



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Un paraje en los senderos del rock.

Historia social de una banda de *Bats'i Rock* en Los  
Altos de Chiapas.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciado en Sociología.

P R E S E N T A:

Edgar Joaquín Ruiz Garza



DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Guadalupe Valencia García.  
Ciudad Universitaria, México, 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

UN PARAJE EN LOS SENDEROS DEL ROCK. HISTORIA SOCIAL DE UNA  
BANDA DE BATS'I ROCK EN LOS ALTOS DE CHIAPAS.

ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.</b>	<b>8</b>
<b>BATS'I ROCK. CARACTERÍSTICAS GENERALES Y CONTRIBUCIONES A SU PROBLEMATIZACIÓN.</b>	<b>37</b>
Bats'i Rock sin diccionario ni traductores.	42
Los antecedentes del movimiento. San Cristóbal de las casas y su escena <i>alternativa</i> .	47
Validez del empleo de la categoría <i>bats'i rock</i> .	56
¿Bats'i Rock o etnorock?.	61
<b>¿ERA UN GRAN TIEMPO DE HÍBRIDOS? ENTRE EL HIBRIDISMO POSMODERNO Y UNA INACABADA TEORÍA DEL CONTROL CULTURAL.</b>	<b>72</b>
<b>Reflexionando algunos presupuestos <i>hibridistas</i>.</b>	<b>73</b>
El concepto de <i>hybris</i> . ¿Una alternativa frente al hibridismo?	81
<b>De vuelta a una inacabada teoría del control cultural.</b>	<b>85</b>
El control cultural. Elementos y decisiones culturales.	89
<b>LA LARGA HISTORIA SOCIAL DEL BATS'I ROCK EN LOS ALTOS DE CHIAPAS.</b>	<b>94</b>
<b>La larga data de un nosotros sonoro que resiste.</b>	<b>106</b>
Música. Una práctica social en el mundo prehispánico.	107
Chiapas prehispánico. Un territorio a colonizar.	111
<b>Música: ¿Tecnología de dominación colonial, o expresión de resistencia indígena?</b>	<b>114</b>
“Los dominicos llegaron ya”.	117
¿Un underground colonial en Los Altos de Chiapas?	123
Los pueblos de indios como espacio de resistencia cultural.	127
<b>El rostro aguerrido de la resistencia indígena en Los Altos de Chiapas</b>	<b>131</b>
La rebelión de Los Zendales de 1712.	132
Los ladinos al poder.	135
La resistencia armada de 1869.	137
Una reflexión de cara al siglo XX.	139
<b>Los Altos de Chiapas. Una historia contemporánea.</b>	<b>143</b>
La Comunidad Revolucionaria Institucional.	143
El indigenismo y la invención de tradiciones musicales indígenas.	150
<b>Indígenas urbanos contemporáneos.</b>	<b>156</b>
<b>El rock en México y en Chiapas. Una historia perpendicular.</b>	<b>167</b>

<b>VAYIJEL. UN PARAJE EN LOS SENDEROS DEL ROCK EN LOS ALTOS DE CHIAPAS.</b>	<b>175</b>
<b>El aparato del rock y el sentido práctico en el Bats'i Rock de Vayijel.</b>	<b>177</b>
Pariendo al Espíritu Animal Protector. Historias de vida de jóvenes rockeros indígenas.	182
La historia familiar como historia social.	186
<b>La trayectoria de Vayijel en el aparato del rock y la conformación del aparato del <i>Bats'i Rock</i>.</b>	<b>233</b>
Al principio, todo era silencio.	234
Los orígenes de la banda.	234
Nombrando a la banda.	237
La experiencia en la XE-Copa.	242
La salida de Valeriano y la llegada de Xun. Festival Omàwari, Chihuahua.	243
La segunda ruptura. Salida de Floriano y Festival Ollin Kan, 2009.	247
Buscando mánager.	249
Los Festivales.	252
<b>De rol en el <i>Bats'i Rock</i>. Memoria gráfica.</b>	<b>256</b>
Vayijel en el Segundo Bats'i Fest. 2010.	256
Feria de la Primavera y de la Paz 2011.	257
Vayijel presenta su primer disco. México DF, Octubre de 2011	259
Vayijel saluda al Tianguis Cultural del Chopo en su aniversario XXXI	265
Vayijel ante el pueblo de San Juan Chamula, Chiapas. Diciembre de 2011	269
<b>REFLEXIONES FINALES. "NUESTRO ROCK NO ES UN ROCK CONTRA".</b>	<b>274</b>
<b>EPÍLOGO.</b>	<b>290</b>
<b>Lo que hay del otro lado: Una escena independiente.</b>	<b>293</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.</b>	<b>304</b>

La presente investigación fue realizada con apoyo del programa de becas de movilidad nacional Santander – ECOES, en convenio con la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH).

El desarrollo y conclusión de esta tesis se llevaron a cabo con el apoyo del proyecto “Universos sonoros mayas. Un estudio diacrónico de la acústica, el uso, función y significado de los instrumentos musicales” (CONACyT-157146) del Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## Gratitudes.

Por el ánimo, el impulso, la confianza, las buenas consideraciones, las coincidencias, la crítica, el apoyo, el profesionalismo, la camaradería y la sincera amistad:

Dra. Marcela Meneses Reyes / FCPyS – UNAM.

Dra. Guadalupe Valencia García / PELA – CEIICH – UNAM

Dra. Francisca Zalaquett Rock / Centro de Estudios Mayas del IIFil – UNAM

Mtro. Carlos Arturo Flores / CEIICH – UNAM

Dr. Samuel Sosa Fuentes / FCPyS – UNAM

Mtro. Fernando Aguilar / FCPyS – ETS – UNAM

Dr. Martín de la Cruz López Moya / CESMECA - UNICACH

Dr. Juan Pablo Zebadúa / UNACH

Mtro. Efraín Ascencio Zedillo / CESMECA - UNICACH

Dra. Tania Cruz Salazar / ECOSUR

Dr. Homero Ávila Landa / Universidad Veracruzana

Dra. Maritza Urteaga Castro Pozo / ENAH

Dra. Georgina Flores Mercado. / IIS – UNAM

Mtro. José Luis Paredes “Pacho” / Museo Universitario del Chopo – UNAM

Lic. Adriana Hernández O. / Dirección General de Culturas Populares – CONACULTA.

Antropólogo Ulises Fierro / Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.

Dr. Raúl Heliodoro Torres Medina / UNAM - UACM

Prof. Francisco López “Bats’i Vinik” / Profesor Bilingüe UPN

Manuel de Jesús López / Ex guitarrista y cofundador de Vayijel.

Eleuterio Hernández / Ex bajista y cofundador de Vayijel.

Xun Bautista / Baterista de Vayijel.

Óscar Fernando López / Frontman cofundador de Vayijel.

Jairo Pixie Quintana / Ex bajista de Vayijel.

Mayra Ibarra Trejo / Mánager de Vayijel.

Julián Hernández El Zanate / Frontman de Lumaltok.

Chary Gumeta / Poeta y promotora cultural chiapaneca.

Fotógrafa Brenda Obregón / UNICACH.

Fotógrafa Tamara Almazán / FFyL – UNAM.

Profesor Moisés Castillejos / Precursor del rock en Chiapas.

Daniel Trejo Sirvent / Productor radiofónico chiapaneco.

Francisco Barrios El Mastuerzo / L@s Jij@s del Maiz.

Dedico esta tesis a:

Los viejos amigos de toda la vida: Moy, Natarén, Checo, Ameth, Galaor, Rodas, Enrique, Zenén, Brenda... la banda. Óscar García Garnica, Pedro Iniesta Medina, Pedro Muñoz, Omar Martínez Briones, Rogelio Salgado, Pilar Godínez Mejía, Luis Alberto Zedeño y Tanisha Silva... la sal de Polakas. Todos ustedes son la esfera que ilumina mi mundo.

Mi familia. Inés Hortensia (More), Irene Garza (Chaparrita), Minerva Garza (Perlita), y Rocío Ruiz (Chío) y a todas las Mujeres de Colores y sus familias, porque su apoyo incondicional hizo posible que sobreviviera y nunca claudicara. Gracias a mis abuelas Inés Ríos y Ángela Torres, por su largo camino: ustedes son mi patria. A mi abuelo Enrique Garza, por la complicidad.

Y por supuesto, a mis papás Joaquín Ruiz Ríos y Adriana Garza Torres, por creer en mí y por su infinito amor, lucha, paciencia y amistad: nunca tendré con qué agradecer todo su trabajo, esfuerzo y alegría. A mi hermano Rodrigo Adrián a quien amo y admiro como a ningún ser en el mundo, porque sólo a través de él puedo comprender el verdadero significado de la voluntad.

Va con amor para mi compañera Sofía Barrera, quien me conoce profundamente y quien ha dado un soplo de amor, baile, y pasión a mi corazón. Gracias por acompañarme en este trajín. Gracias por ser de verdad y deslizarte.

Si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete  
con un coraje que no está seguro de poseer, si se pone de pie para  
señalar algo que está mal pero no pide sangre para remediarlo,  
entonces es rock and roll.

PETE TOUNSHEND

(tomado del disco Yendo de la cama al living, de Charly  
García).

-Dios mío;  
-No temas, es la ola romántica de las multitudes.  
Después, sobre los desbordes del silencio,  
la noche tarahumara irá creciendo

MANUEL MAPLES ARCE, 1924

Poema estridentista.  
VRBE, super-poema bolchevique en 5 cantos.



## INTRODUCCIÓN.

¡Filozapatistas del mundo uníos! Id en pos de vuestros boletos, convertir el acto del estadio en una acción revolucionaria, llenad el Azteca de pasamontañas o paliacates, levantad vuestras pancartas, ¡ya basta de noticiarios en vivo! Vosotros sois la noticia. Nunca más un concierto por la paz sin vosotros. López dóriga os acompaña, la fuerza de los gritos de Alatorre está con vosotros y con tu espíritu, oremos, ahí estuvo Wojtyla. Los “jaguaná” y los “majuares” unidos para siempre. Aún habrá más.

Alan Arias Marín. EZLN. Violencia, derechos humanos y democracia. Pág. 56.

Transitando de los remanentes de lo que se daba en llamar “generación x” a lo que hoy etiquetan como “los *millennials*”, los años noventa fueron los de mi infancia pop-rockera. Recuerdo como si fueran momentos simultáneos mi expectativa frente a la llamada “transición democrática”, musicalizada por las mentadas de madre de Molotov, los discos “quemados” del Gran Silencio y Panteón Rococó y la cinta de El Tri que escuchaba a escondidas en mi cuarto, junto a mis discos de Maná. No había TV por cable, pero los sonidos regios de Plastilina Mosh y Jumbo ya auguraban la fama pop espacial de un Zoé que desnacionalizaba al rock, para adentrar nuestra escucha en una supuesta mundialización auditiva: Larregui, al igual que los tecnócratas salinistas prometían un primer mundo transfronterizo que jamás terminó de arribar o que arribó sólo para unos cuantos.

Por esos días, escuchaba también los referentes legitimados por la adultocracia rockera: *fans forever* de los Beatles y los Rolling Stones; mi primer concierto masivo fue en el Estadio Azteca y se trató del Concierto por la Paz, en el que alternaron en el escenario Maná y Jaguares un día de marzo del 2001; aún tengo presente en mi memoria (a falta de *instagram*) el ritual que hizo un chamán lacandón antes de que iniciara la alternancia entre las dos bandas de rock

mexicano entonces más mediáticas. Poco o nada sabía yo de la Marcha del Color de la Tierra, de los discursos de Marcos en la UAM y en el Zócalo, de la Comandanta Esther hablando ante el Congreso de la Unión o de las intensas jornadas de discusión política entre el EZLN y la COCOPA o del Congreso Nacional Indígena de Nurío. Mucho menos sabía de conciertos solidarios, de colectivos políticos-artísticos y culturales, o de Damián Martínez de Sak Tzevul (primer banda de rock tsotsil<sup>1</sup>), andando los caminos de la caravana zapatista en un universo sonoro paralelo (Martínez, D.; 295-299)

Meses después mi familia y yo nos fuimos a vivir a Tuxtla Gutiérrez. Cursaba la secundaria en el turno vespertino, en medio de adolescentes que decían pertenecer a la Mara Salvatrucha y un sistema escolar autoritario, vertical y prejuicioso, salvo los días del estudiante o catorces de febrero, en que por esas latitudes ya se escuchaba el *reggaetón* de cotidiano. Era de llamar la atención el contraste entre las prácticas disciplinarias que imponía el sistema educativo, respecto de la gran sexualización del cuerpo que existía entre los adolescentes a través de esos nuevos discursos musicales. Algo parecía suceder en Chiapas a inicios de la década del 2000, porque una juventud siempre bien *faldada* y de cabellos relamidos, daba paso a otra de tenis Converse, cabellos *engelados* y uniformes mal portados.

Era el año 2002 y en Tuxtla Gutiérrez había muy pocas colonias con *cibercafés* y sólo las clases medias tenían acceso a computadoras personales con Internet (no inalámbrico). La radio local transmitía programas repletos de mensajes gubernamentales y los canales de TV abierta apenas y recibían un poco de señal. Esto nos hace imaginar un medio semiurbano (el más urbanizado en Chiapas) en el cual se acostumbraba socializar de formas más directas y en el que la música era aprendida empíricamente entre el grupo de amigos. Otros

---

<sup>1</sup> Usualmente se escribe "tzotzil" para designar al pueblo maya-hablante de Los Altos de Chiapas; sin embargo, existe un debate sobre si debe escribirse con "z" o con "s". En esta investigación opté por escribir "tsotsil", puesto que así lo escriben las bandas de bats'i rock y representa al modo hablante no oficialista. Es interesante este fenómeno, pues hay un modo de hablar y escribir el tsotsil acorde con las instituciones traductorales oficiales y un modo otro, popular y arraigado relacionado con instancias propias de regulación de su lengua.

jóvenes más grandes, accedían a consumos musicales distintos a través de los espacios laborales, de la incipiente radio comercial o del distinguido medio universitario. En las escuelas se enseñaba música de marimba, el Centro Cultural Jaime Sabines apenas organizaba una Orquesta Juvenil de Chiapas y sólo por la tarde, se podía escuchar a El Vampiro, a Daniel Trejo y al Conejo de la Luna (Adolfo Tovar): las únicas voces que difundían un poco de rock, para una audiencia muy pequeña.

En Chiapas, existían a inicios de la década del 2000, imaginarios muy acotados sobre la música rock. Por un lado, se encontraba una pequeña aristocracia rockera que capitalizaba su acceso a materiales discográficos dada su posibilidad de viajar al DF para adquirir música; luego, estaban los músicos rockeros locales que desde los años sesenta y setenta amenizaban las tardeadas interpretando *rolas* de *rock and roll* defeño o tijuanaense, y que para la primera década del milenio, solían reunirse para tocar en bares locales y en las llamadas *palapas*, que eran lugares para beber cerveza, comer botanas y entretenerse con variedades (*botaneros*). Luego, estaba el *rock comercial* que se transmitía por la radio privada y que difundía los remanentes del llamado “rock en tu idioma”, ya en claro declive hacia el *rock pop*. Y finalmente, una joven escena que se repartía en dos bandos: por un lado, los *metaleros* que cantaban haciendo *voz de cochi* y los *skaseros* y *reggaeros*, que solían tocar en el bar Piñas and Charly y el famoso Tesomatas. Por su parte, los *metaleros* solían hacer sus tocaditas en espacios privados o rentados en las colonias populares de Tuxtla y no eran muy bien percibidos por la entonces costumbrista sociedad tuxtleca.

Otra era la realidad que permeaba en San Cristóbal de Las Casas, entonces a casi más de una hora de camino de la capital chiapaneca (aún no existía la autopista directa y el camino era en verdad sinuoso), pues a partir de 1998, ya se escuchaba la voz de la locutora Mayra Ibarra Trejo, transmitiendo por la WM, difundiendo rock alternativo y rock *indie* nacional e internacional. Los Altos de Chiapas, hacia la primera mitad de la década del 2000, ya eran una meca de

la cultura alternativa<sup>2</sup>, pues el atractivo fenómeno del movimiento zapatista había hecho que se dieran cita múltiples cartografías del *rock* nacional e internacional. Existe por ejemplo la anécdota de que en el famoso bar Madre Tierra, instalado en una edificación colonial en el centro de San Cristóbal de Las Casas, tuvo lugar un concierto improvisado de Manu Chao, que constituyó un referente sin igual para la escena local de *reggae*. Posteriormente, la banda de *reggae* Bakté compondría una singular canción cuyo estribillo dice: “San Cristóbal, la vibra positiva”, que hoy se ha convertido un slogan del turismo cultural<sup>3</sup>.

Mayra Ibarra rememora que a partir de la segunda mitad de la década de 1990, esa cultura alternativa estaba aún muy en ciernes. Ya fuera por motivaciones *new age* o por filias políticas o académicas, la característica ciudad de San Cristóbal proveía de un estrecho escenario que facilitaba encuentros entre un conjunto de actores que serían clave para hacer emerger aquella escena alternativa: músicos, pintores, poetas, escritores, bohemios, trotamundos, artesanos, guerrilleros, chilangos aventureros, indígenas, activistas y promotores culturales. San Cristóbal devino pues, un polo cosmopolita en donde se concentraron los ojos del mundo durante la década de 1990, aunque por otra parte, experimentaba los arduos procesos migratorios indígenas por el conflicto armado y las expulsiones religiosas, reproduciendo, en sus fauces urbanas, formas de exclusión social.

Pero esta realidad no era evidente para mí, un adolescente mexiquense confinado en un Tuxtla gobernado por una alcaldesa panista, durante la gubernatura de Pablo Salazar Mendiguchía. Tuxtla era una ciudad demasiado pequeña como para generar audiencias más perceptivas a la amplitud del rock y

---

<sup>2</sup> Resulta ineludible problematizar el concepto de “cultura alternativa”, pues más que referir una estética particular o un sello epocal, refiere a la creación, desarrollo y emergencia de prácticas culturales colectivas que se asumen en un mayor o menor grado de disenso respecto de un conjunto de prácticas y símbolos establecidos como válidos, hegemónicos o canónicos por su procedencia social tanto en términos estructurales como simbólicos. En el caso de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, la década de 1990 representó un tiempo de emergencias de culturas alternativas, frente al carácter conservador de sus habitantes y sobre todo, respecto de la relación de éstos, frente a los distintos pueblos indígenas peridéricos a la ciudad. De ahí, la importancia que tuvo la figura del EZLN como referente contestatario y vector de dicha cultura alternativa, frente a los arraigos de los llamados coletos.

<sup>3</sup> Ver, canción “El Estuche”, cuya letra dice: “San Cristóbal la vibra positiva”.

demasiado grande como para generar los encuentros que requeriría la emergencia de una escena cultural juvenil, rockera, homogénea y constante. No obstante, había intentos: es conocido el caso de Caifanes, que en 1991 se presentaron en un gimnasio local, así como la presentación de Jaguares en 2000, afuera de las instalaciones del Instituto de Seguridad Social de los Trabajadores del Estado de Chiapas (ISSTECH) y que terminó con una intervención policiaca por falta de infraestructura, según rememora el comunicador Adolfo Tovar.

Eran comunes los conciertos masivos patrocinados por empresas refresqueras como Coca Cola o Pepsi. A estos conciertos llegaban bandas como Elefante, La Lupita, La Cuca, Aurora y La Academia, entre otras más o menos radiables y conocidas. Años más tarde, se daban cita grupos como Moderatto o cantantes pop como Belinda. Por otra parte, desde un enfoque alternativo, en el 2000, en el marco de la llamada transición democrática, tuvo lugar en Tuxtla un concierto-caravana, en donde se dieron cita las bandas de rock locales y que terminó en una intervención policiaca en las inmediaciones del Centro Cultural Jaime Sabines, por lo que los conciertos de rock en espacios públicos fueron prohibidos y había que hacer mucho trámite burocrático para conseguir hacer tocadas de rock. Esta situación cambiaría hacia 2004 y 2005, con la última etapa de la administración de Salazar Mendiguchía.

La ciudad creció aceleradamente. La urbe orientó su vocación hacia los servicios y la adquisición de bienes de consumo. Aparecieron tiendas departamentales en los puntos más importantes de la avenida principal, se construyeron unidades habitacionales ahí donde sólo había monte, hacia 2003 llegó una emisora de EXA FM, aparecieron las microsalas de cine en las plazas comerciales, hubo facilidades para la adquisición de automóviles, se construyeron nuevos ejes viales, se incrementó el consumo de computadoras personales y con ello el acceso a Internet, y se incrementó la cobertura de la televisión por cable. Incrementó asimismo el flujo de autotransportes terrestres, se construyó infraestructura urbana y carretera y comenzó la construcción del

aeropuerto. Este contexto, facilitaría el acceso a expresiones musicales masivas, distintas a las existentes hasta la primera mitad de la década del 2000. Cabe agregar la proliferación de escuelas privadas y la reorientación vocacional de la llamadas profesiones liberales (médico, abogado, contador), hacia las humanidades, las artes y campos afines a los medios de comunicación y la publicidad, que generaría nuevos cuadros creativos entre los jóvenes chiapanecos.

Entonces, apareció una nueva generación de bandas de rock que comenzaron por interpretar covers de música hasta entonces no hecha en Chiapas: canciones de Iggy Pop, de Ramones, de Strokes, The Hives, The Vines, The White Stripes, Nirvana, Pearl Jam, Radiohead, Oasis, etc. También se consolidaría el consumo de *reggaetón* que, en un principio, en el caso chiapaneco, fue predominante. Los conciertos masivos patrocinados por grandes refresqueras dieron lugar a los conciertos masivos para los *reality shows* de TV Azteca, como La Academia.

Por otra parte, el uso popularizado de organistas para fiestas familiares, empezó a dar paso a la reproducción de música de banda nortea y el pop en español dominaba en las cabinas del transporte público, junto con los discos y cintas de alabanzas evangélicas. El gusto legítimo era ostentado por la Orquesta Juvenil de Chiapas y el monopolio marimbístico de la familia Nandayapa, mientras que el gusto popular estaba permeado por los productos sonoros de las televisoras y la radio comercial. Cabe recordar que también hubo un incremento en la producción de piratería y de la práctica de descarga de música por internet. Sólo de manera reciente, han comenzado a existir iniciativas que buscan la construcción de tianguis culturales.

Así, fueron surgiendo bandas más profesionales y con bagajes sonoros más amplios y especializados: Zoopsia, Korsakov, Evodia, Gabadfarm, Los Kadaverez, Antipoda, Spine, entre otras. Su estética, hacia 2005, era más universalizada y no hacían reivindicación alguna hacia temáticas de orden

político o cultural, aunque sí comenzaron a organizarse para demandar espacios juveniles en la ciudad. Entonces, comenzó a facilitarse el acceso a espacios como el Parque Central, el Parque de la Juventud (abajo del Parque Morelos) y la explanada del Centro Cultural Jaime Sabines. Las radiodifusoras públicas, hacia 2006, ya estaban abiertas para estas bandas. Sin embargo, era predominante la difusión del pop en español nacional promovido por empresarios y gobiernos locales, que comenzaron a facilitar espacios más amplios y mejor adaptados de los que usaban los jóvenes rockeros locales.

Sin embargo, en Los Altos de Chiapas, otro proceso ocurría. La ciudad de San Cristóbal de Las Casas consolidaba su vocación mágico-turística. Una combinación entre el activismo cultural y el político se alternaba con un proceso de franca espectacularización. Ya habían pasado por ahí algunas bandas como El Gran Silencio, Sekta Core y Panteón Rococó, y el flujo de turistas y outsiders consolidaba el flujo de sonidos, que no se reducían al rock, sino que pasaban por el *jazz*, el *blues*, la *salsa*, el *hip hop*, el *reggae*, el *ska* y otros.

Muchos jóvenes rockeros de Tuxtla, encontraban en San Cristóbal una ciudad capaz de dotarlos de otras experiencias y perspectivas que los influían musicalmente. Poco a poco comenzó a tenderse una diferencia entre la *popera* y *reggeaetona* ciudad de Tuxtla Gutiérrez, frente a una *alternativa*<sup>4</sup>, *hippie* y cosmopolita ciudad de San Cristóbal. No obstante, ambos imaginarios ocultaban sus propias contradicciones, pues en la primera una juventud clasemediera y popular no contaba con espacios de socialización alternativos, mientras que en la segunda, seguían reproduciéndose, bajo el manto de una interculturalidad, la discriminación hacia los indígenas y sobre todo la precarización de sus condiciones estructurales.

Mientras en Tuxtla los jóvenes de las clases medias y las clases populares encontraban en el rock, ya fuera como consumo o como producción, un lugar de enunciación y autorepresentación en una urbe que crecía de manera abrupta y

---

<sup>4</sup> Revisar la nota al pie #2 de esta tesis.

desordenada, bajo el gobierno de una clase política heredera de una esclerótica oligarquía terrateniente ladina, en San Cristóbal de Las Casas, los jóvenes indígenas reconstruían y reinventaban sus identidades, desde la periferia urbana y frente a los procesos violentos de desplazamiento político-religioso y de migración en búsqueda de mejores condiciones estructurales, en el marco de un tenso proceso político de negociaciones tras el levantamiento armado indígena del 1 de enero de 1994 y los diálogos entre el gobierno federal y el movimiento rebelde. Los jóvenes indígenas, también establecieron contacto con la escena cultural alternativa y construían su lugar de enunciación desde el rock, el hip hop, el grafiti y las artes en general. En esto, fue preponderante el papel de la primera banda de rock indígena, Sak Tzevul.

Sak Tzevul (Relámpago), es una banda de jóvenes zinacantecos y sancristobalenses que se formó en 1996, en el marco de la lucha por los Acuerdos de San Andrés, la institucionalización del Centro de Estudios de Lengua y Literatura Indígena (CELALI) y el decreto de conformación del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, que luego se pluralizaría a Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas (CONECULTA). Liderada por el zinacanteco Damián Martínez, Sak Tzevul formó parte del movimiento cultural alternativo de San Cristóbal en la década de 1990 y contribuyó, junto con activistas, intelectuales, artistas y promotores, a la apertura de espacios para presentar a bandas, dando vida al circuito de bares y cafés que hoy constituyen la vida nocturna de San Cristóbal. Asimismo, fueron precursores en la articulación de su iniciativa independiente, con la búsqueda de apoyos gubernamentales y de organizaciones civiles.

En 2005, recuerdo haber asistido con algunos amigos en Tuxtla, esperando que iniciara una tocada de rock, cuando de pronto se sube un hombre vestido con una floreada camisa de manta, sombrero y chamarra de cuero a la tarima y empieza a ejecutar acordes distorsionados que generaban una atmósfera psicodélica, similar a los efectos en canciones de Pink Floyd. Se



trataba de Damián Martínez, desplegando la larga obertura de sus ásperas canciones. Sonaban perfectos, a mi gusto, aunque cuando llegó el momento de la letra, no entendía nada. No sonaba como inglés, no era un idioma europeo... algunos niños indígenas que en las inmediaciones de la plaza vendían chicles y cigarrillos reían con algunas frases de Damián, así como las señoras de avanzada edad que vendían alimentos en puestos ambulantes. Fue así que me percaté de que estaba cantando en lengua indígena.

Era 2006 y el rock estaba en apogeo en las dos ciudades más importantes de Chiapas. Y yo decidía partir a la UNAM. Después de casi cinco años de vivir en Tuxtla Gutiérrez, llegué a los dieciocho a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Me perdí procesos como la institucionalización de algunos colectivos de rock chiapaneco a través de la producción de CDs auspiciados por CONECULTA y el Gobierno del Estado de Chiapas, o en 2007, la producción del I Concurso Estatal de Bandas de Rock en Chiapas, celebrado en San Cristóbal de Las Casas y que ganó la banda tuxtleca Korsakov. Tampoco fui testigo de la conformación de importantes festivales juveniles, artísticos y culturales en San Cristóbal. Finalmente, la sonósfera musical de Chiapas se diversificó radicalmente, el mundo de la producción sonora se volcó a las redes sociales, hubo una escena *rave*, y se consolidaron otros gustos como el hip hop y la música electrónica.

Esta tesis tiene pues, como motivación subjetiva y personal, el explicar un poco mi presencia en un proceso del cual no se ha dicho nada definitivo. La emergencia del rock en Chiapas, y en ella, la emergencia del rock indígena en Los Altos de Chiapas, fue un proceso que permeó mi vida personal y no hay experiencia personal que no sea socialmente construida. Y de cierta forma, fue también el rock el que me llevó a elegir la carrera de sociología, pues gracias a esta forma de estructurar conocimientos, se me hizo evidente la posibilidad de acercarme analíticamente a estos procesos. Justo en los días en que elegía mi carrera y vagaba por las calles de Tuxtla y San Cristóbal como con una

sensación de reinención del mundo, asistía a la conversión del rock en un lenguaje apropiado por los jóvenes de Chiapas. Y de cierta forma, esta tesis es quizás una mirada crítica de ese proceso.

### **I. En búsqueda de los sujetos. ¿La construcción de un objeto de estudio?**

Mi experiencia personal estaba más bien ligada a la mirada inmediata de un adolescente mestizo en un medio urbano y bajo condiciones sociales de ocultamiento de la compleja y desigual realidad chiapaneca. Cercanos y familiares me eran, desafortunadamente, los insultos del ladino urbano promedio hacia los indígenas, a quienes se les decía “chamulitas”. Nadie se percataba de que estas formas de exotización y negación, formaban parte de un entramado sociohistórico de siglos de confrontación, discriminación y despojo. Mi arribo a Chiapas, junto con el de mi familia en 2001, sin duda puede ser contextualizado por la imposición de un modelo de acumulación neoliberal que, una vez más, buscaba exaltar la inclusión de Chiapas en los imaginarios globalizadores de su nueva oligarquía urbana, a partir de la naturalización de la discriminación hacia los trabajadores, los campesinos, los migrantes, las mujeres y los jóvenes indígenas.

Hasta 2006, año en que partí al DF, parecía que en Chiapas no pasaba nada. Nadie hablaba del levantamiento armado, ni de Acteal, ni del paramilitarismo. Aún estando en Chiapas, la otra historia del estado parecía lejana y ajena. A nosotros nos parecía extraño que en DF se nos preguntara por la estabilidad social del estado, mientras en nuestra vida cotidiana pasaba desapercibido tal estado de confrontación. Este ocultamiento, a la vez daba la impresión entre los jóvenes chiapanecos mestizos, de que existía un imaginario muy politizado de lo que ocurría en su estado, y de que en el centro del país se perdía de vista que en Chiapas no sólo estaba Marcos, el EZ, la selva y los indígenas, sino que había también una población urbana con pretensiones desarrollistas, competitiva y cosmopolita. Obviamente, esta posición

conservadora, era matizada y difuminada en el juego de espejos establecidos entre la capital y la provincia, entre la urbe defeña y la pequeña urbe chiapaneca. Los mestizos chiapanecos se (nos) sentían (mos) despreciados por un centro que miraba desde una mirada mediatizada la conflictiva realidad chiapaneca que los chiapanecos omitían. Los indígenas cuando no eran casi un elemento surreal de la vida cotidiana, subsistían ocultos en el mestizaje urbanizado de inicios del milenio.

Debo admitir que cuando llegué a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, no comprendía que el tema del conflicto en Chiapas fuera central. El mundo académico que se erigía, no sin exotismo y paradójica lejanía, en torno al “conflicto en Chiapas”, me representaba una mirada *defeñocéntrica* y dominante respecto de la periferia provinciana de la que provenía. La intelectualidad progresista de la UNAM, aún con sus propios matices, procesos, pugnas y conflictos internos, no cuestionaban mucho su propio lugar de enunciación desde el cual percibían la realidad chiapaneca. Lo que leía y escuchaba sobre Chiapas, me daba la impresión de ser acotado. Y, comprensiblemente, argumentar al respecto, sin pasar por conservador o antizapatista, era un riesgo cotidiano.

Por otra parte, un imaginario de la música rock como referente rebelde era incuestionado. No era rock si el rock no estaba explícitamente político. El problema era, y sigue siendo, desde mi muy particular punto de vista, que hay una incapacidad de mirar el trasfondo político de los fenómenos y los procesos que se articulan por fuera de los imaginarios intelectuales de lo político, como si hubiera (y de hecho hay) una politicidad legítima, frente a otra ilegítima, aún en el corazón de la conciencia política de izquierdas. No obstante, comenzó de a poco a ser evidente, para mí, que en los procesos sociales que experimentaba cotidianamente en mi vida en el sureste mexicano, había un contenido social, político y estructural que era siempre obviado, aunque no siempre supe sustentar esta correlación de fenómenos y percepciones.

Sin embargo, ocurrió que en Noviembre de 2009 hubo un encuentro nacional de estudiantes de sociología en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, que a su vez coincidió con el festival "Proyecto Posh", por lo que la ciudad era sede de exposiciones artísticas, conciertos, muestras de cine y lecturas de poesía. Fue así como en la clausura del encuentro, fui invitado a una fiesta en la que habría música en vivo, cervezas y baile.

El espacio destinado para la fiesta-tocada, era una especie de auditorio municipal enclavado en las orillas de la ciudad. Suelo de cemento, techo cóncavo de asbesto y una estructura metálica que lo sostenía; la fachada era un zaguán de aluminio y las paredes eran amarillas. El sonido era pésimo, pues la acústica del lugar y el tipo de amplificación, sólo generaban retumbos que iban y venían resonando en la curva del techo. ¡Y los aromas!, afuera hacía frío húmedo, como suele hacer en Los Altos de Chiapas, y adentro, los aromas a alcohol, tabaco, marihuana y sudor se mezclaban provocando un sopor que podía casi salivarse.

Y también olía a juncia, ese follaje de pino que se usa en ceremonias y rituales de algunos pueblos mayas de Los Altos. En uno de los costados del auditorio, había delimitado un espacio como de cinco por cinco metros, en el que se había colocado una suerte de tapete de juncia y varios amplificadores y en el centro, una batería. Los músicos aún no llegaban, pero pese a que el área no estaba acordonada, nadie profanaba el espacio destinado para lo que obviamente, era una banda de rock. Un grupo de jóvenes ataviados en ropas tradicionales, llegaron a conectar sus instrumentos.

Cuatro jóvenes en trajes gruesos de lana negra (*chuj*s) ostentaban un sonido crudo de cuatro por cuatro con guitarras distorsionadas y una batería a destiempo, supe entonces que eran una banda *underground* al mirar sus instrumentos y su poca experiencia frente al público. Sus cables se desenchufaban, la ecualización era nula y el sonido era ensordecedora y estridentemente perfecto. De inmediato ocupé la primera fila, abriéndome lugar a

codazos y empujones y comencé a *poguear* con lo que me parecía una cruda y melancólica música punk. De pronto sentí que se tendió un puente entre mi historia personal previa a mi llegada a la facultad, respecto de ese presente que me parecía tan novedoso como familiar.

Luego de *Vayijel*, fue el turno de cuatro jóvenes ataviados en camisas bordadas con coloridas flores, jeans rotos y melenas largas. Ellos tocaban un blues un poco más elaborado. Se trataba de *Lumaltok*. El *frontman* me resultaba imponente. De largos cabellos negros y rizados, se apoderó de la mirada de todos los asistentes, haciendo crudos solos de guitarra montado en eléctricas pentatónicas, mientras su rostro gesticulaba sudoroso, con los agónicos sonidos distorsionados. Entre el *slide*, el *wah* y el *delay*, el Zanate Hendrix cantaba “Kusi abi baby?” y animaba a la concurrencia con gran retórica rocanrolera. Entonces, en medio de un estridente solo, paseó su guitarra frente a mis ojos animándome a rasgar sus cuerdas. Insinuó prender fuego a su guitarra, que tenía una estrella roja en su negra superficie. Supe de inmediato que estaba frente a una de las más prometedoras bandas de rock tsotsil.

Pronto montaron todo su equipo en un camión de redilas y partieron a otra tocada. Les pregunté qué idioma hablaban y me dijeron que tsotsil. Los alabé y adquirí su disco que se llamaba “Ja’ Ontikotik kremotik taj jtijkotik rock”<sup>5</sup>. Les agradecí la experiencia rockera y dediqué el resto de la noche a vagar entre la neblina de la ciudad, guardando en mi memoria todo lo ocurrido. Finalmente, mientras volvía al DF, en el autobús, insomne, decidí que era momento de escribir mi tesis, una tesis sobre el movimiento de rock en Chiapas.

Y de inmediato, la sociología espontánea me indicó que estaba frente a un fenómeno de hibridación cultural. Pero, ¿qué más se podía decir además de eso?, ¿quiénes eran ellos?, ¿cómo llegó el rock a sus vidas?, ¿cómo aprendieron a ejecutarlo?, ¿eran ellos indígenas o por ser rockeros ya no lo eran?, ¿estaba comenzando por el lugar adecuado?, ¿por qué era sociológicamente relevante

---

<sup>5</sup> “Por que somos indígenas, cantamos en nuestra lengua; porque somos jóvenes, cantamos rock”.

hablar de este fenómeno de rock indígena en Los Altos de Chiapas? Poco a poco iban apareciendo preguntas con respuestas que obviaban la existencia del fenómeno y había sido tal el impacto emocional, que perdía de vista la problematización analítica: ¿estaban perdiendo su identidad los jóvenes indígenas?, ¿qué estaba pasando en Chiapas?, ¿su rock era una forma de resistencia cultural?, ¿qué pensaban de ellos sus familias y comunidades?, ¿cómo se relacionaban con el movimiento de rock chiapaneco? Y fue así como comenzó una travesía sin término.

Empecé a descubrir que había más bandas de rock tsotsil y que incluso se presentaban en eventos culturales en otros estados de la república. Luego, me di cuenta de que estaban difundiéndose en redes sociales. Luego supe que desde 1996 ya existía la banda Sak Tzevul y recordé que ya antes había tenido una experiencia similar. Me empecé a percatar de que no solían presentarse con bandas mestizas y de que eran apoyados por CONECULTA, la CDI y también de que articulaban discursos que desmitificaban la correlación mecánica entre zapatismo e indígenas. Estos hablaban de otras realidades como la defensa de su lengua, su autonomía creativa y un discurso crítico hacia los intelectuales que los estudiaban como si fueran cosas. A menudo reivindicaban el carácter aguerrido de sus pueblos, frente al papel victimado que la intelectualidad les reservaba. También conjugaba un discurso milenario, con otro que apelaba a mirar su presente. También se comenzó a hacer fehaciente que ellos no estaban precisamente peleados con las formas de consumo cultural y también sentían que les estorbaba la folklorización gubernamental para desarrollar sus propias industrias.

El rock tsotsil poco a poco me fue representando una toma de la palabra de los indígenas, por fuera de los referentes políticos e intelectuales que se apropiaban de reivindicaciones que en realidad les eran ajenas. A través del rock tsotsil comencé a percatarme del otro lado de la moneda rockera en Chiapas. Sin embargo, debo admitir que mi formación estaba sobre academizada y que daba

por sentada la resistencia cultural, que esta forma de construir la cultura no era en realidad parte de un largo proceso histórico y que por muy novedosa que fuera la práctica del rock, la estrategia de apropiación del mismo, respondía a una forma de construcción cultural que venía reproduciéndose durante siglos, frente a las distintas formas de dominio colonial. La teoría sociológica contemporánea, desde un primer acercamiento, no podía decirme mucho de lo que ocurría. Intenté a través de la sociología de la música y todo parecía estar encorsetado. La antropología tampoco ayudaba mucho, pues sólo proliferaban monografías etnográficas sobre pueblos indígenas en los sesenta y setentas.

Había que volver al sujeto. Había que volver también al materialismo histórico y había que ir a la historia de Chiapas. Y fui, pero en ella sólo encontraba testimonios coloniales en donde me topaba con la ausencia de los indígenas vivos. La musicología por otra parte, sólo establecía un referente académico de legitimación para la buena escucha. El marxismo sólo parecía reproducir el discurso de la masificación y la industrialización cultural, como una forma de reproductibilidad de la dominación capitalista frente a sujetos inermes. Las tesis sobre la identidad parecían reproducir mecánicamente la diferencia entre la cultura impuesta y la cultura apropiada. Las teorías de la estructuración aportaban algo de dinamismo, pero terminaban reproduciendo una visión miserabilista en la que la apropiación del rock, quedaba como la inserción de los indígenas en un campo legitimado por un estamento mestizo. Las teorías de la hibridez parecían, por otra parte, deshistorizar a los sujetos y reducir lo cultural al mero tránsito de objetos intercambiables por fuera de las relaciones sociales. Finalmente, el incipiente periodismo sobre el rock indígena sólo reproducía los discursos de los sujetos, no así sus trayectorias de vida.

Por aquellos días, comencé a acercarme a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin y la escuela de los anales. También mantuve cerca los postulados de la historia social de E.P. Thompson y algunos referentes sobre historiografía crítica sobre Chiapas. Entonces, me descubrí frente a un problema

epistemológico y político. La vieja distinción abstracta entre una superestructura dominada mecánicamente por una estructura económica, nada me decían sobre los procesos totales de la experiencia cotidiana de los jóvenes, a la vez que el registro de lo cotidiano, nada me decía sobre los procesos sociales que constituyen a los sujetos que a su vez constituyen lo social. Había que conjugar entonces mis incipientes conocimientos etnográficos con la historiografía crítica, identificar prácticas, sujetos y discursos, mapear instituciones, medios y agencias.

Fue así como poco a poco cobré conciencia de que lo cultural es político y de que lo político es cultural. Este aprendizaje se articuló a la par de que presenciaba la correlación existente entre las artes y los movimientos sociales, sin embargo, había un nivel no evidente, que era el de la vida cotidiana. Lo cultural excede a las artes y lo político va más allá de las pugnas de coyuntura. Es en la vida cotidiana, donde lo cultural se hace político y lo político se hace cultura y como muestra, los procesos de resistencia de los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas. Así que había que ir hacia ese punto. Sujetar a los sujetos rockeros indígenas a una historiografía crítica y actualizar esa historia a la luz, no del espectáculo y el consumo rockero, sino el proceso mismo de construcción de una identidad rockera indígena, en las vidas mismas de los sujetos.

Entonces, tuve que elegir entre describir todo lo que miraba o ser paciente y tejer lo subyacente a lo evidente. Y en el proceso, muchos otros comenzaron a estudiar este fenómeno, sobre todo desde las ciencias de la comunicación y la antropología. No obstante, los resultados, invariablemente, parecían deshistorizar al sujeto, como si el presente fuera un presente vacío. Había que ser pacientes e internarse en el proceso mismo. Así que busqué los medios para irme a Chiapas unos meses y registrar de cerca tanto al proceso como al contexto de emergencia del rock indígena. Finalmente, conseguí una beca y partí a mediados de 2011. Fui recibido y retroalimentado por investigadores del CESMECA de la



UNICACH y comencé a experimentar las dificultades del proceso de investigación.

En un principio pretendí abarcar toda la escena de rock indígena en Los Altos de Chiapas, pero los tiempos, las agendas y las suspicacias de los músicos hacían poco probables los encuentros. Luego, creí pertinente abocarme a dos casos: Lumaltok y Vayijel, pero sus agendas y la mía poco coincidían. Decidí abocarme sólo a Vayijel, pues nuestros intercambios por redes sociales eran más frecuentes y ya habíamos coincidido en DF en alguna tocada y en San Cristóbal a inicios de 2011, que les hice una primera entrevista de acercamiento. Entonces, coincidió con que ellos estaban preparando la difusión de su primer material discográfico y un conjunto de giras en Chiapas y en la ciudad de México. Fue así como mi llegada a San Cristóbal, me llevó en repetidas ocasiones de vuelta al DF, para seguirlos en un periplo rockero.

Finalmente, registré en fotografía, audio y video algunos de sus ensayos, presentaciones, conversaciones y entrevistas. Incluso compartimos momentos más bien personales y tejimos un vínculo que a la vez me hizo enfrentarme a la disyuntiva de continuar o no con la escritura de esta tesis. Es sencillo sostener en abstracto el principio de acercarse a los sujetos y a los procesos concretos, pero hacerlo, en concreto, implica también una sutura vivencial muy infravalorada en las ciencias sociales. El sujeto investigador pocas veces asume como un fenómeno integral su inmersión en los contextos, marcando una línea nítida entre su subjetividad emotiva y su racionalidad investigativa. En este proceso, me percaté entonces, de que la totalidad sólo puede ser analíticamente abstraída a posteriori, pues en el proceso de acercamiento a la realidad, uno entra con todo su cuerpo, con todos sus valores y con toda su historia.

Y también se entra con un contexto social y político auestas, con toda la violencia de los entonces 40 mil muertos en la guerra contra el crimen organizado y la desarticulación de un tejido social en plena resaca de su fantasía neoliberal. Debo decir que sería éticamente incorrecto decir que esta realidad no pesó en

esta investigación, pues me atravesó de pies a cabeza. Y vale decir también que en el rock tsotsil de Vayijel vi un cobijo y un conjunto de visiones, valores y sentidos que, excediendo a la práctica musical, me dieron una perspectiva más llevadera de la crudeza nacional. No obstante, esto tuvo también sus desventajas. Mentiría también si no admitiera que el proceso me ilusionó a tal grado que monté sobre esta práctica la búsqueda de mis propias utopías que no necesariamente eran las de los músicos. Y fue entonces que también se hizo evidente que no sólo tenía que desnaturalizar las preconiciones que tenía sobre la vida indígena, sino desnaturalizar mi propia posición en el entramado de relaciones sociales y políticas.

Sin embargo, este precepto de auto vigilancia y control epistemológico, aunque evidente para la razón, no era fácil de llevar a cabo. Me costó mucho desapegarme y mirar con relativa distancia lo que verdaderamente me decían los músicos de la banda. Creyendo privilegiar su palabra, no estaba sino privilegiando mi manera de escuchar, y sólo la distancia me dotó del siguiente paso: escuchar lo que realmente me querían decir y plasmarlo con mis propias palabras. Y este proceso, tenía que ser arduo, paciente y brutal, porque finalmente, la banda tenía su propio proceso y no hallaba como desmontar mi visión subjetiva de los músicos, para poder mirarlos como un proceso de conflicto. Todo esto estaba fuera de todo protocolo. La tesis peligraba y mi ánimo también.

Después de que 2012 me increpó con una coyuntura política de la que no podía desvincularme, retomé las entrevistas hechas, las transcribí, ordené el material y redescubrí mi pregunta de investigación: ¿Hasta dónde y dentro de qué límites, la emergencia del rock tsotsil representa un movimiento de resistencia cultural? Entonces, mi objetivo fue replanteado: desnaturalizar al rock tsotsil sólo como un fenómeno de hibridación cultural, para situarlo en un proceso histórico concreto de negociaciones, resistencias e intercambios a través de relaciones sociales de larga data, para visibilizar a este movimiento como una

forma de resistencia cultural a través de la apropiación del rock por los jóvenes indígenas de Los Altos de Chiapas. Finalmente, mi hipótesis quedaría articulada del siguiente modo:

La emergencia del movimiento de rock indígena en Los Altos de Chiapas, obedece a un largo proceso histórico social en el que se han tejido formas específicas de relaciones sociales de poder que, siendo jerárquicas y diferenciadas, han provocado que los indígenas chiapanecos se apropien de referentes culturales para resignificarlos en favor de la revaloración de su propia cultura mediante diversos lugares de enunciación, como lo es el rock; mediante el rock, los indígenas chiapanecos contemporáneos, desmesuran la representación dominante que se tiene de ellos y establecen un medio negociación con la hegemonía. La hegemonía, por su parte, nunca es un ente abstracto reducido a instituciones e industrias culturales, sino un constante proceso de tensiones entre agentes activos, por lo que nunca opera sólo como imposición, sino como un campo de fuerzas, que sólo es aprehensible mediante la observación de los procesos cotidianos en que operan.

### **El contenido de esta investigación.**

En el primer capítulo, titulado “Bats’i rock. Características generales y contribuciones a su problematización”, busco plasmar en sus rasgos específicos al contexto y los sujetos que amalgaman al fenómeno social y cultural del movimiento de rock indígena en Los Altos de Chiapas. En un primer momento, se hace una general y breve mención del contexto social y político en que el fenómeno cultural del rock en México se correlaciona con la emergencia del movimiento indígena en el sureste mexicano a partir del levantamiento armado zapatista de 1994. Si bien en este trabajo no se aborda a profundidad a dicho levantamiento, este será un aspecto transversal al desarrollo discursivo de esta investigación.

De manera paralela al levantamiento armado zapatista, un aspecto fundamental a considerar, será la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio (TLC). Ambos procesos, generarán un contexto característico en los Altos de

Chiapas, que imprimirá un alto grado de complejidad al tejido sociocultural de la región, en la medida en que por un lado, se desarrollará una discursividad rebelde y un conjunto de prácticas culturales que encontrarán en el rock un medio de expresión consecuente con las reivindicaciones neozapatistas, a la vez que la entrada en vigor del TLC, irá acorde al avasallamiento de la región a la globalización capitalista; por tanto, a la par que las formas de resistencia indígena se renovaban con nuevos planteamientos sobre la autonomía, nuevas prácticas de producción y consumo acordes con las industrias culturales y los medios masivos de comunicación, generarán un contexto propicio para la emergencia del rock en tsotsil en Los Altos de Chiapas.

Con el avasallamiento a la globalización capitalista, se manifestó además un rostro menos amable que el de la diversificación de los soportes de producción y difusión cultural entre los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas; me refiero a los procesos migratorios y a la desestructuración del campo chiapaneco, que ya comenzaba a generarse desde la década de 1970 y que afectaría de manera directa a los campesinos. Dicho proceso abreviaría en dos fenómenos que considero determinantes para entender la emergencia del rock indígena en la región: por un lado, las oleadas migratorias de indígenas tsotsiles a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, y por otro, la paulatina pérdida de vigencia del paradigma indigenista como medio de legitimación y gobernanza a distintos niveles de gobierno.

Por una parte, las diversas oleadas migratorias, producidas por la crisis agrícola y la disputa por las tierras al interior de las comunidades (manifiesta a través de un complejo conflicto político-religioso), creará subsecuentes generaciones de indígenas urbanos hacia las últimas dos décadas del siglo XX, que reorganizarán sus prácticas e identidades en función de un tránsito cotidiano entre la vida comunitaria y la vida urbana y mestiza. Por otra parte, la política indigenista se transformará en razón de su incapacidad para mantener el control sobre las prácticas de los indígenas contemporáneos que, receptivos a los

estímulos del mundo *ladino*, buscarán nuevas formas de expresión en el seno de sus propios pueblos. En este sentido, la música jugará un papel fundamental, pues las generaciones más jóvenes comenzarán a producir y a consumir expresiones musicales externas al canon tradicionalista.

En capítulos posteriores, se mencionará, por ejemplo, el proceso de transmisión de medios y el inicio de las producciones discográficas controladas, ya no por el Instituto Nacional Indigenista, sino por iniciativa de los propios habitantes de los pueblos indígenas. Finalmente, se describe breve y esquemáticamente el modo en que se organizaba la enseñanza y el consumo musical en el pueblo de San Juan Chamula hacia finales de la década de 1990. Si bien sería importante indagar a mayor profundidad en este aspecto, se propone en esta tesis hacer mención del modo en que, mientras la política cultural promovía una música tradicional, por fuera del control de la costumbre comenzarán a proliferar nuevos géneros que vendrán a satisfacer las nuevas necesidades expresivas de los indígenas de Los Altos de Chiapas, en particular, los de San Juan Chamula.

Se repasa también el arco temporal en que emerge propiamente el movimiento de rock indígena en los pueblos de Zinacantán y San Juan Chamula a partir de 1996, cuando al calor de las discusiones de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar, surge la primer banda de rock tsotsil: Sak Tzevul. Esta banda, liderada por los hermanos Martínez, sentará un precedente estilístico y discursivo que diez años más tarde, en 2006, estimulará a un grupo de jóvenes chamulas que comenzarán a componer sus propias canciones en tsotsil y a generar novedosas estrategias de financiamiento y difusión que los proyectará a nivel local, nacional e internacional; me refiero a la banda Vayijel, que es en la que hacia el capítulo IV indagaré a mayor profundidad, no sin antes afianzar todo un contexto histórico y social que busca explicar profundamente los procesos de apropiación cultural desde los pueblos indígenas, hacia elementos culturales ajenos, como recientemente lo fue el rock.

Asimismo, en este primer capítulo se boceta la relación existente entre las instituciones encargadas de la política cultural a niveles nacional y estatal, con la promoción del rock indígena en Chiapas. El CELALI (Centro de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas), integrado al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (CONECULTA) desde 1996 (año en que se crea el consejo estatal), así como el INALI (Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, creado en 2003) y el propio Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) o la CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) y los gobiernos estatales de Chiapas y los municipales, han desarrollado proyectos y programas que han dado visibilidad y promoción al movimiento de rock indígena apenas comenzó a diversificarse la escena<sup>6</sup>.

Será precisamente esta articulación la que, por iniciativa de músicos, productores y promotores culturales de la sociedad civil, indígenas y mestizos, decantará en la conformación de festivales y conciertos a través de los cuales se difundirá la diversificada escena del rock tsotsil en Los Altos de Chiapas. Desde la década de 1990, se desarrolló en San Cristóbal de Las Casas una escena cultural independiente que se caracterizó por la producción autogestiva de festivales y conciertos que congregaban a músicos de diversos géneros en solidaridad con el movimiento zapatista y otras causas políticas y sociales; posteriormente, estos gestores comenzaron a construir y tomar para sí espacios públicos que decantaron en la construcción de una urbe apta para el “turismo cultural”. Finalmente, este proceso devino en la proliferación de foros y espacios propicios para la difusión de músicos locales y en la promoción del rock a través de conciertos de bandas locales y nacionales.

Este proceso derivaría en un hito rockero a nivel estatal, manifiesto a través del Primer Concurso Estatal de Bandas de Rock en Chiapas, 2007, en el cual se dieron cita las bandas más representativas del estado, incluyendo a la agrupación zinacanteca Sak Tzevul y a la de San Juan Chamula, Vayijel. La

---

<sup>6</sup> Este fenómeno, ha sido resultado tanto de los cambios en la política cultural a partir de la década de 1990, como de la exigencia de mayor participación y recursos por parte de los actores involucrados en la producción y difusión de esta escena.

expectativa que se generó, decantó en una proliferación de bandas, que encontraron su palestra en 2009, a través del Primer Bats'i Fest. Entonces, es que puede considerarse la emergencia de una escena musical propiamente dicha, caracterizada por bandas de rock compuestas por jóvenes indígenas que componen y cantan en su lengua materna y que visibilizan y resignifican algunos elementos de sus culturas comunitarias. Al Bats'i Fest, sucedieron otros festivales locales y estatales que finalmente, encauzaron, en 2010, en la promoción del festival De Tradición y Nuevas Rolas, gestionado por la Dirección General de Culturas Populares de CONACULTA.

Un aspecto relevante del Bats'i Fest, será la posterior denominación de este *estilo musical* como *Bats'i Rock*. En este primer capítulo, me adentro en los distintos procesos de denominación que se han hecho respecto de esta práctica socio cultural. Por un lado, hay autores que se inclinan por el empleo de la categoría *ethnorock* para describir este fenómeno, mientras que, por otra parte, los músicos asumen posiciones diferidas respecto de la categorización de su propia práctica. En esta investigación se declina a favor del concepto de *bats'i rock*, en la medida en que en mis propias indagaciones, el concepto de *ethnorock* evoca una práctica disciplinaria que asigna categorías “desde arriba”, sin contemplar las posturas de los músicos, sus formas de distinguirse entre sí y el proceso total de conformación de la escena. No obstante, tampoco se puede sostener la total y definitiva auto adscripción de las bandas a la categoría de *bats'i rock*.

En efecto, todas las bandas han asumido posturas distintas. Hay algunas que afirman que su estilo es simplemente rock y que no hace falta clasificarlo; hay otras que resaltan sencillamente el hecho de que es rock en tsotsil, como si se tratara de rock en español, o de rock en inglés. Sin embargo, me he cuidado de partir de una concepción universalista y genérica del rock, en razón de que lo que está en cuestión no es “qué tan rockero es el rock indígena”, como lo haría una investigación que busca legitimar o deslegitimar a los sujetos desde el aspecto musical, sino para los músicos “qué tan auténtico” o propio sienten el

rock que están haciendo”. En este sentido, la categoría de *bats’i rock* expresa un proceso de autenticación por parte de unos sujetos que preceden al objeto “rock” y que lo hacen suyo. Es importante aclarar que *bats’i* significa “verdadero” o “auténtico”, desde la cosmovisión y la lengua maya tsotsil.

Es relevante señalar, además, que esta observación se hace sobre la base de un estado de la cuestión de investigaciones que preceden a la presente. Sobre todo, se retoman otras tesis que arribaron antes a sus propias conclusiones y sin las cuales no hubiera podido hacer una aportación propia al rompecabezas. Otra investigación fundamental y que se mantiene vigente, es la desarrollada por el cuerpo académico que encabezan los investigadores Martín de la Cruz López Moya y Efraín Ascencio Cedillo, desde el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), misma que se retoma en múltiples ocasiones en esta investigación. Otro estudio que visibiliza esta realidad, es el del artículo “De la guitarra chamula a la Féndér Stratocaster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México” de Enrique Jiménez, que da manera temprana (2009) advierte de los riesgos de emplear para estos casos el término *etnorock*.

En el segundo capítulo “¿Era un gran tiempo de híbridos? Entre el hibridismo posmoderno y una inacabada teoría del control cultural”, pretendo distinguir entre los discursos *hibridistas* (tan en boga cuando de “fusiones” culturales se trata) y el concepto de *hybris* como *desmesura* de límites histórica y socialmente fijados en formaciones sociales jerarquizadas y verticales, como las producidas en contextos *herodiánicos*, como los de las sociedades atravesadas por procesos de colonización y neocolonialismo. Mientras que por un lado, los hibridismos – en tanto discursividades – parecen ejercer una crítica hacia los determinismos y los esencialismos, por otro, suelen emplearse como estrategias verticales de deslegitimación hacia cualquier sentido de pertenencia o



historicidad sobre las que se asientan y estabilizan las construcciones culturales e identitarias de múltiples comunidades humanas.

Junto con el antropólogo argentino Miguel Alberto Bartolomé, o autores como Terry Eagleton, Bolívar Echeverría o Homi K. Bhabha, intento apropiarme de un concepto de *hybris* que apele precisamente a la historicidad – es decir, relativa inestabilidad – de narrativas – aparentemente – fijas, como las de la identidad inmutable y las culturas “ancestrales”. Si algo es consustancial a las culturas, es que a la vez que parecen estabilizarse, sufren desmesuras: procesos creativos de transformación y de diálogo, con los estamentos que dominan en una relación social mediada por la desigualdad.

Busco partir de una inquietud que acompañó a esta investigación de origen: la propensión espontánea a pensar al rock en tsotsil (en adelante *bats'i rock*), como un fenómeno de hibridación entre objetos culturales, más que como un proceso social de relaciones, tensiones y negociaciones entre sujetos históricamente conformados. Más que partir de la *fusión* de “estructuras y prácticas discretas que existen de manera separada”, como sostendrían los planteamientos básicos del hibridismo, propongo una distinción entre el carácter intrínsecamente histórico de los procesos culturales y el posicionamiento ideológico *hibridista* que termina por deslegitimar toda reivindicación de autenticidad, en función de la impermanencia de las culturas y las identidades.

Para tales efectos, será necesario reconocer que la música, más que ser un factor de dilución (e hibridación) de identidades, es un factor de afirmación social, pues si bien todos somos capaces de suturarnos con otros a través de recursos musicales, nuestra escucha está social e históricamente construida. Es decir que, la percepción musical, si bien tiende nuevos horizontes de referencia hacia otras culturas, a la vez establece vínculos autorreferenciales que nos sujetan a nuestra propia historia y mundo de vida. En este sentido, se descarta el supuesto de que el rock indígena de Los Altos de Chiapas únicamente constituye un punto de inflexión intercultural, y se establece que es un medio de

reapropiación y resignificación de elementos culturales que afianzan la cultura propia.

Propongo, en últimos términos, que el *bats'i rock*, al desmesurar los límites culturales que parecen estables en un entramado social, y que parecen inmutables, reorganiza al conjunto de elementos culturales que lo contextualizan y constituyen para fortalecer, más que la identidad de los sujetos, su autonomía. Para ello, busco una relectura de la teoría del control cultural del antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla, quien más que plantear un patrón estable de distinción entre “lo propio” y “lo ajeno”, los relaciona en un proceso de apropiaciones y resignificaciones que se negocian y replantean en un largo entramado histórico social en el que circulan decisiones y posiciones, explicando en buena medida que aunque las culturas se desmesuren (es decir, hagan *hybris*), responden a andamiajes históricos que controlan y dan sentido a dicha desmesura: en el caso del rock indígena, las apropiaciones culturales pueden cifrarse como estrategias de resistencia y fortalecimiento de autonomías, no tanto en el sentido de “la preservación” cultural, como en el de disputar la capacidad de decisión frente a elementos culturales ajenos o novedosos.

En el tercer capítulo, denominado “La larga historia social del *bats'i rock* en Los Altos de Chiapas”, intento sostener que la apropiación de la música rock por parte de los jóvenes indígenas tsotsiles no puede ser simplemente reducida a un avasallamiento reciente de la globalización capitalista sobre una prístina e inmóvil cultura indígena; por el contrario, reconocer que esta cultura ha sido constantemente asediada por una sucesión constante de hegemonías, lleva a cuestionar toda representación fija de su historicidad, para descubrir que ha obedecido a un largo proceso de resistencias, apropiaciones y negociaciones con el régimen que les oprime, haciendo de la apropiación de ciertos elementos culturales, el recubrimiento de una cotidianidad insumisa. Así, los procesos de *hybris* o desmesura, no son llanamente intercambios libres de toda

determinación, sino tensiones y adaptaciones que restituyen una concepción colectiva de su propia historia e identidad.

Para desarrollar el argumento del tercer capítulo, me apropio de una concepción no lineal ni acumulativa de la historia, que me permite comprender a la música indígena sí “por el lado de la contemporaneidad”, pero no desde un presente vacío. Es decir, busco dar cuenta del presente a través del pasado, no para dar razón de supuestas continuidades lineales, sino de la continuidad de la ruptura y de la ruptura, como estrategia de constante reconstrucción. Busco descentrarme de la periodización evolutiva de objetos culturales, para mirar el proceso histórico de las relaciones sociales interétnicas de Los Altos de Chiapas que los producen, tomando a la música como un elemento transversal. En este entretejido de relaciones sociales, busco alejarme del paradigma que sólo concibe a una hegemonía como una relación vertical de imposición y enajenación, para plantearla como un proceso en que los indígenas chiapanecos, a lo largo de su historia, se han apropiado de algunos aspectos de la cultura colonizadora para validar su propia cultura.

Es a través de la observación del largo proceso histórico, que se puede imbricar la conformación del Estado y sus políticas culturales, con las circunstancias estructurales en que los indígenas chiapanecos han construido sus culturas y disputado la autonomía que, en la sucesión de dominios, se les ha escamoteado de manera vertical. Considero que este capítulo, que poco descriptivo es del fenómeno que nos compete, ayuda a comprender al *bats'i rock* no sólo como propuesta estética o como economía cultural, sino como una práctica que agencia profundos símbolos y significados políticos, históricos y sociales.

De manera que el *bats'i rock* ya no aparece a la percepción como un signo epocal aislado, sino que responde a la constante búsqueda de autodeterminación de múltiples generaciones de indígenas chiapanecos. Esta resistencia, por supuesto, ha sido desarrollada tanto en la clandestinidad, como

en la vida pública, a través de la confrontación directa, pero también a través del arte, de la fiesta, del juego y por supuesto, en este siglo, de la construcción de un movimiento de rock indígena que, una vez más, disputa su autonomía, negocia con el Estado, establece novedosas estrategias de promoción, se apropia de los medios de comunicación y sobre todo, reivindica el uso de la lengua propia y con ella, toda su cosmovisión, frente a la fuerte exotización de políticas culturales, iniciativas privadas y demás espectacularizaciones.

Finalmente, en el cuarto capítulo, titulado “Vayijel. Un paraje en los senderos del rock”, las largas diacronías se asientan en el caso de la banda de rock tsotsil “Vayijel” (*Espíritu Animal Guardián*), a quienes entrevisté y seguí en diversas presentaciones, durante 2011. A través de esta experiencia, queda manifiesto el carácter contemporáneo de la vida cotidiana de algunos jóvenes indígenas de Los Altos de Chiapas, así como el proceso en que se fueron apropiando de la música rock desde la década de 1990. Quedan pues, de manifiesto, las intencionalidades y las decisiones que estos sujetos tomaron hasta consolidar una escena de rock indígena en Chiapas que, hoy por hoy, se proyecta incluso a nivel internacional.

En este cuarto capítulo, reconstruyo las trayectorias sociales de los músicos de Vayijel y de este modo, propongo comprender al rock en las comunidades indígenas como un elemento que de cotidiano comenzó a circular dada la vecindad con San Cristóbal de Las Casas, en el marco de una ciudad que se hizo cosmopolita a la sazón del movimiento rebelde del EZLN, pero también del final asentamiento de la globalización tras la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio. Más que volverse porosas las fronteras, la información se globalizó antes que sus soportes, por lo que los estímulos musicales sólo se hicieron accesibles a través del Internet, de los videojuegos, de los discos piratas y de una intensa vida cultural *alternativa* hartamente estimulante para unos jóvenes indígenas a quienes la ciudad les ha sido constantemente negada, pese a que históricamente, la mayor fuerza productiva ha sido la indígena. De

ninguna manera debe suponerse que esta globalidad vino a desmontar las desigualdades sociales de la región, sino que las reconfiguró, transfigurando también las estrategias para hacerles frente.



## **BATS'I ROCK. CARACTERÍSTICAS GENERALES Y CONTRIBUCIONES A SU PROBLEMATIZACIÓN.**

Los festivales de Rock por la Paz y la Tolerancia realizados en Ciudad Universitaria, proyectos como el Batallón de los Corazones Rotos, Serpiente Sobre Ruedas o La Bola, el concierto organizado en octubre de 1999 por Zach de la Rosa [sic] en el Palacio de los Deportes, la tocada en el Zócalo durante la Marcha del Color de la Tierra en 2001, los conciertos para celebrar los 20 y 10 años del EZLN y espacios como el Foro Alicia fueron estableciendo un tejido invisible y permanente entre jóvenes, intérpretes y zapatistas. Artistas como Rita Guerrero, Santa Sabina, Café Tacuba, La Maldita Vecindad, Panteón Rococó, Julieta Venegas, Nayeli Nesme, Hebe Rosell o Guillermo Briseño, entre muchos otros, han sumado su obra y su trayectoria profesional al ideario rebelde.

Luis Hernández Navarro. "Los sonidos de la Lacandona: 10 años de zapatismo y rock", en La Jornada, 1 de enero de 2004.

La década de 1990 en México, estuvo marcada por una profunda agitación social y un conjunto de crisis políticas relacionadas con el rotundo desmantelamiento de los ideales desarrollistas del Estado mexicano y la pérdida de legitimidad de un gobierno instituido a la sazón de un presunto fraude electoral en 1988. Al mismo tiempo, la implantación de un régimen neoliberal, atizaba la hoguera de la insurrección popular que encontraba en las nuevas políticas económicas, la causa de la precarización del campo y la polarización de las desigualdades sociales.

Por un lado, las élites políticas y económicas (tecnócratas) imaginaban emergiendo un México asido a los novedosos paradigmas de desarrollo impuestos por el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, mientras los indígenas campesinos y las clases populares urbanas, por otro, presenciaban atónitas las estocadas finales que los grupos de poder asestaban contra los derechos sociales que se consagraban en la Constitución de 1917 y que se consolidaron y disputaron durante todo el siglo XX, no sin enfrentar la brutal represión del régimen monopartidista.

Entre 1968 y 1994, a la par que las élites políticas y económicas nacionales buscaban apuntalar el carácter incuestionado de su poder, emergían actores sociales específicos que establecerán demandas sociales, políticas, económicas y culturales, que los volcarán a la lucha política desde diversos lugares de enunciación. Los estudiantes, los obreros, el magisterio y el campesinado fueron orillados a tomar las calles e incluso las armas, en la demanda de mejores condiciones de vida y la consolidación de un régimen democrático del cual pudieran participar todos los sectores de la sociedad.

Y así, entre la acción política y la clandestinidad, entre la organización popular y el aislamiento individualista; entre la cooptación y la represión; entre fraudes electorales, discursos populistas, devaluaciones y lacrimosas promesas modernizadoras; entre programas sociales electoreros y el alineamiento de los medios masivos de comunicación con el poder, y entre la normalización de la corrupción y la sacrosanta cruzada gubernamental contra todo aquello que sonara a rebeldía comunista, se fue hilvanando la vida cotidiana de los mexicanos, como si habitasen un idílico país en el que nunca pasaba nada.

Pero sí pasaban, y pasaban muchas cosas. Entre 1968 y 1994, los jóvenes de las clases medias urbanas, sistemáticamente excluidos de los canales de participación social y cada vez más incrédulos (o completamente ajenos) de los clásicos movimientos políticos; perceptivos y receptivos ante los acelerados cambios tecnológicos orientados hacia una cultura del entretenimiento que comenzaba a contrastar con los valores del México nacionalista, se apropiaban de las prácticas y los imaginarios rebeldes que se consagraban en el rock and roll y que llegaba hasta sus sentidos a partir del cine, la radio y la televisión, paradójicamente, propiedad de las mismas élites acaudaladas y represoras.

En el cabello largo (y la desmesura de la estética personal), la relajación de la moral sexual, la posibilidad de hacer girar la vida en torno a gustos y no a necesidades y en la retórica corporal del rock, la *chaviza clasemediera* mexicana encontró la antítesis al homologante estilo grisáceo, perfumado y *relamido* de la

*momiza* posrevolucionaria que esclerótica se envejecía en la pesada maquinaria paraestatal del régimen. Y los músicos, en la electrificación de sus instrumentos, en la lírica anti-romántica de la psicodelia y la reconfiguración de una novedosa forma de vida bohemia, reinventaron la estética sonora en función de ideales distintos a los de varias generaciones anteriores.

Desde luego que estos modelos, se convirtieron en los horizontes aspiracionales de muchos jóvenes de las clases populares urbanas que debían incorporarse, cuanto antes, a la vida laboral, respetar los patriarcales valores de la casa familiar y honrar con su obediencia a la maquinaria paraestatal que – mal que bien – les garantizaba (al menos en el discurso) un lugar subordinado en la pirámide del bienestar social. Sin embargo, en la medida en que se desmoronaban las garantías, más se reforzaban los imaginarios y los estilos a los que aspiraban. El rock, para los jóvenes de las clases populares urbanas, se convirtió en una pequeña rendija de escape en el proceso de reproducción social.

Así, una música masificada que parecía imponer los valores del *american way of live*, fue volcada a los terrenos de una juventud sistemáticamente excluida. El rock, una música aparentemente universal, terminó por estallar en diversas formas particularizadas dados los contextos estructurales en que se apropiaba. La persecución política del rock, lo desplazó a las periferias sociales, en donde se convirtió en una música que terminó por acoplarse a los valores, las experiencias cotidianas, las aspiraciones y la disyuntivas de las clases populares, generando toda una poética y un imaginario de lo urbano, sobre todo en la Ciudad de México.

El proceso histórico del rock en México, se convirtió en uno que combinaba paradójicamente la reivindicación de lo popular, lo independiente y lo alternativo, con una suerte de expectativa y exigencia por lograr su masificación a través de su inclusión en los grandes medios de comunicación y las disqueras. En realidad, lo que se buscaba era que todo un estilo y una forma opuestas a las



establecidas, pudieran ser publicitadas, es decir, mostradas, como realidades otras desde las cuales construir identidades alternas al paradigma nacionalista. Era una forma de decir que no sólo existían los valores oficiales como horizonte de autenticidad, sino que se podía construir identidad desde otros valores y prácticas.

En un contexto como el mexicano, era imposible que el rock no se politizara frente al anquilosado régimen priísta, aunque, también era imposible que ante esta mirada reivindicativa del rock, no surgieran los cosmopolitismos y el anhelo comercial competitivo frente a las industrias musicales transnacionales. El rock en México, a partir de los años noventa podría ser identificado a través de dos corrientes o imaginarios, uno que se nutría cada vez más de los referentes y contextos locales, populares y periféricos y que reivindicaba cierta politicidad crítica hacia el régimen opresor, y otro que se nutría exclusivamente de un sentido cosmopolita y que rechazaba los localismos como herencia del nacionalismo que impedía la masificación de su música.

Pero otra era la realidad para los campesinos indígenas que, sin ser ajenos a los movimientos y las organizaciones políticas que cobraban cuerpo en sus pueblos, enfrentaron sistemáticamente la enajenación de sus tierras y la depreciación de su fuerza de trabajo. Herederos de una profunda mácula colonial y marginados aún en los imaginarios modernizadores progresistas, se veían en la necesidad de abandonar a sus familias, en aras de subsistir en las periferias de los centros urbanos, en los que, oh nueva sorpresa, se reproducían las prácticas discriminatorias y racistas de quinientos años de colonialismo.

Y paulatinamente, también hacía crisis el indigenismo como paradigma del llamado *etnodesarrollo*. La enajenación estatista de todos los referentes culturales que los pueblos indígenas habían construido celosamente en su historia colonial y que ocultaban en su sentido profundo resistentes significados prehispánicos, los ponía ante la disyuntiva de seguir asumiendo su indianidad como atributo identitario, o bien, renegar de su historia y adaptarse a los

contextos urbanos en que se insertaban. Una vez más, crearían una estrategia en la que buscaron negociar los aspectos más arraigados de sus comunidades, con la adopción de los referentes culturales de la sociedad que les oprimía. Y así se encaminaron en la travesía urbana del México contemporáneo.

Pero llegaría, más tarde que temprano, el 1 de enero de 1994 y el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), movimiento a través del cual, reemergió el indígena como sujeto político y con ello, la entrada en escena de una sociedad civil de la cual formaban parte intelectuales, estudiantes, artistas, obreros, desempleados y por supuesto, rockeros. Los Altos de Chiapas se convirtieron en un caldo de cultivo propicio para los intercambios entre los ideales y los proyectos de nuevos sujetos políticos que buscaban crear desde su altermundismo una sociedad más incluyente y respetuosa de las identidades indígenas, más allá de las miradas exotizantes que promovía el Estado.

