamos una subestructura dentro de la semiósfera que engloba tanto elementos textuales como metatextuales (que hablan de otros textos). La interrelación de éstos mantiene una *función comunicativa*, la cual asegura el intercambio de significados. Asimismo, es importante señalar que son vehiculizados por textos codificados en dos o más sistemas de lenguajes. Para asegurar la llegada, se recurre a la *función creativa* como posibilidades semióticas que todo sistema supone tener. De esta manera, se generan nuevos textos que satisfagan a ambas esferas. Finalmente, dado que toda cultura supone una compleja densidad sémica, el texto apela a la *función de memoria*, cuya apuesta principal es lograr ser condensado por ella, esto es, de permanecer el mayor tiempo posible en la mente de su perceptor (Lotman, 1990: 11-8). Estas tres funciones del texto (comunicativa, creativa y de memoria) son importantes para caracterizar la traductibilidad que supone el quehacer musical del *bats'i*

rock. Más aún, daría lugar a las mecánicas de apropiación y resignificación anteriormente explicadas.

El “*marco esférico* de sentido” nos remite a una interacción forzosa con el centro y la periferia. Imaginemos por tanto un aglomerado con tres tipos de subesferas, estas serían, textos, códigos y sistemas de lenguaje. Amén de la jerarquización dispuesta por las gramáticas autodescriptivas, no todas se encuentran estáticas. Es decir, considero que realizan dos tipos de movimiento simultáneos: centrífugo y centrípeto. Así, mientras los agentes fronterizos acarrearán códigos provenientes del centro, de igual manera su retorno supone nueva información que será resignificada (Cf. Lotman, 1999). No obstante, es innegable la existencia de un núcleo que, además de codificar, concentra sistemas de creencias, axiomas y una realidad ontológica que evita el caos interno. Finalmente, las dinámicas dialógicas entre subesferas implicarían una suerte de “desorden controlado”. Por todo esto, considero que la semiósfera es un *modelo de realidad cultural*.

2) *Aplicación en el bats’i rock*

Las posibilidades explicativas de la semiósfera son utilizadas en la presente investigación por diversas razones. Y es que parece que los jóvenes tsotsiles se comportan como “agentes de desciframiento” frente a la música rock. Ellos tenderían a acarrearla en forma de fragmentos aislados primeramente en un sentido centrípeto, hacia adentro, siendo consiguientemente rechazados del sistema cultural local. Esta negación implicaría un nuevo revestimiento por parte de los agentes nucleares, estos son, cargueros religiosos versados en el *costumbre*. Por ello, más que una omisión se trata de una “resignificación” que refiere una lectura local. Recordemos que la música rock en Los Altos de Chiapas –y otras sociedades conservadoras, incluso no-indígenas– se concebía como algo demoníaco (Cf. Documental *Rock Tsotsil*, 2011). Este retrato que hemos descrito nace del enfoque de la frontera semiótica.

Lotman (1996) comienza hablando de lo errado que implica el analizar los signos de manera aislada (1996: 21-2). La semiótica por tanto se definiría como una disciplina preocupada por los *procesos de significación*. Asimismo, retomamos el aspecto trabajado por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho (2013), cuyo enfoque semiótico apunta a las *formas* en que se producen los textos verbales y no verbales, esto a partir de un análisis no

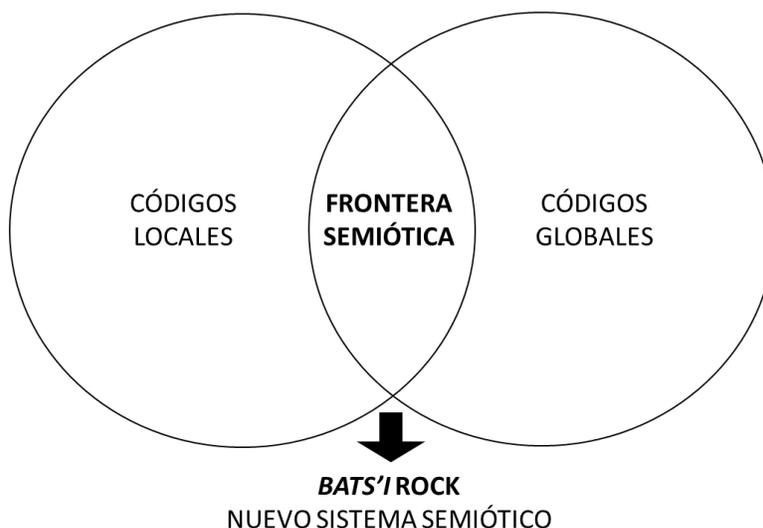
sólo de estructuras sonoras, sino también de ocasiones performativas. Hemos observado de manera relacional las formas juveniles de hacer rock, por ello ciertamente encontramos una concreta y diferenciada disposición en el manejo de textos –sonoros, visuales, gestuales–. Así, evidenciamos que por medio del ejercicio dialógico que supone la frontera semiótica, existe una codificación interna para la generación de nuevos textos.

En este sentido, reivindicamos la noción de sistema musical cuyo enfoque permite contrastar de manera sistemática “los rasgos que sobresalen por su disparidad o por su similitud [y que éstos] se carguen de significado” (Camacho Díaz, 2013: 388) tanto por los internos, como por los pertenecientes a semiósferas externas. Consecuentemente, si partimos de aquellos “códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro [que además constituyen] vínculos con otras dimensiones sociales” (*ibidem*), resulta en gran medida obvia la existencia de la semiósfera en tanto “marco esférico de significado”, esto es, como *el espacio semiótico primordial para el desenvolvimiento y desciframiento de la cultura*. Ello permite ir más allá de la traductibilidad como simple acto procreador, por ejemplo, los *batsirockeros* no estaban pensando en “llevar traducido” el rock hacia el “centro” de sus comunidades, sino que la función social inherente rock activó una serie de dispositivos que finalmente le dieron un lugar dentro de la cultura: el rock fue *batsificado* por detentores de la cultura tsotsil, lo que conllevó al sector juvenil a ser el único “capaz” de reproducirlo.

Sin embargo, hemos constatado que el rock no ha incidido del todo en el continuum social de las comunidades, por lo que los jóvenes han tenido que desplazarse hacia otros ámbitos. Si bien se dice que el lugar que obtuvo el rock dentro de la cultura está, como dice Don Chepe, a manera de “pasatiempo de los jóvenes” (Cf. Documental *Son Jch'ultotik*, 2012), ello finalmente ratifica la inflexibilidad del *costumbre*, el cual termina por banalizar su quehacer musical si no está dentro de la normativa social-religiosa. Por otra parte, otras instancias en donde normalmente se desenvolvería el rock, tampoco resultan asequibles para esta escena. Y es que la condición indígena no es la única variable que contraviene, a saber, también la textualidad inmanente en las prácticas locales choca con lo prescriptivo de la música popular. *Grosso modo*, dado que se exceden las posibilidades estructurales reales, los jóvenes a final de cuentas abrevan semióticamente de ambas semiósferas. Justamente a partir de los códigos locales y globales se influye en la generación de textos musicales y

extra-musicales que terminan por satisfacer a ambos escuchas, todo esto dentro de un nuevo texto en tanto diferente e irrepitable.

Diagrama 2. Interseccionalidad semiótica como génesis del *bats'i* rock



Ahora bien, dado que esta interseccionalidad implica un desprendimiento como una nueva semiósfera, el *bats'i* rock ha mimetizado lógicas de ambas esferas que le resulten convenientes para su reproductibilidad. Así, *la práctica musical se convierte en dispositivo multitextual*, esto es, un proveedor real de textos sonoros, performativos y discursivos. En este sentido, es importante señalar que, además, éstos se rigen bajo códigos locales y globales. Un código no es más que un texto que modula y configura a los demás. Inclusive para Lotman (1999), la lengua es resultado del código más la historia (1999: 15-6). Asimismo, se diferencia al estar más cerca del núcleo regulador de la semiósfera y por estar más densamente cargado de signos correspondientes a la cultura. Por ello, considero que el mismo *bats'i* rock como texto, aun habiéndose desprendido, se ha de seguir comportando como frontera en tanto que no tenga códigos nucleares que incidan –a través, nuevamente, de agentes– en otras semiósferas.

Los códigos que regulan las prácticas musicales del *bats'i* rock, no sólo aplican en su constitución sígnica empírica, ya que la presencia de códigos emocionales, conductuales y epistemológicos, todavía intervienen en los jóvenes músicos. De esta manera, al tocar el Bolomchon en rock es posible que el jaguar pase de bailar en la fiesta de San Sebastián, a

más bien “bailar en el escenario” (Entrevista personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, octubre de 2015), incidiendo de manera fenoménica la interpretación de dicho son. Así, a partir del *equivoco interpretativo* que supone el lugar de enunciación, pasan los enunciados musicales. La *equivocidad* por tanto estaría dispuesta por la producción intersubjetiva al momento de tocar, a saber, “sólo” de dos campos de significación, el local o el global. Cabe aclarar que no estamos relativizando la perspectiva con que se concibe los enunciados, sino todo lo contrario: el significante “Bolomchon” persiste.

3.2. Un análisis semiótico-musical

A través de la praxis del *bats'i* rock hemos observado una serie de expresiones desplegadas en su quehacer musical, tanto prácticas en vivo como composiciones líricas. A su vez, el mismo nombramiento de las bandas, de los discos y sus apartados, de las canciones y seriaciones, etcétera; hablan por tanto de un modelo constituyente proveniente de la música popular. Si bien en el primer capítulo de la presente investigación se reflexionó sobre el cómo se constituye la escena musical juvenil en términos sociales, a continuación, se recurrirá a un análisis semiótico que caracterice musical y performativamente el *bats'i* rock como entidad generadora de significado. Asimismo, anticipo que la intención principal será correlacionar los significantes de música tradicional de las comunidades de Zinacantán y Chamula vertidos en dicha escena. Además, como concluimos en el anterior apartado, existe una traducción musical a través de filtros bilingües (Lotman, 1996), sin dejar de mencionar otros dispositivos –también musicales– como el formato canción o el metrónomo, que forzosamente modifican el código y el texto. De esta manera, la extracción y mutación permanecen latentes en todo momento, siendo las características que desplazan el *bats'i* rock a un nuevo espacio de significación semiótica.

Asimismo, dado que el trasfondo tradicional en el *bats'i* rock fue examinado bajo la noción de sistema, conviene seguir el presente análisis de las estructuras musicales y performativas bajo un esquema equivalente. A partir de ciertos autores, considero pertinente dirigir la indagación bajo tres dimensiones que componen la práctica musical: la *musical*, la *performativa* y la *discursiva*. En primer lugar, de acuerdo con Jáuregui (1986), quien profundiza el aspecto sistémico en el mariachi, apela que, en los sones mariacheros es

imbricación de los tres códigos (música, canto y danza) la que constituye este subsistema. La designación de éstos parte de diferencias funcionales de acuerdo con las ocasiones seculares en donde se ejecutan (1986: 102).

El semiólogo Rubén López Cano considera, en el caso de la canción popular, un “contrapunto intersemiótico” entre los significantes de textos musicales, literarios y performativos, así como el mismo soporte discográfico (López Cano, 2008 citado en González, 2009: 198). En un terreno más holístico, en donde la audiencia y/o público participante forma parte del hecho musical, efectivamente la escucha cobra relevancia en la generación y producción de textos musicales. No solo en la designación de repertorio, sino en la constitución misma del evento. En este sentido, el contexto también da lugar al sentido colectivo de hacer música, ya que, de acuerdo con Blacking, el comportamiento musical, verbal o cinético del público es, pues, parte integral en la situación del performance (Béhague, 1983: 166).

Tal interrelación posibilita el préstamo musical, así como su reproductibilidad bajo lineamientos locales. Pero no siempre hay en la fusión esta ductilidad, por ejemplo, está el caso de los nuevos sonidos que se insertaron en el pueblo bosavi y que el etnomusicólogo Steven Feld (2013) menciona en el marco de la acustemología como propuesta conceptual. En dicho texto relata que los jóvenes que se apropiaban de guitarras o ukuleles, los ejecutaban no a la manera de instrumento melódico, sino como “cascabeles hechos con una vaina de semillas, y a veces lo hacían acompañados de uno de esos cascabeles, de manera que el rasgueo producía siempre más bien una textura rítmica isométrica que, con las voces, daba la sensación del *sonido de levantar-fuera*” (2013: 245).

No obstante, Feld considera que la armonía occidental –introducida por himnos y cantos eclesiásticos– no está desvinculada de las prácticas naturalizadas de los kaluli, ya que posibilita darle cierta inteligibilidad mediante el sonido de levantar-fuera. (*ibidem*) Asimismo, en la lírica de la nueva música entre los kaluli existe una suerte de acondicionamiento a las cadencias y compases rítmicos propios de la estructura de la canción popular occidental, a saber, primero cantándolas en *tok pisin* –una criollización de la lengua bosavi con el idioma inglés– y después en su lengua, de esta manera resuelven las complicaciones prosódicas, y sirve para desmitificar y apropiarse haciendo nuevos géneros

locales, del lenguaje y los significados atribuidos (2013: 236, lírica de la canción en pág. 234).

Por su parte, la socióloga del heavy metal Deena Weinstein (2000) la caracterización del código del género musical heavy metal va “más allá de la dimensión comercial”, asumiendo asimismo que la sensibilidad total del género está basada en los patrones sónicos, más no son exhaustivos; los códigos que inciden son además visuales y verbales (2000: 22).

La autora considera el volumen como parte esencial de la dimensión sónica del heavy metal, tanto en vivo, como en grabaciones. Ello se asume no como irritante, sino en función de empoderar al escucha, aunado igualmente a las posibilidades tecnológicas y destrezas técnicas que ofrezca la guitarra, el bajo o la batería (*ibid.*: 23). Asimismo, el instrumental se llega a diferenciar de otros géneros no sólo en la interpretación misma, sino en la disposición que implica su ejecución. Por ejemplo, las añadiduras en la batería como el doble bombo, los amplificadores adecuados para cierto timbre de guitarra (distorsión), etcétera. Más aún, se llega a la conclusión que la voz es en sí un instrumento equivalente, es decir, no implica jerarquías como en el canto del pop (*ibid.*: 25). Por eso, en el rock –en muchas ocasiones– se le denomina vocalista y no cantante. Además, ello posibilita la composición de piezas *instrumentales*, esto es, sin voz, un aspecto muy característico del género.

La presencia sónica del heavy metal sería realizada por un amplio rango de artefactos visuales y efectos que exhiben un significado inherente. Sin embargo, estos no sólo se presentan en conciertos en vivo sino en la misma creación de logotipos, covers de álbumes, fotografías, parches, playeras, sin mencionar las reproducciones en videoclips y revistas o fanzines (*ibid.*: 27). Así, se generan signos en este género popular: el rayo en representación de la electricidad en AC/DC, las calaveras en Motörhead, los zombis en Iron Maiden; todos ellos codifican y generan expectativa en el escucha. Dicho sea de paso, esto por supuesto incide en la conformación de un mercado para el consumo musical.

Finalmente, la dimensión verbal en el esquema de Weinstein (2000) propugna tres series interdependientes de expresiones, a saber, los nombres de las bandas, los títulos de los álbumes y las canciones, y la lírica (*ibid.*: 31). Un detalle interesante que apunta es el nombramiento de bandas pioneras antes de la cristalización del género del heavy metal, lo

cual supone se hizo de acuerdo con los códigos del rock en general (*ibid.*: 32). En este sentido, conviene pensar las bases de enunciación que comienza por autenticar un género musical, a saber, por uno que lo anteceda y lo respalde. Este juego de legitimación y continuidad por supuesto que es legible en las dimensiones verbales y literales, abriéndose así un enfoque diacrónico y multi-situado, un asunto totalmente pertinente para la presente investigación.

Inspirándonos en las categorías de Weinstein (2000) y de los autores antes mencionados, nuestro marcaje teórico y metodológico ha reconvenido el modelo heurístico tridimensional hacia otro muy similar. En este sentido, como objetivo particular hemos de esquematizar los múltiples textos semióticos del *bats'i* rock pasando igualmente por tres perspectivas. La *dimensión musical* ubicará tanto las estructuras sonoras, a saber, giros melódicos, progresiones armónicas y ritmos recurrentes, como las traducciones de instrumentales locales. La *dimensión performativa* abordará elementos estéticos y gestuales, así como configuraciones escénicas y disposiciones programáticas en los conciertos. Por último, bajo la *dimensión discursiva* o *lírica* será posible ubicar ciertos enunciados culturales que aluden no sólo a principios cosmológicos, sino también a características idiosincráticas de los individuos tsotsiles, dando lugar así al posicionamiento ideológico presente en el *bats'i* rock.