Y fue así como, entre 1995 y 1996, a la par que tomaban forma las discusiones de Los Acuerdos de San Andrés Larráinzar, se allegaron a Los Altos de Chiapas nuevas musicalidades que, más que ser incoherentes con la contemporaneidad indígena, le resultaban atractivas y apropiables como medios propicios para la toma de la palabra y el cuestionamiento de los valores conservadores de la excluyente sociedad ladina alteña. Algunos jóvenes indígenas que históricamente eran discriminados en la ciudad de San Cristóbal, encontraron en el rock (y en la emergencia de una escena cultural), un espacio social desde el cual reclamar para sí el respeto por la autonomía de sus decisiones culturales.

A partir de 1996, algunos jóvenes zinacantecos, comenzaron a tocar rock y después a componer en su propia lengua maya tsotsil. Con el tiempo, esta práctica se convirtió en el rock de los bats'i vinik, el rock de los hombres auténticos o verdaderos que sin ser un movimiento homogéneo, estaba componiendo rock en tsotsil como una forma de dotar de nuevos aires a la

musicalidad indígena, pero también de promover el respeto y la defensa de algunos elementos culturales de los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas. A través de este *bats'i rock*, y sin dejar de ser críticos a las políticas culturales que los promueven y las vigentes formas exotizantes que prevalecen en las audiencias, los *bats'i rockers* reivindican su etnicidad, frente a los derroteros de la globalización.

### **Bats'i Rock sin diccionario ni traductores.**

El *bats'i rock*, que puede ser definido como el rock de la gente verdadera, comenzó como una síntesis histórica de múltiples contextos y largos procesos políticos, culturales, económicos y sociales que se dieron cita en Los Altos de Chiapas y está lejos de tener su origen como la proyección de un movimiento socio-musical de largo alcance, producto de elaboradas políticas culturales o de gruesas industrias orientadas exclusivamente al consumo.

Armonizado con los sencillos acordes de la vida cotidiana, el *bats'i rock* fue construyendo de a poco y desde abajo, un estilo y una estética que, perfilándose a sus veinte años de existencia, hoy constituye un importante referente expresivo para la juventud indígena (si bien no el más conocido), de Los Altos de Chiapas, en particular para jóvenes *tsotsiles* de San Juan Chamula y Zinacantán y para aquellos que habitan en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, así como algunos jóvenes migrantes de dicha región en otras ciudades y estados de la república.

El conflicto político que estalló el 1 de enero de 1994 en el sureste mexicano, introdujo una bifurcación en las estrategias de subordinación y resistencia en las relaciones sociales, políticas y culturales entre los pueblos indígenas y el Estado. La formal entrada en vigor del neoliberalismo, correspondida con un ciclo renovador de los medios y las formas de resistencia, trajo como consecuencia una transformación en todos los ámbitos de la vida nacional en sus diversas realidades locales. En los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas, los motivos de migración y sus destinos se transformaron, y

con ello, los modos de concebir la comunidad, la lengua, las costumbres y por supuesto, las actividades laborales, profesionales y de esparcimiento. La ciudad de San Cristóbal de Las Casas, siendo el centro urbano de la región por excelencia, comenzó a albergar, dado el contexto, una escena cultural *alternativa* durante la segunda mitad de la década de los noventa del siglo XX.

El agotamiento del modelo de desarrollo por sustitución de importaciones desde la década de los setenta, que dio paso en la década de los ochenta al actual régimen neoliberal, mismo que se formalizó en la década de los noventa y que se ha venido consolidando en los últimos lustros, transformó las prácticas y los símbolos que amalgamaban una vida comunitaria, para dar paso a un desplazamiento de lo rural como núcleo sustentador de las culturas y las identidades en los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas:

En 1970 el sistema de plantaciones se vino abajo y veinte años más tarde el agro sufrió la mayor de las crisis agrícolas, mermando la producción de granos y la dinámica de subsistencia de la población rural indígena [...] Esto impactó al sector juvenil de las regiones Selva y Altos. La tradicional estructura socioeconómica de la familia rural indígena campesina experimentó rupturas importantes; una de ellas fue la salida de los jóvenes [...] hijos menores herederos de la tierra, quienes tenían la responsabilidad de cuidar a sus padres y casarse con alguna joven del ejido o comunidad preservando el linaje o la costumbre. En Los Altos estos jóvenes migraron a finales de los noventa; los pactos del TLCAN en 1994 y los desastres naturales [...] influyeron significativamente. Su salida desde entonces a la fecha ha representado una gran variedad de acomodados culturales en términos individuales y colectivos [...] (Cruz Salazar; 2014: 23-24).

Por otra parte, debe advertirse que la imposición del modelo neoliberal no acaeció de forma incuestionada pues, si bien una generación de jóvenes indígenas comenzó a desplazarse con fines de subsistencia hacia centros industriales en otros estados de la república o en los Estados Unidos, el proceso de consolidación del neoliberalismo sería respondido por una resistencia indígena que generaría en el Estado la necesidad de implementar un conjunto de reformas en política pública cultural y educativa (surgidas de un tenso y lento

proceso de negociación entre el Estado mexicano y los rebeldes zapatistas) que comenzó a flexibilizar el conservadurismo de los habitantes de San Cristóbal, lo que ocasionó una mayor presencia de jóvenes indígenas en la ciudad, sobre todo en búsqueda de ampliar sus estudios y laborar..

Si antes del levantamiento armado el estamento dominante, blanco y mestizo de San Cristóbal no conocía contrapeso a su conservadurismo, las simpatías que el movimiento zapatista despertó entre connacionales y extranjeros, hizo de San Cristóbal un punto de confluencia entre diferentes agentes políticos, sociales y culturales situados desde una posición opositora o *alternativa* que de cierta forma desestabilizaron su sistema de prácticas y valores.

Resulta ineludible problematizar el concepto de “cultura alternativa”, pues más que referir una estética particular o un sello epocal, refiere a la creación, desarrollo y emergencia de prácticas culturales colectivas que se asumen en un mayor o menor grado de disenso respecto de un conjunto de prácticas y símbolos establecidos como válidos, hegemónicos o canónicos por su procedencia social tanto en términos estructurales como simbólicos. En el caso de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, la década de 1990 representó un tiempo de emergencias de culturas alternativas, frente al carácter conservador de sus habitantes y sobre todo, respecto de la relación de éstos, frente a los distintos pueblos indígenas periféricos a la ciudad. De ahí, la importancia que tuvo la figura del EZLN como referente contestatario y vector de dicha cultura alternativa, frente a los arraigos de los llamados *coletos*.

Aquellos que se hicieron jóvenes en torno a 1994, conocieron en su adolescencia un mayor grado de escolaridad, así como la posibilidad relativa de postergar sus obligaciones familiares para disfrutar de un porcentaje más alto de sus ingresos. Este cambio generacional se vio reflejado en la transformación musical que muchos pueblos indígenas, como San Juan Chamula y Zinacantán, conocieron hacia finales de los noventa del siglo XX, pues mientras la primer

generación traía consigo de vuelta músicas de la onda grupera, del género norteño y sonidos tropicales, los de la segunda generación (migrantes hacia San Cristóbal) se encontrarían con sonidos rock, ska, punk, reggae y hip hop que llevaron hacia sus pueblos.

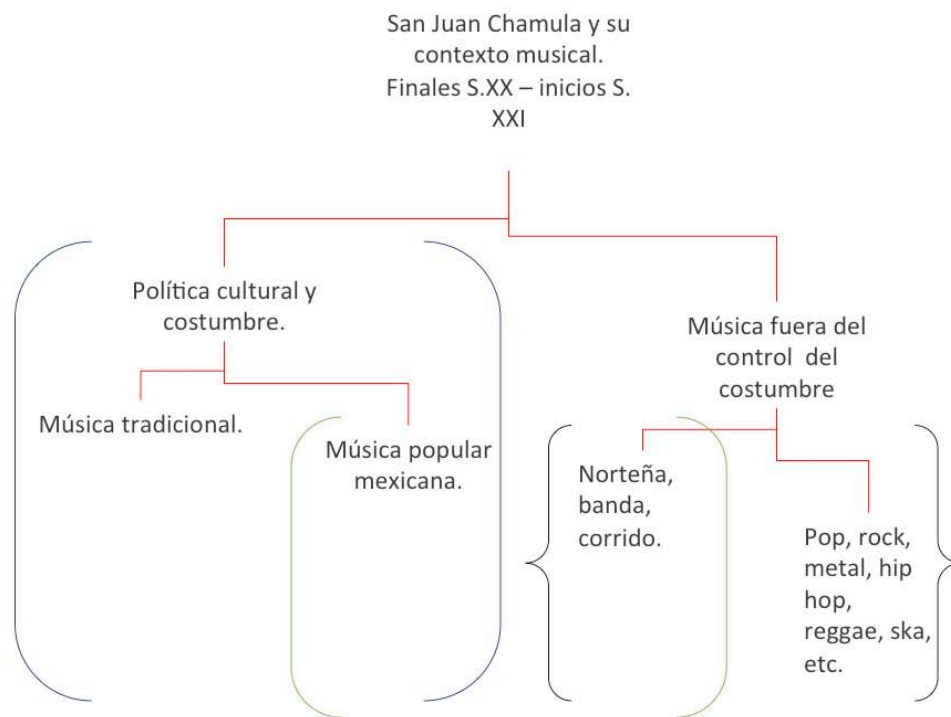
Así, por ejemplo, en el caso de San Juan Chamula, mientras que en 1990 el Instituto Nacional Indigenista a través de la Casa de la Cultura, implementaba una política musical basada en la enseñanza de música tradicional y música popular mexicana<sup>7</sup>, en medio de un control sonoro prohibitivo que miraba con malos ojos la proliferación de sonidos ajenos al costumbre (como los cánticos evangélicos, por ejemplo), después del período 1994-1996, comenzaron las autoridades del pueblo a flexibilizar los límites musicales, de manera que hacia finales de la década, era posible amenizar las fiestas populares al sonido de tecno-bandas<sup>8</sup> y tecladistas que adquirirían el instrumento con apoyos gubernamentales (López Moya; 2009). Asimismo, el desarrollo de radios comunitarias contribuyó a esta ampliación sonora, permitiendo la proliferación de los géneros norteños, tropicales y gruperos como alternativas de esparcimiento distintas a las promovidas por la política cultural.

---

<sup>7</sup> Es amplia la discusión musicológica sobre la distinción, caracterización y definición de la música popular mexicana; sin embargo, para este trabajo, entiendo por ella, aquellas expresiones musicales surgidas del proceso postrevolucionario y que se distinguirán de la música allegada a los cánones estéticos académicos heredados del siglo XIX y del Porfiriato, pero también, de las vanguardias estéticas nacionalistas promovidas por las elites intelectuales y las instituciones de promoción cultural. Esta música popular mexicana, tendrá su base en la producción de una lírica vinculada a las experiencias y los valores del pueblo campesino en su tránsito hacia la ciudad y la formación de las clases trabajadoras. Posteriormente, sus formas de producción y la emergencia de nuevas formas de consumo, generarán a través de la radio y el disco, una nueva diferenciación, pues su masificación promoverá imaginarios dominantes sobre el pueblo, y por otra parte, un movimiento alternativo de música popular, vinculado a movimientos obreros y campesinos. Otra diferencia, es la que se establece entre esa música popular mexicana y la música tradicional indígena, pues ambas se amalgaman en la enseñanza musical formal de los pueblos, como la música legítima. Como veremos más adelante, serán las políticas indigenistas las que promoverán esta musicalidad legítima a través de las casas de cultura, herederas de las misiones culturales.

<sup>8</sup> "Fue en julio de 1994, año de agitación política en Chiapas, cuando lo indígena se instaló como centro del debate nacional. Luego del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, los gobiernos federal y estatal, a través del entonces Instituto Nacional Indigenista, crearon una serie de programas emergentes de 'fomento' y 'rescate' de la creatividad artística entre la población indígena de Los Altos de Chiapas, y en ese contexto comenzaron a crearse bandas y tecnobandas, en todo el estado, lo que dio lugar a verdaderos cambios en las dinámicas socioeconómicas [...] en la región de Los Altos de Chiapas" (López Moya; 2009: 107).

En este contexto, los jóvenes que consuetudinariamente transitaban entre sus pueblos y la incipientemente contracultural ciudad de San Cristóbal, encontraban en sus pueblos una escena musical (ver Cuadro 1) delimitada por un gusto musical dominante instituido por una política musical indigenista y nacionalista en tímida flexibilización, así como por una sonoridad alternativa que, constituida por los gustos musicales de una generación mayor, no los hacía sentir representados, por lo que la consideraron más como otro rostro del gusto dominante que como una alternativa.



*Cuadro 1. Escena musical de San Juan Chamula, Chiapas. Finales de la década de 1990.*

De este modo, el rock, el reggae, el punk, el hip hop y el ska se convirtieron en la alternativa emergente de escucha a través de la cual esta generación de jóvenes se dio una voz propia. Sin embargo, esta nueva escucha no sólo estuvo basada en la vertiente alternativa del rock, sino también en el pop en español y diversas variantes del metal que para entonces circulaban gracias

al auge de la piratería, al acceso a radiodifusoras privadas, a la facilidad de grabación, copia y reproducción de materiales musicales, así como al proceso de transferencia de medios en las comunidades indígenas.

**Los antecedentes del movimiento. San Cristóbal de las casas y su escena  
*alternativa.***

En 1996, en el contexto de las discusiones y negociaciones que darían pie a Los Acuerdos de San Andrés Larráinzar, comenzaba en Los Altos de Chiapas, un movimiento musical que hasta 2009 comenzaría a ser denominado bats'i rock. Su precursor fue el músico y compositor zinacanteco Damián Martínez y la primer banda, por él liderada, fue Sak Tzevul (Relámpago Blanco en español). La principal característica de este movimiento, desde sus orígenes, fue la de interpretar y componer música rock en maya tsotsil, primero, como una forma de adaptar la música rock al idioma de los jóvenes zinacantecos, pero luego, como un medio para ampliar la sonoridad de un pueblo cuya tradición musical se encontraba en un período de transformación y a través de él articular un discurso étnico-reivindicativo.

Sin embargo, hay que marcar una diferencia entre dos momentos de la emergencia del bats'i rock. Primero, surge en 1996 en San Cristóbal como parte de un contexto que ve emerger un movimiento cultural alternativo muy ligado a la construcción de espacios en más o menos abierta simpatía con el zapatismo; sin embargo, después reemerge en 2006 en San Juan Chamula por iniciativa de Manuel de Jesús López, óscar Fernando López, Valeriano Gómez y Floriano Enrique Hernández, como parte de un contexto en el que la globalización no es más un riesgo, sino una realidad que ha trastocado las dinámicas culturales locales.

En este período de diez años (1996-2006), se asentó en Los Altos de Chiapas un doble proceso; por un lado, se consolidaron un conjunto de iniciativas desde organizaciones civiles y populares que en diversos grados de simpatía con el zapatismo y otras causas sociales, contribuyeron a reforzar la



autonomía y el ejercicio de los derechos de los pueblos indígenas, así como a visibilizar las condiciones en que vivían los indígenas en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, generando posibilidades de visibilidad, organización y por supuesto, de creación de referentes artísticos y culturales, como el rock de Sak Tzevul, forjadas en el seno de una escena cultural emanada de viajeros y activistas.

Paralelamente, en esos diez años, se consolidó el asentamiento de algunas características de la globalización neoliberal. Continuó la enajenación de tierras a los pueblos indígenas, la usurpación de recursos naturales, se reforzó el paramilitarismo y en algunos pueblos, se recrudecieron los conflictos religiosos (a efectos de la pérdida de legitimidad de los gobiernos tradicionalistas renuentes a flexibilizar su ejercicio del poder). Grandes empresas tanto turísticas, como extractivistas posaron sus ojos sobre Los Altos de Chiapas, como parte de un circuito que llegaba a la región Selva, rica en recursos naturales. Se agudizaron los procesos migratorios y se eficientizó la malla curricular de las escuelas. Las tensiones políticas hicieron necesaria la búsqueda de una *transición democrática*, aunque no se respetaran los Acuerdos de San Andrés, y la resistencia zapatista pasó al ejercicio de la autonomía de facto.

Durante los primeros cinco años del milenio, San Cristóbal de Las Casas se convirtió en un denso crisol en el que se desarrollaron paralelamente y en diversos grados de tensión, una escena cultural nutrida de imaginarios, discursos, redes y prácticas que conjugaban el activismo político con el trabajo comunitario y la producción artística y de espectáculos, así como una ciudad turísticamente atractiva y plena de exotismos que reelaboraron los rasgos de elitización de las oligarquías locales, en un marco de patrimonialización excluyente del espacio urbano. Y en medio de esa tensión, una juventud indígena en búsqueda de apropiación de la ciudad e inclusión en contextos que antes le eran negados, precisamente, como el de las artes y sobre todo, el disfrute de los espacios de esparcimiento y socialización.

Y a la par, derivada de estas tensiones, se desarrolló entre 1996 y 2006, una coyuntura en la conformación de políticas culturales que sin ratificar Los Acuerdos de San Andrés, se presentaban como favorables a los pueblos indígenas, haciendo emerger un paradigma y un discurso inter y multiculturalista en la región que transfiguró la mirada encorsetada del indigenismo hacia un esquema de “inclusión”, “asimilación” y “reconocimiento”, tutelados por el Estado. No obstante, no puede entenderse esa suerte de “asimilación y reconocimiento tutelados”, sólo como una dádiva del Estado, sino precisamente como un producto de la rebeldía indígena. Los jóvenes indígenas, generaron estrategias para poner a su favor al contexto cultural, social y político de la ciudad, sin dejar de apropiarse de los consumos que estimulaba la apertura neoliberal.

Por supuesto que, no podría entenderse la emergencia de esta escena, sin describir la experiencia concreta en la producción de festivales artísticos y culturales, a través de los cuales, podría afirmar, se formaron y profesionalizaron cuadros de producción y gestión que de a poco – y en ese período de diez años – hicieron emerger un circuito artístico y una comunidad de promotores, que disputaron, gestionando y consolidando espacios a través de su incursión en los medios de comunicación profesionales y en puestos administrativos locales, sin desvincularse de una base social que de a poco encontraba en la producción cultural un medio de expresión y una forma de vida. En ese sentido, recupero el testimonio de la regiomontana Mayra Ibarra Trejo, mánager de Vayijel, quien produjo el proyecto “Músicos, poetas y locos” (1998 – 2000), que es el primer antecedente de los festivales que más tarde serían palestra para las primeras bandas de rock tsotsil:

El ambiente cultural de San Cristóbal empezó como un ambiente alternativo, sí, es que no había nada. No había muchos bares, estaba el Madre Tierra, la Galería que hoy es La Paloma y Las Velas, sólo estos tres, entonces, éramos una banda nocturna que nos andábamos empedando en los tres bares y yo la verdad me empecé a aburrir muy rápido, o sea, pues si sales todas las noches durante seis meses consecutivos pues te aburres. El

planteamiento es muy básico, el planteamiento es “yo ya me aburrí, pero yo no me quiero ir de aquí, me gusta mucho este pueblo, yo me quiero quedar aquí a vivir, pero le falta”, y entre reuniones mi planteamiento era, hagamos algo donde otras bandas toquen, porque Sak Tzevul no podía tocar en los bares, porque si no tocabas reggae o salsa no podías tocar en los bares. Incluso ni Ameneyro que tocaba jazz [...]Entonces, “no hay donde juntarnos y hacer nuestra propia fiesta y hacer algo diferente”, o sea nos encontramos en todos estos espacios comunes, pero nos estamos aburriendo. yo lo único que hice fue como coordinar y conectar gente y decirles, pues sí hagámoslo, aunque no tengamos dinero se puede hacer.

Entre 1998 y 2000, Mayra Ibarra produjo el festival “De músicos, poetas y locos”, que fue un espacio de formación de profesionales de producción y gestión artística que más tarde cobijaría la emergencia del *bats’i rock*. Proveniente de Monterrey (donde estaba en auge la llamada “avanzada regia”<sup>9</sup>), Mayra incursiona en la radio local de San Cristóbal y en una asociación civil llamada Alianza Cívica AC, difundiendo música rock, pasando luego a la promoción de este género en la ciudad, comenzando en el barrio de Kuxtitali en San Cristóbal y en templetes zapatistas, las más de las veces sin el respaldo de la presidencia municipal. Mayra me muestra unas fotografías del Festival de Músicos Poetas y Locos y me describe:

Era un festival que no tenía ningún apoyo de ninguna instancia. No teníamos apoyos de gobierno, no queríamos pedirle a nadie. Era todo autogestivo y en nuestra cabeza no entendíamos de solicitar apoyo ni permisos, sólo teníamos claro que nuestra energía estaba encaminada a una sola cosa que era montar un festival: que todos toquen, que todos expongan, que venga mucha gente y cada año iba creciendo. A cada año era mejor. Una vez, un año que estaba Mariano Díaz, el sí nos robó un templete. Es que el primer festival lo hacíamos en este templete zapatista que montaron ahí de fijo y que quedó un gran tiempo frente a la catedral que le llamaban el Civipaz, Espacio Civil por la Paz. Era una estructura de madera con lonas y una carpa muy mal hecha pero con todo el espíritu zapatista porque tenía ahí unas pinturas zapatistas, unos

---

<sup>9</sup> Nombre que recibió la emergencia de una escena rockera independiente en la ciudad de Nuevo León, Monterrey entre 1995 y 2000.

pasamontañas. Cada vez que llegaban compas zapatistas ahí dormían porque estaba techadito y todo.

[...]

Ahí está Oto [miembro de Sak Tzevul]. Él siempre andaba detrás del EZLN poniendo fuego y copal y monta todo un altar [...] Aquí está Bakté como “Los chiles habaneros”. Y aquí está Sergio Borja [músico argentino], Javier Molina [poeta y periodista], Pohlenz [dedicado al comercio justo de café], este es otro grupo de *reggae* que había en ese entonces. El Chango [productor musical y hasta 2014 saxofonista de Lumaltok] [...] Lo único que le pedíamos al ayuntamiento eran las mamparas [para exhibir obra de pinrores] En el último festival ya pedíamos mamparas, porque ya en los últimos dos, empezábamos a ver que llegaba mucha obra. De hecho sacábamos bien poquita publicidad porque no teníamos dinero, sacábamos copias de volantes así pedorros. Los pegábamos y el mero día del festival veías que llegaban un chingo de cuadros. Y llegaban payasitos, gente en zancos, gente que hiciera malabares para que anduviera paseando en el parquesito, era otra vibra. Este danzante nos hizo llover un día. [...] Todo esto fue entre diciembre de 1998 en el centro en el templete zapatista y el 99 en el parque.

[...]

Como que ya no salió para el 2000, pero lo hicimos en 2001 y lo hicimos en 2002. Después me volví a ir a Monterrey, en el 2002, hasta el 2004 regresé, mi casa (esta casa) se la quedó Paty de Amenyro, quí vivió ella y mientras vivió ella, hizo la Escuelita de Jazz, aquí en esta casa hizo la primera [...] Duré dos años en Monterrey y pensaba que ya no iba a volver. Y siempre que me iba pasaban cosas, todos me andaban contactando. En el primero tocó solo Damián en el Músicos, poetas y locos. El último festival fue en Cuxtitali [estuvieron] Juan Pohlenz, Marco Fons, Sak Tzevul, Beatriz Aurora (pintora del zapatismo), Leonardo Toledo Garibaldi (pintor), Juan Luis Negrete (poeta), Tim Trench (investigador británico), Margarita Roche (pintora), Amenyro. Javier Molina (poeta y periodista). Yo me traje a unos amigos de Monterrey que eran tatuadores y hacíamos tatuajes en vivo. Ya se estaba poniendo cada vez más loco el festival [...] Todos eran tatuadores, él César [organiza la feria internacional del tatuaje en Monterrey] es muy famoso, entonces todos se querían juntar con él

Por otra parte, en ese período de diez años, Damián Martínez logra la aceptación de la música rock por parte de las autoridades tradicionales de Zinacantán, pues éstas miraban con suspicacia la introducción de un género musical distinto al que dictaban las costumbres. Como Martínez interpretaba algunos cantos sagrados y escenificaba rituales propios de su pueblo, fue sancionado y conminado a aceptar el cargo tradicional de músico, para asumir su responsabilidad frente al quehacer musical. De este modo, las actividades rockeras de Damián, si bien fueron sancionadas por las autoridades tradicionales, en consecuencia también comenzaron a gozar de reconocimiento al interior de la comunidad. De esta manera, se estableció un precedente, en el que una comunidad indígena hacía posible la aceptación de la música rock. Para los músicos de *bats'i rock*, resulta necesario no sólo legitimar su práctica en la ciudad de San Cristóbal, sino al interior de su comunidad.

Mientras Damián Martínez opta por gestionar proyectos musicales y culturales a través de negociaciones con la política cultural y con las autoridades de su comunidad, por su parte, Mayra Ibarra, incursionaba en la producción de conciertos masivos en la ciudad de San Cristóbal a través de apoyos mixtos: empresas privadas y marcas por un lado, permisos del ayuntamiento y recursos *donados* por otro, sin separarse de una amplia base social que se profesionalizó en este contexto. Después del Músicos, Poetas y Locos, Mayra y Damián se aventuraron en la producción del festival Neoetnofest, al cual llegaron agrupaciones como Sekta Core. Sobre el Neoetnofest, Mayra abunda:

[...]

Hasta que yo regresé en el 2004 yo ya traía este proyecto bajo el brazo que era Radiomórfosis [programa de radio] y le dije al dueño: “mire, traigo este proyecto de rock, que no sé qué, bla bla bla”, le mostré todo el proyecto y dijo “adelante, vas” y una vez que estaba en la radio hice otro festival que pretendía ser la continuidad de todos estos pero ya más ambicioso y fue mucho desmadre y fue mucho pedo. En realidad la esencia de estos primeros cuatro festivales es como la esencia más geuina de un movimiento cultural alternativo de San Cristóbal. Porque lo otro ya, pues yo venía de

Monterrey y ya traía todas estas ondas de “quiero llevar al Gran Silencio”, pero es que desde un principio yo quería hacer un festival grande y traer al Gran Silencio, entonces ya para entonces dije “no hay quinto malo, este sí me lo aviento y en grande”, pero implicó meter a muchos patrocinadores, que sí los tuve, sí entró Telcel, sí entró Coca Cola, sí entró el Ayuntamiento. Me agarré puros peces grandes y lo armé.

[...]

Y lo que pasa es que era muy caro, era muy muy caro y como todos estos festivales habían sido gratuitos y libres no tenía la experiencia del boletaje y cuánto tiene que costar en taquilla y cuánto tiene que cosar después y todas estas cosas son un pedote si no las sabes hacer y si no entiendes la dimensión. A parte en ese entonces todos creíamos que nadie pagaba por ver un concierto y que todos eran pobres y no tenía yo claro en realidad cuánta gente sí paga por entrar a un masivo. Al no tener estos factores claros, pues tronó todo el proyecto y ya no volvimos a hacer otro festival, pues ese festival ya no se llamaba de músicos poetas y locos, se llamaba Neoetnofest. Ese nombre se lo puso Damián.

Finalmente, la apertura radiofónica, la producción de eventos culturales alternativos masivos, la mixtura entre la autogestión, la búsqueda de patrocinadores y la gestión con las autoridades municipales, sirvieron como un marco de visibilidad del rock, por un lado como poderoso medio de comunicación para los jóvenes y por otro, como una vía posible de producción local de bandas. Si tomamos este marco, y lo colocamos en el mismo espacio en que los jóvenes indígenas desplegaban su vida cotidiana, obtenemos un medio estimulante para la apropiación y la producción de música rock. Mientras en Tuxtla se desarrollaba una escena rockera independiente, en los pueblos indígenas el rock era ya una realidad a punto de estallar con el Primer Concurso Estatal de Bandas de Rock en Chiapas (2006).

Estas experiencias y contextos de diez años, proveyeron a Vayijel de un marco de acción que los llevaría a transformar para siempre la sonófera de San Juan chamula, al grado que sólo era cuestión de tiempo para que las autoridades tradicionales toleraran que la agrupación de López y Hernández

(Vayijel) hiciera tocadás públicas, permitiendo incluso que su lanzamiento como banda, ocurra en la fiesta de San Sebastián a inicios de 2007. Hay un período pues, de diez años en el que la musicalidad indígena experimenta una transformación radical. En diez años la política cultural en materia indígena, pasa de ver en el rock un estilo que las transgrede, a tenerlo como un potencial medio de legitimación.

Finalmente, hubo un período seminal entre 2007 y 2009, en el que las experiencias y estrategias aprendidas de 1996 a 2006, comenzaron a surtir efectos. Si durante la administración de Pablo Salazar Mendiguchía (2000-2006), la escena rockera se valía principalmente de la autogestión y del arrojo de promotores para “tocar puertas”, logrando construir un contexto sobre el cual se aposentaran las primeras expresiones de rock en tsotsil, en el período de gobierno de Juan Sabines Guerrero (2006-2012) ya existían más de una decena de bandas de rock indígena, cada una con propuestas distintas, producción de demos, espacios para tocar y festivales en los cuales participar, pero sobre todo contaban con el interés institucional.

Entre 2009 y 2010 es que se puede afirmar la existencia de una escena de bats'i rock constituida por un Sak Tzevul a la vanguardia de un conjunto emergente de agrupaciones jóvenes de Chamula y Zinacantán. Sin embargo, no todas las bandas se posicionan del mismo modo respecto de Sak Tzevul y la categoría bats'i rock. De hecho, antes que una categoría que aglutinara a las bandas, sólo existían dos bandas de rock en tsotsil, Sak Tzevul y Vayijel; luego, en 2008 un miembro de ésta banda (Valeriano Gómez) pasa a formar parte de Sak Tzevul, mientras que de ésta se separa un miembro (Julián Zanate Hendrix) para formar Lumaltok; finalmente de Sak Tzevul se derivaría Yibel Jmetik Banamil (encabezada por Valeriano) y Hektal (por Eddy Aguilar), de manera que se comenzarían a distinguir a finales de 2008 dos escenas: una en Chamula encabezada por Vayijel y otra en Zinacantán encabezada por Sak Tzevul.

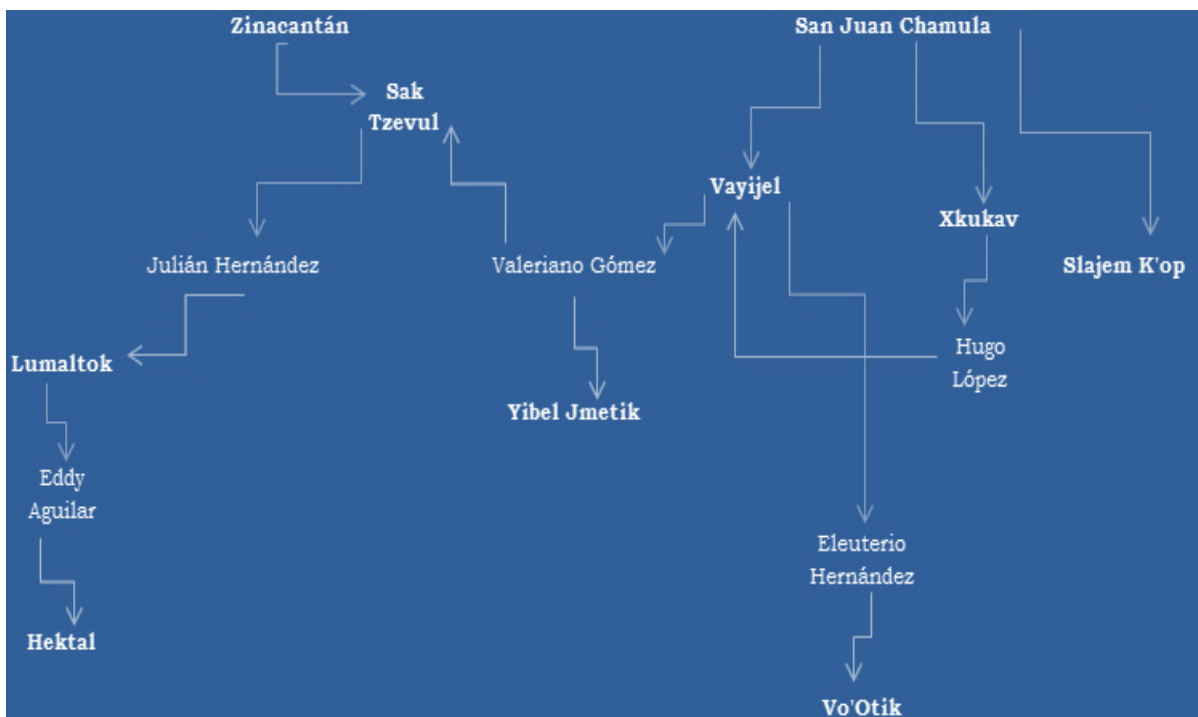


Diagrama 1. Despliegue de la escena de rock tsotsil en Los Altos de Chiapas.

En 2009 Martínez de Sak Tzevul, con intercesión del CONECULTA y del CELALI organizó junto con los miembros de Lumaltok y Yibel Jmetik Banamil el primer Bats'i Fest del cual quedó fuera Vayijel dado que atravesaban por un veto de un año luego de que en 2008 entraran en conflicto con los organizadores del festival cultural "Ollin Kan" en ciudad de México<sup>10</sup>. Fue entonces que con el concepto bats'i Fest, el de bats'i rock adquirió una popularidad inusitada que terminó por aglutinar bajo de sí a todas las bandas partícipes del fenómeno de rock tsotsil. Luego del éxito que tuvo el Bats'i Fest 2009, en 2010 Vayijel se integraría a la organización de la edición de ese año y sería invitada incluso, la agrupación de rock seri Hamac Caziim. A partir de ese año cobró un interés inusitado un fenómeno con cerca de quince años de existencia, identificado

<sup>10</sup> Los organizadores del Ollin Khan 2008, según testimonios de la banda, querían que Vayijel tocara en dos sesiones al precio de una. Su mánager de entonces, el pintor Floriano Hernández, por petición del resto de los miembros, exigió se le pagara a la banda el precio de dos tocaditas y los organizadores del Ollin Khan les dijeron que si no tocaban cancelarían sus boletos de avión y sus reservaciones de hotel. Dado el conflicto, Vayijel estuvo vetado de los eventos culturales a nivel nacional hasta finales de 2009, por lo que no fueron invitados al Primer Bats'i Fest, entonces organizado por Martínez, Yibel Jme'tik Banamil y Lumaltok.



primero como rock tsotsil y luego, como bats'i rock. Actualmente, se desarrolla a nivel federal el programa De Tradición y Nuevas Rolas, que representa la consolidación de un movimiento emergido en 1996, en el que Los Altos de Chiapas adquirió una centralidad sin precedentes, dado su denso contexto social, político y cultural a una escala tanto nacional como global.

### **Validez del empleo de la categoría *bats'i rock*.**

Cuando Sak Tzevul aparece en 1996, Damián Martínez no tiene bajo la manga ningún nombre con el cual bautizar lo que compone e interpreta; se trata de un joven zinacanteco que gusta del rock y que lo ejecuta con su grupo. Posteriormente, hacia finales de 2005 cuando aparece Vayijel, cada uno de sus integrantes ya posee una básica formación musical que les permite interpretar de forma amateur algunas canciones en inglés y en español, mismas que terminan por cantar en tsotsil como una forma de acoplar la rítmica y la melodía de sus canciones favoritas a su propio universo lingüístico, es decir, a las categorías con que su mundo se hacía palabra.

Entre 1996 y septiembre de 2006, no existía una forma de denominar a la práctica y Sak Tzevul era considerada externamente como una banda de rock “en lengua”<sup>11</sup>. Fue a través del encuentro entre Damián Martínez y los miembros de lo que después sería Vayijel, el hecho que abrió este proceso de categorización. En el caso de Vayijel, narra su fundador y ex guitarrista, Manuel de Jesús López, que después de casi un año de tocar cóvers de los más diversos géneros, llegaron a un momento de necesaria definición como banda,

---

<sup>11</sup> En el año 2005 tuve la oportunidad de escuchar por primera vez a Sak Tzevul en el Parque 5 de Mayo de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Por entonces, Sak Tzevul parecía una banda de etnorock progresivo que algunos adolescentes percibíamos como una combinación de Caifanes y Pink Floyd con un toque grunge, en la que el elemento lingüístico parecía más bien un recurso simbólico que dotaba a la música de cierto misticismo, que un elemento de la cotidianidad práctica de los ejecutantes. Si los jóvenes mestizos percibíamos a esta música como un atractivo que inspiraba una especie de respeto exotizante, los indígenas que se encontraban trabajando en el parque asumieron más bien una actitud festiva ante la cual comenzaron a cantar y a bailar. Por entonces Tuxtla Gutiérrez parecía pasar por una fase de apertura en términos contraculturales y todos los fines de semana se presentaban bandas en dicho parque; éstas eran auspiciadas por el CONECULTA y el Instituto lo cal de la Juventud, por lo que la TV local también las promovía. Sak Tzevul se presentaba en el Canal 10 del entonces Sistema Chiapaneco de Radio y Televisión. Fueron estos mis primeros acercamientos al fenómeno. Hoy Sak Tzevul ha cambiado radicalmente su estilo, para convertirse en una agrupación de world music muy alejada ya de sus intenciones experimentales.

por lo que Valeriano Gómez (músico, compositor y cofundador ex integrante de Vayijel) sugirió que tocaran rock en tsotsil<sup>12</sup>.

La razón principal era que cantaban mejor en su propia lengua que en otra alguna: Era más sencillo convertir a la melodía en un medio por el cual hacer circular contenidos en tsotsil que en un idioma que les resultaba complicado de musicalizar o practicar con soltura. El fenómeno inició más como el resultado de interpretar con la lengua propia las canciones que gustaban a los ejecutantes, que como un proyecto deliberado<sup>13</sup> de reivindicación cultural, aunque pronto el proyecto se dotó de propósito.

La felicidad pareció inundar a los jóvenes músicos cuando se descubrieron componiendo en su propia lengua. Dice Manuel López que creían ser la primera banda de rock en tsotsil, sin saber que diez años atrás Sak Tzevul ya venía haciéndolo localmente con considerable popularidad<sup>14</sup>. Posteriormente Sak Tzevul llegó a tocar a Chamula por intercesión de la Casa de Cultura de San Juan y del CELALI; allí fue donde Manuel, Floriano Enrique Hernández (pintor, cofundador y ex representante de Vayijel) y Valeriano Gómez se dieron cuenta de que había mucho potencial en lo que estaban haciendo por lo que Sak Tzevul se

---

<sup>12</sup> “Empezamos a sacar la rola de Duncan Dhu, En algún lugar y Valeriano, como tenía mucha audición, le daba a la voz, el requinto y todo [...] era todo un desmadre el que hacíamos en ese tiempo, hasta que un día dijimos: ‘No mames, vamos a hacer esto’ y le digo a Óscar: ‘No pues, vamos a tocar punk de Los Ramones, de The Clash, de los Sex Pistols, así más tranquilo; el punk es tres notas nada más, le hacemos un riff así chiquito y luego la batería debe ser más normal, conforme vamos agarrado el beat y ya no sonamos tan rápido’. Y Óscar dijo: ‘¡No mames, el punk no es fácil, el punk es bien cabrón; el fácil es el norteño!’. ‘No mames, el punk es fácil, es el género más fácil’, les dije a todos, aunque no me creyeron. Y Ceferino siempre agarraba el bajo y empezaba a sacar eso de Caballo Dorado. Luego un día con Valeriano hablamos: ‘No mames, vamos a hacer algo chido, algo natural y todo, ¿por qué no cantamos algo chido?’ y Valeriano dijo: ‘A mí me late de a madres, vamos a hacer algo en tsotsil’, y todos: ‘¡Ah órale!’”. Entrevista a Manuel de Jesús López Martínez, miembro fundador de Vayijel y ex-guitarrista de la misma banda. 10 de diciembre de 2011; archivo personal.

<sup>13</sup> Imaginemos por un momento a un joven tsotsil intentando cantar una rola de rock sin lograrlo con éxito porque la pieza está en inglés o español y a sus amigos diciéndole en tsotsil: “¡chéchate la mejor en bats'i k'op!”. A ras de suelo, la música se hace comprensible y común a través de los horizontes del lenguaje propio.

<sup>14</sup> “cuando escuchamos [su primera composición]: ‘¡No mames, vamos a ser la primera banda chingón cantando en tsotsil y rock'n roll chingón!’. Todos nos enteramos con sorpresa una semana después que ya había una banda, que existía desde el noventa y seis. Nosotros pensábamos que íbamos a ser la única banda en Chamula que iba a hacer rock en tsotsil; bueno, en Chamula sí, pero en todo el estado de Chiapas, la primera banda ya existía. Cuando vimos tocar a Sak Tzevul, creció la ambición de hacer rolas en tsotsil. Cuando llegó Sak Tzevul en Casa de la Cultura, es cuando empezamos a tocar Mux kut Jvatik, la primera rola”. Entrevista a Manuel de Jesús López Martínez, miembro fundador de Vayijel y ex-guitarrista de la misma banda. 10 de diciembre de 2011; archivo personal..

convirtió en una influencia que potenció su trabajo. En septiembre de 2006, al calor de una tocada en la cual ambas bandas alternaron, Damián instó a los jóvenes a nombrar a su agrupación. Eleuterio la nombró como Vayijel o Espíritu Animal Protector.

Con este nombramiento, los jóvenes músicos empezaron a interesarse en construir formalmente su proyecto a través de la búsqueda de apoyos. Para hacer atractiva la propuesta Manuel López pidió a Floriano Hernández que dibujara el emblema de la banda con motivos góticos y elementos de orden subliminal:

[...] más antes, cuando aún empezaba la banda [...] teníamos que tener un logotipo y todo ¿no? y pues fuimos a ver a Floriano: 'Quiero que sea un tipo gótico, pero más o menos así', 'ah, bueno sí más o menos, así en ese estilo quiero que lo hagas y así', 'órale, pero que tenga un mensaje subliminal muy heavy' [risas] y nos empezamos a viajar así. Lo hizo en una hoja que a la primera le dibujó un maicito 'chingón, ahí le modificamos bien chingón después' y así se quedó. Y así quedó el pinche logotipo [interviene Teyo] 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 a Manuel de Jesús López Martínez, miembro fundador de Vayijel y ex-guitarrista de la misma banda. 10 de diciembre de 2011; archivo personal)

Floriano entregó un emblema que acompañó a la banda al menos hasta el año 2012 cuando Manuel salió de la agrupación junto con Eleuterio.

El emblema consistía en una especie de pergamino desplegado en horizontal con la palabra Vayijel escrita con flechas apuntando a todas las direcciones; éste se encuentra a su vez rodeado, como en media luna, con la palabra Vayijel plasmada de manera imperceptible a primera vista, con un estilo gótico a la usanza de los emblemas de las bandas de metal; abajo del pergamino y en el centro de esa media luna, hay un pequeño maíz en la cima de unas

montañas y debajo de él se podía leer la pequeña leyenda “rock tzotzil”<sup>15</sup>. Rock tsotsil fue el nombre a través del cual reconocieron su estilo los miembros de la naciente banda de Chamula.



*Fotografía 1 Emblema de la banda Vayijel*<sup>16</sup>.

En 2008 a Valeriano le ofrece Martínez integrarse a Sak Tzevul en consideración de sus sobresalientes habilidades musicales, de manera que Vayijel y Martínez se distancian y el sendero del rock tsotsil se bifurca: Mientras Vayijel, Xkukav y Slajem K’op se ciñen al concepto de rock tsotsil, el circuito de Zinacantán, erguido en torno a Sak Tzevul y el activismo cultural de Martínez, comienza a identificarse bajo el adjetivo *bats’i* con la realización en 2009 del primer Bats’i Fest<sup>17</sup>. Comienza entonces a divulgarse la categoría *bats’i* rock por tres posibles motivos:

<sup>15</sup> El emblema original está en posesión de Manuel de Jesús y del mismo Floriano, aunque hace uso de él la nueva formación. A veces no están presentes todos los elementos del diseño original. Éste puede ser aún observado en el disco homónimo de 2011, aunque la imagen en redes sociales puede ser distinta.

<sup>16</sup> Luis Reynaldo Díaz Gómez (2009). <http://rockvayijel.blogspot.mx/2009/09/grupo-de-rock-en-tzotzil-vayijel-en.html> Última consulta: 22 de marzo de 2015.

<sup>17</sup> Este festival fue organizado por Damián Martínez y otros promotores culturales, como Mayr Ibarra, entre otras agrupaciones llamadas a colaborar a través del CELALI (Centro de Lenguas, Artes y Literatura Indígenas), con el respaldo del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas (CONECULTA) y con permiso de los gobiernos municipales de Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de Las Casas. En lo sucesivo, se integrarían otros organizadores y auspiciadores como

1) La necesidad de Sak Tzevul por erigirse como los legítimos precursores del *estilo* rock tsotsil y establecer una suerte de canon de lo que vale y no vale en su producción y ejecución;

2) justificar al fenómeno como uno que resguarda cierta “autenticidad” u “originalidad”, no sólo pese a, sino a través del rock; y

3) denominar la emergencia de un nuevo movimiento o vanguardia dentro de la compleja taxonomía histórica del rock.

A la par que ocurre este proceso de denominación al interior de la escena de rock tsotsil, comienzan a aparecer los primeros intentos por categorizarlo desde el periodismo, la academia y los círculos intelectuales. Mientras algunos intelectuales se desgarran las vestiduras al mirar cómo *se pervierten* y caen en *decadencia* las más arraigadas costumbres musicales indígenas, otros tantos celebran al fenómeno como una suerte de *musical crossover* que indirectamente naturalizaba los efectos de una globalización avasallante.

La noción de Bats'i Rock comienza a tener diferentes sentidos según su lugar de enunciación. Por otra parte, en la medida en que la escena se bifurca y las bandas consolidan su autonomía respecto de Sak Tzevul, cada agrupación determina un discurso y una denominación para la música que producen. En el caso de Vayijel, suelen nombrarse “rock tsotsil”, en el de Lumaltok, “psicodelic posh blues”. Sin embargo, estos motes transmutan, reaparecen y desaparecen con frecuencia y con base en las estrategias de cada banda, en términos de promoción o de creación.

Vayijel apostó, sin duda, a diversificar su presencia en espacios tanto institucionales como alternativos; en los primeros solía acompañarse de algunas bandas que sí se asumían bats'i rockers, y en los segundos, son “Vayijel, rock tsotsil”. Actualmente, las bandas han comenzado a dejar de adjetivar el estilo de música que ejecutan. En el caso de Vayijel, Mayra Ibarra Trejo, su mánager

---

el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), sentando un precedente directo de lo que hoy es De Tradición y Nuevas Rolas a nivel federal y Latinoamérica.

desde 2010, ha sabido aprovechar los espacios institucionales, para luego proyectar a la banda en espacios independientes en los que suelen autogestionarse. De esta manera, Vayijel no desecha ni asume categorías, o por lo menos, no centra su preocupación en ello.

Sin embargo, para efectos de esta investigación, he optado por relacionar a la experiencia de Vayijel con la categoría de *bats'i rock*, con el fin de proponer una estrategia analítica que me permita observar al fenómeno en cuestión, no desde el rock (sus industrias, sus medios de difusión y desde el *aparato del rock* – categoría a desarrollar en el cuarto capítulo – ), sino desde los procesos de apropiación musical, vistos como una expresión de una larga historia de resistencias culturales en los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas, basados en: la desmesura (*hybris*) de estereotipos étnicos verticalmente impuestos (y resistidos) y la apropiación de elementos culturales distintos a los reconocidos como *propios*, para la reapropiación de la cultura e historia propias. Sin embargo, antes de abordar de este modo al concepto de *bats'i rock*, propongo debatir el concepto de *ethnrock*, a través del cual se ha intentado analizar este proceso sociomusical en investigaciones que preceden a la mía.

### *¿Bats'i Rock o ethnrock?*

La constante en el proceso de denominación de este fenómeno social, musical y cultural, es la de buscar el nombre que mejor la “rotule” o “etiquete”. Sin embargo, la mayoría de las veces, antes que observar las particularidades que esta práctica ha adquirido en diversos contextos y las estrategias que articulan los músicos para dar mayor visibilidad a su práctica, quienes estudiamos estos procesos recurrimos a un acto de denominación vertical sin reparar en las implicaciones de nuestros conceptos y en los riesgos de establecer categorías discriminatorias.

En este sentido, una de los conceptos más socorrido ha sido el de *ethnrock*. Lo habitual, al menos desde 2009 (año en que cobró relevancia pública

el fenómeno) es partir de la intuición de una escala clasificatoria en la que en primer lugar se encuentra el rock, luego el *ethnorock*, y dentro de él el rock indígena y finalmente el rock tsotsil, de manera que busca justificarse la existencia del *bats'i rock* en una suerte de escala evolutiva, ciñéndolo a un despliegue histórico lineal de progresivo desarrollo musical. Este hecho demuestra, desde luego, la permanencia de estructuras de pensamiento positivistas y evolucionistas en los estudios sociales y culturales sobre la música.

Esto, por supuesto, representa un sesgo metodológico e ideológico que debe ponderarse de origen en el análisis. Me parece pues necesario reflexionar al concepto de *ethnorock* para explorar sus límites y alcances como punto de partida para investigaciones posteriores. Y por último, aventurar como propuesta, para el caso específico de Los Altos de Chiapas, el empleo de la categoría *bats'i rock*, no como un estilo o subgénero en la taxonomía del rock, sino como un posicionamiento crítico basado en los sujetos que practican la apropiación, la producción y la difusión de rock desde el contexto del pueblo tsotsil. La propuesta consiste en sobrepasar la propensión a bautizar “subgéneros de rock” y basarnos en las prácticas concretas de los sujetos.

En este sentido es pertinente introducirnos brevemente en algunos trabajos pioneros que abordan el fenómeno de apropiación del rock hecho por jóvenes indígenas tsotsiles de Chiapas, desde el concepto de *ethnorock*.

El primero, titulado “El rock indígena en Los Altos de Chiapas. Música, etnicidad y globalización” (López y Ascencio, 2009), sostiene que el concepto de *ethnorock* apunta hacia un fenómeno relacional del que participan no sólo los jóvenes músicos indígenas, sino un conjunto de agentes sociales insertos en un contexto histórico caracterizado por la resignificación de San Cristóbal de Las Casas como un referente simbólico en el imaginario de lo alternativo a partir del levantamiento armado del EZLN el 1 de enero de 1994. El *ethnorock*, para los autores, no correspondería de manera fija a una posición dominante o subordinada, sino que se trataría de una categoría de adscripción cuyo

significado estaría en constante circulación y disputa. Sin embargo, cabría problematizar al concepto como una categoría que suele encontrarse fuera del control de sus practicantes.

En dicha obra, es posible leer entre líneas una posición crítica respecto al empleo de la categoría *ethnorock* en tanto verticalmente suministrada por los medios de comunicación, la política cultural y los promotores culturales y concluir que esta práctica resulta a veces exotizada como parte de una narrativa etnicitaria cuyo lugar de enunciación suele hallarse lejano de muchos de sus practicantes (no así de sus promotores y auspiciadores). Sin embargo puntualizan que cada uno de los actores que confluyen en este entramado construye su propia narrativa respecto del fenómeno que aquí nos ocupa (López y Ascencio; 2010: 181-195). Finalmente, nuestros autores, no sin reservas se preguntan: “¿Estamos asistiendo, con el *ethnorock*, a un develamiento de los discursos ocultos de lo comunitario, de lo indígena y de la sociedad que oprime y aprisiona lo joven? ¿Y, el rock indígena es una formulación fresca ante el ‘poder’ o los poderes asertivos de la sociedad a la que pertenecen?”(López y Ascencio; 2010:194).

Estos cuestionamientos, desde luego, posibilitan esta investigación y la hacen pertinente. Sin embargo, cabe señalar que López y Ascencio no ponen énfasis en que el *ethnorock* como categoría musical suele encontrarse fuera del control de sus practicantes. Y es que, al omitir definirlo desde su proceso de configuración, olvidan señalar que se corresponde con un lugar de enunciación dominante, producido por una etno-musicología inclinada ya al evolucionismo o a su contraparte populista: el folklorismo.

Por otra parte, los autores de la tesis “Vayijel. Prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales” (Flecha y Reyes, 2011) reconocen que para los rockeros indígenas el término *ethnorock* resulta discriminante; sin embargo, al concebir acriticamente al rock como una música transgeneracional, transnacional y transclasista (bajo la pretensión de no



reproducir la función discriminatoria del término *ethnrock*), terminan invisibilizando el hecho de que por razones sociales e históricas, el rock indígena no es ponderado en el entramado de poder cultural-musical como equiparable al rock blanco (o mestizo), angloparlante (o “en tu idioma”), masivo e industrializado.

Al no reconocer en el rock un elemento simbólico construido a partir de procesos históricos de tensiones culturales, se le confiere una universalidad y una transversalidad que se supone capaz de derribar por su sólo discurso las barreras que material e históricamente se han construido con base en procesos sociales de dominación y resistencia. Si bien reconocen que el *ethnrock* como categoría es capaz de señalar, clasificar y estigmatizar a la música que los jóvenes indígenas están realizando, debe puntualizarse que, a través del uso acrítico del universalizado concepto de rock, invisibilizan procesos históricos que apuntan a la dominación colonial.

A través del concepto de hibridez cultural, y la aceptación de la categoría rock como género musical universal, transclasista y transnacional, Flecha y Reyes reproducen un esquema que, equiparando discursivamente lo tradicional con lo moderno, termina por ocultar los procesos sociales que de hecho los posicionan en un entramado cultural que, aunque compartido, está organizado jerárquicamente, reproduciendo (paradójicamente) una concepción esencialista de una u otra matriz. Si el concepto de *ethnrock* constituye un reconocimiento subsumido de la alteridad, el de rock, desde algunas – que no todas – teorías de la hibridez cultural, invisibiliza dicha diferencia en la subsunción.

En este sentido, nuestros autores no logran trascender la noción de *ethnrock*, aunque aportan un conjunto de elementos que contribuyen a visibilizar que para denominar a la práctica, hace falta partir no sólo de los sujetos que la practican, sino de las relaciones y las posiciones sociales específicas en que ésta es denominada.

En tercer lugar, la tesis “¡Existimos, no somos fantasmas! *Etnorock*: medio de comunicación para jóvenes indígenas en México. Análisis del discurso del grupo Vayijel ‘el animal guardián’” (Bordenave, 2013), valida la categoría de *etnorock* ubicándola en una clasificación cronológica que mira al rock indígena desde el campo del rock, pero no desde la larga historia de los jóvenes indígenas tsotsiles. Junto con el *comcaac rock* (rock seri) y el *pírekua rock* (rock purépecha)<sup>18</sup>, el *bats’i rock* o rock tsotsil, formaría parte de una etapa de autenticación contemporánea del rock desde los pueblos indígenas. Sin embargo, nótese que además de ejercer una taxonomía lineal, no se ubican posiciones y relaciones en un campo que a todas luces está siendo pensado como el de un subgénero.

Bordenave identifica como característica fundamental del *etnorock* su revalorización de los pueblos indígenas, sus aportes culturales y su identidad a partir del rescate de la lengua materna, así como la conservación de la indianidad, subrayando que los indígenas son los únicos que pueden decidir el rumbo que toman sus tradiciones (Bordenave; 2013:14), con lo que posibilita abrir un amplio debate en torno a la autonomía cultural de los pueblos indígenas de México. Sin embargo, su trato metodológico en búsqueda de concreción, autonomiza al fenómeno y lo aborda desde una perspectiva etno-musical sincrónica y no histórico-social. Por último, pareciera emplearlo como un corolario de la *world music*<sup>19</sup>, en la que las músicas se relacionan aditivamente en un universalismo sonoro, omitiendo caracterizar al concepto de *etnorock* también como un objeto de disputas entre quienes administran y suministran lo cultural y aquellos que la producen y la resignifican.

---

<sup>18</sup> Bordenave E.; Karla; 2.3. Etnorock: los experimentos sonoros, en “¡Existimos, no somos fantasmas! Etnorock: medio de comunicación para jóvenes indígenas en México. Análisis del discurso del grupo Vayijel ‘el animal guardián’. Tesis que para obtener el título de licenciada en ciencias de la comunicación opción publicidad”. UNAM-2013. P. 48

<sup>19</sup> Habla de una World Music, en donde la música del mundo es compartida por individuos de diferentes sociedades, sin abordar la problemática de los estereotipos sonoros, aunque resaltando en ella, el inicio de la búsqueda de música en comunidades pequeñas (Bordenave; 2013: 30).

Bats'i Rock como problema de las ciencias sociales.

En este orden de ideas, sería importante replantear el punto de partida y subrayar que el llamado *ethnorock*, creado entre las décadas de 1970 y 1980 en el seno del rock progresivo, surgió en México entre la vanguardia rockera a manera de experimentación sonora consistente en la incorporación de algunos instrumentos *prehispánicos* a la dotación habitual del rock (guitarra, batería, bajo, sintetizadores y voz). Dicha incorporación partía de la pretensión de experimentar a partir de las posibilidades que ofrecían los instrumentos de percusión y viento, para recrear los posibles usos y patrones rítmicos ancestrales. Sin embargo, esta suerte de reivindicación con los mexicanos ancestrales, dejaba al margen el carácter contemporáneo de los pueblos indígenas y su cultura musical viva, es decir, efectiva y real. El rock buscaba una narrativa histórica que lo legitimara, aunque su sustento narrativo fuera anacrónico.

Importante resulta el amplio punto de vista del musicólogo Enrique Jiménez (2009), quien problematiza a profundidad el concepto de *ethnorock* en otro trabajo pionero llamado “De la guitarra chamula a la Fender Stratocaster”:

La búsqueda de sonidos nacionales fue común denominador entre los grupos de esta corriente, quienes habían enriquecido la música de rock con las sonoridades de su región, las tradiciones y su entorno cultural, sobre todo indígenas [...] El mérito de sistematizar y difundir [al *ethnorock*] fue del músico Jorge Reyes [...] Su primer acercamiento a la ‘música prehispánica’ fue con el grupo Al Universo y posteriormente con Nuevo México. Después [...] forma al grupo Chac Mool [...] Otros músicos que participaron activamente en el desarrollo del etno rock fueron Arturo Meza, Grupo Tribu, Antonio Zepeda, Humberto Álvarez, Alux, Óscar Hernández, Gonzalo Ceja e Itzá.

En el caso de los jóvenes de las comunidades indígenas, a diferencia del etno rock que era interpretado por músicos urbanos, ahora son los propios músicos indígenas quienes adaptan el rock a sus necesidades de expresión musical, generando procesos de apropiación y resignificación. En la década de los noventa se apropian del movimiento ‘Rock en tu idioma’ [...] pero utilizando sus propias lenguas para crear un rock indígena [...] El uso de lenguas nativas en las composiciones musicales se considera una estrategia

importante para su preservación, utilizando el rock como una manera de apropiarse de la modernidad. (Jiménez, 2009: 202-203).

En este tenor, cabría cuestionar si el concepto de *ethnrock* que se empleaba en las décadas pasadas, no obedecía más a una experimentación estética o un intento de legitimar al rock de cara a los impenetrables discursos nacionalistas, que a la intención de hacer visible (audible) la contemporaneidad musical de los pueblos indígenas, las cuales además de preservar o rescatar tradiciones, han buscado construir culturas autónomas que trasciendan la mirada encorsetada del nacionalismo o del indigenismo musical.

El indigenismo musical en México (tema desarrollado en el capítulo III de esta tesis), *grosso modo*, puede ser comprendido como una ideología y una política estatista de resguardo, conservación y promoción de objetos, documentos y prácticas musicales indígenas para integrar, dentro del paradigma del Estado-nación, a los diversos pueblos y generar condiciones de control cultural y político, favorables al modelo nacional desarrollista del siglo XX. A partir del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, las denominadas misiones culturales (promotoras avasallantes del bilingüismo) y un conjunto de pujantes instituciones - hoy consagradas - como el Instituto Nacional Indigenista (hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se dieron a la tarea de salvaguardar una mirada y una escucha parciales del indio contemporáneo, trayendo como consecuencia:

- El montaje de una mirada folklorizante de la realidad indígena.
- La imposición de límites a la construcción de culturas musicales vivas y autónomas en los pueblos.
- La enajenación de referentes sonoros como medio de legitimación cultural para el Estado nación.

- La invención e imposición de tradiciones musicales que devinieron culturas legítimas que en consecuencia deslegitimaron múltiples prácticas musicales distintas al canon impuesto.

En este sentido, si bien el concepto de *ethnrock* podría ser una categoría musical asumida por los jóvenes indígenas, ¿no podría ser a la vez una expresión contemporánea de la subsunción no sólo formal, sino epistémica y política de las culturas musicales efectivas de los pueblos indígenas a los cánones impuestos verticalmente por una cultura hegemónica que hoy se piensa “global” (transnacional, transgeneracional y transclasista), como lo es la del rock vuelto canon estético?, ¿no se corre el riesgo de volver a invisibilizar los modos en que los sujetos se asumen frente a su práctica musical en búsqueda de revitalizar sus culturas y con ellas, sus identidades, lugares de enunciación y procesos de construcción de autonomía y reinención de sí mismos? A todas luces, lo que subyace en el fondo es el carácter político y social en los procesos culturales de apropiación, producción y difusión de un elemento cultural como lo es el rock.

Para algunas personas el término *bats'i rock* resulta problemático, porque denota *autenticidad*: Se trata del rock de los *bats'i vinik*, es decir, de “los hombres verdaderos”; los que hablan “la palabra verdadera” o *bats'i k'op*. Y podría entonces afirmarse que dicho término denota etnocentrismo, esencialismo y anacronía. Sin embargo, sostengo que el término pondera al sujeto, su contexto y su historia y descentra la escucha y la mirada del *objeto* “rock”. Más que ostentar en su humanidad el sentido de la humanidad misma, hace visible la suya a partir de la palabra, como una voz y un sonido válido, mediante la apropiación y autenticación de un elemento cultural, como lo es la música rock.

El concepto de *bats'i rock* no sólo se valida como una auto adscripción estratégica por parte de sus creadores y practicantes, sino como un cuestionamiento mismo a la sesgada concepción hegemónica del rock como producto de las industrias culturales en el contexto de la segunda posguerra mundial del siglo XX. El *bats'i rock* dota de historia y concreción a un estilo

musical que se piensa universal, abstracto, etéreo y carente de particularidades históricas y nos recuerda que no podría entenderse la música rock sin pensar en su sustrato poscolonial. La historia del rock no es sólo la de las grandes industrias, sino la de la permanente contestación de las culturas populares e indígenas en el despliegue de la modernidad.

Es decir, el estudio del rock (y con él, del *bats'i rock*), parte del supuesto de que el rock no es una expresión afirmativa del colonialismo, sino una respuesta a dicha condición histórica; es pues, en su origen, un síntoma de aceptación y resistencia a la modernidad desde los estamentos subordinados de las colectividades humanas. Recuerda un poco a los planteamientos de Paul Gilroy en su *Atlántico Negro*, en donde la música negra contemporánea, lejos de ser subsidiaria del colonialismo, se establece como un puente o como un sistema de vasos comunicantes, a través de los cuales se restablecen prácticas y discursos en oposición al colonialismo, que reconfiguran diversos sentidos de pertenencia y autenticidad (Gilroy; 2014).

La traducción de *bats'i rock* podría casi literalizarse como rock verdadero; sin embargo, pese a que desde finales de los años sesenta se decía que el rock había muerto, hoy nos preguntamos, ¿existe o existió un rock verdadero? La respuesta resulta ambigua, pues ésta es afirmativa: el rock es verdadero toda vez que su consistencia se fundamente sobre la pretensión de auto-transgresión de su propia autenticidad. En este sentido, *bats'i rock* no debe ser definido desde su traducción literal, sino desde el horizonte de sentido al cual se adscriben ciertas categorías del entendimiento de sus practicantes. Según la cosmovisión maya tsotsil, si el hombre verdadero o *bats'i vinik* es el culmen de la génesis del cosmos, su palabra o *bats'i k'op*, sería la palabra verdadera, pues es a través de ella que este hombre experimenta y aprehende dicha creación asumiéndose parte de ella a partir de la palabra.

Si con Wittgenstein afirmamos que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, entonces, el *bats'i k'op*, para los *bats'i vinik*, es el sistema

práctico-categorial a través del cual producen, reproducen, transforman y experimentan el mundo, apropiándose en la construcción de su sentido de autenticidad. De este modo, el adjetivo bats'i o verdadero, funciona como una reivindicación de autenticidad. Si el bats'i son o son verdadero (música tradicional), aún dependiendo de instrumentos propios de una alteridad cultural colonizadora (como los cordófonos), adquiere un estatuto de autenticidad en la medida en que mediatiza los códigos y las prácticas que los miembros de una colectividad consideran suyos, el bats'i rock hace lo propio al exteriorizar la intención de los bats'i vinik de autentificar al rock a través del bats'i k'op.

Sin embargo, ¿no es éste un proceder que no es exclusivo de los mayas tsotsiles? Si es posible hablar de la historia del rock, es precisamente porque se trata de un género musical que ha sido incorporado a otros usos lingüísticos y a otras matrices ya no se diga nacionales, sino incluso étnicas. El rock ha sido apropiado por cualquier reivindicación étnica, nacional o lingüística, hecho por el cual, los más románticos asumen que el rock es una música transnacional, transgeneracional, transgénica, transcultural y hasta transclasista. Sin embargo, ésta es una visión que obvia un hecho que me interesa resaltar: el rock es heterogéneo, precisamente porque es susceptible de ser apropiado por las alteridades culturales bajo sus respectivas búsquedas y reivindicaciones. Es decir, la paradójica universalidad del rock, no puede sino consistir en su capacidad concreta de particularización, misma que no opera desde el rock hacia los sujetos, sino desde los sujetos hacia el rock.

El rock está presente ahí donde surge, no sólo una lucha por el reconocimiento de la autenticidad, sino hasta por la legitimidad en una hegemonía determinada. El bats'i rock debe ser entendido no sólo como un estilo musical, sino como un posicionamiento político; un lugar de enunciación con necesidades específicas de reconocimiento y legitimidad en un entramado social diferenciado verticalmente consistente en disputas, intercambios, negociaciones, deferencias y por supuesto, resistencias. El rock no es el vector

del análisis, sino el proceso histórico a través del cual convergen, divergen y emergen transversalmente la etnia, la lengua, la edad, el género, la nación y la clase, a través de la música.

Si el rock en tanto hecho histórico sustenta su autenticidad en su capacidad de auto-transgresión es porque se despliega como un espacio y una práctica sociales disputados entre los diferentes vectores identitarios que allí convergen de forma más o menos conflictiva, más o menos negociada. A su vez, constituye un espacio en el que es posible re-significar la identidad transgrediendo su fijeza, es decir, desembarazándola de las expectativas que en ella monta estereotípicamente un estamento cultural dominante. Es decir que, el *bats'i rock* es una práctica musical con implicaciones políticas en tanto disputa un sentido de autenticidad para y desde los sujetos que la realizan, siento éstos, jóvenes e indígenas *tsotsiles* contemporáneos en medio de los efectos de la globalización neoliberal.



## ¿ERA UN GRAN TIEMPO DE HÍBRIDOS? ENTRE EL HIBRIDISMO POSMODERNO Y UNA INACABADA TEORÍA DEL CONTROL CULTURAL.

“Era un gran tiempo de híbridos, de salvajes y científicos, panzones que estaban tísicos en la campechana mental, en la vil penetración cultural, en el agandalle transnacional, en lo oportuno norteamericano-imperial, en el despiporre intelectual, en la vulgar falta de identidad”.

Tiempo de híbridos.  
Rodrigo González.

En este apartado busco identificar algunos lugares comunes que se articulan en torno a un empleo espontáneo del paradigma de la *hibridez cultural*, mismos que impiden su uso de manera adecuada. Ésta estrategia resulta válida, toda vez que en torno a los denominados fenómenos de *musical crossover*, como el *bats'i rock*, convergen múltiples prenociones con respecto a la producción de circuitos simbólicos originados entre *lo auténtico, lo tradicional, lo indígena y lo popular, con lo moderno, lo global, lo estético y lo tecnológicamente avanzado*.

Además, intento desembarazar a esta investigación de la abstracta idea de que la música *es un lenguaje universal, capaz de derribar fronteras de clase, etnia, nación, generación, género e idioma*. Se busca pues sostener, con sus respectivos matices y concreciones que, siendo la música una de las expresiones más *espiritualistas* y sensibles dentro del arte, oculta dentro de sí a uno de los gustos que más reafirman en los sujetos su pertenencia a un contexto social<sup>20</sup>: una clase, un pueblo, una generación o una identidad étnica.

De manera más concreta, Marina Alonso Bolaños, señala que:

[...] la música no es un lenguaje universal. Si bien está presente en todas las sociedades, los códigos con que se crea e interpreta no son los mismos; aun entre los mismos sectores de una misma sociedad, el sonido musical

---

<sup>20</sup> Bourdieu, Pierre; Capítulo 1. Títulos y cuarteles de nobleza cultural, en *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Ed. Taurus, BA. Argentina; 1998. P. 16

manifiesta principios de diversidad y diferenciación social, y delimita las fronteras étnicas entre lo propio y lo ajeno (Alonso; 2008:33).

En su discurso y en su propuesta musical, el *bats'i rock* conjuga, a simple vista, tanto elementos considerados tradicionales como modernos. Por un lado, el empleo de narrativas (míticas o cotidianas) en *bats'i K'op* o lengua originaria parece enfatizar, a través de una estética visual y sonora, la inmaculada existencia de un universo simbólico *ancestral*, mientras que la electrificación y la reproductibilidad técnica del sonido ponen el dedo sobre el renglón de las industrias culturales y la cultura de masas. No obstante, ¿qué podemos decir más allá de estos dos aspectos? Más allá de tratarse de una música híbrida que conjuga aditivamente formas musicales y objetos culturales, es momento de preguntarnos también por los sujetos, las relaciones sociales que constituyen sus procesos y andamiajes históricos y los procesos de apropiación cultural mediados por contextos sociales complejos.

### **Reflexionando algunos presupuestos *hibridistas*.**

En las últimas tres décadas se ha convertido en lugar común afirmar que una suerte de *condición postmoderna* ha generado procesos culturales de *hibridación* que bien se pueden observar en el constante flujo de objetos que fusionan tanto elementos culturales de formaciones tradicionales, indígenas y/ o populares con los de otras modernas, occidentales o de 'alta cultura', prescindiendo ambas de determinación histórica y *metarelato* alguno. En este sentido, me parece importante señalar una clara diferencia entre la hibridez cultural como *operación* inherente a los procesos de construcción de culturas e identidades, respecto de los presupuestos *hibridistas* que la asocian ideológicamente a una lectura posmoderna de los fenómenos de apropiación y resignificación cultural.

Grosso modo, intento sostener junto con otros autores, que la hibridación cultural, más que referirse a una libre mixtura de objetos anacrónicos fragmentados de sus contextos, está asociada a la historicidad de los sujetos en

los procesos culturales y sus relaciones sociales, mientras que *el hibridismo* suele operar como un recurso ideológico de deslegitimación cultural sobre la base de un burdo relativismo. La novedad que se propone no consiste en argumentar que las culturas en general y las musicales en particular son híbridas, sino que ésta hibridez se encuentra sujeta a procesos históricos a través de los cuáles las identidades culturales, los símbolos y los significados – y no sólo los objetos – se encuentran, a la vez que negociados, en constante circulación y disputa.

Miguel Alberto Bartolomé en su obra *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina* (2006), señala que:

Por definición todas las culturas singulares humanas han sido y son híbridas, ya que constituyen configuraciones resultantes de múltiples contactos culturales tanto del pasado como del presente. Por ello, el proponer la existencia de culturas híbridas suena a tautología (Bartolomé; 2006:99).

Bartolomé está apuntando con claridad hacia una de las paradójicas consecuencias de la perspectiva *hibridista*: *Necesariamente, en términos lógicos, la hibridación cultural implica la autonomización abstracta de las culturas que sin embargo coparticipan de un proceso histórico social concreto*. Esto significa que, partiendo de una mirada fijada en un presente inmediato, en el que es imposible aprehender matrices culturales puras y estáticas, el *hibridismo* termina por concebir a las culturas como sin especificidad histórica, y por ende, *ilegítimas de origen*: “*pensándolas al parecer, con una ideología medieval de la virginidad*” (Bartolomé; 2006:98).

Esto es: el hibridismo, intentando trascender todo esencialismo, termina por deslegitimar todo cuanto al interior de una cultura se construye históricamente como único y específico, supuestamente en pos de resaltar su proclividad a transformarse<sup>21</sup>. Por supuesto, este hecho no implica la validez del

---

<sup>21</sup> Yo sostengo que el hecho de que una cultura no sea pura o estática, es decir, que el hecho de que las culturas obedezcan a procesos de transformación, no les resta legitimidad histórica. Es decir que, el hibridismo posmodernista, preguntándose por las esencias, encuentra obvias contradicciones, luego se aflige ante la dislocación de lo real y pronto, denuncia cualquier intento

paradigma esencialista, sino que pone el dedo sobre el renglón de la historicidad de los procesos culturales. Tanto la hibridez como la especificidad de las manifestaciones simbólicas y prácticas de las culturas, forman parte de sus procesos históricos y sociales de auto – producción, reproducción y transformación de la cultura y la identidad.

Existe también, desde el hibridismo, una tendencia a identificar espontáneamente a los procesos de hibridación con una (también espontánea) mirada epocal ceñida al posmodernismo<sup>22</sup> como si en otras épocas de la humanidad no hubiera existido contacto alguno entre matrices culturales diferenciadas en estado de alteridad y como si esta “nueva era” fuera por vez primera el momento histórico transfronterizo por excelencia. Ciñéndose al posmodernismo, el antropólogo y crítico cultural argentino Néstor García Canclini, afirma:

Concebimos a la posmodernidad no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse (García Canclini, N; 2009:23).

Sin embargo, sugiero partir de una forma distinta de problematizar esos vínculos equívocos, en el sentido de recuperar otra concepción de la modernidad y replantear en ese marco el problema de la alteridad cultural y sus intercambios, refracciones, tensiones y acuerdos. Además de que no podemos concebir a la posmodernidad como una *fase superior* en el desenvolvimiento de la lógica

---

de construir autenticidad; luego declara que la autenticidad no existe y, con el esencialismo, tira por la borda la histórica dialéctica de la identidad, sin antes reparar en su reconceptualización como construcción referida a procesos históricos de larga data.

<sup>22</sup> Al posmodernismo se le puede entender tanto como horizonte interpretativo que cuestiona los paradigmas modernos con respecto a la fijeza de la alteridad cultural, como una mirada epocal que desde ciertas posiciones concibe como trascendidos los efectos de la modernidad occidental capitalista (ya sea como superados, o como intensificados). La primera, podría ser considerada una perspectiva crítica respecto de la modernidad, mientras que la segunda, pretende observar linealmente a la modernidad como un proceso acumulativo y ascendente, invisibilizando así las formas concretas en que opera, en tanto proyecto civilizatorio. De cualquier modo, ya sea la posmodernidad entendida como logos crítico o como logos ideológico, se trata de un paradigma insuficiente, pues para uno u otro fin, parte sólo de unas formas acotadas de lo que entiende por modernidad.

cultural del capitalismo avanzado, como sostendría Jameson (1991)<sup>23</sup> (puesto que la modernidad capitalista ha sido un proyecto inacabado, heterogéneo y pleno de contradicciones) tampoco puede ser considerada como un marco interpretativo suficiente<sup>24</sup> para clarificar – y menos explicar – las relaciones que, de hecho, sí que se establecen entre las tendencias homogeneizantes modernas con respecto a las matrices culturales en que se asientan<sup>25</sup>.

La modernidad es un conjunto de formas específicas en que manifiesta históricamente los efectos del establecimiento de modos de organización y dominación social jerárquicos en términos políticos, económicos, culturales y sociales: se trata pues, de un ideal civilizatorio. Cabe recuperar el pensamiento del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, quien explica: Por modernidad habría que entender el carácter peculiar de la forma histórica de totalización civilizatoria que comienza a prevalecer en la sociedad europea en el siglo XVI [...] una realidad de concreción en suspenso o potencial, todavía indefinida (Echeverría, B.; 2005:144).

En este sentido, la hibridez cultural no sería un atributo epocal posmoderno, sino una de las múltiples formas en que se manifiesta, de hecho, el operar de los procesos culturales en tanto producidos por la historicidad humana, en particular en su modernidad; de ahí que para Bartolomé la expresión “culturas

---

<sup>23</sup> En su obra sobre la posmodernidad como lógica cultural del capitalismo avanzado, me parece se establece una postura fatalista respecto del desarrollo del capital como una lógica que permea y totaliza la experiencia social. Por el contrario, sostengo que con todo y el avasallamiento de la modernidad capitalista, ésta no agota la vida cotidiana y los ámbitos sociales de todas las colectividades humanas, ni del mismo modo, ni a la misma profundidad.

<sup>24</sup> El antropólogo argentino, Miguel Alberto Bartolomé, expone de manera muy sencilla cómo hoy se toma por paradigma novedoso al de la hibridación cultural desde disciplinas como la sociología, siendo que para la antropología el carácter cambiante de las culturas, así como su pluralidad, ya eran evidentes antes del boom del posmodernismo y de los estudios culturales. Así, lo que hoy tanto ruido hace, para él son más bien concepciones desde el neohibridismo: “Desde el decenio de los 60 nadie piensa que las culturas son autocontenidas ni que el ‘nosotros’ occidental sea homogéneo, dividido como está por países, clases, géneros y culturas regionales. También todos sabemos que los intercambios culturales son tan asimétricos como dependientes de las relaciones de poder de los grupos involucrados” (Bartolomé, M.A; 2005: 100).

<sup>25</sup> Es decir, no se ha tratado jamás de vínculos equívocos entre la modernidad y las tradiciones que excluyó, pues lejos de ello, una de las principales características de la modernidad es el procesamiento de dichas tradiciones en su tendencia imposible al absoluto. De hecho, una de las características de la modernidad es que estas formaciones sociales tradicionales no han podido sino ser incorporadas inequívocamente bajo un esquema de subordinación, a condición de su existencia. Y éste, es un problema evidentemente moderno que sólo puede ser atajado por asideros conceptuales que gocen de una mínima consistencia explicativa.

híbridas” resulte tautológica, pues la cultura, entre otros atributos, lo es en tanto *híbrida*, independientemente de la forma que adquiera la lógica cultural en el desarrollo de la modernidad. Por su parte, cabe descartar la hipótesis de la posmodernidad como marco interpretativo para problematizar *lo híbrido* de las culturas, pues *lo híbrido* ni se trata de un producto de creación contemporánea, ni tampoco es emanado de la realización plena de una modernidad.

De hecho, más que hablar de posmodernidad, Echeverría prefiere argumentar la existencia de formas diversas de modernidad; ésta para él:

[...] se presenta de manera plural en una serie de proyectos e intentos históricos de actualización o efectuación de su esencia; proyectos que [...] al coexistir unos con otros en conflicto por el predominio de la vida social, dotan a su existencia concreta de formas particulares sumamente variadas (Echeverría, B.; 2005: 144).

En este sentido, el *bats'i rock*, podría ser una concreta manifestación cultural y musical de una de las tantas caras que la modernidad puede mostrar<sup>26</sup>. Cabe mencionar que Bolívar Echeverría está pensando en la modernidad como un proceso que se concreta a nivel de la experiencia social mediante la formulación de diversas estrategias o formas concretas en la vida cotidiana, que formula como *ethos*: actitudes, sensibilidades y maneras de responder y confrontar específicas frente al proyecto de la modernidad.

Entonces, ¿en qué consiste el *hibridismo*, si las culturas de hecho tienen por atributo la *hibridez* y si la modernidad es un proyecto civilizatorio inacabado y múltiplemente cristalizado? Lo que busco sostener, es que el paradigma de la hibridación cultural, aplicado espontáneamente, genera un efecto ideológico que

---

<sup>26</sup> Bolívar Echeverría continúa páginas adelante: “Las muchas modernidades son figuras dotadas de vitalidad concreta porque siguen constituyéndose conflictivamente como intentos de formación civilizatoria de una sustancia histórica [...] que aun ahora no acaba de perder su rebeldía” (Echeverría; 2005:147) El rock indígena, puede pensarse como una particular manera que tiene una generación de jóvenes indígenas de asumir una posición práctica frente al ideal civilizatorio moderno, sin rechazarlo de lleno, pero sin ser invisibilizada por él. El rock indígena alimenta a la modernidad, pero se vale a la vez de ella. Resiste a la modernidad a la usanza del espectáculo o el carnaval. No la derriba, ni la lleva a cuevas, sino que se oculta en sus intersticios y la enferma de realidad, aunque luego la ficción civilizatoria se vuelva inmune y neutralice al agente. La pregunta es, en esta dialéctica del amo y el esclavo, ¿quién neutralizó a quién, quién enfermó a quién?

deslegitima políticamente cualquier defensa o reivindicación respecto de la historicidad de las culturas que, sin ser puras o fijas, reclaman y construyen un sentido propio de su identidad: una vez más, autonomía.

Este hecho impacta directamente sobre el problema que implica el fenómeno del *Bats'i Rock*, pues al consistir en *la promoción de la especificidad étnica a través de un referente cultural moderno, como lo es el rock*, se suele relativizar<sup>27</sup> su interpretación al grado en que, pareciera ser un fenómeno que ocurre *allá*, en un nicho simbólico preservado, aislado de políticas culturales, de flujos mercantiles y de las prácticas y valores de los que los indígenas sin embargo son partícipes desde una posición subordinada históricamente construida, aunque siempre cuestionada.

De este modo, desde la perspectiva etnocéntrica de *quien mira*, se produce cierto esencialismo que con aire afligido<sup>28</sup> quiere observar en el *bats'i rock* un síntoma de pérdida de especificidad identitaria, o bien, cierto populismo que invisibiliza las tensiones sociales que lo atraviesan en tanto fenómeno cultural en pos de *encomiar la diferencia*, perdiendo de vista, ambas estrategias, el carácter histórico procesual de la construcción de la autenticidad y la identidad en tanto elemento de orden y diferenciación en una relación social y cultural compartida.

Entonces, si nos ciñéramos de manera fija al esencialismo o al populismo, la operación de la hibridación, sería algo que sólo podría ocurrir a manera de choque espontáneo entre alteridades (una pasiva y otra dinámica, una que pierde y otra que gana), o bien, a manera de fusión plena, como producto de la realización de un interculturalismo que a través de un borrado de diferencias,

---

<sup>27</sup> Respecto a la crítica al relativismo cultural, Grignon y Passeron afirman que, instaurado como “[...] el principio de que las culturas deben ser descritas y no jerarquizadas [...] ya que se las describe según sus propios códigos y valores”, se presta sin embargo a “[...] una aplicación sin problemas sólo en el caso límite en que la diferencia cultural es al mismo tiempo alteridad pura, y no como [...] una alteridad mezclada a los efectos [...] de una relación de dominación que asocia, en todo tipo de prácticas, a dominantes y dominados como contrapartes de una interacción desigual” (Grignon y Passeron; 1991: 17-18).

<sup>28</sup> Esta actitud es concebida por Grignon y Passeron como la posición político-epistemológica del miserabilismo, consistente en: “[...] computar, con aire afligido, todas las diferencias como faltas, todas las alteridades como defectos, ya adopte el tono recitativo elitista o el tono del paternalismo” (Grignon y Passeron; 1991: 31)

logra difuminar el significado histórico de las relaciones sociales de dominación que sin embargo se actualizan constantemente.

El *hibridismo* también consiste en un recurso ideológico que percibe en los procesos de circulación simbólica un borrado de diferencias entre referentes culturales, a través de una tramposa supuesta promoción de una fusión libre de prácticas, identidades y estilos de vida, en cuya mixtura aparentemente se expresa una horizontalidad valorativa en la construcción de una dinámica intercultural.

Esta supuesta dinámica es aprehendida como un signo de la trascendencia histórica de las distinciones de clase, etnia, nación, raza o género, tendiendo a reducir la construcción de las identidades a un problema de decisión individual (emotiva o racional) entre sujetos deshistorizados, que se relacionan entre sí, sólo a través de objetos combinables e intercambiables.

Por ende, el hibridismo se expresa políticamente como una invisibilización de las relaciones históricas de poder, mando y obediencia que, operando desde la inherente flexibilidad de los procesos culturales, determinan los procesos de intercambio cultural y de construcción identitaria. Existe pues, desde el *hibridismo*, una negación de la condición conflictiva y vertical de los procesos culturales de producción simbólica de valores y prácticas.

En términos temporales, el *hibridismo* tiene por impacto un anacronismo con respecto a las relaciones sociales de intercambio simbólico, puesto que se limita a concebirlas como puro tránsito de objetos con independencia de sus productores concretos y de las relaciones sociales que los construyen históricamente. En ese sentido, su estrategia suele ceñirse a un empirismo abstracto que, sin cuestionar etnocentrismo<sup>29</sup> alguno, se sustenta únicamente en

---

<sup>29</sup> Concebido por Grignon y Passeron como un primer movimiento de la percepción de toda alteridad cultural, a través del cual un observador monopoliza la definición cultural de lo humano (Grignon y Passeron; 1991: 26-27), se asoma su problematización en el razonamiento de Bolívar Echeverría, en el marco de la distinción entre humanidad y barbarie que se hace fehaciente en los albores de la modernidad, de modo que el etnocentrismo es una forma del sujeto moderno occidental de "enclaustrar su humanidad frete a la barbarie de los otros [...] una situación en que



el sincrónico registro etnográfico de “lo que salta a la vista”, es decir, de las manifestaciones objetivadas de las culturas<sup>30</sup>, fetichizando y descontextualizando a los sujetos y sus prácticas.

Desde la mirada vertical hibridista, centrada en la colección de objetos petrificados, la alteridad cultural viva se antoja anacrónica e inmutable: ya como hallazgo, o bien, como producto de una identidad atemporal que de pronto se revitaliza *gracias* al aire de vida que le insufla la contemporaneidad modernizada, ésta concebida como adquisición evolutiva. De manera que, cuando el *bats'i rock* es aprehendido desde esta lógica, sólo se está mirando de manera descontextualizada a unos jóvenes indígenas ataviados en ropas tradicionales con guitarras eléctricas, como si se tratara, ya de un espectáculo exótico, o bien, de una fantasmagórica y mistificada aparición de los mismísimos ancestros, como si estos hubieran sido espontáneamente revividos por el rock and roll.

Esto por supuesto, genera en la percepción de algunos investigadores y otros tantos agentes administradores de las políticas culturales, la sensación de que un pasado pasivamente suspendido y un activo presente moderno se han encontrado, como si no tuvieran ningún tipo de relación diacrónica, activando paradójicamente una lógica anacrónica que invisibiliza una multitemporalidad abigarrada como causalidad de los múltiples modos en que las culturas se asocian tensa, conflictiva, negociada y dinámicamente, restituyendo justo la mirada esencialista y populista que el *hibridismo* pretendía trascender.

El populismo, que opera como “[...] *la inversión pura y simple de los valores dominantes* [...] *que actúa negando e invisibilizando los efectos de la*

---

[...] la definición de ‘lo humano en general’ coincidía plenamente con la definición de ‘lo propio” (Echeverría; 2005:158)

<sup>30</sup> EP Thompson, estudiando a la cultura popular británica, hace una crítica a la recopilación museográfica de objetos de folklore que son observados fuera de todo contexto que los signifique histórica, social, política y económicamente, así como a la actitud etnocéntrica y clasista con que se atribuyen características esenciales a las culturas: “El material descriptivo recogido por los folkloristas del siglo XIX era valioso y todavía hoy puede ser útil si se usa con precaución. Pero las costumbres y los rituales eran observados a menudo por un gentleman paternalista [...] desde la atalaya de su posición de clase, y arrancados, además, de su contexto social. [...] en Gran Bretaña, los antropólogos han considerado el folklore como una búsqueda de anticuario en pos de ‘reliquias’ míticas y consuetudinarias, arrancadas del contexto de su cultura total, y posteriormente clasificadas y comparadas de modo indebido. [...]” (Thompson, EP; 1989: 65).

*dominación, la dependencia y la heteronomía [...]*" (Grignon y Passeron; 1991: 29), se manifiesta como la reafirmación del sujeto dominante que desde su lugar de enunciación es quien nombra y observa al otro como un *descubrimiento* o *hallazgo*<sup>31</sup>

Dichos agentes, terminan por asumirse a sí mismos como quienes reviven al *otro*, quien por sí mismo, según consideran, pareciera incapaz de revitalizarse de forma activa, por lo que en conclusión, el *hibridismo* termina operando en su forma radical, como una apología del paternalismo neocolonial. Ni pérdida de especificidad, ni homogeneización avasallante. Finalmente, el análisis del fenómeno del *bats'i rock* no puede partir ni del presupuesto de una "pérdida de identidad" o plena ladinización, ni de la suposición de que se trata de un signo inequívoco del borrado de diferencias a partir de la definitiva realización de una modernidad incuestionada.

En efecto, el *rock tsotsil* es una de tantas manifestaciones que señalan una evidente transformación social, política y cultural, que por ser transformación, no significa que aniquile un pasado o dirima diferencias. Más bien, lo que se busca sostener, es que el *bats'i rock* es una evidencia del modo en que estas diferencias pueden ser reinterpretadas en el proceso cultural en que están inmersas, lo que implica necesariamente nuevas estrategias para re-definir la identidad y la adquisición de nuevas expresiones de resistencia cultural, que a través de prácticas como la música, refrendan la vitalidad de lo que los sujetos consideran propio.

#### *El concepto de hybris. ¿Una alternativa frente al hibridismo?*

El proceso de hibridación, inherente a todo fenómeno cultural, es en última instancia, una operación de desmesura. Si bien García Canclini entiende a la hibridación como *procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas*

---

<sup>31</sup> Hegemonizando su concepción de la alteridad, lo que en última instancia es la legitimación de su propio lugar de enunciación. Se trata de un encuentro etnocéntricamente procesado.

*estructuras, objetos y prácticas* (García Canclini; 2009: III), yo sugeriría partir de una concepción distinta para darle un sentido más amplio al concepto.

La *hybris* (*ὑβρις*), raíz de la palabra *híbrido*, en la tragedia griega era considerada una falta asociada a todas aquellas prácticas y actitudes que buscaran sobrepasar o cuestionar un destino o condición trazada por mano divina; la *hybris*, cometida por algún héroe trágico, solía ser castigada por los dioses y finalmente la tragedia desencadenaba la destrucción de dicho personaje. En este sentido, Bolívar Echeverría, conceptualizando a la *hybris* como *desmesura*, la asocia con una actitud voluntarista de autosuficiencia en la que para el individuo moderno parece no haber determinación histórica alguna que contenga su poder para producirse a sí mismo y apropiarse ilimitadamente de su entorno social (Bolívar Echeverría; 2005:151). *Lo híbrido sería aquello que tiende a trascender límites que parecen inmóviles, por lo que es un concepto complementario del de determinación.*

Similar a la caracterización de Echeverría, es la del británico Terry Eagleton, para quien la *hybris* es una condición y un resultado inherente a la incompletud humana en tanto subjetividad histórica en construcción<sup>32</sup>; es decir, la hibridez, en coincidencia con esta línea, sería un atributo de la identidad que pone en evidencia el carácter abierto de su proceso de construcción:

Somos seres históricos precisamente porque nuestra entrada en el orden simbólico [...] provoca un juego entre nosotros mismos y nuestras determinaciones. La historia es lo que acontece a un animal constituido de tal forma que es capaz, **dentro de ciertos límites**, de determinar sus propias determinaciones. [...] su propia naturaleza consiste en trascenderse a sí misma (Eagleton; 2001: 145).

Para Eagleton, la *hybris* sería, como para Echeverría, la disposición de todo proceso cultural e identitario para sufrir rupturas y contradicciones que

---

<sup>32</sup> Finalmente para Eagleton, lo universal no es más que una fisura en la identidad que busca ser colmada con la presencia de la otredad; esta fisura es a la vez una condición que impide a la identidad acoplarse con un contexto en particular; sin embargo, dice Eagleton, “ésta es precisamente nuestra forma de pertenecer a un contexto, y no una forma de carecer de él. Estar ‘desacoplado’ en cualquier situación concreta es algo característico de la condición humana” (Eagleton; 2001: 145)

pongan en entredicho su estabilidad en el tiempo, dentro de los mismos límites que la historia impone<sup>33</sup>.

A su vez, el concepto de *hybris* se hace presente en el pensamiento poscolonial de Homi K. Bhabha <sup>34</sup> a manera de cuestionamiento y desmantelamiento de la fijeza colonial en la construcción ideológica de la alteridad cultural: “*La fijeza, como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demoníaca*”<sup>35</sup>.

La hibridez en este caso, funciona como una desmesura de la identidad en el sentido de que la desborda y la pone en movimiento frente al poder que la representa fija o inmóvil. Finalmente, de entre los límites entre alteridades, presupuestos como fijos, emerge un *espacio* liminal o conectivo entre las prácticas y los significados de una cultura dominante y otra subordinada. Estos espacios *in-between*, según Bhabha:

proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad [...] Es en la emergencia de los intersticios [...] donde se negocian las experiencias

---

<sup>33</sup> “[...] desprendernos un poco de nuestros determinantes culturales es algo consustancial al tipo de animales culturales que somos. No es algo que esté por encima o por debajo de nuestra determinación cultural, sino que es parte de su propio modo de funcionar. No es algo que trascienda nuestra cultura, sino algo constitutivo de ella. No es una actitud irónica que adopto conmigo mismo, sino parte de la naturaleza de la identidad. La identidad ‘esencial’ no está más allá de la configuración cultural, sino que está modelada culturalmente de una manera concreta [...] pertenecer a una cultura sólo es ser parte de un contexto que, de forma inherente, siempre está abierto” (Eagleton; ¿?. 9)

<sup>34</sup> Si bien Bhabha asume una posición inclinada al posmodernismo, aclara a favor de nuestra línea argumentativa: “[...] si el interés en el posmodernismo se limita a una celebración de la fragmentación de las ‘grandes narrativas’ del racionalismo posiluminista, entonces, con todo su atractivo intelectual, sigue siendo un emprendimiento [...] limitado. [...] La significación más amplia de la condición pos-moderna está en la conciencia de que los ‘límites’ epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas. Pues la demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos” (Bhabha; 2002: 21)

<sup>35</sup> Bhabha, Homi K.; Capítulo III. La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo, en El lugar de la cultura. Ed. Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2002. P. 91

intersubjetivas y colectivas de nacionalidad [...] interés comunitario o valor cultural (Bhabha, 2002: 17-18).

La hibridez poscolonial, para Bhabha, supone (en oposición a lo que aquí consideramos *hibridismo*) la existencia de relaciones sociales jerárquicas a través de las cuales se ejerce y detenta poder, tanto en el sentido de un estamento colonial que busca fijar una representación de sus subordinados, como en el de un estamento subordinado que resiste la dominación en lucha por dismantelar dicha fijeza. Esta situación, por supuesto, no niega sentido de autenticidad alguno en la identidad de una colectividad subordinada, sino que ésta requiere estar siempre en construcción, exigiendo a los sujetos en resistencia reinventar-se creativamente su cultura y sus tradiciones para desenajenarlas del control de las élites coloniales y reapropiárselas para reposicionar su legitimidad.

Finalmente, debe señalarse que la emergencia de los intersticios en las relaciones de dominación/subordinación, propias de sociedades a las cuáles les es transversal una historia colonialista, no implican, según Bhabha la existencia plena de espacios liminales a manera de pasajes fluidos de transición y trascendencia de las relaciones sociales de dominación, sino “*un proceso de desplazamiento y disyunción que no totaliza la experiencia*” (Bhabha; 2002: 22), es decir, que no cierra ni abre procesos de manera definitiva en la consecución de un ordenamiento social horizontal, por lo que yo sostengo que sólo se puede hablar de liminalidad cultural (y por ende, de *hybris*), a condición de su crítica historización y de la visibilización de su proceso de configuración con todo y sus jerarquizaciones, tránsitos, prestaciones, resistencias, concesiones, luchas y contradicciones: un espacio liminal, sí, pero vivo y en disputa.

Teniendo en cuenta que existe una diferencia clara entre el *hibridismo* como recurso ideológico y la *hibridación* como operación inherente a todo proceso cultural, es pertinente señalar que el atributo de la *hybris* es tan sólo una parte del proceso de construcción de la cultura y la identidad. La *hybris*, según propongo, es la capacidad práctica de los sujetos para desmesurar un conjunto

de determinaciones históricas que se les presentan a través de unas relaciones sociales de subordinación dadas por fijas e inmutables desde las clases dominantes en una sociedad organizada jerárquicamente en la que hay una distribución desigual del poder de decisión cultural y política.

La *hybris* se manifiesta entonces como una desmesura (tendencial, más que absoluta); como un cuestionamiento directo o indirecto que los sujetos realizan respecto de la representación dominante de su alteridad, a través de prácticas específicas y elementos culturales concretos (como el rock) por medio de los cuáles renegocian y disputan la posición que los procesos de colonización y neo-colonización les ha asignado en una sociedad con estas características.

### **De vuelta a una inacabada teoría del control cultural.**

Ahora bien, ¿cómo opera internamente un proceso cultural que se percibe *híbrido*? Propongo comenzar argumentando que la *hybris* es incapaz de desmesurar, por la sola voluntad y agencia de los sujetos, al conjunto de determinaciones históricas y sociales a través de las cuales construyen su ser social. Afirmar lo opuesto, implicaría caer en un subjetivismo y un voluntarismo incapaces de admitir toda dialéctica en la construcción de la realidad social y cultural. La desmesura, implica por contraparte, la experiencia de límites social e históricamente construidos.

Ya lo decía Marx en 1852 en el *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: “*Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino con aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado*” (Marx, K.; 2000).

En este sentido, más que ser el *bats'i rock* la manifestación de una inagotable e ilimitada cadena de hibridaciones e intercambios simbólico-musicales entre alteridades culturales, se trata de un fenómeno que apunta hacia el problema del *control cultural*, que bien tuvo a problematizar el fallecido antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla.

Bonfil señala que aunque un fenómeno o proceso cultural, en términos descriptivos aparezca a la percepción como abigarrado o *híbrido*, internamente está atravesado por históricas relaciones asimétricas de poder que determinan, es decir *controlan*, la capacidad o la incapacidad de decisión de una colectividad sobre los elementos culturales de los que dispone (Bonfil; 1991: 51), así como su flujo, producción, transformación y uso.

Dichas relaciones asimétricas, al menos en el caso de los pueblos indígenas en Los Altos de Chiapas, están marcadas por el establecimiento de un dominio colonial que, como punto histórico de inflexión, no ha cesado de imponer su cultura a las comunidades humanas donde se ha enraizado, provocando que éstas respondan desarrollando diversas estrategias de adaptación, apropiación y resistencia que ratifican y restituyen un sentido de pertenencia sobre la propia cultura. Estas estrategias no consisten tanto en la preservación de una esencia perpetua, como en el acto de detentar un poder de decisión capaz de sostener una noción compartida de un *nosotros*, distinto al de la cultura ajena.

En su obra *Planos de interacción del mundo tzotzil*, George A. Collier (1975), por ejemplo, deja entrever a mediados de los años setenta del siglo XX, que el *característico comportamiento étnico* (Collier; 1975:25) de los tsotsiles en Los Altos de Chiapas es más producto de un posicionamiento histórico frente a la constantemente ratificada situación colonial, que de la manifestación de particularismos culturales asumidos como continuos e inmutables.

De hecho, muchos de los aspectos culturales hoy considerados tradicionales o “típicos” de los pueblos indígenas de Chiapas (y de México), fueron incrustados o impuestos por los colonizadores españoles. La música no es la excepción y no es el rock indígena el primer caso paradigmático, sino que incluso la llamada música tradicional o *bats’i son* posee indudablemente algunas características de la música colonizadora del siglo XVI<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Para hablar del rock tsotsil, es entonces necesario considerar la historicidad de la región, misma que está lejos de poder sujetarse desde una perspectiva autonomista de la cultura esencialmente ajena a las formas modernas de dominación y de reproducción social heredadas

No obstante, se debe tener cuidado de suponer que, al ser *el comportamiento étnico* una respuesta a una situación de dominación, el sentido de *lo tradicional* por tanto es *falso*. El caso típico de este argumento, desde luego, se encuentra en la música. En efecto, la categoría de *música tradicional* resulta resbaladiza si se le toma con poca seriedad, en la medida en que al menos hasta la llegada de los españoles no existen pruebas empíricas que sostengan la existencia de los cordófonos que, hoy por hoy, constituyen la base técnica de la práctica musical *tradicional* indígena. Músicas tradicionales tsotsiles, o *bats'i sones* (sones *verdaderos*) responden de hecho a patrones sonoros de *zarabandas* y *chaconas* de temporalidad pre-barroca, traídos por militares y religiosos dominicos a América (Hernández; 2010: 266).

Sin embargo, la categoría de *música tradicional* no deja de expresar con objetividad el sentido *real* de *la tradición*, en tanto *medio* que agencia y fija un contenido simbólico específico más o menos compartido como signo de identidad; es decir que, pese a la “impureza” o “exterioridad” de la técnica, ésta logra adoptarse como un medio capaz de comunicar la tradición, renovando y reactivando el carácter diferenciador del costumbre y así, potencializando, quizás, su sentido opositor<sup>37</sup>. Hablamos, no obstante, de la adopción de la técnica colonizadora, simultáneamente como ratificación del dominio y como contestación al mismo. Hablamos pues, de una constante adaptabilidad en la tensión: incesante influencia mutua en la mutua diferenciación; procesos de reconocimiento latente en la latencia del conflicto.

---

del proceso colonial. Esto, desde luego, no significa que estos pueblos carezcan de una historicidad propia y previa, sino que este proceso puso a los sujetos de entonces en la situación de buscar reconstruir (en y desde los márgenes e intersticios del control colonial) su cotidianidad, a menudo ocultando, y consecuentemente olvidando, la historicidad que reconocían como válida y que explicaba su mundo y su práctica política, económica y cultural. De ahí que cualquier análisis en torno a las prácticas culturales de los tsotsiles, tenga que pasar necesariamente por considerar ineludiblemente la implementación de un régimen colonial que introdujo, al menos durante tres siglos, una serie de elementos culturales que en última instancia vinieron a configurar una forma específica de (re) construir la cultura propia.

<sup>37</sup> Desde luego que esta tendencia opositora no es exclusiva y mucho menos la regla. De hecho, lo que constantemente sucede es que si la tradición se modifica es porque se reintegra lo tradicional al corpus de los códigos dominantes, que a su vez se apropian de un sentido hegemónico de la tradición para ratificar su posicionamiento en un momento concreto de su desarrollo.



Una vez más, el antropólogo Miguel Alberto Bartolomé ilustra con lucidez este *proceso adaptativo de diferenciación*:

[...] en las situaciones coloniales o neocoloniales, caracterizadas por el predominio de un grupo humano sobre otro y donde el primero tiende a modificar el comportamiento del grupo subalterno [...] son frecuentes los procesos simbólicos e ideológicos adaptativos que tratan de traducir la nueva realidad en términos de los códigos preexistentes [...] cada cultura no puede ser concebida como una totalidad aislada y coherente en sí misma, sino por su relación con los contextos económicos y políticos dentro de los cuales está involucrada. (Bartolomé; 2006: 92-93)<sup>38</sup>.

Y es precisamente en este tenor que Bonfil, iniciando la última década del siglo XX, señalaba que los procesos de apropiación de los elementos culturales ajenos, sólo puede tener lugar en los términos de la matriz cultural que los apropia, con todo y la presión permanente de una causalidad histórica, como lo es la mácula colonial, neocolonial; nacional o globalizada. Es importante hacer hincapié en este hecho, pues, al suponer que una alteridad en condiciones de subordinación debe ser referida a un marco estructural, se suele desviar el camino hacia una suerte de miserabilismo cultural consistente en la suposición de que independientemente de los elementos y las prácticas culturales del grupo dominante, los estamentos sujetos a una situación de subordinación social y cultural, carecen de un universo simbólico propio y que, por lo tanto, los únicos elementos culturales en disputa son los producidos por las clases o estamentos dominantes (Grignon y Passeron, 1991: 30-31)<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Los postulados del relativismo cultural y las perspectivas autonomistas (paradójicas e indirectas consecuencias del hibridismo – como fue demostrado más atrás –) comienzan a perder, en sus expresiones más espontáneas la validez que ideológicamente las sostiene. No se puede pretender que la construcción de la etnicidad no está sostenida por un andamiaje histórico de diferenciación, ni que representa anacrónicamente un pasado perpetuo auto-contenido. Ahí donde se asienta un proceso colonial, el análisis cultural debe partir de la de la existencia de una situación herodiánica que pone a dominantes y dominados en la situación de coparticipar de un proceso cultural de posiciones, negociaciones y tensiones. En ese proceso, es precisamente donde tienen lugar los intercambios simbólicos y los acuerdos interétnicos, que a su vez, se transforman para regenerarse.

<sup>39</sup> Lo que se sostiene por nuestra parte, es que los aspectos culturales considerados particularmente originarios, dado el fenómeno histórico del colonialismo, sólo explican su obstinada permanencia en la medida en que juegan un papel de distinción en resistencia, a la vez que un marco de negociación con la hegemonía corriente.

En los términos que nos ocupan, esto significa que el rock no fue simplemente apropiado por la juventud indígena sobre la tabula rasa de un mundo afónico carente del sentido del sonido, sino que dicha apropiación sólo pudo adquirir validez sobre la base de una práctica sonora previa sostenida por el sentido y la práctica cotidiana de los sujetos.

El hecho de que una alteridad esté sujeta a los efectos de un constante proceso de dominación, no implica que su historia sea como una partitura en blanco sobre la cual sólo se plasman los ecos de la música dominante, pues de hecho, históricamente, es la partitura dominante la que constriñe bajo su pauta y tono a la eufonía ilimitada de la práctica musical “ilegítima”, estableciendo así su norma y detentando su control hacia su reducción sistemática.

Este argumento, da pie a repensar entonces el asunto de la libre hibridación musical, para dejar de oír al rock indígena como una serie de fusiones descontroladas de códigos, prácticas y objetos y comenzar a escucharlo como un proceso dialéctico de tensiones y distensiones tácitamente políticas, aunque manifiestas a través de herméticos discursos, performances, letras, acordes, armonías y tonalidades.

#### *El control cultural. Elementos y decisiones culturales.*

Lo que aquí se propone es retomar críticamente una propuesta teórica relativamente en desuso, dada su lectura recurrentemente esencialista y esencializante; me refiero a la inacabada teoría del control cultural. Siguiendo un poco los ánimos (seguramente con un rigor más modesto) de Carlos Reynoso en su *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización* (Reynoso; 2006), lo que propongo es descreer cautelosamente del canon posmoderno que, entre hibridismos y deconstrucciones ha dejado de lado los asideros concretos que contextualizan al mundo de los hechos musicales.

Si bien páginas atrás nos sumergimos en el asunto de la hibridez, intentando separar al trigo de la cizaña, no está de más señalar que de nada

sirve enunciarla sin mentar siquiera los andamiajes en que se sujeta. Esta es la propuesta que establece esta tesis, para atajar sociológicamente los hechos socio-musicales como lo es el rock indígena, aquí denominado bats'i rock.

En primer lugar, ¿a qué se refiere la noción de *control cultural*? De ninguna manera debe reducirse esta expresión, a 1) el control que un pueblo ejerce sobre un individuo, 2) el control institucional corporativo que se ejerce verticalmente sobre un pueblo, 3) el control que una industria cultural o un *mass media* ejerce sobre uno o varios consumidores. Desde luego que las tres expresiones podrían estar asociadas a la noción de *control cultural*, sin embargo, están lejos de agotar al concepto.

El *control cultural* es el poder de decisión que una colectividad ejerce sobre determinados elementos culturales que produce, reproduce y transforma; depende y es limitado a su vez por la presencia de una alteridad que detenta (y en su caso ejerce también) un poder de decisión recurrentemente opuesto al de dicha colectividad, por lo que los elementos culturales están constantemente en un estado de disputa, aunque también de negociación. En este sentido, la cualidad de un tipo o ámbito de la cultura, dependerá del estado de disputa o acuerdo que guarden los estamentos que la componen, aunque de manera compartida (*abigarrada*), concretamente *mesurada* (determinada) por un entramado histórico de relaciones sociales establecidas en términos de mando y obediencia, tácita o explícita.

Por otra parte, ¿qué son los *elementos culturales*? Éstos, en los términos de Bonfil pueden ser seccionados analíticamente como propios y ajenos si a los procesos culturales se les ataja desde una perspectiva social, histórica y política, pues en el lento devenir de los procesos históricos, es decir, en su larga data, es posible distinguir los modos en que éstos han sido apropiados, enajenados, impuestos o autonomizados. Sobra decir, además, que los elementos culturales, según Bonfil, son todos los recursos de los que dispone una cultura y que no se restringen a aspectos emotivos, simbólicos y cognitivos, sino que, además de

que éstos constituyen ya una dimensión objetiva en el establecimiento de las relaciones sociales que los producen, también tienen un valor simbólico los elementos técnicos, materiales, productivos y organizacionales.

Elementos culturales son pues, todos los recursos social e históricamente producidos y que por tanto, se corresponden con una necesidad material, objetiva y simbólica para el grupo humano que, en su materialidad histórica les asigna un valor inmanente. En este sentido, la música no es sólo un elemento cultural simbólico o un *patrimonio inmaterial*, sino que en su materialidad histórica responde a una necesidad concreta y objetiva asociada a emociones, conocimientos, técnicas, formas de producción y una división social del trabajo y del poder<sup>40</sup>.

Según Bonfil, son cuatro los ámbitos (o tipos) de cultura que los pueblos indígenas producen en un contexto social, histórico y político marcado por la huella (o la vigencia) de un proceso colonial y/o neocolonial<sup>41</sup>, como se puede observar en el Cuadro 1. Cuando los elementos culturales son propios y las decisiones que los detentan son propias, se tiene un tipo de cultura *autónoma*; cuando estos elementos culturales son propios y las decisiones ajenas, se tiene un tipo de cultura *enajenada*; si los elementos culturales son ajenos y las decisiones son propias del grupo que los usa, entonces se tiene un tipo de cultura *apropiada* y, finalmente, si los elementos culturales son ajenos y su uso es

---

<sup>40</sup> Es decir, un elemento cultural que se presenta descriptivamente unificado, es simultáneamente un elemento emotivo, simbólico, cognitivo, técnico, material, productivo, organizativo y, desde luego, político. La música, es también un hecho político y no hay hechos culturales que no lo sean.

<sup>41</sup> Bonfil señala: "En situaciones de dominación colonial, es decir, cuando la relación entre grupos con culturas diferentes es una relación asimétrica, de dominación/subordinación, será posible distinguir, en la cultura del grupo subalterno, la presencia de elementos culturales que corresponden a cada uno de los cuatro ámbitos o categorías de cultura [...] En términos etnográficos, descriptivos, la cultura es una sola, abigarrada, contradictoria, híbrida si se quiere. Al analizarla en términos de control cultural aparece su composición en los cuatro sectores. Pero sólo entonces, porque los contenidos concretos de cada uno no están predefinidos [...] al introducir una dimensión política [...] se define un nivel diferente de relaciones entre sociedad y cultura, se trasciende la mera descripción [...] se evita convertir el análisis en una simple operación mecánica que consiste, esencialmente, en rellenar, con datos de la realidad un cuadro de categorías preestablecidas cuyas relaciones también se asumen como preestablecidas [...]" (Bonfil; 1991: 50- 51).

impuesto por un estamento que se ostenta dominante, entonces, el tipo de cultura que se despliega es *impuesta*.

*Cuadro 2. Elementos y decisiones propias y ajenas (Bonfil; 1991: 50)*

<i>Elementos Culturales</i>	<i>Decisiones</i>	
	<i>Propias</i>	<i>Ajenas</i>
<i>Propios</i>	<p>Cultura Autónoma:</p> <p><i>El grupo social posee el poder de decisión sobre sus propios elementos culturales: es capaz de producirlos, usarlos y reproducirlos.</i></p>	<p>Cultura Enajenada:</p> <p><i>Aunque los elementos culturales siguen siendo propios, la decisión sobre ellos es expropiada.</i></p>
<i>Ajenos.</i>	<p>Cultura Apropriada:</p> <p><i>Los elementos culturales son ajenos, en el sentido de que su producción y/o su reproducción no está bajo el control cultural del grupo, pero este los usa y decide sobre ellos.</i></p>	<p>Cultura Impuesta:</p> <p><i>Ni las decisiones ni los elementos culturales puestos en juego son del grupo social; los resultados, sin embargo, entran a formar parte de la cultura total del propio grupo.</i></p>

Sin embargo, estos cuatro ámbitos o tipificaciones de la cultura no son percibidos como cuatro realidades separadas en la dimensión práctica de la vida cotidiana, sino que son vividos, experimentados, reproducidos y transformados por los sujetos como un todo en el seno mismo de las tensiones que construyen su realidad y no existen como realidades absolutas. Estos cuatro ámbitos se establecen, no obstante, como cuatro dimensiones concretas de análisis, útiles para distinguir, en la simultaneidad interna de un mismo fenómeno o proceso cultural, al menos cuatro formas en que se concreta culturalmente la disputa (o la negociación) por el poder decisional respecto de los elementos que componen la realidad de una colectividad.

Finalmente, es importante evidenciar que esta perspectiva es fácilmente plegable a una lectura susceptible de esencialismos. Y es muy probable que este tipo de lectura la haya hecho caer en desuso. Asimismo, no es de omitirse el empleo político-ideológico que se puede hacer – y que se ha hecho – de ella, al estar plegada a la ideología nacional indigenista que dominó la reflexión durante buena parte del siglo XX<sup>42</sup>. Lo que se propone en conclusión no es pues, diseccionar al fenómeno del *bats'i rock* en partes aisladas susceptibles de ser clasificadas como *propias* o *ajenas*, *impuestas* o *apropiadas* en contextos sociales de total autonomía o enajenación, sino argumentar que estos elementos, contextos y decisiones se construyen social e históricamente en un marco de constante circulación y resignificación, en el que los sujetos – en medio de relaciones sociales diferenciadas – reelaboran su cultura, en relación a las clases y estamentos dominantes.

En el caso del *bats'i rock*, además de percibir de manera diferenciada los elementos *propios* de los *ajenos*, cuenta más describir el largo proceso que delinea una lógica cultural de construcción de la propia cultura, a partir de su relación con las prácticas, las técnicas y los significados de la cultura *ajena*. De ahí que, el siguiente paso sea, echar un vistazo al largo proceso histórico en que los mayas tsotsiles han construido una autonomía cultural en el marco de sus relaciones interétnicas, a la vez que llegar al momento cumbre, en que en el seno de la vida cotidiana, los jóvenes mayas tsotsiles se apropian del rock, no como un choque civilizatorio, sino como una consecuencia lógica del devenir histórico social, así como las negociaciones y las decisiones culturales que han de asumirse para validar la práctica del rock y, en cierto sentido, asumirlo como una estrategia posible de resistencia y negociación cultural en la actualidad.

---

42 Y es que se suele echar a andar esta perspectiva rellenando las celdas del esquema con un inventario de objetos y hallazgos que no rebasan la colección folk a la usanza de una mala museografía, confrontando a partir de ella, los estereotipos que, según supone la mirada vertical etnocéntrica, una matriz cultural tiene de otra. Se confronta en el cuadrado todo aquello que se supone contemporáneo con una versión anacrónica y exótica de lo tradicional y lo popular, cuando el empleo de esta perspectiva requiere todo un análisis procesual y contextual, ligado a una mirada dinámica capaz de poner de relieve las diferentes formas en que se va construyendo en el tiempo la pugna por el control cultural.

## LA LARGA HISTORIA SOCIAL DEL BATS'I ROCK EN LOS ALTOS DE CHIAPAS.

*“Los primeros instrumentos de música que hicieron y usaron fueron flautas, luego chirimías, después orlos y tras ellos vihuelas de arco, y tras ellas cornetas y bajones; finalmente no hay género que se use en la iglesia de Dios que los indios no lo tengan y usen en todos los pueblos principales, y aún en los no principales; y ellos mismos lo labran todo que ya no hay que traerlo de España. Una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad (fuera de las Indias) no hay tanta copia de chirimías, flautas, sacabuches, trompetas, orlos, atabales, como en solo este reino de la Nueva España. Órganos también los hacían casi todas las iglesias donde hay religiosos. Y aunque los indios, por no tener caudal para tanto, no toman el cargo para hacerlos sino maestros españoles, los indios labran todo lo que es menester para ellos y ellos los tañen en nuestros conventos. Los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares, los indios los hacen todos y los tañen: rabeles, guitarras, discantes, vihuelas, arpas y monocordios; y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan; y lo que más es, que pocos años después que aprendieron el canto, comenzaron ellos a componer, de su ingenio, villancicos en canto de órgano a cuatro voces, y algunas misas y otras obras que mostradas a diestros cantores españoles, decían ser de escogidos juicios y no poder ser de indios”.*

*Fray Juan de Torquemada.  
Capítulo III. De cómo los indios fueron enseñados en la música y cosas que pertenecen al servicio de la Iglesia, y lo que en esto han aprovechado.  
1613-1615.*

Hemos llegado a la conclusión de que todo proceso de *hybris* mediante el cual se construyen las culturas, ocurre siempre bajo andamiajes históricos sociales que *controlan* las formas de apropiación y resignificación cultural. Asimismo, concluimos que el *control cultural* se construye históricamente a través de resistencias y negociaciones que dotan a los elementos culturales de una circulación constante, de manera que las relaciones entre *lo propio* y *lo ajeno*, nunca son estáticas, ni se manifiestan bajo idénticas expresiones. No existen formas puras de lo propio o de lo ajeno, sino relaciones sociales específicas que, más allá de la circulación de objetos, determinan los procesos culturales, por lo

que ninguna cultura opera sólo como función estabilizadora, ni simplemente como transformación descontrolada.

En ese sentido, es relevante reconocer al rock indígena, sí como un signo de contemporaneidad a través de la cual se construye una juventud indígena en medio de medios masivos de comunicación, un proceso de globalización y consumos e industrias culturales, pues estos elementos constituyen, de hecho, un conjunto de mediaciones ante las cuales los jóvenes tsotsiles no son ajenos; pero, es igualmente relevante sostener que tanto ese conjunto de mediaciones, como aquella actitud de apropiación y resignificación, obedecen a un proceso histórico de diversas duraciones que no es nuevo y que va asociado a los modos en que se han establecido las relaciones sociales en Los Altos de Chiapas, al menos, desde el asentamiento de un proceso colonizador que generó una disrupción en un entramado social, político y cultural previo.

Las culturas entonces, no se construyen ni transforman a partir de la nada. El proceso de globalización no se ha venido escribiendo sobre una *tabula rasa* y tampoco lo hizo el proceso colonizador. Toda contemporaneidad, para el análisis social, debe ser narrada aludiendo a una historia profunda. Sin embargo, ¿qué *historia* es la que tenemos en mente cuando admitimos que las culturas se construyen históricamente? De la respuesta depende nuestra perspectiva sobre la contemporaneidad musical, pero sobre todo, sociocultural de los indígenas del sureste mexicano. No pretenderé hacer lo que, sin embargo, sigue siendo necesario: *una re-escritura* total de un proceso histórico, pero sí es imprescindible sostener que esta disposición a la apropiación de elementos culturales ajenos, núcleo de las formas *híbridas* de la cultura, requiere algo más que la descripción sincrónica de los objetos asequibles al tiempo inmediato.

La historia que no tenemos en mente, es aquella que pretende universalizar los valores de un narrador que parece contar sus hazañas sobre una concepción vacía del tiempo. Esta historiografía *progresiva* opera seleccionando un conjunto de eventos que va adicionando en una línea del



tiempo que hace parecer al desenvolvimiento de la humanidad un constante e indetenible proceso de perfeccionamiento, adicionando entre sus líneas los hitos, las prácticas y los objetos que generen una percepción etnocéntrica del desarrollo de las sociedades humanas. Se trata de una historiografía universal asentada sobre un concepto de civilización, que se erige desde su atalaya, como la vara que mide a las demás a través de la superación y acumulación de hechos consumados, objetos acumulados y sujetos fagocitados. Tal es el núcleo del entendimiento de la globalización como fin de la historia.

El concepto de civilización que acompaña al desenvolvimiento de la historiografía universal, no tiene otra función que designar tres siglos de autoconciencia de Occidente y resaltar todo aquello que cree llevar de ventaja a las sociedades que considera primitivas, dando preponderancia a todo aquello que expresa su peculiaridad y sus afectos: su técnica, sus modales, el desarrollo de sus conocimientos científicos, su concepción del mundo, etc. (Elías; 1994:57). El concepto de *civilización* para Occidente, según Norbert Elías<sup>43</sup>, refiere a un proceso que parece estar de continuo hacia *delante*, acentuando lo que debiera ser común a todos los seres humanos y expresando la conciencia que de sí mismos tienen aquellos pueblos cuyas características nacionales hace siglos que están fuera de discusión; pueblos que hace mucho han desbordado sus fronteras y que han realizado una *labor* colonizadora (Elías; 1994: 58).

Hablamos de la racionalidad histórica del Iluminismo, que celebra autorreferencialmente sus condiciones de refinamiento y orden alcanzados, pero también, podríamos hablar del hibridismo cosmopolita que traduce a los códigos de la industria global la heterogeneidad histórica de los pueblos, hasta reducirlos a referentes meramente estéticos. Hablamos del revolucionamiento constante de Occidente, siempre temeroso de su traumático letargo medieval; de la

---

<sup>43</sup> La civilización, denota para Elías un proceso de carácter exógeno capaz de moldear los comportamientos y los afectos personales en una gradiente de interiorización que va de afuera hacia adentro y de arriba hacia abajo: De los sistemas económicos, políticos y religiosos a las sutilezas de la vida cotidiana como los modales, las normas de convivencia y la producción y consumo de ciertos objetos, modas o estilos; y de las capas altas de una sociedad determinada a las clases medias y bajas con intenciones de ascenso. Así, el concepto de civilización estará denotando una intención homogeneizadora de perfeccionamiento.

superación de una concepción de la historia relativamente estática (*atemporal*) que había dependido de supuestos religiosos o metafísicos (Williams; 1975:23). Se trata de la Francia y la Inglaterra de los siglos XVIII, de la Alemania del XIX; pero también de España en el siglo XVI, tratando de alcanzar su propio ideal civilizatorio a través de cruzadas humanizantes más allá de sus fronteras; reescribiendo con la pluma de sus emisarios las historias de los vencidos como hechos consumados.

El iluminismo historiográfico narra una masa de hechos que llenan un tiempo vacío y homogéneo (Benjamin; 2008:54), pintando una noción de progreso como si se tratara del de la humanidad misma; un progreso sin términos en correspondencia con una perfectibilidad infinita de la humanidad, recorriendo siempre un curso recto. (Benjamin; 2008: 50); escogiendo para quienes yacen en el subsuelo de ese manto civilizatorio, lo que debe ser histórico para regular su relación con su propio pasado; acallando las voces bajas para evitar que ejerzan un protagonismo activo (Guha, R.; 2002:30); reservando un recinto en el museo para el indio muerto, un exilio en la periferia estructural el indígena vivo, una prisión para el indígena rebelde, un nicho de preservación en el mercado de lo bucólico para el indígena artesano y un escaparate de exhibición para la tradición vuelta espectáculo.

La historia que sí tenemos en mente, reconoce que las costumbres no son reliquias de una antigüedad remota y perdida. Las arrebatada de las manos de los anticuarios exotizantes y las devuelve a su contexto cultural total, trascendiendo la fascinación de la izquierda intelectual y su ocultamiento por el etnocentrismo evolutivo (Thompson, EP; 1989:65). Porque la historia social que tenemos en mente, es la de los sujetos inmersos en relaciones sociales concretas que toman parte en los procesos históricos entendidos como totalidad. Una totalidad histórica en la que los objetos no son simples datos aislados, como si reliquias, sino elementos culturales en contextos totales socialmente estructurados (Thompson, EP; 1989:70) a los cuales no resultan ajenos los conflictos de poder,

las jerarquías, las negociaciones y las resistencias. Una totalidad histórica para la cual resulta indispensable una mirada historiada del presente que sintetice su proceso.

El rock indígena, no es un encuentro entre las reliquias de un pasado muerto con el aire fresco del rock and roll; es un signo que llama la atención sobre la vitalidad de la tradición, la vigencia de la cultura propia y la reapropiación que de ella hacen los jóvenes con anterioridad a cualquier control institucional de la política cultural o de la industria musical. Es una forma simbólica del presente que se siente aludida por un largo proceso histórico, tal como señala Benjamin en su Tesis V: “*la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella*” (Benjamin; 2008: 39). El bats’i rock, manifiesta una auto-narración que desde el presente construyen los jóvenes indígenas para sostener la vigencia de una cultura propia que resiste y negocia ante el peligro de desfallecer, como sostiene Benjamin en su Tesis VI: “*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro*” (Benjamin; 2008: 40).

La práctica del rock tsotsil es, entre otras cosas, una estrategia de reafirmación cultural, más que un signo de pérdida de identidad. Se articula desde el sentido común, para arrebatarse al discurso globalizador el control legítimo de lo que significa ser un indígena contemporáneo. Un control legítimo que el Estado ostentó desde el paradigma indigenista y que el colonialismo ejerció paternalmente para sostener su dominio. El rock tsotsil, es un fenómeno cultural contemporáneo que da fe de un presente que no se reduce a mero tránsito, suspensión y equilibrio de las fuerzas de la historia. Para los jóvenes rockeros indígenas, la historia propia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de *tiempo del ahora* (Benjamin; 2008:53), esto es, un presente en el que la historia se revisita a través

de la memoria y emerge, demostrando que no estaban muertos. Un presente en el que el tiempo recobrado reelabora creativamente las tradiciones y los ritos (Valencia; 2010:9).

En efecto, la historia no es inocente ni imparcial. Los jóvenes indígenas rockeros nos hablan de una historia y una cultura invisibilizadas por la incesante barbarie del proceso de su sojuzgamiento social. Los pocos documentos en que podemos visitar su historia, muy poco o nada dicen de sus costumbres, de sus mitos, de sus leyendas, ni de su vida cotidiana; lejos de ello, los califican y se ufanan del grado de avance en el proceso evangelizador (en el caso de las fuentes coloniales) o del proceso de integración (en el caso de los censos desarrollistas); pocas veces se narran sus gestas cotidianas y sus negociaciones en el proceso que les domina. Todo cuanto se ha dicho sobre el rock indígena, versa, incluso, sobre el grado de asimilación de la cultura ajena en la propia, más que de la vigencia de la primera como marco experiencial de apropiación de la segunda.

Algunos musicólogos siguen buscando en las catedrales al indio ladino fagocitado en una partitura y no al sujeto clandestino que tañe atabales y violas prohibidas en los carnavales. Algunos antropólogos insisten en rotular al rock tsotsil como *ethnrock*, como si se tratara de una práctica en la que la etnicidad quedara restringida a *lo indígena* y negando al rock su propia etnicidad para posicionarlo como universalización de una condición postmoderna<sup>44</sup>. La categoría de *ethnrock* reserva para el rock el papel activo de la relación interétnica, y para la identidad, un secundario papel pasivo y local. Dicho esto, es importante invertir la relación, devolver la agencia al sujeto y la materialidad al objeto, poner la autenticidad al servicio de los seres humanos que se relacionan para construir una cultura y la ubicuidad al objeto intercambiado, apropiado, rechazado o incorporado. *Bats'i rock* por definición pondera la autenticidad como un rasgo

---

<sup>44</sup> No imagino a Black Sabbath o a Jethro Tull diciendo que hacen *ethnrock*, pese a que incorporan elementos de su pasado popular medieval en su rock.

subjetivo social e históricamente construido, por encima del rock como elemento cultural susceptible de ser usado.

La historia que se escriba del *bats'i rock* deberá comenzar por cuestionar esas narrativas si buscamos encontrar las raíces del rock que hoy construyen los jóvenes indígenas. Se trata, una vez más apelando a Benjamin, de *cepillar la historia a contrapelo*, como señala en su tesis VII (2008:41-43). Y debemos hacerlo como señala el musicólogo Enrique Jiménez, quien sugiere que, para entender los factores que permitieron la creación de una nueva música indígena, es necesario hacer una síntesis de su largo desarrollo histórico hasta llegar a sus actuales manifestaciones, en las que están presentes la tradición prehispánica, la influencia de la cultura europea y, en algunos casos, la africana, señalando que no basta con re-visitarse las fuentes, los testimonios y las crónicas con que se cuenta de los agentes colonizadores, sino mirar las fuentes vivas propias, en el proceso histórico de su práctica cultural (Jiménez; 2009:183).

Agreguemos que esto implica visibilizar los conflictivos procesos sociopolíticos que implicó la imposición de un régimen colonial sobre los vivos remanentes del mundo prehispánico. De ahí que, en su larga data, la emergencia del *bats'i rock* en Los Altos de Chiapas, tenga que pasar por una mínima historia social que dé cuenta de los procesos de apropiación cultural como resultado de contextos de subordinación ante los cuales, los pueblos indígenas nunca han sido pasivos. No obstante, resulta problemática la ausencia de historiografías críticas de las prácticas sonoras indígenas en Chiapas, que no sólo obvian su presencia<sup>45</sup>, sino que reconstruyan contextos, visibilicen sujetos y cuestionen acaloradamente a las fuentes coloniales, tratando de ir más allá de un afán musicológico.

---

<sup>45</sup> Existe un importante esfuerzo investigativo desde José Gabriel Domínguez Reyes a partir de su obra *Los servidores de la Capilla Musical de Ciudad Real, 1761-1816* (Domínguez; 2012). El autor dedica buena parte de su trabajo a la mención de la presencia indígena en los espacios sonoros eclesiásticos en el Chiapas colonial, así como al papel evangelizador de la enseñanza musical de los dominicos. No obstante, debido a que ese no es su objeto de estudio, termina obviando el papel indígena y deduciendo su práctica de lo que ocurría en toda Nueva España, sin explorar los contextos sociales locales que sí que han sido documentados por toda una tradición de historiadores sociales en el Chiapas contemporáneo.

Si bien en el caso de Chiapas existe una tradición de sólidas historiografías sociales que tienen por principio la crítica exhaustiva de las fuentes, aún no ha llegado aquella que se especialice en la temática socio musical a través del rastreo y recuperación de las voces indígenas como vivos sujetos creativos, en los que la apropiación musical colonizadora opere como factor de negociación y quizás de resistencia<sup>46</sup>. Sin embargo, existen importantes esfuerzos desde interdisciplinas como la etnolaudería, como en la tesis doctoral de Víctor Hernández Vaca, titulada *De madera, cuerpo y cuerdas: las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis Potosí y San Juan Chamula, Chiapas*<sup>47</sup> (Hernández; 2011) y, como en la arqueoacústica, que es una emergente línea de investigación en contextos sonoros mayas, que en México desarrollan las investigadoras Martha Iliá Nájera y Francisca Zalaquett desde el Centro de Estudios Mayas de la UNAM<sup>48</sup>.

Tengamos pues, en mente, el carácter dialéctico de la historia. Bien señala Adolfo Gilly, que no se trata aquí de un regreso a un pasado idealizado y mitificado, pues aquellas sociedades pasadas no eran idílicas y se movían bajo duras formas de dominación, aunque (esto es toral) las legitimaba un imaginario

---

<sup>46</sup> Sin embargo, se deben reconocer las dificultades de este trabajo. Recientemente John Lazos, comenzó sus pesquisas en el Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal, reportando que “Lo que hoy se conoce como el AHD de San Cristóbal de Las Casas llegó a conformarse como tal después de varias y largas complicaciones [...] fue en 1863 cuando varios de sus documentos fueron quemados, [...] debido a las disputas entre quienes apoyaban al imperio francés y quienes defendían el gobierno de Juárez. A principios del siglo pasado [...] el obispo Orozco y Jiménez, enterado del deterioro de los documentos, dispuso que se concentraran en [...] el entonces Archivo de San Cristóbal [...] el acervo documental sufrió daños en 1914, con la llegada de las tropas carrancistas [...] Aunque se perdieron valiosos libros y manuscritos, varios de ellos lograron salvarse [...] hasta 1977, cuando el entonces obispo Samuel Ruiz hizo entrega de este acervo al Instituto de Asesoría Antropológica para la Región Maya, AC [...]” (Lazos; 2008:58-60).

<sup>47</sup> La tesis doctoral de Hernández se encuentra en la Biblioteca Luis González del Colegio de Michoacán y, por esa razón, no he podido tener acceso a ella. Sin embargo, conozco las líneas generales de su trabajo a partir del artículo Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí (Hernández; 2010:238-269). En dicho trabajo, refiere otra fuente bibliográfica que me es completamente inaccesible: Spanish Elements in the Music of two Maya Groups in Chiapas, publicado por Frank y Joan Harrison en 1968, por el Institute of Ethnomusicology de la UCLA. En ambos casos, se exploran los procesos de apropiación de la música española por los pueblos indígenas a partir del siglo XVI, lo que resulta un pretexto inigualable para visibilizar la creatividad musical indígena en un contexto colonial, a propósito de las estrategias de negociación y resistencia cultural indígenas a partir de la resignificación de elementos culturales ajenos.

<sup>48</sup> En ambos casos, se trata de líneas relativamente recientes que sistematizan su conocimiento de las prácticas y los objetos sonoros mesoamericanos, a la luz de sus entramados histórico-sociales, explorando los modos en que persisten los elementos culturales del pasado, en las prácticas sociales del presente.

compartido, como no ocurría con los conquistadores extranjeros (Gilly; 2006:25). Ir a los sujetos vivos, no implica romantizar sus prácticas como carentes de contradicciones, sino visibilizar todos los lados activos de las relaciones sociales mediadas por el poder y las negociaciones que se establecen con él y a través de él. Estas relaciones, adquieren la forma de hegemonías. El concepto de *hegemonía* permite visibilizar el modo en que una relación social, que aparece como un acuerdo intersubjetivo de aceptación del dominio, opera como un proceso siempre activo de poderes en tensión, que se tejen y recrean en las dimensiones más sutiles de la producción social.

En efecto, la lucha entre los estamentos opositores en un proceso de colonización, deja de ser frontal y abierta, para escurrirse y nutrirse en los ámbitos clandestinos de la vida cotidiana. A través de ella, se revitalizan y negocian las prácticas y los símbolos de los sujetos que sobrellevan la opresión, nutriendo y re-construyendo una cultura propia que los atrinchera, sin embargo, en los terrenos mismos del dominante. De esta manera, la lucha entre dominados y dominantes, en un proceso herodíánico, no es simplemente por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales, pues estas últimas, están presentes de una manera diferente a nuestra representación que tenemos de ellas como un botín que cae en manos del vencedor (Benjamin; 2008:38). El concepto de *hegemonía* nos permite desmitificar al proceso de imposición cultural como un fenómeno vertical, para ofrecernos una alternativa orgánica y heurística por medio de la inversión analítica de las estructuras de dominación (Thompson; 1989:74).

El sociólogo galés Raymond Williams, señalaba que:

[...] una hegemonía comprende las relaciones de dominación y subordinación, bajo sus formas de conciencia práctica [...] no solamente de la actividad política y económica, ni solamente de la actividad social manifiesta, sino de toda la sustancia de las identidades y las relaciones vividas, a una profundidad tal que las presiones y límites de lo que puede ser considerado en última instancia un sistema cultural, político y económico, dan

la impresión a la mayoría de nosotros de ser las presiones límites de la simple experiencia y del sentido común (Williams; 1976:151).

Por otra parte, Edward Palmer Thompson, complementa argumentando que:

[...] existen innumerables contextos y situaciones en los que los hombres y mujeres, al enfrentarse a las necesidades de su existencia, elaboran sus propios valores y crean una cultura propia, intrínseca a su propio modo de vida [...] en algunos momentos, la cultura y los valores de estas comunidades pueden ser antagónicos frente al aplastante sistema de dominio y control. Pero durante largos períodos este antagonismo puede permanecer inarticulado e inhibido [...] Muy frecuentemente, la protesta es legitimada con los mismos argumentos del mismo sistema dominante, apoderándose de su propia retórica y dándole un nuevo contenido (Thompson; 1987:81-82).

El concepto de *hegemonía* pone en el centro del debate al problema del poder, al introducir el reconocimiento del dominio y la subordinación en lo que, no obstante, debe ser reconocido un proceso social total; trasciende al concepto de *ideología*, pues lo que resulta decisivo no es solamente el sistema consciente de ideas y creencias, sino la organización social de los significados y valores. Una hegemonía no puede ser reducida en su entendimiento a la simple cooptación ideológica de los estamentos dominados, pues obedece a una formación social y cultural inclusiva que, para ser efectiva forma y es formada.

Es susceptible de ser percibida como una abstracción totalizadora que, sin embargo posee siempre límites y presiones cambiantes. Al concepto gramsciano de hegemonía, según Williams, debemos agregar los de contrahegemonía y hegemonía alternativa, que constituyen elementos reales y persistentes de la práctica. *“La realidad de toda hegemonía es que, mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo.* (Williams; 1976:149-155)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> “[...] todo proceso hegemónico está siempre en un estado de alerta y receptivo hacia las alternativas que la cuestionan. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo u otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica”. “Si bien la cultura dominante produce y limita sus propias formas de contracultura, sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que,



El concepto de *hegemonía* nos permite comprender, a través de una mirada procesual de la historia, cómo los procesos de imposición cultural, son a la vez procesos de apropiación vistos desde el otro lado de la forma. Al resaltar el fino tejido de la vida cotidiana, el concepto de *hegemonía* posibilita mirar cómo la narración dominante de la historia, se mira a contrapelo desde la práctica cotidiana de los sujetos subalternos que, sin trascender al dominio, producen una forma de vida que los posiciona como agentes potenciales de transformación social. Esto, no ocurre sino a nivel de sentido común, que, apropiándose de la cultura dominante, no deja de articular los significados latentes de la rebeldía. Una hegemonía comprende el reconocimiento mutuo entre el mando y la obediencia, disolviendo su clara distinción; no obstante, la rebeldía no tarda en salir a relucir, aunque vociferada con palabras que entiende el opresor.

En conclusión, la apropiación de la música rock por parte de los jóvenes indígenas tsotsiles no puede ser simplemente reducida a un avasallamiento total de la globalización capitalista sobre una prístina e inmóvil cultura indígena; por el contrario, reconocer que esta cultura ha sido constantemente asediada por una sucesión constante de hegemonías, lleva a cuestionar toda representación pasiva de su historicidad, para descubrir que la producción de su cultura propia ha obedecido a un largo proceso de resistencias, apropiaciones y negociaciones con el régimen que les oprime, haciendo de la apropiación de ciertos elementos culturales, el recubrimiento de una cotidianidad insumisa. Así, los procesos de hibridación cultural, no son llanamente intercambios libres de toda determinación, sino tensiones y adaptaciones necesarias para resguardar una concepción colectiva de su historicidad.

Como muestra, el proceso histórico de la musicalidad indígena que, aún concebido como producto de la imposición de las formas musicales colonizadoras, expresa en su *mixtura* al conjunto de tensiones históricas

---

aunque claramente afectadas por las presiones hegemónicas, constituyen rupturas respecto de ellas, pues pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas en lo que se refiere a sus elementos más activos, no obstante, independientes y originales” (Williams; 1976:156-157).

sintetizadas en un objeto simbólico musical. Las formas simbólicas, expresan tensas historias de apropiaciones y sobre todo, procesos históricos de resistencia al dominio pleno de los estamentos coloniales. En el rock indígena, se halla inmersa esta historia; este proceso. No se trata de un novedoso fenómeno de *crossover* musical, sino de un corte sincrónico en una larga diacronía de resistencias y negociaciones que han marcado la historia de Los Altos de Chiapas. Una historia social sonríe discreta, aunque irónica, tras las bambalinas de la escenificación de un pueblo mágico que se oferta como el producto de una trama cosmopolita.

Largas historias se ocultan tras las máscaras de una banda de *bats'i rock*. Una cultura propia resiste a manera de un *nosotros sonoro indígena* que se encuentra oculto en escalas de blues ejecutadas a través de potentes *riffs* electrificados; justo del mismo modo en que *los hollers* de las plantaciones del sur norteamericano, están presentes en el *jazz*, el *blues*, el *gospel* y el *soul*. Justo del mismo modo en que en el *reggaetón* está presente la trágica historia de las invasiones norteamericanas en Centroamérica, y de la manera en que el Caribe estuvo presente en El *Bronx* a través de la salsa, como lo hace ver Henry Chalfant en su documental "*From Mambo to Hip Hop. A South Bronx Tale*" (2006). El *bats'i rock* en Los Altos de Chiapas es la resistencia cimarrona en el *reggae* jamaicano; es la historia del rock nacional argentino en la dictadura militar (y del rock chabón en la era neoliberal); son las peñas clausuradas por la policía y Avándaro reducidos a hoyos funkys. Son los Acuerdos de San Andrés Larráinzar. Es un cofrade indígena haciendo guitarras españolas para un carnaval en el que los *maxes*<sup>50</sup> mandan y los *kaxlanes* obedecen.

---

<sup>50</sup> Dentro del carnaval chamula o Kin Tajimoltik (Fuego Nuevo), en una inversión de papeles entre los dominados y los dominantes, los *maxes* son los simios o monos que dirigen la fiesta, dan origen al cosmos y emplean la música, el canto y el baile para dar origen a los tiempos humanos, reproduciendo los hitos que marcan la historicidad del pueblo, desde el origen de los hombres verdaderos, hasta la era contemporánea, rememorando el pasado colonial y la historia moderna. El carnaval resulta síntesis de la memoria colectiva que restituye y ratifica la identidad del pueblo, frente al otro colonizador, minimizado por el *max*.

### **La larga data de un nosotros sonoro que resiste.**

La cultura propia, como he señalado, constituye un referente de negociación y resistencia mediante el cual se posicionan los sujetos subalternos en un entramado hegemónico concreto que se materializa a través de formas simbólicas diversas que circulan procesualmente en la dimensión diacrónica de las sociedades. Una de estas formas simbólicas concretas es la música, aunque no es la única. Lo que aquí propongo, es concebir a la práctica musical como una de las múltiples materializaciones de dicho largo proceso, en el caso específico de los territorios y regiones que hoy dan forma al estado de Chiapas.

Sin embargo, esta tarea implica serias limitaciones, pues no ha sido escrita aún, una historia social que gire, exclusivamente, en torno a las prácticas sonoras de la región. Por ende, me limitaré a incluir a un *nosotros sonoro indígena*, dentro del entramado del proceso de configuración de la cultura propia de los indígenas chiapanecos, a través de una síntesis histórica. Si los recursos historiográficos de los que dispongo lo permiten, haré énfasis en los aspectos sonoros; valga aclarar que lo musical, aquí, es un pretexto demostrativo de la dimensión social, bajo el argumento de que, no hay experiencia sonora que no sea necesariamente social.

El objetivo es decantar en la práctica concreta del rock tsotsil, como elemento de una cultura propia construida en su larga data, tomando en cuenta los conflictivos procesos de construcción y reconstrucción del mundo indígena, en su tránsito por el episodio colonial y neocolonial. Es importante reconocer que ese vasto territorio que hoy conocemos como Chiapas, es resultado de la ligadura de su largo proceso histórico al episodio colonial y la ruptura que éste hizo respecto de un proceso civilizatorio previo. Al menos hasta la invasión de los españoles en la segunda década del siglo XVI, su heterogénea composición sociocultural, respondía a una especificidad que, sin estar libre de contradicciones, obedecía a un conjunto de reglas, símbolos, prácticas y códigos socialmente compartidos y reconocidos.

Sin romantizar una forma de vida prehispánica como una suerte de estado originario de equilibrio y armonía, podemos afirmar que la invasión ibérica constituyó un dispositivo diferenciador muy claro entre un *nosotros-heterogéneo-precolonial* y un *ellos-invasores-coloniales*, abriendo así un juego de resistencias y negociaciones que ha adquirido, históricamente, diversos rostros y, por supuesto, sonidos. En términos acústicos, existía todo un entramado civilizatorio que sostenía un complejo sistema sonoro que operaba en distintos contextos y respondía a diversas funciones sociales. Este *nosotros sonoro indígena*, desde luego, no es aquel que hoy denominamos *música tradicional*, sino que la precede y la nutre como parte de la base histórica sobre la que se construye la contemporaneidad cultural y musical propias.

El proceso de colonización dispuso para sus dominados un conjunto de mediaciones que, aunque cumpliendo con su función de dominio, paradójicamente crearon una estructura por la cual circularon las funciones del universo sonoro previo, junto con su base cosmogónica y productiva, haciendo resistir (negociada o veladamente) algunos elementos de la cultura a dominar; estas formas de resistencia cultural, agenciadas en parte por la práctica musical, posiblemente estén activas en la emergencia del *bats'i rock*. Cabe la posibilidad de que la apropiación del rock, como signo de que los jóvenes asumen su contemporaneidad global en un momento específico de la modernidad capitalista, sirva como una estrategia de resistencia negociada de la *cultura propia*, respecto de las formas contemporáneas de dominación.

#### *Música. Una práctica social en el mundo prehispánico.*

Los hallazgos del arqueólogo Arnd Both (2008), sugieren que entre las distintas culturas mesoamericanas, hubo regularidades en cuanto al desarrollo de prácticas sonoras ligadas a cosmogonías que, mutuamente influenciadas, permeaban estructuras sociales y políticas temporal y espacialmente distantes. A través de sus temporalidades preclásica, clásica y posclásica, se distinguen

semejanzas en los procesos de producción, especialización y variación de la práctica sonora e instrumental, que indican posibles continuidades en los patrones civilizatorios mesoamericanos, pese a sus evidentes rupturas y transformaciones. De estar ligada la sonoridad a estructuras sociales poco diferenciadas, transitó, en el seno de sociedades jerarquizadas, a una diferenciación en sus funciones festiva, bélica, religiosa y política.

La dimensión sonora en Mesoamérica expresa que, aunque existieran culturas compartidas bajo el signo de ciudades Estado, éstas no estaban exentas de jerarquización y diferenciación social y mucho menos de conflicto. Como en otros complejos civilizatorios, la presencia de prácticas musicales (o más precisamente sonoras), estaba ligada al desarrollo de una división social del trabajo y a una jerárquica diferenciación entre clases o castas interrelacionadas bajo códigos y símbolos comunes que las vinculaban de diversas formas y grados a una cosmovisión compartida. El pueblo común, dedicado a las actividades agrícolas, domésticas y/o comerciales, y las élites gobernantes que detentaban las funciones religiosas, políticas y militares, se relacionaban socialmente a través de prácticas y sentidos sonoramente vinculantes.

En su obra *La conquista musical de México*, Lourdes Turrent (1993) logra una síntesis histórica en torno a las funciones de la música en la cultura mexicana, a través de la distinción entre diversos espacios y actores sociales para la práctica musical. Reconoce el carácter militar y teocrático del poderío mexicano y distingue a sus actores: el tlatoani, la casta sacerdotal, los guerreros, los pochtecas; descendiendo a los macehualli, los esclavos, los jóvenes y las mujeres. Asimismo, distingue campos de práctica musical como el educativo a través del calmécac y el tepochcalli; finalmente, plasma la concepción del tiempo y el espacio rituales, como núcleos de práctica musical por sus diferentes actores. Distingue ámbitos como el público y el privado y sus contenidos sonoros.

Por su parte, Martha Julia Toriz Proenza, en su obra *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicanos* (INBA, 2011),

vincula claramente, la relación entre las prácticas musicales y su teatralidad, con la construcción de hegemonía, en la jerárquica estructura social mexicana del siglo XVI, antes de la caída de Tenochtitlán. La música y la teatralidad se encontraban en el corazón del reconocimiento entre las élites gobernantes y las clases dominadas. Mediante la escenificación, la ritualidad lograba una representación del poder capaz de generar una ideología que reproducía con eficacia las relaciones de mando/obediencia que nutrían, interna y externamente, al poderío y la legitimidad del imperio mexicano.