3.2.1. Corpus de piezas

No obstante, antes de analizar la práctica musical del *bats'i* rock, hemos de esquematizar primeramente desde los nombres de piezas y álbumes de las bandas. Por lo tanto, hemos delimitado un corpus a partir de un catálogo discográfico de las cuatro bandas principales (Sak Tzevul, Vayijel, Lumaltok y Yibel Jme'tik Banamil), éste se muestra en un cuadro en el primer capítulo (véase Cuadro 4), así como en un anexo con las respectivas traducciones de las canciones al final del presente documento (véase Anexo). El lector encontrará en el repertorio una lógica generativa que apunta a una episteme tsotsil. Amén de los *covers* tradicionales, la mayoría de las piezas y discos corresponden a una cultura arraigada en lo local, de donde los jóvenes forman parte. Desde un punto de vista textual,

habremos de considerar dicho catálogo para un análisis de las estructuras musicales y performativas.

Ahora bien, desde una perspectiva general, ubicamos que, nueve de los 12 álbumes en total, son en lengua tsotsil. Los restantes son, primeramente, el disco II (2012) de Lumaltok, como se mencionó anteriormente, el nombre es un homenaje a la seriación de discos de Led Zeppelin. Además, Selva Soñadora (2012) y Espíritu Ancestral (2015) de Sak Tzevul y Vayijel respectivamente, son las más recientes producciones, por cierto, surgidas ya en una escena consolidada.

En un primer momento, encontramos redundancia en el título de varias piezas. “Bolomchon” (Jaguar-serpiente) es una pieza tocada por los cuatro grupos y, aunque el mismo Sak Tzevul la rehace a lo largo de tres álbumes, nunca es el mismo. Además, “J-ilol” (Curandero) es una canción compuesta por Lumaltok y Vayijel, de Zinacantán y San Juan Chamula respectivamente. Finalmente, “Bats’i son” está presente en Yibel Jme’tik Banamil y Sak Tzevul, cuyos miembros –Xun Pérez y Damián Martínez– son familiares de Don Chepe, músico avezado en la ejecución de dicho son. Una revisión más minuciosa de las denominaciones tsotsiles en títulos de canciones y lírica será llevada a cabo en el apartado sobre dimensión discursiva, asumiendo finalmente que el campo semántico de lo local tiene más peso.

Hemos de aclarar que las letras de canciones en tsotsil son acompañadas con su respectiva traducción al español proveniente del cuadernillo de notas de los álbumes. Asimismo, la autoría de las piezas podrá encontrarse ahí mismo, aunque cabe señalar que la mayoría son colectivas¹²⁶, es decir, compuestas entre todos los integrantes de la banda. Por otra parte, al igual que en el segundo capítulo, las transcripciones que encontrará el lector son extractos a consideración del autor, es decir, son recortes que tienen la intención de señalar puntualmente algún aspecto a tratar.

3.2.2. Dimensión sonora

1) Instrumental

¹²⁶ Los mismos *batsirockeros* reconocen las piezas tradicionales como dominio público de las comunidades indígenas.

Yendo de lo general a lo particular, decimos que la dimensión sonora está determinada en primera instancia por la dotación instrumental. Asimismo, es sabido que el rock se constituye a partir de tres instrumentos –también conocido como *power trio*–, a saber, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería. Sin embargo, en dicho género musical la incursión de otro tipo de instrumento es leído no de manera insólita, sino complementaria. Un ejemplo lo daría el saxofón en Lumaltok, el cual ha aparecido en un par de ocasiones, sobre todo para emular un estilo de blues. Con base en ello, dicho instrumento evoca una textura sonora por demás normal para el género.

En el caso de Sak Tzevul, algunos “añadidos” han sido el violín, el violoncello, el contrabajo, la ocarina y el trombón. A su vez, en algunos casos se han posicionado a partir de una traducción musical de instrumentos tradicionales. Por ejemplo, la línea del trombón de Kaori Nishii en la pieza “Bats’i son (Lento)” emula la serie de *acordes melódicos*¹²⁷ elaborados por el arpa en un contexto tradicional, amén de un cambio de tonalidad a Fa Mayor, versus un Mi Mayor tradicional. Asimismo, en la pieza “Chiapas, jun ox nichim” la ocarina utiliza dos melodías del *bats’i son* para tambor y flauta, a saber, el primero de los once sones para Carnaval (véase Transcripción 2) y el “son genérico” utilizado en todas las ocasiones musicales del *costumbre* de Zinacantán. Sin embargo, este último presenta algunas modificaciones rítmicas e incluso melódicas (compárese Transcripciones 1 y 6).

Transcripción 6. Extracto de “Chiapas, jun ox nichim” de Sak Tzevul, cita del *bats’i son* “genérico” de flauta y tambor de Don Chepe

Prestissimo ♩ = 180 Sak Tzevul

8^{va}

Ocarina

Acústica

rasgueo apagado

Oc.

Ac.

¹²⁷ Concepto que utilizo para referirme a acordes de tres o dos notas simultáneas que se comportan como líneas melódicas en el arpa.

Cabe señalar que el baterista tiende a cuadrar el ritmo del tambor tradicional. Sin embargo, una excepción la haría Xun Pérez, dada su formación temprana en el instrumento, logra ejecutar fielmente el complicado ritmo tanto en el tambor tradicional como en la batería misma.

Asimismo, el *sot* (maraca), que también se golpea contra el tambor tradicional, está presente en grupos como Yibel y, en menor medida, Sak Tzevul. Además, Yibel utiliza otros instrumentos provenientes de las comunidades, a saber, aquellos llamados “tradicionales”. Estos son la guitarra y el arpa chamula. Otro instrumento es el acordeón –a veces reemplazado por el teclado–, el cual utiliza Delfino tanto para acordes, como melodías. A pesar de ser un músico de San Juan Chamula, algunas de las piezas que acompaña en acordeón son originalmente encontradas para flauta y tambor en Zinacantán, como el “Son Jlumaltik” (véase Transcripción 8). La guitarra eléctrica también (re)interpreta las líneas melódicas de este dúo, no obstante, gracias al ritmo ternario de 6/8 inherente a este instrumental, piezas como “Son Banamil” de Yibel o “Son Sotz’ Leb” de Sak Tzevul emulan provenir de contextos tradicionales, aunque se trata en realidad de música original compuesta por los *batsirockeros*.

2) Criterios armónicos

Muchas composiciones del *bats’i* rock están básicamente sobre el primero (I) y el quinto grado (V). Más allá de lo que se pueda decir sobre la sencillez de este estilo, amén de la importancia fundamental en la mayoría de la música popular, considero ineludible la correspondencia hacia las armonías de la música tradicional, sobre todo del conjunto de cuerdas. Ésta se hace extensiva en contextos ceremoniales y religiosos bajo la tónica y la dominante. No obstante, cabe aclarar que el arpa chamula, a diferencia de la zinacanteca, omite una nota en registro agudo. A saber, la cuarta nota del primer grado (I) o la séptima del quinto grado (V). Nos damos cuenta de este fenómeno al cotejar la *afinación tradicional* de Re Mayor y la ausencia de la nota sol, frente al La Mayor en la pieza “Yajvalel Vinajel (versión tradicional)” del grupo Yibel, cuya cuarta nota (re) tampoco aparece en registro agudo. Llama la atención que, debido a que después se interpreta en versión rock, la transición del código se conduce por dicha afinación (La Mayor) más

conveniente para la ejecución de la guitarra y bajo eléctricos. Tales consideraciones hablan de una suerte de *ambigüedad armónica* en ambas partes, donde, hasta cierto punto, se ignora si el centro tonal está en la tónica o en la dominante dado que no hay V⁷ que permita una cadencia, insinuando por tanto la posibilidad de un I – IV – I. Sea como fuere, este aspecto continuo funciona para prolongados performances como aquellos que encontramos en ocasiones rituales.

Esta técnica armónica, que en el *bats'i* rock se asume normalmente como I y V, está presente en más de una pieza. En el grupo Yibel la encontramos en “Chamvo”, “Smantal Jmuktot”, “Ta Xkalbot” y por supuesto en covers tradicionales como “Bolomchon” y “Yajvalel Vinajel”. Por su parte, Vayijel la utiliza en “Konkonal Nichim”, “Kux Kux”, “Ko’onton” y “Kuxlejal”. Los otros grupos, Sak Tzevul y Lumaltok, no se basan únicamente en estos dos acordes para componer –a excepción de los covers tradicionales como “Bolomchon” y el “Son Ik’al” en el caso de Lumaltok–, ya que su interpretación está más dirigida a evocar un ambiente progresivo y psicodélico.

Ahora bien, en el rock en general existen los llamados *power chords*, estos son intervalos de quinta justa en el registro grave de la guitarra, los cuales indican cambios armónicos más no forzosamente entre I y V. Por ejemplo, en la pieza “Chon Bolometik” de Yibel, después de un solo de guitarra a manera de introducción –que coincidentemente omite la cuarta nota de Re Mayor (sol)– se desarrollan una serie de *power chords* que aluden los grados armónicos vi – IV – V, estos son, si-fa#, sol-re y la-mi respectivamente. Lejos de discutir la tonalidad en que se desarrolla, o la similitud en cuanto a progresiones propias del rock, hemos de destacar los cambios duales repetitivos (compases 10-16) también presentes en la música tradicional, así como la omisión de la cuarta (sol) en los dos compases donde aparecen dieciseisavos, lo cual evoca nuevamente el caso de la *afinación tradicional* del arpa chamula (véase Transcripción 7).

Transcripción 7. Extracto de “Chon Bolometik” de Yibel. Guitarra solista y acompañante.

Allegrissimo ♩ = 150

Guitarra 1

Guitarra 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

3) Criterios melódicos

Los rezos y cantos tsotsiles son muy característicos, a saber, por la técnica *rubato a capella* sin letra, por el falsete y por una orientación melódica descendente. Es importante mencionar que además muchas melodías generadas por instrumentos como la flauta en Zinacantán y el acordeón en Chamula, reproducen esta melodía descendente, sobre una base principalmente de I – V. El grupo Yibel la utiliza en algunas de sus composiciones, por ejemplo, en las piezas “Kerem Tsebetik”, “Sk’in Jlumaltik”, “Muxa Xkut Jbatik” y “Son Jlumaltik” (véase Transcripción 8). Otra característica melódica es el *falsete* en un registro agudo que carece de letra. En el *bats’i* rock encontramos esta técnica vocal en piezas tradicionales como “Konkonal Nichim” de Vayijel.

Asimismo, vemos que el *falsete* se inserta también en piezas no-tradicionales, las cuales podríamos considerar como “baladas”. Considero que son formas musicales idóneas para el uso de dicha técnica. La encontramos en canciones como “Loxa” de Vayijel o “Paxku” de Yibel.

4) Criterios rítmicos

Finalmente, los aspectos rítmicos son por demás variados. Justamente es un criterio que marca la heterogeneidad en los estilos del *bats’i* rock. Solamente Lumaltok ejecuta

ritmos de blues en 4/4 (“Mujna’ buchibat”, “Sik”, “K’ak’al Blues”), de hard rock en 4/4 (“Bats’i Rock”, “Yajval Be’etik”), funk en 2/4 (“¿K’usi abi?”), reggae en 4/4 (“Reggae Sots”), rock & roll –con *walking bass*– en 2/4 (“Patria”), punk en 2/4 (“Chuvaj”) y hasta country –con armónica– en 4/4 (“Slo’il Ok’iletik”). El tempo en todo su repertorio es igualmente variado, contrario a lo que ocurre con otros grupos

Por su parte, el estilo de Sak Tzevul es más de carácter solemne y melancólico, aunque piezas como “Maruch” y “Antzetik” son bastante activas. Otras como “Mutukutik” se hacen sobre una base de cumbia o “Ixim” sobre una base de blues. Como se ha mencionado anteriormente, el principal grupo que ha influido es Pink Floyd. Huelga decir lo mucho que éste se caracteriza por su mesurado y sobrio estilo de rock progresivo, así como las extensivas texturas sonoras que evocan un trance y una psicodelia. Aun con violín y ocarina, el grupo Sak Tzevul genera un estilo parecido en piezas como “Voz entre mis sueños”, “Quetzal”, “Ai abaik” y “Ch’ul Balumil” –que después se llamó “Sangre de Selva”.

Otro grupo influenciado por los ingleses es Yibel, de manera notoria en la pieza “Smantal Jmuktot”, donde el largo *intro* “atmosférico” que realiza el teclado y el consecuente *offbeat* o síncopa con las guitarras en *fade* y *wah-wah* –siempre sobre el I y V grado–, evocan algún track de The Wall o The Dark Side of the Moon. Sin embargo, el grupo Yibel tiende asimismo a recrear la música tradicional, por lo que es interesante ver cómo se trasladan de un ritmo de 6/8 tradicional, a uno 4/4 propio del rock. A continuación, evocaremos un ejemplo de dicho grupo. En la pieza “Son Jlumaltik” se hace una extrae y muta la melodía de una pieza tradicional de 6/8 y se traduce a un ritmo de reggae en 4/4 (compárese Transcripciones 5 y 8). Como ya se comentó, originalmente es el último de una serie de cuatro sonos ejecutados durante la ocasión “huida del torito” que se realiza cada 6 de enero en la comunidad de Zinacantán. Ello implica un nuevo formato en donde se siguen, en este caso, parámetros rítmicos de la música popular. Nótese además la tendencia melódica descendente, así como la omisión de la cuarta nota del I, a saber, la nota re.

Transcripción 8. “Son Jlumaltik”, extracto del reggae interpretado con guitarra y batería.

The image shows a musical score for guitar and drums. The guitar part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a section marked '8va' (octave) with a dashed line above the staff. The drum part is written in a bass clef and consists of a steady reggae rhythm with snare and bass drum patterns. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

3.2.3. Dimensión performativa

1) Estilos y formas musicales

Dentro de las metas personales de los *batsirockeros* está el desarrollar su propio estilo musical, sin embargo, éste no es individualizado, sino colectivo. Las maneras de componer de la mayoría de los grupos son bajo dinámicas grupales en donde se vierten ideas, motivos, letras y/o historias en los ensayos consuetudinarios. Así, el trabajo que realizan aspira a ser reconocido en su conjunto, como se puede ver en la autoría del grupo inscrita en la mayoría de las canciones.

En este sentido, el rock se asumiría como *género*, mientras que los *estilos* serían las diversas formas en que se interpreta, lo que marcaría la distinción entre grupos. Como vimos en el análisis sonoro, todos tienen diferentes estilos. Un ejemplo lo darían las piezas tradicionales y cantables de Vayijel y Yibel frente a las progresivas y psicodélicas de Sak Tzevul y Lumaltok que, aunque se entiende su influencia de Pink Floyd y Jimi Hendrix respectivamente, es importante señalar asimismo la correspondencia con las formas de la música tradicional (Notas de campo, enero de 2014). Esto es bastante claro en Lumaltok, ya que el propio Zanate manifiesta su razón por la que prepara una larga introducción instrumental al principio de su performance. Y es debido al “trance” que construyen por su parte los *vabajometik* (músicos tradicionales) en las ocasiones rituales y ceremoniales en Zinacantán, algo que igualmente busca lograr dicho grupo (Entrevista personal, Julián “Zanate” Hernández, guitarrista y vocalista de Lumaltok, enero de 2018). Esto nos

introduce al problema si son las formas musicales las que responden al paradigma de la música popular en general, y del rock en particular; pregunta que se intentará responder el presente capítulo.

Ahora bien, consideramos que el mismo “formato canción” (Cf. González, 2009; Covach, 2005) opera de diferentes maneras, por ejemplo, la duración entre tres y seis minutos, la parte de la introducción en contraste con el resto¹²⁸, los versos, puentes y estribillos, los solos –principalmente– de guitarra, entre otros. Huelga decir sobre los aspectos estético-musicales imperativos en el estudio de grabación, como aquellos relacionados con la afinación, la cuadratura y el pulso o tempo definidos.

Sin duda, Sak Tzevul es el grupo más prolífico no sólo debido a su amplia trayectoria, sino por la formación como guitarrista clásico en la UNICACH que, aunque no la haya concluido, le brindó las herramientas suficientes para componer. Un ejemplo claro es la división por secciones en el tercer disco Xch’ulel Balamil (2009), a saber, la forma sonata Allegro-Lento-Allegro en las tres primeras piezas del disco. Otro ejemplo lo refiere él mismo en la segunda parte del Selva Soñadora (2012). Y es que los tracks pertenecientes a la segunda sección “Poema Rockfónico no. 3. *Oxib Ch’uleltik* (Tres espíritus)” del mismo disco, están inspirados en el “Concierto de Aranjuez”, un adagio para guitarra acústica compuesto por el ibérico Joaquín Rodrigo (Comunicación personal, Damián Martínez, vocalista y guitarrista de Sak Tzevul, enero de 2014).

2) *Gestualidad*

Tanto en los videoclips como en los conciertos en vivo se muestran en medio de actuaciones musicales, una serie de gestos corporales que remiten a performances locales. Retomando a Clifford Geertz (1973), la intencionalidad de los gestos –como guiñar el ojo– apunta a algo más que la mera manifestación fenoménica. A partir de la “descripción densa”, la reflexión sobre el acto que previamente habíamos visto como algo neutro y subjetivo, supone ahora una tríada indisoluble que es cultura, conducta y gesto (Geertz, 1973: 21). De esta manera vemos, por ejemplo, el agarre oblicuo de la guitarra eléctrica en la actuación de Damián Martínez como un indicio de su formación clásica.

¹²⁸ El mismo Xun Pérez de Yibel me comenta su colaboración en el ámbito formal, sobre todo para terminar de concretar una nueva composición (Entrevista personal, enero de 2018).

Hemos notado que en los conciertos de Yibel se llevan a cabo movimientos corporales y exclamaciones sonoras que aluden a otros contextos que evidentemente no son paradigmáticos del rock. En realidad, los bailes y gritos de los *maxetik* (monos) carnavalescos que aparecen tanto en el contexto de carnaval, como en el escenario mismo, son reproducidos y representados por el *frontman*, Valeriano Gómez. Los “gritos de guerra” y otras interjecciones, así como el “valseo” corporal que sigue una métrica binaria, son ahora puestos en el performance escénico del rock. Por otra parte, en un ámbito no tan somático, vemos que el baterista Xun Pérez normalmente inicia conciertos y ensayos con la cuenta “¡jun!, ¡chib!, ¡oxib!, ¡chanib!”, estos son números en tsotsil “uno, dos, tres, cuatro”, que establecen el ritmo y tempo de la canción a ejecutar, es decir, un compás de 4/4, la base del rock.

3) *Estética visual*

De la misma manera observamos que el uso de la indumentaria tradicional en el escenario corresponde a pautas culturales, en donde evidentemente los jóvenes están arraigados. Los *chujts* y las *koleras* “hablan en el escenario”, enunciando permanentemente tanto el lugar de origen, como la diferencia cultural que los respalda. A su vez, los adornos florales de Yibel o las máscaras de Vayijel adquiere un sentido tsotsil al corresponderlos con su sistema cultural. Asimismo, tampoco les resulta extraño la apropiación de instrumentos de cuerda, por lo que es relativamente asequible pasar de la ejecución de la guitarra tradicional a una guitarra eléctrica, esto si tomamos en cuenta los códigos que los interpelan.

Por otra parte, se exhiben estéticas locales a través de los videoclips, dicho asunto, pese a que no ha sido abordado exhaustivamente en la presente tesis, no puede dejar de lado la autoconcepción que los jóvenes músicos tienen de sí mismos. Uno de los más frecuentados en YouTube es el de Kux Kux de Vayijel, donde se muestra la leyenda de la lechuza que connota mal augurio. Es interesante que el video preliminar realizado por Enrique Olvera, no gustó a los jóvenes. Ellos habían escrito la historia y un guión, y fue hasta que Eduardo Laborda y Christian Ruiz, este último productor de “IXIM Rec Audio” en San Cristóbal de Las Casas, adecuaron el video a la estética que demandaban los *batsirockeros* (Entrevista personal, Christian Ruiz, productor de grabación, enero de 2014).

No obstante, esto no siempre ocurre, como fue el caso de Lumaltok, quienes habían terminado toda relación artística laboral con el productor Javier Velasco. Las razones fueron principalmente por una falta de entendimiento mutuo hacia las estéticas tanto musicales como visuales. Y es que lo vemos en la grabación del videoclip “Svabajel Pukuj”, la cual fue realizada íntegramente por los mismos músicos, además de Liliana K’an, fotógrafa oriunda de Chamula. El mismo Zanate arguye que, dado que los productores y managers viven en la ciudad, no entienden del todo los intereses de los músicos de *bats’i* rock, dicha distinción está marcada por “lo que han visto” en sus comunidades (Entrevista personal, Julián “Zanate” Hernández, vocalista y guitarrista de Lumaltok, enero de 2018). Por esta razón, recomiendo al lector remitirse al videoclip de “Svabajel Pukuj” (véase Referencias) para que juzgue por sí mismo la diferencia. Bajo mi criterio, la predominancia del blanco y negro, de tonos oscuros producidos por grabar totalmente de noche, representa una estética idónea para hablar o cantar sobre el *pukuj* (demonio), entidad que se desenvuelve en ambientes oscuros.

Imagen 7. Zanate levantando una planta de maíz en el Alicia. México, D.F. (Foto: Desconocido)



4) Configuración escénica y programática

Se ha observado que flores, juncia, copal, entre otros, son elementos dispuestos por los jóvenes para hacer referencia a su cultura. Por su parte, en un concierto de Lumaltok realizado en el MultiForo Alicia en el D.F., “Zanate”, con guitarra en mano, levantó de manera solemne una planta de maíz con todo y hojas— desde el escenario, causando furor entre los asistentes; algo que nunca pensaron los demás grupos que tocaron en aquella ocasión, a saber, Venado Azul y El Rapero de Tlapa (Notas de campo, agosto de 2014) (véase Imagen 7).

Asimismo, en el ámbito musical también se determinan (re)presentaciones locales. Ello se encuentra en las formas de abrir y cerrar conciertos y álbumes. Puesto que en contextos tradicionales se dispone repertorio tradicional para inaugurar ceremonias y/o fiestas religiosas. Piezas como “Yajvlalel Vinajel” o “Muk’ulil San Juan” deben ser ejecutadas antes que cualquier participación musical popular, esto son, bandas de aliento, tríos huastecos, mariachis, etc. El “Bats’i Son” o el mismo Bolomchon en Zinacantán tienden a abrir igualmente fechas que corresponden al calendario santoral. Cabe aclarar que esto no significa que sean exclusivos para inauguración, dado que son reiterados a lo largo de las fiestas, sino que buscan iniciar una conexión con entidades sagradas o deidades. Más aún, el compromiso social de llevar a cabo una ceremonia es refrendada por la utilización de música, por ello es insoslayable la presencia permanente de los *vabajometik* o *mastros* en estos ámbitos.

Desde esta perspectiva, no es insólita la inclusión de piezas tradicionales para abrir discos ya que, como vemos en la discografía (véase Anexo), esto ocurre en la mayoría de los álbumes del *bats’i rock*. Asimismo, durante las presentaciones o conciertos en vivo se aplica la misma lógica. Un caso sobresaliente se dio en la presentación del segundo disco “Kibeltik” del grupo Yibel, acaecido en el teatro municipal Daniel Zebadúa, en el centro de San Cristóbal de Las Casas. Allí, músicos tradicionales tanto de Zinacantán como de San Juan Chamula acudieron *abrieron* el evento con *bats’i son* y *bats’i vo’om* respectivamente. Ello fue sumamente significativo a tal grado de “conectar” musicalmente el performance de los tradicionalistas con el de los *batsirockeros*; esto a través de la continuación del tambor tradicional hacia la batería (Notas de campo, octubre de 2016).

Incluso en el mismo Bats’i Fest –versión 2010– realizado en Zinacantán se llevó a cabo una dinámica similar. Ahí fue convocado el *vabajom* Don Chepe quien dio por inaugurado el festival en donde participarían músicos tanto locales como foráneos. Si bien la función de esta música tradicional está definida en función de abrir no sólo ocasiones performativas, sino conexiones con las deidades; parece ser que ahora con el *bats’i rock* se procura un vínculo con ídolos “más terrenales”.

3.2.4. Dimensión discursiva o lírica

Tras una exhaustiva revisión del corpus de piezas y álbumes que conforma la producción musical del *bats'i* rock, dimos cuenta que, más allá del reiterado discurso periodístico, los jóvenes tienen “algo más que decir”. Una atenta escucha se vuelve necesaria para desentrañar las dinámicas de (de)codificación, y es que, como se ha venido señalando, el trasfondo tradicional es un referente primordial de la escena. Dicha hipótesis se sostiene a partir de una serie de enunciados que los músicos producen en una dimensión discursiva, en contraposición con el imaginario que se ha desarrollado, el cual concibe al movimiento sólo desde una posición de reivindicación. Es importante señalar que ello no siempre está explicitado en la lírica, o al menos no de manera aducida como en las entrevistas. Más bien, los discursos reivindicatorios se combinan con los cosmológicos e idiosincráticos, conformando una gran esfera híbrida de significación cultural. Por lo tanto, comenzamos por declarar las piezas o canciones como significantes paradigmáticos de la escena, a partir justamente de una lectura cultural.

El “Bolomchon” es la pieza más representativa de Los Altos de Chiapas y, por ende, de la escena del *bats'i* rock. Todos los grupos la han (re)producido en más de una ocasión ya que es un “sello” que ratifica la *tsotsilidad* tanto en los distintos álbumes, como en conciertos en vivo. Pero antes, hemos de reconocer dos líricas distintas de esta emblemática danza cantadas en contextos tradicionales, a saber, de Zinacantán y San Juan Chamula (Comunicación personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, enero de 2016). Dado que en grupo Yibel está conformado por jóvenes de ambas comunidades, su versión del Bolomchon fusiona ambos cantos.

<i>Natik a visim bolomchon</i>	Tienes bigotes largos jaguar
<i>Natik a visim kapon chon</i>	Tienes bigotes largos armadillo
<i>Natik a visim kukulchon</i>	Tienes bigotes largos serpiente emplumada
<i>Natik a visim banbanchon</i>	Tienes bigotes largos animal con panza
<i>Kox kox a vakan bolomchon</i>	Tus pies encogidos jaguar
<i>Chan chan a vakan bolomchon</i>	Tus pies danzando jaguar

<i>Natik a visim bolomchon</i>	Tienes bigotes largos jaguar
<i>Tintin a visim bolomchon</i>	Tus bigotes cuelgan jaguar
(Versos de Zinacantán)	
<i>Bolomchon ta vinajel</i>	Jaguar en el cielo
<i>Bolomchon ta banomil</i>	Jaguar en la tierra
<i>Bolomchon jch'uleltik</i>	Jaguar es nuestro espíritu
<i>Bolomchon jvayijeltik</i>	Jaguar es nuestro animal guardián
<i>Ta bolomchon chi jk'ejinotik</i>	Jaguar, contigo cantamos
<i>Ta bolomchon chi jak'otajotik</i>	Jaguar, contigo danzamos
(Versos de Chamula)	

La canción “J-ilol” es interpretada por Lumaltok y Vayijel que, aunque no es un *cover* tradicional, habla de un cargo religioso casi paralelo con el del músico –esto debido a la experiencia onírica similar (Cf. Laughlin, 1966). El primero la interpreta bajo un ritmo de blues y menciona las actividades que lleva a cabo este carguero. La letra dice: “conjura, quema el copal, hierva las flores, prende las velas [...] Habla con el dueño de la tierra, que me regrese mi espíritu. Habla con el dueño de la tierra, que me mate de una vez”. Por otra parte, Vayijel expone, al igual que en el videoclip, una experiencia onírica. La letra cuenta que: “una noche escuché que los animales hablaban mientras yo estaba durmiendo, y también sentí que los jaguares estaban peleando ¿Qué será lo que me pasa? [...] Me siento enfermo, fui a ver al curandero: ‘es tu espíritu’, me dijo”.

El “Bats’i Son” es un *cover* tradicional sin letra que interpreta Yibel y Sak Tzevul. Como se mencionó en la Introducción, el apelativo *bats’i* que utiliza Damián es referido por el *bats’i son* en tanto son genérico y categoría local que designa la música tradicional en Zinacantán. Además, hay una traducción musical intrínseca en la pieza “Chiapas, jun ox nichim” de Sak Tzevul. Dicho sea de paso, este mismo grupo abre su último disco “Selva Soñadora” con una solemne entrada instrumental llamada “Batz’i vinik”. Por otra parte, el grupo Lumaltok crea la canción “Bats’i rock” cuya letra instiga a *tocar* el rock verdadero. Algunos versos dicen: “toquemos rock verdadero. Mi juego con el demonio nadie sabe qué

es. Corramos en la noche. Nosotros somos los únicos que conocemos el sonido legendario [...] De country y blues en la noche. Nosotros somos los únicos que sabemos la verdad”.

Más aún, existen términos o conceptos que se repiten tanto en títulos como lírica. A saber, *banamil* o *banumil* que significa tierra en un sentido dialéctico con *vinajel* (cielo), como se pudo observar en los cánticos del Bolomchon. Por otra parte, *lum* significa el aspecto físico de tierra, aunque también tendría una connotación “más terrenal”, es decir, *jteklum* (Zinacantán) y *jlumaltik* (Chamula) serían los referentes principales para pueblo o cabecera municipal. Podemos encontrarlos en la mayoría de las piezas del grupo Yibel, por ejemplo, en la pieza misma “Sk’in Jlumaltik” (Fiesta del pueblo). Aunque también está presente en la lírica de “Kerem Tsebetik” (Jóvenes), la cual manda un mensaje a todos sus coetáneos:

<i>Toj alaksba li jlumaltike</i>	Es bello nuestro pueblo
<i>Toj alaksba stalel skuxlejal</i>	Es bella nuestra cultura
<i>Mu jch'ay ta joltik bu likemotik</i>	No olvidemos quienes somos
<i>Tuk'ulantik jlumaltik</i>	Cuidemos nuestro pueblo

La palabra *kuxlejal* puede significar cultura, identidad, existencia, vida o bienestar. La pieza de este mismo grupo “Svokol Ololetik” (El sufrimiento de los niños) es un intento por concientizar a los demás sobre la situación precaria que viven los infantes en las comunidades y en las ciudades alteñas aledañas. Su letra dice:

<i>Ta xkil ep ololetik ta sba banamil</i>	Veo que hay muchos niños por el mundo
<i>Muyuk k'usi ta staik ta lajesel</i>	Que no encuentran nada que comer
<i>Ta xlok'ik ta kot kovil ta ska'ik k'u slajesik</i>	Salen a las calles en busca de comida
<i>Ta sk'anik limoxna skoj sme'onalik</i>	Pidiendo limosna a causa de su desgracia
<i>Muyuk smelol yiluk li kuxlejal</i>	Pareciera que no tuviera sentido la vida
<i>Li skuxlejalike</i>	La vida de ellos

Otro concepto utilizado en las piezas es el de mujeres, *antsetik*, que llama la atención no estar vinculado tanto a un sector social, sino a una entidad divina. El grupo Sak Tzevul presenta una canción homónima en más de un disco. Por su parte, el grupo Lumaltok tiene una composición intitulada “Vinajelal Antz” (Mujer del cielo), cuya letra dice: “*Vinajelal Ants a valabon, a nichnabon*/Mujer del cielo que soy tu hijo, tu retoño. *Vinajelal Ants a k’elon, a chabion*/Mujer del cielo me cuidaste, me vigilaste”. La palabra *nich* (flor) también está presente en piezas como “Chiapas, jun ox nichim” de Sak Tzevul y “Konkonal Nichim”, pieza que abre el primer disco de Vayijel y hace referencia al *konkon*, tipo de planta endémica utilizada en los rituales de cambio de flor junto con el *kilon*. La letra de este canto tradicional es un tipo de alabanza:

<i>Konkonal nichim bi</i>	Planta sagrada
<i>Konkonal yanalo</i>	Hoja sagrada
<i>Ja me a lekilalo</i>	Así es tu hermosura
<i>Ja me la vutsilalo</i>	Así es tu bondad
<i>Xchajet li jvombetik bi</i>	La armonía de nuestras guitarras
<i>Xlaet li jsontik bi</i>	La melodía de nuestra canción
<i>Konkonal yanalo</i>	Hoja sagrada

El término *k’ak’al* es polisémico, puede significar día, sol y calor. Aunque este último también se dice *k’ok’*, que además significa fuego. Ambos relacionados con una figura religiosa preponderante, el *Sat Jch’ultotik* (literalmente “el rostro-” o “el ojo del santo padre”), es decir, el sol (Cf. Hernández Díaz, 2013). Tres bandas nombran piezas con dicho término, éstas son: “Batik xa ta sna k’ak’al” (Regresemos a la casa del sol) y “K’ak’al” (Fuego) de Sak Tzevul; “K’ak’al Blues” (Blues del sol) y K’ak’al ta ak’oval (Sol nocturno) de Lumaltok y “Sat K’ak’al” (Destello del Sol) y “Jun k’ak’al jkapjoltik” (Un día nos enojamos) de Vayijel.