Si bien son abundantes las referencias sobre las prácticas sonoras mexicanas, dado el carácter hegemónico de Tenochtitlán al momento de la conquista, su dominio era precedido por un largo proceso histórico de apropiaciones y reinterpretaciones que sintetizaba herencias culturales anteriores y que tenían por recinto los confines hacia donde el imperio mexicano extendía su nunca incuestionado poderío. Bajo el predominio previo de una cosmovisión nahua y los desplegados remanentes del esplendor maya y tolteca, la región unificaba, hacia el siglo XVI, una red común de prácticas rituales, políticas, agrícolas y festivas que tenían por amalgama una sonósfera igualmente condensada. Bajo sus diversas funciones un conjunto de prácticas sonoras similares se amalgamaban como manifestación de hegemonías que se sucedían en su larga duración.

Existen esfuerzos interdisciplinarios que dan a conocer hallazgos sobre la sonósfera maya. Según Florescano (1999:150-151), aunque la influencia de Tula se hiciera presente como ideal civilizatorio en un esplendor propiamente maya entre los siglos IX y X, su largo proceso se desarrolló con autonomía, y se remite a las pugnas entre múltiples reinos mayas entre los siglos IV y VI, de manera que, para la época clásica, "*Chichen Itzá [...], sería una urbe plenamente maya, pero imbuida de [...] símbolos y mensajes 'toltecas' [... a manera de...] un nuevo lenguaje político*". La herencia maya se ha caracterizado por su continuidad en paradójica plasticidad: una flexibilidad tal, que su permanencia se ha nutrido de

su constante adaptabilidad y apropiaciones, sin desechar sus elementos nucleares.

A través de excavaciones arqueológicas y otros hallazgos en diversos contextos mayas, se ha logrado recabar información sobre instrumentos, representaciones murales, y relieves de diversos objetos de uso ritual y cotidiano, que sostienen la presencia de un complejo universo sonoro. A través de estos hallazgos, pueden apreciarse procesiones lideradas por músicos, ejecuciones rituales y presentaciones de tributos, acompañadas por danzas y otras prácticas plenas de teatralidad y sonoridad ritual. Dichas prácticas atraviesan todo el período Posclásico hasta plasmarse en fuentes coloniales, como Los Cantares de Dzitbalché, que refieren danzas para la ceremonia de *fuego nuevo* con la que se recibía un nuevo tiempo:

[...] junto con la erección de la estela que daba cuenta del acontecimiento, se mencionan los dioses venerados, los instrumentos musicales, la escuela de danza (popolna), sus maestros y algunos de los actores que participaban en las representaciones [...] las danzas se realizaban en las plazas públicas y congregaban a una gran cantidad de población como participantes y observadores del sacrificio (Zalaquett; 2014:86:87).

En el libro *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos* (IIFil-UNAM; 2014), en su capítulo *Estudio arqueoacústico de trompetas de caracol prehispánicas mayas*, un equipo de trabajo interdisciplinario, contextualiza social e históricamente sus hallazgos arqueoacústicos sobre instrumentos aerófonos, a partir de la pluma de Fray Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán* “en donde se subraya la importancia de ciertos instrumentos (tambores, flautas, trompetas, etcétera) [...] destacando...] un llamado ‘juego de cañas’ (Colomché)” (Zalaquett; 2014: 87); y a través de la pluma de Pedro Sánchez de Aguilar, quien en el siglo XVIII describió el estado que guardaban las danzas que de Landa había reportado.

Hasta finales del Posclásico, existió un sonoro y abigarrado entramado cosmogónico mesoamericano que vinculaba a diferentes pueblos, naciones y

culturas; un entramado sociocultural comunicado entre los complejos civilizatorios previos a la conquista. ¿Podemos inferir un condensado sistema de prácticas sonoras en el actual estado de Chiapas? Quizás sí, al estar inmerso en una región en la que convergían al menos tres complejos socioculturales: la hegemonía mexicana de la que eran tributarias las regiones Zoque y del Xoconochco; la influencia cultural nahua-tolteca de la que fueron deudoras las naciones de los chiapas; y los diseminados señoríos mayas en toda la región alta, septentrional y oriental del estado, herederos de una civilización maya que, radiante por sí misma, echó siempre mano de otros referentes culturales.

*Chiapas prehispánico. Un territorio a colonizar.*

Los territorios que los conquistadores concibieron como la provincia colonial de Chiapa, correspondían a dos bloques territoriales distintos: Los Chiapas y el Soconusco. El Xoconochco, era un importante punto de intercambio comercial que funcionaba como una suerte de enclave mexicana en la región, pues vinculaba al imperio con los territorios centroamericanos y con las naciones no señoreadas que se extendían más allá de la actual Sierra Madre de Chiapas.

Prueba de su existencia prehispánica es una Matrícula de Tributos que indica los productos que se concentraban en el Xoconochco para ser enviados a Tenochtitlán. Por su parte, aquellos territorios que los conquistadores conocían como Los Chiapas, correspondían en realidad a seis espacios sociales diferenciados en términos territoriales, lingüísticos, productivos y político militares: Chiapán, Lacantún, Zoques, Quelenes, Zendaes y Llanos. Estos grupos, se distribuían espacial y temporalmente como lo muestra la Tabla 1.

Esta distribución socio-espacial y cultural, da pie a pensar en la presencia de una heterogénea cultura mixta con una relativa autonomía regional, y en una red de interdependencias económicas, contactos culturales y alianzas dinásticas que, sin desestimar rivalidades políticas y enfrentamientos bélicos, permitía aproximaciones, similitudes, préstamos y contactos en términos de estructuras



sociales, prácticas socioeconómicas y expresiones culturales (de Vos; 1994:48-56), que comenzaría a peligrar hacia finales del siglo XV con la presencia mexicana, y la española del siglo XVI en adelante. Cabe suponer que la composición multiétnica de la región, cuyos pilares fundamentales eran nahua-tolteca y maya, poseía formas sonoras propias en sus prácticas rituales, bélicas y festivas: un código acústico forjado a través de siglos de intercambios, negociaciones y conflictos<sup>51</sup>.

Provincias	Grupo lingüístico, influencia y/o procedencia	Territorios y probables desplazamientos	
Chiapán /Soctón	¿Nicoya?/Nahua-Tolteca	Grupo presumiblemente nahua que, habiendo expulsado a los tsotsiles, se asentó en ambas riveras del Río Grande en su curso intermedio y valles. Hacia finales del siglo XV, ejercían su dominio hasta Tabasco, Guatemala y el Soconusco. Nunca fueron señoreados por mexicas.	<p>III “En lucha constante con sus vecinos zoques, tzotziles y tzeltales, los chiapanecas establecieron su principal centro de población en un antiguo asentamiento zoque, cuyo nombre náhuatl habría de ser Chiapán [...] permitía el control del camino [...] siguiendo el curso del Río Grande, imponiendo así sus condiciones a quienes viajaban por él” (Viqueira; 2002:114).</p>
Zoques	O Imeca/Mokaya	Ocuparon las serranías del noroeste, las llanuras occidentales y el valle del Grande en su curso medio, así como la franja costera del Soconusco (Mazatán, 1800-1100 a.C.). Cuando buscaron expandirse a la región tsotsil, fueron replegados. Luego fueron desplazados por los chiapa en el Siglo XV hacia las serranías, perdiendo el control sobre las rutas de comercio con Centroamérica. Continuaron siendo hostigados o contenidos por los chiapa desde el sureste.	<p>IV “A principios de nuestra era, los hablantes de tzeltalano [...] se extendían por casi todo el Valle del Río Grande de Chiapa, después de haber desplazado a sus antiguos pobladores, los zoques, que tuvieron que replegarse hacia el noroeste” (Viqueira; 2002:112).</p>
Lacantún	Chol/Mayense	Inexorable región selvática	
Quelenes	Tsotsil/Mayense/tzeltalano	Hacia el siglo XVI están asentados en la zona alta de las montañas, de ahí que los españoles le nombraran Las Coronas. Seguramente fueron desplazados del curso medio del río Grande por los chiapa en el siglo XV. También replegaron la expansión zoque.	
Zendales	Tzeltal/Mayense/tzeltalano	Comarcas situadas entre las tierras bajas de la selva oriental y el macizo montañoso central.	<p>V “entre 200 y 600 d.C.-hablantes de Coxoh-tojolabal, que ocupaban el actual territorio guatemalteco, poblaron el extremo sureste de la Depresión Central y la meseta conocida como los Llanos de Comitán” (ibidem).</p>
Llanos	Tzeltal/Tzotzil/Mochó/Coxoh/Cabil/Tojolabal/Mayense	Depresión formada por el río Grande en su curso superior y sus múltiples afluentes.	

Tabla 1. Distribución lingüística y territorial de las naciones de la provincia colonial de Chiapa en el mundo prehispánico (López; 1960:37-38, de Vos; 1994:36-46, Viqueira; 2002:111-116 y Ruz; 2004:44).

<sup>51</sup> Me refiero pues a la existencia de un nosotros sonoro heterogéneo que, junto con todo un proyecto civilizatorio mesoamericano, sería puesto en crisis con el proceso de colonización europeo, iniciado con la caída de México-Tenochtitlán en 1521, justo por sus eslabones más débiles: las provincias tributarias de la Triple Alianza que vieron en la presencia española un factor de fortaleza.

En el caso del actual estado de Chiapas, al desmoronarse la hegemonía de la Triple Alianza, sus antiguos aliados y tributarios comenzaron a sufrir más intensamente el asedio de los chiapanecas. En esta situación estaban los zinacantecos y los zoques, quienes ofrecieron recursos a los hispanos para enfrentar a aquellos temibles guerreros que Díaz del Castillo describiera aún más feroces que los mexicas, y defender sus intereses comerciales y políticos. Finalmente, en 1524 bajo el mando de Luis Marín<sup>52</sup>, ex súbditos zoques, guerreros mexicas y zinacantecos, e incluso un artillero africano, hicieron vasallos de la corona española a los temibles guerreros. Ante la caída de este poderío, no tardaron en presentarse en son de paz los habitantes del Valle del Río Grande y de Los Altos, entre ellos los chamulas (Viqueira; 2002:118).

Sin embargo, éstos últimos al comenzar a sentir las extorsiones de los conquistadores, no tardaron en rebelarse. Vale la ocasión para retomar de voz de Díaz del Castillo, los sonidos de la sublevación que, de una u otra manera, me parece un importante documento sonoro de la historia colonial tsotsil de Chamula:

[...] y tornamos a enviar a llamar de paz a los de Chamula, e no quisieron venir, y hobimos de ir a ellos [...] e tenían entonces las casas e pueblo de Chamula en una fortaleza muy mala de ganar, e muy honda cava por la parte que les habíamos de combatir [...] e así como llegamos con nuestro ejército nos tiran desde lo alto tanta piedra y vara y flecha que cubría el suelo [...] **e con muchas voces e gran grita e silbos e alaridos e trompetillas y atabales y caracoles, que era cosa de poner espanto a quien no los conociera** [...] y no les podíamos hacer daño ninguno [...] siempre herían muchos de los nuestros [...] nos echaban de arriba mucha pez y resina ardiendo, y agua y sangre toda revuelta, muy caliente, y otras veces lumbre y rescoldo, y nos hacían mala obra, y luego, tras ello, mucha multitud de piedras muy grandes, que desbarataron nuestros ingenios [...] y vienen cubiertos con sus pavesinas e otros talabardones de madera y dicen: **'pues que deseáis o queréis oro, entra adentro, que aquí tenemos mucho'** [...] **toda la noche estuvieron tañendo atabales y**

---

<sup>52</sup> Desde Coatzacoalcos Hernán Cortés encomendó la expedición a Luis Marín, que iba acompañado por Diego de Godoy y Bernal Díaz del Castillo (Viqueira; 2002:127).

trompetillas y dando voces y gritos, y decían que otro día nos habían de matar, que así se lo había prometido su ídolo [...] (López; 1960:46-47).

Replegados a sus inexorables y nebulosas montañas, los chamulas atrajeron con una trampa de oro a sus codiciosos enemigos hispanos para emboscarlos desde las alturas con una estruendosa y sanguinaria ofensiva al son de trompetas de caracol y tambores bélicos. Después de dos días de combate, cuando los hispanos penetraron las fortalezas chamultecas, todo el pueblo se había hecho neblina. Sólo el rescate de sus rehenes, tomados por los indios aliados de los hispanos, motivó a los chamulas a reaparecer y negociar la paz con los invasores (Viqueira; 2002:119).

En marzo de 1528 sería fundada en el Valle de Jovel la Villa Real de Chiapa, hoy San Cristóbal de Las Casas, en una región tan infértil e inaccesible, que sólo la explotación de la mano indígena haría posible la existencia de Ciudad Real. No obstante, no sería una derrota fulminante para los indios, sino el inicio de un largo proceso de luchas, resistencias y negociaciones respecto del dominio colonial. La música, junto con las nuevas estructuras religiosas, territoriales, políticas y sociales, se convertiría tanto en el lenguaje del dominio, como en el camuflaje de aquel *nosotros sonoro* de larga data y profunda herencia, que formaba parte de una rebelde y clandestina cultura propia.

### **Música: ¿Tecnología de dominación colonial, o expresión de resistencia indígena?**

Es posible distinguir dos procesos históricos en la construcción del régimen colonial en Chiapas. El primero, de corta duración, abarca el intensivo proceso bélico mediante el cual los pueblos indios resistieron las incursiones militares hispanas; el segundo, de larga duración, abarca la consolidación del yugo colonial que duraría hasta mediados del siglo XIX. Esta distinción, estaría nítidamente marcada por la llegada, entre 1544 y 1545, de los frailes dominicos (de Vos; 1994:77), lo que constituyó el eje transversal de la conversión religiosa, y por ende musical, indígena en el sureste mexicano.

Esta conversión, producto de un intensivo proceso de dominación colonial, no ocurrió de manera incuestionada, pues los pueblos reducidos conjugaron formas y estrategias de resistencia (y adaptación) al dominio colonial, que posibilitaron la conservación de algunos elementos culturales, remanentes de un pasado reducido por la violencia. Estas formas de resistencia, no sólo se construyeron con base en los remanentes de una autonomía cultural indígena, sino que son producto de su diálogo heterónimo y no menos conflictivo con la identidad de los agentes dominantes (de Vos; 1994, 67:68).

Los indios supieron aplicar con buenos resultados ingeniosos modelos de resistencia que les posibilitaron sobrevivir como etnia y salvaguardar una considerable parte de su cultura [...] pudieron adaptar sus costumbres y convicciones a las presiones ejercidas por el sistema colonial y neocolonial [...] esta diversificación [de modelos de resistencia] no se explica desde las múltiples opciones tomadas por los individuos y grupos nativos [...] tiene que ver con la identidad de los agentes de dominación que ejercieron poder sobre ellos [...] la resistencia india en Chiapas es un fenómeno multiforme y polifacético, debido a la variedad de los actores que participaron en ella y de las situaciones creadas según el momento y el lugar (de Vos; 1994, 67:68).

Jan de Vos identifica tres estrategias de resistencia entre los diversos pueblos indígenas de Chiapas: *resistencia abierta*, *resistencia velada* y *resistencia negociada*. La primera se refiere a los levantamientos armados y las revueltas o confrontaciones directas contra los estamentos hegemónicos y sus formas de dominio militar, ideológico y económico; la segunda refiere a un conjunto de prácticas cotidianas toleradas por esa misma hegemonía, por considerarlas inofensivas o que eran imposibles de erradicar por su carácter clandestino, o por pasar inadvertidas al desarrollarse en ámbitos domésticos; finalmente, la tercera, estuvo constituida por un espacio intermedio, “*en donde los indios [...] hicieron concesiones a sus dominadores, con el peligro de perder parcial o totalmente su autonomía*” (de Vos; 199?:68).

Ya hemos señalado la existencia de un *nosotros sonoro indígena*, producto del proceso de construcción de un complejo civilizatorio mesoamericano de larga

data que, sin obviar conflictos ni momentos de crisis, construyó un código sonoro compartido y heterogéneo. Sin embargo, con la incrustación de la dominación hispana y la superposición o enclavamiento abrupto de los códigos, instituciones, prácticas y símbolos colonizadores, ¿logró resistir ese profundo *nosotros sonoro*?, y de ser así, ¿cuáles fueron las mediaciones y los espacios a través de las cuáles lo hizo?

Aquel *nosotros sonoro* de los indígenas chiapanecos, en concreto, de los tsotsiles, pese a su reducción y neutralización colonial, logró *filtrar* algunas de sus prácticas y algo de su sentido profundo a través de la tecnología de dominio colonial. Cuando las estrategias de resistencia directa a través de la confrontación bélica fueron neutralizadas, las diversas expresiones sonoras indígenas fueron resguardadas a través de medios que pasaron inadvertidos para las autoridades coloniales. Y cuando el anonimato y la clandestinidad de los sonidos no pudieron ser contenidos, salieron a la escucha pública... quizás camuflados en los instrumentos y los acordes coloniales. Así, hasta que hubiera oportunidad de confrontar abiertamente al opresor. La música, como elemento cultural impuesto, constituyó para los indios un flexible referente simbólico para la economía moral de sus múltiples resistencias.

En este sentido, es necesario aclarar que el *nosotros sonoro* indígena no se circunscribe exclusivamente al campo musical, entendido éste desde una perspectiva occidental, moderna y autonomista de las artes. Antes bien, es una de las concreciones a través de las cuales se realiza la profunda cultura propia, y por ende, todos los ámbitos de la producción histórico-social de una colectividad humana. Más que tratarse de una cultura musical, se refiere a una sonósfera social y cultural: el conjunto de manifestaciones sonoras socialmente compartidas en cada uno de los ámbitos de producción de la vida en un proyecto identitario asumido como propio. No refiere pues, a la música presente en cada espacio y estructura social, sino a la transversalidad de lo social en lo sonoro.

*“Los dominicos llegaron ya”.*

La conquista espiritual de Los Altos de Chiapas, sin duda corrió a cargo de los frailes dominicos a partir de 1544. Sin embargo, este proyecto civilizatorio no dependería tan sólo de su mano y obra, sino que se encontraría en medio de un escenario de tensiones entre poderes e intereses económicos y políticos tanto por parte de la Corona, como por parte de los encomenderos, la estructura eclesiástica y las distintas resistencias indígenas a la empresa hispánica colonial de acumulación originaria. El proyecto evangelizador representó, aún más allá del conocimiento y práctica de sus ejecutores, mucho más que una cuestión espiritual.

A través de la evangelización logró insertarse y naturalizarse, estructural e ideológicamente, una transformación civilizatoria total, consistente en la sistemática modificación de la vida indígena, desde sus dimensiones públicas, a las privadas; de las productivas a las políticas y de las cognitivas, a las territoriales. Aquello que hoy sería considerado un proceso de sucesivos sincretismos horizontales, no fue sino un sistemático y conflictivo proceso de imposiciones, resistencias, negociaciones y correlaciones de fuerzas, que sin duda tuvo como actor vivo al indígena de su tiempo.

La presencia dominica en Chiapas fue una de las múltiples expresiones de un proyecto evangélico-civilizatorio que se cernía desde la metrópoli. Para 1529 el dominico fray Domingo de Betanzos ya había fundado el Convento de Santiago en Guatemala, y los clérigos (al frente de la mano de obra indígena) que acompañaron la encomienda de Diego de Mazariegos ya habían erigido la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en la recién fundada Ciudad Real (Toscano; 1942), a la par que en la ciudad de México se instituía, en ese mismo 1528, el primer cabildo eclesiástico (Estrada; 1973:25).

Desde la caída de Tenochtitlán en 1521 hasta 1546, Chiapas estuvo contemplado bajo la administración de la archidiócesis de Sevilla, que abarcaba desde Yucatán hasta México (Roldán; 2007:180). Con la fundación de la diócesis

de México en 1530 y su pleno reconocimiento en 1534 bajo el papado de Paulo III, Chiapas pasó a formar parte de los planes y los intereses de la provincia de México<sup>53</sup>. En 1537 se funda en Ciudad Real el Convento de Nuestra Señora de La Merced<sup>54</sup>. En 1538, cambia la advocación de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción a la de San Cristóbal y se convierte en Catedral, y el 9 de marzo de 1539, por bula de Paulo III, se crea una diócesis propiamente chiapaneca, bajo el modelo sevillano y la jurisdicción de México (Toscano; 1942, Roldán; 2007).

Más que recitar datos, es necesario explicitar que estas transformaciones instituidas corresponden a una sistemática estrategia metropolitana para formalizar el control de la imperial corona católica en sus territorios ultramarinos y contrarrestar la creciente autonomía del poder de conquistadores, encomenderos y colonizadores en el Nuevo Mundo. De hecho, la sanción papal de la erección de catedrales y la fundación de diócesis, era puro formalismo, pues estas acciones dependían de los intereses de un patronato real, que era la regia institución que financiaba esta labor colonialista (Roldán; 2007:180). Este hecho, ilustra el que el papel de las órdenes clericales, era el de poner en crisis la endeble legitimidad de los encomenderos y que, en atención de los intereses estructurales de la Corona, fueron recibidos por los indios, como aliados contra sus explotadores. De ahí que, múltiples elementos religiosos hispanos, fueran tomados como medios legítimos para enfrentar las estructuras coloniales.

La llegada de los dominicos a Los Altos de Chiapas entre 1544 y 1545, formó parte de una emergente estrategia civilizatoria, que tendría consecuencias inconmensurables en las tierras conquistadas. No obstante, más que pensar al proceso lineal y progresivamente como una maquinaria autónoma, debemos contemplarlo como el producto de posiciones y decisiones de actores sociales específicos. Esto, a propósito del papel de fray Bartolomé de las Casas en la

---

<sup>53</sup> En 1530 se funda la diócesis de México por la Bula Frates Joannes de Zumárraga. En 1534 Chiapas formaba parte de la diócesis carolense que abarcaba desde Yucatán hasta México, bajo la jurisdicción de Sevilla (Toscano; 1942). Paulo III, en Toledo sanciona la bula Frates Joannes de Zumárraga y se toma como modelo en lo posterior (Roldán; 2007:281).

<sup>54</sup> En 1537, bajo el obispado de Marroquín, a falta de franciscanos o dominicos, se trajo a mercedarios. Estos serían hostiles a la llegada de los dominicos y no desarrollarían labor evangélica con los indios.

promulgación y aplicación de las Nuevas Leyes del 20 de noviembre de 1542 y la buena relación que mantenía con el emperador, a quien le interesaba evitar que los conquistadores se perpetuaran como señores feudales en el Nuevo Mundo (Lenkersdorf; 1991:285).

Las Nuevas Leyes, haciendo coincidir a los ideales lascasianos con los intereses imperiales, regulaban el proceso de colonización limitando los derechos de los encomenderos y los militares (que oligárquicamente controlaban los cabildos locales), reconociendo como súbditos de la Corona a los indios, para mejor aprovechar sus bases productivas y su fuerza de trabajo. Estas leyes, respondiendo a los intereses metropolitanos, propiciaron paradójicamente (y bajo circunstancias muy específicas) un recurso de resistencia indígena contra el poder de los estamentos conquistadores, pues abolían la esclavitud, regulaban la servidumbre y los trabajos personales, y promovían la confiscación de bienes a encomenderos abusivos, proclamando a todo indio como “vasallo libre” ante “su” majestad.

Provenientes de un lejano convento en Salamanca, llegaron a la alcaldía mayor de Chiapas, en 1545, el obispo fray Bartolomé de Las Casas y veintidós clérigos dominicos que llevaban consigo libros, campanas y órganos (Viqueira; 2002:126-128): instrumentos propios de una pesada tecnología civilizatoria evangélica, que no obstante, serían muchos, dados por perdidos en la travesía. Sin embargo, su peso no sería cargado sobre hombros santos... el traslado tanto de los evangelizadores, como de sus *espirituales* máquinas sonoras, hasta Los Altos de Chiapas, fue realizada *a lomo de indio*, y *a lomo de indio*, sería erigido el proceso colonizador español.

Sin embargo, los intereses de los conquistadores, encomenderos y otros colonizadores, incluyendo a los monjes mercedarios, parecían no ser los de la corona, ni de los dominicos, pues no recibieron con agrado al prelado que se proponía limitar sus privilegios, por lo que se rehusaron de forma rotunda a acatar las Nuevas Leyes y a liberar a sus esclavos indios, tal y como lo exigía de las



Casas (Viqueira; 2002:180). Los frailes terminaron por asentarse en las frías tierras tsotsiles de Los Quelenes y “*los indios los acogieron con muchas <<fiestas, arcos, calles de ramos y casas de flores>>. Pasaron la noche más adelante en Momostenango, pueblo que durante las reducciones, junto con Analco y Chamula, habría de dar lugar al actual pueblo de San Juan Chamula*” (Viqueira; 2002:130). No obstante el buen recibimiento, los problemas para los dominicos apenas comenzaban, pues a la par de llevar a cabo su tarea, debían lograrlo con la legitimidad de los indígenas.

En 1545 buena parte de Los Altos de Chiapas era zona de poblaciones indígenas aún insumisas. Los indígenas resistían (por no decir que soportaban) frontal y clandestinamente el control absoluto de los Mazariegos (Lenkersdorf; 285). La tarea pastoral de los mercedarios residentes en Ciudad Real, sólo operaba (no sin rigor) para los pendencieros españoles avecindados, y los indios eran explotados como mano de obra en la erección de la ciudad y en los “trabajos personales”; desde luego, la presencia indígena en la ciudad era producto del sistemático despojo territorial y de los desplazamientos forzados en función de las exigencias productivas de una parasitaria Ciudad Real.

Los frailes dominicos debían buscar el modo de lograr, a través de formas *pacíficas*, sosegar tanta efervescencia social, empleando sus cristianas capacidades *persuasivas*<sup>55</sup>. Se asentaron pues, en las cabeceras indígenas del Soconusco, Zinacantán, Copanaguastla y Chiapa (Toscano; 1942); aprendieron los idiomas tzeltal, tsotsil, chiapaneca y zoque y los transcribieron con el alfabeto latino, enseñando a algunos indios a hacerlo de este modo (Lenkersdorf, 1991:287). Instituyeron en estos pueblos formas teocráticas de gobierno y desde esos *centros de operaciones*, enfrentaron a los encomenderos y a los oligarcas hispanos, a la vez que desarrollaban su labor de vasallaje evangélico<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> El plan de fray Bartolomé de las Casas tenía por objetivo “lograr la conversión de los indios que se encontraban fuera del control español sin recurrir a la violencia y, por la otra, fundar un gobierno teocrático, fiel a la corona y protector de los naturales” (Viqueira; 2002:180)

<sup>56</sup> Por Cédula Real del 9 de Octubre de 1549 se ordenó la formación de pueblos de indios con cabildos (Lenkersdorf; 1991:289)

Los monjes comenzaron, de dos en dos y a través de valles y montañas, a congregarse, bajo códigos urbanísticos renacentistas, a los habitantes indios de los parajes dispersos (Viqueira; 2002:185). Se puso a cada uno de estos nuevos pueblos de indios bajo la protección de un santo patrono católico (de Vos; 1994:108) y en torno a estas deidades, se fundaron cofradías. Se instituyeron cabildos indígenas en cada pueblo, con alcaldes y regidores elegidos anualmente, además de gobernadores indígenas, en algunos casos vitalicios; se instituyeron las cajas de comunidad y las casas de cabildo. Todo esto bajo el objetivo de limitar el poder político y económico de los señores principales, quienes seguían gozando de legitimidad frente a sus pueblos insumisos (Lenkersdorf; 1991:289, Viqueira; 2002:185).

A través del control numérico y territorial de los principales, se logró insertar una estructura política centralizada, vertical y corporativa que impedía que el común de los pueblos se alzara con facilidad. La re territorialización dominica buscaba unificar y uniformar los heterogéneos dominios dispersos, para evitar que clandestinamente se congregaran los indios para realizar juntas y asambleas “peligrosas” para los intereses coloniales. Los monjes comenzaron a insertar, en las nuevas estructuras de poder, a las autoridades que ellos mismos formaban e investían, luego de someterlas a un proceso pedagógico de identificación con los valores que ellos promovían.

A través de las cofradías de los santos patronos, sus fiestas y mayordomías, se nutrieron los cabildos indígenas. Los jóvenes letrados devinieron fiscales y pronto comenzaron a jugar un papel activo en la realización de los sacramentos administrados por los curas doctrineros. Esta íntima relación devino en el ascenso de esos jóvenes a regidores, alcaldes o gobernadores (Lenkersdorf; 1991:287-190). Se reemplazó irreversiblemente una estructura sociocultural antigua por una nueva, pero sujeta a la estrecha supervisión de los misioneros. Las fiestas católicas, las procesiones, las misas y los sacramentos fueron dominando y consumiendo la vida de los indios. Junto con los fiscales,

surgieron también los sacristanes, que por el solo hecho de saber leer y escribir, acumularon un inusitado poder. Las nuevas actividades socioculturales consumían la vida productiva de cada comunidad (de Vos; 1994:114).

Las cofradías no eran simples instituciones religiosas, sino el concretísimo corazón mismo de una corporativa organización política, económica y cultural en los pueblos de indios. La relativa facilidad con que se llevó a cabo la inserción de estas instituciones, obedeció en buena medida a que, de por sí, la vida de los indios estaba regida por hondos valores religiosos, así como a la temprana conversión al cristianismo de los más prestigiosos principales y “caciques” que terminaron incidiendo en el pueblo común (Viqueira; 2002:180-182). Aunque en un principio los indios no aceptaron de buen grado la reducción territorial, comenzaron a mirar en estas *nuevas formas*, un medio propicio para mantenerse alejados de los abusos coloniales.

Por otra parte, luego de que hacia 1550 las Leyes Nuevas comenzaron a funcionar, la vida indígena no se reducía tan sólo a los pueblos de indios, pues Ciudad Real vio por sus rectilíneas calles, circular indios libertos que, a efecto de dos décadas de dominio colonial no volvieron a sus antiguos territorios, pues habían visto disolverse los vínculos profundos con sus mancilladas y desestructuradas comunidades, así como con su lengua materna y sus usos y costumbres. Estos grupos desplazados, también fueron sujetos del proceso evangelizador dominico. A espaldas del convento de Santo Domingo, fue fundado el barrio de El Cerrillo, que fue el primer barrio periférico en torno a Ciudad Real<sup>57</sup>, habitado y construido por indios provenientes de distintas tierras.

En este nuevo contexto, los dominicos trajeron consigo las formas musicales de su tierra y, junto con la administración de sacramentos y la imposición de sus horizontes culturales, introdujeron también sus tecnologías acústicas, al servicio de su fe. Estos elementos, propios de una cultura que se

---

<sup>57</sup> “[...] a diferencia de Cuxtitali, Mexicanos, Tlaxcala, San Diego y San Antonio, El Cerrillo no fue fundación de conquistadores venidos de fuera. Fue el único pueblo de indios de la tierra, heterogéneo en cuanto a su composición étnica [...] pero unido por una dolorosa experiencia común: el katún de la esclavitud” (de Vos; 1994:107).

impone, constituyeron, junto con las nuevas formas territoriales, los nuevos roles sociales y nuevos oficios y técnicas, mediaciones por las cuales se desmesuraron, o hicieron *hybris*, ambas culturas, sin que esto significara que la hegemonía colonizara la totalidad de la vida india. Antes bien, estas tecnologías impuestas, llevadas al plano de la cultura propia, devinieron los significantes de la clandestina resistencia indígena. Así, inesperadamente, los dominicos introdujeron muchos de los elementos a través de los cuáles, la identidad de los indios de Los Altos de Chiapas, transitarían como sujetos activos del dominio colonial.

### *¿Un underground colonial en Los Altos de Chiapas?*

La colonización no fue un proceso incuestionado. Hubo procesos de resistencia y ámbitos de la producción de la vida que las estructuras de dominación hispánicas no previeron o que sencillamente les pasaron desapercibidas en tanto escurridizas, clandestinas o incontrolables. Los elementos culturales que no pueden ser controlados por la cultura impuesta, quedan abiertos al uso de la cultura propia. Los tentáculos de las hegemonías no colonizan la totalidad de los aspectos de las vidas subordinadas; toda subordinación es parcial. De este modo, es posible sostener que fue precisamente en esta dimensión de la vida en que logró sobrevivir un *nosotros sonoro indígena* que como cultura viva que se reinventa, llega, no sólo como música, sino como cultura propia, hasta los tiempos del *bats'i rock*.

Asidos a ese argumento, cabe recordar que mediante el proceso de evangelización (entendido como un propósito de legitimación), los misioneros intentaron cristianizar a los indígenas empleando la música al servicio de una “conquista espiritual”, a la vez que el mestizaje permitió que los grupos indígenas incorporaran y asimilaran el arte europeo, adaptándolo según sus necesidades y creencias, como fue el caso del villancico (Jiménez; 2009:188) o las zarabandas y las chaconas, que hoy están presentes en la llamada *música*

*tradicional* y que son de origen colonial (Harrison y Harrison; 1968, Hernández; 2010). Sin embargo, aunque este proceso haya sido administrado verticalmente, fue siempre respondido a la manera inversa. Desde abajo, las formas de resistencia fueron diversas, haciendo de cualquier mestizaje o hibridación, un *espacio in-between* de constante confrontación cultural, más que de cooptación ideológica.

Un mestizaje y una hibridación que, más que señalar con el dedo hacia arriba implica, por lo menos, presuponer la complejidad y el arraigo del andamiaje simbólico de los de abajo<sup>58</sup>. En este sentido, puedo sostener que *la conquista musical* de Chiapas... de Los Altos de Chiapas, fue más bien un proceso malogrado si se le observa más allá de la mirada musicológica que se empecina en buscar el patrimonio y la resistencia de los colonizados, en las páginas pautadas de los colonizadores: ahí, el universo musical dominado aparece ya como silencio o prohibición, ya como peculiar elemento exótico ornamental de la alta eufonía metropolitana. El *nosotros sonoro indígena*, es decir, la dimensión acústica de la *cultura propia*, al menos en el caso de Los Altos de Chiapas, se cultivó por fuera del ámbito catedralicio, durante el período colonial.

A diferencia de lo que podría suponerse, en la siempre parasitaria Ciudad Real del siglo XVI y XVII, es probable que no hubiera lugar para los indios en las funciones eclesiástico-musicales. Si bien en toda Nueva España los indios incorporados a las funciones musicales estaban exentos del cobro de diezmos, en Ciudad Real, la exención de este tipo de cobros era impensable ante las penurias recaudatorias de las oligárquicas instituciones locales. Por otro lado, la sociedad colonial de Ciudad Real era incapaz de generar estos espacios

---

<sup>58</sup> Bajo el ánimo del convencimiento, más que de la certeza, me di a la tarea de buscar al indígena vivo en algunas de las narrativas musicales a las que he tenido acceso. Sin embargo, éstas suelen estar más orientadas a la reproducción de un paradigma de representación del músico indígena como un sujeto pasivo deudor de la musicalidad hispánica, que a la visibilización de un sujeto histórico activo que hace del mestizaje cultural no sólo un indicio de sumisión, sino un recurso de negociación, resistencia, y a veces, hasta de subversión. De manera que, antes que buscar al indio ladinizado en los repertorios eclesiásticos, valdría revisitarlo en la música viva y en los silencios de las partituras. Y preguntarle, ¿cómo transitaste desde que se impuso el yugo colonial? Y esa pregunta me propuse hacerle al *bats'i rock*. Esa pregunta nos tiene interrogando al mundo colonial.

intermedios, toda vez que siempre estaba latente la sublevación indígena, por lo que es probable que muchas prácticas ladinas en manos indias, hayan sido recibidas con suspicacia por los habitantes de la ciudad. Y viceversa, lo que provenía de los españoles era recibido con desconfianza, dado que podía tratarse de un medio nuevo para reforzar el dominio (Viqueira; 303).

La única forma de que hubiera presencia indígena en los cargos musicales catedralicios de San Cristóbal, era tras un largo y profundo proceso de ladinización y negación de toda indianidad, hecho que no era facilitado, al menos en el siglo XVI, por los mercedarios y la sociedad española de Los Altos, quienes estaban más preocupados por normar la vida hispánica que por atraer a los indios a sus espacios musicales y eclesiásticos. Por otra parte, si tomamos en cuenta las diferencias y conflictos entre la orden dominica y las autoridades de Ciudad Real y asumimos que la labor evangélica civilizatoria corrió exclusivamente a su cargo, podemos sostener que, por lo menos en el caso de Chiapas, cualquier proceso de ladinización, incluso musical, necesariamente tuvo que darse lejos de la escucha de los habitantes de Ciudad Real, pues:

A pesar de vivir en estrechísima relación con los vecinos españoles, mestizos y mulatos de Ciudad Real [...], los indios tzotziles de las Montañas Chamulas no conocieron proceso alguno de ladinización. Para empezar, las autoridades coloniales cuidaron que no pudieran escapar a su condición de indios tributarios haciéndose pasar por mestizos, ya que la existencia de Ciudad Real dependía en gran medida de los tributos que entregaban y, sobre todo, de trabajo que prestaban a los vecinos a cambio de salarios irrisorios (Viqueira:302).

El propósito capital de los dominicos, que era incluir a los indios es su versión de una providencial historia universal (Estrada; 1973:22), entre otros medios, a través de la música, necesariamente hubo de tomar algo de forma en la periferia cultural de Ciudad Real, esto es, en los emergentes barrios indianos (en donde convivieron mulatos, mestizos e indios<sup>59</sup>), o bien, en los pueblos de

---

<sup>59</sup> Pocos son aún los estudios que se centren en las relaciones entre la población afrodescendiente y la población indígena en Chiapas. Aún menores son los trabajos que versen

indios asentados sobre los remanentes de los centros ceremoniales prehispánicos, en donde las prácticas que hoy se consideran costumbre (y que fueron tan impuestas como apropiadas), devinieron instrumentos de autodeterminación (Lenkersdorf; 1991:287).

Muchos pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas, como Chamula y Huixtán, nunca fueron sometidas a cabalidad bajo la forma del tributo, pues su estrategia de resistencia consistió en no confrontar a los españoles (Lenkersdorf; 1991:80), sino retirarse a los montes, de manera que, es poco probable que en el siglo XVI los chamulas se hayan incorporado a algún cargo musical en Jovel, antes bien, su musicalidad, sólo podía ser cultivada en la finca en donde buscaban su subsistencia o en el pueblo propio, los carnavales o cualquier intersticio ritual clandestino. No me parece gratuito que el habla sagrada haya subsistido, en diversos sentidos, tan vinculada a una musicalidad colonial como mediación y condición de posibilidad.

Es importante mencionar también, el hecho de que los cabildos eclesiásticos no tenían por objetivo primordial la formación de músicos indígenas (Estrada; 1973:30), puesto que por esas épocas, y por mandato del Concilio de Trento (1545-1563), más que abrir la práctica musical, se buscaba limitarla a los estándares sevillanos (Estrada; 33). Si tomamos en cuenta que el obispado chiapaneco dependía del mexicano y que éste era moldeado bajo estándares sevillanos, es de suponer que en Ciudad Real, no hubiera ni disposición, ni recursos materiales o humanos para allegar indígenas a una Catedral que a duras penas tenía coro u órgano. Y es que, según Salvador Toscano, quien recoge un testimonio de fray Tomás de la Torre, la Catedral de Ciudad Real era más bien humilde, en contraste con las propiedades de los colonos y no sería, sino hasta muy entrado el siglo XVII, bajo el barroco moderado, que la Catedral

---

en torno a la música emanada de estas relaciones interétnicas. Un punto importante de inicio, podría ser el artículo: Peña V., Juan (2009). "Relaciones entre Africanos e indígenas en Chiapas y Guatemala", en Revista Estudios de Cultura Maya, Vol. XXXIV, ISSN: 0185-2574. Ed. UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas. Pp. 169-180.

de San Cristóbal adquiriría la sobria belleza que hoy la caracteriza (Toscano; 1942).

Por último, para fortalecer esta idea de la ausencia de indígenas en el universo musical formal de Ciudad Real, menciono el papel prohibitivo y regulatorio de las normas impuestas por los Concilios Provinciales Mexicanos del siglo XVI<sup>60</sup>, que venían a reafirmar la de por sí anti-indígena mentalidad de los hispanos de Ciudad Real. Dichos concilios, establecían una rígida línea canónica que limitaba tanto al quehacer de los clérigos hispánicos, como el comportamiento de la feligresía. Estas normativas disciplinarias eran ratificadas por el obispado chiapaneco (Roldán; 2007:283, 289) y su acatamiento constituía un dispositivo de diferenciación social muy claro. Cabe mencionar que estas normas, no eran necesariamente vigiladas en los pueblos de indios. Este es un factor importante a considerar en la mediatización de lo sagrado clandestino, a través de la música.

*Los pueblos de indios como espacio de resistencia cultural.*

Las normas no necesariamente fueron acatadas en la práctica concreta. Las prácticas musicales indígenas, más por la lógica social de Ciudad Real que por la norma conciliar, siguieron presentes en espacios alejados de la comunidad hispánica, junto con las seguramente molestas prácticas religiosas y musicales de los frailes dominicos, cuya prioridad evangélica de legitimación echaba mano de la autonomía cultural que con los indios, reinventaron en la periferia indígena, constituida por barrios y pueblos de indios. El barroco primitivo, ¡surgiría más en el mismísimo underground colonial y no tanto en las catedrales, como quisieran los musicólogos!

---

<sup>60</sup> Bajo el signo de los Concilios Provinciales (del primero en 1555, del segundo en 1565 y del tercero en 1585) se prohibió, sobre todo al clero, deleitarse con placeres mundanos, incluidos la música y el baile en público, quedando incluso prohibidas las representaciones teatrales en las iglesias "por ser perniciosas para la formación moral de los indios"; se limitaba también el número de instrumentos musicales y el elevado número de músicos empleados; se prohibieron vigüelas de arco, trompetas, chirimías y flautas, quedando permitido su uso, sólo en días de fiesta del santo patrono, Navidad y, por supuesto, los carnavales (Roldán; 2007:289-293).



Y esto, dependería también de una invisibilizada resistencia indígena, más que de su nula inclusión entre los hispanos. Tal fue la presión de esta resistencia, que según Estrada (1973; 34-35), hasta 1621 en las iglesias se permitió el uso de guitarras, arpas, bandurrias, atabales y cítaras. En el caso de los pueblos indios de Los Altos de Chiapas, sólo se puede explicar el uso de estos instrumentos por el lado de la profana convivencia cotidiana de los vanguardistas frailes dominicos con los insumisos indios, más que por el lado de los mercedarios y la autocomplaciente sociedad española de Ciudad Real. ¿Y si suponemos que fue el uso profano carnavalesco de estos instrumentos en toda América, lo que hizo necesario aceptarlos en la estructura musical eclesiástica?, ¿y qué tal si la experimentación barroca y su grotesca retórica híbrida y recargada es producto de estas presiones provenientes, sí de las clases populares europeas, pero también de los grupos indígenas oprimidos en el Nuevo Mundo?...

Lo cierto es que nunca fue resuelta la contradicción entre las prácticas musicales que en efecto se llevaban a cabo y las normas que buscaban imponerse desde las sedes episcopales (Roldán; 2007:295). Mucho menos es probable que en la vida cotidiana de los pueblos de indios se haya tenido mucha observancia de estas cuestiones. En los Zendales, por lo menos, era más importante seguir agradando al señor de Votán o del palo hueco (*tum* o *teponaxtle*) quien era el que llevaba el pulso: el *beat* en el corazón de los pueblos.

Era más importante preservar las prácticas nahualistas a través de la práctica de los curanderos, quienes eran tenidos por los sabios del pueblo; ¿cómo renunciar al uso medicinal de los rituales con plantas curativas? (de Vos; 2002:136). Aún bajo la impuesta forma territorial, los idiomas se preservaron, así como las ancestrales técnicas agrícolas que, antes que perderse, fueron enriquecidas con los implementos tecnológicos de los dominicos. Las lenguas se transcribieron con tipografías latinas, se conocieron nuevos instrumentos de trabajo y, por supuesto, se echó mano de las leyes y el derecho. No obstante, se

seguían consultando libros sagrados, adivinándose el futuro y recitando plegarias a los verdaderos señores de las altas montañas (de Vos; 2002: 131).

Entrado el siglo XVII, se seguía tratando – sin éxito – de erradicar la idolatría en los pueblos indios. El control de éstos, incluso, dependía cada vez menos de los curas dominicos, quienes se limitaban a residir en las cabeceras de los pueblos, una vez que también se volvieron hacendados administradores de la mano de obra indígena. A manera de resistencia negociada, el *nosotros sonoro indígena* siguió el mismo patrón de apropiación de las otras estructuras impuestas: se generó, junto con el religioso, un sistema de dos formas paralelas, una escondida y otra pública; una dominada por las antiguas deidades regionales, locales y familiares, y otro, patrocinado por los protectores celestes, impuestos por los frailes (de Vos; 2002: 135)... Una lírica clandestina que llamaba a las fuerzas antiguas, ornamentada dolientemente por guitarras cuya madera, había sido despojada a la tierra tras los rituales correspondientes.

En la dimensión pública, como forma de resistencia negociada, se desarrollaron como propias las formas musicales traídas por los frailes (Estrada; 1973:22). Ante la carencia de algunos instrumentos, los indios aprendieron a construirlos por sí mismos y a ejecutarlos en el devenir cotidiano, ¡presionando con ello al sistema musical hegemónico!, provocando en él, mayores restricciones y normatividades (Roldán; 2007:295); y ante la prohibición de usar los instrumentos propios, transportaron el sentido profundo de ellos a los novedosos instrumentos permitidos. Y esos instrumentos, seguro eran llevados al ámbito privado, en donde clandestinamente los combinaban con su prohibido sentido profundo, para rendir culto a sus propias divinidades y criaturas míticas.

Se logró, por la resistencia negociada y la clandestina, construir una cultura musical viva en el ocultamiento, desde una periferia social, económica y política indígena. Y esto, más que constituir un hecho estético, está en la base de un hecho político y social de trazas inconmensurables. Los indios aprendieron a aprovechar su posición subordinada en la hegemonía, para acomodar sus formas

tradicionales de vida a un contexto opresor. Y desde ahí, por supuesto que se hizo peligrar en diversas ocasiones al orden establecido, incluyendo a la supuestamente incuestionable legitimidad dominica. Tras la aparentemente dócil apropiación de la cultura dominante, se germinaba el *soundtrack* de las sublevaciones indias, hasta nuestros días.

Estas son realidades que no resultan evidentes si para hablar de la subordinación nos situamos desde las categorías de la subordinación misma. Pues, como señalan los teóricos de la hegemonía, ésta obedece a un proceso que se ejerce de ida y de regreso, que genera circulación de símbolos, prácticas y significados, no a la manera de tendencia a la homologación, sino como expresión de la reproducción de las formas jerárquicas y diferenciadas de nuestras sociedades. Así, un pueblo indio que puede ser visto sólo como confinamiento, también puede ser pensado como un resquicio de autonomía, un intersticio organizativo y una dimensión espacial y temporal de producción de la cultura propia. Por supuesto, esto no significa que los indios de Los Altos de Chiapas hayan aprendido a *amar su propia sumisión*, sino que tuvieron que hacer de cada aspecto de su vida, una pequeña y momentánea trinchera para darse una victoria ante el dominio colonial.

La vida en los pueblos de indios, vista desde arriba, devino sin duda una fuente de acumulación originaria importantísima para las élites de Ciudad Real y para los frailes dominicos, pues hasta la desamortización de bienes en el siglo XIX, no hubo mayores hacendados en Chiapas, que ellos. Desde esta perspectiva, se sirvieron de una red de “ayudantes” indios que incluía fiscales, maestros de coro, sacristanes, mayordomos, músicos y otros cargos menores, en los que delegaban sus obligaciones, tales como enseñar la doctrina, mantener actualizados los libros parroquiales y rezar el rosario todos los días (Viqueira; 2002:186-187).

Sin embargo, visto desde la otra cara, el sistema de congregación de indios, que se siguió hasta el siglo XVIII, cuando los indios se reagruparon en

parajes, devino en un caldo de cultivo para reforzar sus estrategias de resistencia., pues “*tenían una escandalosa facilidad para amalgamar creencias paganas junto con las católicas, revistiendo las primeras con los ropajes de las segundas* (Viqueira; 2002:190). Los años de 1712 y de 1869, conocerían los más importantes y cruentos episodios de las sublevaciones indígenas que implicarían a Los Altos de Chiapas, episodios en los que sin duda, la cultura propia, viva y en revitalización, siguió alimentando a un *nosotros sonoro indígena* a través de actos verdaderamente subversivos, que dotaron a los procesos de resistencia indígena de un nuevo rostro aguerrido.

### **El rostro aguerrido de la resistencia indígena en Los Altos de Chiapas**

Mario Humberto Ruz (1992) señala que la historia colonial de Los Altos de Chiapas, es la historia de la resistencia indígena en su dimensión cotidiana<sup>61</sup>, en su dimensión sagrada y en su dimensión aguerrida; y por su parte, Jan de Vos (1994) señalaba que la resistencia de los indios de Chiapas, se nutría de formas clandestinas, veladas o negociadas; no obstante, las resistencias han adquirido formas múltiples, imbricadas y socialmente construidas, lo que apunta constantemente, a largos procesos de apropiación selectiva y estratégica de la cultura que se impone, para la realización de los propios fines de los indígenas subordinados (Ruz; 1992:165). Hoy, el rock indígena, en los límites de una sociedad global, bajo un neoliberalismo avasallante, es una dimensión sutil de las múltiples resistencias de los pueblos tsotsiles, para realizar aquella que reconocen como su propia cultura<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> El autor señala que ante las formas de explotación coloniales, sustentadas en las congregaciones indígenas, la demandas de excedentes, el escamoteo del salario, la instauración de sacramentos como medio de fijar multas e impuestos, y las múltiples formas de traficar con la fuerza de trabajo, todo esto acompañando al proceso evangelizador, los indios desarrollaron formas sutiles y quizás aisladas de resistencia, como el descuido voluntario de las labores agrícolas, destrucción y hurto de herramientas, abstención de relaciones sexuales y/o conyugales, apropiación de prácticas delictivas propias de españoles, el mantenimiento de prácticas homosexuales, utilización de nombres y apellidos prehispánicos, y la práctica festiva de instrumentos musicales, bailes y rezos.

<sup>62</sup> Los sujetos subalternos hacen una apropiación selectiva de los elementos culturales impuestos y, con ello, reclasifican a su favor su valor social, al apropiárselo desde su propio lugar de enunciación. Y es así como, en la aparentemente tersura híbrida de una hegemonía, se van disputando espacios y acumulando fuerzas que tarde o temprano estallan, desnudando las contradicciones de la dominación.

Sin embargo, no siempre la resistencia de los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas fue sutil, eufónica o recibida con beneplácito. Esto no sería posible sino hasta finales del siglo XX, con el acaecer de diversos factores, entre ellos, el levantamiento armado del EZLN en 1994 y la lucha civil por el respeto de Los Acuerdos de San Andrés Larráinzar a partir de 1996; o la tímida promulgación de leyes en materia de derechos culturales indígenas a inicios del siglo XXI, que decantarían en la emergencia del discurso de la interculturalidad o de las políticas de la identidad y finalmente, en la promoción de los medios electrónicos alternativos o la emergencia de consumos otros en la urbe ladina. Estos son fenómenos más bien contemporáneos, pero entre estos tiempos y el tiempo colonial, hubo momentos de enconada y aguerrida lucha, así como el establecimiento de complejas relaciones de poder entre la sociedad ladina y la indígena de Los Altos de Chiapas.

Y estos momentos aguerridos no pueden ser dejados de lado en el análisis del largo proceso mediante el cual, muchos de los aspectos hoy considerados tradicionales, más que referirse a la imposición final del legado colonial, hablan de su apropiación como recursos de autonomía frente a la explotación y el despojo. Valga recordar brevemente, los casos de la sublevación armada de Los Zedales en 1712 y la respuesta armada de Chamula a las agresiones ladinas en 1869, que en gran medida, explican la definitiva apropiación de elementos culturales coloniales para la confrontación abierta con la cultura opresora<sup>63</sup>.

### *La rebelión de Los Zedales de 1712.*

La rebelión de Los Zedales de 1712, obedeció a dos grupos de factores, por un lado, al agotamiento de las formas de legitimación del dominio colonial a través del fracaso de la empresa evangelizadora, que se manifestó como el

---

<sup>63</sup> Estas apropiaciones, cabe mencionar, no fueron espontáneas, sino que apuntan hacia hitos que manifiestan largos procesos de estructuración y a crisis concretas de los estamentos dominantes. Finalmente, cerraremos este recorrido, con el establecimiento de lo que Jan Rus (1995), denominó Comunidad Revolucionaria Institucional y la llegada del indigenismo a Los Altos de Chiapas.

desvelamiento del régimen como uno de explotación laboral y enajenación del valor de las mercancías producidas; y por otro, a la consecuente construcción de autonomía política y religiosa de los pueblos de indios que, apropiándose de los referentes culturales hispánicos (no en balde dos siglos de dominio colonial), emprendieron una rebelión armada para imponer un orden, no acorde al pasado prehispánico, sino a aquel que gozaba de legitimidad y que descansaba sobre la teocracia dominica, pero que perdía vigencia ante la instauración de nuevos impuestos y de prácticas fiscales contrarias a las reconocidas como válidas.

A principios del siglo XVII, el Valle del Grijalva vio menguar a su población indígena a causa de epidemias, hambrunas y malas condiciones laborales. Las tierras zendales que no eran aptas para el trabajo agrícola, sí eran fuente de mano de obra para las tierras usurpadas por peninsulares y criollos. La búsqueda de la mayor ganancia, vino acompañada de la corrupción de las autoridades y del agotamiento y pérdida de legitimidad del modelo evangelizador (Viqueira; 1995:115). Las autoridades civiles perdieron credibilidad al enriquecerse a costa de los indios; los españoles descuidaron los nombramientos de gobernadores indios, de manera que el cargo estaba vacante, lo que fortaleció una creciente religiosidad popular que descansaba en el poder con que la población investía a sus autoridades o *principales*.

A finales del Siglo XVII e inicios del XVIII, la situación de explotación generó un auge económico regional, que resultó atractivo para las élites gobernantes. No obstante, la crisis política y económica de España en la década de 1680, significó la pérdida de control de la Corona, respecto de las autoridades civiles de las colonias y éstas, ante la ganancia, descuidaron el control político de los pueblos indios. Mientras las élites gobernantes se encontraban concentradas en el llamado *fraude en los remates*<sup>64</sup>, los pueblos indios construían teocracias

---

<sup>64</sup> Que consistía en el control de los precios en la producción agrícola, para usufructuar con la diferencia, sin retribuir ganancia alguna a la metrópoli. El control de precios se convirtió en un motivo de disputa entre las élites, así que los alcaldes mayores – afines a la Corona –, acusaron a los tenientes de oficiales reales – afines a las oligarquías locales – de usufructuar sin reportar ganancia alguna. Finalmente, los alcaldes mayores se quedaron con el control del comercio local, adueñándose por completo de la vida económica y la producción indígena.

autónomas en el seno clandestino de la vida cotidiana. Para el año de 1712, la Alcaldía Mayor de Chiapas concentraba en el 40% de sus territorios, al 92% de la población indígena; los poderes civiles y eclesiásticos se encontraban centralizados en Ciudad Real, y en ella, la riqueza de la Alcaldía entera, era enajenada por un 2% de la población, compuesto por peninsulares y criollos.

Por otra parte, la mayoría indígena, se encontraba obligada al préstamo de servicios personales, al pago de tributos y al confinamiento en las llamadas *repúblicas de indios*, en las que la distribución de cargos entre la población, como el de fiscal, maestro de coro, sacristán y mayordomo, dejaron de servir a los fines hispánicos, y se convirtieron en canales de revitalización de arraigadas creencias y prácticas que dotaron de autonomía y poder a los indios. En 1711, un indio en Simojovel predicaba que era el primo de la Virgen de la Soledad, y que ella no tardaría en venir al mundo; otro, afirmaba ser San Pablo anunciando el fin de los tiempos. En marzo de 1712, se propagó el milagro de la aparición de la Virgen en Santa María Xolotepec y un santo patrono de Chenalhó había “sudado” (Viqueira; 1995:124).

A mediados de junio de 1712, en el pueblo de Cancuc, María López, hija del sacristán del pueblo, dijo que la Virgen se le había aparecido pidiéndole le construyeran una ermita para poder vivir entre los indios. La ermita se hizo construir y temerosas las autoridades la mandaron derribar, pues ya era muy visitada por personas de pueblos aledaños. La orden fue desobedecida por los pobladores e hicieron que su cura huyera de Cancuc amenazado de muerte por el pueblo. *“El 8 de agosto, ante una muchedumbre de indios de unos diez pueblos de la provincia de los Zendales, la joven india, que ahora se hacía llamar María de la Candelaria, dio la señal del inicio de la rebelión contra el dominio español”* (Viqueira; 1995:125)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Según el organista Juan Pérez, quien dio testimonio ante jueces españoles, María de la Candelaria dijo al pueblo: “Creedme y seguidme, porque ya no hay tributo, rey, ni obispo, ni alcalde mayor, y no hagan más que seguir y creer esta virgen que tengo detrás del petate”. Rebeldes de los pueblos vecinos comunicaban que ‘los tiempos habían llegado’ que “ya era cumplido el término y profecía de sacudir el yugo y restaurar sus tierras y libertad’, ya que ‘era

Los rebeldes hicieron una reestructuración política en los territorios tomados, retomando conceptos políticos y administrativos coloniales. Sebastián Gómez de Chenalhó llegó a Cancuc diciendo que había subido a los cielos y que había conversado con la Santísima Trinidad, la Virgen y San Pedro, quienes le ordenaron nombrar obispos y vicarios; convocó a los indios que supieran leer y escribir (sacristanes y maestros de coro) para ser ungidos por María de la Candelaria y volvieran a sus pueblos para administrar sacramentos y oficiar misas. El 21 de noviembre fueron derrotados por los ejércitos de la Audiencia de Guatemala<sup>66</sup>.

### *Los ladinos al poder.*

Si antes de la Independencia, bajo el antiguo régimen, eran las élites criollas las que disputaban el poder a las autoridades afines a la metrópoli, en el nuevo serán las liberales oligarquías ladinas las que lo disputarán a las conservadoras élites herederas de las estructuras políticas, sociales y económicas coloniales. Finalmente, ya en el orden republicano, las pujantes clases acaudaladas de las Tierras Bajas se posicionarían como liberales, dejando el rol de conservadoras a las alteñas, en una disputa por el poder político.

Al perder vigencia las leyes coloniales que reconocían la legitimidad – subordinada – de los pueblos indios, sus habitantes quedaron en desprotección jurídica ante la pretensión ladina de establecerse como estamento dominante<sup>67</sup>. La incipiente razón ilustrada, como apología del despojo, se puso a disposición

---

voluntad de Dios que hubiese venido por sus hijos los indios para libertarles del cautiverio de los españoles y ministros de la Iglesia y que los ángeles vendrían a sembrar y cuidar sus milpas, y que por señas que habían tenido en el sol y la luna había muerto ya el rey de España y era fuerza nombrar otro' y de que 'el rey que los había de gobernar sería de su elección de ellos y serían libres de los trabajos que padecían y pagar tributos'" (Viqueira; 1995:125).

<sup>66</sup> Tras la derrota, fueron privados de todo herramental, alimento y suministro, lo que traería por consecuencia hambrunas y epidemias que diezmarían a los habitantes.

<sup>67</sup> Si bien los indios desaparecieron como concepto jurídico a raíz de la Independencia, la vida económica giraba aún en torno a la explotación de los campesinos indios y todas las relaciones sociales estaban basadas en identidades bien definidas, donde el mestizaje había tenido poca fuerza. En contraparte, poco a poco se fueron diluyendo las diferencias entre criollos pobres, mestizos, mulatos e indios que vivían en San Cristóbal, fundiéndose para dar lugar al estamento de los ladinos, quienes serían los nuevos oligarcas del país en general y de Los Altos de Chiapas, en particular. Las oligarquías de San Cristóbal obtenían un gran beneficio del hecho de que los indígenas no hablaran español, tuvieran un bajo nivel de escolaridad e ignoraran sus derechos políticos y sociales como ciudadanos mexicanos. (Viqueira; 2008:340-341).



de las leyes de las nuevas élites, pues las *ociosas tierras indias*, remanentes del pasado colonial, debían ser *denunciadas* y orientadas *al servicio del progreso* de la emergente nación<sup>68</sup>. Entre las décadas de 1820 y 1860, gobernarán liberales o conservadores, se simplificó *el proceso de despojo de las comunidades indias* (Rus; 1995:148), convirtiendo a los ladinos en sus nuevos explotadores (de Vos; 1997:160).

Si durante el período colonial los indios de Los Altos tenían que emplearse como mano de obra barata en tierras más fértiles, la naciente modernidad ladina llevaría la explotación hasta las tierras en que los indios se habían aposentado. Si su régimen productivo no era capaz de solventar las demandas recaudatorias, debían ser sometidas a la intensa explotación de nuevos finqueros que los convertirían, de aldeanos libres, en peones dependientes. Tal fue el caso de los tsotsiles que habitaban dispersamente cerca de 47,600 hectáreas de tierras, cuyos derechos fueron reclamados por la familia Larráinzar en 1846, construyendo la finca de “Nuevo Edén”; los pobladores tsotsiles se vieron obligados a elegir entre desalojar o emplearse en las plantaciones de caña y tabaco en las tierras en que habían vivido sus antepasados (Rus; 1995:149).

Entre los conservadores *coletos*, que buscaban mantener sus privilegios como administradores de mano de obra indígena, y los liberales ladinos, que los convertían en peones de tierras despojadas, una cuarta parte de la población india de Chiapas fue sometida a la inflación de precios, a la denuncia de sus tierras como *ociosas* y al endeudamiento por consumo de aguardiente, cuya producción era controlada por ladinos que se establecían como tenderos en los ranchos y los pueblos indios (de Vos; 1997:165 y Rus; 1995). La iglesia no perdió sus privilegios, pues ejercía derecho de veto en el presupuesto estatal, al seguir proveyendo a la élite conservadora de San Cristóbal de mano de obra indígena.

---

<sup>68</sup> En 1826 se promulgaron leyes contra la proliferación de “tierras ociosas”. El 19 de enero de 1844 se puso en rigor una legislación que simplificaba las facilidades para la compra venta de tierras comunales. En 1847 el congreso local obligó a la concentración de los indios en sus poblados. En 1856 se nacionalizaron los bienes de la iglesia, que correspondían al 30% de la tierra cultivable, con lo que las tierras que cobijaban a los pueblos indios, cambiaron de manos. En 1878 surgieron el fraccionamiento y la parcelación de tierras para hacerlas “productivas”, tratándose de la legalización del despojo. (De Vos; 1997:161-164).

La Iglesia seguía constituyendo un factor de legitimación del dominio, aunque ahora para los ladinos. Los liberales buscaban removerla como intermediaria, mientras que los conservadores la tenían por medio de legitimidad para el bando conservador. Para 1855, resultaba insoportable para las comunidades chamulas el pago mixto de impuestos tanto a las élites eclesiásticas, como a las civiles, así como el mantenimiento de festejos religiosos, sin considerar el sistemático despojo de sus tierras.

*La resistencia armada de 1869.*

Entre 1855 y 1864, la ruptura entre conservadores y liberales dio lugar a la guerra civil; al caer el gobierno conservador en la ciudad de México se nacionalizaron las posesiones clericales y se abolieron las contribuciones religiosas. Ahora, los pueblos indios quedaban bajo jurisdicción liberal, aunque con libertad de culto. En el marco de la intervención francesa, el conservadurismo buscó terminar con la rebeldía liberal reclutando un ejército mayoritariamente chamula, lanzándose sobre Chiapa. Los conservadores fueron repelidos, poniendo en riesgo la posesión de San Cristóbal. Se recrudesció el dominio de las fuerzas conservadoras sobre los indios. Entre 1861 y 1864 cada bando buscaba poner a los indios en contra de su enemigo.

Porfirio Díaz, comandante de las fuerzas liberales del Centro, apuntaló la victoria liberal, declarando estado de guerra en Chiapas y nombrando gobernador a Pantaleón Domínguez, que suspendió el gasto público para San Cristóbal, colocó en el gobierno a funcionarios liberales y cerró el acceso de la ciudad al armamento. En los pueblos indios, se derogaron los impuestos per cápita para debilitar al bando conservador. Bajo la aplicación de las Leyes de Reforma, los indios de Los Altos de Chiapas, comenzaron a hacer públicos los ritos antes clandestinos. Los indios asistían a las iglesias sin dar ningún pago a los curas (Oxchuc y Huixtán); los de Zinacantán se alejaron parcialmente de la Iglesia y celebraron reuniones en el santuario de Atz'am (Rus; 1995:160). Pedro

Díaz Cuzcat, un fiscal de Chamula, comenzó a officiar su propio culto en las cuevas de Tzajalhemel.

En 1868, en San Juan Chamula, Pedro Díaz Cuzcat se hizo un santo de madera que declaró había bajado del cielo para ayudar a los pobres indios. Como era demasiado divino para los ojos profanos lo guardaba en un cofre donde cabían el santo y él, y pronto “empezó a hablar la imagen”. Habiéndose apoderado el cura local de la imagen y predicado contra la herejía y la superstición, Cuzcat fabricó otras piezas y dijo que las había dado a luz su ayudante, Agustina Gómez Checheb, con lo cual la proclamó “Madre de Dios”. Se dice que un Domingo de Resurrección crucificaron al pequeño hijo de la proclamada virgen, Domingo Gómez Checheb, mientras los fieles lo adoraban con incienso y aguardiente, hecho que los ladinos interpretaron como un llamado a la guerra de castas. Una vez más, un líder indígena, como Cuzcat, y una proclamada virgen, Gómez Checheb, obraban con un sustrato de ideas y creencias comunes a todo el pueblo (Alejos; 1992:178).

Tzajalhemel se convirtió en un punto de encuentro religioso, político y comercial para los indios. La influencia del nuevo culto fue resentida por los ladinos de San Cristóbal al ver reducidas las contribuciones clericales y su actividad comercial. El culto tomó la forma de un boicot económico que generó suspicacia entre los conservadores, quienes reprimieron al culto en mayo de 1868, cuando una milicia alteña apresó a Checheb y confiscó las *pedras parlantes*. Si bien en un principio, el gobernador Domínguez ordenó su liberación, en concordancia con la libertad de culto, al aplicar el nuevo código fiscal para el estado, Tzajalhemel se convirtió ahora en un sitio de resguardo respecto de la vigilancia de los nuevos secretarios y maestros de escuela al servicio fiscalizador del gobierno de Domínguez.

Liberales y conservadores clamaban a Domínguez la represión del culto. En diciembre de 1868, fueron hechos presos Cuzcat y Checheb. La gente opinaba positivamente de un ataque sorpresivo a los chamulas. Emisarios del

clero conservador y secretarios indígenas (afines al gobierno liberal) de Chamula, Mitontic y Chenalhó concertaron una cita con los supuestos rebeldes en el santuario, en la que con aparente respeto, les entregaron los objetos de culto en acto de obediencia; sin embargo, al volver la comitiva a Chamula, un grupo de indios los interceptaron y les dieron muerte. Esta se considera la causa directa de la llamada Guerra de Castas. Los hechos de sangre se desarrollaron con rapidez. Se armaron autodefensas ladinas y se prepararon para un eventual sitio de Tzajalhemel.

Los indios de la región se consideraron bajo agresión y los días quince y dieciséis de junio, atacaron los resabios ladinos de Natividad y La Merced, y en Chalchihuitán los pobladores asesinaron a su profesor junto con su familia y al párroco. El 20 de Junio, Domínguez movilizó a las milicias ladinas de las Tierras Bajas a San Cristóbal para ir en su auxilio, sospechando que eran incapaces de controlar a los indios<sup>69</sup>. Domínguez asestó trescientas bajas el 21 de junio, contra cuarenta y tres muertes ladinas. El 30 de junio más de mil hombres hicieron la última ofensiva ladina contra Chamula; con todo y que los indios triplicaban en cantidad a las fuerzas ladinas, la ventaja técnica de estas últimas era contundente. El 13 de noviembre los ladinos enviaron a 250 indios armados con lanzas a abatir el último asentamiento rebelde en San Andrés.

### *Una reflexión de cara al siglo XX.*

En su larga duración, las resistencias indígenas en Los Altos de Chiapas, han sido evidencia de una gran creatividad construida y practicada en los márgenes de la opresión, con el fin de reconstruir, a partir de elementos autóctonos y extranjeros un universo propio políticamente autónomo (de Vos; 1994:184). Tanto el caso de la rebelión en Cancuc, como la de Tzajalhemel, ilustran aguerridos intentos de reestructuración sociocultural de poblaciones

---

<sup>69</sup> Todo esto contextualizado por los resultados electorales del 11 de junio en que el partido del gobernador Domínguez había sufrido una importante derrota, que éste interpretó como un peligro de pronunciamiento en su contra. Con esta movilización militar, Domínguez pretendía retrasar cualquier pronunciamiento contra su gobierno, a la vez que fortalecer su control político y militar en el Egrado y erigirse indiscutiblemente como autoridad suprema.

golpeadas por la pérdida de sus tierras, estableciendo formas de convivencia fuera del control de las autoridades instituidas y recreando sus propias comunidades. Estas comunidades, que a la mirada espontánea se presentan como unidades político-territoriales cuya identidad no ha roto su continuidad histórica (Viqueira; 2002:314), son en realidad producto de múltiples rupturas e intervenciones coloniales, que fueron enfrentadas bajo las necesidades del presente y mediante la revitalización del pasado en un instante de peligro.

A lo largo de la historia de los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas, han acontecido múltiples instantes de peligro, ante los cuales cada generación ha respondido reforzando su sentido de “lo propio”, incorporando y reinterpretando los elementos culturales dominantes, llevando a cabo rebeliones y arrogándose la práctica legítima de la religión impuesta, pero incorporada a su cosmovisión a través de sus propios códigos y sobre todo, a través de una memoria religiosa re-editada. Estos símbolos y prácticas de orden mítico-religioso, en 1712 y en 1869, no eran “puramente” indígenas o cristianos, sino una combinación de ambos que, más que diluir las distancias culturales entre indios y españoles, contribuía a reforzar la posición de uno y otro estamento dentro de un mismo sistema cultural jerarquizado.

Mientras el simbolismo religioso servía a las élites civiles y eclesiásticas para legitimar su acumulación de capital a través de la explotación del trabajo indígena, a estos últimos, el supuesto *sincretismo* les servía como una mediatización de sus formas de gobierno, de sus modos de toma de decisiones políticas y de los remanentes de *tradiciones* más antiguas que se veían reforzadas por la apropiación *sui géneris* que hicieron del cristianismo. No pudo ser de otro modo. De 1712, en adelante, quedaría de manifiesto que las resistencias y las rebeliones indígenas se hacían en nombre de un pasado milenario, pero con los referentes de un presente total practicado a la luz de la memoria, una memoria que necesariamente a través del olvido podía reinterpretar y adaptar a las circunstancias vigentes su propia concepción de la historia.

Para inicios del siglo XX<sup>70</sup>, los sucesivos cambios de mando en las élites dominantes y la constante mutación en las formas de persistencia, resistencia y negociación indígenas, habían decantado en la construcción de una vida comunitaria *tradicionalista* que evocando su pasado, reinventaba su presente, siempre frente a la hegemonía ladina, ahora terrateniente. Por otra parte, el constatare asedio ladino, siempre buscando nuevas fuentes de extracción de capital, volvía a encontrar en la enajenación del trabajo indígena, la fuente de su riqueza, reproducción y expansión. Algunos elementos culturales sobrevivieron: la lengua, las técnicas agrícolas y una cosmovisión subyacente a los símbolos cristianos que, no obstante, mantuvo vivas a las divinidades naturales y del inframundo. Misma suerte corrieron los ayuntamientos tradicionales, las cofradías, las mayordomías, los trajes, etc. Las identidades que fueron impuestas, a efectos de distinguir a la gente de razón de la de costumbre, no sólo perduraron, sino que fueron reivindicadas con gran fuerza por los propios indígenas (Viqueira; 2002:306-307).

En Los Altos de Chiapas, el proceso posrevolucionario comenzaría a surtir sus efectos hasta bien entrado el siglo XX, con el fin de los gobiernos caudillistas y los cimientos del modelo de desarrollo nacional, primero del callismo y después del cardenismo. Los pilares de este modelo, serían el impulso de la reforma agraria, la inserción de nuevos corporativismos que regularan la vida laboral de los indígenas y el diseño e implementación del indigenismo como ideología estatista, bajo la cual, las formas tradicionales, heredadas de las tensiones entre el mundo indígena y el mundo colonial, adquirirían nuevos rostros, bajo la égida del nacionalismo y el monopartidismo. El establecimiento de esta hegemonía

---

<sup>70</sup> Al estallar la Revolución Mexicana, los líderes políticos de San Cristóbal de Las Casas quisieron aprovechar la coyuntura para regresar la capital del estado a su ciudad, misma que desde 1892 tenía sede en Tuxtla Gutiérrez. En 1911, para combatir a "los porfiristas" de Tuxtla, se declararon maderistas, enlistando a miles de indígenas de Chamula en la "Brigada de Las Casas", con la promesa de exentarlos de impuestos y dotarlos de tierras. Sin embargo, los chamulas usaron sus armas para eliminar a algunos caciques y ladinos de la región. Finalmente, los ladinos de ambas ciudades pactaron la paz y acordaron el desarme de los chamulas. En 1914, los carrancistas eliminaron a Jacinto Pérez Pajarito, líder chamula en los enfrentamientos de 1911. Las relaciones entre indígenas y ladinos continuaron tensas y distantes. Terminada la Revolución Mexicana, las Montañas Chamulas siguieron funcionando como reserva de mano de obra barata para las fincas del Soconusco y del Valle de Huitiupán y Simojovel. (Viqueira; 2002:305).

nacionalista, se haría sobre las expresiones organizativas indígenas, apropiadas de los movimientos obreros y campesinos, que luchaban por reforzar su autonomía:

Bajo la influencia de ideas socialistas se desarrolla entonces la lucha campesina en Chiapas. En el Soconusco confluyen las tradiciones de lucha tzotziles, tzeltales, choles y mestizas, junto con la política sindical promovida por el Partido Comunista Mexicano [...] En los municipios en que predomina una economía campesina, se lucha y se protesta evocando el pasado bajo el ya tradicional estilo de guerra de castas, cultos oraculares, asedios nocturnos y ajusticiamientos de finqueros (Castellanos; 1988:39).