El género del rock da lugar también a enunciados sombríos. Mucha de la cosmovisión tsotsil contiene mitos y leyendas con personajes sobrenaturales que, ciertamente, pueden llegar a presentarse en los sueños. La palabra *pukuj* cotidianamente se usa como calificativo de personas indisciplinadas, alzadas, insubordinadas o desobedientes (Sánchez Álvarez y Bolom Pale, 2013: 80). Sin embargo, los *pukujetik* son considerados una especie de demonios, diablos o entes malignos:

[...] son devoradores de hombres [...] Son los causantes de todas las penalidades tales como accidentes, crímenes, catástrofes y enfermedades. [...] El demonio más común y aterradorante es el *j-ik'al* (Negro), hombre pequeño de piel negra y cabello rizado, pies alados y vestido como ladino, con pantalón y camisa negros, zapatos y un sombrero grande. Los negros salen volando de sus cuevas al anochecer en busca de comida, de carne humana y animal. No sólo vagan por el camino y las orillas del poblado, sino que además se introducen en este último en busca de comida y de compañía femenina; gracias a sus poderes mágicos entran en la casa durante la noche y se llevan a la mujer que duerme con su marido. Los negros salen a vagar y volar durante la noche y, como los murciélagos, duermen durante el día. [...] merodean en la oscuridad, cuando no hay luz. Durante el día el hombre es observado y protegido por el sol. Los demonios están confinados en el inframundo (Ochiai, 1985: 47-8).

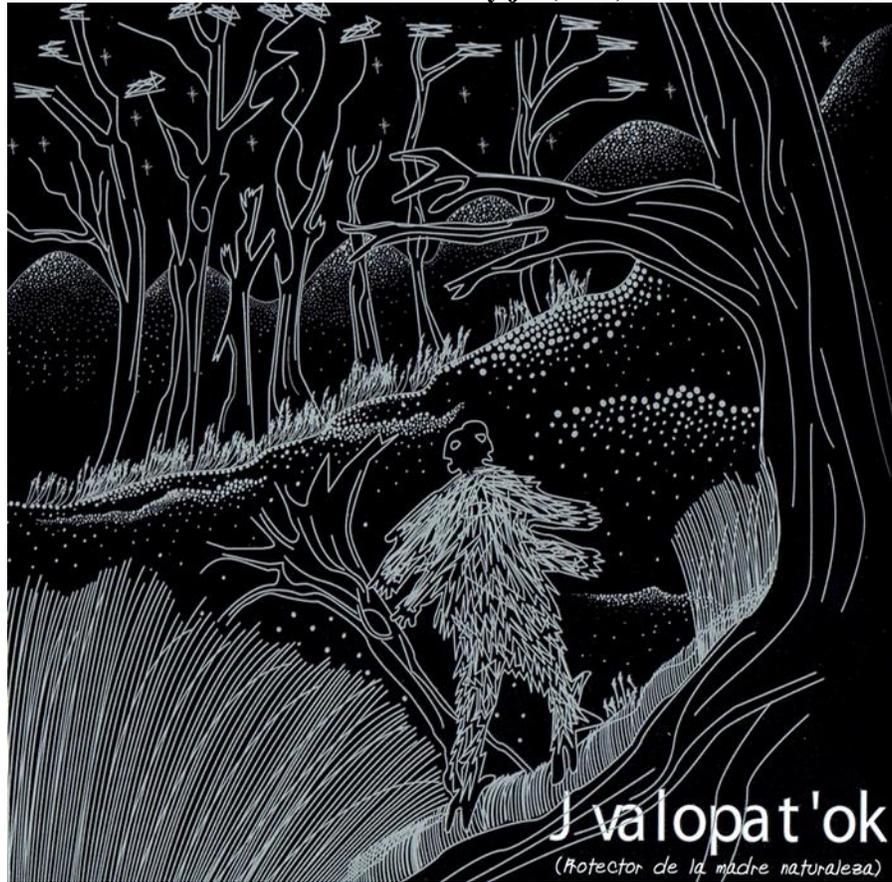
Esta narrativa es reproducida musicalmente por el grupo Vayijel, en una pieza que se encuentra en el primer disco y que habla de este ser sobrenatural:

<i>Ch-ik'um xa me tal li osilne</i>	Está oscureciendo, ahí viene la noche
<i>Muxa me xa lok'ta ak'obal</i>	No vayas a salir
<i>Mati xa vich' kuchel ch'el ta ak'obalne</i>	Puede ser que te lleve
<i>K'elavil li ts'i'etikne lik xa me ok'ikuk</i>	Fíjate en los perros, están llorando
<i>Ta xa me spak sbaik tal yibel naaa</i>	Y se pegan asustados a las paredes
<i>Ja me li sbel ak'obalne</i>	Son los seres que habitan la noche
<i>Mati xa vich' kuchel ch'el ta k'uxbol bakne</i>	No sea que te lleve a la muerte
<i>Ja la me li sbel ak'iobalne</i>	Son los seres que habitan la noche
<i>Ja me li pukujni</i>	Es el <i>Pukuj</i>

Otro ser terrible es el “señor de la tierra”, el *Yajval Banamil*, que como ya referimos, puede aparecerse como un ladino poseedor de tierras, aunque también se trata de un ser que castiga con los fenómenos naturales si no se retribuye el usufructo tomado de la tierra (Ochiai, *op. cit.*: 45-6). Sin embargo, encontramos otra encarnación del “señor de la tierra” llamado *Jvalopat Ok*, “un hombre que vivía en los cerros montañosos, que en las noches salía gritando y brincaba una distancia de un kilómetro por cada brinco. Si una persona le contestaba, sus gritos, dependiendo de la distancia a la que se encontraba la persona, el *Jvalopat Ok*, con uno o dos brincos llegaba a ésta y se la comía viva” (Hernández, 1997: 60). El grupo Vayijel cometió tal osadía de contestarle al inicio de la canción dedicada a dicho ser sobrenatural (véase Imagen 8), la cual expone dicho mito bajo su perspectiva:

<i>Bat'aj xa tal, nopaj xa tal, ali Jvalopat oke</i>	Se está acercando, viene avanzando, el <i>Jvalopat Ok</i>
<i>Ba'taj xa me tal uum</i>	Cada vez se acerca más
<i>Mu me chan be yee, ta me xa stiot me la</i>	No imites su voz, te tragaré si lo haces
<i>Chan be ye nee</i>	Vendrá a comerte
<i>Jech me yalojik, ja me li sk'el el vitse</i>	Así nos han advertido, es el protector de las montañas
<i>Yajval vits, Yajval ch'en, yajval banomil</i>	Dueño de los cerros, dueño de las cuevas, dueño de la tierra
<i>Vulavan tal xa me li sisik'esel jmetike</i>	Despierta, que a nuestra madre la están mutilando
<i>¡Vaan a ba, tek'an a ba! Tal xa me uum</i>	¡Protégela, defiéndela! Porque ya viene
<i>Ja me li, Jvalopat Oke</i>	Tal como nos han dicho, el <i>Jvalopat Ok</i>

Imagen 8. Dibujo de Alberto Patishtan alusivo al *Jvalopat Ok* en cuadernillo de notas del disco homónimo de Vayijel (2011).



Un tercer ente terrible es evocado por esta banda de San Juan Chamula. La leyenda de *Yalembek'et* es contada en la pieza “Kits'an bak” (Tronando huesos) de su más reciente disco *Espíritu Ancestral* (2015). Cabe mencionar que encontramos un primer referente descrito por la antropóloga Calixta Guiteras Holmes (1986), el cual nos dice que *Yalembek'et* es “una maligna aparición masculina que, habiendo dejado la carne de su cuerpo al pie de una cruz, al lado del camino, prosiguió el suyo en forma de esqueleto con el objeto de causar daño. Durante su ausencia, la carne fue cubierta con sal, lo que le impidió recuperarla, muriendo de este modo” (1986: 245). Por su parte, en la descripción anexa al videoclip subido en su canal oficial de YouTube, Vayijel relata que ésta “representa la misteriosa fuerza de la muerte encarnada en ser humano. Una fuerza profunda de la tierra y de la noche. Ya sea hombre o mujer, un Kits'an bak es poseedor de la habilidad de un nahual, capaz de desprenderse de su piel y de sus órganos para

transformarse en una entidad primitiva y nocturna, un esqueleto al servicio de la muerte misma y que cruza las almas perdidas de los recién fallecidos a la siguiente dimensión”¹²⁹.

En la lengua tsotsil se concibe un infierno o inframundo, el llamado *k'atinbak* (literalmente “quemando huesos”). De manera muy similar al concepto cristiano-católico, éste es un lugar opuesto al cielo, aunque en este caso todos los muertos son enviados al infierno y depende de su conducta si es merecedor de subir al cielo quedarse en el *k'atinbak* (Holland, 1978, citado en Hernández Díaz, 2013: 73-4). El grupo Lumaltok reviste esta noción al relatar sobre “un lugar, que está en el más allá, lejos de la luz del día [...] En el inframundo no hay sol, no ves tu realidad. Detrás de las montañas la luna se ocultó. Un nuevo día vendrá”. Evidentemente en estos versos se encuentran significantes cosmogónicos que demarcan una concepción específica del mundo.

Concluimos el presente apartado a partir de una reflexión que apunte, no tanto a la insoslayable relación epistemológica con las narrativas tradicionales e idiosincráticas, sino un importante aspecto semiótico en la generación de versos. Hemos notado de manera reiterada una figuración dual en piezas tradicionales como el “Bolomchon”, el “Yajvalel Vinajel” y el “Konkonal Nichim”, donde, por ejemplo, se dice *Bolomchon ta vinajel*, *Bolomchon ta banomil*/Jaguar del cielo, Jaguar de la tierra; *Yajvalel vinajelo*, *Yajvalel loria bi*/Dueño del cielo, dueño de la gloria; y *Konkonal Nichim bi*, *konkonal yanalo*/Planta sagrada, hoja sagrada. Una etnografía del habla que realiza el antropólogo estadounidense John B. Haviland (1992) ilustra este fenómeno entre los tsotsiles –ya estudiado por otros estudiosos de la literatura mesoamericana– en contextos sagrados y lo nombra “dobletes rituales”. La morfología tsotsil apunta a una codificación estructurada en los rezos y peticiones a manera de una sola imagen “estereoscópica”¹³⁰ (Fox, 1974, citado en Haviland, 1992: 428). Los paralelismos generados entre ambos enunciados refrendan el compromiso religioso y social del especialista ritual (Haviland, 1992: 430).

No obstante, considero que este es un estilo de composición musical constituido bajo dicha lógica generativa. Esa dualidad está presente en casi todos los versos que componen los rezos y cánticos de los covers tradicionales, y en más de una pieza “secular”

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=99DkfkEv7U> (consultado en noviembre de 2018)

¹³⁰ De acuerdo con la RAE, esta refiere a aquella producida por un estereoscopio que, al mirar con ambos ojos se producen dos imágenes del mismo objeto, pero al fundirse en una sola produce una sensación de relieve por estar tomadas con un ángulo diferente para cada ojo.

de *bats'i* rock. Por ejemplo, el grupo Yibel presenta un dualismo de música y danza no sólo en el Bolomchon, sino en la pieza “Chamvo”:

<i>Tsobol volol chi jk'ejinotik</i>	Juntos cantaremos
<i>Tsobol volol chi jak'otajotik</i>	Juntos danzaremos
<i>Jech k'ucha'al li jvobtik</i>	Así como danza nuestra música
<i>Tsobol volol chk'ejinik</i>	Así como canta nuestra música
<i>Vo'otike tsobolotik</i>	Aquí estamos reunidos
<i>Yu'un li ts'unbil ali kibeltik</i>	Porque aquí están nuestras raíces
<i>Yu'un li ayanem k'uyelam jtalelaltik</i>	Porque aquí prevalece nuestra cultura

El grupo Vayijel se expresa de manera similar en la pieza “Ko'onton” (Corazón):

<i>Ta ik' taj meltsan. Ta ik' ta pas komel</i>	Con el viento construiré, en el aire plasmaré
<i>Li kusi tax xal ko'onton</i>	Los latidos de mi corazón
<i>Yonuk xa ok'uk. Yonuk xa vayuk</i>	Con ganas de llorar, hoy en paz quiere estar
<i>Li ko'onton</i>	Mi triste corazón

Evidentemente se realiza algo más que una simple rima, aunque cabe aclarar que no nos referimos a una mimetización de las funciones verbales realizadas en el ritual. Más bien, nuestra hipótesis apunta a una correspondencia entre la técnica lírica compositiva del *bats'i* rock y la morfología ritual en lengua tsotsil. Finalizamos dejando como línea abierta la siguiente conjetura: esta dualidad discursiva generada en la morfología ritual tsotsil, pudiera estar también pensada como una dualidad armónica, sugiriendo por tanto su homologación en el reiterado I – V; no sólo en las piezas y cánticos tradicionales, sino en las mismas canciones del *bats'i* rock, lo cual daría pie a pensar la episteme en términos musicales.

3.3. En busca de la legitimidad e inteligibilidad

La escena musical del *bats'i* rock ha sido ubicada en los límites de los dos grandes campos de significación antes descritos. Por su parte, la cultura musical tsotsil mostrada a través del *costumbre* se muestra constituida por músicos veteranos. El prestigio y el ascetismo de cada uno de ellos, de los *bankilaletik*, perpetúa un complejo sistema que es resguardado por un amplio sector, estos son, los cargueros religiosos. Más aún, la designación por medio de la experiencia onírica, de los sueños, y la falta de interés de los jóvenes para servir en el *nichimal abtel* (trabajo florido), se vuelven controversia social en el sentido de que se pierde la perpetuación de la tradición. Incluso, se arroga a una decisión de las deidades, cuyos castigos –como también han sido los pasados terremotos– son señales de una mala o insuficiente devoción religiosa. Así, es plausible cuando un joven ocupa un cargo musical más allá de tamborero, y es que, como se mencionó anteriormente, Don Chepe mira con satisfacción el performance del joven flautero Pedro (oriundo del paraje Nachig, 17 años), quien es defendido por él y reiteradamente anuncia que “es su hijo” (Notas de campo, enero de 2017). No obstante, la falta de músicos de cuerdas es todavía latente.

Por otra parte, otro sistema musical es aquel designado por la industria musical, en donde se obedece más bien a una reproducción de tipo capitalista. Esto es, la circulación y comercialización de bienes musicales bajo valores monetarios y de especulación. Sin embargo, como ya se ha mencionado, la industria hazlo-tu-mismo genera también un corte en esa lógica. Y es que las formas del quehacer musical son apropiadas, amén de los dispositivos comerciales. De esta manera, es constituida la escena juvenil musical del *bats'i* rock. Empero, las lógicas globales emanadas de ésta también redistribuyen el lugar de este joven músico, y es que su condición de indígena refrenda su posición subordinada. Aun cuando podemos encontrar similitud con el *costumbre*, en este caso, los jóvenes han podido constituir lo que he denominado una *plataforma de enunciación*. Empero su desenvolvimiento no ha sido dúctil, por ello, he esquematizado tres circunstancias que refrendan su separación.

3.3.1. Sobre la censura preventiva y la discriminación

En un nivel teórico, el sistema musical está conformado por una serie de hechos musicales, además de estar interrelacionados con los sociales (Camacho Díaz, 2013). Bajo este enfoque, irremediamente surgen conflictos que responden a “peligros” que atentan contra la lógica social. Al ver que existen transgresiones a las reglas y normas gramaticales de la sociedad tsotsil por la emergencia del *bats’i* rock, surgen por tanto hechos que pueden ser leídos como preventivos. Como vimos en la aplicación de la semiósfera, existen agentes que regulan la información tanto periférica como nuclear, lo cual nos habla de una lógica que mantiene sobrelleva las acciones performadas en esta escena musical. A continuación, veremos las implicaciones al estar permanentemente en contacto con esferas disímiles y contrarias, ya que por un lado los *batsirockeros* se enfrentan a una “censura preventiva de la comunidad” (Jakobson, 1977) de origen, así como situaciones de discriminación en ámbitos de grabación y escénicos.

Censura preventiva de la comunidad

Dado que los precursores de esta noción han sido lingüísticas estructurales, no podemos dejar de lado lo que para Saussure significó la distinción entre lengua y habla. En un segundo momento, en el contexto de los estudios del folklore, Roman Jakobson (1977) abreva de esta teoría para plantear las dinámicas de constitución del texto folklórico. Y es que la distinción entre escritura y oralidad no es un asunto menor, empero nos concentraremos en el funcionamiento de esta última. Partiendo de Saussure, Jakobson (1977) concibe los hechos de la *langue* (lengua), en contraposición con los de la *parole* (habla), ya que los primeros son pasados por una comunidad portadora de la lengua que los sanciona y les concede validez (1977: 8). Asimismo, las innovaciones que lleguen a presentar sólo son a partir de que se presentan como hechos sociales, en ese momento serían apropiados por la comunidad en cuestión (*ibidem*). El destino que les depara está puesto a consideración en el momento de su “nacimiento”, ahí radica lo que Jakobson llama la “censura preventiva de la comunidad” (*ibid.*: 11). Finalmente reitero lo que se comentó con respecto a la semiósfera, y es que la óptica sincrónica en el análisis del folklore no

demerita la visión histórica, sino que se ocupa de discernir las dinámicas funcionales del sistema empíricamente situado.

En el aspecto del sistema musical de Chamula, los jóvenes relatan situaciones que vivieron cuando querían participar del *costumbre*, lo cual evidentemente detonó una cierta censura. En la presentación del primer disco de Yibel en 2010, el grupo buscó un espacio en sus respectivas comunidades de origen. Así, después del exitoso concierto en Zinacantán, cuya banda que abrió fue Hektal, buscaron igualmente concretar uno en Chamula. De la misma forma se acercaron a las autoridades municipales, con sus respectivas ofrendas como pox y refresco –como lo marca el *costumbre*– para pedir al hoy difunto presidente municipal Domingo López González, alias “*Setjol*”¹³¹ un espacio en la fiesta de San Mateo. No obstante, éste se mostró renuente y de mala manera rechazó categóricamente su participación. Alegaba que su música no es del pueblo, que ya estaban ocupados todos los espacios, y que lo que hacían al tocar rock en lengua era “acabar con la cultura” (Entrevista personal, Xun Pérez y Delfino Díaz, músicos de Yibel, enero de 2018).

Acto seguido, los integrantes de la banda decidieron utilizar la infraestructura que ya les había provisto las instituciones de cultura –como escenarios, equipos de sonido, etc.– y concretar el performance en otro lugar. Eligieron ese mismo día de la fiesta patronal de San Mateo, 21 de septiembre de 2010, la cancha deportiva de una secundaria de la cabecera municipal de Chamula. Así, presentaron las piezas del primer disco en un espacio abarrotado por habitantes del mismo pueblo. Considero que este no es el único tipo de censura, ya que la exclusividad de tiempos y de espacios son altamente exclusivos de actividades fuera del *costumbre*. Asimismo, dichas situaciones revelan la designación que éste confiere a quienes ostentan ser músicos, por lo que “acabar con la cultura” implicaría más bien no reproducir itinerarios de dicho cargo tradicional.

Otro ejemplo lo daría la iniciativa de grabar el videoclip de “Chamvo” en un ojo de agua. Este lugar sagrado se presentaba como el *background* idóneo para comunicar visualmente la lírica de la pieza, la cual habla del origen mítico y etimológico de Chamula: “donde murió el agua”. Sin embargo, a raíz de la fuerte presencia de equipo de grabación

¹³¹ El padre de este expresidente municipal tenía por nombre Pascual López Setjol, este último apellido se podría traducir como “corta-cabeza”. Sin embargo, el hijo hereda dicho apellido materno más bien como apodo. Incluso, también es considerado como un linaje familiar (Entrevista personal, Delfino Díaz, tecladista de Yibel, enero de 2018).

que *tomaba* imágenes de dicho lugar sagrado, fue que después llegaron autoridades tradicionales a exigir un permiso que avalara tal osadía. Al no mostrarlo, estas autoridades encargadas de cuidar el agua dieron a los jóvenes la opción de cobrarles una multa y exigirles borrar todo el contenido grabado, so pena de ser juzgados colectivamente por el pueblo. Dado que la iniciativa provenía del exvocalista Valeriano, éste les cuestionaba por qué los turistas sí podían tomar fotografías en lugares igualmente sagrados, y ellos siendo parte del pueblo les era negado. No obstante, fueron obligados a borrar completamente el material y pagar en ese momento una sanción económica de dos mil pesos (Entrevista personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, enero de 2018).

El mismo Xun Pérez cree que una de las razones por las que no se logró grabar en ese lugar, era por una “mala vibra” que se sentía en el grupo. Cabe aclarar que esta no llega inusualmente, sino que ya se presentía por los problemas internos cada vez más frecuentes, como una fuerza inconsciente que tenía cada uno de no querer concretar el proyecto (*ibidem*). Desde la antropología esto se ha explicado como un castigo divino, cuya categoría nativa sería el *mulil*, esto es, un acto de enojo de los dioses con un transgresor que finalmente queda a merced de un castigo sobrenatural. Además, se señala que es por la ira contenida en el “corazón”, la cual desencadena consecuencias como enfermedades y otros castigos divinos (Collier 1995, citado en Alonso 2008b: 349-50). Y es que evidentemente el grupo Yibel terminó por *enfermarse*, poniendo en riesgo la continuidad de su proyecto. En palabras de Xun, “todos nos bajoneamos, ya no queríamos hacer otro videoclip” (Entrevista personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, enero de 2018).

Discriminación

En esta investigación hemos apuntado tanto al sujeto que llega a ser cuestionado, como al que cuestiona. Por lo tanto, desde la perspectiva de la censura, observamos *quiénes* participan de los hechos folklóricos, particularmente, musicales, y *quiénes* son los que los ponen a prueba. Ahora bien, muchos hemos sido interpelados por este fenómeno musical, en este sentido, ubicamos concretamente a un sector –mestizo en su mayoría– que funge como mediador entre la audiencia y la escena, a saber, los ingenieros de grabación, los managers y productores, los asistentes de montaje escénico, entre otros. Cierta población ha llegado a manifestar su racismo en contra de los *batsirockeros*, por ejemplo, el exguitarrista

de Vayijel, Manuel de Jesús, relata que en sus inicios participaron en un concurso estatal de bandas de rock en San Cristóbal de Las Casas y, como nadie los conocía ni sabían de la existencia de grupos de rock de San Juan Chamula, fueron expulsados de los camerinos por usar *chuj* (Ruiz Garza, 2015: 241). No obstante, vemos en la historia de Sak Tzevul un caso parecido, y es que un exmánager pedía que no desistieran del proyecto un par de músicos dado que “parecían más indígenas” y era lo que daba la imagen a la banda. Al ser cuestionado por Damián con el argumento de que el sentido musical debe prevalecer, éste contesta que lo que él vende “no es la música, sino el concepto” (Comunicación personal, junio de 2018).

Además, existen una serie de implicaciones para los sujetos indígenas que participan de procesos y contextos de música popular, por ejemplo, una serie de preceptos que suponen la concreción de un proyecto musical. Así, la puntualidad, la responsabilidad y la obligación son considerados valores vigentes de la sociedad urbanizada, incluso contrarios a aquellos que imperan en las comunidades indígenas. En este sentido, se les ha instado constantemente a los jóvenes músicos a acudir en tiempo y forma a los estudios de grabación en la ciudad, a sabiendas de que muchos vivían en sus respectivas comunidades. Se hablaba de “*tomarse en serio el proyecto*” y no llegar ebrios (Entrevista personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, enero de 2018). Pero, sobre todo, de concretar recurrentemente ensayos, no solo para mantener latente la musicalidad y la técnica que toda banda requiere, sino para componer nuevas piezas colectivamente. Y no es que ello resulte insustancial para los *batsirockeros*, sino que para muchos resulta algo “nuevo” para su sentido común, para su vida cotidiana. Inclusive se ha reproducido la idea de que, la razón del declive de ciertas bandas de *bats'i* rock se debe a que no son capaces de hacer frente a la fama y al dinero y terminan “gastándose todo en pox” (Notas de campo, enero de 2014). El contexto de las comunidades está latente el tema del alcohol, por lo que incluso mucha gente ha abandonado las prácticas del *costumbre*. Aunque, en este caso, apelan a un imaginario de corte racista.

3.3.2. Ámbitos de negociación

El contacto entre doctrinas diferentes supone actos de negociación. Éstos ocurrirían en función de consolidar una afirmación. En este sentido, todo acto, proyecto, manifestación, demanda, etc. son enunciados que buscan ser convalidados. Asimismo, implicaría que ambas partes expusieran o desarrollaran formas con tendencia a ser traducibles. Ello resuena con el aspecto semiótico de frontera, y es que tal semejanza ayudaría a entender rectificaciones u obstinaciones en esta escena musical. Un primer ejemplo lo daría el grupo antes llamado Yibel Jme'tik Banamil (Raíces de la Madre Tierra), cuyos integrantes optaron por autodenominarse solamente Yibel (Raíces), dado que la gente que no habla tsotsil y presentaba dificultades al momento de pronunciar, además de recordar el nombre –y, por ende, la existencia– de dicha banda. Llama la atención la persistencia de “raíces”, *palabra imposible de desterrar*.

En un ámbito más musical, rememoramos la anécdota relatada por el guitarrista y vocalista de Sak Tzevul, Damián Martínez, quien habría de grabar su tercer disco con el productor Germán Alperowicz, argentino que contaba con un estudio de grabación profesional llamado Alpha Digital. Y es que dado que la pieza “Muk'ta Sotz” comienza con un acorde de IV grado en lugar del I o V como lo establece la armonía convencional. Además, en esa misma pieza, dado que tiene cambios de compás a tres tiempos, el productor instaba al músico a completar el tiempo restante para el convencional 4/4 del rock, además, alegaba que era lo que pedía el programa de grabación (Entrevista personal, junio de 2018).

Empero, no siempre se decreta en favor a la decisión de los *batsirockeros*, ya que, al encararse con los mediadores, la resolución siempre va encaminada a lo que promulgue el músico “formado”. Por ello, destaco la circunstancia que vivieron tanto los jóvenes músicos de Yibel, como Don Chepe, padre del baterista Xun Pérez. Para la grabación fonográfica de una pieza tradicional, el productor argentino Germán Alperowicz había convocado al veterano *vabajom* (músico tradicional) para que interpretara la flauta en compañía de su hijo Xun. Sin embargo, al comenzar a grabar, el productor se dio cuenta de un “zumbido” proveniente del tambor tradicional, esto fue, la cuerda tensa que atraviesa el parche. Alperowicz instó al joven músico a removerlo para evitar grabar con dicha anomalía,

dictamen que interpeló a Don Chepe, quien comunicó a ambos que “eso no se debe quitar”, por lo que terminaron grabando con dicho zumbido (Comunicación personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, agosto de 2016).

En los inicios de la escena musical del *bats'i* rock, se pudieron observar no sólo una censura latente, sino también una serie de negociaciones, muchas de ellas infructuosas. Como se presentó en el primer capítulo de la presente tesis, el exilio es un referéndum a todos aquellos que desacaten las normas y reglas del *costumbre*. A sabiendas de ello, durante los primeros años, Sak Tzevul presentó piezas que musicalmente se asemejaban a las del sistema musical zinacanteco. La pieza “Son – Sotz’ Leb” no es tradicional, aun así, la gramática en términos de giros melódicos de flauta y su ritmo de 6/8, aunado a estar cantado en lengua, interpelaron a las autoridades quienes terminaron por decretar el exilio de los jóvenes músicos. Damián posteriormente regresó y cumplió con el cargo tradicional de *sakejeltoj* (buscador de almas) (Entrevista personal, junio de 2018), como condición que se puede interpretar como una respuesta y contribución al pueblo. Finalmente, una década después, y con nuevo repertorio, Sak Tzevul *coverea* en 2009 el *bats'i son* de cuerdas tradicional para el disco Xch’ulel Balamil, incluso con la ayuda y el *intro* de Don Chepe.

Finalmente, la dialéctica de la lucha cultural (Hall, 1984) apunta que las relaciones de poder terminen por operar sin que haya impugnación o confrontación, además de pasar por alto las injurias mismas. Esta ductilidad la encontramos en los primeros años del grupo Vayijel, concretamente en lo que Ruiz Garza (2015) llama “La experiencia en la XE-Copa”, institución radiofónica ubicada en Copainalá, Chiapas dirigida en ese entonces (2007) por Andrés Solís Álvarez. La crónica narra que primero hubo un encuentro entre los integrantes de esta banda y el director de dicha institución quien, al terminar de escucharlos en vivo en Tuxtla Gutiérrez, los invitó a grabar un disco (Ruiz Garza, 2015: 242). Luego de reunir fondos para viajar, un exintegrante relata lo siguiente:

Llegamos al estudio donde está el radio y ya, ahí fue donde nos puteó Andrés, ¡qué buena putiza! ‘¡Qué mierda están tocando!, ¡ponte machín, así se agarra la guitarra!, ¿qué es esa madre que vas a tocar?, ¿una guitarra distorsionada en forma de acorde?, ¡cuando vas a tocar distorsionado se toca en quintas!; a ver dónde está tu púa; ¿qué puta madre eso?, aquí están mis púas’. Así nos enseñó el tiempo, qué es un compás y el tempo. Ahí nos agarramos y nos amachinamos. Ya regresamos después acá a Chamula y ya, con la noción de ‘uno, dos, tres y cuatro’. Así aprendimos el tiempo.

Después nos dijo que esa semana realmente no era para grabar, sino para mejorar: ‘Los traje acá porque es una mierda lo que tocaban, ¿no los enseñó Damián?, ¡No mamen chavos!, el tiempo; ahorita ya están aprendiendo, ahora amachínense; las rolas tienen su estilo y actitud, se sienten las rolas, hay que amarrarlas, tienen esencia, no se parecen a bandas tuxtlecas, sólo que amachínenlas directo. Si los traje acá, es porque vi que están bien jodidos cuando los vi en Jaime Sabines, si los traje acá, es porque veo que ustedes tienen la esencia, ustedes son más chingones, ustedes son cien por ciento y eso me atrae mucho. Y acá no hay ningún pendejo que sepa más o que sepa menos, para mí todos son iguales, aquí los putee a todos’. (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Entrevista tomada de Ruiz Garza, 2015: 243).

Lo que la anécdota muestra no sólo se encuentra en el contexto del *bats’i* rock, y es que la relación universal con el *otro* también conlleva a satisfacer(se) de su deseo. Por otra parte, nos interesa ver de qué manera esto se reproduce en otras instancias, so pretexto de ser musicales.

3.3.3. Situaciones de fisura y ruptura

Múltiples divergencias en formas de juicios de valor se manifiestan al momento de concretar alguna práctica musical: “que está desafinado”, “una nota falsa”, “errado en tiempo”, “dicha interpretación no corresponde con el estilo”, etc. Más aún, siendo el *bats’i* rock un “producto de fusión”. Ello conduciría irremediamente a un doble círculo crítico. Por ello, nos interesa observar las situaciones de fisura y ruptura que los inducen. En este sentido, he nombrado “extracción y mutación” a ciertos mecanismos de apropiación y resignificación musicales. Un dato empírico sería lo que ha implicado el “formato canción” que sufren los sones que duran más de dos horas en contextos ceremoniales y religiosos. Sin embargo, estas divergencias operan más bien en términos estructurales, dado que en un nivel performativo perpetuamente se (re)crean interpretaciones musicales. Es decir, considero que algunos textos semióticos terminan por incorporarse al complejo andamiaje – local o global– y por ello suponen necesariamente un “recorte” en función de su complementariedad.

Piezas tradicionales son extraídas y mutadas musicalmente. Por ejemplo, “Yajvalel Vinajel” y “Son Jlumaltik”, ambas del grupo Yibel. No obstante, no solamente se configuran en un compás binario de 4/4, sino que, al descontextualizarse de su espacio

original de ejecución, también se “desacralizan”, esto a partir de un proceso de *esquizofonía*. En sus respectivas ocasiones performativas de San Juan Chamula y Zinacantán, se concibieron como piezas *sine qua non* del ritual. Así, en su mudanza perdería todo “poder” performativo primordial para posteriormente adquirir uno nuevo. La *agentividad* que sustenta la enunciación del *bats’i* rock llega a posibilitar tal lógica, y es que las piezas musicales, a final de cuentas, performan.