Finalmente, el surgimiento *de una religiosidad* popular maya, se convirtió en un elemento aglutinante para la acción política y la articulación de las comunidades de cara al siglo XX, de manera que el clima de laicidad consolidado en las primeras décadas de ese siglo, heredero de la era reformista, significó para muchos pueblos indígenas la posibilidad de practicar abiertamente aquellos referentes religiosos que dotaban de consistencia tanto a su vida pública como privada. Fue así como surgió la idea del desarrollo modernizador sin divorcio alguno respecto de la libertad de culto, que devendría en la constitución del indigenismo; es decir, la ideología estatista mediante la cual el desarrollo nacional se legitimaba sobre los remanentes indígenas del país y que los intelectuales de la época, quisieron ver como reliquias prehispánicas y no como cultura viva y en tensión.

No obstante, los cultos populares adquirieron nuevo impulso y se consolidó la atribución de cualidades místicas de los antiguos a los nuevos objetos de fe (Ruz; 1992:140). Los santos católicos fueron conservados como divinidades menores supeditadas a las fuerzas de la naturaleza. El inframundo siguió habitado por los señores de las sombras que vigilan la montaña, la cueva y la noche, cuando el Sol ha muerto y la vida de los hombres pende de sus sacrificios, oraciones y ritos. El maíz, sigue siendo génesis y conclusión de vidas humanas. En la montaña siguen habitando las fuerzas vivas de los jaguares, colibríes, mensajeros nocturnos que presagian y advierten de los males. Las

personas siguen teniendo varias almas o chul'el que se corresponden con fuerzas espirituales animales que habitan las montañas y que pueden perderse, provocando la enfermedad de los hombres. Y sólo los sabios, los j-ilol son capaces de sanar. Las festividades, aún abigarradas, se corresponden con los antiguos calendarios, y la música rock se instaura como una de tantas formas de resguardo de la tradición oral.

La banda de rock Vayijel (Espíritu Animal Guardián), canta con potentes riffs de guitarra eléctrica al Kux Kux, que es el espíritu de la lechuza que se aparece en sueños a las personas para advertirles de posibles males y que tomen precauciones; le cantan a su difunta amiga *Loxa* para que tenga un buen retorno; el *Jvalopat'ok* es el amo y señor de los cerros, las cuevas y la tierra que con sus dos caras y sus cuatro brazos, puede descuartizar a quien ose imitar su voz; cantan al estado onírico del *Vaichil* y al *Pukuj*; al amor, al acto de hacer cosas de corazón y al *Bolomchón*, que es un canto tradicional festivo. Sin embargo, todos estos elementos y vasos comunicantes con la tradición, además de ser elementos de construcción de identidad colectiva, han sido también objeto de disputa y legitimación política dentro y fuera de las comunidades y es importante distinguir, cuál fue su tránsito en la realidad contemporánea de Los Altos de Chiapas.

### **Los Altos de Chiapas. Una historia contemporánea.**

#### *La Comunidad Revolucionaria Institucional.*

En el caso de San Juan Chamula, la defensa de las formas organizativas político-tradicionales, devino una trinchera defensiva contra las intensiones ladinas de disputarse sus tierras y su fuerza de trabajo. En las manos de los consejos de ancianos recaían las decisiones respecto de los secretarios municipales impuestos por los ladinos. Esta situación sería modificada con la llegada de la reforma agraria, que fue promulgada en 1921, pues una nueva generación de jóvenes bilingües chamulas, buscaría convencer a los principales de que, era conveniente participar de la nueva política para defender y recuperar



las tierras que les habían sido arrebatadas por los gobiernos municipal y estatal. Una vez más, la comunidad debía tomar una decisión que conllevaría un proceso de negociación entre las dirigencias tradicionales y los poderes posrevolucionarios interesados en la instauración de cierto desarrollo nacionalista.

Para los pueblos indígenas de Chiapas, la lucha por la tierra no fue una novedad revolucionaria, sino el núcleo mismo de sus históricas reivindicaciones. Por otro lado, para el naciente gobierno nacionalista, la reforma era el núcleo mismo de su legitimación en el poder, pues su proyecto modernizador dependía del control y el consenso de las fuerzas productivas organizadas. El Estado, no tardó en buscar articular en la subordinación a los movimientos indígenas campesinos para llevar a cabo las políticas posrevolucionarias en un clima de desarticulación de los caudillismos y de creación de instituciones que sectorizaran las necesidades sociales de un país abatido por la posguerra. Bajo estos fines, el Partido Nacional Revolucionario, buscaría a partir de los años 1920 (hasta su disolución en 1929) el consenso social mediante la expansión de sus instituciones por todo el territorio nacional. Asimismo, con el apoyo de las élites intelectuales, comenzaría a remodelar la dimensión cultural de la sociedad mexicana.

En 1936, Erasto Urbina se convirtió en el artífice de la reforma agraria entre los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas. Para ello, reclutó un ejército de jóvenes hombres bilingües capaces de negociar – por las buenas o por las malas –, tanto con los principales de los pueblos indígenas, como con los rancheros ladinos. Además, vigiló y organizó la campaña electoral de Efraín Gutiérrez, quien al llegar a la gubernatura, lo nombró Director del Departamento de Asuntos Indígenas, a través del cual logró contrarrestar el poder político y económico de los ladinos conservadores en los pueblos indígenas (deshaciéndose de la figura de los secretarios municipales) y relevar paulatinamente a los consejos de ancianos (*principales*) que representaban a las comunidades, por jóvenes

bilingües afines a las reformas cardenistas, cortando todo canal de mando que comunicara a las élites terratenientes con los pueblos indios y centralizando esta potestad en el Departamento.

Bajo el mando de Urbina, los intereses ladinos tuvieron un contrapeso en favor de los indígenas, pues el Departamento clausuró sus comercios, confiscó sus mercancías, desplazó a contratistas y reguló el tráfico de aguardiente<sup>71</sup>, e instituyó el Sindicato de Trabajadores Indígenas (STI)<sup>72</sup>, que reguló las condiciones de contratación en pro de mejoras laborales hacia los trabajadores campesinos indígenas; sin embargo para 1937, el STI comenzó a negociar contratos sin la participación de los consejos de ancianos, levantando las sospechas de la comunidad representada. Las protestas no se hicieron esperar, pero esta vez, la reacción sería algo más sutil que violenta: si el DPI quería legitimar su papel, debía afianzar su influencia en las comunidades, mediante su injerencia en las decisiones del pueblo.

En Chamula, el DPI creó una estructura de bi-poder. Los intereses *internos* del pueblo serían vigilados por un anciano monolingüe reconocido por su prestigio entre la comunidad, mientras que las negociaciones con el DPI, el partido, el sindicato y el gobierno, serían llevadas exclusivamente a cabo por su ayudante, un joven escribano bilingüe impuesto por el mismo Departamento. Para el período de 1936 y 1940, estas figuras impuestas, empezaron a relevar en sus funciones a los dirigentes tradicionales, cuya legitimidad descansaba en su participación en el sistema de cargos, mientras que los escribanos de Urbina no participaban de él. En 1943, el escribano bilingüe Salvador López Tuxum logró concentrar en su persona las dos formas de presidencia municipal al aceptar un cargo tradicional que lo posicionó en el mismo grado de prestigio que un *principal*. Ahora López Tuxum era un *principal* bilingüe, afín al pueblo y a los

---

<sup>71</sup> Mismo que durante los siglos XVII, XVIII y XIX, formó parte del proceso de enganche de la fuerza laboral

<sup>72</sup> El STI garantizaba a los propietarios que los indígenas cumplirían hasta el final con el período de trabajo para el que habían sido contratados y garantizaba las sanciones correspondientes al incumplimiento del contrato por parte del indígena.

intereses del DPI, de manera que los escribanos bilingües, se convertirían en una nueva élite indígena.

Con este golpe de timón, la mayoría de los aspectos tradicionales, pasaron a estar bajo la tutela del DPI, aunque con la legitimidad del sistema tradicional de cargos. Sin embargo, la conveniencia de esta figura, se volvería parcial ante el debilitamiento de la reforma agraria en 1940 y la influencia de la II Guerra Mundial en la expropiación de las fincas alemanas y, en consecuencia, en la conversión del STI en una representación gremial sin sentido antagónico. El PRM se convirtió en el PRI y la función defensiva de los escribanos en favor de la población indígena, se redujo a la manutención de una maquinaria electoral favorable al nuevo partido y, una vez más, a la élite ladina. Para 1946, las políticas oficiales eran abiertamente hostiles a los indígenas y en muchos casos se operaban a través de la presidencia municipal priísta-tradicionalista.

Las representaciones municipales de escribanos bilingües, aún velando por los intereses de la nueva élite indígena, fueron convirtiéndose en un factor de oposición al poder de las élites ladinas. Sin embargo, cuando la dirección del DPI pasó de Urbina a Alberto Rojas (su conservador oponente político), se desarticularon los principales cotos de poder representados por los escribanos bilingües, que hacia la década de 1950 ya participaban de todas las funciones prestigiosas del pueblo: profesores de escuelas, comerciantes y productores de aguardiente. Rojas desintegró al STI y retiró subsidios a las escuelas indígenas, mientras que el gobierno municipal de San Cristóbal, impuso regulaciones y decretos al tránsito de indígenas y a sus mercancías, limitando su participación en las actividades comerciales. En 1949 se instituyó el monopolio gubernamental de la producción de bebidas alcohólicas y se puso, de nuevo, bajo los intereses de la élite ladina. Ésta, organizaba redadas y decomisaba el aguardiente para disputar la clientela a la joven clase caciquil de Chamula.

Sin embargo, antes que romper sus lazos con el Estado, el nuevo grupo de poder aprovechó la situación para afianzar su legitimidad. Se opusieron a las

políticas contrarias siempre que les fue posible; organizaron boicots económicos y los impuestos fueron derogados; organizaron una pujante oposición política; enfrentaron a las patrullas armadas de los Pedrero y los Morales que detentaban el monopolio del aguardiente; organizaron y disciplinaron al pueblo para no delatar a los productores de la bebida embriagante y castigaron con ejecuciones a los traidores, dotando a la defensa de sus intereses, de un halo religioso que les granjeaba el apoyo popular:

Los escribanos empezaron [...] a afianzar su posición de dirigentes tradicionales dentro de sus comunidades, llegando [...] a encabezarlas en la resistencia contra el gobierno y el Estado. Aún cuando los escribanos principales continuaban dependiendo formalmente del gobierno del estado, a finales de la década de 1940 la mayor parte del poder que realmente poseían se debía a su oposición al mismo (Rus; 1995:266).

Hasta inicios de la década de 1950, hubo distanciamiento entre las comunidades indígenas de Los Altos de Chiapas y el gobierno del estado; sin embargo, el clima internacional de posguerra (que derivó en un auge agrario regional)<sup>73</sup>, significó de nuevo la explotación de la mano de obra indígena, aunque esta vez, las condiciones de negociación serían algo distintas. El gobierno federal volvió a tener injerencia en los asuntos indígenas cuando en 1951 crea el primer Centro Coordinador del Instituto Nacional Indigenista en San Cristóbal de Las Casas. Su primer función fue la de reclutar promotores culturales bilingües entre las familias más poderosas y prestigiadas de los pueblos indígenas. El INI buscaba personas que vencieran las reticencias de la población local para cooperar con los proyectos de desarrollo federales.

Aunque en un principio fueron rechazados estos profesores bilingües, poco a poco se ganaron a la población, a través de una línea política que

---

<sup>73</sup> Entre 1950 y 1960, Chiapas fue el principal productor de café, frijol y maíz en el mercado nacional; producía también azúcar, arroz, cacao, frutas tropicales y algodón; se incrementó el uso de tierras para ganado vacuno y las políticas gubernamentales se enfocaron en la construcción de carreteras aledañas a las fincas, que ostentaban nuevas formas de explotación del trabajo. Se revirtió la reforma agraria y se favoreció a finqueros. Los indígenas tsotsiles y tzeltales cambiaron sus geografías laborales, pues las tierras modificaban, a través de las inversiones en infraestructura, sus vocaciones productivas, a la vez que a la competencia por el empleo, entraban migrantes guatemaltecos. Una vez más, las relaciones entre los indígenas y los ladinos, se establecerían en términos de explotación de la fuerza de trabajo.

abandonaba los ideales cardenistas, para orientarse hacia enfoques paternalistas y verticales, centrándose en la construcción de escuelas, centros de salud y cierta protección jurídica contra los abusos patronales. Las escuelas primarias se multiplicaron, aunque los requisitos para ejercer la carrera magisterial se fueron ampliando. Muchos aspirantes al ejercicio de la docencia comenzaron a asistir a las escuelas de San Cristóbal y Tuxtla Gutiérrez. Gracias a las facilidades que ofreció el INI y a la pujanza económica de algunas familias ligadas al poder municipal, un pequeño número de jóvenes indígenas hizo estudios universitarios en la Escuela de Derecho de San Cristóbal (Castellanos; 1988:356).

Entre 1952 y 1953, el INI se convirtió en la mediación institucional a través de la cual el Estado reguló las formas organizativas de los pueblos indígenas, no sin la decidida participación de sus representantes bilingües que, no obstante, tras la “guerra del posh”<sup>74</sup>, se ganaron el reconocimiento de sus comunidades sin dar la espalda al control del partido; sin embargo, hacía falta que el INI se ganara también la confianza de las élites ladinas locales, para concentrar las relaciones entre ambos grupos. Fue así como los ladinos buscaron negociar con el INI y el STI (rehabilitado en 1952), redundando en un mayor poder económico para los representantes bilingües indígenas, que acrecentaron su capacidad de concertación política frente a la élite ladina. Este nuevo grupo de poder, en el seno del estamento subordinado, desarrolló una gran capacidad de usar simultáneamente los discursos oficiales, los discursos tradicionalistas y ver por su beneficio económico, con alto reconocimiento de sus comunidades.

---

<sup>74</sup> “Posh” o “Pox” es el nombre que recibe el aguardiente tradicional del pueblo tzotzil en Los Altos de Chiapas. Se produce principalmente en San Juan Chamula y posee una función social, política y religiosa preponderante. Como se señala en este apartado, la producción de aguardiente fue una prerrogativa de las élites tradicionalistas, vinculadas al control político del pueblo mediante su encumbración en el sistema de cargos. Por otra parte, las élites ladinas de San Cristóbal (terratenientes y caciques), veían en el aguardiente un medio de control del pueblo vecino, así como un antaño método de enganche de mano de obra y una mercancía con la cual traficar. Y es que, desde tiempos coloniales, la producción y control del aguardiente, ha significado para los chamulas, un capital político y social que legitima o no el ejercicio del poder, sobre todo por su arraigo en el sistema mítico-religioso. Se conoce entonces, como Guerra del Posh, a la disputa entre las élites ladinas y las élites tradicionalistas, por la posesión, regulación y control del aguardiente.

En 1952, la élite ladina interesada en acaparar el negocio del posh, pactó una tregua con los dirigentes comunitarios; los ladinos dejarían de hacer redadas y decomisos, siempre que los dirigentes les pagaran un soborno por mantener la producción del aguardiente bajo su control. Se generó entonces una articulación de fuerzas que para 1954 redundó en la instalación de una oficina de enlace entre el INI y la Dirección General de Asuntos Indígenas en San Cristóbal de Las Casas. Los antiguos fiscales, volvieron a ser secretarios municipales y empleados en una articulación casi perfecta entre el partido oficial (PRI), el Instituto Nacional Indigenista y la DGAI.

Los ex escribanos tenían el poder de dar por terminadas las discusiones en sus pueblos, ahorrando al gobierno su intervención; estrecharon sus relaciones con los patrones ladinos y a cambio, se fomentó la propiedad privada de almacenes y autotransportes de carga, así como la distribución de refrescos y cerveza; fueron usados para acallar protestas contra los proyectos de expropiación con fines de desarrollo, como la invasión de montañas sagradas para la instalación de antenas de comunicación (Rus; 1995:271), o perforación de pozos petroleros y establecieron los lineamientos educativos en las escuelas locales.

La recreación de Chamula como un pueblo cuya dirigencia tradicionalista vinculada al priísmo federal, estatal y local, jugó un papel crucial en la reelaboración comunitaria de un sentido de lo tradicional, provocando una distinción entre la legitimación del poder mediante la tradición *oficial* y las prácticas organizativas concretas del pueblo, que no en pocas ocasiones, se ha enfrentado al poder político-religioso centralizado, generando una serie de paradojas que repercuten en la complejidad estructural y sociocultural de Los Altos de Chiapas. Las comunidades indígenas, en el siglo XX, devinieron espacios de disputa por el poder, a la vez que marcos referenciales de preservación de tradiciones, hecho que genera una situación ambivalente en los

procesos de resistencia cultural y negociación de las identidades en Chiapas, uno de los ejemplos más claros, es el del terreno musical.

*El indigenismo y la invención de tradiciones musicales indígenas.*

A la par que el Departamento de Asuntos Indígenas, el Instituto Nacional Indigenista y el Sindicato de Trabajadores Indígenas, constituían en Los Altos de Chiapas una triada que articulaba el poder de las élites bilingües que representaban a las comunidades indígenas, con el poder y los intereses de las élites ladinas, representadas en el Partido Revolucionario Institucional, la vida cultural, y musical en particular, iba siendo transformada, pues junto con la legitimación tradicionalista de un poder asido al partido oficial, las tradiciones y las prácticas musicales fueron también encorsetadas en favor de la fijación estatista y anacrónica de la sonoridad indígena.

Entre la década de 1920<sup>75</sup> y la de 1970, por primera vez, el *nosotros sonoro indígena*, pasaría al control de los grandes proyectos institucionales nacionales del siglo XX. Las prácticas sonoras, producidas por largos períodos de tensiones, rupturas y reacomodos de poder, devinieron factores de legitimación para el poder corporativo de reorganizar la vida comunitaria, a través de la implementación de una reforma agraria, una política educativa bilingüe y una política cultural basada en el *rescate* y *promoción* de lo *auténticamente* indígena, acorde a los intereses del partido oficial y a las élites locales que se forjaron en su seno.

---

<sup>75</sup> “El estudio sistemático de las tradiciones populares en el período postrevolucionario se inició con la creación del Departamento de Cultura Indígena y las Misiones Culturales a instancias de José Vasconcelos en la recién instituida Secretaría de Educación Pública en 1921. El proyecto de este Departamento propició durante un tiempo considerable los estudios de la música tradicional bajo el concepto del folklore en su acepción esteticista, romántica y descriptiva; diversos estudiosos se dedicaron a recopilar en varias regiones del país y a transcribir en partituras sus hallazgos, además de difundir resultados en diferentes publicaciones. Durante este período destacan los trabajos de M. Ponce, Concha Michel, Gerónimo Baqueiro Fóster y Roberto Téllez Girón. Estos y otras acciones de diferentes intelectuales, artistas y políticos alimentaban una idea sui géneris de nación, expresadas también en las obras de diversos músicos de academia que contribuyeron al mismo propósito” (Mutaralla; 2009:100). Un claro ejemplo de folklorización, a la vez que difusión e investigación de las expresiones artísticas indígenas de México, fue la revista Mexican Folkways.

La Casa del Pueblo devino escuela rural y a través de las Misiones Culturales, se establecieron escuelas populares nocturnas de música. Las misiones *rescataron* y *difundieron* las manifestaciones artísticas de las comunidades, pues se les encomendó la identificación y registro de los *vestigios* sonoros *puramente* indígenas; obviamente, recopilaban escasos documentos, pues en la búsqueda de *lo auténtico* encontraban la influencia de corridos, sones y danzas mestizas que llegaban a los pueblos desde otras realidades culturales. Los músicos indígenas organizaban sus propios grupos para ejecutar los más diversos repertorios, hecho que los maestros rurales desestimaban y calificaban como *mala música* que *invadía las comunidades* (Alonso; 2008:43-44).

Entonces, se buscó controlar e imponer desde el Estado, y a través de las élites indígenas, los estándares de la música popular y controlar la decisión sobre la producción sonora. Fue precisamente durante el cardenismo que el Departamento de Asuntos Indígenas se ocupó de proporcionar cierto tipo de instrumentos musicales de aliento y percusión para la conformación de bandas de pueblo. Asimismo, surgieron nuevos agentes culturales como los profesores bilingües y se estableció una educación musical como medio para la formación, el entretenimiento y la penetración de los valores nacionales. En este sentido, Marina Alonso<sup>76</sup>, se cuestiona si la música que hoy denominamos indistintamente *indígena* o *tradicional*, es aquella que interpretan los indígenas o si estas clasificaciones no son más bien atributos que se otorgan desde el poder (Alonso; 2008: 27).

Las políticas culturales institucionalistas, hegemonizaban su noción de lo auténticamente indígena, sin considerar a los indios vivos, partícipes de la

---

<sup>76</sup> La importancia del trabajo de Alonso Bolaños, radica en que no se trata de un estudio propiamente sobre la música indígena, sino del papel de las instituciones y los actores que intervinieron en el “rescate” y “reconstrucción” de la sonoridad indígena, redefiniendo el papel, en la dimensión musical, de sus tradiciones sonoras, convertidas en discursos legitimadores del modelo nacional que impregnó durante buena parte del siglo XX a la política cultural en la materia y que terminó por contribuir, irreversiblemente, al re-modelaje de lo que los pueblos indígenas mismos concebían como su propia identidad cultural y en particular sonora. El siglo XXI llegó a los pueblos indígenas, tras más de siete décadas de reinención de su producción musical. Esta misma tradición es la que prevalecía en los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas, hasta la llegada de otros géneros musicales a finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa del siglo XX.



realidad concreta de los pueblos y de las comunidades. Las élites y las vanguardias intelectuales y artísticas de la época<sup>77</sup>, a través de las instituciones culturales, buscaron promover el conocimiento científico de la sociedad sobre la cual se erigiría la nueva nación, y echando mano de la antropología, la arqueología y la naciente etnomusicología, proponían *reconstruir* ese pasado indígena. No obstante, estas pretensiones no nacían de la decisión de las comunidades indígenas y sus culturas vivas, sino del *status quo*. Según Marina Alonso, esta época en que se construyeron los grandes proyectos institucionales y en que se desarrollaron estudios sobre la música indígena, derivó en un proceso de *invención de tradiciones musicales* extensivo a todo el siglo XX (2008:21:22).

Si nos apegamos al modelo de Bonfil Batalla, como lo hace Jorge H. Velasco (2004:34), el indigenismo musical en México constituyó un medio de enajenación de los elementos sonoros producidos por indígenas, bajo el control, la decisión y la difusión de las instituciones estatales, como consecuencia del control político que ejerció sobre las comunidades. Este proceso, decantó en una fuerte *folklorización* de la música hecha por indígenas en México y por ende, en una negación de la diversidad sonora en las comunidades indígenas, de manera que, hasta finales del siglo XX, en Los Altos de Chiapas, las casas de cultura, las radiodifusoras del INI y las escuelas bilingües, promovían una formación musical acotada al nacionalismo y al *folklore*, quedando al margen muchas sonoridades que se producían dentro y fuera de la comunidad y que, no obstante, estimulaban la producción musical local.

Cuatro fueron los factores que contribuyeron a hacer contrapeso al indigenismo musical, desde las comunidades *realmente existentes*. En primer lugar, la defensa de los sonidos y las prácticas rituales de los pueblos indígenas,

---

<sup>77</sup> Las vanguardias intelectuales y artísticas, buscaron erigir un canon sustentado en lo que suponían eran las tradiciones sonoras de los pueblos campesinos indígenas y apartado del estilo europeo del siglo XIX. Compositores como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas buscaron cohesionar un estilo musical estrictamente nacional, sin cuestionar el hecho de que la música que entonces se practicaba en las comunidades indígenas, llevaba más de cuatro siglos construyéndose con base en la apropiación popular de las formas que ellos, como intelectuales vanguardistas, buscaban demoler.

que una vez más, las mantuvieron fuera del control oficial; en segundo lugar, la apropiación gradual que hicieron de las tecnologías de grabación que, si bien en un principio estaban al servicio del INI, fueron apropiadas de a poco por fuera del control centralizado; en tercer lugar, la amplia participación que los indígenas tuvieron en los proyectos de radiodifusión indígena, a través de los cuales produjeron sus propios fonogramas por fuera de los estándares impuestos y, en cuarto lugar, el levantamiento armado del EZLN el 1 de enero de 1994, que desde el primer momento, contribuyó a desmotar estereotipos étnicos y convirtió al sonido y a la palabra (y al canto) en un elemento expropiado al Estado.

En cuanto al primer factor, es importante resaltar que, si bien hubo un intento constante de *folklorizar* la música indígena, las comunidades supieron delimitar y controlar, aún en los límites impuestos por la hegemonía nacionalista, los sonidos que por su carácter sagrado permanecerían ocultos a los agentes culturales externos, respecto de aquellos que por su carácter público y/o festivo, no corrían riesgo alguno al difundirse. Durante el siglo XX, los antropólogos intentaron adentrarse en los ámbitos rituales para captar una ínfima parte de la sonoridad ritual, sin embargo, aún es escaso el conocimiento profundo que, fuera de la pertenencia a una comunidad indígena, se tiene del sentido de múltiples prácticas que, echando mano de la música, exceden los ámbitos musicales. Los indígenas, siempre supieron distinguir qué mostrar y qué no mostrar al mundo ladino, por bien intencionado que éste fuera.

En cuanto al segundo factor, si bien el desarrollo de la etnomusicología fue acompañado del de las tecnologías de grabación, su masificación y el incremento de su accesibilidad en la segunda mitad del siglo XX, devino en su apropiación por los indígenas para producir y difundir su práctica musical, por fuera de los lineamientos impuestos por el indigenismo<sup>78</sup>. A partir de la década de 1980, los flujos migratorios indígenas, derivados de las crisis agrarias y las

---

<sup>78</sup> Pioneros de la etnomusicología como Carl Lumholtz en el siglo XIX, fueron quienes registraron en cilindros de cera Edison, los sonidos de algunos pueblos indígenas. Memorable es la colección México Desconocido en posesión de la Universidad de Indiana, cuya copia existe en los acervos de la CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas)

expulsiones por motivos religiosos y políticos, harían entrar en contacto a muchos indígenas con la masificada proliferación urbana de grabadoras portátiles, cassetes y posteriormente, de CDs piratas, todas, tecnologías que fueron apropiadas y empleadas para producir su propia música y diversificar sus gustos. También, importante fue el acceso a la electrificación de los instrumentos musicales. Todos estos implementos tecnológicos, si bien acrecentaron la llamada *penetración cultural*, en contrapartida contribuyeron al desmantelamiento del indigenismo musical, muchas veces, obteniendo respuestas autoritarias de los representantes comunitarios.

En cuanto al factor de la radiodifusión, cabe señalar que si bien el INI controló en un primer momento los proyectos radiofónicos indígenas<sup>79</sup>, éstos pronto fueron incrementando sus niveles de participación, de manera que a finales de la década de los ochenta, sus fonogramas ofrecían una variedad musical sin precedentes, muchas veces con la desaprobación de los líderes comunitarios y las élites intelectuales plegadas al indigenismo. Por otra parte, si en un inicio la radiodifusión indigenista iba acorde a la producción y difusión de fonogramas institucionales que promovían desde afuera una noción *legítima* de lo indígena, a inicios de la década de 1990, comenzó a operar como un espacio de producción de fonogramas propios que no siempre gustaron al INAH o a la Dirección General de Culturas Populares, que habían venido controlando la producción de las series fonográficas desde la década de 1960 y 1970<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Fue el INI el que creó el sistema de radiodifusoras indigenistas bajo las trazas del nacionalismo cultural. La más antigua, por cierto, fue establecida en el municipio de Tlapa de Comonfort, Guerrero, en el año de 1979. "Un factor clave para el enriquecimiento de los acervos fonográficos en el INI fue la creación en 1979 del proyecto de radiodifusión indigenista con la apertura de la XEZV 'La Voz de la Montaña' en Tlapa de Comonfort, Guerrero, proyecto desarrollado posteriormente en diferentes regiones interétnicas con la instalación de 19 radiodifusoras más de largo alcance y varias estaciones comunitarias; el resultado ha sido el invaluable acopio de materiales sonoros en diversas lenguas indígenas, resguardado tanto en la Fonoteca Central de la institución como en cada una de las emisoras" (Mutaralla; 2009:102).

<sup>80</sup> Instituciones como la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y las diferentes divisiones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, como su Oficina de Servicios Educativos, la Oficina de Edición de Discos o la Fonoteca, constituyeron mediaciones adecuadas, en la década de los sesenta y setenta, para dar difusión a las músicas indígenas grabadas en campo. Se conformaron archivos y fonotecas en diversas instituciones como el Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales del INAH, el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, el Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, el Centro Nacional de Información y Documentación Musical Carlos Chávez del Centro Nacional de Arte, el Archivo Regional de las Tradiciones

En un inicio, a través de la radio indigenista, circulaban los saberes tradicionales, a la vez que se controlaba la inserción de los contenidos musicales externos:

Inicialmente, el proyecto no aceptaba que las radios difundieran música comercial, porque se creía que ‘alterarían’ el gusto de los escuchas y que contribuirían a la desaparición o modificación de la música tradicional. Por otro lado, se insistió en que la música indígena debía ser aquella que tuviera rasgos prehispánicos y que estuviera asociada a la dimensión ritual (Alonso; 2008:65).

No obstante, las radios indígenas, cada vez más en manos de la población, diversificó los estilos musicales a difundir, sus contenidos y sus funciones sociales. Ante el levantamiento armado de 1994, la producción de fonogramas institucionales perdió centralidad y el indigenismo se desnudó como una ideología y una política de Estado vertical y paternalista. Las radios eligieron repertorios musicales referidos a otras nuevas realidades en las comunidades.

El levantamiento zapatista, trajo consigo un nuevo paradigma respecto de la musicalidad indígena, pues ésta vio la posibilidad de dejar de ajustar sus parámetros de legitimación dentro de las definiciones heredadas por medio siglo de indigenismo. Entre 1994 y 1996, año en que comenzaría la lucha por el respeto de los Acuerdos de San Andrés, comenzó a haber discrepancia entre los proyectos del Departamento de Etnomusicología del INI y los de las radiodifusoras locales, pues éstas comenzaron a incorporar a indígenas en los procesos de edición y selección musical, alejándose así, de los cánones de *lo*

---

Musicales del COLMICH y la Dirección General de Culturas Populares, entre otros (Alonso; 2008:58-60).

Este espíritu interinstitucional de difusión y rescate de la música indígena estaría materializado por la producción de la serie fonográfica Testimonio musical de México. Esta serie fonográfica tiene la importancia de establecer los marcadores de indianidad que categorizaron y distinguieron a la música indígena, según las indagaciones de los expertos. A saber, estos fueron la integración de elementos prehispánicos y europeos, su sincretismo y su carácter sagrado y la importancia de lo colectivo frente a lo individual (Alonso; 2008:62). De este modo, la música de Los Altos de Chiapas, era presentada como una variedad heterogénea de tradiciones conservadas a través de la música de alientos y percusiones, la de cuerdas y la de marimba. Así, quedaban fijados, en la segunda mitad del siglo XX, los parámetros mediante los cuales, independientemente de los usos sonoros de sus productores y su apropiación de múltiples músicas, se estableció un canon musical estrictamente indígena y tradicional, pese a que la fijación de estos sonidos no representaba sino un corte sincrónico en la contemporaneidad sonora local.

*indígena* (Alonso; 2008:73-74). En el marco de las discusiones de Los Acuerdos de San Andrés, en 1996, se abordaba la necesidad de transferir completamente los medios de comunicación en un afán de revalorar y ampliar el acotado concepto patrimonialista de la música indígena.

Como consecuencia de ese proceso:

En Chiapas existe un boom en la producción independiente de fonogramas con música indígena de grupos locales, tendencia que dio origen al concepto de fonogramas comunitarios. Por un lado, se incorporan los elementos que permitirán no sólo a los intérpretes, sino también a los escuchas, acceder a la Modernidad, porque la música comercial reinterpretada constituye una representación colectiva de la Modernidad. Esta construcción está influida por diversos factores, entre otros, la forma en que acceden a los medios locales y globales de comunicación, el acceso a la moda, la migración y la presencia internacional que, desde el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, ha implicado la apertura hacia las expresiones artísticas e ideológicas de vanguardia (Alonso; 2008:78).

### **Indígenas urbanos contemporáneos.**

Hasta inicios de la década de 1970, la estructura política de los pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas se mantuvo relativamente estable, al conjugar la preservación de un sistema considerado tradicionalista con la explotación de mano de obra y producción agrícola para el desarrollo del estado. El auge carretero, la entrada de telecomunicaciones, las obras de infraestructura, la economía petrolera y un relativo desarrollo local promovido por el indigenismo a través de sus diversas instituciones, fortalecieron el poder de una élite indígena que, hasta cierto punto, velaba por los intereses del pueblo. Sin embargo, a mediados de la década, el campo chiapaneco entró en crisis y sobrevinieron, por un lado, la lucha campesina por las tierras y, por otro, las luchas indígenas intestinas, por relevos en el liderazgo de sus comunidades.

Los indígenas de Los Altos de Chiapas se vieron, forzados a competir por tierras y recursos contra terratenientes privados y contra sus propios vecinos.

Comenzaron a invadir esporádicamente las tierras ladinas, que en el pasado habían sido suyas. Este fenómeno se vio reforzado por la llegada del protestantismo y de la teología de la liberación a la región, pues en un contexto en que el poder político se encontraba legitimado por un catolicismo tradicionalista, la afrenta religiosa constituía una oposición política contra los grupos de poder, en especial, contra los profesores y los escribanos bilingües que monopolizaban el comercio, los transportes, la producción de aguardiente y las diversas formas de poder local. Este fenómeno trajo como consecuencia un conflicto religioso que desencadenó diversas oleadas migratorias del pueblo de San Juan Chamula a la periferia de San Cristóbal, así como la organización de asociaciones civiles en las que las reivindicaciones identitarias indígenas y religiosas se combinaban para generar lazos solidarios en la nueva travesía urbana.

Otro factor importante de lucha indígena en los años setenta, fue la creación del Congreso Nacional Indígena (1974) que aglutinó, ante la debacle del campo chiapaneco, a las múltiples organizaciones obreras, campesinas y culturales de la región, con la finalidad de, sin poner en crisis al sistema tradicionalista, generar presión hacia el gobierno federal en atención a demandas de carácter agrario, laboral, político y cultural. Contextualizado por la crisis de legitimidad del llamado “milagro mexicano”, las políticas de contrainsurgencia y un discurso de supuesta apertura democrática, el gobierno de Luis Echeverría comenzó a promover, en 1973, la creación del movimiento nacional indígena bajo una óptica corporativa indigenista, para intervenir en las decisiones de los pueblos en el marco de una evidente efervescencia política y así evitar la expansión de movimientos populares en el medio rural. Sin embargo, terminó sembrando, paradójicamente, un espacio de reflexión, crítica y solidaridad que aunque debilitado, continúa vigente, pese a los continuos intentos indigenistas y corporativistas de los gobiernos federales.

En el Congreso, resultó significativa la coincidencia de las organizaciones indígenas en que el sistema de educación bilingüe funcionaba como un instrumento de dominación contra la identidad y las necesidades de las comunidades. Los indígenas organizados, “*plantearon la demanda de un sistema con maestros indígenas que ‘afianzara los valores de los grupos étnicos, para la defensa de la comunidad’*” (Castellanos; 1988:40-41). Para 1984, los padres de familia se unen frente al papel mediatizado de algunos maestros bilingües, exigiendo el regreso al sistema de educación con maestros federales<sup>81</sup>. Actualmente, como veremos más adelante, algunos jóvenes rockeros indígenas, como los de la agrupación Vayijel, identifican en los profesores bilingües, un actor que ha contribuido a la desestructuración de sus comunidades y a la negación de muchos jóvenes de su procedencia indígena al momento de insertarse en medios urbanos, como la ciudad de San Cristóbal de Las Casas.

Las iglesias han jugado también un papel importante, pues éstas abrieron la posibilidad de afiliación voluntaria a organizaciones externas a las representaciones tradicionalistas de los municipios formales, contribuyendo al debilitamiento del sistema de cargos religiosos que era un componente fundamental en el poder político local. Un efecto colateral de estas conversiones fue que se afianzó el poder de la presidencia municipal, que así se convirtió en la única institución de gobierno considerada legítima para todos los habitantes. De este modo, por un lado se abrieron las posibilidades de organización política, aunque por otro, la comunidad sufrió una escisión sin precedentes, cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días. Significativo fue observar en campo que incluso en la arena musical, haya un movimiento de rock indígena cristiano

---

<sup>81</sup> Los maestros bilingües tendrán un papel decisivo en la conformación de los cacicazgos, que no obstante, se han enfrentado a la oposición del pueblo. La base de acumulación de los maestros parece tener un origen en los puestos políticos, administrativos y gremiales, y en su posición con respecto a la costumbre. No participan en los cargos tradicionales, que implican enormes costos, con el argumento de que son maestros y no deben inmiscuirse en las tradiciones.

que se diferencia y se asume más contestatario, frente al movimiento de rock indígena surgido en el seno de las comunidades de Chamula y Zinacantán<sup>82</sup>.

Ante la conversión indígena hacia el protestantismo, la Iglesia Católica en Chiapas (1970) viró hacia la Teología de la Liberación. La iglesia optó por depurar sus rituales para intentar acabar, una vez más, con las prácticas supersticiosas y el consumo excesivo de alcohol, frenar los gastos excesivos en las fiestas y generar una nueva estructura basada en catequistas, prediáconos y diáconos que debilitaran el sistema de cargos tradicional identificado con el priísmo. La iglesia, de este modo, fue vista por las autoridades tradicionalistas, como un oponente político y por el PRI, como una fuerza de injerencia contra sus principios liberales y laicos, pero sobre todo, contra su influencia electoral en la región. Así surgieron dos grupos: los tradicionalistas y los católicos de Samuel Ruiz García, conocidos como liberacionistas (Viqueira; 2008:358):

En Chamula, en 1974, temiendo perder el control político sobre ese municipio, el gobierno apoyó la expulsión de los católicos liberacionistas y de los protestantes, por parte de las autoridades tradicionalistas [...] la mayoría de los indígenas expulsados se refugiaron en la periferia de San Cristóbal de Las Casas o en el vecino municipio ladino de Teopisca [...] Estos indígenas buscaban integrarse en el mundo ladino y dejar atrás sus orígenes. Con la llegada de los expulsados se asentaron en San Cristóbal miles de indígenas que no habían escogido dejar sus pueblos y que guardaban la esperanza de volver y no abandonar su lengua ni su identidad local [...] Se constituyeron pues, comunidades indígenas más abiertas, menos jerárquicas, más participativas y plurales religiosamente hablando. El trabajo de la tierra dejó de ser el sustento de la base económica, sino la albañilería, las artesanías, el comercio, los transportes y los servicios (Viqueira; 2008:359).

Este proceso repercutió en la recreación de comunidades indígenas en la periferia urbana de San Cristóbal de Las Casas. Muchos expulsados y migrantes indígenas se integran a nuevas comunidades políticas junto con indígenas de otros municipios, lo que en muchos enriqueció sus sentimientos de pertenencia,

---

<sup>82</sup> El antropólogo Alan Llanos Velázquez se centra en el fenómeno de rock indígena cristiano en su tesis de maestría *Entre lo sacro y lo mundano. Música, creencias y vivencias de jóvenes indígenas cristianos en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas* (2014).



aunque también recientemente, repercute en la criminalización de la juventud indígena. Una ciudad desgarrada por relaciones de discriminación<sup>83</sup> se abrió paso hacia finales del siglo XX en Los Altos de Chiapas. Por otra parte, la convivencia entre indígenas y ladinos pobres es una realidad cotidiana que impacta en el cambio de prácticas culturales y afectos entre los indígenas más jóvenes, que se apropian de los gustos y las costumbres populares de los mestizos en diversos espacios de socialización, como las escuelas, los mercados populares, las iglesias evangélicas y algunos espacios urbanos de esparcimiento.

Con la convivencia cotidiana de indígenas de distintos municipios en San Cristóbal está surgiendo un tsotsil urbano que tiende a universalizarse a nivel regional. Las escuelas bilingües, no sin críticas y complejos procesos de negociación, están jugando un papel importante en la unificación y normalización de las lenguas en Los Altos, en especial del tsotsil. Las reglas ortográficas de este idioma han sido perfeccionadas por antropólogos y lingüistas indígenas que debaten y acuerdan reglas generales para su enseñanza y escritura. De este modo, para el indígena urbano, el tsotsil es un factor de identificación muy poderoso, pues deviene lengua franca y otros indígenas la aprenden para desarrollar sus actividades comerciales en la ciudad. Hay un fenómeno de poliglotía a la vez que otro de formalización y complejización de la lengua, asociado a las políticas de identidad, a las prácticas cotidianas de sus hablantes y a su sistematización a través de diversas iniciativas civiles u oficiales, como la educación intercultural<sup>84</sup>. Asimismo, ha surgido en las últimas décadas, un

---

<sup>83</sup> Viqueira (2008), señala que hasta los coletos más recalcitrantes, al remontar en su árbol genealógico, es posible que encuentren entre sus antepasados a algún indígena y que en tiempos más recientes se ha venido cuestionando el sistema de autorrepresentación de la sociedad alteña. Sin embargo, al mismo tiempo, las fuertes diferenciaciones entre la realidad rural indígena y la urbana ladina, han acentuado y regenerado la discriminación. Los indígenas han venido, incluso a desplazar algunas funciones dejadas por los mestizos. Han cambiado radicalmente los términos del proceso de integración a la ciudad. Muchos indígenas se han anorteñado dada su condición de migrantes. Crean comunidades urbanas que se distinguen al interior de la misma ciudad y recurren a su identidad indígena para reivindicar causas políticas y sociales.

<sup>84</sup> Este fenómeno ha tenido también consecuencias en los modos de apropiación musical entre los jóvenes indígenas de San Cristóbal. Este fenómeno ha sido recientemente estudiado por el antropólogo letón Juris Tipa, quien investiga los gustos y consumos musicales entre los jóvenes

importante movimiento de literatura indígena que se autonomiza de las políticas oficiales, dotando de nuevos recursos y soportes a su práctica, como la música (en su dimensión lírica) y los medios electrónicos. El idioma tsotsil ya no reduce su canon a la tradición oral, aunque está vigente.

Sin embargo, muchos de los tsotsiles de Chamula, por su cercanía con San Cristóbal, comenzaron a migrar a esta ciudad y se enfrentaron cotidianamente a las ya preexistentes prácticas discriminatorias que identifican a *lo indígena* con el crimen<sup>85</sup>. Como ha de suponerse, estas prácticas existían desde tiempos de la colonia, pero a lo largo de la historia de las relaciones entre Chamula y San Cristóbal, éstas se han ido reeditando y adaptando a las circunstancias políticas y económicas, actualizando los códigos de aceptación/rechazo entre población ladina e indígena. Desde finales de los años ochenta, hasta la actualidad ser indígena en San Cristóbal, es aún visto a través de estigmas y prejuicios que vinculan a los rasgos étnicos con el crimen, la *falta* de *cultura*, y una reticencia a *progresar*, sin considerar que los rasgos con que se estigmatiza al indio contemporáneo, han sido producidos por la desigualdad estructural que la misma ciudad ha generado. Por otra parte, los indígenas han ido ganando terrenos en campos que les eran negados y esto, ha roto con los estereotipos de una sociedad *coleta* conservadora, aunque también ha producido otros.

En consecuencia, un indígena que lograba “superarse” era aquel que lograba abandonar las pautas de comportamiento de la vida pueblerina y comunitaria. En los años ochenta, el populismo estatizado tecnócrata en vías de liberalización mercantil, asumía que las tradiciones estaban bien, siempre y

---

de la Universidad Intercultural de Chiapas. Para profundizar en el tema, ver Tipa, Juris (2012), Los gustos musicales y las adscripciones identitarias entre los jóvenes universitarios de la Universidad Intercultural de Chiapas (tesis de maestría), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

<sup>85</sup> En este contexto, ha aparecido de a poco una pequeña clase media indígena. que pone en duda los estereotipos anteriores. En contraparte, también se han radicalizado las posiciones de los mestizos y los ladinos de San Cristóbal. A través de algunos medios masivos de comunicación, se ha exacerbado el racismo de los sectores acomodados ladinos que ha construido una identidad territorializada que los vincula a un supuesto pasado colonial de paz y prosperidad. Les indigna que “su ciudad” se llene de indígenas, se sienten invadidos. Pugnan por el regreso de los indígenas a sus comunidades y se recupere la paz. (Viqueira; 2008:369).

cuando permanecieran recluidas en los libros de texto y los museos, a manera de eso que hoy llaman *patrimonio inmaterial de la nación*. Actualmente, el indio vivo, el indígena urbano, sale de los esquemas categoriales de la sociedad ladina, aunque también enfrenta el rechazo de aquellos que permanecen en sus pueblos de origen. Es significativo que el joven rockero indígena que se forma en arraigo al pueblo, ejerza sus críticas más duras hacia los jóvenes urbanos que abandonan la lengua para insertarse en medios laborales ladinos o que sin abandonar la lengua, adoptan gustos y prácticas ladinas que en el contexto comunitario suelen ser desaprobadas.

En este contexto surge pues, el movimiento de rock indígena, construido por jóvenes provenientes de unidades socioculturales y territoriales que pese a no ser homogéneas, y mucho menos idílicos nichos comunitarios, no dejan de remitirse a pueblos que han resistido y persistido la presencia de regímenes coloniales, neocoloniales, nacionalistas y neoliberales, sin dejar de padecer la presencia de San Cristóbal, que se asentó como una urbe parasitaria del trabajo indígena<sup>86</sup>. Chamula, devino pues un pueblo al que los *ladinos* procuraron mantener marginado, aunque paradójicamente siguió dependiendo de su fuerza de trabajo. Esto ha generado la reproducción de una violenta y excluyente hegemonía ladina, frente a las formas de empoderamiento indígena, que no están

---

<sup>86</sup> A partir del alzamiento zapatista, se concibe con cierto cosmopolitismo a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, sin embargo, no se advierte que desde tiempos coloniales, está se sostiene, estructuralmente, por una fuerza de trabajo mayoritariamente indígena. Con el asentamiento de la globalización y la conversión del turismo en una actividad económica destacada, inició una compleja vida urbana en lo que hasta los años noventa, era un núcleo poblacional pequeño. Vino una intensa mercantilización de la artesanía y con ella nuevas expresiones folklorizantes y la iconografía zapatista fue fácilmente incorporada a una cultura alternativa que devino exotizante. Pero, por otra parte, desde el aparato productivo, los indígenas empezaron a ocupar puestos en empresas, así como en la baja y media burocracia, sometidos así a las leyes de la competitividad y la eficiencia. Otros, se emplean en tiendas de autoservicio o son transportistas, venden dulces, ponen tiendas de abarrotes, se codean con extranjeros (que se quedan a residir permanentemente) y venden discos piratas, sandalias, artículos para el hogar y comida en los mercados junto extranjeros y nacionales, generando espacios de convivencia cotidiana que permiten el intercambio musical. Hay un reordenamiento de las clases populares, pues éstas en la ciudad tienen un estrecho vínculo de intercambios con los pueblos indígenas aledaños; la lengua originaria se recrea en los intersticios de la urbe. Con todo y que San Cristóbal devino un espacio *in between*, no lo ha conseguido sino a través de la actualización de sus características coloniales basadas en la incorporación de la otredad cultural, aunque se trate de una incorporación subordinada. San Cristóbal sigue respondiendo al modelo de “[...] una ciudad parásita que sobrevivió a base de despojar a los naturales de parte de su producción”, que constantemente ratifica su ser colonial: “[...] en la segunda mitad del siglo XVII, Los Altos de Chiapas encontraron su ‘vocación’: servir de reserva de mano de obra barata” (Viqueira; 1995:221-222).

tampoco exentas de violencia y contradicciones. La historia de Chamula, como la de muchos otros pueblos o naciones indígenas en el territorio mexicano, es la historia de su desobediencia, pero también la de la aceptación relativa y sujeta a cuestionamiento de la cultura dominante y con ello, sus formas de ejercicio de poder.

Finalmente, cabe resaltar el papel de los migrantes nacionales e internacionales no indígenas a la ciudad de San Cristóbal, quienes atraídos por los efectos del turismo alternativo, asociado en buena medida la política turística de los pueblos mágicos y por una suerte de imaginario romántico frente al zapatismo, han ido construyendo en las últimas tres décadas una ciudad de *outsiders*, con sus propios espacios de recreo y sus muy particulares gustos y costumbres y en particular, no sin un fuerte componente de un exotizante consumo cultural capaz de establecer nuevas formas de dominación hacia los indígenas:

Libres de una tradición de brutal discriminación hacia los indígenas – aunque no necesariamente de un paternalismo indigenista muy mexicano –, con recursos económicos que no se derivan de sacarle un máximo provecho a los productos de la región, tienen otras pautas de comportamiento hacia ellos. Se organizan en ONGs y organizaciones independientes. Propagan un discurso indianista de respeto a los usos y las costumbres. Pero desarrolla actitudes paternalistas, mantienen a los indígenas al margen del control de los recursos financieros que llegan del extranjero y trastocan profundamente los modos de vida y pensamiento de las comunidades, al promover la igualdad entre hombres y mujeres, los valores políticos de la izquierda o la Teología de la Liberación, y al llevar unas relaciones afectivas y sexuales muy alejadas de las admitidas en las comunidades rurales. Los fuereños no escapan del abismo creciente entre las formas duales de autorepresentación de la sociedad y las prácticas sociales que son infinitamente más complejas (Viqueira; 2008:373).

En este contexto, propicio para la industria turística alternativa, un amplio sector de los hoteleros y de los restauranteros sabe perfectamente que el gran atractivo turístico de la región son los indígenas, su mercado, las artesanías, los

pueblos de los alrededores y, el movimiento neo zapatista. Los indígenas sin embargo, siguen migrando a otras ciudades (como Villahermosa, Cancún, Tijuana o Ciudad Juárez) o a Estados Unidos en busca de trabajo: *“Los tzotziles y tzeltales de Los Altos, si antes eran campesinos y jornaleros agrícolas, actualmente participan en los transportes y los mercados públicos [...] los coletos abandonan sus puestos de vendedores y se convierten en funcionarios, pequeños empresarios, restauranteros y hoteleros”* (Hvostoff, 2009: 258).

Por otra parte, muchos de los tsotsiles de Chamula comenzaron su vida laboral a muy temprana edad. Algunos combinaron sus estudios con el trabajo en el comercio, el transporte, el campo, los servicios, la construcción y algunos oficios en muchos casos fuera del pueblo, ya sea en San Cristóbal o en ciudades de otros confines. Este constante ir y venir tuvo pronto sus efectos. En las ciudades los indígenas comenzaban a acceder (y con ello, a no acceder) a formas de consumo cultural inexistentes en el pueblo. Y con esto, intento pensar en un abanico amplísimo de consumos y objetos, que van desde la educación, la tecnología, los medios masivos y electrónicos de comunicación y la moda, al uso recreativo de drogas, la vida nocturna y diversas actividades al margen de la ley. Es razonable que en un mundo así de ampliado, el indígena urbano comience a experimentar un sentido de ubicuidad cosmopolita por un lado, pero por otro, también los derroteros de las sociedades de consumo: un sentimiento de inferioridad, desarraigo y negación al observar muy lejano el horizonte de competencias y consumos de la vida urbana y la apropiación de esos mismos consumos, como horizonte de progreso y prestigio personal.

Es decir, los jóvenes que abandonaban los pueblos indígenas para migrar a ciudades con sociedades más diferenciadas y dinámicas urbanas en una lógica de complejidad distinta, comenzaron a tener una visión ampliada del mundo, pero dadas sus circunstancias materiales, sólo podían acceder a una pequeña parte de él. Muchos de los indígenas vieron derrumbarse ‘el sueño de la vida urbana’ y la globalización se manifestó entonces como una utopía alejada de

su realidad materia de subsistencia. Así, muchos renegaron de su ser indígena y se vieron en la necesidad de ir olvidando la lengua, y comenzaron a asumir una vida lo más alejada posible de su antiguo cosmos, decidiendo atravesar por la odisea urbana como cualquier otro ladino. Actitud que sin embargo no borró el modo en que la cultura dominante procesa su identidad étnica. En este sentido, es posible inferir que muchos indígenas tsotsiles a la par que eran discriminados<sup>87</sup>, no podían aceptar en contrapartida su procedencia. Estaban doblemente negados.

Los jóvenes que iniciaban su vida escolar a mediados de los noventa vivirían una suerte de refloramiento en el modo de construir su cultura, lo cual no era por supuesto un efecto exclusivo del zapatismo, sino producto de un proceso conflictivo que, tensando las relaciones políticas entre los pueblos y el Estado, haría al régimen reorientar su papel en términos de política cultural y a los indígenas entrar en un nuevo ciclo de apropiaciones y construcción de estrategias de negociación simbólica respecto de la cultura dominante. Los Acuerdos de San Andrés Larráinzar, por ejemplo, devinieron en un conjunto de reformas institucionales que dieron mayor cabida a la promoción de las culturas indígenas<sup>88</sup>. Globalización y pluralidad cultural ya no eran dos conceptos necesariamente antagónicos, no por la benignidad de la primera frente a la pasividad de la segunda, sino porque los actores de la cultura popular indígena buscaron las grietas por las cuáles colarse y seguir existiendo dentro de las nuevas formas que la cultura configuraba. No obstante, en la actualidad, las políticas de identidad derivadas de un proceso de *reindianización*, sólo

---

<sup>87</sup> Podemos encontrar, como espacio sin igual de desigualdad social y de discriminación a las instituciones educativas: “Las escuelas primarias rara vez son mixtas. Y hay que llegar a los últimos años del ciclo escolar para ver a algunos estudiantes de origen indígena insertarse en las mismas escuelas que sus compañeros ladinos. Y aun así en general, no toman las mismas clases: aquéllos van a la escuela en el turno vespertino, al final de su jornada de trabajo” (Hvostof; 2009: 259).

<sup>88</sup> Basta con revisar la historia del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, las reformas constitucionales en materia indígena y la integración del Centro de Lengua, Arte y Literatura Indígenas al Consejo Nacional para Las Culturas y las Artes de Chiapas, a partir de 1996. En 2011, el CELALI fue separado del CONECULTA e incorporado a la Secretaría de Pueblos y Culturas Indígenas, hecho que para muchos promotores culturales representa un retroceso en términos de pérdida de autonomía cultural.

escamotean las circunstancias estructurales en que se desarrolla la vida de los indígenas en Chiapas (Viqueira;1995: 225-226).

No obstante, los jóvenes indígenas no son pasivos ante estas transformaciones. Los músicos de las bandas de bats'i rock, han integrado en sus trayectorias de vida, los gustos, los consumos y los estilos de vida ladinos a sus propias prácticas culturales, desarrollando, no sin conflictos u obstáculos, formas equitativas de intercambio cultural. Asimismo, tratan de desarrollar formas críticas de consumo. Más que una pérdida de identidad, a través del rock han buscado ejercer una distinción entre el mundo indígena y el mundo ladino, que no se diluya, sino que se equilibre y que genere nuevas prácticas en los diversos terrenos de la vida cotidiana: las escuelas, los medios laborales, las religiones y los espacios públicos. A través del rock indígena, se genera una discursividad crítica permeada de las experiencias cotidianas de los jóvenes que han vivido siempre en el tránsito entre la comunidad indígena y la ciudad ladina. En este sentido, me gustaría recuperar las voces de algunos miembros de Vayijel:

Mayra Ibarra:

Lo chido hubiera sido la integración de estos pueblos con todo aquello que llegó a manera de colonización; pero no hubo una integración, sino un exterminio, un ataque a lo que ya existía. Una integración tal no existe y de ahí vienen siglos y siglos de discriminación y de aberraciones en cuanto a maltratos [...] Y claro que a ellos les gusta cómo vivimos nosotros y claro que hay cosas que integran y van integrando conforme van conociendo más gente mestiza. Hay cosas que no están mal y creo que nosotros también debemos incorporar de lo que vemos de ellos (Entrevista a Mayra Ibarra y Óscar López; 16 de diciembre de 2011. Archivo personal.)

Oscar López:

Si tuviéramos esa conciencia de que todos valemos lo mismo, podríamos llegar a entender cómo hacer una aculturación. Pero ahorita qué es la aculturación. Pues es lo que llega, de los Estados Unidos. Los pueblos indígenas, no creo que le estemos aprendiendo algo de su cultura. La aculturación sólo se aprende lo que hacen los Estados Unidos. En lugar de enriquecerte de muchos lados, es sólo de uno. Más que ser aculturación, es

otra forma de colonización, porque si fuera aculturación aprenderían de los pueblos indígenas también. Lo que no está pasando en ambos sentidos, solamente la influencia viene en un sentido (16 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Mayra Ibarra:

Cuando viene sólo en un sentido y no encuentras formas creativas para devolver, volviendo a Vayijel, es interesante lo que vienen haciendo porque 'ok, yo me apropio de todo esto con lo que me estás invadiendo, pero lo devuelvo en mi lengua, ahí te va y te digo lo que te quiero decir y te hablo de mis usos y costumbres y de mis mitos y leyendas y ahí te va'. O sea, es una forma creativa de voltearles la jugada'. No es sólo el rollo de 'ah, la riqueza cultural de México y que México es muy rico bla, bla, bla' [...] sí se pueden revertir muchos efectos a los que hemos estado expuestos por cientos de años. Sí es posible, pero tenemos que ser muy creativos para lograrlo. (16 de diciembre de 2011. Archivo personal).

### **El rock en México y en Chiapas. Una historia perpendicular.**

Sobre rock en México no hay última palabra, pero es importante reflexionar de manera general sobre el significado político de este género en su desarrollo desde esta latitud. El rock and roll en nuestro país surge en un arco histórico en que la vía revolucionara para la transformación social parece agotada. Y esta afirmación, más que ser un gesto apocalíptico, remite al hecho de que el rock resulta ser una suerte de bisagra cultural en la que coexisten la construcción de imaginarios rebeldes y narrativas de transformación, frente al derrumbe de un proyecto nacionalista incapaz de celebrar su inserción en un paradigma propio de modernidad. El rock en el México contemporáneo parece ser la lógica cultural de una rebeldía posible en la subordinación, pero a la vez, el marco creativo para la construcción de narrativas disidentes.

Sin embargo, en tanto umbral irresoluto (o en tanto hecho cultural) suele difuminarse la frontera entre el sentido disidente del rock and roll y su irremediable deferencia para con la coerción y el dominio. De hecho, pareciera la



historia del rock and roll en México, una búsqueda por la permanencia de la paradoja. No obstante, los grandes hitos del rock en México, están pautados por la emergencia de subjetividades que disienten o que irrumpen en una partitura que parecía plana, sin otra finalidad que hacerse visibles. La historia del rock en México, es la historia del México profundo desbordando por las cloacas paternalistas; aunque también es una fuerza susceptible de ser encauzada por la crisis de legitimidad del Estado. Por eso, en su paradójico despliegue, el rock también ha representado, un sendero hacia la búsqueda autonomía.

No es este el espacio para hacer un juicio histórico o una hermenéutica del rock en México. Lo cierto, es que más que referirse a una militancia, establece el precedente para concebir una era generadora de narrativas autonomistas desde la heterodoxia, frente a los discursos programáticos más allá de la lógica estatal o mercantil. La modernidad establece sus propias formas de disidencia, tal y como toda hegemonía prevé la constante emergencia de contrahegemonías en el seno de las culturas populares, la tradición y la vanguardia. ¿Será el rock una suerte de respuesta barroca frente al encorsetamiento de alternativas libertadoras en América Latina?, ¿fue el rock and roll el campo de negociación y contestación posible en el México contemporáneo?, ¿es el rock un código de resistencia y negociación de una juventud indígena frente a la invisibilización y negación de los pueblos indígenas de México?

En el caso concreto del rock mexicano, habría desde luego que considerar para su estudio, el conjunto de procesos históricos de los que deriva. El festival de Avándaro del 11 de septiembre de 1971 (apenas tres meses después de la represión estudiantil de Julio en la ciudad de México) es sin duda un parte aguas en la historia del rock nacional, pues constituyó una suerte de válvula de escape para una juventud que, pese a la violenta derrota del 2 de octubre de 1968, aún buscaba los mecanismos para sacudirse el control paternalista de un régimen que se objetivaba, sobre todo, a través de las relaciones intrafamiliares y a partir de las instituciones eclesíásticas, escolares y político-administrativas, que

constituían un conjunto de mediaciones de una política cultural corporativista y populista que deseaba negar la existencia de una compleja y dinámica cultura popular mexicana que rebasaba los límites del control oficial:

El final de la década de los sesenta y el inicio de los setenta se ve marcado por dos acontecimientos políticos sin relación aparente. El movimiento estudiantil de 1968 y la visibilidad pública del rock mexicano en el Festival de Avándaro [...] El 11 de septiembre de 1971 [...] el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro irrumpe de forma sorpresiva en la escena nacional y se constituye en un acontecimiento político [...] Los actos que constituyeron el acontecimiento [...] confrontan el autoritarismo y los sistemas normativos vigentes (De la Peza, 2008: 214)

Sin duda, Avándaro representó la final conversión del rock en una música integrada a la cultura popular mexicana, pues antes de ese 11 de septiembre de 1971, el rock era considerado tanto por las ideologías reaccionarias, como por las progresistas, un ente ajeno tanto a los ideales nacionales heredados de la posrevolución, como a los ideales conservadores inherentes a la sociedad mexicana desde el siglo XVI; y ajeno a las ideas progresistas propias del abanico de las izquierdas. El rock en México, antes de Avándaro formaba parte de los gustos de las emergentes clases medias y medias altas urbanas que podían no sólo acceder a los discos de los rockeros angloparlantes, sino ejecutarlo e interpretarlo en la privacidad de sus hogares, alejados de la marginación y *del populacho*; por eso, no es extraño que las primeras expresiones de rock and roll en México estuvieran auspiciadas y edulcoradas por la industria radiofónica, cinematográfica y televisiva y fueran poco más que un símbolo generacional propio de la ideología de la entonces “nueva juventud mexicana”. De ahí que, aún durante el movimiento estudiantil de 1968, el rock no fuera del todo aceptado por las vanguardias revolucionarias que encontraban en él a un agente ideológico del imperialismo norteamericano.

Sin embargo, después de Avándaro, mientras la cultura oficial comenzó a identificar en el rock a un enemigo bien definido al cual controlar, no sólo a través de la censura sino también de la absorción mediática (Monsiváis, 1992: V), la

cultura juvenil popular se lo apropió como un conjunto difuso de prácticas rebeldes y un cúmulo de, no poco, ambiguos discursos liberadores. En este contexto, hacia finales de los setenta, comenzaría el rock, sin embargo, a integrarse a la gama de expresiones sonoras del movimiento alternativo de música popular, cuando un joven Guillermo Briseño (Velasco; 2004: 89-92), al calor de las discusiones del Segundo Encuentro de la Canción Política (1978), comenzó a integrar al rock en el abanico sonoro de las manifestaciones críticas a la cultura oficial y al régimen monopartidista.

Fue precisamente en este contexto que surgían simultáneamente, a partir de los ochenta, el movimiento rupestre, el fenómeno subterráneo de los *hoyos funkys* y el “*no hay futuro*” de los *punks*. Finalmente, también a inicios de los años ochenta, el promotor cultural Jorge Pantoja, impregnado de este ambiente, gestionó y posibilitó la existencia del Tianguis Cultural del Chopo, que ha sido uno de los espacios por excelencia de difusión para el rock hecho en México y Latinoamérica y que constituye un espacio de enunciación y articulación social alternativo a la cultura nacional dominante. El rock mexicano de los ochenta, aquel que no salía en *Siempre en Domingo*, antes del *boom* comercial del *Rock en tu Idioma*, era un *rock en oposición* ligado a los barrios populares, a las vanguardias estéticas universitarias o a organizaciones sindicales, obreras, campesinas y estudiantiles. Aún hoy, sigue siendo poco valorado el papel de estos espacios y estas subjetividades, que se encuentran vinculadas históricamente con el acaecer del Bats'i Rock en 1996.

Con todo y que la ciudad de México fue el centro rockero por excelencia a nivel nacional, en otras entidades igual había expresiones de organización para la difusión del rock hecho en México. Chiapas, desde luego, no fue la excepción, según narra el radiolocutor chiapaneco y experto en rock, Daniel Trejo Sirvent en una entrevista el 16 de diciembre de 2011:

[...] el movimiento de rock en Chiapas se dio en los años sesenta con grupos como Los Reyes Criollos, los Skinis; uno de los personajes que introdujo el rock and roll fue un bailarín cantante que se llamaba Tony Santillán. No era

chiapaneco, era de la ciudad de México, pero era cantante de Los Skinis y fue el primero que traía discos así importados. Hubo un concurso importante, estaban Los Reyes Criollos que era donde cantaba Jaime Moreno y estaba por ahí Freddy Altamirano que posteriormente formó Los Dabkys [...] grupos de rock and roll al estilo Los Teen Tops, al estilo Los Locos del Ritmo, [...] grupos más que hacían versiones de esas bandas del DF. Luego de ahí vienen grupos como Moisés y La Resurrección y [...] Óctopus yo creo fue la banda que introdujo el rock original en el rock chiapaneco, con algunos temas como el blues de San Isidro. (Entrevista con Daniel Trejo, 16 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Como puede inferirse, el rock chiapaneco en un primer momento, tampoco pudo marcar una independencia clara respecto a las expresiones del centro del país, tal y como sucedía con el rock mexicano respecto a las expresiones norteamericanas y británicas; sin embargo, conforme se asentó por fuera de los circuitos de las clases medias y medias altas, iba afianzándose entre el gusto popular y después, de él, iban emergiendo agrupaciones que sí realizaban composiciones originales y no sólo *cóvers* de las bandas que los influenciaban. De hecho, antes que Óctopus, fue *Moisés y La Resurrección*, liderada por el ahora retirado profesor Moisés Castillejos<sup>89</sup>, quienes ya hacían giras estatales promoviendo composiciones propias que bien pueden catalogarse como “rock chiapaneco”. De manera que entre mediados de los años ochenta y noventa, en Chiapas, existió una incipiente escena rockera que, pese a haber iniciado a consecuencia del impacto mediático de *The Beatles* en los años sesenta, pasó

---

<sup>89</sup> Me permito plasmar el ambiente de la escena de rock chiapaneco en la década de los setenta a partir de una entrevista que realicé al profesor Moisés Castillejos el 19 de noviembre de 2004: “[...] Moisés y La Resurrección se formó en 1963, el sonido de las guitarras eléctricas era especial, se sentía una emoción difícil de comprender, todo era transformación y cuestionamiento de los valores sociales [...] nos invadió la ola inglesa [...] Moisés y La Resurrección se prolongó hasta inicios de los ochenta, más bien hasta el año nuevo de 1979 [...] llegamos a tocar en todo el estado, aunque a veces no tuviéramos tiempo, llegamos a tocar en el Club de Leones, en el Club Rotario, en el Casino Tuxtleco, era un gran ambiente ver a todos cantando [...] el ambiente era de sana competencia, incluso entre bandas nos echábamos nuestros palomazos, alternamos con La Familia y con Los Lacandones [...] en los ochentas fue la época del rock en tu idioma, en ese entonces estuve en un grupo llamado Sabadaba, de esa época el favorito era Miguel Mateos y un poco Hombres G [...] con La Banda Plástica ampliamos nuestras fronteras musicales, tocamos música tropical, mientras que lo que sonaba era Queen y Police [...] hubo cambios en Tuxtla, la ciudad creció y la disco entró [...] habían veces en que las fiestas ponían la música de marimba para la gente mayor y el rock para los chavos y era una combinación hermosa [...]”.

sin embargo por un proceso de adaptación del rock al conjunto de contextos locales en que se asentaba.

Así, el rock del DF y el rock de Chiapas jamás pudieron consolidar un sentido de comunidad que los identificara como *rock mexicano*. Aún hoy es difícil concebir una noción descentralizada del rock nacional, dada la hegemonía rockera del centro del país<sup>90</sup>. Sin embargo, esta situación fue relativamente disuelta en el marco del levantamiento del EZLN, cuando los rockeros nacionales (mayoritariamente *chilangos*), junto con algunos internacionales, encontraron en Chiapas y en la causa indígena el reflejo de sus utopías, reivindicaciones y críticas que venían construyendo desde años y experiencias atrás. Un ejemplo, fue la creación del colectivo *Serpiente Sobre Ruedas* y otro, la difusión de un material fonográfico denominado *Juntos por Chiapas*, ambos, muestras de la continuidad existente entre las formas organizativas que los rockeros habían construido en los años ochenta y su momento cumbre de acción política a favor de las demandas del movimiento neo-zapatista<sup>91</sup>.

No obstante, pese a que Chiapas se convirtió en el ojo del huracán, no fue posible algún tipo de unificación entre el rock local tuxtleco y la consolidación de San Cristóbal de Las Casas como punto de encuentro de tradiciones rockeras más consolidadas. Tuxtla se convertiría hacia finales de los años noventa en la pequeña escena de los remanentes del reggae y el *ska* post-alzamiento-zapatista y en una incipiente plataforma para la difusión del metal local<sup>92</sup>; mientras que San Cristóbal se comenzaba a perfilar como, la ahora llamada, “*capital cultural de Chiapas*”. Con la internacionalización del neo zapatismo, aconteció, de vuelta, la conversión de Los Altos en una plataforma altermundista en la que cabían los

---

<sup>90</sup> Si acaso, se han llegado a considerar históricamente al menos cuatro circuitos rockeros en México: el de Tijuana (migrado al DF a través del rock chicano), el de Monterrey, el de Guadalajara y el del DF.

<sup>91</sup> Para profundizar en la relación existente entre el movimiento neo zapatista y el rock, sugiero al lector remitirse a *El canto de la tribu* (Velasco; 2004), a *Rock, estética y nuevas subjetividades políticas en México* (de la Peza; 2008) y a *El rock indígena en Los Altos de Chiapas. Música, etnicidad y globalización* (López y Ascencio: 2009).

<sup>92</sup> Situación que sería modificada entre 2005 y 2006, cuando se consolidó un circuito indie denominado Rock Chiapas, que aglutinó a bandas como Zoopsia y Korsakov. Aún falta un estudio amplio sobre el rock chiapaneco, en particular el de Tuxtla, que como se infiere a partir de este artículo, tiene orígenes en los años sesenta y se despliega hasta nuestros días.

*rocks* de todo el mundo, pero también (dada la final consolidación del modelo neoliberal), el escenario perfecto para el *turismo mágico* y toda la pompa con que se proclamó *el carácter colonial de la Ciudad de San Cristóbal*:

[...] queremos plantear que el paisaje sonoro de San Cristóbal y las poblaciones vecinas que conforman la región de Los Altos de Chiapas se diversificó después del levantamiento zapatista de 1994. Desde entonces en esta ciudad se ha intensificado la nocturnidad y, con ello, la actividad musical en vivo que se ha constituido como un espacio de encuentro para músicos de diversa procedencia y tradición musical. Esta ciudad constituye un contexto de relaciones inter étnicas donde lo “alternativo” es posible. Pero si tenemos al EZLN y lo maya por un lado y las intensivas campañas de promoción turística que han existido por parte del gobierno del estado por el otro, hablando de lo colonial, de las reservas naturales, del ecoturismo, de las maravillas arqueológicas y de los pueblos mágicos; se ha fraguado en la mirada, gracias a estos elementos, una percepción para los de afuera, la posibilidad de una representación llamativa, como atrapa sueños [...] (López y Ascencio; 2009: 191).

Por otro lado, los jóvenes indígenas de entonces, ya no serían los mismos, se encontraban permeados por el discurso emancipador que proclamaba “la globalización de la resistencia”, a la vez que enfrentaban un nuevo escenario estructural que revitalizaba la explotación del trabajo y el despojo. Indirectamente, esto construyó un ambiente en el que los indígenas de Los Altos accedieron a nuevas sonoridades, ya fuera desde la periferia de San Cristóbal, o en los tránsitos entre los pueblos y los mercados. Ya fuera desde la tradición del *rock contestatario*, o desde la apertura comercial a la moda y a la ya popular *música alternativa* (Rus; 2009:208-209) a la que se podía acceder a través de discos piratas en los mercados populares. Para entonces, las sonoridades indígenas ya tenían un buen de camino andado en la construcción de músicas *no tradicionales* y en la incorporación de estéticas alternativas al sistema del costumbre: “*En las poblaciones indígenas son las tecno bandas, bandas norteñas estilo sinaloense y el género del narcocorrido las que amenizan en las fiestas patronales o cívicas*” (López y Ascencio; 2009: 191).

Fue en 1996, dos años después de la sublevación armada del EZLN, que en Los Altos de Chiapas, comenzó a emerger la escena del Bats'i Rock, por iniciativa del músico y compositor Damián Martínez, un joven zinacanteco nacido en 1978 (Martínez; 2010: 288), quien, junto con su hermano Enrique, fundó la primer banda de rock indígena en Chiapas: *Sak Tzevul* (Relámpago Blanco). Los hermanos Martínez, hijos de madre zapoteca y padre zinacanteco, ya tocaban hacia finales de los años ochenta e inicios de los noventa, en un grupo familiar llamado *La Rebelión* (Martínez, 2010). Asimismo, su abuelo era reconocido por su ejecución en la marimba, pues fue el primero en tocarla en Zinacantán, a la vez que su bisabuelo Guadalupe Martínez también fue músico, aunque no se sabe de qué géneros y estilos (Clemente y Pérez; 2009:6-7), seguramente a inicios del siglo XX. A continuación el testimonio de Damián Martínez:

Siento que el despertar de mi conciencia ha sido algo natural pero hubo elementos que la reforzaron como el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Todo ese tiempo yo estuve en Zinacantán viendo cruzar en el cielo aviones del ejército federal, al regresar a clases en medio de tanta polémica me empezó a 'valer madres' lo que pensarán de mí y dejé de tratar de ser kaxlan. Fue entonces cuando me metí a un grupo de rock toqué en el bajo eléctrico canciones de Santana y El Tri. Me ofrecieron un trabajo en el Centro de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas montamos un concierto que luego el CELALI lo llevó a otros lados. En él fusionamos la música de Chamula con el rock y con la canción tsotsil sentía que tocábamos la historia de los ancestros mayas. Después mi último sueldo del mes me sirvió para ir a un encuentro de roleros, la invitación me llegó vía el Mastuerzo, ex vocalista del grupo Botellita de Jerez que acompañaba a las caravanas en solidaridad con las comunidades zapatistas (Martínez, 2010: 290-296).