Finalmente, devolviéndonos al tenor de las relaciones de poder encubiertas, asumimos que existen también rupturas por parte de quienes detentan lógicas de lo global, justamente por lo mucho que puede interpelar un indígena tocando rock. El encuentro que ocurre entre los músicos y los mediadores en los estudios de grabación es por demás importante; aunque la siguiente anécdota no corresponde a Chiapas, sino al grupo sonoreense Hamac Caziim –quienes fueran los pioneros de tocar rock y cantar en lengua indígena junto con Sak Tzevul–, finalmente habla de los retos musicales que enfrentan. La voz del siguiente relato es de Tonatiuh Castro Silva, músico y antropólogo que acompañaría al grupo en la grabación de su primer disco:

El proceso de producción fue a la vez un proceso de enseñanza-aprendizaje. Fue necesario adecuar los cantos tradicionales al ritmo estricto de la música occidental; al tocar debieron adecuarse a los compases de 4/4, lo que implicó que todas las “canciones” fueran “sacadas” o arregladas de nuevo por el grupo, gracias a la paciencia del ingeniero de grabación. Un ejemplo específico, el más importante en esta tarea, fue la adecuación de los redobles de la batería; Israel rompía la estructura de los compases, y arremetía contra los tambores a medio compás. Es importante, por supuesto, lo referente al canto, a la voz. Para el “Indio” fue agobiante la repetición de tomas, y para el grupo en general fue un reto grabar coros a dos y hasta cinco voces (Castro Silva, 2013).

Volviendo al *bats’i* rock, otro ejemplo lo daría Yibel y su productor musical Germán Alperowicz, cuya amplia experiencia en el género del rock, evalúa a dicho grupo y los invita a tocar un cierto estilo: “lo suyo es lo tradicional. Ustedes no deberían tocar otra cosa” (Comunicación personal, Xun Pérez, baterista de Yibel, agosto de 2016). Así, vemos que la ruptura que implica tocar rock no tanto condiciona, sino *sitúa* al joven músico a partir de un imaginario que designa su quehacer. Se entiende, por tanto, que el intersticio en donde se encuentran estos músicos es designado por un mediador, el cual parte de un supuesto que (re)significa constantemente lo emergente.

*

*

*

Tras delimitar la escena musical y reconocer el origen de lo tsotsil o lo tradicional como “lo local” en el *bats’i* rock, dimos cuenta de un sistema semiótico que opera intersubjetivamente a través de textos codificados. Asimismo, tomamos como elementos de análisis la música, el performance y las narrativas líricas como un material empírico. Evidentemente, habrá que abonar más recursos y trabajarlos teniendo en cuenta los dispositivos que los generan, las prácticas musicales y el performance. Todo ello, caracteriza a la escena musical a partir de un tipo de funcionamiento como sistema semiótico, derivando así la reafirmación de una enunciación desde “lo *bats’i*”. En este sentido, confirmamos la hipótesis de que lo local tiene más peso justamente a través del dialogismo incitado dentro de una frontera semiótica.

EPÍLOGO

HACIA UN ANÁLISIS DE MÚSICAS INDÍGENAS CONTEMPORÁNEAS

La importancia de la lengua

“El común denominador de la escena del *bats’i* rock es que todos los grupos cantan en idioma maya-tsotsil”. Esta argumentación me condujo a lo largo de la presente investigación. Más que instarme a encontrar un paralelismo entre lengua y música o caracterizar la escena en función de contraste con el rock en español o inglés, llegué a la conclusión de que se estaba dando otro tipo de codificación, uno más apegado a aquello que implicaría la “lengua *materna*”. Logré evidenciar una necesidad de seguir siendo *bats’i vinik antsetik* (hombres y mujeres verdaderos), aún frente a la fallida homogeneización del castellano. Frente a las diversas improntas juveniles, se evidencia un compromiso social por la perpetuación del uso de lengua. Ello no es cosa menor si la asumimos como un dispositivo que *batsifica*, que vuelve verdadero, que reitera su identidad.

Existe otra perspectiva que sugiere que, a partir de la lengua, se potencializa la escena en tanto que genera nuevas alternativas de mercado. La cultura se vuelve vendible en tanto esta inserta en la heterogeneidad estructural del capitalismo, y cuyos anhelos son sobrepasados por la iniciativa comercial. Pero de la negación surge la negociación, un sector juvenil versado en las lógicas globales termina por llevar su “capital cultural” a la dinámica de la música popular. Así, su *habla* refrenda la *lengua*. Y es que se ha llegado a desvirtuar el movimiento al negar su discurso verbal reiterando su condición indígena de manera alegórica. Dada condición de subalterno le es negada la palabra, aunque dicha colonialidad es también incorporada por el mismo sector juvenil indígena. El racismo impera en el siglo XXI. Más aún, el abandono de la lengua no debe pasarse por alto. Y es que se dice que, dado que los hablantes del idioma maya-tsotsil ocupan un lugar en el top 5 de las lenguas más habladas, ello no supone ningún peligro para su sociedad. Empero si se utiliza el mismo argumento para referir las muertes en cualquier país, supondría una opinión política y moralmente incorrecta.

Enunciación y enunciado

Al escuchar una pieza de *bats'i* rock uno inmediatamente puede dirigir su audición a algún giro melódico, a una forma recurrente, o incluso a alguna palabra o raíz en español que esclarezca el tema que se está tratando en la lírica. Además, las respuestas inmediatas insinúan estructuras inconscientes. Inclusive, éstas se podrían esquematizar socialmente bajo colectivos que atiendan a este fenómeno musical. Sin embargo, a lo largo de la tesis hemos realizado un ejercicio de discernimiento audiovisual sobre una base de análisis sistémico. Concluimos, por tanto, la práctica musical en toda su extensión como un dispositivo multitextual, esto es, bajo la generación de textos sonoros, performativos y discursivos. Asimismo, también conectamos con los textos semánticos y estéticos de los propios discos. En este sentido, hemos revelado la constitución estructural del *bats'i* rock a partir del conglomerado de textos generados en el quehacer musical juvenil *in extenso*.

No obstante, en un juego meramente dialógico, éstos son remontados sobre bases lógicas contrarias al original. Es decir, los mensajes-textos del rock se dan sobre una base local y los mensajes-textos tsotsiles se dan sobre una base global. Tal enfoque opera de manera simultánea y casi imperceptible. Por lo que justamente no establecimos una hipótesis que determinara una u otra enunciación, sino que es justamente la que se genera a partir de un diálogo intersemiótico. Así, vemos que el *rock se tsotsiliza y la música tsotsil se rockeriza*. Pero ello no siempre está acompañado de textos que lo ratifiquen, es decir, a veces el desplazamiento de ciertos enunciados vinculados a ciertos contextos puede llegar a ser leído como un acto performativo. La descontextualización y su consecuente “desacralización” es materia legible dentro de un marco de interacción global. El acto mismo de un *cover* o una fusión es signo de creatividad en cualquier escena. Por ello, la (auto)adscripción o la (auto)desvinculación son nuevas dinámicas que el *bats'i* rock utiliza para ponderar un dialogismo.

Hemos enfatizado no tanto el “cómo” o el “qué” del movimiento, sino el “quién” participa de él. Si bien el interaccionismo simbólico apuntala los aspectos subjetivos individuales puestos en la interacción social, éste parece no haberse percatado del contraste que determina la constitución y consolidación del sujeto social: “*aquel puede porque éste no*”. Además, en términos prácticos, resulta obvio que un mismo mensaje-texto emitido por

diferentes sujetos sea decodificado de manera distinta. Imaginemos por tanto que alguien llegue a escuchar una pieza de rock en tsotsil sin saber que pertenece a un grupo indígena maya; si se le dice que la lengua que escucha pertenece a alguna grupo social europeo, asiático o mesoamericano, con cada uno su reacción será diferente. A sabiendas de ello, asumimos que el *bats'i* rock es una *plataforma de enunciación* que emite enunciados que satisfacen a dos esferas de significación. Éstos últimos *evocan*, se decodifican de manera distinta en cada uno de los escuchas, incluidos los propios. Sin embargo, la función de la plataforma de enunciación es asegurar que la llegada sea lo menos ambigua posible, que refrende en todo momento su capacidad de manifestar(se).

La codificación y la episteme

El supuesto semiótico de “*lo bats'i*” lo tratamos como una *hipóstasis*. Inclusive, ésta última palabra, de acuerdo con la RAE, sugiere una “consideración de lo abstracto o irreal como algo real”. Y es que justamente ahí radica su sentido, en volver real o, si me es permitido rectificar, *volver verdadero*”. Ello es apre(he)ndido por los sujetos que conforman la esfera de lo *bats'i*: que son *bats'i vinik antsetik* (hombres y mujeres verdaderos), que hablan *bats'i k'op* (lengua verdadera), que son mirados por el *bats'i sat Jch'ultotik* (ojo derecho de Nuestro Sagrado Padre) (Cf. Hernández Díaz, 2013: 180-1) y que tocan *bats'i rock* (rock verdadero) (véase Imagen 9).

Imagen 9. “El mismo sol”. Graffiti alusivo a músicos tradicionales y raperos. San Cristóbal de Las Casas, Chis.



Foto: José Humberto Sánchez Garza

El cosmos leído por los jóvenes denota una situación similar, en donde incluso se encuentran un mismo sentido en la música de banda tocada en el *costumbre*, con el rock tocado por ellos mismos fuera de él. Y es que no sólo se adoptan, sino se “vuelven propios”, “se *batsifican*”. En ello está el *poder* de los jóvenes en tanto *posibilidad*, es decir, lo verdadero radica, como hemos visto, en el quehacer musical en su conjunto. Empero no se trata de una categoría absolutista, sino de un categoría ontológica creadora de significado. Sobre ella recae no sólo la lectura del mundo, sino además dicta sus posibilidades de incidencia, de permisión y prohibición, de agencia, y, por supuesto, de presencia musical.

Así, notamos que el sujeto *tsotsil* es atravesado por subcódigos provenientes de un gran código: *lo bats'i*. Éstos se ubicarían no sólo en formas gramaticales que constituyen diversos textos como musicales, estéticos, lingüísticos y performativos, sino que constituirían epistémicamente al sujeto que los manifiesta. Sólo aquel que haya tenido un sueño puede tocar el instrumento tradicional. ¿Acaso ello no marcaría una diferencia *ex profeso* frente al *otro*? Más que la correspondencia que tienen dichos textos con la práctica musical es más importante ubicar que la episteme local fundamenta la enunciación *tsotsil*

en el *bats'i* rock. Aunado a ello, la perspectiva semiótica nos demuestra que, *el diálogo precede al lenguaje, lo estimula*. Por ello, no habría tal fundamentación sin el *otro*.

Automatización o autonomización

La agencialidad ha permitido que los actores de esta escena apelan libremente a un quehacer musical descentralizado de contextos locales y globales. Como ya se ha mencionado, la multilocalidad escénica que supone el *bats'i* rock permite “ser-tsotsil” fuera de la comunidad. Ya sea que lo hagan de manera consciente o inconsciente, su voluntad termina a veces por regirse por imperativos de diversos agentes y mediadores. No obstante, ello no necesariamente significa dinámicas de subordinación. A partir de procesos conducidos por códigos conductuales y epistemológicos, los jóvenes terminan por abrir campos de negociación con el *otro*, asegurando en gran medida su manifestación artística. De esta manera, asumimos no tanto una postura pasiva frente a las inercias estructurales de lógicas locales y globales, sino una postura activa que la interpela, ratificando su agencialidad.

Por otra parte, el *batsirockero* como un fiel escucha del rock, actúa en primera instancia a través de mecanismos de apropiación y resignificación musicales. Ello supone dinámicas de decodificación y codificación respectivamente. Así, de su bagaje surgirían textos que hablarían de su constitución musical. Lo que ha escuchado, lo que aprueba, lo que niega, lo que gusta o desea alcanzar. Al analizarlo detenidamente vemos que tienen sentido sólo en dos campos de significación: en lo local y lo global. Por ello nos preguntamos: ¿el quehacer musical estaría enmarcado por la automatización o por la autonomización? Si bien el primero implicaría una “condena” a reproducir incansablemente lo apre(he)ndido, el segundo supondría una autonomía frente al otro, una que no se deje “manipular”. Considero que tales extremos se tocan, por lo que reitero el marcaje que implica lo *bats'i*. Una solución sería la siguiente frase de Heidegger: *la esencia de la verdad es la libertad*.

Finalizo con la siguiente asociación. Para Zanate de Lumaltok sus tres más grandes ídolos son también conocidos como las tres “J’s” de la muerte, estos son, Janis Joplin, Jimi Hendrix y Jim Morrison. Todos ellos músicos extraordinarios vinculados a la corriente

psicodélica y progresiva del rock y blues norteamericano. Más aún, él incluiría un cuarto: Javier Bátiz, músico mexicano de blues, quien participaría en Avándaro, el llamado “Woodstock mexicano”. Empero yo añadiría un quinto, a saber, su nombre de pila *Julián*. Además, su apellido también se asemeja a su segundo apodo: Hendrix – Hernández; y su lugar de origen al primero: Zanate – Zinacantán.

Una nueva plataforma de enunciación

Frente al discurso que supone una cierta obligación de la música a ser renovada para su supervivencia, vemos cómo se reproduce una vez más el discurso del sistema mundo. En realidad, se termina por condenar a quien no se suba al tren de la modernidad y el progreso. No obstante, esta escena se presenta como un proyecto que parte de la iniciativa juvenil. Y es que hemos demostrado de manera categórica lo que este sector ha tenido que enfrentar para su materialización. Las confrontaciones evidentemente no son exclusivas de los mediadores de la escena, sino dentro de las mismas comunidades los jóvenes son exhortados a retribuir a la comunidad por su manejo faccioso de la tradición. La extracción y mutación del código tradicional fue leído por la comunidad –sobre todo en sus inicios– como una falta al orden cósmico y social. Su desacato tenía que ser sancionado.

Más allá de los niveles de disposición que se han dado, para la comunidad, la tradición finalmente es de quien la practica. Por ello, no se concibe que haya un “gusto” por ella, mucho menos una traducción. Su uso y función está altamente codificado y confiere a todo individuo oriundo de las comunidades su reproducción bajo normas y pautas culturales establecidas. Así, para los jóvenes tener un gusto por su “tradición” implicaría estar atravesado por una perspectiva externa que lo concibe a él, y al conjunto de prácticas culturales, bajo ese concepto. Ello también genera un dilema dado que el joven sigue siendo originario y por ello no puede reproducir el mismo discurso que un *outsider*. El nivel de “veracidad” del discurso oscila entre un extremo escepticismo o un completo idealismo. Evidentemente hay una *diferencia epistémica* al momento de enunciar, aunque ello implique la imposibilidad de manifestar un gusto por lo propio, algo conferido solamente a los *kaxlanes*.

Por ejemplo, el propio Zanate manifiesta que se dio cuenta que la música tradicional tiene un significado profundo y funciona sólo en ciertos contextos. Por lo que después de

haber realizado el *cover* *Son J-ik'al* (Son de negros), esto es, un son de Carnaval de Zinacantán; optó finalmente por continuar su proyecto con composiciones propias, a la letra dijo que han de “tocar música de *verdad*, algo que nos *nazca* a nosotros” (Documental Rock Tsotsil, 2011).

Si el lector lo permite, finalizo con la siguiente asociación. Si bien algunos podrían percibir un tono evolucionista en el título de la presente tesis *Bolomchon Reloaded*, la traducción al español y el posicionamiento que he explayado en el documento sustenta más bien un *Serpiente-jaguar recargado... en lo tradicional, en lo bats'i, en el ch'ulel*.

REFERENCIAS Y FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2007). “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos, obra completa, vol. 3*. España: Ediciones Akal, S. A. (pp. 133-181)
- Aguas Leal, Christian (2017). *Cultura y política en el bats'i rock: Sak Tzevul y la resistencia contra formas de segregación cultural hacia los indígenas*. Tesis de licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales. México: UNAM - FFyL
- Alegre González, Lizette A. (2004). *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología. México: UNAM – ENM
- _____ (2015). *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la Huasteca*. Tesis de Doctorado en Música – Etnomusicología. México: UNAM – FaM
- Alonso, Marina (2008a). *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: SB Editorial; Colección Complejidad Humana
- _____ (2008b). “Sistemas normativos indígenas”, en Nolasco, M., Alonso, M., Cuadriello, H. et al. (coords.) *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*. México: INAH (pp. 349-360).
- _____ (2013). “Todo tiene su misterio: la experiencia onírica en la iniciación y la práctica de los músicos zoques de Chiapas”, en Bartolomé, M. A. y Barabas, A. M. (coords.) *Los sueños y los días: chamanismo y nahualismo en el México actual*. Vol. II: Pueblos Mayas. Serie Ensayos. México: INAH (pp. 201-12)
- Alonso, Marina y Margarita Nolasco (2008). “El ceremonial religioso tradicional”, en Nolasco, M., Alonso, M., Cuadriello, H. et al. (coords.) *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*. México: INAH (pp. 337-345).