## **VAYIJEL. UN PARAJE EN LOS SENDEROS DEL ROCK EN LOS ALTOS DE CHIAPAS.**

El énfasis que se ha puesto en una síntesis histórica de los fenómenos de resistencia y negociaciones socioculturales en Los Altos de Chiapas, tiene la finalidad de describir la larga estructuración de las relaciones sociales, las identidades, las prácticas y los elementos culturales que subyacen profundamente al fenómeno contemporáneo del rock tsotsil. Un fenómeno contextualizado por una historia social de rupturas y coyunturas que ha dado en configurar un ordenamiento social que define y redefine relaciones sociales específicas y que ha estructurado sentidos comunes, lugares de enunciación, prácticas y discursos que imprimen una huella social en el rock indígena, en tanto forma simbólica socialmente estructurada.

Dicho fenómeno de estructuración, en un contexto como el de Los Altos de Chiapas, ha sido uno de subordinación/resistencia entre el mundo indígena y las sucesivas hegemonías (hispana, ladina, nacionalista y neoliberal). Las hegemonías, establecidas como un conjunto de naturalizaciones al nivel del sentido común, orientan las experiencias y las prácticas de los sujetos que se encuentran interactuando en ellas. Sin embargo, no opera como una forma pura de dominación, sino como la in-corporación de las relaciones de mando/obediencia a nivel de subjetividad práctica, y como la construcción de lugares de enunciación de dichas subjetividades. Inmersos en esta organicidad de relaciones sociales, los sujetos practican la *desmesura* en límites sociales estructurados, generando reflexividad, detentando poder y activando creativamente nuevas formas de resistencia y auto-representación.

En este sentido, Carmen de la Peza sostiene que el rock, aún sin ser político en sí mismo, instaura un lugar de enunciación política, en tanto establece discursividades resistentes y formas otras de auto-representación:



El rock no tiene carácter político intrínsecamente o por definición. Cuando el rock como acto de enunciación pone en cuestión lo irracional de la racionalidad que estructura la sociedad, separa a los sujetos y los distribuye jerárquicamente en el espacio social de tal manera que incluye a unos y excluye a otros, se constituye en un espacio de subjetivación política [...] produce mutaciones de la subjetividad, es decir transformaciones de la manera de sentir y de decir, en donde sujetos hasta entonces acallados hacen sentir su voz [...] al tomar la palabra actúan, se sitúan en un lugar distinto, se salen del lugar que se les ha atribuido [...] trastocan el orden jerárquico de la sociedad [...] y hacen visible el sistema arbitrario que los excluye (de la Peza, 2008:212).

En este sentido, sostendría que el rock indígena tsotsil, puede emerger también como una forma práctica y creativa de reflexividad frente a condiciones estructurales específicas, que se experimentan cotidianamente. El bats'i rock, constituye un posicionamiento y una estrategia discursiva en el seno histórico de la discriminación y la desigualdad, aunque también se encuentra ceñido a las reglas que impone aquel mismo contexto total. Esto, nos permite entender que el bats'i rock sea a la vez una práctica social que responde tanto a las expectativas del mismo ordenamiento social jerárquico que lo genera, y que al mismo tiempo, instituya un nuevo lugar de enunciación, autonomía y afirmación de identidades alternativas a la reproducción del orden jerárquico establecido.

En efecto, el rock tsotsil, como práctica social, configura una forma de asumir un papel activo frente a una modernidad avasallante que se topa constantemente con la heterogeneidad y las historias concretas de los sujetos. En este orden de ideas, el bats'i rock corresponde a un sentido práctico que, operando en los terrenos mismos de la hegemonía, sus mediaciones, sus expectativas y sus lugares de enunciación, se ve, a la vez que determinado por ella, dispuesto para desmesurarla y generar nuevos posicionamientos. A través del bats'i rock, visto como un campo, la hegemonía instituye una serie de normas y expectativas sobre sus practicantes, a la vez que éstos, instituyen su propio lugar, generando dentro y a través de sus propios límites, una disputa por la legitimidad de su propia identidad y autenticidad.

### **El aparato del rock y el sentido práctico en el Bats'i Rock de Vayijel.**

En el campo del bats'i rock, se negocia y disputa pues, la instauración de un sentido de la cultura propia a través de la práctica musical, misma que excede al mero acto estético creativo. En este sentido, es importante aclarar que la hegemonía, como experiencia totalizadora vivida al nivel del sentido común, no se reduce a sus mediaciones institucionales, sus agentes decisores o su ideología (como se ha sostenido al inicio del capítulo III de esta tesis), sino que establece esquemas de percepción y formas de hacer específicas que se experimentan como *estructuras de sentimiento*, como señalaba el sociólogo galés Raymond Williams a mediados de la década de 1970:

[...] una formación estructurada que [...] presenta muchas de las características de una pre-formación, [...] una estructura específica de eslabonamientos particulares, acentuaciones y supresiones particulares y, en lo que son habitualmente sus formas más reconocibles, profundos puntos de partida (Williams; 1975:183).

Estas estructuras de sentimiento no pueden ser simplemente reducidas a la repetición de esquemas previos de significados y conocimientos a nivel del sujeto individual, sino que se amplían hacia una disposición social a la acción creativa extensiva al conjunto de prácticas cotidianas en una gama diversa de campos analíticamente distinguibles como relativamente autónomos. Así, estas *estructuras de sentimiento* actúan por ende, como una suerte de *hipótesis culturales* que se articulan de cara a tradiciones selectivas, instituciones y formaciones establecidas, orientando al proceso cultural a través de un principio de transformación en la reproducción. En este sentido, la noción de *estructuras de sentimiento* resulta clave como antecedente del concepto de *habitus* proveniente del constructivismo antropogénico de la teoría del sentido práctico del sociólogo francés Pierre Bourdieu.

En la propuesta del sociólogo francés, las prácticas sociales de los sujetos se conciben producidas por la in-corporación de un *sistema de disposiciones adquiridas, permanentes y generadoras* que practican frente a las

determinaciones objetivas del sujeto, ya como desmesura en la reproducción, de manera que la teoría del sentido práctico posee dos elementos: el campo y el habitus. El *bats'i rock*, es un espacio social o campo específico, en el que se pone en juego un *habitus*, es decir, una estructura que incorpora subjetivamente una historia total, que, aún sujeta a determinaciones, incide a través de su práctica en la transformación de las mismas.

El campo es definido como un *espacio social* de conflictos y negociaciones en el cual se posicionan diversos agentes jerarquizados a través de sus prácticas<sup>93</sup> y sus capitales adquiridos. En el campo se ponen en juego<sup>94</sup> dichos capitales, correspondientes a formas específicas de detentar poder, por lo que en él se relacionan orgánicamente dominados y dominantes. Los campos son relativamente autónomos<sup>95</sup>, pues si bien hay una relación intrínseca entre ellos (el intelectual, el económico, el cultural, etc.), se puede hacer abstracción de cada uno a partir del término de sus efectos concretos. Se puede hablar de la especificidad de cada campo, pero no de la total heterogeneidad entre ellos, de manera que:

Los campos se presentan a la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en estos espacios, y que pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes (que en parte están determinadas por las posiciones). Hay leyes generales de los campos [...] Cada vez que se estudia un campo nuevo [...] se descubren propiedades

---

93 "(...) el espacio social es un sistema de posiciones sociales que se definen las unas en relación con las otras (v.g.; la posición de autoridad en relación con la del súbdito, la de patrón en relación con la de empleado, la de burgués en relación con la de proletario, etc.) (...) el espacio social es, en definitiva, un sistema de diferencias sociales jerarquizadas (...) en función de un sistema de legitimidades establecidas y reconocidas en un momento determinado" Giménez, Gilberto; Introducción a la Sociología de Pierre Bourdieu, en Colección Pedagógica Universitaria No 37 – 38, enero – junio / julio – diciembre 2002. México. P. 6

94 "(...el campo...) sería un espacio de juego relativamente autónomo, con objetivos propios a ser logrados (enjeu), con jugadores compitiendo (...) entre sí y empeñados en diferentes estrategias según su dotación de cartas y su capacidad de apuesta (capital), pero al mismo tiempo interesados en jugar porque creen en el 'juego' y reconocen que 'vale la pena jugar' (Giménez cita a Bourdieu, Pierre (1992) Réponses. París: Seuil. P. 73)

95 "En las sociedades modernas caracterizadas por un alto grado de diferenciación y complejidad, el espacio social se torna multidimensional y se presenta como un conjunto de campos relativamente autónomos, aunque articulados entre sí: campo económico, campo político, campo religioso, campo intelectual, campo literario, etc." Giménez, Gilberto; Introducción a la Sociología de Pierre Bourdieu, en Colección Pedagógica Universitaria No 37 – 38, enero – junio / julio – diciembre 2002. México. P. 6

específicas, propias de un campo particular [...]en todo campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas hay que investigar en cada caso [...]Un campo se define entre otras cosas definiendo objetos en juego e intereses específicos, que son irreductibles a los objetos en juego y a los intereses propios de otros campos (Bourdieu; 2003:112-113).

Los campos pueden definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones de poder. Estas posiciones se definen con base en los límites y las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo – y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones. Junto con el concepto de *campo*, el *habitus* es otro de los elementos constitutivos de la teoría del sentido práctico. Los *habitus*, como ya se ha insinuado antes, son:

[...] sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’ sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu; 2007:85-86).

*Habitus* no son exclusivamente dispositivos reproductores de la estructura pretérita, sino además, cierto tipo de disposiciones sociales e históricas que anteceden y disponen a la práctica que transforma sus propias condiciones de existencia y la percepción de ellas sin que esto implique una oposición explícita a las mismas<sup>96</sup>. En este sentido, el *habitus* opera como una profunda subjetividad

---

<sup>96</sup> “Las condiciones mismas de la producción del *habitus* (...) hacen que las anticipaciones que él engendra tiendan a ignorar la restricción a la que está subordinada la validez de todo cálculo de probabilidades, a saber, que las condiciones de la experiencia no se hayan modificado: a diferencia de las estimaciones doctas que se corrigen después de cada experiencia según rigurosas reglas de cálculo, las anticipaciones del *habitus*, suerte de hipótesis prácticas fundadas en la experiencia pasada, confieren un peso desmesurado a las primeras experiencias; efectivamente son las estructuras características de una clase determinada de condiciones de

ligada a formas específicas de actuar en los campos. Se trata de acervos implícitos de conocimientos delimitados por sus contextos y sí, por las expectativas mismas de los campos, sus normas, sus imaginarios y sus representaciones. En el ámbito del rock, estos habitus y estas estructuras de sentimiento, constituyen la incorporación a nivel de sentido común, del aparato del rock:

El aparato del rock and roll no sólo incluye textos y prácticas musicales, sino también determinaciones económicas, posibilidades tecnológicas, imágenes (tanto de artistas como de fans), relaciones sociales, convenciones estéticas, estilos de lenguaje, movimiento, apariencia y danza, prácticas mediáticas, compromisos ideológicos y representaciones mediáticas del propio aparato. Dicho aparato describe 'cartografías del gusto' que son a la vez sincrónicas y diacrónicas y que comprenden registros tanto musicales como no musicales de la vida cotidiana (Grossberg; 2010).

En el caso del rock en México, su historicidad ha construido un campo específico, bajo la articulación de un aparato que incluye diversas fuerzas, posiciones, representaciones y expectativas. En este contexto, Adrián de Garay (1993), ha sido pionero en delinear en sus rasgos generales al campo del rock. Grosso modo, ha visualizado dos grandes aspectos en el campo del rock, uno, el de su producción, y otro el de su distribución y consumo. Ambos, son abordados como dos procesos sociales distintos, pues mientras en el primero se insertan las trayectorias sociales de apropiación del rock como recurso creativo de algunos jóvenes en México, que los dota de determinadas disposiciones, valores, capitales y formas de hacer, en el segundo, se ponen en juego este conjunto de disposiciones en un entramado de agentes, expectativas y condiciones para, a la par que se nutren los sujetos rockeros de nuevos capitales, el campo opere bajo su propia lógica de reproducción.

---

existencia las que, a través de la necesidad económica y social que ellas hacen pesar sobre el universo relativamente autónomo de (...) las manifestaciones propiamente familiares de esta necesidad externa (...) producen las estructuras del habitus que a su vez se hallan en el principio de la percepción y de la apreciación de toda experiencia ulterior" (Bourdieu; 2007:88)

Para de Garay, el campo del rock está estructurado, por un conjunto de modalidades de transmisión cultural operado por actores específicos. Por un lado, están las compañías promotoras, que siendo grandes o pequeñas, pueden depender de gestores públicos, privados o independientes. ¿Qué gestionan estos agentes? En primer lugar, los espacios para las presentaciones (privados, públicos o itinerantes); luego, los medios de difusión (publicaciones especializadas, radio y televisión, por ejemplo); también las disqueras (grandes o pequeñas, corporativas o independientes), que producen no sólo discos, sino una cantidad indeterminada de recursos audiovisuales y las modalidades de transmisión de las propuestas musicales; una relación específica con las audiencias en sus distintos espacios; y sobre todo las normas que legitiman o no, la propuesta de los músicos y que determinan si un *producto es vendible* o no (en términos del mercado). Los agentes de las diversas modalidades de transmisión del rock, son pues, quienes evalúan los capitales que ponen en juego los músicos.

En el caso del rock tsotsil, las bandas, para insertarse en el campo y cumplir con las expectativas del aparato, deben incorporar recursos financieros, técnicos, estilísticos y retóricos. Éstos son evaluados por el conjunto de agentes que controlan los medios de transmisión musical, que a su vez establecen el conjunto de expectativas de reproducción del campo, cuya regla general es la continuidad del aparato del rock como un marco legitimador de representaciones, válidas o inválidas, respecto de “lo juvenil indígena”. Esto resulta paradójico, pues la norma de reproducción del rock es la legitimación de la ilusión de la ruptura frente a las fijeza identitarias. Es decir, el aparato del rock tsotsil, opera como el marco en el que se negocia y disputa lo que resulta legítima y auténticamente contestatario a partir del rock.

Para ello, los capitales esperados y evaluados, pueden ser la competitividad, el talento, la autenticidad, la honestidad y la calidad. La etnicidad también es capitalizada y los agentes que evalúan los capitales del campo del

rock indígena, buscan en general, encontrar, pulir y aurificar, es decir, deificar las propuestas musicales, para insertarlas como *producto* en el gusto de audiencias específicas, que a su vez evalúan, con base en sus expectativas, la autenticidad *étnica* de los jóvenes rockeros indígenas, o bien, la capacidad de generar una propuesta estética novedosa (a la manera de los . Músicos, agentes de transmisión y audiencias, son los tres niveles de difusión de la música rock tsotsil y los tres filtros de evaluación de capitales rockeros.

La historia social de Los Altos de Chiapas, imprime un conjunto de contextos y valores específicos que dotan de profundidad, especificidad y concreción al campo del rock, particularizándolo como campo del rock tsotsil o del bats'i rock. Como se ha dicho antes, el rock se de-sustancializa en relación a los contextos sociales histórico concretos en que se apropia. Ya hemos caracterizado con amplitud una historia social de Los Altos de Chiapas en la que los indígenas asumieron un papel activo para enfrentar la subordinación; ahora, es momento de trazar las historias particulares de los sujetos rockeros indígenas, así como su apropiación y trayectoria en el rock, para identificar los elementos particulares (actores, instituciones, prácticas, representaciones, discursos y sentidos) que constituirían una estructura de sentimiento o un habitus y un campo o aparato del bats'i rock.

*Pariendo al Espíritu Animal Protector. Historias de vida de jóvenes rockeros indígenas.*

Manuel de Jesús López Martínez nació un 28 de junio de 1987 en la comunidad de Las Minas, adscrita al municipio de San Juan Chamula, Chiapas y fue, junto con Ronyk, Valeriano y Óscar, fundador de Vayijel, primera banda de *rock* en Chamula, hacia a finales de 2005. Si bien Manuel abandonó la banda en 2012, hasta el año de 2013 tuvo noticia de que se desempeñaba atendiendo un *ciber-café* en la colonia Las Gardenias en San Cristóbal de Las Casas y laborando de manera ocasional en el campo técnico-informático, dado que tiene

estudios universitarios en la Universidad Tecnológica de la Selva cuya sede se encuentra en el municipio de Ocosingo, Chiapas. Manuel es padre de un niño nacido en 2010 y al parecer vive con su conyugue, en la colonia Bosques del Pedregal al Norte Poniente de San Cristóbal de Las Casas.

Floriano Enrique Hernández Cruz, o Ronyk, como se le conoce entre sus amigos, nació el 1 de mayo de 1987 en la comunidad de Ya' al Ichin, localizada en el municipio de San Juan Chamula. Ronyk, junto con Manuel, es miembro fundador de Vayijel, aunque nunca tocó ningún instrumento. Su papel en la banda fue el de encargarse de la representación y dar imagen al grupo al diseñar su emblema original. Ronyk es un artista plástico, aunque ha incursionado en el cine. Sus obras pictóricas han alcanzado cierta proyección internacional y, pese a que abandonó Vayijel en 2009 después de algunos problemas surgidos en la banda, sin duda forma parte de un movimiento emergente de proyección de la cultura maya tsotsil contemporánea.

Óscar Fernando López Gómez, es el actual *frontman* de Vayijel. Nació en 1988 en la comunidad de Bashequén, municipio de Chamula; de los once a los veintidós vivió en la cabecera municipal y actualmente vive en la colonia Kuxtitali en San Cristóbal de Las Casas. Además de ser guitarrista y vocalista de Vayijel, trabaja como comerciante en un negocio familiar en un mercado de San Cristóbal; aunque su familia radica en San Juan Chamula, justo sobre la avenida principal del pueblo, Óscar mantiene un fuerte arraigo hacia la casa paterna. Cabe mencionar que Óscar había conseguido una beca para estudiar medicina en Cuba, luego de su bachillerato en Chamula; sin embargo, él abandona este objetivo para entregarse de lleno al proyecto de Vayijel, que es su proyecto de vida.

Eleuterio Hernández Pérez, quien en 2006 bautizó a la banda bajo el nombre de Vayijel, nació en Febrero de 1988 en la comunidad de Unkuntik, municipio de San Juan Chamula, Chiapas. Mejor conocido como Teyo, fue bajista de Vayijel entre 2006 y 2012. Actualmente desempeña labores de tipo agrícola en



una extensión de tierra familiar, así como algunos negocios personales. Lo último que supe de él, después de abandonar la banda, es que realizaba trabajos comunitarios como parte de los méritos que debe hacer para ejercer, a largo plazo, un cargo tradicional que tiene apalabrado; además ayuda en el negocio familiar: una tienda de abarrotes y comercio al menudeo en el centro de Chamula, en donde, Teyo reside junto a sus hermanos. Eleuterio Hernández estudió en la Universidad Tecnológica de la Selva en Ocosingo, pero dejó trunca su carrera para dedicarse de lleno a Vayijel.

Juan Bautista Gómez Díaz, el miembro más joven de Vayijel, nació en 1990 en la comunidad de Ch'ilimjoveltik, uno de los parajes más alejados de la cabecera municipal de San Juan Chamula. Xun trabaja desde niño, por lo que a temprana edad debió abandonar los estudios; sin embargo, posee vastos conocimientos sobre rock, mismos que adquirió en San Cristóbal, al trabajar en un mercado, justo en el negocio de la familia de Óscar. En dicho espacio, convivió con artesanos y comerciantes mestizos y extranjeros que lo influyeron musicalmente. Algún tiempo laboró con Manuel y Eleuterio en un *cibercafé*, pero actualmente trabaja con la familia de Óscar y se dedica de lleno a Vayijel. Su técnica musical mejora día con día, pues se ha caracterizado por su entrega a la música y una constante profesionalización. Ha sido el baterista de Vayijel de 2009 a la fecha.

Jairo Quintana o Pixie, como le dicen sus amigos en San Cristóbal es el único miembro no tsotsil de Vayijel, aunque reconoce sus orígenes mazatecos por parte de su padre, que fue profesor normalista y viajó a varios estados hasta decidir radicar en San Cristóbal. Pixie es egresado de la carrera de diseño en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y ha sido un destacado promotor cultural en el Jule (Jóvenes por la Libre Expresión AC), que es una asociación civil derivada de la organización Alianza Cívica. Al principio, Pixie fue el diseñador gráfico del primer disco de Vayijel, bajo la dirección creativa de Mayra Ibarra, pero al salir Teyo y Manuel, Pixie ocupó el lugar del bajista, pues ya antes

había tenido una banda de punk en San Cristóbal y conocía muy de cerca a Vayijel.

Por su parte, Mayra Ibarra Trejo es la actual mánager y directora creativa de la banda. Su figura es central para conocer el proyecto de la banda y el contexto en que surge el movimiento de rock tsotsil en Los Altos de Chiapas. Mayra ha sido una muy conocida locutora de radio en San Cristóbal por su programa Radiomorfosis<sup>97</sup> que se transmitió entre 2004 y 2006 por la WM de San Cristóbal y posteriormente, por la XERA de FM, en la misma ciudad. También ha hecho diversos proyectos de difusión para organizaciones civiles como Alianza Cívica (donde conoce a Pixie) y desde 1997 reside en el barrio Kuxtitali en San Cristóbal; siendo regiomontana, impulsó la construcción de una escena cultural alternativa en la ciudad de Los Altos bajo proyectos como “De músicos poetas y locos” y se ha destacado, junto con Damián Martínez, por dar impulso y promoción al rock indígena. Mayra conoce a Vayijel desde 2009 y es su mánager desde 2010. Antes, fue mánager del grupo tuxtleco Zoopsia y promotora de múltiples proyectos culturales alternativos.

A partir de 2012, junto con la entrada de Pixie a la banda, se integró también el guitarrista Hugo López Gómez. Hugo es hermano menor de Óscar y ex integrante de Xkukav, otra banda de bats’i rock de San Juan Chamula, surgida poco después que Vayijel. Con Xkukav, Hugo tocó en algunos festivales, incluido el Festival Norte en Ecatepec (Estado de México) en agosto de 2011, en donde alternó con bandas como Los Andy Mountains y Enjambre. Los límites establecidos para esta investigación no me permitieron conocer a mayor profundidad a Hugo López, sin embargo, llegamos a intercambiar palabras y acordes. De hecho, a Pixie tuve oportunidad de conocerlo cuando acompañé a la banda por su gira de promoción de su disco, pero la alineación con la que trabajé esta tesis, estaba compuesta sólo por Manuel, Eleuterio, Óscar y Xun<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> <https://myspace.com/radiomorfosisxy/music/song/nuestra-historia-27589417-27390602>

<sup>98</sup> Cabe mencionar que antes de la existencia de Vayijel, Óscar era baterista en una agrupación versátil liderada por Valeriano Gómez, que junto con su hermano Salvador, dueño de un puesto

### *La historia familiar como historia social.*

El padre de Manuel nació con el don de *J'ilo'* o curandero; sin embargo, nunca ha vivido de esa actividad. Por el contrario, el hombre de más de ochenta años se dedica aún a trabajar el campo, luego de una vida entregada a las intensas jornadas en las fincas cafetaleras de Motozintla, lugar en el que conoció a la madre de Manuel: una mujer campesina nacida en el barrio de Guadalupe en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Cuenta Manuel que su mamá no es indígena, o que al menos no habla la lengua maya tsotsil, a diferencia de su padre, quien pese a haber llevado una vida de migración y trabajo, se aferró al *bats'i k'op*:

[...] mi mamá no es indígena, no es del habla maya tsotsil [...] mi mamá es originaria de San Cristóbal, sólo que desde la niñez se trasladó a trabajar [...] adelante de Motozintla, [...] a la finca cafetalera. Ahí creció con mi abuelita e hizo su vida [...] así rural. Y ella no habla tsotsil, sólo español [...] mi papá sí es cien por ciento chamula, pero también [...] mi papá no estuvo aquí en Chamula. Mi papá su infancia, su juventud y adolescencia la vivió en la ciudad enfrentando la búsqueda de trabajo para subsistir y por eso tuvo que viajar a San Cristóbal [...] buscando trabajo en casa de kaxlanes. Decía 'yo fui mozo' [...] desde la niñez. Ya conforme fue creciendo ya entró siendo soldado raso y como por cuatro o cinco años perteneció al ejército. Luego se lanzó a trabajar finca cafetalera, en donde [...] estuvo trabajando [...] treinta años. (Entrevista con Manuel López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Según Manuel, su padre nunca experimentó un desarraigo respecto de San Juan Chamula. De hecho, es un hombre respetado y consultado en San Juan por sus conocimientos y por el papel que desempeña como curandero. Es bien

---

de discos en San Juan Chamula, pertenecían a una familia dedicada por varias generaciones a la música tanto tradicional como popular versátil. En dicha agrupación, de la cual no existe investigación o referencia alguna de modo profundo, un joven de nombre Ceferino era bajista; sin embargo, a Ceferino no tuve oportunidad de conocerlo. Lo que sé de él, por testimonio de los demás miembros, es que se convirtió en "socio" de los productos Omni-Life. De manera que, Manuel y Ronyk se acercan en 2005 a esta agrupación e integran música rock al repertorio de los ensayos, poniendo los cimientos para lo que luego sería Vayijel.

Luego, hacia inicios de 2006, Ceferino saldría de la joven banda y se integraría Eleuterio como bajista. Finalmente, luego de ejercer su liderazgo, Valeriano Gómez abandonaría la banda en 2008 para formar junto con jóvenes de Chamula y Zinacantán, a la agrupación Yibel Jmetik Banamil, otra importante banda de *bats'i* rock. En este sentido, el Vayijel de Eleuterio, Óscar, Manuel y Valeriano, representados las más de las veces por Ronyk, fue la cimiento del movimiento de *bats'i* rock, después de Sak Tzevul, en Chiapas y la más importante en San Juan Chamula.

sabido el respeto que los chamulas tienen de por sí a los hombres mayores: cuanto más si se trata de una persona que posea conocimientos profundos de la tradición. Aunque la vida del padre de Manuel haya estado marcada por la necesidad de migrar, él jamás perdió su lengua ni se asumió mestizo. Este hecho, nos lleva a deducir lo difícil que debió ser el conservar en la medida de lo posible algunos de sus más arraigados rasgos identitarios, frente a un contexto que le exigía aprender una lengua distinta, como el español, y una forma total de vida diferente, como lo es la vida cotidiana en centros urbanos mestizos y las fincas cafetaleras:

[...] él jamás perdió su lengua, jamás dijo ‘soy kaxlan’, a pesar de que él empezó a hablar español y español [...], siempre me cuenta ‘yo le pedía a Dios hablar español [...] rezaba todos los días’. [...] le decía a San Juan, ‘dame inteligencia para poder hablar esta lengua, el español, para yo poderme comunicar y buscar buena chamba o buen trabajo’, pero siempre, cada vez que regresaba a su comunidad, pues hablando el tsotsil sin olvidarse. Por eso a veces dice mi papá, ‘cómo hay gente tan pendeja que sólo se va dos tres años al norte [...] y yo que estuve yendo toda mi vida, cuarenta y cinco años pasando la vida en ciudades, jamás me olvidé de la lengua’. [...] Nunca negó su origen y es lo chido de mi papá. (Entrevista con Manuel López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

El padre de Manuel estuvo en Villahermosa, Oaxaca y en varios municipios de Chiapas; cambió su forma de vestir y aprendió una lengua distinta. Sin embargo, fincó su identidad en el constante retorno al pueblo y en el uso constante de la lengua y la práctica de las tradiciones. Y no es que fuera indígena “por esencia”, sino que precisamente, su respuesta a las condiciones materiales objetivas, lo puso en la necesidad de asumir una posición sólida, fijando “lo preferible” en su lugar de procedencia. De este modo, el padre de Manuel portó esos rasgos y los fortaleció: “[...] *nunca se negó diciendo ‘soy kaxlan, soy mestizo’; a pesar de su vestimenta, que cambió también. Pero al regresar al pueblo, pues venía con esta cosmovisión del tsotsil. Sabía perfectamente que él no era kaxlan*”. El padre de Manuel optó por viajar a la ciudad para subsistir económicamente, aunque su subsistencia simbólica se

encontraba fuertemente vinculada a la herencia tsotsil que sus padres le inculcaron y en la cual creció.

Cuando le pregunto a Manuel si a su papá le gusta Vayijel, él me responde de inmediato que: *“Sí, le gusta. Prácticamente Konkonal Nichim y Bolomchón porque es tradicional, lo demás dice que no lo entiende, que no lo puede entender el ritmo, no lo capta, que no lo digiere. Es como un género que sale de todo su esquema. Además de que ya está grande”*. De este modo, cada generación se enfrenta a negociaciones de este orden, dependiendo de las delimitaciones objetivas que rodean al sujeto: El padre de Manuel tuvo que salir del pueblo y cambiar su vestimenta, viéndose entonces en la necesidad de fortalecer su lengua y sus creencias para dotar de cierta coherencia a su identidad. Sin embargo, su hijo Manuel, en el seno del pueblo, pertenece a una generación que propone otras aristas de privilegiar su herencia cultural.

Sin embargo, sobre esta estructura tuvo que incorporar rasgos que terminaron por generar un esquema nuevo al cual Manuel accedió como si siempre hubiera sido igual o como un esquema estable. Y es sobre este esquema que Manuel realiza transformaciones que por supuesto, ya salen del esquema del de su padre. De este modo, la continuidad de una cultura está marcada por transformaciones que no anulan al esquema anterior, pero que en la incorporación de elementos nuevos, enriquecen el acervo histórico desde el pasado, poniendo a disposición de una cultura nuevos recursos de refortalecimiento identitario.

No todos los habitantes de Chamula en la segunda mitad del siglo XX se veían en la necesidad de ser migrantes. Otros permanecían en el pueblo dada la posibilidad de trabajar el terreno familiar y capitalizarse, ya sea a través de la siembra y la cosecha para el autoconsumo, o bien, dada la desestructuración del campo, de la compra y la venta de sus tierras. Tal es el caso del padre de Eleuterio quien, en un lote familiar, desde los siete años laboraba como cargador para poder acceder a alimentos y subsistir, para luego abrirse la posibilidad de

ahorrar y convertirse en pequeño propietario y comerciante, justo en el contexto en que emergía una nueva clase de indígenas respetuosos del costumbre, pero con capacidad de negociación frente a los *kaxlanes*.

Estos hombres, además, con el prestigio económico que iban adquiriendo (a través de la garantía de su solvencia económica) y el consecuente arraigo al pueblo (en tanto núcleo de su actividad económica), adquirieron también un grado de reconocimiento que los convirtió en impulsores de una relativa clase media indígena dedicada al comercio, en medio de la precariedad agrícola. El arraigo por el pueblo y la tierra, junto con la posibilidad de adquirir prestigio, se fusionaron entonces en una triada que devino en una defensa de la tradición y las costumbres acopladas al prestigio de la pujanza económica. Al respecto, Eleuterio abunda:

Mi papá trabajó desde niño en un lote terreno pequeñito en el que ellos tenían que ir a cargar, desde los siete años para poder comer bien. Si no trabajaban, no se alimentaban. [...] Ahorraron y mi papá compró este terreno [...] igual como estos señores [...] capitalistas [...]. Es como si [...] de ese terreno podía agarrar de lo que tuviese ahí; trabajaba y chingón, nadie le decía nada [...] pero luego...] esos señores, agarraron y ‘¿sabes qué? Quiero vender mi terreno, dame tanto’ [...] lo trabajaron por unos años o lo cuidaron para que nadie lo robara. Y luego se sentaron y [...] transformaron la forma de vida campesina a la forma de vida empresarial (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Noviembre de 2011. Archivo Personal).

De este modo, Eleuterio creció en el seno de una emergente clase media indígena, caracterizada por la posibilidad de poseer alguna propiedad ya sea destinada a la renta, la construcción o la agricultura (en menor medida), así como por el acceso al prestigio y el reconocimiento del pueblo, la posesión de un negocio familiar y la posibilidad de heredar bienes o repartirlos entre las hijas (al momento de contraer matrimonio) o los hijos (a manera de inversión para algún pequeño negocio)<sup>99</sup>. Como ya hemos caracterizado antes, esta clase logró

---

<sup>99</sup> De hecho, tuve la oportunidad de estar en el momento en que el padre de Eleuterio ratifica a su yerno la cesión de una propiedad, en medio del festejo de Todos Santos en el marco del reciente matrimonio de su hija. Ellos, desde luego se comunicaban en *tsotsil*, pero luego, Eleuterio en una

legitimarse a través del respeto a las costumbres y tradiciones, frente al acechante poder ladino.

Lo que observamos en este caso es que no existe una contradicción entre el cuidado de la tradición o la costumbre y la transformación de las prácticas que sujetan la producción material en medio de un momento histórico concreto. El pueblo maya tsotsil, en el caso de Chamula, ha sabido negociar la modificación de sus prácticas cotidianas tomando como base las tradiciones compartidas. Este hecho pone de relieve que **la herencia de una tradición y con ella, de una cosmovisión en su dimensión práctica, constituyen el entramado simbólico que dota de sentido a la producción material, no con anterioridad, sino de forma integral en el proceso total de producción, reproducción y transformación social.** En este sentido, la globalización vino a transformar dramáticamente las actividades productivas de un pueblo que, sin embargo, está buscando, a través de nuevas generaciones, conservar la cosmovisión que subyace a la subsistencia material. Estos elementos cosmogónicos, posibilitan, paradójicamente, un acoplamiento complejo con la modernidad, particularizándola en función de su historia concreta de una manera que resulte coherente.

En el caso de Mrio, el hermano de Eleuterio, heredó de su padre una determinada suma de dinero para invertir en una actividad productiva y asegurarse un medio de trabajo; él prefirió, en cambio, invertirlo en una empresa multinivel en busca de otras formas de subsistencia. Esto es apoyado por el padre de Eleuterio, quien no halla en ello ninguna contradicción: Si Mario puede asegurarse un medio de ganancia, tendrá que evaluarlo a la luz de las costumbres, con las que negociará a nivel reflexivo, para dar preponderancia a la costumbre. En este sentido, el padre de Eleuterio es un hombre liberal, pues aún en la defensa de la costumbre, valora el esfuerzo de sus hijos por “superarse” y

---

conversación me explicó: “[...] Mi papá, lo que le dijo a mi cuñado fue ‘ahorita te pido treinta mil pesos, pero sólo pregúntame cuánto vale el terreno que le regalé a mi hija en Chamula, [...] asciende a quinientos mil pesos; ya tienes un terreno en Chamula donde vivir y tienes rancho aunque sea de tres, cuatro hectáreas’”.

espera de ellos que logren capitalizar sus bienes en nuevas fuentes productivas<sup>100</sup>.

[...] Mario, mi hermano es el capitalista. Mínimo, la verdad, tiene cien o doscientos mil. Se compra sus DVD's y sus discos para superación personal, para ser alguien en la vida. Mi jefe quizás apoya más a mi carnalito [...] hace como un año le ofrecieron a mi carnal 'sabes qué, te doy cien mil pesos' le dijo mi jefe, 'para que empieces una nueva vida y trabajes' y mi carnal dijo 'no quiero'. Él ya tenía. Yo igual tenía [...] pero lo ahorré desde chico, pero a mi carnal, yo lo vi sufriendo vendiendo algodones y yo no vendía algodones, pero sí tuve que trabajar, pero no siento nada, porque sí supe trabajar" (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Noviembre de 2011. Archivo Personal).

Eleuterio, por su parte, es más idealista que su hermano y que su padre quienes tienen una visión más orientada a los negocios. Eleuterio encuentra una contradicción entre sus propias aspiraciones personales y las expectativas de su padre. Las expectativas que tiene el padre de Teyo sobre él adquieren un aura de respetabilidad y de amor a la tradición, por lo que la posibilidad de que Teyo no asuma la búsqueda del éxito económico, lo pone en la posición de sentir que falla a la tradición, la herencia, la costumbre y el respeto. Este riesgo, Eleuterio lo negocia a través de la práctica musical y la promoción de una discursividad que reivindica lo tradicional, aunque esto en principio no le represente una ventaja económica.

Y a la vez, esta reivindicación de lo tradicional la despliega como una suerte de negociación entre lo que le gusta de lo no tradicional (el rock) y la tradición misma (la herencia cultural). Su imaginario de la vida *rocker* y el respeto a la familia y la costumbre se fusionan de manera aparentemente paradójica, dando por resultado el reconocimiento de su padre aún en el riesgo económico que implica su quehacer musical. El prestigio que Eleuterio se construye para sí,

---

<sup>100</sup> Mario, desde niño juntó el dinero que ganaba vendiendo algodones de azúcar, lo que fue posible por la relativa estabilidad económica de la familia; tiempo después, ese dinero lo invirtió en DVD's de superación personal y en máquinas de Xbox que él renta por hora en el centro de Chamula; asimismo, tiene computadoras que también renta en un ciber-café que ya es de su propiedad. Mario ha transformado la herencia de su padre y, dado lo arriesgado de sus decisiones económicas y la conversión de su dinero en una forma más inasible de capital, es posible que la herencia para sus hijos tenga características distintas a las que recibió de su padre; mientras que éste último, apoya en su hijo estas decisiones.



está sustentado en unos valores que aunque sean directamente los del padre, buscan coherencia con el sistema tradicional.

[...] Chingón es mi jefe, la supo hacer. Yo no sé si la voy a saber hacer. Por eso, yo sólo quiero tener un hijo máximo dos, porque yo jamás voy a vender esta casa, y quiero que mi hijo no se vaya de donde vivo. Que me maten, pero nunca voy a regalar esta casa que es para mis hijos. No es costumbre, yo respeto mucho a mi jefe. Neta, yo nunca quiero joder a mi jefe". [...] "Mi papá me regaló [...] siete mil pesos y yo no quiero vender mi regalo, quizás lo voy a transformar, pero nunca lo voy a regalar (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Noviembre de 2011. Archivo Personal).

En términos de práctica musical, todo esto se manifiesta de un modo singular. El padre de Eleuterio que trabajó tantos años para poder abrirse camino en las circunstancias de una sociedad cuyas prácticas agrícolas fueron depreciadas, generó las condiciones para repartir entre sus hijos un conjunto de bienes que ellos ahora ponen en juego en un contexto de precarización laboral, competencia y migración, propios del neoliberalismo. Mientras el hermano de Eleuterio optó por asumir el discurso aspiracionista, Teyo decidió, a la par de dedicarse a la música, intentar invertir su dinero en formas novedosas de comercio orientado a los servicios. Se trató de inversiones riesgosas que lo han endeudado y puesto en el peligro de romper la cadena patrimonial de su padre. Ante este conjunto de riesgos económicos, Teyo toma la posición del músico que revaloriza la herencia musical del pueblo, que también es la herencia de su padre. A través de la música, en medio de este complejo contexto socio-económico, Teyo se vincula transgeneracionalmente con su padre:

¿Tu papá fue músico y te transmitió la música desde pequeño?' [Pregunté]. 'La verdad sí, desde cuando yo le dije cuando estaba en la casa de cultura, que le dije que me gustaba la música me compró una guitarrita pequeñita de música tradicional y me enseñó todo cómo se tocaba. A la vez me gustaba mucho, pero no lo podía aprender rápido. Me costaba mucho aprender y cuando ya me entraba la hueva lo dejaba. Pero sí me enseñó. Me acuerdo que en cada tarde y cada noche como yo no sé afinar la guitarra y él sabe afinar, le decía 'afina, afina'. Y él afinaba y tocaba y cantaba [...] Él fue un

músico [...] para los mayordomos porque en realidad no cualquier músico puede llegar ahí y que en realidad también si llega pues es una condena porque en realidad tienes que ser músico que no tiene que despreciar a todos los mayordomos que llegaban a tu casa para hacer música y entonces él fue uno de los más grandes, uno de los mayordomos más grandes que salieron de pasión y entonces pasó todo chido. Entonces pasó que para él no era lo suyo, entonces lo tuvo que dejar para dedicarse más al trabajo. Yo ya no lo vi. Creo que eso fue cuando él tenía sus veinticinco más o menos, o quizás a mi edad. En los setentas, setenta y cinco por ahí, [respondió]. (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

Finalmente, en enero de 2012 Eleuterio dejó la banda. En buena medida, lo hizo porque tenía deudas económicas y porque su padre presionaba para que su actividad como músico le dejara un margen de ganancia que le permitiera cubrir sus expectativas de éxito económico. El padre de Eleuterio aprobaba que su hijo se dedicara al rock siempre y cuando esta actividad le redituara. Cuando la realidad de los músicos independientes en México se hizo presente, las presiones económicas comenzaron, para él, a hacerse menos llevadera su participación en el proyecto. Actualmente Eleuterio ha vuelto a las actividades económicas de la familia y busca preservar el respeto que su padre construyó para sí y su familia. Revelador fue cuando a Eleuterio le pregunté si a su papá le gustaba el rock: *“No creo. En realidad no. O sea, él le gusta mucho la música tradicional, más no le gusta mucho otro género de música; no le gusta la música popular, quizás mucho menos el rock”* (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal)..

En el caso de Óscar Fernando, la circunstancia fue muy similar a la de Eleuterio, aunque aparentemente un poco más estable. La familia nuclear de Óscar está formada por comerciantes que operan en San Cristóbal y otros pueblos, mientras que dentro de la familia extensa tiene tíos que son profesores bilingües.

La diferencia que encuentro entre una familia dedicada al comercio y otra dedicada a la docencia bilingüe, es que mientras los primeros no subordinan el

éxito material a la desvalorización de la tradición (de hecho, la operativiza), los segundos asocian íntimamente la negación del ser indígena con el bienestar económico y el éxito. Mientras los primeros adquieren un compromiso con la defensa de la tradición, los segundos son percibidos como agentes de debilitamiento de las tradiciones. De este modo, Óscar, al pertenecer a una familia dedicada al comercio, toma una posición crítica respecto de algunos miembros de su familia extensa dedicados a la docencia bilingüe:

[...] mis tíos, cuando llego a su casa ellos me hablan en tsotsil, pero a sus hijos no le hablan en tsotsil, siempre le hablan en español y no les platican nada de la cultura [...] yo así lo he visto con mis tíos, porque los maestros bilingües a sus hijos siempre lo enseñan como demasiado fresa [...] yo creo hasta hablan mal de los indígenas, que si no haces esto, vas a ser como los obreros del campo, como los de comunidad, como mis padres, esto no te va a ayudar en nada [...] Ellos no quieren regresar a de donde salieron y a sus hijos los enseñan a 'ya no quiero ser indígena, ni saber nada de la cultura, ¿para qué?'. Y está cabrón, porque yo he visto familiares en la calle [...] que no te saludan [...] porque están con sus amigos y si les hablas en tsotsil no te contestan, te contestan en español que no te entienden, pero sí lo entienden. Yo le hablo, '¿qué ondas primo?' en tsotsil y él dice 'no te escucho, no te entiendo', y así te lo contesta, pero delante de sus amigos (Entrevista a Mayra Ibarra y Óscar López; 16 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Como en el caso de Teyo, la familia de Óscar ha conseguido acoplarse en el seno de una clase media indígena emergente, en coherencia con el respeto de las tradiciones. Inclusive, Óscar trabaja desde pequeño en el negocio familiar. Éste negocio familiar lo es de artesanía que se vende en San Cristóbal y artículos diversos para el hogar tanto en Chamula como en otros municipios; asimismo, en San Cristóbal tienen un negocio de sandalias y además un ciber café en el centro de Chamula. El padre de Óscar tuvo un cargo tradicional que los llevó a mejorar su condición económica y esto, no ha sido un impedimento para que vea con buenos ojos el hecho de que Óscar se convierta en un músico de rock que a la vez promueve las tradiciones y el uso de la lengua.

¿Qué es lo que está ocurriendo en Chamula? En los últimos treinta años ha emergido un sector poblacional que transformó su fuente de subsistencia agrícola, en una orientada al comercio y los servicios. Con esto, el código de prestigio también se transformó. El campesino dejó de generar una solvencia económica que le retribuyera reconocimiento, mientras que las ganancias del comerciante comenzaron a hacerlos sujetos dignos de respeto por su solvencia. Esto, contextualizado en un sistema político tradicionalista en el que el ascenso público se consigue a través de la capacidad de los hombres para absorber el impacto de las mayordomías que exige la costumbre, los convierte en una clase en ascenso capaz de combinar la liberalización laboral con la defensa de la tradición, atentando la posición social de los profesores bilingües que antes detentaban el control político del pueblo desde el partido hegemónico, en detrimento del uso de la lengua y las tradiciones.

Es decir, está habiendo cambios en el modo en que se estructuran las relaciones de poder en Chamula. Ante estos cambios, también la clase política se flexibiliza y se abre a la existencia de expresiones culturales que incorporan elementos *kaxlanes* a condición de que sirvan a la revaloración de lo propio. Paradójicamente, la globalización avasallante ha tenido otros efectos en las clases populares indígenas, quienes han tenido que rechazar las costumbres para subsistir por fuera del pueblo en San Cristóbal. Sin embargo, en las clases en ascenso, se reproduce una reivindicación de la tradición que los perfila como grupo de poder.

Los hijos de estas clases en ascenso, hacen del comercio y del activismo cultural una suerte de amalgama de profesiones y oficios, digamos “liberales”, que reafirman la autonomía del pueblo. Para esta nueva clase en ascenso, es todo un hito el poder seguir siendo *tsotsil chamula* y obtener éxito dentro y fuera de la comunidad, a diferencia de antes, cuando al ser comerciantes neófitos en San Cristóbal, eran los *kaxlanes* los que ponían el precio de la mercancía. En este sentido, Óscar comenta:

“[...] con el proyecto de Vayijel, ahorita ya es como ‘qué ondas primo’. Ahorita ya lo están reconociendo, cuando te ven que estás haciendo algo chido cuando estás creciendo, ven que destacas como eres y que te aceptas tal como eres, entonces está cambiando el paradigma con lo que ellos han construido, ¿no?” (Entrevista a Mayra Ibarra y Óscar López; 16 de diciembre de 2011. Archivo personal.).

### La apropiación del rock y sus espacios sociales.

A Manuel de Jesús le gusta el *metal*. No todo tipo de metal, pues aunque conoce el black, el doom y el trash, se inclina por el metal clásico y por el metal un tanto más *comercial* de los años ochenta. Dentro de su gama musical constantemente hace referencia a Black Sabbath, Iron Maiden, Led Zeppelin y Metallica; sin embargo, a diferencia de muchos seguidores de este género, Manuel sólo los retoma como referentes musicales, acoplando la oscuridad y la fuerza de esos géneros con la oscuridad de los seres lúgubres de las leyendas y las narraciones populares. Manuel optó, en última instancia, por reconocer que entre estas tradiciones populares, existía también lugar para lo místico y lo desconocido. En este sentido, pudo amalgamar el conocimiento de la narrativa tradicional con la oscura atmósfera musical del metal.

Sin embargo, el metal no es el primer gusto musical de Manuel. Su actual expresividad musical implicó un proceso que aquí intentaremos reconstruir. Para Manuel ha sido determinante en su predilección por el metal la experiencia de vivir constantemente en un ir y venir entre el pueblo y la ciudad. Estos desplazamientos, además, han estado íntimamente relacionados con su vida escolar:

La movilidad entre el pueblo y la ciudad la he vivido a través de la música. Mucho antes a través de la escuela. El salir de tu comunidad e ir a estudiar en ciudades, en Ocosingo. He tenido la oportunidad de concluir los estudios allá y convivir con gente mestiza, por decirlo y ver otras ideologías [...] Ideología en todos los tonos. Ya sabes, encuentras amigos con la intelectualidad muy política, de que la economía de México, que no sé qué. Otras mamadas de que acá mucho a la ambición del dinero. O acá, el de ‘lo fashion’, al que le

baila mucho la moda. A ese tipo de personas con las que convivo es la diferencia. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

La ciudad a la que se refiere Manuel, es la urbe *kaxlana*. Aquella que emergió con las grandes oleadas migratorias indígenas y la llegada de turistas y nuevos habitantes de otras partes del país y del mundo; esa ciudad post noventaicuatro en la que a la par que emergía una escena cultural independiente, vivía ya los estragos de las nacientes políticas neoliberales cuyo impacto local, acrecentaba el desempleo y la marginación de los migrantes indígenas; esa urbe de trabajo para los indígenas y de esparcimiento para altermundistas y por supuesto, para rockeros y artistas atraídos por una mezcla de exotismo y afinidad política con el movimiento zapatista. Para Manuel, esta contradictoria urbe, estaba permeada por una pluralidad de ideologías, estilos y formas de vivir que en conjunto (y aún expresando sus propias contradicciones) eran muy distantes de la propia lógica del pueblo.

Manuel llegó a la ciudad a estudiar la secundaria, en el año 1999. Fue entonces que el espacio escolar fue experimentado de dos formas, por un lado, como un nicho de discriminación que, a condición de ser respetados y reconocidos, obligaba a negar la cultura y la identidad étnicas pero, por otro lado, como un aliciente de reafirmación identitaria como oposición a la práctica discriminatoria. De este modo, elementos culturales como la lengua, las narraciones populares y la vestimenta, en el espacio urbano kaxlan, pasan de ser procesados por la cultura hegemónica como estigmas, a ser reivindicados como signos de afirmación identitaria. Mientras unos jóvenes en la escuela, provenientes de una comunidad indígena, optan por integrarse dejando de lado su lengua y su vestido, otros como Manuel, reafirman su procedencia invirtiendo los valores dominantes a través de prácticas diversas:

Y por eso yo nunca, desde que estudié la primaria, estudié la secundaria, la preparatoria, universidad, nunca me sentí que no quería hablar tsotsil, al contrario, yo hablaba más el tsotsil y me gusta hablar el tsotsil. Veía a mis

compañeros en la universidad en que estudiaba, había paisanos de Chamula que no querían hablar el tsotsil y yo con mi otro cuate les gritábamos en tsotsil “invita la coca”; pero él así cuando estaba con otras chicas kaxlanas de Tuxtla y todo eso, no volteaba a ver, se hacía el sordo y le hacíamos apodos. Era él quien quedaba mal. Le gritábamos de lejos. Nosotros hablábamos tsotsil dentro de la escuela, y a veces en las respuestas de los exámenes, en tsotsil. En tsotsil las respuestas nos las pasábamos y todo y bueno, no se entendía (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

La escuela mestiza, no puede entonces reducirse a una función dominante *per sé*, sino que constituye para los jóvenes indígenas un espacio de negociación y búsqueda de afinidades. En el caso de San Cristóbal, a finales de los noventa, comenzó a establecerse una afinidad entre las posturas y los estilos *contraculturales* con las reivindicaciones étnicas, en oposición al conservadurismo de la tradicional sociedad *coleta*. Si la cultura que los jóvenes indígenas urbanos reconocen como dominante y opresora, promueve e impone a través del sistema educativo el “no ser indio”, a la vez que las posturas entonces contraculturales detractaban las prácticas discriminatorias, entonces se terminó conformando una suerte de alianza afectiva entre los símbolos contraculturales y los elementos culturales indígenas propios: ambas expresividades se situaron en oposición a los códigos *coletos* y por eso, ser indígena y rockero no fueron dos aspectos que se contradijeran de primera mano. Manuel terminó por hacer alianza con otros jóvenes con posiciones más críticas e incluso con jóvenes mestizos identificados con prácticas que consideraron alternativas a los parámetros de la conservadora sociedad mestiza de San Cristóbal:

[...] conviví con un chavo muy centrado en lo que quería, que era la pintura. Era Silvestre, un chavo con una tirada muy chida en su pensamiento filosófico, acá muy gandalla tenía tirada con el kung-fu y el taoísmo. Pero lo bueno de él es que no se quedaba con eso, sino que compara con tradición chamula y todo. Y por eso yo nunca me sentí con una pena de hablar el tsotsil [...] las personas mestizas, así originarios de San Cristóbal, he convivido con ellos y son personas como les decimos “fresas”, son buena onda [...] por lo regular he topado gente buena onda donde he trabajado y convivido. En lo personal

no he sentido tanto racismo, pero sí he visto el racismo hacia otras personas (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

En efecto, las expresiones de racismo en los espacios escolares constituyen un mecanismo de coacción para la negación de la procedencia indígena. El racismo condiciona constantemente la búsqueda y la aceptación de la pareja potencial y se encuentra determinando negativamente la movilidad social en tanto mecanismo de desacreditación académica. El racismo, en este caso, no es sólo operado por mestizos que marginan a los jóvenes indígenas, sino que se hace cuerpo en los mismos jóvenes indígenas que buscan la aceptación de una sociedad que se hostiliza con su presencia. Así, Manuel refiere el hecho de que el racismo más fuerte que ha presenciado es aquel que ejercen algunos jóvenes indígenas sobre otros semejantes:

Los que hacen eso son los hijos de papás profesores de primaria, yo me he dado cuenta. Profesores ahí en Chamula que tienen esa ideología aún, de que si terminas la universidad ya eres profesor y piensan que el mejor empleo es de profesor de primaria porque ganan un billetazo. Es lo que dicen. Prácticamente he visto papás profesores que [...] que lo educan hablándole en español para que no hablen tsotsil y ‘vas a ver, porque te vas a encontrar en la ciudad y puro español y el tsotsil no’, y por eso así van creciendo los niños con esa mentalidad. Con miedo. Y hay personas que hablan así el tsotsil, pero cuando vienen a la ciudad quieren ser parte de los kaxlanes y a veces se encuentran cuates así indígenas que están perdiendo y negando su identidad y por eso es lo que adoptan. En mi punto de vista [...] los que son más racistas son los que se creen kaxlan, pero tienen tendencia indígena; por ejemplo su mamá es ya sea de San Cristóbal, pero su papá es de Chamula, por ejemplo en mi caso. Son los más como prepotentes [...].(Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Este racismo, tanto el ejercido entre indígenas, como el que se ejerce desde mestizos hacia indígenas, no sólo encuentra cabida en los espacios escolares, sino también – y sobre todo – en los espacios laborales a los cuáles los jóvenes indígenas con formación académica se incorporan una vez egresados de la escuela. Manuel tuvo la experiencia de trabajar para ECOSUR e



ir a Tijuana a hacer algunas prácticas profesionales diagnosticando redes. En dicho espacio presencié insultos racistas hacia algunos de sus compañeros. Asimismo, en Villahermosa, intercedió por un bolero que estaba sufriendo los insultos de un cliente que lo maltrataba con sus comentarios racistas. En algunas ocasiones Manuel no respondió y “se tragó el coraje”, pero en otras ocasiones respondía reivindicando el ser indígena y defenestrando el ser mestizo de quienes ejercían algún tipo de agresión. Los insultos racistas más comunes hacia indígenas tsotsiles son, según Manuel, “*¡Ay no seas chamula, wey!*” o “*¡Ay, mira los chamulitas, ahí va el chamulita!*”.

Este tipo de comentarios, que en apariencia señalan de forma “inocente” la identidad indígena de los tsotsiles, proviniendo de voces mestizas o, incluso de otras voces indígenas, estigmatizan el ser indígena asociándolo a estereotipos étnicos que perpetúan su posición subordinada dentro del entramado cultural dominante. A menudo, estos comentarios discriminantes responden a connotaciones negativas: “*No seas chamula*” es equivalente a decir “*no seas ignorante*”, por lo que la ignorancia o la torpeza son vinculados con asumirse indígena. Otros comentarios son más *sutiles* y responden a principios de discriminación positiva o *indulgentes*: “*¡Mira, los chamulitas!*”. Este tipo de comentarios, aparentemente inofensivos asocian el ser indígena con apocamientos sociales u objetivaciones reductivas a manera de atractivo folklórico.

De este modo, este conjunto de experiencias sociales, una vez adquiridos los referentes musicales que representan una oposición simbólica a la cultura dominante promovida en los espacios escolares y laborales, se conjugan motivando la asociación de una respuesta firme y reivindicativa a las diversas formas de discriminación con la potencia de una música que se precia de ser ruda, directa y potente, que despliega una política del deseo que reivindica el yo y reafirma la supremacía de la posición propia ante el mundo:

A veces yo toco la guitarra así bien pesada y distorsionada así como 'tengan putos, tómenla', estoy usando el metal; el metal es como la potencia que trae, la fuerza de sentir un pinche Marshall así bien rudo con un pinche reverb y con una pinche distorsión, un over drive así bien chingón y 'órale, aquí te va puto, aquí te va toda mi ira, pero representado en arte, más no en un insulto, más no en [...] madrear, aquí te va, pero a través de mi arte [...]'. O 'ahí te va este sentimiento, este dolor cabrón, a través de esta pinche balada'; [...] así lo llevo, así lo vivo. Y en el escenario brinco, río y a veces me nace la tristeza [...] Te nace la tristeza al ver al público [...] que sólo es un rato, ¡cómo quisiera ver que eso fuera real y siempre! [...] los que llegan ahí no sé si llegan para tocarles un ratito el corazón o si sólo llegan para brincar y el desmadre o [...] para criticar [...] Es lo que pienso a veces, pero sí me divierto. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Así es como el metal, para Manuel representa un medio de respuesta a las formas de discriminación que ha presenciado y experimentado a través de diversos episodios de su vida. Sin embargo, es de llamar la atención el hecho de que los referentes musicales que lo llevaron al metal, no eran, en un principio precisamente los más duros, así como tampoco los que se considerarían precisamente menos "mediatizados". En este sentido, Manuel no encuentra sus influencias musicales en algún tipo de música "de protesta" o en discursos demasiado elaborados sobre el rechazo a la discriminación o la reivindicación étnica. Manuel encuentra sus primeros referentes musicales en la música *radiable* que se difundía en el pueblo, así como en el rock alternativo en inglés que circulaba por los discman de sus compañeros de escuela. Estas influencias musicales, viabilizadas a través de su amistad con Silvestre, en un espacio urbano, fueron disponiendo a Manuel para buscar aprender a tocar guitarra.

Desde pequeño Manuel buscaba lo distinto. La mayoría de los estímulos que lo fueron perfilando hacia su gusto por el rock los adquirió en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas en los años noventa, cuando ya existía bastante difusión de rock y en donde ya existía un emergente movimiento cultural alternativo. Manuel refiere que el primer contacto que tuvo con el metal no fue a través de la música propiamente, sino de las playeras con motivos épicos y

góticos. Surgió en él una atracción por lo oscuro. Pronto se descubrió a sí mismo buscando en la radio una música distinta a la que escuchaba su hermano y en la televisión, películas de suspenso o de terror. La primera distinción musical que construyó, entonces, fue respecto de su hermano mayor:

La primera vez que tuve contacto con una música de metal, fue en San Cristóbal. Así más que me gustaba ver esas playeras así de esas cosas de vampiros. Creo que desde la infancia wey, yo quería ver películas así de todo oscuro, neta. Y mi hermano en la casa siempre escuchaba mucho norteño, mucho grupero, mucho temerario; todos los grupos románticos. Pues yo siempre cambiaba la pinche radio y escuchaba algo; no sé, escuchaba pop, wey. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Como puede observarse, aunque los esporádicos contactos con San Cristóbal fueran de a poco empujando a Manuel la búsqueda de referentes musicales distintos, en San Juan Chamula, a diferencia de en la ciudad, el acceso a la música sólo era posibilitado por la radio, en la que, como alternativa a la música popular de tipo *norteño, cumbia, salsa y tropical*, se ofertaba a los radioescuchas la música pop en español. De manera que antes de siquiera llegar al rock, el primer elemento musical distintivo para Manuel fue este género. Posteriormente, luego de una infancia marcada por la música pop y los esporádicos contactos con algunos referentes de los consumos musicales alternativos de San Cristóbal, Manuel, en la secundaria incrementó su consumo de *reggae* y *ska*. Estamos en los primeros años de la primera década del siglo XXI, recordemos que estos dos géneros musicales dominaban dentro del espectro de la música alternativa ante el *boom* mediático del zapatismo y muchas otras coyunturas sociales y políticas.

Por otra parte, Manuel, como muchos indígenas tsotsiles, se vio en la necesidad de independizarse económicamente desde muy joven. Durante los períodos vacacionales, estudiando la educación secundaria, Manuel y sus amigos buscaban diferentes empleos que en consecuencia, les permitían vincularse más a los gustos musicales alternativos de la ciudad de San Cristóbal

de Las Casas. El incremento en su consumo de reggae y ska estuvo, desde luego, acompañado de su inserción en actividades laborales, la construcción de lazos de amistad en la ciudad y con ello, el reconocimiento de las prácticas y los espacios contraculturales de la misma. Esto no lo desvinculaba de su pueblo en el que permanecía en tiempos escolares, sino que le abría posibilidades otras de escucha musical. Ya hacia finales de su educación secundaria, Manuel buscaba empleo fuera del estado de Chiapas; viajes a través de los cuáles él iba reconociendo, ampliando y eligiendo músicas diversas. De manera que al llegar a la preparatoria, Manuel ya se había construido un esquema sonoro más o menos estable en el que el pop, el reggae y el ska constituían un conjunto distinto al de la música nortea y tropical de la radio que tanto gustaba a su hermano.

Dos elementos que marcaron la predilección de Manuel por el rock, fue su acceso a los videojuegos y a los discos piratas. En el caso de los primeros, éstos se pusieron a su disposición a través de las cabinas de videojuegos en San Cristóbal, mejor conocidas como *maquinitas*; y luego, a través de las consolas de videojuegos que se rentaban (y se siguen rentando) por hora en los ciber-cafés. En tiempos de su educación preparatoria, Manuel pasaba largas horas jugando *Need for Speed*, videojuego de carreras de automóviles, potentemente sonorizado con punk y *hard rock*, música por la que Manuel comenzó a sentir gran atracción y que reconoce como su primer acceso al metal. Al mismo tiempo, sentía la necesidad de tener su propia consola, por lo que en la prepa comenzó a trabajar para comprársela y tener sus propios videojuegos. Dado el alto precio de estos aparatos, tuvo que buscar un trabajo mejor remunerado, así que partió a la ciudad de Villahermosa, en la que tuvo mayor acceso al rock en español a través de los discos pirata que se vendían y se escuchaban en esa ciudad... aún más que en San Cristóbal:

En las vacaciones a veces ayudaba [...] de taquero. [...] me daban diez pesos, cinco pesos [...] Pero conforme fui creciendo [...] ya salía a trabajar fuera de Chiapas [...] a Villahermosa con otro cuate [...] Bastante joven me independicé, porque quería tener mi varo y comprar una consola para jugar y

ese desmadre. Ya en la prepa bien independizado, al salir, en la ciudad escuchas todo tipo de música, pero sobre todo a través de los discos piratas estás escuchando rolas en español y pues el contacto así fue con Caifanes. Yo crecí mucho con Caifanes, me gustó mucho. Y hasta me compré un mp3 [...] Luego me compré Hombres G. [...] Y así prácticamente hasta la prepa ya sabía [...] del metal, del heavy metal, sólo que yo no estaba tan entregado al género. Ya el contacto así bien directo con el metal fue [...] en los videojuegos. En el Need for Speed trae esos ritmos de esas guitarras, [...] Casi realmente mi vida que compartí con el rock fue a través de los videojuegos [...] siempre traen puro ponchado, un rock pesadito, un punk. Y me gustó y empecé a buscar discos, ya claramente estaba yo independizado de mi familia. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

La época de la prepa para Manuel estuvo marcada por el rock en español, el ska, el reggae y la música de los videojuegos. A la par que se construía estos gustos musicales, hacía frente a las experiencias de discriminación y racismo que iba presenciando en los distintos espacios escolares y laborales. Las experiencias de la vida cotidiana, en el trabajo y la escuela, con los amigos, los caminos y los desplazamientos espaciales iban haciendo contrapunto con solos de guitarra, los beats de bajos y baterías, voces potentes y mensajes en español que mostraban una realidad distinta a la del amor romántico de la música radiable. Los contenidos, entonces, fueron asociados de a poco con la experiencia de la realidad y todos estos elementos se fueron amalgamando en forma y sentido hasta hacerse cuerpo en Manuel. Así, llegó a la universidad, en donde pasó del gusto por el rock a la adquisición primaria de la técnica musical y luego, a la composición. Las alianzas afectivas que se fueron entretejiendo dispusieron entonces, a Manuel, para la acción performativa. Escuchemos la voz de Manuel en extenso:

Cuando empecé a tocar la pinche lira, me nació en la prepa a través de mi amigo Silvestre que tocaba Californication de Red Hot Chili Peppers y le dije, 'enséñame wey' y sólo se empezaba a reír 'ya estás viejo wey, los dinosaurios no aprenden [...], sólo haces tus dedos así, imagínate que ese estás tocando'. Una vez llegué a su cuarto y estaba su guitarra y yo veía cómo tocaba y [...]

escuchaba que tocaba mucho Caifanes y a mí me gustó ese tipo de música. Era una lira acústica, pero tocaba para mí bien chingón [...] Y me enseñó las notas [...], no me dijo qué es un acorde Do, Re, etc., 'sólo ponte acá y toca'. Cada vez que veía una guitarra la agarraba y traba de sacar lo que él me enseñó. Cada vez que llegaba yo a su cuarto veía la guitarra y la agarraba y estaba desafinada [...] y lo tocaba y lo tocaba hasta que me salían esas notas y yo '¡no mames, wey, ya me salió!' y él '¡no, te falta, te falta mucho!'. Y después fuimos a la universidad y él llevaba su guitarra y yo empecé a agarrarla, ya prácticamente llevaba su lira del diario y empecé a agarrarle. Ya cuando él se fue, se fue con todo y guitarra y [...] se me quedó pues esa onda de tocar la guitarra. Como yo tenía beca y toda esa onda, 'me voy a comprar con la beca esta vez una guitarra' y me compré mi primera lira [...] Monroe que me costó ochocientos pesos con todo y funda. Era una chafita [...] acústica, nada de eléctrica, y [...] como desde ese entonces ya estudiaba informática, pues lógicamente ya era el Internet y ya bajaba [...] las tablaturas. Primero, compré Guitarra Fácil [...] una de Caifanes y la otra de los Red Hot Chili Peppers y empecé a leer ahí [...] cómo tocar una guitarra y todo. Sí, empecé a tocar, a conocer acorde, acorde y acorde y ya sabía yo qué era Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si y Do. Ya me los sabía de memoria y empecé [...] a tocar así rolas de Caifanes, algunas de Red Hot Chili Peppers, de The Clash, The Cure. También te puedo contar, empecé con las de Maná, de Alex Lora y ahí empezar a chamberlear [...] con los arpegios de Ricardo Arjona [...]. Cuando tenía la guitarra escuchaba Arjona [...] mientras no tenía la guitarra en la mano, pues escuchaba yo heavy metal. Ya conocía a Metallica, Iron Maiden, Deep Purple, Black Sabbath. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Este episodio demarca con claridad el papel que jugó el acceso a la tecnología en la construcción del gusto y la técnica musicales en Manuel, así como en su apropiación del rock. El hecho de que Manuel haya optado por una carrera relacionada a las tecnologías informáticas, determinada por su gusto hacia los juegos electrónicos, ambas, cuestiones íntimamente ligadas a su consecuente posibilidad de transmisión musical, impactan notablemente sobre su posibilidad de ampliación del su espectro musical. Si bien, este acceso tecnológico no es fundamental en su ampliación auditiva, pues también determinantes resultan las alianzas afectivas con los símbolos musicales a través

de sus procesos de socialización en espacios laborales y académicos, constituyen el sustrato técnico-material que viabilizan y hacen accesible una mayor variedad de músicas.

Así, el *Guitarra Fácil*, cuya distribución en Chamula ya dice mucho de la época que a Manuel le tocó vivir en el pueblo, tanto como el Internet, que por su carrera y aficiones era de uso corriente en su vida cotidiana, amalgaman un conjunto de tecnologías que potencializan el aprendizaje cara a cara que a través de su amigo Silvestre, Manuel pudo construir. También, está jugando en estos hechos, un papel fundamental, el sentido común musical que Manuel fue adquiriendo a través del consumo musical. Este sentido común musical, o sentido práctico musical, está constituido por el conjunto de referentes sonoros que Manuel incorporó a través de la escucha y que luego capitalizó a manera de acervos de saberes prácticos dispuestos para la composición. En este sentido, los saberes musicales se enriquecían no sólo con la escucha, sino con la interpretación, abriendo una espiral de búsqueda de una mayor cantidad de referentes musicales progresivamente más elaborados y complejos.

La apertura musical que Manuel vivió en San Cristóbal y en Villahermosa, son también causa y consecuencia del espacio sonoro de Chamula. Al haber una mayor interacción con la musicalidad externa, dados los desplazamientos constantes de sus habitantes entre el pueblo y otras ciudades, no tardaron en aparecer puestos de discos y cassetes piratas para el consumo interno del pueblo. La gente en Chamula que salía de su terruño, a su regreso demandaba las músicas que había experimentado en otros sitios, a la vez que también regresaban con materiales fonográficos de otras latitudes. De manera que la variedad de experiencias vividas en los procesos migratorios, generaban en consecuencia demandas sonoras variables, poniendo sobre el escenario la posibilidad de ampliar los referentes, para luego, comenzar a desarrollar las fusiones que, como el *bats'i rock*, eran posibilitadas por la diversidad de referentes musicales disponibles. Es llamativo el hecho de que Manuel tuviera

acceso a una síntesis de sus gustos musicales a través de un cassette que compró, después del año 2000, en su propio pueblo:

[...] tuve la oportunidad de venir acá en Chamula y me compré un cassette que trae mezclado todo: reggae, rock nacional y traía a Van Halen. ¡No mames!, era un cassette de esos antigüitos y traía a Van Halen y escuchaba a Bob Marley y me gustó, venía Marley, Brian Adams, venían varios artistas los cuales me gustaron, pero me clavé más en Van Halen, me gustó y traía dos: Panamá y Eruption: sus rolas. Me gustó mucho, me gustó mucho. Siempre las tocaba mientras no estaba mi hermano [...] No le gustaba escuchar mamadas, a él le gustaba la onda grupera y todo. Pues claramente escuchando grupero, se te clava ahí lo grupero y estás ahí echando un corillo de Tigres del Norte y todo". (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Hacia el final de la prepa, ya con el futuro de Vayijel divisándose en el horizonte de los tiempos, Manuel hubo definido el espectro musical que determinaría su papel como compositor en la entonces futura primera banda de rock de San Juan Chamula. Por entonces, Chamula era ya un pueblo musicalmente diverso. Aparte de la música tradicional, en el pueblo había música de tecnobanda, corrido, norteño, tropical, reggae, ska, punk, metal, rock, pop y hasta reggaetón. Y, ante esta diversidad, producto de la interacción de los sujetos desplazándose, a manera de respuesta a las condiciones objetivas que imponía la realidad social, económica y política, Manuel tuvo que demarcar sus intereses y hacer un ejercicio de selectividad. Al llegar a la universidad, con todos estos antecedentes jugando el papel de un acervo sónico, allende las fronteras del pueblo, Manuel llegó a Ocosingo con el interés de estudiar una ingeniería en sistemas informáticos y seguir tocando la guitarra. Fue una chica la que puso el último énfasis sobre el gusto rockero de Manuel.

Transitando entre San Cristóbal, Chamula y Ocosingo, a la par que su amigo Silvestre legaba a Manuel la técnica guitarrística, se hizo éste de una amiga gótica que escuchaba a Anabantha, Nightwish y Lacuna Coil. Ella le preguntó a Manuel, al verlo andando con su guitarra, si conocía a Pink Floyd, y



esté admitió sólo conocer la canción *Another Brick in the Wall*. Su amiga, entonces, le dio a conocer el disco Division Bell, el Anímales y el Pigs on the Wind de la banda británica. De inmediato Manuel comenzó a adentrarse en el rock progresivo y en otros subgéneros que le demandaban una escucha más especializada. De este modo, comenzó a elegir su género de preferencia, inclinándose por el rock clásico que demarcaba los antecedentes del metal. Bandas como Black Sabbath o AC/DC, a través de canciones como Paranoid y Highway to Hell le daban la bienvenida al universo de la melomanía rockera a profundidad. A continuación, el testimonio de voz de Manuel:

[...] ‘pero, ¿al menos sabes Pink Floyd?’, dice; ‘más o menos’ le digo, ‘Another Brick in the Wall, no sé si tenga otra’. ‘Mira, aquí está el disco de Division Bell, el Animals, el Pigs in the Wind’; toda esa Money. Me ponía la rola de Money, [...] y empecé a convivir con ella y me pasaba sus rolas, su música y yo dije que estaba chingón. ‘¿Tocas la guitarra?’, ‘estoy aprendiendo’. Empecé a buscar mi género que me gustaba mucho y directamente me encontré con Black Sabbath así con Paranoid y después de ACDC y Highway to the Hell. Y empecé a escuchar más y como tenía Internet en la escuela, empecé a buscar música y música y empecé a bajar de lleno a Iron Maiden, Black Sabbath, Metallica y esas cosas [...] Así empecé a comprar mis discos, hasta encontrar que lo mío lo mío era la música pesada. [...] Si me ponen a Iron Maiden o Metallica es bien chido, me pongo con Led Zeppelin, Escaleras al cielo; Guns and Roses. [...] Ahora cuando me siento muy inspirado para componer algo, escucho a Dream Theater para ver qué pedo, cómo están las composiciones. Las estudio, las escucho y voy viendo los paisajes a ver cómo va la música. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Veamos ahora, la experiencia de Eleuterio.