- Baronnet, Bruno (2014). “Los jóvenes tseltales en la vida política de las comunidades autónomas en la Selva Lacandona”, en Pérez Ruiz, M. L. y Valladares de la Cruz, L. R. (coords.) *Juventudes Indígenas: De hip hop y protesta social en América Latina*. México: INAH (pp. 255-285)
- Bartolomé, Miguel A. (1997). *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México*. México: Siglo XXI Editores
- Bauman, Richard (1975). “Verbal Art as Performance”, en *American Anthropologist*, New Series, vol. 77, núm. 2, (junio 1975), pp. 290-311.
- Béhague, Gerard (1983). “Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical”, en Chamorro, A. (ed.), *Sabiduría Popular*. Michoacán: El Colegio de Michoacán. (pp. 159-168)
- _____ (2006). “Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular Music (1985-95)”, en *Latin American Music Review*, vol. 27, núm. 1 (spring-summer, 2006). (pp. 79-90)
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson (eds.) (2004). “Introducing Music Scenes”, en *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press
- Bonfil Batalla, Guillermo (1991). “Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural”, en *Pensar nuestra cultura. Ensayos*. México: Alianza Editorial (pp. 49-57)
- Bordenave Encarnación, Karla (2013). *¿Existimos, no somos fantasmas! Etnorock: medio de comunicación para los jóvenes indígenas en México*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación – opción Publicidad. México: UNAM – FCPyS
- Bricker, Victoria R. (1966). “El hombre, la carga y el camino: antiguos conceptos mayas sobre tiempo y espacio, y el sistema zinacanteco de cargos”, en Vogt, E. Z. (ed.) *Los zinacantecos. Un pueblo tzotzil de Los Altos de Chiapas*. México: INI (pp. 355-70)
- Camacho Díaz, Gonzalo (1996). “El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla”, en Jáuregui, J., Olavarría, M. E., y Franco V. M. (coords.), *Cultura*

y comunicación. *Edmund Leach in Memoriam*. México: CIESAS; UAM-I (pp. 499-517)

(2007). “La cumbia los ancestros. Música ritual y *mass media* en la huasteca”, en Pérez Castro, A. B. (coord.) *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la huasteca*. Veracruz, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular (pp. 166-180)

(2009). “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal”, en Híjar, F. (coord.) *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical en México*. México: DGCP – CONACULTA. (pp. 25-38)

(2013). “Canarios: sonos del maíz”, en Pérez Castro, A. B. (ed.), *La Huasteca: concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas – UNAM; Colegio de San Luis (pp. 365-406)

Cancian, Frank (1976). *Economía y prestigio en una comunidad maya. El sistema religioso de cargos en Zinacantán*. México: Instituto Nacional Indigenista – Secretaría de Educación Pública

Castro, Edgardo (s/f). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Disponible en: http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_9/sesion_1/complementaria/Edgardo_Castro_El_vocabulario_de_Michel_Foucault.pdf (consultado en noviembre de 2018)

Clemente Corzo, Julia y María Esther Pérez Pechá (2009). “Sak Tzevul. De los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán, Chiapas”, en el X *Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Veracruz, Veracruz, 21 al 25 de septiembre de 2009.

Covach, John (2005). “Form in Rock Music: A Primer”, en Stein, D. (ed.) *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. Oxford University Press

- Cruz-Salazar, Tania (2012). “El joven indígena en Chiapas: El Re-Conocimiento de un sujeto histórico”, en *LiminaR Estudios Sociales y Humanidades*, año 10, vol. X, núm 2, julio-diciembre 2012. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.
- De la Peza Casares, María del Carmen (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: UAM-X
- De León Pasquel, Lourdes (2005). *La llegada del alma: Lenguaje, infancia y socialización entre los mayas de Zinacantán*. México: INAH; CIESAS
- Díaz Claudio F. (2010). “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”, en Albert Recasens y Christian Spencer (eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*. Madrid: SEACEX-Ediciones Akal (pp. 219-225)
- Díaz Méndez, Andrea (2016). *Plantas, rituales y turismo en la cabecera de Chamula, Chiapas*. Tesis de licenciatura en Turismo Alternativo. San Cristóbal de Las Casas: Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH)
- Díaz-Polanco, Héctor (2010). “Identidades múltiples en la globalización”, en Gutiérrez Martínez, D. (coord.) *Epistemología de las identidades: reflexiones en torno a la pluralidad*. México: UNAM (pp. 199-239)
- Featherstone, Mike (2002). “Culturas globales y locales”, en *Criterios, Revista Internacional de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, núm. 33, Cuarta época. La Habana, Cuba. pp. 69-93
- Feixa, Carles (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. (2da. Edición) Barcelona: Editorial Ariel S. A.
- _____ (2003). “Del reloj de arena al reloj digital. Sobre las temporalidades juveniles”, en *JOVENes. Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 7, núm. 19, julio-diciembre 2003. México, D.F: IMJUVE (pp. 6-27)
- Feld, Steven (1981). “‘Flow like a Waterfall’: The Metaphors of Kaluli Musical Theory”, en *Yearbook of Traditional Music*. Vol. 13 (1981). (pp. 22-47)

- _____ (2013). “Una acustemología de la selva tropical”, en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 49, núm. 1, enero-junio 2013, pp. 217-239
- Frith, Simon (2008). “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces, F. y otros (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (2da. Edición) Madrid: Trotta (pp. 413-435)
- Gall, Olivia (1999). “Racismo, modernidad y legalidad en Chiapas”, en *Dimensión Antropológica*, año 6, vol. 15, enero-abril 1999. México: INAH (pp. 55-86)
- García Leyva, Jaime (2005). *Radiografía del Rock en Guerrero*. México: Ediciones La Cuadrilla de la Langosta
- García Martínez, Ariel (2014). “Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan”, en López Moya, M. C., Zebadúa Carbonell, J. P. y Ascencio Cedillo, E. (coords.). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: UNICACH; CESMECA; Juan Pablos Editor, S.A. (pp. 43-57)
- Geertz, Clifford. (1973). “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura”, en *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa (pp. 19-40)
- Giménez, Gilberto (2009). *Identidades sociales*. México: CONACULTA; Instituto Mexiquense de Cultura
- González, Juan Pablo (2008). “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, en *TRANS Revista Transcultural de Música*, núm. 12, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología. Disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo> (consultado en noviembre de 2018)
- _____ (2009). “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año XXIII, núm. 23, 2009. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales (pp. 195-210)

- Gossen, Gary H. (1980). *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. México: CONACULTA; INI
- Guerrero, Raúl G. (1949). “Música de Chiapas”, en *Revista de Estudios Musicales*, año 1, núm. 2, diciembre 1949. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo
- Guiteras Holmes, Calixta (1986) [1965]. *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*. (2da Edición). México: FCE
- Hall, Stuart (1984). “Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’”, en Samuel R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica (pp. 93-110)
- _____ (1996). “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad?’”, en Hall, S. y du Gay, P (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu
- _____ (1997). “The Local and the Global: Globalization and Ethnicity”, en King, A. D. (ed.) *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press (pp. 19-40)
- Harrison, Frank y Joan Harrison (1968). “Spanish Elements in the Music of the Two Maya Groups in Chiapas”, en *Selected Reports in Ethnomusicology*, vol. 1, núm. 2, University of California, Los Angeles: Institute of Ethnomusicology (pp. 01-44)
- Haviland, John B. (1992). “Lenguaje ritual sin ritual”, en *Estudios de Cultura Maya*, vol. 19. México: UNAM – Instituto de Investigaciones Filológicas (pp. 427-442)
- Hernández, Sabino (1997). “Descripción geográfica de San José Buenavista”, en *Cuentos y relatos indígenas*. Vol. 6. México: UNAM – CIHMECH (pp. 55-60)
- Hernández Díaz, Miguel (2013). *El concepto de hombre y el ser absoluto en las culturas maya, náhuatl y quechua-aymara*. Tesis de Doctorado en Filosofía. México: UNAM – FFyL
- Herrera, Julio y Camilo Camacho (2000). *Encuentro de Música Indígena: Las Nuevas Creaciones. De “El Costumbre” al Rock*. Archivo sonoro digital de la música indígena [cuadernillo de CD]. México, D.F.: INI

- Hopenhayn, Martin (2001). “¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre políticas y cultura”, en Mato, D. (comp.), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO (pp. 69-89)
- Jakobson, Roman (1977) [1929]. “El folklore como forma específica de creación”, en *Ensayos de poética* (Traducción de Juan Almela). México: FCE (pp. 7-22)
- Jáuregui, Jesús (1986). “El Mariachi como elemento de un sistema folklórico”, en Jáuregui, J. y Gourio, Y. (eds.) *Palabras devueltas. Homenaje a Claude Lévi-Strauss*. México: INAH; IFAL; CEMCA
- Jiménez López, Enrique (2009). “De la guitarra Chamula a la Fender Stratocaster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México”, en Fernando Híjar (coord.) *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical en México*. México: DGCP – CONACULTA. (pp. 175-214)
- Kahn-Harris, Keith (2000). “‘Roots’?: The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene”, en *Popular Music*, vol. 19, núm. 1. (pp. 13-30)
- Laughlin, Robert M. (1966). “Oficio de Tinieblas. Cómo el zinacanteco adivina sus sueños”, en Vogt, E. Z. (ed.) *Los Zinacantecos: un pueblo tzotzil de Los Altos de Chiapas*. México: INI (pp. 396-413)
- _____ (1975). *The Great Tzotzil Dictionary of San Lorenzo Zinacantán*. Smithsonian Contributions to Anthropology, no. 19. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
- _____ (1976). *Of Wonders Wild and New: Dreams from Zinacantán*. Smithsonian Contributions to Anthropology, no. 22. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press
- _____ (1984). “Tzotzil and Tzeltal: who in the world?”, en Harris, A y Sartor, M. (eds.). *Gertrude Blom: Bearing Witness*. Chapel Hill: University of North Carolina Press (pp. 17-25)

- Le Bot, Yvon (1997). *Subcomandante Marcos. El sueño zapatista*. México: Plaza y Janés
- _____ (2013) [2009]. *La gran revuelta indígena*. México: Universidad Iberoamericana Puebla (Original en francés, *La grande révolte indienne*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2009)
- Lenkersdorf, Gudrun (1995). “La resistencia a la conquista española en Los Altos de Chiapas”, en Viqueira, J. P. y Ruz, M. H. (eds.). *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. México: UNAM (pp. 71-85)
- López Intzín, Juan (2013). “*Ich’el ta muk’*: la trama en la construcción del *Lekil Kuxlejal* (vida plena-digna-justa)”, en Méndez Torres, G., López Intzín, J., Marcos, S. y Osorio Hernández, C. (coords.). *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*. México: Red-IINPIM A.C. (pp. 73-106)
- López Moya, Martín de la Cruz y Efraín Ascencio Cedillo (2010). “Rock Indígena en Los Altos de Chiapas”, en *Anuario 2009*. Chiapas, México: CESMECA – UNICACH (pp. 177-192)
- _____ (2014). “El rock indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo cultural”, en López Moya, M. C., Zebadúa Carbonell, J. P. y Ascencio Cedillo, E. (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: UNICACH; CESMECA; Juan Pablos Editor, S.A. (pp. 27-42)
- López Moya, Martín de la Cruz, Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Efraín Ascencio Cedillo (coords.). (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas UNICACH; Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica CESMECA; Juan Pablos Editor, S.A.
- Lotman, Iuri M. (1990). “Three functions of the text”, en *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Londres – Nueva York: I.B. Tauris & Co. Ltd (pp. 11-9)
- _____ (1996). *La semiósfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

- _____ (1999). *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Lunes Jiménez, Elena (2011). “El Ch’ulel en Los Altos de Chiapas: estado de la cuestión”, en *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, vol. 6, núm. 11, junio-noviembre 2011. [pp. 218-245]
- Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones: cultura, comunicación y hegemonía*. 2da edición. México: Ediciones G. Gilli
- Martínez, Damián G. (2010) “De regreso al hombre verdadero”, en Sjael Kibeltik, Sts’isjel ja Kechtiki’. *Tejiendo nuestras raíces* (versión tsotsil-español). Red de Artistas, Comunicadores Comunitarios y Antropólogos de Chiapas. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: UNICACH, CIESAS, UNAM. (pp. 287-303)
- McLuhan, Marshall (1996). “El medio es el mensaje”, en *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica (pp. 29-42)
- Mead, Margaret (1970). *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Buenos Aires: Granica Editor
- Megchún Rivera, Rodrigo (2008). “El Zapatismo como movimiento social”, en Nolasco, M., Alonso, M., Cuadriello, H., et al. (coords.) *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*. México: INAH (pp. 191-196)
- Menezes Bastos, Rafael J. de (2012). “Musicality and environmentalism in the rediscovery of Eldorado: an anthropology of the Raoni-Sting encounter”, en White, B. W. (ed.) *Music and Globalization: critical encounters*. Bloomington: Indiana University Press (pp. 75-89)
- Middleton, Richard (2000). “Introduction: Locating the Popular Music Text”, en R. Middleton, (ed.) *Reading Pop: Approaches to textual analysis in popular music*. New York: Oxford University Press
- Montiel Sánchez, Beatriz M. (2016). *La representación identitaria de jóvenes músicos a través de la emergencia del movimiento de bats’i rock en Los Altos de Chiapas*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México: UNAM – FCPyS

- Nava López, E. Fernando (1991). “La clasificación de un campo semántico de creación humana: la música”, en *Anales de Antropología*, vol. 28. México: IIA-UNAM (pp. 409-436)
- Neves Benfatti, Maurício F. *et al.* (2012). “Cognición y cultura musical: el rol del contexto en el desarrollo del comportamiento musical”, en *A contratiempo*, núm. 17. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Nolasco, Margarita, Alonso, M., Cuadriello, H. *et al.* (coords.) (2008). *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*. México: INAH
- Nolasco, Margarita, Hernández, M., Sánchez Santa Ana *et al.* (2015). “El actuar del pensamiento de un pueblo: Ritualidad en el Chiapas indígena”, en Báez Cubero, L. (coord.) *Develando la tradición. Procesos rituales en las comunidades indígenas de México*. Vol. 1. Serie Ensayos. México: INAH (pp. 131-220)
- Nolasco, Margarita (2008a). “Los ancestros”, en Nolasco, M., Alonso, M., Cuadriello, H. *et al.* (coords.) *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*. México: INAH (pp. 49-54).
- _____ (2008b). “Formas de gobierno indígena: la tradición indocolonial en Chiapas”, en Nolasco, M., Alonso, M., Cuadriello, H. *et al.* (coords.) *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*. México: INAH (pp. 141-148).
- _____ (2008c). “Siempre rebeldes: los indios de Chiapas”, en Nolasco, M., Alonso, M., Cuadriello, H. *et al.* (coords.) *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*. México: INAH (pp. 181-190).
- Ochiai, Kazuyasu (1985). *Cuando los santos vienen marchando: rituales públicos intercomunitarios tzotziles*. Centro de Estudios Indígenas, San Cristóbal de las Casas: UNACH
- Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes C. *et al.* (coords.) (2013). *Jóvenes rurales: Viejos dilemas, nuevas realidades*. México: Universidad Autónoma de Nayarit; Juan Pablos Editor.