Habiendo nacido Eleuterio en la comunidad de Unkuntik, nunca cursó ningún grado escolar allí. Desde muy pequeño, las obligaciones de su padre<sup>101</sup>,

---

<sup>101</sup> Eleuterio abunda: “Lo que pasa, en mi comunidad había una escuela, pero o sea que mi comunidad estaba conformada por tres comunidades que sólo era una y entonces cuando se incrementó la población ahí se separaron poco a poco y por eso la escuela de todos modos me quedaba lejos, como a 45 minutos y entonces mi jefe me dice, no pues ve a estudiar a Chamula y entonces ya pues me vine acá desde muy pequeñito, desde los cuatro años o cinco [...] cuando yo tenía esa edad pues mi papá ya tenía una casa acá, entonces había ocasiones de que en

hicieron necesario que cursara la primaria y la secundaria en la cabecera municipal. Allí, Teyo asistía diariamente a la Casa de la Cultura, lugar en el que impartían talleres de música, teatro, danza o baile y pintura. En cuanto a la música, ésta era enseñada de la siguiente manera: Por un lado, se impartía clases de guitarra tradicional, harpa y tambor, para que los niños aprendieran la ejecución del *bats'i-son* o música tradicional; y por el otro, se enseñaba “música popular mexicana”, es decir, música ranchera y boleros<sup>102</sup>:

Mi papá me tuvo que viajar hasta el centro [...] para venir a estudiar y [...] cada tarde llegaba a La Casa de Cultura [...] donde se juntaba toda la chaviza para aprender algún instrumento y para poder ser creativo [...] en el arte, ya sea pintura, música, teatro, baile o danza [...] Ahí me di cuenta de que en realidad a mí me gustaba mucho la música. Ahí fue cuando mi primer inspiración era aprender todo, desde la música popular (se le dice), hasta la música tradicional, porque estaba separada [...], la música tradicional estaba por un lado y la popular por otro. Entonces yo quería aprender los dos a la vez [...] Y ya después veía cómo cantaban ellos, pero yo quería cantar y no podía cantar. (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

El aprendizaje de ambas formas musicales se daba por separado generando un sistema de enseñanza musical “mixto” pero diferenciado, que pretendía, primero, demarcar los límites entre dos expresiones musicales, una identificada con un “nosotros los indígenas” y la otra con un “ellos mestizos”; pero, en segundo lugar, paradójicamente, también delimitar como horizonte legítimo de expansión musical a un par de géneros musicales (ranchera y bolero) históricamente plegados al nacionalismo del partido oficial (sugiero volver al apartado sobre indigenismo musical). De este modo, los límites legítimos de lo

---

realidad yo regresaba y había ocasiones en que yo me quedaba sólo [...] Desde aquel día yo estuve viviendo acá y luego ya me iba a mi comunidad y luego tuve una hermanastra que estaba conmigo, siempre veníamos y regresábamos, caminábamos todo el tiempo [...] cuando mi hermana dejó de estudiar acá pues yo me quedé a vivir más acá, porque ella más que nada terminó su primaria acá [...] con tercero o cuarto grado [...] y yo terminé mi sexto, entonces ya [...] la mayor parte del tiempo me quedaba acá; y luego cuando llegué a la secundaria [...] mi papá se tuvo un cargo tradicional” (Flecha; 2010:189-190)

<sup>102</sup> Le pregunto a Eleuterio qué es la música popular, en particular la que le enseñaban en la Casa de Cultura y me responde: “[...] Artistas, no sé, la verdad no te sabría decir; pero bueno, canciones, podría decir todas las baladitas o músicas, se podría decir de quizás rancheras a una versión más popular, de lo más clásicos, ¿me entiendes? Pedro Infante, Antonio Aguilar. ¡Ah sí! y boleros”.

externo estaban nítidamente fijados allí donde terminaba la tolerancia musical del partido hegemónico en el pueblo, mientras que los límites legítimos de lo interno no permitían con facilidad el uso creativo de la tradición y mucho menos, una desvinculación respecto de ella.

En esta Casa de Cultura de San Juan Chamula era donde a niños y jóvenes se les inculcaban los valores estéticos tradicionales, a la vez que, cual filtro, validaba o invalidaba los elementos sonoros de los que podía o no apropiarse el aprendiz. Se trataba de un auténtico eje regulador del flujo de elementos culturales sonoros. En este sentido, es de suponerse que la fusión entre los dos géneros musicales o el intercambio sonoro era escaso, pues los aprendices de un estilo y de otro, rara vez entraban en contacto, salvo en los tiempos y los espacios externos a la enseñanza formal de uno u otro estilo.

También, es importante señalar que los músicos que enseñaban uno u otro estilo, eran distintos: para enseñar música tradicional tenía que tratarse de un músico reconocido entre la comunidad, mientras que para enseñar “música popular mexicana”, tenía que ser una persona acreditada en cursos externos a la jurisdicción del pueblo: “[...] *la música tradicional era gente [...] que en realidad era un músico conocido del pueblo y la música popular, pues también es una persona que sabía tocar la guitarra y todo eso y fue a recibir algunos cursos y entonces sí a impartir clases [...]*” (palabras de Eleuterio). Esto también deja entrever el hecho de que la impartición de “la cultura” (en tanto conjunto de prácticas artísticas), era también producto de una negociación política en la que a través de la Casa de Cultura, el pueblo exigía acreditación a quien impartiera música popular y se reservaba el derecho de legitimar a sus propios músicos: la música popular mestiza, en tanto sonoridad hegemónica nacionalista, sólo era aceptada a condición de que tuviera tanta validez como la que poseía un músico tradicional reconocido por el pueblo.

Podría decirse, entonces, que la Casa de Cultura de San Juan Chamula, al menos hasta los noventa del siglo XX, era la mediación institucional legítima en

términos de difusión, enseñanza y promoción de la cultura indígena y la cultura nacionalista, junto con la radio indigenista. Eleuterio convirtió a la Casa de Cultura en su espacio de socialización y en ella adquirió las primeras categorías musicales. Asimismo, fue ahí donde asoció a la creación musical con cierta posibilidad de éxito. A través de la música se comenzó a abrir para niños y jóvenes tsotsiles una posibilidad de desarrollo personal en un contexto de precarización económica. La Casa de Cultura, para Eleuterio significó, aún con lo limitada que era la propuesta de enseñanza de la “música popular mexicana”, la posibilidad de acceso a canciones en lenguas distintas al *bats’i k’op*, ampliando, aunque sea un poco, sus posibilidades de escucha y posteriormente de versificación y/o fusión.

Al respecto de estos temas, Eleuterio dice:

“En ese tiempo sólo hacía covers de músicas populares, o sea que yo medio masticaba el español. Si ahorita lo medio mastico en ese tiempo estaba peor. Sólo me enseñaban cómo se cantaba y todo. Así estábamos. Lo que me gustaba mucho de La Casa de Cultura es que a todos los músicos que salían, había muchos eventos, que podían ir a conocer a otros lugares. Ya sea afuera del pueblo o fuera del estado. Los músicos más chingones les daban la fortuna de salir afuera del estado. A través de la casa de cultura se podía hacer eso”. (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

Sin embargo, sería un error asumir que la totalidad de la discursividad musical de Eleuterio provenía de su relación con la Casa de la Cultura en tanto institución dedicada a la promoción y la preservación de la cultura tradicional y oficial del pueblo. Al contrario, al convertirse para Teyo en un espacio de socialización y de expansión de horizontes sonoros, comenzó a adquirir mayores referentes estéticos y una politicidad a través de profesores y alumnos mayores que le compartían sus experiencias de dentro y fuera de San Juan. Su infancia, de este modo, fue marcada por estas experiencias y lo dispondrían para que años más tarde, por fuera de la Casa de la Cultura y a través de música pop y rock, Teyo concibiera la posibilidad de adherirse a un proyecto como Vayijel.

Sin embargo, en los años noventa, por fuera del espacio formal destinado a la función pedagógico-musical de la Casa de la Cultura, no había en el pueblo lugar suficiente para la escucha de otros estilos musicales. Éstos la mayoría de las veces sólo se transmitían por radio y se limitaban a la música grupera o al pop en español. Asimismo, no todos los habitantes de Chamula tenían radio, y de tenerlo, no alcanzaban a sintonizar la mayoría de las frecuencias de onda a falta de una infraestructura radiofónica de largo alcance. No bastaba la cobertura existente, de manera que, según Eleuterio, otro de los medios de difusión musical en esa época eran los vendedores de frutas y verduras que a sus camionetas las equipaban con sonido para pregonar sus productos: “Entonces pasaban vendedores de fruta que iban promocionando lo que vendían y entonces pasaban de cierta música ahí, pero ya no era... era en sí era música popular, pero era más un género de cumbia y todo eso, tropical y todo” (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

Comenzaban a difundirse géneros como la cumbia, la música ranchera, norteña y tropical. Por ende, otra noción de música popular se comenzaba a adquirir. Ésta, más bien asociada con lo exterior al pueblo, es decir, con experiencias migratorias y desplazamientos con fines laborales a otros centros urbanos. Estos géneros musicales se convirtieron pues, en la música de quienes salían a trabajar y con la que comenzaron a amenizarse las fiestas populares. Es así como comenzaron a entrar, en la década de los noventa, otras posibilidades de escucha y mayor demanda de materiales sonoros<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> La Casa de Cultura siguió siendo en años posteriores un punto de referencia para Teyo. A través de la Casa de Cultura tuvo además el primer acceso al bats'i rock a través de Damián Martínez, quien a través del CELALI daba cursos de música. De hecho, las primeras presentaciones de Vayijel tuvieron lugar en dicho espacio. Es de suponerse que con la llamada “transición democrática” de 2000, haya habido un cambio en la política cultural del pueblo, al grado que se haya vuelto un tanto más abierta. Es importante señalar que el incumplimiento de los Acuerdos de San Andrés equivalió, por otra parte, a la implementación de políticas públicas oficiales en materia de derechos y cultura indígenas, lo que también podría ser un signo de apertura y descentralización en la administración de cultura en Chamula. Sin embargo en 2009, ya bajo el gobierno de Juan Sabines, hubo una serie de retrocesos en la materia, que en última instancia permitieron que desapareciera la Casa de Cultura y que fuera sustituida por un mercado municipal.

De su paso por la Casa de Cultura, Eleuterio conservó una amistad sólida con un joven mayor que él. Su nombre es Leonardo; él es para Eleuterio lo que Silvestre para Manuel, como puede constatarse párrafos arriba. Durante la secundaria, Leo fue quien le hablaba de la discriminación dentro y fuera del pueblo desde mestizos hacia indígenas, así como entre indígenas. Fue entonces que, aunque Eleuterio pocas veces presenció la discriminación hacia los indígenas, comenzó a adquirir cierta conciencia al respecto. De hecho, Eleuterio no tuvo la misma necesidad que otros jóvenes de irse del pueblo para subsistir, pues su condición familiar le permitía permanecer allí y trabajar para su familia, a la vez que estudiar; también tenía la posibilidad de ahorrar y el español no le representaba mayor problema, pues casi no lo usaba más que para cantar algunas canciones. A diferencia de Manuel, Teyo adquiere su discursividad crítica a la discriminación no tanto de la experiencia como de los conocimientos que le transmitía Leonardo<sup>104</sup>:

Ese amigo llega a mi vida desde muy pequeño [...] Él estaba mayor, pero tenía a sus hermanitos y a mi edad yo jugaba con ellos, platicaba con ellos y los fui conociendo más. Y así nos hicimos amigos. Cuando yo estaba en la secundaria él [...] ya estaba por salir de la prepa y entonces me transmitía. Él como no tiene papá, es huérfano, pero sí tiene mamá, me enseñaba todo lo que él sabía. Entonces [...] yo lo conocí a este amigo a través de La Casa de Cultura, es más echamos mucho desmadre con él. Y a través de él conocí que en Chamula había mucha discriminación y todo. [...] Él ya tenía mucho conocimiento [...] de que pasaban muchas cosas y entonces me dio un cierto conocimiento de que en realidad no hay que avergonzarse de dónde es uno. Y también, como aquí existe mucho la discriminación hacia el indígena, fue como un medio de decir y ser fuerte, de gritar que en realidad no hay que negar de dónde uno es y que también si te dicen que eres indígena, pues hay que saber defenderse y no hay que dejarse sólo porque eres de un pueblo". (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

---

<sup>104</sup> Como en el caso de las experiencias de Manuel, para Eleuterio es evidente que la designación de "lo indígena" no necesariamente se hace con un afán de reconocimiento, sino también como fijación de estereotipos étnicos.

Durante la secundaria, Eleuterio viajaba diariamente de vuelta a su paraje por lo que no podía continuar en las actividades de la Casa de Cultura. En Unkuntik se dedicaba por la tarde a ayudar a sus padres algunas horas y aprovechaba para visitar a sus amigos, con quienes volvía a la cabecera municipal para al otro día ir a la escuela. Fue en esa época en que Teyo comenzó a tener contacto con la música rock a través de una compañera de la escuela:

Lo escuché [el rock] cuando ya estaba yo en la secundaria [...] gracias a una amiga [...] En ese tiempo estaban muy de moda los famosos walkman y yo quería escuchar, pero no tenía varo para tener un walkman y fue cuando ya le dije 'oye, préstamelo un rato, ¿no?', [...] y 'va', me lo prestó un rato y escuché por primera vez una balada rock, cabrón. Una clásica, del famoso Queen, I want to break free. Esa fue la primera rola de rock que escuché. (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

En ese momento Teyo y su amiga no sabían que la música potente que emitían los auriculares del walkman pertenecía a la banda británica Queen, sino que ella había comprado un cassette titulado "Baladas del Rock" en el que venían compendiadas las canciones de varias bandas de *ballad rock* y pop en inglés. Este material fonográfico su amiga lo había conseguido en un puesto de discos y cassettes piratas de un mercado de San Cristóbal de Las Casas. Por su parte Eleuterio no tenía dónde escuchar los cassettes que comenzó a comprar en el mismo sitio, por lo que a sus hermanastras mayores les pidió prestada su grabadora. Por esos días, ellas preferían escuchar música grupera y tropical.

Fue un género nuevo para mí [...] me gustaba un chingo. Luego ya me compré un cassette de "Las baladas del rock", creo que se llamaba. En ese tiempo le pregunté cómo se llamaba [...] y ella tampoco sabía [...], entonces me dijo que se compró un cassette que se llamaba 'baladas del rock' y [...] yo [...] no tenía ni radio ni grabadora. Presté [sic] a mis carnaladas y ahí escuché. [... ¿Dónde fuiste a comprar tu cassette?, pregunté...] En San Cristóbal. Bajé a San Cristóbal en un negocio del mercadito dos, el que está en la zona norte, por Santo Domingo. Yo no sabía nada de la música rock, sólo decidí escuchar eso. Luego fui con ese amigo y como siempre estábamos, a veces llegaba a su casa y escuchaba a Bryan Adams, pero era más de género pop y empecé a escuchar más. En vez de que me entrara más a la onda del rock, entré más

a la onda del pop y a otras cosas como Bon Jovi [...] más ligero [...] Este mi buen amigo [...] escuchaba él esa música y gruperas, le gustaba mucho". (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

En el caso de Eleuterio, como en el de Manuel, aunque las referencias del rock estaban presentes a través de cintas piratas, el primer acceso a una música distinta a la popular (tanto en su vertiente vernácula, como en su forma nacionalista) o a la tradicional, se dio a través del pop en español e inglés. Una vez más, está presente en las referencias de los informantes la música de Bryan Adams, que por supuesto, podría clasificarse dentro de la balada rock de los ochenta y la primera mitad de los noventa. Asimismo, dentro de este estilo podría considerarse al Bon Jovi de los noventa, así como algunas baladas de los Guns and Roses y de Aerosmith. Así que el rock que formó al menos a dos miembros de Vayijel llegó a ellos a través de sus expresiones más suaves o pop.

Por otro lado, Teyo reconoce que su contexto sonoro estaba dominado por la música tropical, la norteña y por la onda grupera. Esta música era preferida por jóvenes algo mayores que los de la generación de Eleuterio y Manuel. Grupos como Los Temerarios, Brindis o Los Acosta tenían una influencia mayor que el pop en español y en inglés y constituían el gusto musical externo al promovido en las instituciones educativas y por ende configuraban cierta alternativa sonora respecto del contexto pedagógico-musical hegemónico por la institución cultural. Eleuterio no niega, por supuesto, su gusto por estos géneros *alternos*, a la par que comenzaba a empaparse del pop en inglés y en español durante su infancia y parte de su adolescencia:

[¿Y le entraste también a la onda grupera?, pregunto a Teyo] Bueno sí, pero no fue por mi gusto; es como si te lo ponen, que [...] se te queda grabado en la cabeza, ¿me entiendes? Estaba de moda Los Temerarios, Brindis, Los Acosta. No sé quién más. [Pregunto: ¿Llegabas a los bailes en Chamula?] Yo no, casi no. Venían los grupos, pero casi yo no llegaba. Tendría doce, trece o catorce [...]. Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).



Sin embargo, cuando la influencia del pop fue preponderante, llegó Teyo a la conclusión de que, de formar parte de un grupo musical este sería de dicho género o de rock, pero nunca de norteño, cumbia o de grupero. Teyo no se veía a inicios de la década del dos mil en una banda de rock, sino de pop. Actualmente, reflexiona al respecto y llega a la conclusión de que el pop de hoy día no es tan bueno como el de los noventa. Quizás esto se deba a que el pop de la década de los noventa venía de procesar para la industria musical los remanentes del rock alternativo y del metal de los ochenta, mientras que el pop más actual se ha venido desarrollado en oposición a esas tendencias, inclinándose más a su forma electrónica, recuperando además ritmos tropicales y líricas con un contenido menos elaborado. Si la músicaailable (cumbia, norteña, grupera y tropical) entre la que creció Eleuterio representaba una suerte de situación normalizada dentro del circuito alterno a la enseñanza musical formal, y el pop (impregnado de los remanentes potentes del rock) aportaba en su momento una propuesta sónica alternativa a la de los circuitos formales, era lógico que su inclinación cediera hacia el pop y posteriormente al rock.

[¿A esa edad ya te veías en una banda de rock?, pregunté] No, más tenía esas ganas de formar alguna banda, pero no de rock, más quizás de pop en vez de rock, más nunca ninguna grupera o norteña. Quizás era más del pop en ese momento [...] estaba más alimentado de esa música. [...] Pero en ese tiempo, el pop era también más chingón en vez de que ahorita [...] yo digo que los pop que yo escuchaba son más chingones que ahorita, o sea que [...] el pop de ahorita es más mierda [...], en ese mismo momento hasta quizás el artista era más artista y le gustaba más a la música que ahorita que se volvió una mierda [...].(Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

Es decir que, el contexto musical en la infancia de Eleuterio, en San Juan Chamula, estaba dominado por la música formal que se impartía y promovía desde la Casa de la Cultura, así como por una escena alterna o informal, caracterizada por la música norteña, la tropical y la grupera; de manera que cuando viene el momento del relevo generacional, se presenta una nueva alternativa, más bien constituida por el pop en inglés y en español. De este modo,

la generación que vio emerger al *bats'i rock*, tuvo que negar la propuesta alterna de la generación que le precedió, apropiándose del pop y del rock, pero también, en cierta medida, de la música tradicional, que no era ni música popular mexicana, ni música popular externa al circuito legítimo. De manera que el *bats'i rock* surge como la producción independiente de una música alternativa en oposición al ranchero, al bolero, al norteño, a la cumbia y a la grupera, pero desde el rock y el pop, con una recuperación del *bats'i son*.

Una vez más, observamos un acoplamiento de estilos, mediados por posiciones sociales respecto del consumo musical. Si en Chamula los géneros norteños y tropicales constituían una antítesis respecto de la música popular de la casa de cultura, y el pop y el rock una antítesis respecto de los primeros, entonces el pop y el rock experimentados en la escucha de Eleuterio, se verán acoplados a su previa experiencia formativa en la Casa de Cultura; y dicha amalgama, constituirá una predisposición a fusionar el rock, con la música tradicional o de menos, sus contenidos.

Es importante recalcar que, más allá de pensar que la posibilidad de existencia de un proyecto de *bats'i rock* se debió explícitamente a la necesidad de rescatar la lengua tsotsil, vale más sostener que los sujetos practicantes dentro de una lengua viva, como el *bats'i k'op*, incorporaron al rock en su estructura musical y discursiva, a través de la experiencia cotidiana de estar en contacto con ésta y otras expresiones sonoras. El rock en San Juan Chamula, aunque proveniente de otros confines culturales, fue interiorizado como una posibilidad de expresión para los indígenas transformándolo en un medio para incorporar el sentido de sus propias experiencias, pensamientos y deseos. Antes de existir formalmente el *bats'i rock*, éste ya preexistía como la práctica de cantar composiciones espontáneas en *bats'i k'op* sobre una pieza ya conocida de pop

o rock, como si se tratara de un *freestyle*: el uso libre y creativo de la palabra, sobre una estructura musical flexible<sup>105</sup>.

[Pregunté a Teyo: En algún momento al no saber lo que querían decir las rolas en inglés, ¿te empezó a surgir la idea de cantarlas en tsotsil?]. No, no me surgió la idea sino que ya lo hacía. O sea que todo lo que no sabía me lo inventaba en tsotsil, ¿no? es como si fuera en tsotsil. O sea que imitando los sonidos, o sea que el tono ¿no?, es como si poniéndole una letra en tsotsil que en realidad no era eso, pero se oía que le ponía letra en tsotsil. Como esa vez que tocamos Creep. Ajá, le pones una letra en tsotsil y la cantas igual. Yo me imagino que así empezó todo. (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

Eleuterio, entonces, no considera que el rock haya invadido a Chamula y que se haya impuesto como un mecanismo de pérdida de identidad. Al contrario, argumenta que el rock constituye un medio del cual muchos jóvenes en el pueblo se apropiaron para expresarse. Además, cree que no sólo es una música creada simplemente para el consumo masivo, sino que también es un movimiento con raíces que permite enriquecer a la cultura de su pueblo, en vez de restarle, como creerían muchas personas. Así responde Eleuterio cuando le pregunto si cree que el rock invade a Chamula:

El género nomás, en vez de que Chamula fuera invadido la gente lo tomó como un medio. Utilizó esa parte porque en realidad el rock también es movimiento. Hay que tenerlo claro, no sólo es una música consumible. Aparte de que lo puedes consumir, también es una música con raíces fuertes. Chamula lo tomó para agregarle algo más, en vez de que sólo fuera consumidor le agrega otra parte. (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

---

<sup>105</sup> Al respecto, tuve la experiencia, durante mi trabajo de campo, de ejecutar algunas canciones con Vayijel en su cuarto de ensayo. De este modo presencié el proceso de composición y de conversión de una canción existente dentro del rock en inglés a bats'i rock. Se trata de una suerte de sutura musical consistente en presentar una melodía conocida para que ésta sea acompañada por el resto del grupo y en el proceso mismo de ejecución, convertirla en algo diferente. En mi caso, comencé proponiendo la base de la canción Creep de Radiohead; al inicio la batería y el bajo asimilaron el ritmo y continuaron haciendo la base, mientras que la guitarra se adaptaba. La música estaba puesta, pero al momento de cantar, Teyo comenzó a componer en bats'i k'op un contenido distinto al original, de manera que al final, ya se trataba de una canción completamente distinta, ya más bien perteneciente al bats'i rock.

La experiencia de identificar diferencias entre lo indígena y lo no indígena, momento fundante en la construcción de la identidad a través del reconocimiento de una alteridad, Eleuterio no la vivió desde afuera del pueblo, sino desde adentro. Quizás por eso, Eleuterio más que denunciar la actitud de los mestizos de las ciudades más allá de los confines de Chamula, prefiere reafirmar discursivamente los valores y las costumbres con las que se formó durante años en su propio pueblo. Para Teyo, pues, es quizás más importante demostrar que ser indígena implica más ventajas que serlo y no aceptarlo, o que no serlo.

Por supuesto, esto se explica tomando en consideración el hecho de que, con respecto a otros jóvenes de Chamula, Teyo ha vivido en condiciones relativamente afortunadas. Eleuterio es hijo de un hombre que ha sido Cabildo del pueblo, lo que le ha dado la oportunidad de tener un cargo que podrá ejercer dentro de cerca de dos décadas, lo que a su vez implica que el pueblo lo reconoce como un sujeto capaz de opinar, y poseedor de una reputación que debe cuidar. Asimismo, como ya se ha dicho antes, Teyo tampoco se ha visto en la necesidad de trabajar fuera del núcleo familiar y por ende, su aprendizaje del español no se dio a través de la necesidad de subsistir, sino de su experiencia musical en su propio pueblo y de su contacto con el contexto urbano a partir de su paso por la Universidad:

[...] lo primero que hice fue [...] salir y buscar otra forma de vivir [...] a través de la escuela, del estudio. No fue en busca del dinero, pero sí en busca de conocimiento, [...] como acá no hay universidades [...] Y por más que yo estaba lejos, yo sabía de que yo era de acá y más lo tenía yo presente; más muchos de mis compañeros cuando [...] llegamos a la universidad [...] negaban su identidad, negaban de dónde eran y decían que eran kaxlanes mientras que no lo eran. Así los pudimos chingar a muchos. Nosotros como [...] hablamos en tsotsil, al chorearle en tsotsil se hace pendejo de que no sabe. Quizás no se da a la hora, pero puede pasar un mes o quince días y es cuando dicen 'no, ps yo soy de acá. (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

Si consideramos que Eleuterio en la universidad ya tenía contactos previos con el *bats'i rock* de Sak Tzevul y que ya existía cierta discursividad que conjuntaba la ejecución de este género musical con la reivindicación de la lengua tsotsil como medio de afirmación identitaria, entonces, es posible que Teyo se haya visto permeado por este contexto, al cual pudo adherirse y apropiárselo a partir de la pasión que desde niño manifestaba por la música, aunado a sus experiencias con las manifestaciones sonoras externas al pueblo. Si a esto agregamos el hecho de que durante su adolescencia se vio influenciado por los posicionamientos de su amigo Leonardo y que, en efecto, al llegar a la educación superior pudo ratificar que realmente los jóvenes indígenas tendían a negar su origen, entonces, es completamente comprensible que Teyo concibiera como propósito del *bats'i rock* de Vayijel el revalorar el ser indígena:

El propósito surge de muchas experiencias de cada quien. En mi caso, el negar uno de dónde es, el creerse kaxlan cuando no lo son, cuando tú les hablas en tsotsil y no te contestan. Eso es uno de los propósitos de que dices, 'no pues ¿qué puedo hacer para que en realidad ellos sepan de dónde somos?'. Y todavía sabiendo que mucha gente chaviza va a llegar y va a crecer y luego qué ejemplos le vamos a dar, ¿Qué todos vamos a ser kaxlanes? Y luego llegas a otros pueblos, incluso indígenas y vas a ver ahí, toda la gente está hablando en español [...] que son discriminados. O sea que, estando en el pueblo ellos, discriminan a la gente indígena, a su misma gente sabiendo que son de ahí. Eso no pasa en Chamula, porque Chamula siempre ha sido antes un pueblo unido, era una gente guerrera, un pueblo unido que ahorita ya no lo es. (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

Como puede observarse, para Eleuterio, Chamula representa el espacio social que le cobija y que le otorga reconocimiento. Y el rock, le representa el medio idóneo para demostrar que no es necesario para los sujetos el tener que negar su procedencia para poder interactuar con expresiones culturales que no son oriundas del pueblo o de la cosmovisión maya-tsotsil. Sin embargo, esta perspectiva no se debe, en el caso de Teyo, a la reproducción de un discurso aspiracional repetido hasta el quicio, sino a su propia posición desde la que él se

asume como indígena. Teyo no es el indígena tsotsil migrante, campesino u obrero, sino aquel que gozó de ciertas oportunidades que lo hacen sentir orgulloso de su procedencia y preocupado por la posibilidad de que la globalización transforme por completo los referentes que lo formaron como sujeto.

En este sentido, a mi juicio, Teyo representa a una juventud que se visualiza como el relevo generacional de las clases en ascenso en el pueblo de San Juan Chamula. Se trata de una clase en cierta forma ilustrada y en cierto sentido liberal que, aunque no halla contradicción entre apropiarse de expresiones culturales ajenas, como el rock, y sostener el sistema del costumbre, lamenta, sin embargo, la predilección que algunos otros sujetos sienten por las costumbres de otro sitio. Significativo resulta, recuperar el pensamiento de Eleuterio cuando le pregunto por el largo conflicto religioso en Chamula:

A mí lo que me representa la guerra religiosa pues la verdad fue los principios quizás para mí de la pérdida de la identidad [...] Desde aquel día pues ya no valoras todo lo que tú tenías: el regalo de tus abuelos [...] Lo mandas todo a la basura [...] ellos tuvieron que pelear para defender algo suyo [...] a huevo querían meter algo que en realidad no era de ellos y entonces pues toda la gente de acá se defendía a manos armadas y todo, como sea, quería defender esto. Pero en realidad no se puede, porque en realidad pues ellos también [...] son seres humanos y tienen el derecho de creer en lo que crean, pero ellos mismos no se dan cuenta que en realidad están destruyendo la propia forma de vivir de sus ancestros". (Entrevista con Eleuterio Hernández; 1 de Diciembre de 2011. Archivo Personal).

No obstante, debe asumirse con cautela la idea de que esta disposición a la apertura musical combinada con la reivindicación de la cultura originaria es signo inequívoco de la emergencia de una clase en ascenso o expresión de una clase media indígena. En primer lugar, debe quedar claro que esta clasificación no se propone en el sentido de lograr una homologación entre la media de la población nacional y la media de la población indígena de San Juan Chamula, sino con la finalidad de poner de manifiesto la existencia de un amplio sector

poblacional de jóvenes indígenas tsotsiles que están accediendo a educación media superior y superior, que constantemente viven intercambios entre el pueblo y la ciudad y que se emplean en el sector terciario de la economía; recalcando, además, que no lo están haciendo desde las posiciones sociales más desventajadas, ni naturalizando ninguna posición subordinada.

Estos jóvenes además, buscan distinguirse en sus propias comunidades, no sólo reivindicando su procedencia, sino también proponiendo valores distintos a los que los formaron y que practicaban no sólo sus padres, sino sus hermanos mayores, es decir, los jóvenes de una generación anterior. Mientras que la generación anterior asumía un rol subordinado que respondía al estereotipo del “cómo debe vivir un indígena en un pueblo”, la generación de los Vayijel busca “vivir según sus propias normas” en su pueblo y en cualquier otro sitio.

Mientras los esquemas aspiracionales de las generaciones anteriores buscaban asimilar una cultura popular de masas, influidos por los medios de comunicación, a través de una música romántica yailable que la industria cultural disponía mecánicamente para ellos, la generación del *bats'i rock* identifica los patrones estéticos que se oponen a estos moldes y se los apropian aunque provengan de otro escalafón de la misma industria; y una vez apropiados, los usan para reivindicarse como sujetos activos de una cultura. Mientras las generaciones anteriores buscaban distinguirse del pueblo a través de aquellos moldes mediáticos, la generación del *bats'i rock* busca ser cobijada por su pueblo siendo como quiere ser.

Ahora abordemos el caso de Óscar.

El padre de Óscar contendió en elecciones para un cargo político tradicional a través de un plebiscito, será por eso que la imagen que me despierta Óscar es de mayor compromiso y sobriedad, pues suele ser muy reservado y cuidadoso con su palabra.

Fue entre 1999 y 2000 que Óscar llegó a vivir a la cabecera de San Juan Chamula proveniente de la comunidad de Bashequén, puesto que su padre fue

designado para ejercer un cargo tradicional-político. De manera que el término de su educación primaria, su secundaria y su preparatoria las cursó en la cabecera municipal. A partir de ese momento, Óscar comenzó a asistir, como lo hiciera también Eleuterio, a la Casa de la Cultura para aprender los fundamentos de su quehacer musical. Al mismo tiempo, ayudaba en las labores de la familia que, como se ha mencionado, estaban relacionadas con el comercio de ropa, artesanía y artículos de uso doméstico. Fue a través de esas experiencias que, a la vez que aprendía el oficio musical, vivía intercambios con otros contextos sociales que determinarían sus motivaciones para dotar de realidad, primero a su gusto por la música, y finalmente, al proyecto de Vayijel.

La música desde entonces forma parte de los intereses profundos de Óscar:

[...] a veces como un gusto, cuando yo estaba en la secundaria sentí que sólo era un gusto; ¿por qué?, porque nos limitamos, piensas 'no, yo quiero ser músico y tocar la guitarra y cantar en público y que me escuchen mi música, ver qué les parece, expresar lo que siento'; pero a veces lo decimos de manera informal y no lo ponemos en práctica [...] ya después ya el compañero me llegó a invitar y pues me explicó más o menos y le dije 'pues vamos' [...] tal vez es lo que yo estaba esperando, que alguien me iniciara [...] (Flecha Macías, 2010:169).

Desde que Óscar entró a la secundaria, hasta el año 2005, se incubó en él la inquietud por ser músico, hasta que en ese año Valeriano lo invitó a formar parte de una agrupación de música versátil, dado su paso por la Casa de la Cultura. Óscar, entonces, comenzó siendo baterista de esta agrupación en ciernes durante un año, hasta que en 2006, se presentó una disyuntiva que marcaría su vida para siempre. Poseedor de uno de los mejores promedios del Colegio de Bachilleres de San Juan Chamula, le ofrecieron una beca para estudiar medicina en Cuba, la cual rechazó para no abandonar el año de experiencia musical que ya tenía, y desde entonces, la música es la actividad profesional de Óscar. Precisamente en ese 2006, surge Vayijel, cuando Manuel



de Jesús propone a Valeriano y a Óscar comenzar a tocar rock en tsotsil. Óscar no se arrepiente de la decisión que tomó:

No, no me arrepiento, porque estoy gozando mi vida y me gusta lo que estoy haciendo. Gano la vida así. Pues es que también, si estás más como, así en la escuela dicen: 'si estudias medicina hay más chamba, hay más posibilidades', pero también si algo te gusta, pues lo haces [...] lo vas a sentir muy fácil. (Flecha Macías, 2010:169)

En el caso de Óscar, él considera que de nadie heredó su gusto por la música, sin embargo, debe considerarse que su posición económica y social, relativamente más estable que la del resto de los miembros de la banda y que la de otros jóvenes de San Juan Chamula, le permitieron el acceso a medios tecnológicos de los cuáles ha echado mano para allegarse a una variedad más amplia de músicas. Esto, aunado al hecho de que al pertenecer a una familia de comerciantes, sus vínculos con San Cristóbal de Las Casas se dieron en un sentido más aventajado que como se da en los casos de jóvenes migrantes por motivos *subsistenciales*. Sin buscar afirmar que su estancia en la ciudad hubiera estado enteramente libre de los efectos de la discriminación, él poseía una posición que le permitía acceder a ciertos consumos musicales sin tener que ocultar su procedencia indígena y siempre con la garantía de volver al pueblo, en el que su estabilidad estaba asegurada.

El caso de Óscar, es el caso de un joven que, como Eleuterio, tuvieron la oportunidad de ser como querían ser en el seno mismo de su pueblo. Es decir, ambos, pertenecientes a una emergente clase media indígena comerciante en ascenso, capaz de simbolizar e instaurar, aunque sea a manera de cultura alterna, un gusto otro, distinto al de las clases mandantes constituidas por profesores bilingües y tradicionalistas institucionales. Si a esto, aunamos el factor del cambio musical que antes hemos descrito, también podemos afirmar la existencia de la emergencia, no de una forma otra de ejercicio de la juventud, sino de otra forma de experimentar la adultez: más liberal, profesionalista, dedicada al trabajo artístico-intelectual, alternativa y con opciones musicales

distintas a la tradicional, la popular nacionalista y la popular masiva y mediatizada. Emerge pues, una adultez alternativa a través de la existencia del *bats'i rock* y sus previas influencias en el rock y el pop en español e inglés.

La vida cotidiana de Óscar es tranquila, aunque no esté eximido de desempeñar alguna actividad laboral ayudando a su hermano en la venta de sandalias al mayoreo. Y aún más, al vivir actualmente en San Cristóbal, su empleo le queda relativamente cerca. A veces viaja a Chamula para ayudar en otras actividades familiares y una vez desocupado, hacia las seis o las siete de la tarde, vuelve a casa en San Cristóbal y se dedica de lleno a nutrirse profesionalmente como músico: compone, ensaya y escucha música. De hecho, le desagrada la posición de investigadores y documentalistas que le preguntan constantemente cómo es su vida cotidiana y cómo la vive, como si esperaran encontrar siempre algún testimonio de corte místico exotizante.

Aunque la profesión musical no la haya heredado de nadie, como en el caso de Eleuterio, comenzó nutriéndose de la música tradicional en la Casa de la Cultura y siendo perceptivo a la música popular que escuchaban sus hermanos mayores como la norteña, la cumbia y la onda grupera. Sin embargo, su padre deseaba que él aprendiera música popular del tipo nacionalista (ranchera y bolero), por lo que su paso por la institución no le fue del todo grato. A los siete años su madre le había comprado una guitarra tradicional, y a los doce intentó cuadrar con los deseos de su padre en la Casa de la Cultura, pero fue, sin embargo, tiempo después, que se sintió más interesado por la guitarra acústica de los *kaxlanes*, por lo que se fue un tiempo a Villahermosa para ahorrar y comprarse una:

[...] cuando tenía siete años mi mamá me compró una guitarra de este tamaño que es una guitarra tradicional, no sabía yo tocar, sólo la andaba yo jugueteando y ya de ahí mi papá quería que yo fuera a estudiar música a la Casa de la Cultura y sí llegaba, como un mes casi todos los días en la tarde, pero no me gustó, su música es música popular ranchera y no me gustó [...] hasta que un día salí al mercado y había una persona, hasta eso no sé de

dónde es, de dónde vino, y tenía una guitarra acústica y estaba tocando como otros arreglos de la música, otros rasgueos y me motivó y empecé a tocar mi guitarra y fui a trabajar a Villahermosa como 24 días para comprar mi guitarra y en vacaciones empecé a practicarlo solo, comprando revistas, vienen revistas de guitarra fácil, notas, acordes o cóvers. (Flecha Macías; 2010: 173-174).

Óscar ya no recuerda con exactitud en qué momento comenzó a escuchar propiamente música rock. Manuel, por su parte, suele decir que Óscar, al menos hasta 2005, sólo conocía lo que Xun denomina *punk fresa* y música versátil que tocaba junto con Valeriano. Sin embargo, los roces entre Manuel y Óscar, aunque no siempre son evidentes, han estado presentes y Manuel suele demeritar los conocimientos musicales de Óscar al momento que se le pregunta por las circunstancias en que lo conoció. Por mi parte, el hermetismo de Óscar no me permite adentrarme demasiado en su pasado, aunque las más de las veces, en otros espacios y con documentalistas, suele decir:

Ya tiene tiempo, no me acuerdo ni de cuándo, pero empecé a escuchar a Aerosmith, a Bryan Adams, empecé a escuchar a Blink 182. No me acuerdo otras canciones y otras bandas pero fueron los primeros que escuché. Después de ahí ya empecé a escuchar más Ramstein, Led Zeppelin, AC/DC. (Flecha Macías; 2010: 173-174).

Finalmente, en el caso de Xun, sus padres nunca le exigieron poner empeño en la escuela. Siendo el hijo mayor de una familia de diez integrantes (él, siete hermanos, el padre y la madre), tuvo que apoyar a los suyos en las labores de la tierra para garantizar el sustento de la familia entera. Sin embargo, poseedor de una frágil salud, que se manifestaría en una serie de padecimientos gástricos que le impedirían seguir apoyando en las labores en que lo requerían, al terminar la primaria tuvo que migrar a la ciudad de San Cristóbal para emplearse en la venta de artesanía en los diferentes mercados de la ciudad, de manera que su formación académica se truncó, dando paso a una intensa vida laboral que le permitió enviar dinero a su familia en Chamula y de este modo apoyar a sus hermanos menores.

A diferencia de Manuel, Óscar o Eleuterio, Xun no proviene de una familia cuya figura paterna sea plenamente reconocida en la comunidad. Mientras el padre de Eleuterio, por ejemplo, fue cabildo o el de Manuel Iloí, el de Xun fue ayudante de mayordomo en fechas no especificadas. De hecho, Xun es más bien hermético respecto de las cuestiones familiares. A manera de broma, me comenta que no se acuerda de los nombres de sus padres, dado que *“ni modo que les pregunte cada que los vea”*; sin embargo, sé que su madre se llama María Díaz Díaz y que su padre se apellida Gómez Gómez, así como su madrastra Domínguez Díaz.

De su comunidad no hay muchos recuerdos que Xun pueda dejar salir a flote. De ella pasó directamente a vivir a la ciudad sin siquiera pasar por la cabecera municipal: Por ella, sólo pasan los jóvenes para estudiar la secundaria o la preparatoria, y evidentemente, éste no fue el caso de Xun. Algunas de las cosas más relevantes que rememora, es que sí escuchaba atento la música tradicional, aunque nadie en su familia se dedicara a esta actividad. También recuerda que en su comunidad sólo se podía escuchar el radio que sólo transmitía música norteña y de banda (Flecha Macías, 2010:181), por lo que se podría decir que durante su infancia, estos fueron sus principales referentes musicales.

A los trece años Xun llegó a vivir a San Cristóbal de Las Casas y como no sabía hablar español, buscó emplearse con personas que hablaran tsotsil y que provinieran de San Juan. Fue así como se empleó como ayudante de comerciante con el tío de Óscar vendiendo playeras y tejidos en el mercado de artesanías de la ciudad, recibiendo una paga de alrededor de cincuenta pesos al día, y de cien pesos los fines de semana cuando iba a trabajar a Chenalhó y otras comunidades vendiendo ropa, mochilas y sandalias de plástico. Fue precisamente en ese entonces que Xun comenzó a beber, pues al recibir su pago se iba, la mayoría de las veces a solas, a una cantina-bar-botanero de San Cristóbal que se llama Los Amigos.

Xun dice respetar las costumbres del pueblo, aunque admite no ser partícipe de ellas desde que se acostumbró a la vida de San Cristóbal de Las Casas. En este sentido, Xun prefiere decir que no ejerce ninguna religión. De hecho, en San Cristóbal fue que, desde su llegada, comenzó a construir amistad con Kicho y Max, dos jóvenes de ascendencia tsotsil que han crecido básicamente en San Cristóbal y que ejercen la religión cristiana. Asimismo, fue en este contexto urbano que a través de las exigencias de su trabajo comenzó a aprender español y a llevar una vida más bien urbana y más apegada a las prácticas cotidianas mestizas populares:

Voy a fiestas de eventos cristianos porque tengo compas que son cristianos. Pero los miro como cuates, no por sus religiones. Tengo cuates cristianos, tengo cuates pachecos, de todo. Desde mi punto de vista no hay pedo. Mientras no me digan nada, yo no les digo nada. Yo sí respeto. (Entrevista a Juan Bautista Gómez "Xun"; 17 de noviembre de 2011. Archivo personal).

Xun no heredó entonces la música de un contexto tradicional. En realidad él comenzó a nutrirse más de la escena cultural alternativa del San Cristóbal de inicios de la primera década del siglo XXI. Esto, sin embargo, no significa que haya transitado sin mayor problema de una vida rural a otra urbana. De hecho, declara: "*Los primeros años los gocé más [sic.], fue muy difícil como extrañar a mi familia [...] como siempre me acostumbré a estar junto a mi familia [...] pero de ahí, poco a poco me acostumbré*" (Flecha Macías, 2010:183). Actualmente, Xun sólo visita de vez en cuando a sus padres y hermanos, pero el proceso de adaptación a la ciudad fue sumamente complicado: desde el aprender una nueva lengua, hasta el compartir el espacio laboral con personas de las más diversas procedencias, pasando por el imperativo de independizarse (pagar una renta, sus alimentos y su ropa). Esta independencia, en medio de un proceso de adaptación a un nuevo contexto, tuvo sus efectos musicales. Al respecto Xun comenta: "Ahí donde trabajaba habían amigos ya mayores que yo, unos cuates ahí que escuchaban puro rock. Y ya de ahí me gustó la rola de Pink Floyd y busqué mi disco, aunque no lo encontraba en el mercado".

Al estar Xun casi todo el día en el puesto, llegaba un momento en que se aburría de la televisión y comenzaba a dibujar, o bien a convivir con los hippies que ahí también vendían su artesanía, accediendo de este modo, primero a la música reggae. Posteriormente, al entablar amistad con otros jóvenes indígenas de su edad, aunque ya pertenecientes a la ciudad de San Cristóbal, es que comienza a sentirse atraído por la escena ska. Y a la vez, Xun comenzaba a empaparse de la música que vendían en los puestos de discos, por lo que pronto comenzó a adquirirlos, al grado de ampliar considerablemente sus influencias musicales, aún por encima de los otros miembros de Vayijel, tiempo antes de que Xun se integrara a la banda:

Quando entré yo [... a Vayijel en 2009...] me di cuenta, (bueno no sé, yo lo veía así), yo era el único que conocía más de música. Conocía más bandas de música que ellos. Yo ya había estado escuchando mucha música [...] y ya llegaba yo despuesito con mi disco de Pink Floyd y otras bandas así que les mostraba así de ‘¡no, mira este que no sé qué!’ y ellos ‘ah, órale qué chido’ [...] (Entrevista a Juan Bautista Gómez “Xun”; 17 de noviembre de 2011. Archivo personal).

Xun me comenta que le gustaban mucho los Red Hot Chilli Peppers y que los considera una de sus mayores influencias musicales, así que le pregunto cómo es que llegó esta banda a su vida. Entonces Xun responde: “*Desde el ‘punk fresa’, pues ya ves que comprabas un disco que decía así de ‘rock alternativo’ y venía rolas de Red Hot Chilli Peppers, y así poco a poco, entonces empecé a escuchar Gorillaz*”. Esta expresión resulta sumamente significativa si consideramos lo que sucedía alrededor del año 2003 en términos musicales en San Cristóbal de Las Casas.

Mientras en San Juan Chamula, jóvenes como Manuel y Eleuterio estaban accediendo por vez primera a referentes musicales como el pop y la balada rock (o *soft metal*) de finales de los ochenta y la primera mitad de los noventa<sup>106</sup>, en San Cristóbal de Las Casas estaban en apogeo el reggae y el ska que se habían

---

<sup>106</sup> Tratando de hacer ruptura con el gusto de una generación anterior, que prefería la música norteña, tropical y grupera.

aposentado en la ciudad a raíz de, por un lado, el movimiento zapatista, y por otro, la tímida proliferación de estos géneros a través de la radio local y la televisión por paga que transmitía canales musicales que los difundían como música alternativa<sup>107</sup>.

Sin embargo, al predominar la música tropical, la onda grupera, el norteño y el pop en español en las radiodifusoras locales (privada y pública), estos estilos alternos comenzaron a difundirse a mayor velocidad a través de las tocaditas de bandas que *covereaban* las canciones más representativas, así como a través de los discos piratas que los jóvenes podían adquirir en los mercados populares de esta ciudad. Junto a los de proto-reggaetón podían adquirirse discos de reggae y ska, así como compilaciones de lo que se denominaba “rock alternativo”, que por entonces (y en este contexto) era una categoría para designar vertientes musicales más bien heterogéneas que iban desde el *happy punk* y el *new metal*, hasta el *Hip Hop*, pasando por los remanentes del *grunge*, también llamado *postgrunge*<sup>108</sup>.

Al llevar Xun una vida independiente y, una vez consolidado su grupo de amigos, comenzó a vivir la intensa escena musical de la ciudad de San Cristóbal. Rápidamente pasó del reggae que escuchaba en su espacio laboral al hip hop que cobró gran influencia en las zonas populares de la ciudad y de ahí, la búsqueda, lo fue llevando de a poco al rock en inglés y al rock en español<sup>109</sup>. Xun trataba de no perderse las tocaditas o los conciertos de reggae, rock y ska que

---

<sup>107</sup> Aunque no todos tenían acceso a, comenzaban a popularizarse los canales musicales de tv paga, en específico Telehit y MTV; el primero de éstos se caracterizaba por difundir rock y ska en español, mientras que el segundo hacía lo propio con el new metal y el happy punk estadounidenses. Comenzó entonces a popularizarse la estética del skate que, aunque proveniente de la moda skate-boarding, encontró acogida entre los seguidores de la música ska, generando así un estilo skato. De este modo, los jóvenes skatos, gustaban de escuchar ska en español, grafitear y hacer roller skating. Los contactos entre el punk, el ska y el reggae, con el body piercing, los tenis Vans, las gorras deportivas y las chamarras Adidas, generaron una escena juvenil alternativa de la que fueron partícipes muchos jóvenes de las zonas populares de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Aún hoy, entre los jóvenes indígenas y mestizos de la ciudad es verificable la presencia de este estilo y más aún, entre los seguidores del *bats'i rock*.

<sup>108</sup> En un mismo Cd pirata podía venir música de Nirvana, Limp Bizkit, Papa Roach, Metallica, Red Hot Chilli Peppers, Eminem, Blink 182, Sum 41, Linkin Park, Korn, Green Day y Gorillaz, entre otros.

<sup>109</sup> Se difundía cierto rock en español, también a través de discos piratas que más bien constituían cierto mainstream: en San Cristóbal sonaban entonces, Soda Estéreo, Caifanes, Jaguares, Café Tacvba y El Gran Silencio. Todas estas, bandas de las cuáles Xun también se nutrió en un momento dado.

tenían lugar en espacios públicos de San Cristóbal, y en cuanto a los bares y cafés, aunque no podía acceder a ellos, ya fuera por su minoría de edad o por su inaccesibilidad económica, fue desarrollando un fuerte deseo de tocar en estos sitios<sup>110</sup>.

Xun vivió la nocturnidad del San Cristóbal de la década del *dos mil*, aunque desde una posición un tanto más modesta a la del resto de sus habitantes mestizos. Se rentó un cuarto en una vecindad en la que compartía espacio con otros jóvenes indígenas y con viajeros, bohemios y hippies locales o foráneos, y durante las noches visitaba a sus amigos o los recibía en su cuarto; pero cuando paseaban por las calles, Xun recuerda el anhelo que le provocaba escuchar a las bandas de *jazz*, blues, salsa y rock tocar en los bares de San Cristóbal, lugares a los que a veces no podía acceder por ser menor de edad, o bien, por falta de dinero. Fue así como Xun comenzó a visualizar en su futuro la posibilidad de ser músico y de presentarse en estos escenarios:

“[...] yo desde mucho antes quería tocar en el Revo, pero no tenía ni banda ni nada [...] Antes como yo era menor de edad sólo pasaba por ahí y veía a las bandas que tocaban: ‘¡Cómo me gustaría tocar ahí si tuviera una banda!’”<sup>111</sup>. (Entrevista a Juan Bautista Gómez “Xun”; 17 de noviembre de 2011. Archivo personal).

De esta manera este contexto sonoro comienza a despertar en Xun la necesidad de aprender a tocar música. Nutrido del reggae, el ska y el hip hop, a partir de sus primeros acercamientos musicales a la ciudad a través de su labor como ayudante de comerciante de artesanías; asistente asiduo a tocadas y conciertos de música en una ciudad permeada por todo un ambiente musical alternativo; habitante de una ciudad en la que los jóvenes de procedencia popular e indígena se habían apropiado del grafiti y del roller skating como

---

<sup>110</sup> “Sí, cada vez que había [tocadas] en San Cristóbal, o iba a haber una tocada, siempre me gustó ir así a lugares” (Flecha Macías; 2010: 182)

<sup>111</sup> El Revolución, es uno de los bares más representativos de la escena cultural alternativa de San Cristóbal de Las Casas. Actualmente no es el único, pero sí uno de los que más tiempo llevan activos, junto con La Catrina, el Madre Tierra y el Pura Vida. En él se presentan, hasta la fecha, agrupaciones locales, sobre todo de salsa, blues, rock y jazz, como los Ameneyro, los propios Sak Tzevul, o en su momento La banda del Capitán Flais del finado músico y poeta argentino Sergio Borja. A Xun le representaba la posibilidad de conocer de cerca el mundo musical.



medios expresivos; independizado económicamente a temprana edad y lejos de la jurisdicción parental; poseedor de habilidades estéticas como el dibujo y la fotografía; y usuario de medios electrónicos como Youtube, Xun sintió inclinación por aprender a tocar la batería, formar parte de una banda de rock y presentarse en la misma escena que lo nutrió de referentes musicales.

Fue así como Xun llegó a Vayijel. Formada esta banda desde el año 2006 y habiendo rupturas y cambios en la alineación, es invitado por Óscar, el sobrino de su jefe, a formar parte de la alineación de la primer banda de rock tsotsil de San Juan Chamula en 2009. Óscar enseñó a Xun los redobles y los compases de las canciones de la banda, pues les urgía que se las aprendiera puesto que tenían una presentación en Chihuahua, por lo que Xun, desde San Cristóbal viajaba todos los días a las cinco de la mañana<sup>112</sup> para ensayar cerca de dos horas en Chamula y luego volver a su trabajo. La música se volvió un imperativo para Xun; en menos de un mes se aprendió todas las canciones de la banda, se integró a ella y la priorizó por encima de su empleo:

¿Qué te dijeron tus jefes cuando te ibas a ir a Chihuahua con Vayijel? [Le pregunto a Xun] Pues no me dijeron nada 'ah bueno, está bien'. Ya después de ahí como llevaba como un año sin trabajar, mi jefa: '¿estás trabajando?', 'Sí, estoy trabajando'. Sí me preguntaron y le inventaba cosas. Como casi antes cuando trabajaba en la artesanía sí le pasaba gasto a mi jefa, pues no salía varo. (Entrevista a Juan Bautista Gómez "Xun"; 17 de noviembre de 2011. Archivo personal).

Considero que para Xun, la música en general, en especial el rock, fue un medio que le dio un asidero y un lugar en un contexto urbano, lejano de su familia. La música lo dotó de los medios, los estilos y las formas para no sentirse un extraño en una ciudad, aún entonces, negada para los indígenas. Los espacios alternativos, la nocturnidad, sus pretensiones cosmopolitas, así como la posibilidad de vivir de cerca la presencia de músicos, dotaron a Xun de un modo

---

<sup>112</sup> Al menos hasta 2012, Xun se trasladaba diario de San Cristóbal a Chamula para ir a ensayar con Vayijel.

específico de apropiarse de una ciudad que, finalmente, él considera, hoy por hoy, su hogar.

La música para Xun fue un medio en el que también estaba presente, como si en un mismo campo semántico, la posibilidad de acceder a algunos medios tecnológicos como el Internet o los CD's. La ciudad se convirtió para Xun en una suerte de desfiladero de modas, tendencias y referentes que él retomó para reafirmar una independencia que ya no sólo era económica. Finalmente, Vayijel lo acogió como si hubiese vuelto a casa y el *bats'i rock* le representó ya no sólo la aceptación por parte de los distintos, sino de su propio pueblo que lo recogió. Más allá de cualquier discurso reivindicativo, para Xun está primero la música, por lo que más allá de dedicarse siempre a Vayijel, no descartaría explorar otros sonidos y mejorar su técnica musical:

“Me gusta la música, me gustaría estar en Vayijel y puede que sí tocar en otras bandas. A mí me gusta tocar y ya. Vayijel está bien, ha funcionado porque había chavos que se avergonzaban [...]”.(Entrevista a Juan Bautista Gómez “Xun”; 17 de noviembre de 2011. Archivo personal).

### **La trayectoria de Vayijel en el aparato del rock y la conformación del aparato del *Bats'i Rock*.**

Para distinguir los elementos constitutivos del campo del rock tsotsil en Los Altos de Chiapas, es importante reconstruir la trayectoria de la banda, frente a sus procesos de profesionalización, capitalización, relaciones con promotores culturales, espacios de difusión, audiencias y gestores. A través de la reconstrucción de la trayectoria de la banda, de viva voz de los sujetos participantes, podemos también ir apreciando a nivel de percepción y experiencia el cómo los imaginarios del aparato van siendo incorporados en las prácticas concretas, sus estrategias y toma de decisiones. Así, el campo y el aparato que determinan la posición de los sujetos, al mismo tiempo se modifica

con su hacer. Para este apartado, pretendo dejar en vivo la voz de los sujetos que entrevisté y será hacia las conclusiones que aparezca mi análisis final.

### *Al principio, todo era silencio.*

Nosotros empezamos sin nada ¿no? Sin saber tocar ni un acorde, sin tener instrumentos. Pero así de que ‘qué hacemos, ¿hacemos una banda?’, estábamos estudiando y ‘bueno, está bien’, pero era como hobby, el gusto. Pero presentamos una música. Queríamos hacer cóvers para empezar, pero no somos buenos para hacer cóvers y nunca pudimos hacer un cóver y creo que eso es lo bueno, porque si no, estaríamos ahí haciendo cóvers. (Óscar López, 7 de septiembre de 2011. Archivo personal).

No había rock. Sólo estaba el norteño y esa onda. Ahora se escucha que va a tocar fulanita banda, y que esta y otra banda se presenta y se juntan y juntan. Cada vez es más masivo, en una tocada de rock ya hay más gente. No es como antes de que ‘ah, hay tocada de rock, ¿qué es eso?’ y sólo llegaban tres, diez, veinte, a lo mucho cincuenta personas. Ahora esto que se está haciendo es más masivo. Ya hay más personas. No me siento un precursor, no me siento nada. Simplemente feliz de que la gente lo esté aceptando, de que los jóvenes lo estén aceptando de una manera positiva, no con una manera de verlo como rockstars o presentándole al público “no mames, soy chingón tocando, mírenme”. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

### *Los orígenes de la banda.*

A Valeriano<sup>113</sup> no lo conocía tan bien, aunque cantaba rancheras para concursar. Ya después de que salí de la universidad, igual di con Ronyk (Floriano) y luego empecé a hacer amistad con Valeriano. Él como tenía su puesto ahí en Chamula de vender discos, siempre estaba con su guitarra haciendo cóvers norteños. Yo llego y le digo ‘¡Qué onda!’, porque me llevaba yo bien con su carnal Salvador y los confundía. Me acerqué y le dije ‘¡Hola!,

---

<sup>113</sup> El músico y compositor Valeriano Gómez, quien ya conocía a Óscar López Gómez, fundó junto con Manuel López y el artista plástico Floriano Hernández Cruz (Ronyk), la primera alineación de Vayijel en 2005. Su punto de encuentro era el COBACH de San Juan Chamula y la Casa de Cultura, en donde tomaban algunos talleres. En este contexto es en el que posiblemente entablaron los primeros contactos con Damián Martínez. Otra versión de los inicios de la banda puede ser narrada por Ronyk, a través de su participación en el libro *Tejiendo Nuestras Raíces* (Hernández; 2010: 334-342)

¿eres tú el Salvador?'. 'No, yo soy Valeriano, ¿tú conoces a mi hermano?'. Y así empezó. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Después llegué con mi guitarra: '¿Sabes tocar la guitarra?', me dijo. 'No, estoy aprendiendo más o menos, todavía no sé muy bien' le dije. '¿Y qué rolas te sabes?'. 'No, un poquito de Héroe del Silencio, unas de La Cuca, unas de Red Hot Chili Peppers, ¿y tú?'. Él se sabía más así como norteñas y toda esa onda. Pensé: 'Pues igual le llevo un disco de Def Leppard'. Entonces así le empecé a meter: 'Escucha esto, está chido; ¿puedes sacar esta rola?'. Y él de puro oír nada más lo escuchó y lo escuchó y empezó a sacarla. Después le pasé uno de Phil Collins y de repente vi que sacaba mucho esa madre. ¡Su audición estaba bien perrona! Ya después le pasé más así rock así como Van Halen. A mí me late un chingo este tipo de bandas, pero así como que no le pegaba tanto a él pues. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Después Ronyk y yo sabíamos que Valeriano ensayaba con una banda norteña en la cual estaba Óscar. Él tocaba la batería, y le dije a Ronyk: 'Hey deberíamos hacer una banda, ¿a quién vamos a llamar de vocalista?'. '¡A Valeriano!', me dijo. Después nos enteramos que iban a tocar el dieciséis de septiembre ahí en Chamula. Recuerdo que estaban ensayando por la casa de Leo. A Leo lo conocemos de muchos años también pues y lo fuimos a ver porque no teníamos dinero para ir a San Cristóbal, ¡y que nos encontramos ahí a Valeriano! Estaban ensayando y Valeriano tenía un distortor. No sé por qué había comprado un distortor si estaba tocando música norteña (porque mucho antes le pasé lo del rock y le latió). ¡El se compró un distortor! y nosotros fuimos a ver un distortor. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Llegamos y estaban ensayando de Tigres del Norte, la del Corrido de los Pérez o ¡no sé, algo así! Estaba ahí Óscar tocando la bataca y Valeriano cantando. Llegué y le dije: 'Préstame tu lira, Valeriano' y la agarré y empecé a sonarla. Empecé a tocar la de Héroe del Silencio, Entre dos tierras, y como ya le había pasado yo unos discos y él ya la había escuchado, Valeriano agarró la bataca y empezó a sonarla. Y ya dijimos: 'Éstos van a jalar en el rock'. Y dijimos con Ronyk: 'Los invitamos'. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Óscar tocaba la batería y le gustaba más Cold Play y toda esta onda: Offspring, Blink 182 y todas esas bandas. Ya después me acerqué a Óscar y le dije: 'Queremos formar una banda de rock'. Y dijo: '¡Órale pues!, ¿cuándo empiezan los ensayos?'. Le dijimos luego a Valeriano: '¿Sabes qué Valeriano?, venimos acá porque lo soñamos y queremos que seas el vocalista de la banda'. Y él dijo '¡Ah, órale, chingón, ¡está bien, le entro, le entro!'. Y dice Ronyk: '¿Y quién va a tocar el bajo?'. 'Ni modos, tú lo vas a tocar', le dije. 'No, yo no sé tocar el bajo y no tengo bajo, pero sé quién tiene bajo'. '¿Quién?', le pregunté. 'Ceferino, que también está en el COBACH estudiando, lo invitamos, tiene su banda de norteño también'. Ronyk conocía a Ceferino y fuimos a la Casa de Cultura a hablarle hasta que dijo: 'Órale chido, vamos a hacerlo, me late, vamos a sacar unos cóvers de Caballo Dorado, ese de no rompas más', emocionado él. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Luego nos encontramos con que no teníamos batería y fuimos a hablarle a Leonardo. Él es el que tenía la batería y nos la dio, pero no teníamos amplis; entonces fuimos a pedirle una consola de discos de acetato, nos la prestó, la conectamos y ¡no funcionaba! Me acuerdo esa noche, jalando esa consola para conectarnos, pero no la hicimos funcionar. Hasta que Valeriano llevó su minicomponente que tenía dos entradas de micrófono y ahí nos conectábamos, un rato el bajo, un rato la guitarra, yo en la guitarra acústica. ¡Todo un *desmadre*!. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Empezamos a sacar la rola de *Duncan Dhu*, En algún lugar, y Valeriano como tenía mucha audición, le daba a la voz, el requinto y todo. Mis respetos a Valeriano, pues aunque no tocaba rock, rápido agarraba la onda. Y era todo un *desmadre* el que hacíamos en ese tiempo, hasta que un día dijimos: '*No mames, vamos a hacer esto*' y le digo a Óscar: '*No pues, vamos a tocar punk de Los Ramones, de The Clash, de los Sex Pistols, el punk es tres notas nada más, le hacemos un riff así chiquito y luego la batería, conforme vamos agarrado el beat y ya no sonamos tan rápido*'. Y Óscar dijo: '*¡El punk no es fácil, el punk es bien cabrón; el fácil es el norteño!*'. "*El punk es fácil, es el género más fácil*", les dije a todos. Y Ceferino siempre agarraba el bajo y empezaba a sacar eso de *Caballo Dorado*. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Luego un día con Valeriano hablamos: 'Vamos a hacer algo chido, algo natural y todo, ¿por qué no cantamos algo chido?' y Valeriano dijo: 'A mi me late de a madres, vamos a hacer algo en tsotsil'. Cuando vino la banda de Sak Tzevul al COBACH fue donde despertó el ánimo de la banda de cantar en tsotsil. Fue como una inspiración, aunque prácticamente ya habíamos hecho la primera rola de Vayijel, Mux Kut Jvatik (No más guerra) en la cual Valeriano escribió las letras y todos la armonizamos. (Entrevista a Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Ya teníamos esa rola, cuando escuchamos: '*¡No mames, vamos a ser la primera banda chingón cantando en tsotsil y rock'n roll chingón!*'. Todos nos enteramos con sorpresa una semana después que ya había una banda, que existía desde el noventa y seis. Nosotros pensábamos que íbamos a ser la única banda en Chamula que iba a hacer rock en tsotsil; bueno, en Chamula sí, pero en todo el estado de Chiapas, la primera banda ya existía. Cuando vimos tocar a *Sak Tzevul*, creció la ambición de hacer rolas en tsotsil. Cuando llegó *Sak Tzevul* en Casa de la Cultura, es cuando empezamos a tocar *Mux kut Jvatik*, la primera rola. (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

### *Nombrando a la banda.*

Fue un 28 de Octubre de 2006 cuando se dio a conocer Vayijel ante personas en la Casa de la cultura [...] Vayijel fue fundado por Manuel de Jesús y los demás integrantes se juntaron. Y como cofundador, Ronyk, un pintor. Es el que hizo el logo de Vayijel.. Ronyk no tocaba. Ellos eran los fundadores y luego ellos juntaron a los músicos; pero yo, por desgracia, le puse el nombre.

[...]

Teníamos que tener un logotipo y todo ¿no? y pues fuimos a ver a Floriano 'quiero que sea un tipo gótico, pero más o menos así', 'ah, bueno sí más o menos, así en ese estilo quiero que lo hagas y así', 'órale, pero que tenga un mensaje subliminal muy heavy' y nos empezamos a viajar así. Lo hizo en una hoja que a la primera le dibujó un maicito 'chingón, ahí le modificamos bien chingón después' y así se quedó. Y así quedó el logotipo. Ya sabíamos que existía la 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 también te pedían muchos requisitos. (Eleuterio Hernández "Teyo"; 1 de Diciembre de 2011. Archivo personal).

Bueno, yo los fui a buscar porque en realidad a mí me gustaba mucho la música y llegaba a sus ensayos para ver cómo le hacían y todo eso. Quería formar parte de ellos, pero no sabía cómo, sólo llegaba a ensayar. Y cuando fue su presentación ahí pude aportar esa parte de ponerle el nombre a la banda. Yo a Manuel lo conocía de vista cuando él estaba en la prepa y yo estaba en la secun, pero yo lo conocí bien bien cuando me integré a la banda. Lo reconocíamos porque el hermanito de mi amigo que te digo son amigos con Manuel. Y ahí, llegaba también en la casa de Leo. Nosotros ahí nos conocimos (Eleuterio Hernández "Teyo"; 1 de Diciembre de 2011. Archivo personal).

Ya después en diciembre [2006], que tocamos ahí en Chamula, no sabíamos cómo se iba a llamar la banda. Decía Damián Martínez: '*No sabemos qué ponerle*', hasta que Teyo llegó. Decían que le iban a poner *Gusanito*, *Zopilotitos*, pero en tsotsil. En lo que Teyo: '*Vamos a ponerle Vayijel. Es el chul'el más o menos*', y nos explicó. '*¡Ah, no mames!, está chingón, poca madre*' y ya nos quedamos así con *Vayijel*. Teyo en ese entonces era cuate así nada más. Él no tocaba todavía. Subimos a tocar la primera presentación y ya subimos como *Vayijel* la rola de *Mux Kut Jvatik*.

[...]

Realmente la rola ya tenía pues esencia, lo que pasa es que no sabíamos los tiempos, pero también hicimos nuestra lucha. Luego, compusimos una rola cuando falleció la hermanita de Ronyk: Loxa, como quince días después de la primera tocada, en *Todos Santos*. Loxa la escribió Teyo. Ya después escribimos con Valeriano *Chon Bolom Jmetik*. La escribimos a través de la antorcha [procesión] que fuimos; agarré la guitarra y empecé a hacer el *riff* y Valeriano también empezó a improvisar y quedó. Y así empezamos a escribir canciones. Íbamos ligeramente. Después con el tiempo, ya empezamos a tocar y a tocar. Manuel. (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

## Vayijel y Sak Tzevul en Chamula, enero 2007.



*Fotografía 2 Primer concierto de Vayijel, San Juan Chamula, 21 de enero de 2007.*

Fue la primera vez el 21 de enero del 2007, cuando empezamos a tocar en Chamula. ¡Todo un *desmadre!* Jamás se había tocado rock en Chamula. La primera vez, fue en Noviembre [2006], en Casa de la Cultura, pero no hubo mucho público; pero se corrió el rumor que había unos chavos tocando rock. Ya el 21 lo quisimos hacer masivo, para la fiesta de San Sebastián. Trajimos a *Sak Tzevul* y todo y ¡órale! Fue en los *maitines* en la noche y ya. '*Vamos a traer a Sak Tzevul*'.

[...]

Después, cuando ya entablamos amistad con *Sak Tzevul*, Damián empezó a entablar más amistad con Valeriano. Llegaban a visitarnos a veces en el ensayo. Damián nos apoyó cuando hubo un concurso aquí en San Cristóbal, el del Primer Concurso Estatal de Bandas de Rock [10 de abril de 2007], que condujo Mayra. Damián nos dijo: '*Va a haber un concurso de bandas y échenle huevos, amachínense bien, van a hacer una grabación*'. Manuel.

[...]

A *Sak Tzevul* le dijimos: '¿Quieres tocar?'. 'Sí, pero necesito mi seguridad, ¿no nos van a matar?; ¿no nos va a aventar botellas?, ¿seguro?'. '¡Seguro!, vamos



a armarlo', y lo armamos. Había un chingo de gente. Tocamos como seis rolas y al final tocó Sak Tzevul y a toda madre. Esa fue la primera vez que tocamos masivamente. De eso grabamos un DVD. Ese DVD no está a la venta, sólo era una grabación para la banda, misma que usó Damián Martínez para que entráramos en el primer concurso de bandas. Damián nos echó el paro para prácticamente hacer ese demo y quedamos en ese concurso. (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal)

### 1er concurso estatal de bandas de rock.



*Fotografía 3 Primer Concurso Estatal de Bandas de Rock en Chiapas (Youtube)*<sup>114</sup>.

En la tocada ¡una vergüenza! En el concurso al primer lugar le iba a tocar diez mil, quince mil, no sé cuánto era. ¡Éramos bien ambiciosos!: 'Buena, yo lo voy a comprar una guitarra', decía; '¿Y tú, Valeriano?', 'Yo voy a comprar también una guitarra y unas cuerdas', y Teyo: 'no, yo un amplificador'; 'unas baterías [sic.] para el plato de la bataca', decía Óscar. Todos así de: 'En nombre sea de Dios, vamos a ganar'. Si le preguntas al vocalista de Yibel (Valeriano), me cae que se acuerda todavía, ya todos sabíamos en qué nos lo íbamos a gastar.

[...]

<sup>114</sup> Netza Gramajo – Youtube (20/05/2007), "1ER. CONCURSO ESTATAL DE BANDAS DE ROCK EEEEEEN CHIAPAS", en <https://www.youtube.com/watch?v=bTD5irdtQGc> Consultado 04/06/2014.

Hasta pena nos da ahorita. Esa vez tocamos sólo dos rolas, o ¿una fue?, ¡sólo fue una! Llegamos pues, llegó el día del primer concurso: '*Somos la banda Vayijel*' y ya todos subimos. Estábamos ahí en el camerino y nos dijo una chica: '*No chavos, aquí saquen sus cosas, aquí nadie va a entrar*'. '*¿Por qué no podemos dejar nuestras cositas aquí?*'. '*¡No, ustedes son...!*'. Traíamos nuestros chujs y todo: '*Ah, chale, qué poca madre*'. Salimos. '*Ahí estén en el pasillo, aquí ni una banda va a entrar*'. Después quedamos viendo, había otra banda metida ahí. '*¡Qué poca madre!*', dijimos. ¡Racismo completo!.

[...]

Y ya después cuando empezamos a afinar la guitarra no sabíamos utilizar el afinador. ¡*Neto*, yo no sabía afinar una guitarra!, Valeriano sí afinaba, pero de oído y no sabía utilizar el afinador, hasta que a la mera hora, faltando como una banda para pasar nosotros, recuerdo a Óscar: '*¡Ah, no saben afinar la guitarra, dan pena!*'. 'No', dijo Valeriano, '*sólo que hay mucho ruido, y yo lo afino de oído*' dice. ¡Había un *pinche* ruido allá arriba! '*¿Qué vamos a hacer?*'. '*No sé*'. Dice: '*Vamos a hablarle al chavo que nos prestó [sic.] afinador*'. Era el vocalista de *Korsakov*, Oswaldo que ahorita está en los *CocaLovers*, él nos prestó [sic.] nuestro afinador antes. '*Vamos a decirle que nos afine, porque nos prestó nuestro afinador, que nos eche el paro*', y salieron a buscarlo pues, creo que Ronyk salió a buscarlo".

[...]

Óscar no llevó sus platillos, no llevó tarola, no llevó pedales y ¡la batería en seco! '*Préstame tus platillos*', le dijo al otro, '*no, ¿por qué no trajiste los tuyos?*'. '*No, no seas culero, préstame tu...*'. Igual le pidieron favor no recuerdo a quién y ¡tacaño el baterista!, hasta que: '*Ah, está bien, te doy mi pedal y...*' creo que le dio un platillo y así subimos a tocar. Fuimos la sexta banda en tocar. El público estuvo chido, pero no tocábamos a tiempo. Ahí no subimos con *chuj*, no subimos con nada y pues llamó la atención que cantábamos en *tsotsil* y ahí despertó la curiosidad. Empezamos a echarle ganas y empezamos a ensayar a ensayar. Luego, fuimos a tocar a Copainalá. (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal)

*La experiencia en la XE-Copa.*



*Fotografía 4 Vayijel en directo para la XE Copainalá, 2007<sup>115</sup>.*

Primero fuimos a tocar en el teatro del Centro Cultural de allá de Tuxtla, a donde llegó *Sak Tzevul*. Y ahí conocimos a Andrés, que era director de la XE-Copa de Copainalá [Agosto, 2007], quien nos vio tocar y dijo: ‘¡No mamen!, tocan chingón, quiero que vayan a hacer una grabación ahí en la radio, los invito chavos’. Después se hizo el aniversario de la radio y fuimos a tocar allá. Andrés buena onda y nos dijo: ‘Vayan a tocar, que van a grabar, van a salir acá en un disco’.

[...]