- Paredes Pacho, José Luis y Enrique Blanc (2010). “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en Tello, A. (coord.) *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE - CONACULTA (pp. 395-485)
- Pitarch Ramón, Pedro (1995). “Un lugar difícil: Estereotipos étnicos y juegos de poder en Los Altos de Chiapas”, en Viqueira, J. P. y Ruz, M. H. (eds.). *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. México: UNAM (pp. 237-250)
- _____ (1996). *Ch’ulel: una etnografía de las almas tzeltales*. México: FCE
- Quijano, Aníbal (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander, *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Caracas: CLACSO (pp. 201-245)
- Rappaport, Roy A. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. [Trad. de Sabino Perea] Madrid: Cambridge University Press
- Reguillo, Rossana (2012). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Argentina: Siglo XXI
- Rincón García, Luis Antonio (2007). *Comunicación y cultura en Zinacantán. Un acercamiento a los procesos comunicacionales*. Chiapas: CELALI
- Ruiz Garza, Edgar J. (2014). “Los orígenes de Vayijel. Un paraje en los senderos del rock”, en López Moya, M. C., Zebadúa Carbonell, J. P. y Ascencio Cedillo, E. (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: UNICACH; CESMECA; Juan Pablos Editor, S.A. (pp. 111-128)
- _____ (2015). *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de bats’i rock en Los Altos de Chiapas*. Tesis de Licenciatura en Sociología. México: UNAM – FCPyS
- Sánchez Álvarez, Miguel y Manuel Bolom Pale (2013). *Sjam smelol jujup’el bats’i k’op. Vocabulario de la lengua tsotsil*. Colección Universitaria Intercultural. México: CDI – UNICH

- Santos Jara, Enrique (1991). "Migraciones internas e identidad cultural". Ponencia presentada en el *XVIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)* celebrada en La Habana, Cuba, del 28 al 31 de mayo de 1991.
- Schechner, Richard (2011). "Restauración de la conducta", en Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*. México: FCE (pp. 31-49)
- Serrano Otero, Claudia I. (2012) *Un, dos, tres, grabando... La producción discográfica en San Cristóbal de las Casas*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas. Chiapas: UNICACH; CESMECA
- Small, Christopher (1997). "El Musicar: Un ritual en el espacio social". Conferencia pronunciada en el *III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Benicàssim, 25 de mayo de 1997). Disponible en línea: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social> (consultado en noviembre de 2018)
- Straw, Will (1991). "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music", en *Cultural Studies*, vol. 5, núm. 3 (Octubre, 1991), pp. 368-388
- Turrent, Lourdes (1993). *La conquista musical de México*. México: FCE
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza (2011). *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: UAM-I; Juan Pablos Editor, S. A.
- _____ (2014). "Prólogo. Entramados rockeros y etnicidad contemporánea", en López Moya, M. C., Zebadúa Carbonell, J. P. y Ascencio Cedillo, E. (coords.). (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: UNICACH; CESMECA; Juan Pablos Editor, S.A.
- Velasco García, Jorge H. (2013) [2004]. *El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*. 2da. Edición. México: DGCP-CONACULTA
- Viqueira, Juan Pedro (1995a). "Chiapas y sus regiones", en Viqueira, J. P. y Ruz, M. H. (eds.). *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. México: UNAM (pp. 19-40)

- _____ (1995b). “Las causas de una rebelión india: Chiapas, 1712”, en Viqueira, J. P. y Ruz, M. H. (eds.). *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. México: UNAM (pp. 103-144)
- _____ (1995c). “Los Altos de Chiapas. Una introducción general”, en Viqueira, J. P. y Ruz, M. H. (eds.). *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. México: UNAM (pp. 219-236)
- Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz (eds.) (1995). *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. México: UNAM
- Vogt, Evon Z. (ed.) (1966). *Los zinacantecos. Un pueblo tzotzil de Los Altos de Chiapas*. México: INI
- _____ (1979) [1976]. *Ofrendas para los dioses. Análisis simbólico de rituales zinacantecos* (Original en inglés: *Tortillas for the Gods*, Harvard Press). México: FCE
- Walser, Robert (1993). *Running with the devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press
- Weinstein, Deena (2000). *Heavy Metal. The Music and its Culture*. USA: Da Capo Press
- Weisser, Stéphanie y Maarten Quanten (2011). “Rethinking Musical Instrument Classification: Towards a Modular Approach to the Hornbostel-Sachs System”, en *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 43. UNESCO: ICTM
- Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (2014). “Estilos juveniles e identidades en la región del Totonacapan. Rockeros, consumidores y transculturados”, en López Moya, M. C., Zebadúa Carbonell, J. P. y Ascencio Cedillo, E. (coords.). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: UNICACH; CESMECA; Juan Pablos Editor, S.A. (pp. 59-76)

HEMEROGRAFÍA

- Castro Silva, Tonatiuh (2013). “Hamac Caziim: la llama étnica de la persistencia étnica”, en Blogspot *Sonora Diversidad*. 8 de abril de 2013. (<http://sonoradiversidad.blogspot.mx/2013/04/hamac-caziim-la-llama-electrica-de-la.html>) (consultado en noviembre de 2018)
- Faro, Pedro (2011). “La cultura de la violencia o la violencia como cultura” «Yorail Maya.» *Centro de Derechos Humanos*. 23 de agosto de 2011. (<http://yorailmaya.wordpress.com/2011/08/23/la-cultura-de-la-violencia-o-la-violencia-como-cultura/>) (consultado en noviembre de 2018).
- García Leyva, Jaime (2002). “Mixteco Punk. El rock de la Montaña”, en suplemento *Ojarasca*, en *La Jornada*, núm. 67, noviembre de 2002 (<http://www.jornada.com.mx/2002/11/18/oja67-mixtecopunk.html>) (consultado en noviembre de 2018)
- Gómez, Manuel (2010). “Yajvalel Vinajel: dueño del cielo”, en *Kuxaelan*, revista bilingüe (tsotsil-español), núm. 1, octubre de 2010. (<http://komanilel.org/KUXAELAN/REVISTA-KUXAELAN-1.pdf>) (consultado noviembre de 2018)
- López, Diego (2012). “Celebrarán en SCLC el Nich K’in, Festival Pluricultural”, en *Todo Chiapas*, 8 de agosto de 2012. (<http://todochiapas.mx/chiapas/celebraran-en-sclc-el-nich-kin-festival-pluricultural/14999>) (consultado en noviembre de 2018)
- Méndez, Juan Antonio (2010). “Vayijel: la cultura a través del rock”, en *Kuxaelan*, revista bilingüe (tsotsil-español), núm. 1, octubre de 2010. (<http://komanilel.org/KUXAELAN/REVISTA-KUXAELAN-1.pdf>) (consultado noviembre de 2018)
- Pérez Suárez, Enrique (2011). “Relámpago de esperanzas musicales, de jóvenes para jóvenes”, en *La Jornada del Campo*, núm. 45, 18 de junio de 2011. (<http://www.jornada.com.mx/2011/06/18/pueblo.html>) (consultado noviembre de 2018)

FILMOGRAFÍA

- Arias Martínez, María D. (2011) *Voces de Hoy. Etno Rock Tsotsil*. [Videodocumental] San Cristóbal de las Casas: CDI
- Bridgeman, Duncan (2012). *Hecho en México*. [Película] México: Grupo Televisa
- Cuellar Barbosa, Alfonso (2013). *Afectividad y Rock Indígena*. [Videodocumental] México: UAM-I (https://www.youtube.com/watch?v=2b_Te6WLsps) (consultado noviembre de 2018)
- George, Hassan (2014) *Animal Guardián: El Rock de Vayijel*. [Videodocumental] TeleSUR (<https://www.youtube.com/watch?v=FAKKWL-u-U>) (consultado noviembre de 2018)
- López Pérez, David (2012). *Son Jch'ultotik* (Música del santo patrono) [Videodocumental]. Chiapas: PECDA – CONECULTA
- VA. (2011). *Rock Tsotsil*. Serie Diversidad. [Videodocumental] Producciones INAH y Canal 22

FUENTES ELECTRÓNICAS [consultadas en noviembre de 2018]

- CDI – Beatriz Mariana Montiel – Cápsula de Slajem K'op, *Kuxul K'opetik* 2015. https://soundcloud.com/cdi_mx/slajem-kop-la-ultima-palabra-es-la-del-pueblo
- CEDOZ – Mapas <http://www.cedoz.org/site/content.php?cat=20#>
- CEIEG-Gobierno del estado de Chiapas, *Información básica de Chiapas*. http://www.ceieg.chiapas.gob.mx/home/wp-content/uploads/downloads/productosdgei/Publicaciones/conociendo_chiapas.pdf
- INEGI, *Lenguas indígenas de México y hablantes (de 3 años y más) al 2015*. Encuesta Intercensal 2015. http://cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas_lenguas.htm
- Secretaría de Hacienda de Chiapas, *Constitución política del estado libre y soberano de Chiapas* <http://www.haciendachiapas.gob.mx/marco-juridico/estatal/informacion/Leyes/constitucion.pdf>

SEDESOL, *Catálogo de Localidades: Municipio de Zinacantán.*
<http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=07&mun=111>

SEDESOL, *Catálogo de Localidades: Municipio de Chamula.*
<http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=07&mun=023>

A N E X O
DISCOGRAFÍA DEL BATS'I ROCK

SAK TZEVUL			
K'evujel ta jteklum (2001)		Muk'ta Sotz (2006)	
1.- Sotz' Leb	(Zinacantán)	1.- Bolomchon Reloaded (Canto tradicional tzotzil)	(Serpiente-Jaguar recargado)
2.- Vatik xa ta sna k'ak'al (Parte I)	(Regresemos a la casa del sol)	2.- Son – Sotz' Leb	(Son de Zinacantán)
3.- Ai Abaik (Parte I)	(Escuchen)	3.- Okutike	(Somos)
4.- Ch'ul Balumil (Parte I)	(Tierra Sagrada)	4.- Maruch'	(María)
5.- Vatik xa ta sna k'ak'al (Parte II)	(Regresemos a casa)	5.- Muk'ta Sotz'	(Gran Murciélago)
6.- Ch'ul Balumil (Parte II)	(Tierra sagrada)	6.- Chi'iltaktik	(Compañeros)
7.- Ikalmut	(Pájaro negro)	7.- Antzetik	(Mujeres)
8.- Melel	(Verdad)	8.- Mutukutik	(Pájaros)
9.- Muyuk stak'in	(No tengo dinero)	9.- Quetzal	-
10.- Ixim	(Maíz)	10.- Sangre de Selva!	-
11.- Ai Abaik (Parte II)	(Escuchen)	Selva Soñadora¹³² (2012)	
12.- Maruch'	(María)	1.- Batz'i vinik	(Hombre verdadero)
Xch'ulel Balamil (2009)		2.- Sangre de Selva (Parte I)	-
1.- Son – Sotz' leb (Allegro)	(Son de Zinacantán)	3.- Sangre de Selva (Parte II)	-
2.- Bats'i Son (Lento)	(Son verdadero)	4.- Manifiesto de Primavera	-
3.- Xch'ulel Balamil (Allegro)	(Espíritu de la tierra)	5.- Chiapas, jun ox nichim	(Chiapas, una sola flor)
4.- Bolomchon Reloaded	(Serpiente-jaguar recargado)	6.- Esperanza mía	-
5.- Sts'umbeyel ta yo'tan skolel alnich'an ¹³³	(Sembrar la palabra en el corazón de los hijos)	7.- Aniversario	-
6.- Ja Jas was k'ulaxi ¹³⁴	(Entre lo que se dice)	8.- Okutike (versión en japonés)	(Lo que somos)
7.- Antzetik (Parte I)	(Mujeres)	9.- Intro	-
8.- Antzetik (Parte II)	(Mujeres)	10.- Balamil	(Tierra)
9.- Muk'ta Sotz	(Gran Murciélago)	11.- Ik'	(Viento)

¹³² Este disco consta de tres partes. Del track 1 al 8 se llama “Selva... [soñadora]. Poema rockfónico no. 2”. Del track 9 al 14 se nombra “Oxim Ch'uleltik. Poema rockfónico no. 3. Invocación de los espíritus femeninos”. Finalmente, del track 15 al 18 se titula “Historia sin fin. Poema rockfónico no. 4”. Cabe aclarar que el “Poema rockfónico no. 1” son las primeras tres piezas del álbum anterior (2009).

¹³³ Pieza en lengua tseltal.

¹³⁴ Pieza en lengua tojolabal.

10.- Voz entre mis sueños (Parte I)	-	12.- K'ak'al	(Fuego)
11.- Voz entre mis sueños (Parte II)	-	13.- Vo'	(Agua)
12.- Quetzal	-	14.- Alaetik	(“Niños” en tselal)
13.- Batik xa ta sna k'ak'al	(Regresemos a la casa del sol)	15.- Historia sin fin	-
		16.- Ch'ulelal	(Sagrado)
		17.- Bolomchon	(Jaguar-serpiente)
		18.- Hombre verdadero	(Preludio a la Selva soñadora)

LUMALTOK			
Lumaltok (2009)		II (2012)	
1.- Son Ik'al	(Son de negros – música tradicional de Carnaval)	1.- Bats'i Rock	(Rock verdadero)
2.- Muj'na bu chibat	(No sé a dónde ir)	2.- Xch'ich'el Jch'uleltik	(Sangre del espíritu)
3.- Jteklum	(Pueblo)	3.- J-ilol	(Curandero)
4.- K'evujel i'k' osil	(Canto de la noche)	4.- Koxeter	-
5.- Vayichetik	(Sueños)	5.- Vinajelal Ants	(Mujer del cielo)
6.- K'ak'al blues	(Blues del sol)	6.- Bik'it Be	(Camino pequeño)
7.- Patria	-	7.- K'usi a bi	(¿Cómo te llamas?)
8.- K'ak'al ta ak'oval	(Sol nocturno)	8.- Reggae Sots'	(Reggae Murciélagos)
9.- Jun ko'on	(Soy feliz)	9.- K'atinbak	(Inframundo)
Vukub ja'vil ta Lumaltok (2015)		Svabajel Pukuj (2017)	
1.- K'atinbak	(Inframundo)	1.- Svabajel Pukuj	(El ritmo del Diablo)
2.- Bats'i Rock	(Rock verdadero)	2.- Yantik ta ik'osil	(Extraños en la oscuridad)
3.- Vinajelal Antz	(Mujer del cielo)	3.- Sik	(Frío)
4.- Son ik'al	(Son de negros - tradicional)	4.- Anilajel ta K'inubal	(Corriendo bajo la lluvia)
5.- Patria	-	5.- Krixchano ta olon Osil	(Gente del Sur)
6.- J-ilol	(Curandero)	6.- Yajval Beetik	(Amos de la carretera)
7.- K'evujel Ik'osil	(Canto de la noche)	7.- Chuvaj	(Loco)
8.- ¿K'usi abi?	(Sol nocturno)	8.- Slo'il Ok'iletik	(Aullido de Lobos)
9.- Mujna' Buchibat	(No sé a dónde ir)	9.- Kolem	(Libre)
10.- K'ak'al Blues	(Blues del sol)	10.- Smeyel Xpak'inte'	(El abrazo de la bruja)
11.- Bolom Chon ¹³⁵	(“Son del Jaguar”)		

¹³⁵ Bonus Track. Se apunta como “Patrimonio musical del pueblo indígena tsotsil. Arreglo: Lumaltok”.

YIBEL JME'TIK BANAMIL			
Yibel Jme'tik Banamil (2010)		Kibeltik (2015)	
1.- Yajvalel Vinajel (Versión Tradicional)	(Dueño del cielo)	1.- Bats'i son ta sots' leb	(Son verdadero de Zinacantán)
2.- Yajvalel Vinajel (Versión Rock)	(Dueño del cielo)	2.- Son Banamil	(Son de la tierra)
3.- Muxa xkut jbatik	(No más violencia)	3.- Chamvo'	(Agua muerta)
4.- Chon Bolometik	(Animales)	4.- Kerem Tsebetik	(Jóvenes)
5.- Svokol Ololetik	(El sufrimiento de los niños)	5.- Smantal Jmuk'tot	(Los consejos de mi abuelo)
6.- Madre Tierra	-	6.- Paxku'	(Pascuala)
7.- Son Jlumaltik	(Son de nuestros pueblos)	7.- Kibeltik	(Raíces)
		8.- Ta xkalbot	(Te quiero decir)
		9.- Sk'in Jlumaltik	(Fiesta del Pueblo)
		10.- Ach' jch'iel	(Nueva Generación)
		11.- Ta xa xi bat	(Ya me voy)
		12.- Bolomchon	(Serpiente-jaguar)

VAYIJEL			
Vayijel (2011)		Espíritu Ancestral EP (2015)	
1.- Konkonal Nichim	(Planta Sagrada)	1.- Ch'ulel	(Espíritu)
2.- Kux Kux	(Lechuza)	2.- J-ilol	(Curandero)
3.- Loxa	(Rosa)	3.- Kit'san bak	(Tronando huesos)
4.- Jvalopat Ok	(Protector de la Madre Naturaleza)	4.- Metak'in	(Madre de la riqueza)
5.- Vaichil	(Alucinación)	5.- Kuxlejal	(“Vida sagrada”)
6.- Sat K'ak'al	(Destello de Sol)		
7.- Ko'onton	(Corazón)		
8.- Pukuj	(Demonio ¹³⁶)		
9.- Jun k'ak'al jkapjoltik	(Un día nos enojamos)		
10.- Bolomchon	(“Danza del jaguar”)		

¹³⁶ Aunque no presentan una traducción en el disco, se sabe que es un vocablo tsotsil para referirse a “demonio”, “diablo”, o persona insubordinada. (véase la pág. 171 de la presente tesis.)