---

<sup>115</sup> “Hoy queremos compartir un canto tradicional Tsotsil de San Juan Chamula, Chiapas. Una adaptación del grupo de Etnorock llamado Vayijel, grabación realizada en el año 2007 en la XECOPA “La Voz de los Vientos”, de Copainalá, Chiapas. Disfrútenlo <http://chirb.it/50racN>” *Corresponsales indígenas (2010), “Etnorock Tsotsil de Chiapas. Grupo Vayijel”, en <http://corresponsalesindigenas.blogspot.mx/2010/04/etnorock-tsotsil-de-chiapas-grupo.html>, Última consulta 21/03/2015.*

Y al final sacamos el fondo para ir. 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. Archivo personal)

*La salida de Valeriano y la llegada de Xun. Festival Omàwari, Chihuahua.*

Dos mil ocho, para Vayijel fue un año de muchísima proyección tanto a nivel local como nacional. Con un demo en sus manos, varias tocaditas en su haber y una grabación para la radio de Copainalá, así como un arduo proceso de ensayo, composición e instrumentación, la banda comenzó a llamar la atención de medios de comunicación e instituciones públicas. Significativa es la entrevista que les realiza Daniela Escalante para *Primero Espectáculos* en el noticiero matutino *Primero Noticias de Loreto de Mola* en la empresa Televisa. Ahí, Valeriano y Óscar dan a conocer su música y ya se habla de revalorizar la lengua materna<sup>116</sup>. Asimismo, la banda ya ha comenzado a echar mano de la red social

---

<sup>116</sup> émula TV (28/03/2008), “Vayijel, rock tsotsil hecho en Chiapas”. En:

Youtube para presentar sus producciones musicales independientes, como la canción “No más a la guerra”.

Ellos ya habían viajado en lo del Zócalo (24 de febrero de 2008) organizado por el INALI, a ese festival acompañaron a Sak Tzevul y a Hamac Caziim. Todavía iba Valeriano con ellos<sup>117</sup> (Juan Bautista Gómez Díaz “Xun”; 17 de Noviembre de 2011. Archivo personal).



Fotografía 5 Daniela Escalante de Televisa, entrevista con Vayijel. 14 de marzo de 2008<sup>118</sup>.

Meses después, *Sak Tzevul* nos dice que querían a Valeriano, que sólo un año para que se nutriera de la música porque él tenía *el sueño*; nos dijo: ‘*Ustedes sigan tocando, sigan tocando*’, pero que su fuerte [de Valeriano] iba a ser *Sak Tzevul*. A final de mes hubo conflictos con Valeriano al cual ya decidió la banda pues que mejor *hasta aquí* con él. Le dimos su despedida y ya. Pero así fue, no fue *culero* pues, no fue mal pedo así de que pelear, no. (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal)

---

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=TN\\_e55CiLRU](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=TN_e55CiLRU) Consultado el 4 de junio de 2014. Visitar también: Pukuj/Usuario (18/11/2008), “Rock tsotsil hecho en Chiapas Vayijel”, en EspecialMúsica.TV <http://www.especialmusica.tv/videos/vayijel-rock-tsotsil-hecho-en-chiapas> Consultado el 4 de junio de 2014.

<sup>117</sup> Ver programación para el 24 de Febrero de 2008 en [http://www.inali.gob.mx/pdf/Pro\\_2008\\_LM.pdf](http://www.inali.gob.mx/pdf/Pro_2008_LM.pdf)

<sup>118</sup> Fotografía tomada de Grupo de rock en tsotsil “Vayijel” – blog – (2009), en <http://rockvayijel.blogspot.mx/2009/09/grupo-de-rock-en-tzotzil-vayijel-en.html>, consultado el 4 de junio de 2014.

O sea que había ocurrido algo ya con nosotros, porque ya cuando decidimos que Valeriano saliera es porque él ya no llegaba a los ensayos y ya no había interés de Valeriano por estar en la banda. Quizás interés sí había, pero él estaba presionado. Y luego, ya se estaba acercando la tocada de Chihuahua y teníamos que ensayar y él ya no llegaba. Y ahí fue cuando invitamos a Xun. Así salió Valeriano, y después amachinamos con Xun. Él se *re-rifó*, ya quería ese entusiasmo que tenía él en la batería. (Eleuterio Hernández "Teyo"; 1 de Diciembre de 2011. Archivo personal).

Una noche llegaron, te digo, a la una de la mañana y luego, me llevaron su cuarto del Floriano y, 'sabes qué ¿no quieres ser el baterista de Vayijel? Es que nos había dicho Óscar que tú tocabas la batería y bueno'; 'sí pero no sé tocar muy bien', 'no pero ps es echar la mano ¿no?'. Que por ser cuate de óscar, como yo soy el único, como no conocían a alguien más que tocara la batería. Era el único baterista en San Juan Chamula que ellos conocían por parte de Óscar. Ya así de oye, que si vamos a tocar a Chihuahua, ¿no vienes? Sí, y ¿cuántas rolas? No, son como seis rolas y yo así de chale...Traían grabado unas cinco o cuatro rolas. Grabaron un disco, lo grabaron en computadora. No, ps es que estoy trabajando... Yo también...Tenemos que ensayar casi diario, todo el día, es que tengo que dejar mi trabajo... En una semana me tengo que aprender todos los toques que hacía Óscar, ya ves que él era el baterista. Así de que 'bueno, está bien'. Así de que llego a las cinco o seis de la mañana a Chamula para ensayar los toques que hacía Óscar y llegaba como a las seis y media. Una semana así ¿no? Iba en taxi, luego regresaba. Una semana.

[...]

Y seguía trabajando, por eso iba en las mañanas; pero una semana nada más. Entraba a la chamba a las ocho y media. Y así ya después, bueno ya dejé la chamba, para nada más ensayar. No es que vamos a tocar en Chihuahua, que va a estar chido... en el escenario se siente bien chingón... sí, y que no sé en cuántos meses vamos a ir a **Chicago** también<sup>119</sup>, así me convencieron y que en Chihuahua vamos a ir en avión y todo eso... creo que yo me fui más por viajar en avión a Chihuahua, me dijeron que el boleto

---

<sup>119</sup> Al parecer hubo un contacto entre Vayijel y Carlos Tortolero, Presidente del Museo de Arte Mexicano de Chicago, el 9 de Octubre de 2008. CONACULTA – Salda de Prensa (2008), "Hoy conferencia 'National Museum of Mexican Art Connection Chiapas – Chicago'", en Notas del Estado de Chiapas. [http://www.conaculta.gob.mx/estados/oct08/09\\_chia01.html](http://www.conaculta.gob.mx/estados/oct08/09_chia01.html) Consultado el 7 de junio de 2014. Cabe apuntar que Óscar, ya siendo frontman de Vayijel, adquirió su guitarra de manos del Presidente del Museo.

estaba en tanto y yo dije 'y si sigo chambeando ahí para juntar varo si quiero salir y viajar en avión, creo que no lo voy a hacer, mejor voy así, chingue su madre'.

[...]

Y los ensayos en ese tiempo antes de ir a Chihuahua era casi matado, casi todo el día... [¿Te costó adaptarte a la banda?...] Sí, es que... ellos sí ya sabían cómo estaba. Cuando llegó el momento en Chihuahua todo cagado. Yo no podía tocar una rola, la de *Jvalopat'ok*, esa no la podía tocar wey, ese pedacito, tocó Óscar, llega una parte donde salió Óscar y yo ya entro a tocar, como un pause, algo así, es que yo no podía; me acuerdo una parte que yo no podía. Iniciaba Óscar y creo que yo entraba en la mitad... el chiste que tocaba él primero, un pedo así... Nos dieron quince minutos, equivale como a tres rolas, pero los weyes se colgaron, creo que tocaron como media hora, ya nos querían bajar, 'no, ¡que ya bájense!'.

[...]

Del festival Omawari (Septiembre de 2008)<sup>120</sup>, algo así. Primero iba a ser en Parral Chihuahua y ya de ahí Ciudad Juárez, pero como hubo temporada de lluvia se inundó Parral y ya no tocamos ahí. Lo organizó, creo que el gobierno de Chihuahua... Y el público era poquito. Sólo tocamos en Ciudad Juárez. Sólo nosotros de rock, hasta ahorita como esa vez sólo era una banda de rock. Los demás como tradicional. La pasamos bien, a mí sí me gustó. No sé cómo fue el contacto, con Floriano, como fue el representante de la banda, namás nos iba a pagar no me acuerdo, veintitantos creo, no me acuerdo; el chiste es que era algo chido, ¿no? que me lograron convencer. (Juan Bautista Gómez Díaz "Xun"; 17 de Noviembre de 2011. Archivo personal).

A las seis de la mañana Xun llegaba a ensayar porque estaba muy próximo lo de Chihuahua. Ya sabíamos tiempo pues, sólo que nos perdíamos en la estructura de la música. Así entró Xun y empezamos a componer rolas nuevas; de hecho tocábamos las rolas de *Vayijel* con letras de Valeriano y pudimos grabar un demo con ellas. Pero luego llegó Valeriano al cuarto de ensayo y estaba *súper emputado*, y empezó a decir al sucesor de CELALI y de CONACULTA que *Vayijel* ya estaba desintegrado [...] Chihuahua fue la experiencia más chingona. Íbamos a dar dos conciertos, uno en Ciudad

---

<sup>120</sup> Rancho Las Voces – blog – (2008), "Programa del IV Festival Internacional Chihuahua, Omawari 2008 de las Naciones Hermanas – Centro Cultural Paso del Norte", en [http://rancholasvoces.blogspot.mx/2008/08/programa-del-iv-festival-internacional\\_7165.html](http://rancholasvoces.blogspot.mx/2008/08/programa-del-iv-festival-internacional_7165.html) Última consulta, 21 de marzo de 2015.

Juárez y otro en Parral Chihuahua, pero como hubo inundaciones en Parral, prácticamente ya no tocamos ahí. Pasamos dos días de pura hueva, comer en hotel, dormir, levantarnos, comer, ver tv, ir a la piscina, meterse en el agua, salir y echar paseo. (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal)

Valeriano, para Marzo de 2009, ya participaba de lleno con Sak Tzevul<sup>121</sup>.



*Fotografía 6 Vayijel con Xun de baterista y Óscar de vocalista en su paso por Chihuahua, Febrero de 2009<sup>122</sup>*

*La segunda ruptura. Salida de Floriano y Festival Ollin Kan, 2009.*

Con la salida de Valeriano y la visibilidad que comenzaba a cobrar el movimiento de rock tsotsil, la escena comenzó a diversificarse. Valeriano salió de Sak Tzevul e integró la banda Yibel Jmetik Banamil (Raíces de la Madre Tierra), a la vez que en San Juan Chamula surgían los grupos Xkukav (Luciérnaga) y Slajem K'op (La última palabra). A finales de este año, también surgirían las agrupaciones zinacantecas Lumaltok (neblina) y Hektal (ahorcarse). La proyección que se daba tanto a nivel gubernamental como mediático, sin duda repercutió como motivación para los jóvenes de los pueblos indígenas de Los

<sup>121</sup> CONACULTA, Comunicado de prensa Núm. 314. Lunes 30 de marzo de 2009 <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=1002> Última consulta, 22/03/2015.

<sup>122</sup> Fotografía tomada de: Grupo de rock en tsotsil "Vayijel" – blog – (2009), en <http://rockvayijel.blogspot.mx/2009/09/grupo-de-rock-en-tzotzil-vayijel-en.html>, consultado, 04/06/2014.



Altos de Chiapas. No obstante, la escena se configuraba como una serie de acomodados y rupturas entre bandas, a la vez que se tejían nuevos lazos y formas de producción y promoción del quehacer musical. Así, bajo el apoyo de algunas instituciones gubernamentales que venían participando del movimiento, llegó la oportunidad de Vayijel para presentarse en el 6º Festival Internacional Ollin Kan, los días 17 y 18 de Abril de 2009. También se tenía programada una presentación para el 14 de septiembre de 2009 en el Centro Cultural Ollin Yoliztli, en la ciudad de México, pero esta ya no se llevó a cabo pues la banda atravesó un veto por problemas en el Ollin Kan.

Al siguiente año salió lo del Ollin Khan. Como no había bandas de rock en tsotsil, como no era como ahorita que ya, antes sí ya si tocabas en algún lugar sí llegaban cuates... Y luego fuimos al Ollin Khan. Luego Floriano salió por unos pedos que tuvimos. Una bronca de la banda. El representante se pelearon con el organizador... se podría decir que... tocábamos en un lugar era un varo, no hubo golpes, pero... en ese momento... cómo le hiciste con la paga... ps ¿En ese entonces tú ya no chambeabas? ¿cómo le hiciste? Teyo es el único que hizo el paro casi en todo, como no teníamos varo, él hacía el paro 'no hay pedo'. No, sí nos pasábamos de lanza, para ensayar compraba cuatro cajas de refrescos, como fiesta. Éramos muy felices en ese entonces, nadie se preocupaba. El que disparaba era Teyo. (Juan Bautista Gómez Díaz "Xun"; 17 de Noviembre de 2011. Archivo personal).

Luego fue lo del Ollin Kan [17 de Abril de 2009], en donde hubo pleito. Lo que pasa es que le preguntaron a Ronyk: *'¿Cuánto van a cobrar por dos tocadás?',* creo que eran siete mil lo que estaba cobrando Ronyk por tocada. Y luego Ollin Kan dijo *'sí, está bien',* pero Ronyk no firmó contrato y sólo fue así de palabra, y ya cuando estábamos en México, llegamos a las oficinas a cobrar, según nosotros: *'Sí, aquí está su dinero, son siete mil pesos'.* *'No, pero falta una tocada más',* dice Ronyk. *'No',* dicen, *'acá les dijimos siete mil pesos por las dos'.* *'No, no quedó así el trato'.*

[...]

Entonces nos dijo Ronyk: *'Chavos, no importa, sólo nos van a pagar de una, pero vamos a tocar dos veces, ¿quieren o no?'*. Ah y nosotros: *'No, no queremos tocar, cancelamos si tocamos así'* y Ronyk se echó pleito con el director y le dijo: *'Si no van a pagar dos tocadás, los chavos dicen que*

cancelan'. 'Ah, sí, que cancelen, está bien, no hay problema, igual que vayan agarrando sus cosas del hotel ya no va a haber alimentación, ni hospedaje; si no tocan, les cancelamos los boletos del avión'. 'Ah bueno, así por las buenas sí vamos a tocar, mañana vamos a estar presentes para tocar'. (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal)

Cabe mencionar que en el festival Ollin Kan también participó la banda Lumaltok, presentando su primer material discográfico "*Ja' Ontikotik kremotik taj jtijkotik rock*"<sup>123</sup>. Julián Hernández, quien también había pertenecido a la banda zinacanteca Sak Tzevul, se separó de ellos para formar su propio proyecto y producir su primer disco en el estudio de grabación de Pedro Wood "Chango Estudio". Este fonograma fue producido entre mayo de 2008 y marzo de 2009, cabe mencionar que la salida de Julián de Sak Tzevul coincidió con la entrada de Valeriano. Ya habrá oportunidad en otro espacio para profundizar un poco más en la experiencia de la banda Lumaltok.

#### *Buscando mánager.*

Después de enfrentar un veto de varios meses, Vayijel buscó nuevos espacios para presentarse que no fueran auspiciados por las políticas culturales. La banda entonces conoció el *underground* y comenzó a buscar tocar en espacios urbanos de San Cristóbal, tratando de abrirse camino en un circuito distinto. Lo que la banda buscaba era que sus presentaciones fueran mejor pagadas y tener la oportunidad de proyectarse en los circuitos alternativos e independientes del rock local, nacional e internacional. La banda buscaba salir del campo del *ethnrock* para ampliar sus audiencias, lo que los sujetó a otras vicisitudes. Después de un amplio currículum y experiencias, emprendieron el camino de la producción discográfica, con miras a posicionarse como una propuesta mejor promovida. Además del disco, necesitaban un *mánager*.

---

<sup>123</sup> INFORMADOR.MX (25/04/2009), "Lumaltok presenta su primera producción discográfica", en <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2009/97822/6/lumaltok-presenta-su-primer-produccion-discografica.htm> Consultado el 22 de Marzo de 2015.

Entre abril y noviembre de 2009, Vayijel intentó presentarse en diversos espacios, entre ellos, los del Jule. El Jule, Jóvenes Unidos por la Libre Expresión, era una organización civil independiente formada en 2006 que había promovido y constituido la comunicóloga y radiolocutora Mayra Ibarra Trejo, después de varios años de experiencia como productora del programa de radio Radiomofósis X&Y, que mantenía altos niveles de audiencia entre la población joven de San Cristóbal de Las Casas. El Jule, surgido como proyecto al amparo de la Asociación Civil Alianza Cívica, promovía actividades culturales con jóvenes, como fue el 1er Concurso Estatal de Bandas de Rock en Chiapas y posteriormente, los Viernes Juveniles, en donde Vayijel buscó presentar su trabajo. De este modo, Vayijel comenzaba a pisar los terrenos de la promoción independiente.

Un par de viernes los invitamos a un viernes juvenil. Eran bien *pancheros* los Vayijel. Llegaba yo al viernes juvenil y hasta el ingeniero de sonido “oye esa banda de San Juan Chamula ya no quieren tocar, mira mira como están bien encabronados”, “¿por qué?”, “que el sonido está de la chingada, que no sé qué. Mayra, haz algo porque Vayijel ya no quiere tocar” y yo tenía que ir así de buena onda. “No, es que esa batería está bien jodida, que no sé qué, vamos a poner la nuestra ahí la traemos”, “¿ah sí, dónde la van a poner?”, “pues ahí a un ladito”, “miren muchachos, ustedes pueden poner la batería si quieren, pero esa batería está microfoneada y no hay más micrófonos para la batería de ustedes, de haber sabido nos hubieran prestado su batería con anticipación, pero no lo sabíamos, entonces yo creo que con esa batería pueden sonar”, “no, es que ese wey nos discrimina, no quiere que...” siempre estaban discriminados los Vayijel y todavía, cuando ya hicieron más amistad conmigo, “tú nos discriminaste en el primer concurso”, [...] Traen todo un rollo ahí (Mayra Ibarra Trejo; 7 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Cuando le pedimos a Mayra ser la *mánager* estábamos todos. Mayra nos conoció por el Proyecto Pox [15 de Noviembre, 2009] cuando ella manejaba a *Zoopsia*. Éramos nosotros los que buscábamos las tocadas pues. A veces me sentía yo así muy estresado cuando iba a las estaciones, a mí me buscaban y como era novato en eso, no sabes muy bien cómo controlarte. Conocimos a Mayra tocando la rola de *Jvalopat'ok*, donde Óscar usaba ya una voz más gutural. Es cuando a ella le sorprendió y empezamos a contactar con ella.

Entablamos amistad porque queríamos que ella fuera la diseñadora del disco que buscábamos financiar, pero realmente era todo virtual, no teníamos nada, y ella nos estaba haciendo unos diseños así bien *chingones* de a *madres*. Se iba a llamar *Kuxlejal* e iba a tener diez canciones. Ahí tengo, una copia del proyecto (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Así que Mayra Ibarra comenzó a ejercer el papel de productora creativa y mánager de Vayijel, a promoverlos en distintos espacios de la ciudad y a diseñar el proyecto discográfico de la banda:

Ya cuando hablé con ellos, fue cuando ellos me buscaron para hacer el diseño de su disco y ya estaba yo terminando en Alianza Cívica, pero a penas iba a comenzar el proyecto de radio. Estaba en Alianza Cívica y me hablaron los Vayijel por teléfono, “no que mira, que queremos hablar contigo, que si nos podemos reunir” y yo les dije que sí, que los esperaba en Alianza Cívica. Y ahí llegaron los Vayijel (Mayra Ibarra Trejo; 7 de diciembre de 2011. Archivo personal)..



Fotografía 7 2o Festival Proyecto Posh, Noviembre de 2009<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Ecoturismoesoterico2 (08/11/2009), “Segundo festival de expresiones culturales”, en festivales. <https://ecoturismoesoterico2.wordpress.com/page/229/> Última consulta, 22/03/2015.

## Los Festivales.

En 2009 Martínez de Sak Tzevul, con intercesión del CONECULTA y del CELALI organizó junto con los miembros de Lumaltok y Yibel Jmetik Banamil el primer *Bats'i Fest* del cual quedó fuera Vayijel dado que atravesaban por un veto de un año luego de que en 2008 entraran en conflicto con los organizadores del festival cultural "Ollin Kan" en ciudad de México<sup>125</sup>. Fue entonces que con el concepto *bats'i Fest*, el de *bats'i rock* adquirió una popularidad inusitada que terminó por aglutinar bajo de sí a todas las bandas partícipes del fenómeno de *rock tsotsil*.



Fotografía 8 Primer Bats'i Fest. 6 - 7 de Noviembre de 2009<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> Los organizadores del Ollin Khan 2008, según testimonios de la banda, querían que Vayijel tocara en dos sesiones al precio de una. Su mánager de entonces, el pintor Floriano Hernández, por petición del resto de los miembros, exigió se le pagara a la banda el precio de dos tocadás y los organizadores del Ollin Khan les dijeron que si no tocaban cancelarían sus boletos de avión y sus reservaciones de hotel. Dado el conflicto, Vayijel estuvo vetado de los eventos culturales a nivel nacional hasta finales de 2009, por lo que no fueron invitados al Primer Bats'i Fest, entonces organizado por Martínez, Yibel Jme'tik Banamil y Lumaltok.

<sup>126</sup> Corresponsales indígenas (2009), "Festival de rock indígena México - Guatemala", en <http://www.corresponsalesindigenas.blogspot.mx/2009/11/festival-de-rock-indigena-mexico.html>

Luego del éxito que tuvo el Bats'i Fest 2009, en 2010 Vayijel se integró a la organización de la edición de ese año a la que fue invitada la agrupación de *rock seri* Hamac Caziim, con quienes Vayijel ya había compartido escenario en 2008.



Fotografía 9 Vayijel en el 2o Bats'i Fest "Festival México- Guatemala de rock indígena"<sup>127</sup>.

Para 2011, la escena de rock tsotsil se había diversificado. Existían cerca de quince bandas, entre Zinacantán y San Juan Chamula. Festivales como el Bats'i Fest y el Kuxlejal K'in se consolidaban y existía una sinergia entre bandas, orgaizaciones civiles, promotores culturales, instituciones (estatales y federales), medios de comunicacón (radio, televisión e internet) y \fans\ dentro y fuera de las comunidades indígenas. Cambios en la administración pública local en 2010 dificultaron la difusión y el financiamiento.

Consulta: 13/11/2013, Más información en: Vidal, Fabián; 8/Nov/2009, "Llegó el 'Bats'i Fest', rock maya, tzotzil y zoque", en [ecoturismoesoterico2.wordpress.com](http://www.ecoturismoesoterico2.wordpress.com).  
<http://www.ecoturismoesoterico2.wordpress.com/2009/11/08/llego-el-batsi-fest-rock-maya-tzotzil-y-zoque/> Ultima consulta: 22/Nov/2013.

<sup>127</sup> Koman Ilel (18/09/2010) "Bats'i Rock en 'Los Altos' de Chiapas", en Koman Ilel – Mirada Colectiva <http://komanilel.org/2010/09/18/batsi-rock-en-los-altos-de-chiapas/> Consultado, 07/08/2014



Fotografía 10 1er y 2o Festivales "Kuxlejal K'in" - Fiesta por la vida, canto bajo las estrellas (1 de Mayo de 2010<sup>128</sup> y 25 de Junio de 2011<sup>129</sup>).

El 9 de abril de 2011, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Canal 22, cerraron la filmación de la Serie Diversidad con un concierto que juntó a Vayijel y a Lumaltok en un mismo escenario en la Plaza de San Sebastián en Zinacantán, Chiapas.

<sup>128</sup> López R., Sergio (25/04/2010) "Festival en Zinacantán'Kuxlejal K'in' / 'Fiesta por la vida'" en Todo Chiapas en un mismo sitio, <http://todochiapas.mx/2010/04/festival-en-zinacantan-kuxlejal-kin-fiesta-por-la-vida/> Consultado, 12/09/2013.

<sup>129</sup> López, Diego (24/06/2011) "Realizarán el Segundo Festival Kuxlejal K'in" en Todo Chiapas en un mismo sitio, <http://todochiapas.mx/2011/06/realizaran-el-segundo-festival-kuxlejal-k'in/> Consultado, 12/09/2013.

Fotografía 11 Vayijel y Lumaltok, para Canal 22 e INAH, Zinacantán, Feria de San Sebastián<sup>130</sup>.



<sup>130</sup> Fotografía de Vayijel Rock Tsotsil (2011), "Hey compas! aQui les dejamos el flyer [...]". Publicada en [https://www.facebook.com/vayijel/photos\\_all](https://www.facebook.com/vayijel/photos_all) el 20/Mar/2011.



## De rol en el *Bats'i Rock*. Memoria gráfica.

*Vayijel en el Segundo Bats'i Fest. 2010.*



*Fotografía de Edgar Ruiz, 13 de Noviembre de 2009. Archivo personal*

Organizado por el Centro de Lenguas, Artes y Literatura Indígenas (CELALI) y el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes (CONECULTA), se presentaron en Chenalhó, Oxchuc y San Cristóbal de Las Casas, las agrupaciones Sobrevivencia (rock mam, Guatemala), Hamac Caziim (rock seri, Sonora), Sak Tzevul y Lumaltok de Zinacantán; así como Vayijel, Xkukav y Yibel Jmetik Banamil de San Juan Chamula, Chiapas.

*Feria de la Primavera y de la Paz 2011.*



*Fotografía de Sergio A. Zea Caloca, 30 de abril de 2011. Archivo personal*

En 2010, Vayijel pasó por un notable proceso de profesionalización, gracias a la incorporación de la promotora cultural y comunicóloga Mayra Ibarra Trejo. Los escenarios que pisó Vayijel se hicieron cada vez más grandes y su público más amplio. Sus seguidores se incrementaron, en su propio pueblo y entre la población indígena y no indígena de San Cristóbal de Las Casas



*Fotografía de Sergio A. Zea Caloca, 30 de abril de 2011. Archivo personal*

Discurso de los anfitriones de la Feria de la Primavera y de la Paz:

Yo soy fan de ustedes, tuve la suerte de estar en el *staff* del video que hicieron y felicitarlos porque San Cristóbal sin los indígenas, sin los chamulas, sin los zinacantecos, sin Chenalhó, sin Pantelhó [...] no es San Cristóbal; no podríamos ver a San Cristóbal siendo no diverso. San Cristóbal es diversidad y ustedes son un gran ejemplo de jóvenes talentosos. Admiramos mucho cómo han ido caminando (30 de abril de 2011).

Vayijel presenta su primer disco. México DF, Octubre de 2011



*Fotografía de Vayijel Rock Tsotsil (2011), "Amigos! Aquí esta el cartel de la presentación oficial de nuestro disco en la Ciudad de México! [...]". Publicada en:*

[http://www.facebook.com/vayijel/photos\\_all](http://www.facebook.com/vayijel/photos_all)

*el 01/Oct/2011*

En 2010, Vayijel comenzó la producción de su primer disco. En 2011, fue promocionado y presentado en Chiapas, Querétaro, Estado de México y Distrito Federal. En esta ciudad, se presentaron en el programa de TV "Animal Nocturno", en el Tianguis Cultural del Chopo y en el Café Bar Artería. Acompañados por Francisco Barrios (del grupo Botellita de Jerez y L@s Jij@s del Maiz), presentaron su disco el 16 de Octubre de 2011

*Óscar de Vayjel. Segundo Festival de Tradición y Nuevas Rolas, Querétaro, 2011. Fotografía de Edgar Ruiz, 09 de Octubre de 2011. Archivo personal*





*Xun de Vayjel. Segundo festival De Tradición y Nuevas Rolas, Querétaro, 2011. Fotografía de Edgar Ruiz, 09 de Octubre de 2011. Archivo personal*

*Fotografía de Edgar Ruiz, 09 de Octubre de 2011. Archivo personal*



Café Bar Artería.



*Fotografía de Edgar Ruiz, 1 de Octubre de 2011. Archivo personal*

Vayijel conoció a Francisco Barrios en una *tocada* de Botellita de Jerez en San Cristóbal. El cantautor mexicano, considerado parte del movimiento alternativo de música popular en México (Velasco: 2004), acompañó a la banda en su promoción por el D.F. En la imagen, L@s Jij@s del Maiz *abren* a Vayijel en el Café Bar Artería, el 1 de Octubre de 2011.





*Fotografía de Edgar Ruiz, 16 de Octubre de 2011. Archivo personal*

Óscar López, Eleuterio Hernández, Xun Bautista y Manuel López toman el escenario del Café Bar Artería, acompañados de público capitalino. Interpretan el repertorio completo de su disco homónimo, comenzando por Konkonal Nichim "Flor sagrada". Se presentan como un grupo de jóvenes de San Juan Chamula que busca revitalizar su cultura a través del rock, para que los jóvenes se sientan orgullosos de ser indígenas.

En el Café Bar Artería, se improvisó un stand de ventas en donde se ofreció el disco de Vayijel, playeras, posters y los materiales de L@s Jij@s del Maiz y del cantautor mexicano León Chávez Teixeira. La decoración buscaba evocar el ambiente ritual de las celebraciones tradicionales de San Juan

Chamula. El lugar en el que se llevó a cabo la presentación, representaba, por su parte, un taller mecánico automotriz.



*"¡Llévelo, llévelo... cien pesitos el disco de Vayijel!". Fotografía de Edgar Ruiz, 16 de Octubre de 2011.  
Archivo personal*

### *Vayijel saluda al Tianguis Cultural del Chopo en su aniversario XXXI*

El 15 de Octubre de 2011, Vayijel se presentó en el Aniversario del Tianguis Cultural del Chopo, acercándose así a la tradición rockera alternativa y popular del D.F. En la imagen, Manuel presenta a la banda, saluda al público y menciona que su propuesta contribuye a la resistencia de la cultura indígena. Su saludo enérgico allega a los seguidores y la música rompe con el silencio del público en la tocada:



*Fotografía de Edgar Ruiz, 15 de Octubre de 2011. Archivo personal*

Vayijel ofreció a su público un potente repertorio que causó la expectativa y la aceptación del público. Esta tocada resultó histórica, por ser la vez primera en que una banda de San Juan Chamula se insertaba en este estratégico circuito. Entre canjeadores de discos, vendedores de fanzines, periodistas alternativos y punks, Vayijel dialoga con la tradición rockera de El Chopo.



*Fotografía de Edgar Ruiz, 15 de Octubre de 2011. Archivo personal*

Vayijel prepara sus instrumentos, coloca su presentación y revisa el repertorio antes de montarse en el callejero escenario del Tianguis Cultural de El Chopo.



*Vayijel afinado en el Chopo. México DF, Octubre de 2011. Fotografía de Edgar Ruiz, 15 de Octubre de 2011. Archivo personal.*

El público se agazapa frente al escenario con cámaras digitales y celulares para conocer el rock tsotsil de Vayijel. Una noche antes aparecieron en el programa televisivo Animal Nocturno y ya habían dado entrevistas en el Instituto Mexicano de la Radio, pero era la primera vez que la banda se presentaba en un espacio exclusivamente rockero en el D.F.



*Vayijel ante la mirada defeña. Tianguis del Chopo, 2011. Fotografía de Edgar Ruiz, 15 de Octubre de 2011. Archivo personal*

*Vayijel ante el pueblo de San Juan Chamula, Chiapas. Diciembre de 2011*

El 3 de Diciembre de 2011, Vayijel presentó su disco en su propio pueblo. En la imagen, se muestra la infraestructura de la que dispuso la banda. El escenario fue facilitado por el proyecto Trashumante del Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, así como el equipo y el personal de audio. La carpa y el espacio fueron facilitados por las autoridades del pueblo. El disco de Vayijel, no pudo ser realizado sin la aprobación de los miembros de la comunidad, pues así lo requieren las reglas de operación de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas para el financiamiento de este tipo de proyectos:



*Fotografía de Edgar Ruiz, 03 de Diciembre de 2011. Archivo personal*

Vayijel respeta a las autoridades y las tradiciones de su pueblo. Éstas, reconocen en la banda una expresión que no atenta contra las costumbres. Las autoridades tradicionales, al ser electas directamente por el pueblo, cuidan que las tradiciones tsotsiles no sean puestas en riesgo. Finalmente, es la comunidad la que establece los límites entre lo permitido y lo prohibido en la coexistencia del rock con las costumbres. En la imagen, autoridades tradicionales se mantienen al tanto de *la tocada*:



*Fotografía de Edgar Ruiz, 03 de Diciembre de 2011. Archivo personal*



*Arriba izquierda, discos de Vayijel y playeras en venta en San Juan Chamula; arriba a la derecha, Vayijel tocando en el escenario; abajo a la izquierda, jóvenes tsotsiles bailando; abajo a la derecha, jóvenes tsotsiles jugando con cobetes y juncia. Fotografía de Edgar Ruíz, 03 de Diciembre de 2011. San Juan Chamula, Chiapas, México. Archivo personal.*

La gira de presentación del primer disco de Vayijel, concluyó con una tocada en El Paliakate, un *cultural bar* de San Cristóbal de Las Casas, el 9 de diciembre de 2011. El lugar, estaba abarrotado al grado en que por las ventanas se colgaban algunos jóvenes para participar de la tocada. En la imagen, los entonces cinco integrantes de la banda y al fondo, la *manager* Mayra Ibarra. Este espacio cultural se caracteriza por dar foro a nuevas propuestas artísticas, que van desde el cine y la fotografía, hasta la música y las artes escénicas.





*Vayjel presenta su primer disco en El Paliakate, en Jovel. Fotografía de Edgar Ruiz; viernes 9 de diciembre de 2011. Archivo personal.*



*Fotografía de Edgar Ruiz; viernes 9 de diciembre de 2011. Archivo personal*

Los jóvenes de San Cristóbal de Las Casas son parte de la audiencia de Vayjel. Muchos de ellos, trabajadores y estudiantes, habitan la ciudad entre semana, para volver al pueblo en el asueto. Muchos otros son hijos de migrantes

tsotsiles. Son jóvenes indígenas urbanos para los cuales, Vayijel abre la posibilidad de seguir usando su lengua y sus tradiciones desde una perspectiva novedosa. El rock deviene, a través del *bats'i k'op*, una forma simbólica de la cultura propia.

La música de Vayijel suena con la potencia del *metal* y la sensación melancólica de los cantos tradicionales. Los juegos con las voces, que van de agudas a guturales, posibilitan un abanico de géneros que es difícil separar, pues la propuesta resulta integradora. La estética tradicional, nocturna, fantasmagórica y espiritual, genera una teatralidad que mantiene cautivo al espectador. Sus *riffs* y solos, acompañados por una potente línea de bajo y una batería cruda, estimulan al *slam* entre la audiencia.

## REFLEXIONES FINALES. “NUESTRO ROCK NO ES UN ROCK CONTRA”.

La lucha contra la enajenación cultural no consiste en la afirmación de nuestras peculiaridades, [...] La lucha por una cultura auténtica es también lucha contra esas formas de dominación mental. Está dirigida por un doble ideal: preservar la autonomía de las culturas comunitarias frente a los intereses de grupo, e integradas en unidades culturales superiores. Cabe, en efecto, la posibilidad de una cultura nacional [¿global?] que no destruya, sino que integre las complejas culturas locales; y ¿por qué no habría de ser posible también construir una cultura universal que no sólo no se oponga a las culturas nacionales sino que resulte de su convergencia?

(Villoro; 2007:171-173).

La cuestión con el discurso de Vayijel y de otras bandas de bats'i rock, en estos términos, no es la autenticidad como inherencia de su identidad, sino como construcción histórica. Tiene que ver con el proceso de cómo fortalecer la autonomía cultural, en un medio que busca renovar y actualizar sus métodos de opresión, porque la concepción de lo auténtico se establece material e históricamente y no esencialmente. La autenticidad habla más del control que una comunidad ejerce a través de sus decisiones autónomas, que de la fijeza de sus peculiaridades. En el caso del rock indígena, no habla la autenticidad de lo peculiar, sino de la historicidad de una comunidad que precede y determina a lo peculiar.

De esta manera, la apropiación de las peculiaridades de otras matrices culturales, está siempre regulada por su proceso histórico y no por su dimensión objetual. La hibridez, consustancial a todo proceso cultural, ocurre bajo un control determinado por decisiones y proceso colectivos... sociales.

Vistas las cosas desde esta perspectiva, el discurso de las bandas de bats'i rock, en torno a su autenticidad, dependerá del grado de identificación de sus actores con la historicidad de los procesos decisionales de su comunidad. La autenticidad, vista desde los músicos, sí es un pre-requisito de su legitimidad,

pues se asumen parte de una comunidad. No es que busquen abanderarse con un discurso para dotarse de legitimidad, sino que la legitimación de la que los dota su comunidad, precede a su discurso sobre la autenticidad. Por ello, crean las estrategias necesarias para poder ser rockeros en su pueblo. Porque el sentido de pertenencia es el elemento distintivo que los representa y diferencia fuera de él, en un medio que los señala siempre como ajenos y distintos.

Para la eficiencia del rock, es de suma importancia ser distinto y auténtico, porque representa a lo diferente en su diversidad en un mundo que tiende a establecer formas de homologación, sin trascender su propensión a la jerarquización y diferenciación. Por eso, el bats'i rock no es un rock contra, pues su discurso opera como afirmación de autenticidad y ésta, en su caso particular, depende del reconocimiento mutuo entre la comunidad y el joven rockero. El bats'i rocker indígena, debe pues, crear las estrategias prácticas y discursivas adecuadas, para negociar, en el ámbito decisional comunitario, su condición de posibilidad como joven, como rockero y como indígena. Y después de ello, y sólo después de ello, puede entablarse una negociación de su ser joven rockero indígena, con el mundo mestizo, y la industria y la política culturales. No a la inversa.

Por su parte, la política y la industria culturales ya tienen establecidos sus propios dispositivos decisionales para incorporar o no a *lo distinto*. Construyen, pues, sus propios dispositivos de control, para servirse de la autenticidad que se oferta, con base en un paradigma demandante de autenticidad. De la negociación entre estos agentes y los rockeros indígenas, dependerá el ensanchamiento o la estrechez de lo que por "lo auténtico" se entiende. A este ámbito decisional, precede también una historia. Un proceso histórico de reconocimiento entre los diversos momentos de un proyecto de Estado nación y los intereses de los pueblos indígenas, que nunca son agentes pasivos en el entramado histórico.

De ahí que, dependiendo del grado de acuerdo, haya un mayor o menor acoplamiento entre los parámetros de autenticidad. En este sentido, fue de suma importancia para la historia del *bats'i rock*, el levantamiento armado del EZLN en 1994, pero sobre todo, a partir de 1996, la exigencia por la ratificación constitucional de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar, pues el reconocimiento de los derechos y la cultura de los pueblos indígenas, operó históricamente como una presión, desde los pueblos indios, hacia el poder, para que este modificara y ajustara sus políticas en función del grado de presión ejercido por la resistencia. Así, aunque no respetados a cabalidad, el Estado se reformó en la materia, para poder legitimarse.

Esta coyuntura, fue decisiva en la emergencia del *rock indígena*. Los apoyos que este recibe dependen más de la histórica presión de los pueblos indígenas y de la sociedad civil, que de una actitud condescendiente por parte del Estado. De vuelta, éste podrá si quiere (y de hecho tiende a hacerlo), promover una representación falaz de lo auténtico, pues finalmente de su concepción de la identidad, como dispositivo de poder, busca dar una versión que legitime su historicidad, pero la reducción de los *rockeros indígenas* a esta visión, finalmente se verá, posibilitada o imposibilitada en la medida en que su legitimidad la hagan dependiente o no de las decisiones de su comunidad.

En el momento en que los *rockeros indígenas* dependan más de la legitimación de la política o la industria cultural, que de las decisiones de su comunidad, pondrán en entredicho su propia representación de lo que es ser *rockero*, pues esta la han montado sobre la afirmación de una autenticidad comunitariamente regulada. Se pondrá en evidencia también que su representación de lo auténtico, más que responder a la historicidad de los pueblos indígenas, depende de la hegemonía y que por lo tanto su producto, es un producto de *marketing político*. No obstante, ni la política ni la industria cultural se hacen solas. Abstractamente son necesariamente concebidas como estructuras naturalizadas, pero concretamente, son ellas mismas, mediaciones en

las que se disputa permanentemente la presencia de sujetos que en diversos grados, pueden o no, alinearse al dictado de la abstracción.

### **Mi rock, es ser indígena.**

Entre los bats'i rockers parece haber una representación del rock como contracultura. Y como contracultura, se ciñe a una función diferenciadora a partir de la cual, surge un lenguaje distintivo y un posicionamiento que denuncia como inauténtico a todo aquello que esté asociado a lo hegemónico. Lo auténtico es lo propio y lo propio, es por antonomasia (en el mundo indígena), opuesto a lo dominante, toda vez que el dominio es concebido en oposición a la plena expresión de la autenticidad. Así, se desarrollan una serie de acoplamientos y oposiciones que se hacen efectivas en el discurso de los rockeros de Vayijel: lo *kaxlan* es lo fresa, y lo fresa, es lo mala onda, lo racista, lo mainstream, el rebelde sin causa, moda y exotización. De este modo, se puede ser *kaxlan* buena onda o *kaxlan* mala onda: la naturaleza del *kaxlan* es ser mala onda, aunque la posibilidad de la *buena ondez* le viene de su propensión a negarse al racismo y a todos los demás elementos que le impidan el reconocimiento de la autenticidad del otro. Así, tender hacia lo indígena, constituye la alternativa al mundo y al modo *kaxlan*.

El rock de Vayijel es ser indígena, porque de ello emana su autenticidad. Ser rocker y ser indígena, es asumir y construir la alternativa, no a la comunidad y a la tradición, sino al proceso de ladinización o de negación de la cultura propia. Y de ahí, emana su actitud crítica. De este modo, el bats'i rock de Vayijel, asume como praxis alternativa, el respeto por lo auténtico, el respeto a la comunidad de la que emana su autenticidad y el fortalecimiento de esa identidad frente al proceso de globalización y frente a una cultura hegemónica incapaz de superar su modo jerárquico de representar la diferencia. Desde el bats'i rock, se construye una actitud crítica desde una perspectiva reflexiva y constructiva. Bats'i rock, también representa valores como la independencia, la autonomía, el auto-reconocimiento, la historia y la tradición. Estos no son valores de los que se

hayan apropiado desde alguna propuesta contracultural, sino que ya estaban presentes como referentes partícipes de su historia. Lo contracultural no deviene indígena, sino que lo indígena, deviene contracultural. De este modo, el bats'i rock no puede ser, en el caso de Vayijel, una perspectiva rebelde frente a lo tradicional.

Desde luego, no se puede pensar a la comunidad indígena como una estructura plana, horizontal y románticamente estable. En el decir de los músicos de Vayijel, hay una referencia constante al papel de los profesores bilingües como artífices de la pérdida de la identidad como agentes de aculturación. Estos, representan a un sistema escolar dominante. Y ¿qué pasa? Que la actitud rebelde del rock sufre un nuevo acoplamiento en el discurso crítico del bats'i rock hacia la pérdida de la identidad. El profesor bilingüe representa para el bats'i rock la pérdida de la autenticidad, la ladinización, la negación de los valores indígenas y la exaltación de los valores *kaxlanes*.

Si la representación que el bats'i rock se construye del poder del rock consiste en su identificación como postura crítica al sistema, como rebeldía, autonomía de pensamiento y afirmación del yo frente a la estructuras disciplinarias, siempre *kaxlanas*, entonces, el bats'i rock deviene crítico al papel del profesor bilingüe en tanto constrictor de una auto-representación de la autenticidad, basada en el respeto a la cultura propia, la comunidad, la identidad y las tradiciones. Si el sistema escolar impuesto en la comunidad se apropia del discurso disciplinario como un símbolo de status, desde la otra trinchera, el rock hace lo suyo: señala a la estructura disciplinaria que coarta al yo, en tanto nosotros: Esta afirmación del yo, deviene afirmación de la historicidad de la comunidad.

El Yo indígena, que apuntala hacia un nosotros, es la base de su identidad y ésta la síntesis concreta de su propia narración de su historia y afirmación de autenticidad. Y esto, para estos jóvenes, es rock and roll. De este acoplamiento emana su actitud crítica a la globalización, se revitaliza su memoria del

colonialismo, su denuncia del papel de los profesores bilingües, se hace memoria del racismo y del consumismo, etc. El rock, deviene pues, un medio que más que enajenar, afirma una distinción trascendiendo su posicionamiento en la estructura social. El *bats'i rock*, entonces, termina por diferenciarse de otros géneros musicales como el reggaetón, el pop, la cumbia y la música tradicional. En apariencia, sólo en apariencia, reproduce la distinción músico-genérica, aunque en el fondo, apunta hacia la identificación de los otros géneros con los valores *kaxlanes*.

En el discurso de los músicos de Vayijel, hay una denuncia recurrente hacia la negación de su propia gente a aceptarse indígena, en búsqueda de “hacerse el *kaxlan*”. En contrapartida, resulta loable todo intento *kaxlan* por entender y acercarse a lo indígena. “Hacerse el *kaxlan*”, para ellos, implica en el fondo, un agravio, una traición a un proceso histórico de resistencia. Implica haber cedido la victoria al proceso colonial, neocolonial y globalizador. Hacerse o creerse *kaxlan*, siendo indígena, equivale a fomentar un colonialismo interno que se vuelca sobre su propia gente... sobre la propia comunidad. Y el rock, señala hacia allá. Aquí, la pregunta es ¿por qué no hacerlo desde la música tradicional?, ¿qué tiene para ellos el rock and roll que no tenga la música tradicional para efectuar dicha crítica?

El mensaje de Vayijel, no es para quien asume su ser indígena, sino para aquellos que forman parte del entramado social de la negación. Se trata de increpar al colonizado y al colonizador desde un código que les resulte, a la vez que familiar, opositor. ¿Qué atributos históricos y simbólicos tiene el rock que facilita este acoplamiento?, ¿por qué no fueron la salsa, el merengue, la cumbia o la música norteaña, los medios idóneos para articular este mensaje? Quizás esto tiene que ver con el papel que jugó el rock en San Cristóbal como medio cobijado por los simpatizantes de los ideales zapatistas. Aunque, también tiene que ver con la emergencia de lo juvenil y las formas emergentes de consumo en



la región, que finalmente hicieron tambalear los arraigos culturales de la tradicional y conservadora sociedad coleta.

No se optó por la música tradicional, porque esta no permea más en el indio ladino y mucho menos en el esquema representacional *kaxlan*, que tiende a la exotización de esta música como referente folclórico para el turista o el investigador. Articular su discurso crítico desde la música tradicional, hubiera hecho que el mensaje de Vayijel no llegara a su receptor final. El medio debe ser el adecuado, así como su retórica. Sin embargo, también debemos admitir que la elección del rock como medio, obedece al tránsito del *bats'i rocker* en el medio que denuncia en su proceso de formación como sujeto. No obstante, este hecho implicó también en ellos, el sometimiento final de su criterio a autocrítica, a partir de la experiencia del racismo y la negación. El rock que pudo haber sido apropiado como medio de negación, devino medio de reafirmación.

Este acoplamiento, se hace efectivo a partir del estilo musical, pues la representación del rock como retórica de lo oscuro, lo oculto y lo furioso, fue acoplada al misterio y la mística de las leyendas del pueblo y sus tradiciones inexorables para la razón *kaxlana*. Vayijel, se apropia del rock *ponchado*, denso y oscuro, para representar retóricamente la potencia del misterio místico y nocturno de la tradición. De ahí la cercanía de Vayijel con el metal. La representación del metal con el plano de los espíritus vivientes, el mundo de la muerte, de los seres míticos y los misterios cosmogónicos, se acopla con la tradición oral del pueblo basada en los mitos y las leyendas que trascienden al ámbito religioso y que se encuentran en el entramado popular. Así, a través del rock se fijan los contenidos transmitidos oralmente, más allá de la música tradicional. La música tradicional es como es, y no se toca. El rock, permite una plasticidad y un agenciamiento de la oralidad. El *bats'i rock*, es una literatura.

Los conocimientos profundos y las historias que resguardaba el *j-ilol* o curandero del pueblo y que se transmitían oralmente, sufren una liberalización capaz de hacerlas llegar a los sujetos oprimidos por el desarraigo. Y en ello, hay

un ejercicio de creatividad y reproductibilidad técnica sin precedentes. El rock contemporaneiza a la tradición oral y la hace reproducible allende la comunidad..., donde están los que se han ido y se enfrentan a la pérdida de la comunidad como referente. El rock rompe con el carácter aurático del arte oral literario del pueblo y lo monta sobre la maquinaria globalizadora para que el sentido profundo de la cultura no quede en el olvido. El *pukuj*, el *Jvalopat'ok* y la lechuza *Kux Kux*, ahora circulan en el CD, la radio y las redes sociales, más allá del boca en boca local. Si el dominio se hace global, también la resistencia.

Las fuentes de las canciones de Vayijel son las historias que les fueron transmitidas por su familia y amigos por tradición oral, así como las experiencias de la vida cotidiana y el uso de la lengua propia en terrenos que le eran poco propicios. Sin embargo, el elemento crítico no se hace presente ni en las letras de las canciones, ni en su mensaje explícito. El medio deviene mensaje, y en ello, hay una crítica performativa hacia el racismo y una memoria implícita de la experiencia cotidiana del joven indígena en la ciudad. Existen pues, en la música de Vayijel, varias dimensiones: la performativa, la textual, otra representacional, una lingüística y sobre todo, una histórica. Las letras, terminan sólo expresando una pequeña parte del mensaje, pues las canciones de Vayijel nunca hablan explícitamente del racismo o elaboran abiertamente una crítica política directa, sin embargo, ahí está presente, implícita en su materialidad histórica plena.

Los músicos no necesariamente deben creer en los mitos que montan sobre el rock and roll, antes bien, la música aporta su componente retórico y una fuerza teatral que hace de lo ficticio un texto creíble, tal y como ocurre cuando se cuenta oralmente una historia. Sin embargo, aquí lo importante para el análisis, no es la dimensión formal del *bats'i rock* en tanto elemento lingüístico, sino los procesos sociales que lleva implícitos. La incorporación o el acoplamiento de la oralidad, como elemento de la cultura, con el rock and roll, es inevitable; el papel de los músicos, es dotarlo de los medios y las técnicas, que lo muestren como algo deliberado. Las canciones de Vayijel, en tanto objeto cultural, material en

tanto histórico, sintetizan los tránsitos entre la ciudad y el pueblo y las experiencias de negación/afirmación de su identidad, sin decirlo abiertamente. Y en este sentido, su discurso, se elabora a través de recursos artísticos.

Sin embargo, no hay arte sin poder, ni poder sin estructura social. En el campo del aparato del rock and roll, hay una crítica constante que se esgrime hacia los músicos de *bats'i rock*, y esta es que se les reconoce y apoya “simplemente” por ser como son, o por ser “lo que son”: por ser indígenas, hablar su lengua, portar sus trajes tradicionales, etc. Esta crítica acrítica argumenta que a diferencia de lo que ocurre con los músicos indígenas, sobre los músicos de rock mestizos se montan otras exigencias y expectativas como poseer una técnica pulida, demostrar un grado alto de profesionalismo e insertarse en la industria por sus propios medios, como si en el caso indígena, hubiera ya llegado, de la nada, una casa disquera a ofrecer contratos. Y claro, no es menos cierto que la política cultural, de la que ellos quisieran ser beneficiarios, practica cierto paternalismo y reproduce una visión restitutiva de la administración de los recursos para con los músicos indígenas.

En el medio del rock, ser uno mismo, tal y como se es, más allá de reproducir esquemas de cómo se debe ser uno mismo, es ya un acto de resistencia. Si los músicos mestizos quejosos buscan ceñirse a los estándares de la industria, o construir industria bajo recetas probadas de mercar con lo que parece auténtico, es precisamente a causa de una autogestión y una independencia creativa débiles. Y Vayijel articula esta respuesta desde su discurso al señalar al músico mestizo como aquel que desea generar sus propias formas de ser el otro, el rockstar, el músico de MTV o Telehit. En el decir de Vayijel, es importante construirse un público y una propuesta independientes, sobre todo en consideración de que de manera emergente, la política cultural busca construir su propio aparato legitimador del rock indígena.

Priva en Vayijel un cierto cosmopolitismo, respecto al rock mestizo, que pareciera ser representado como *provinciano*. De hecho, buena parte de la

crítica que se ejerce hacia kaxlanes y coletos, tiene que ver con mofarse de sus pretensiones cosmopolitas, que no hacen sino reafirmar su carácter comarcano y conservador. El bats'i rock, entonces, también reproduce una distinción kaxlan-indígena, pero invirtiendo el valor de la apertura cultural. El rockero indígena procura tocar fuera del estado y en ello empeña sus recursos, mientras que el rockero mestizo se contenta con tocar en ferias locales. Los rockeros mestizos, por su parte, viendo desde donde ven, que los músicos de rock indígena han tocado en muchos lugares porque los llevan como *mexican curious*, a diferencia de ellos, que aunque tocan mejor, nadie los lleva de gira.

Es importante señalar que Vayijel es producto del mismo proceso que critica, pero esto no es ninguna incoherencia, pues la articulación de su discurso, depende de un posicionamiento crítico frente a un proceso por el cual otros jóvenes indígenas – rockeros o no – han transitado sin cuestionamiento alguno. Ellos mismos son producto de la migración, del racismo, de la falta de oportunidades, de la exclusión y de la negación de sí mismos. Pero ellos no ceden, o ceden, pero de otro modo. Esta realidad se impone, pero ellos la resisten buscando imponerse a ella en un nivel de resistencia cotidiana y dentro del mismo medio que contribuyen a construir. Volvemos a decir que, siguen montando su legitimidad en el control cultural del pueblo, más que en el del medio, lo que no quita que alimenten al medio. Vayijel ejerce una crítica a la negación de lo propio, no a la apropiación de lo ajeno.

### **Temas escabrosos.**

Cuando se habla de Chiapas no se puede eludir el tema del EZLN y mucho menos cuando se habla de los derechos y la cultura indígenas. Es importante revisar cuál es el posicionamiento de los miembros de Vayijel al respecto, en la medida en que su lucha es por dignificar y fortalecer la cultura indígena. Vayijel, así como otras bandas de bats'i rock, no tienen una discursividad explícita al respecto, ni en simpatía ni en antipatía hacia el EZLN. Más da la impresión de que se le mira con cierta suspicacia y que más presente

tienen el conflicto religioso que paralelamente se desarrollaba en San Juan Chamula, Chiapas.

Al parecer, en San Juan Chamula permeó mas la defensa de la tradición como estructura de poder, que la rebeldía que promovían ciertos posicionamientos de la iglesia católica en el contexto del levantamiento armado. Y esto consta en algunos dichos de algunos miembros de Vayijel. Hay, aparentemente, coincidencias entre el discurso de Vayijel con el de la estructura de poder político en el pueblo, que bien puede ser un error de percepción mío, al no tener del todo clarificadas las distinciones entre el poder religioso tradicional y el poder político que se ejerce a través del Partido Revolucionario Institucional. Sin embargo, ante la suspicacia que pueden generar ciertos aspectos del EZLN en el decir de los Vayijel, no dejan de haber coincidencias de las que hay que dar cuenta.

Los Vayijel argumentan que el problema de la guerra religiosa no fue la presencia de creencias distintas al sistema de la costumbre, sino la negación de ella para hegemonizar a las primeras. Lo que me parece que ellos no visibilizan, es que el poder político se ejercía ideológicamente, no en defensa de la cultura propia, sino por la persistencia, a como diera lugar, de la amalgama priísta-tradicionalista, que prevalece desde mediados del siglo XX. Sin embargo, Vayijel se acopla al discurso de la tolerancia y se preguntan en el plano cultural “¿por qué habiendo una histórica disposición al sincretismo, no hubo un acoplamiento entre el tradicionalismo y ‘la religión’?”. Pues no podían convivir ambas, porque lo que estaba en juego no era un sistema de creencias, sino estas creencias en su dimensión de dispositivos de control político. En la superficie, una lucha política, quedó cubierta con el velo de una guerra religiosa.

En este sentido, el rock de Vayijel vino a reforzar “lo propio” por medios no violentos. Esto tampoco significa que el poder tradicionalista se esté ejerciendo eficazmente a través del medio no violento del arte, más concretamente del bats’i rock. No estamos hablando del bats’i rock de Vayijel como un agente ideológico

del control político en Chamula, ni de un contrapeso legítimo contra el protestantismo o el catolicismo, ni mucho menos de una afrenta rockero-tradicional contra lo evangélico. Estamos, más bien, apuntando hacia la apropiación del pueblo sobre sus referentes culturales, más allá del control de la tradición selectiva que representa el poder político en San Juan Chamula. ...

A través del rock de Vayijel se habla del pueblo como único depositario de la tradición legítima que los legitima como voceros de su cultura. Hay pues un pueblo que antecede al gobierno, a un poder oficial o a cualquier poder emergente de oposición política; y Vayijel apunta precisamente hacia el fortalecimiento de ese pueblo. Al final, sí hay un proyecto politizado, pero en un sentido comunitario. Por eso Vayijel, dentro y fuera del pueblo, procura hacerse de los elementos discursivos pertinentes para un hablar político, de manera paralela a su hablar artístico-musical.

“Nuestro rock no es un rock contra”. El discurso de Vayijel.

Bourdieu señala que el lenguaje es un instrumento de acción y poder, más que de intelección; que la acción no es sólo un acto de comunicación a descifrar a través de un código, sino un posicionamiento histórico-social. Toda articulación discursiva, es por ende, una coyuntura, “*un encuentro de series causales independientes: por un lado, las disposiciones socialmente modeladas del habitus lingüístico [...] por otro, las estructuras del mercado lingüístico, que se imponen como un sistema de sanciones y censuras específicas*” (Bourdieu; 1985:11-12). Todo análisis discursivo, tiene pues, por objetivo, intentar dar razón del discurso en su singularidad coyuntural; dar razón, de las relaciones de poder y fuerza entre los locutores y sus respectivos grupos, en medio de una economía de los intercambios simbólicos.

De esta manera, el sentido objetivo de un discurso no se encuentra en su valor formal, sino en su capacidad de visibilizar la distinción existente entre el producto lingüístico que oferta un locutor y los otros productos que se proponen en un determinado espacio social. En él, se legitima o deslegitima dicho discurso,

que nunca es llanamente palabra, sino siempre práctica. La práctica discursiva se somete, pues, a la interpretación hegemónica del espacio social en que se ejerce, por lo que debe, constantemente, probar su competencia. De ahí que “*la comunicación entre clases (o, en las sociedades coloniales o semicoloniales, entre etnias) representa siempre una situación crítica que tiende a provocar un retorno al sentido más abiertamente cargado de connotaciones sociales [...] no hay ya palabras inocentes*” (Bourdieu; 1985:15).

### **Coherencias y acoplamientos.**

Si afirmamos que el nivel discursivo de nuestra banda de bats'i rock se articula en su singularidad coyuntural, es decir en medio de la expresión actual de una tensión social histórica, entonces el habla, los valores, las prácticas y las representaciones de los músicos de bats'i rock, más que aportar a nuestra reflexión el valor formal de sus palabras como materia lingüística, constituyen un conjunto de huellas y pistas que dan cuenta de un proceso social relacionado íntimamente a la imposición de una distinción histórica entre el mundo indígena y el mundo mestizo y la hegemonización del segundo sobre el primero.

El discurso de Vayijel, apunta constantemente a la visibilización de ese código impuesto por el proceso colonial y lo articula desde el presente, dando cuenta de su estado vigente, siendo el rock el medio de señalamiento de ese código. El rock, apropiado por Vayijel como una discursividad contestataria<sup>131</sup> no va en contra de los valores de su pueblo, ni de sus autoridades, ni busca hegemonizar desde una postura rebelde los valores emergentes de la juventud indígena por encima de los de las prácticas tradicionales del pueblo; ¿por qué? Porque hay un acoplamiento de aquella concepción contestataria del rock, respecto de una noción de resistencia cultural frente a una distinción excluyente, de la que es depositaria la historia del dominio blanco y mestizo de San Cristóbal, junto con el actual proceso de globalización.

---

<sup>131</sup> Revisar apartado sobre el rock en Chiapas.

Clave resultó al respecto, la respuesta de Óscar a un cuestionamiento que me surgió al calor de una entrevista. Yo le comenté que el rock que habitualmente conocemos o consumimos, suele ser un “rock contra” y le pregunté contra qué iba el rock de Vayijel. Y él me respondió:

Nosotros no queremos ir en contra de algo, lo que estamos buscando es cómo hacer las cosas. Lo que estamos haciendo es buscar cómo fortalecer nuestra cultura. Cómo convencer a otros chavos de otros pueblos de que son indígenas, para que puedan generar, pensar y tener conciencia de indígenas. Es como mostrar algo de lo que uno puede hacer con su cultura, en nuestra lengua. Es diferente.

[...]

Si fuéramos rebeldes creo que no nos apoyarían. En nuestro pueblo no puedes estar en contra de las autoridades, porque las cosas están conectadas siempre con la cosmovisión. Se trata de, con respeto, medir las cosas. Hay cosas que no puedes usar en la ropa, porque hay ropas que sólo usan los mayordomos y usarlo es como una falta de respeto, es como volverlo común. Nosotros como Vayijel, antes de la tocada no hacemos rituales, ni rezamos, porque casi no se exponen esas cosas, porque son sagradas (Óscar Fernando López; 7 de septiembre de 2011. Archivo personal).

Dice Eleuterio:

Muchos se adaptan a la otra cultura y piensan que la otra cultura es más chida que su propia cultura y muchas personas que no tuvieron conocimiento, les vale madres: ‘no sé qué es la vida y me vale, lo que tengo que hacer es trabajar y ganar mucho dinero para dejarle algo a mis hijos para poder vivir’, eso es lo que les preocupa a la mayor parte de las personas, en vez de que se preocupen por su cultura (Eleuterio Hernández “Teyo”; 1 de Diciembre de 2011. Archivo personal).

Y refuerza, en otro momento, Óscar:

“Aquí en nuestro pueblo hay muchos chavos y jóvenes que ya, como que quieren perder su cultura y nosotros queremos recuperar o fortalecer la identidad a través de la música, a través de nuestra lengua [...] hay muchos chavos que salen de Chamula a vivir o a trabajar y dicen que ya son de ahí y dicen ‘no, pues yo no hablo en tsotsil, no, yo no soy de ahí, déjame en paz’ (Óscar Fernando López; 7 de septiembre de 2011. Archivo personal).



Y Manuel, por su cuenta, abona a la discusión:

he visto papás profesores que no educan a sus hijos, que los educan hablando en español para que no hablen tsotsil y les dicen 'vas a ver, te vas a encontrar en la ciudad y ahí es puro hablar español', y por eso así van creciendo los niños con esa mentalidad y con miedo. Hay personas que hablan el tsotsil, pero que cuando vienen a la ciudad quieren ser parte de los kaxlanes y se encuentran con cuates kaxlanes que por eso, están perdiendo y negando su identidad y por eso es lo que adoptan [...] los que son más racistas son los que se creen kaxlan, pero que tienen tendencia indígena. Son los más prepotentes y 'no, que mi mamá es de aquí de San Cristóbal' o que su papá es profesor y creció acá en la ciudad o que tuvo un hijo que creció acá en la ciudad y que mañana va a sentirse muy gandalla.

Y reafirma:

Vayijel nace porque hemos visto la pérdida de la identidad propia del joven, por la misma marginación de la ciudad de los mestizos que te ven y te tachan de ignorante [...] y por eso, el chavo para no sentirse opacado y no sentirse aislado, se acopla a eso. El problema es que lo acopla muy mal, negando lo suyo, sus raíces, su propia identidad y regresa al pueblo igual con esa mentalidad de racismo. Puede ser un racista en su propio pueblo (Manuel de Jesús López; 10 y 11 de diciembre de 2011. Archivo personal).

Es necesario entonces, identificar los elementos de esta crítica esgrimida por Vayijel y los problemas que han visibilizado.

1. Identifican que la causa de la problemática es estructural: la negación de la cultura propia surge de la necesidad de la adaptación a las expectativas del mundo laboral y escolar y es concebida como precondition de inclusión y adquisición de competencias. Estas expectativas son articuladas localmente como expresiones de una forma de globalización.
2. Señalan que esta negación es reforzada por las expectativas mismas que el indígena monta sobre los beneficios de rechazar su propia cultura; esto no ocurre como un cálculo racional, sino como

parte del proceso de inserción e imposición del mismo medio que elabora dichas expectativas.

3. Apuntan sobre el siguiente nivel de la negación, que ya no es con base en una coacción explícita o una imposición abierta, sino que opera ya como la interiorización total de unos valores que el medio concibe siempre como mutuamente excluyentes con los de la cultura indígena.
4. Reconocen actores específicos y planos de acción del proceso de interiorización de este proceso de negación: Son los profesores bilingües en el plano local, son indígenas *ladinizados* en el plano urbano, son trabajadores y estudiantes en centros laborales y escuelas, son otros jóvenes músicos en el campo del rock, son indígenas sometidos al proceso de migración.

Visto desde la cultura propia, más que construirse una representación de *lo kaxlan* como un sistema de valores anti-indígenas, articulan la problemática desde una mirada propia, reconociendo como problemático el hecho de que los propios indígenas hegemonicen las formas de vida *kaxlanas*, por encima de las de la cultura propia. Lo que Vayijel ve con preocupación, no es la existencia de los *kaxlanes*, sino que el proceso de globalización se encamine a la homologación a sus valores. En consecuencia, este sistema de valores, que en efecto es dominante, pasa a ocupar un sitio dominante en la consciencia del indígena, quien queda desarmado y dominado ante este avasallamiento.

Entonces, ocurre que la representación del rock que se construyen los *bats'i rockers*, desde la cultura propia, son acoplados y construyen una representación común de la homologación a lo *kaxlan* como negación y ocultamiento de la identidad indígena. El rock y la cultura propia devienen, entonces, medios paralelos y/o acoplados de oposición a la historia de la restricción del mestizaje a la plena expresión de la identidad indígena. Surge entonces, desde el *bats'i rock*, una representación de lo *kaxlan*, como lo fresa, lo

mala onda, lo racista, lo mainstream, la rebeldía sin causa, las modas pasajeras, la exotización que opera como espectacularización y sobre todo, la negación, la simulación y el ocultamiento de lo auténtico. La crítica, desde Vayijel, no deja de ser esgrimida, incluso hacia otros jóvenes músicos *bats'i rockers*:

“Muchos chavos de Zinacantán, principalmente, ya no son educados dentro de su cosmovisión. Entonces, así van creciendo y admiran mucho a las bandas de Tuxtla y van imitando incluso, modelos del rockstar. Tantito salen a un festival aquí en un municipio y empiezan a recrear modelos que no les son propios, y entonces, eso sí corrompe al interior. Por eso en Zinacantán la comunidad les llamó la atención, porque si sus padres no pueden, la comunidad sí” (Mayra Ibarra; 7 de septiembre de 2011. Archivo personal).

En conclusión, os procesos de *hybris* resultan consistentes con la reapropiación de la cultura propia y el fortalecimiento de la autonomía cultural, toda vez que sea vista como un proceso histórico social. El fenómeno del *bats'i rock* puede entonces ser considerado como uno que pugna por la autonomía cultural y la autenticidad, y por tanto como un posicionamiento entre las tensiones del poder, erigiéndose tácitamente como un hecho político: Resistencia, reconocimiento y autonomía para el oprimido; dominio, poder y hegemonía para el opresor. La representación de lo auténtico, es siempre un campo de disputa.

## **EPÍLOGO.**

Durante 2014 cobró gran notoriedad el movimiento de rock indígena de Los Altos de Chiapas. El 21 de marzo la agrupación Vayijel (animal guardián) de San Juan Chamula, se presentó como telonera de bandas internacionales como Tool, Primus y Puscifer, en la décimo quinta edición del festival “Cumbre Tajín” en el Totonacapan, Veracruz; mientras que agrupaciones como Sak Tzevul (relámpago blanco), Hektal (ahorcarse), Lumaltok (neblina) y Yibel Jmetik Banamil (raíces de la madre tierra) se presentaron entre el 26 y el 29 de marzo en la XV edición del Festival Iberoamericano de Culturas Musicales “Vive Latino” en el Foro Raíces, en el marco del programa “De Tradición y Nuevas Rolas”,

auspiciado por la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

Los nombres de las bandas, sus integrantes y sus discursos hicieron eco a través de múltiples publicaciones electrónicas, diarios de circulación nacional, revistas impresas y programas de radio. Por ejemplo, significativa fue la aparición de Vayijel en el número 129 de la edición mexicana de la revista Rolling Stone y en el número seis del relanzamiento de la revista Mosca, en su vigésimo aniversario, así como en el diario La Jornada del 22 de marzo del 2014. En el primer caso, Vayijel apareció en la sección “Información Clasificada”, que versó sobre las bandas que participarían en Cumbre Tajín, mientras que en el segundo, la agrupación tsotsil fue mencionada en una sección denominada “Un año de transición, lo + mejor y lo + peor del 2013”.

En el caso de la publicación en el diario de circulación nacional, el reportero Jorge Caballero escribió: “Puscifer, Tool, Primus y Vayijel ofrecen en Tajín una noche mágica de metal”:

Los primeros en salir fueron los chiapanecos de Vayijel, quienes sorprendieron a propios y extraños con su esmerada fusión de metal/grunge entonando su canto en su lengua materna tzoltzil. Además el cuarteto enfundado en unos montuosos trajes peludos con los rostros cubiertos con unas máscaras que si se le miraba con fijación llenaban de un fascinante terror indescriptible. (Caballero, 2014).

Además, el sitio Cine y Medios Comunitarios, publicó una entrevista titulada “Vayijel ‘resguardará’ con su música la Cumbre Tajín”. Aquí, un fragmento:

“Siguiendo el estilo del rock alternativo, los integrantes transformaron su cultura y cosmovisión en enigmáticas piezas cantadas en lengua vernácula, cargadas de una energía única” (CMC, 2014).

En el caso de las agrupaciones que se presentaron en el Vive Latino, hubo múltiples menciones en diarios como La Jornada o Milenio. A continuación resalto algunos fragmentos:

[Damián Martínez, de Sak Tzevul] Confía en irrumpir en el Vive Latino: “Yo siento que a este festival le hace falta sangre nueva, verdadera, de nuestra propia tierra. Hemos estado repitiendo una lengua durante 500 años, imitando una cultura que no es la nuestra, imitando el rock de otros lugares, el rock anglosajón, pero ahora tenemos la oportunidad de abrir este espacio, al que no queremos entrar por la puerta trasera, sino de frente, ganándonos un derecho, por la puerta grande. Somos la sangre que va a alimentar al nuevo rock mexicano” (Cruz Bárcenas, 2014).

Entre la oferta de servicios para este año Puig especificó:

Hoy tenemos la carpa de literatura titulada Rock and Libro, donde sucederán cosas interesantes y tenemos otra en conjunto con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la que habrá rock indígena de toda la República; tenemos la Carpa Gozadero que trata de envolver el género electrónico, pero muy a nuestro estilo mexicano e iberoamericano. Es importante que nos abramos y que el Vive Latino sea la propuesta de música alternativa con actitud (Caballero, 2014).

El Festival Vive Latino, en el marco de su 15 aniversario, incluye por primera vez el Foro Raíces, espacio dedicado a propuestas musicales en maya, tzotzil, mixteco, tlapaneco y zapoteco, entre otras, que mezclan el rock, reggae, surf, blues, rap y hip hop con sus tradiciones musicales, buscando difundir las lenguas autóctonas del país.

No es un reggae o un rock donde sientas que hay algo falso, tiene fuerza, además que es una reivindicación social importantísima, es el origen de la cultura mexicana y una de las fuerzas motoras fundamentales de nuestra identidad, que toma vida y se apropia de los géneros musicales que yo celebro”, comentó [...] coordinador del Sistema Nacional de Fomento Musical del Conaculta (Sánchez, 2014).

Junto con las presentaciones y el impulso mediático (pocas veces crítico y las más de las ocasiones, romantizado), también se manifiesta un giro o un replanteamiento del papel de las instituciones promotoras de las culturas populares e indígenas. Desde el año 2010, la Dirección General de Culturas Populares del CONACULTA, ha respaldado la producción de compilaciones discográficas que promueven las diversas expresiones musicales indígenas

contemporáneas, siendo las de los rockeros indígenas chiapanecos de las más notorias.

Series discográficas, como la titulada “De Tradición y Nuevas Rolas. En directo” de los años, 2010, 2011 y 2013, así como los diversos conciertos que el mismo programa ha llevado a cabo a nivel nacional, dan cuenta de una articulación entre las mediaciones institucionales, los esfuerzos independientes de las bandas y las iniciativas corporativas (pequeñas, medianas y grandes), para impulsar la formación y la difusión de las propuestas musicales mencionadas. Sobre el papel de la Dirección General de Culturas Populares en el programa “De Tradición y Nuevas Rolas”, Adriana Hernández Ocampo, Subdirectora de Culturas Indígenas, explica extensamente:

[...] el área se ha orientado a trabajar el tema de la cultura indígena desde el arte contemporáneo, [...] A partir de esto, surge este proyecto que tiene tres componentes, el rollo de encontrar a los grupos, hacer un concierto, de promover; también una parte de formación, [...] no se trata de que los volteen a ver como curiosidad indígena, sino que tengan un papel fuerte musicalmente y una propuesta a partir del tema de la identidad; [...] En agosto [2013] hicimos encuentros estatales y se reunieron varios grupos. [...] De ahí, cada quien elige un grupo para ir al encuentro nacional que fue el de Zinacantán, que generó mucha expectativa y también la motivación de decir, ‘bueno, hay ciertos grupos que están suficientemente fuertes como para optar en el Vive Latino’. [...] logramos finalmente sacar dos días con el concepto De Tradición y Nuevas Rolas, con la expectativa de que el siguiente año podamos tener una propuesta de parte de OCESA, en un mejor lugar. [...] Como CONACULTA tenemos una labor más de difusión, más de agotar las instancias [...] tenemos que generar otros mecanismos para que sea autogestivo [...] ‘que tu música tenga una producción más profesional, que puedas vivir de eso, que puedas vivir bien, que puedas promover’ [...] (Adriana Hernández, 30 de marzo de 2014).

### **Lo que hay del otro lado: Una escena independiente.**

Cada una de las agrupaciones en Los Altos de Chiapas, no obstante, ha buscado generar sus propias estrategias independientes de promoción, difusión y producción, sosteniendo sus propios procesos creativos de manera continua,

profesionalizándose y buscando nuevos y distintos discursos estéticos para atraer a nuevos públicos. Cada una de las agrupaciones ha procurado producir de manera independiente o mixta (combinando recursos propios con apoyos gubernamentales) sus propios materiales discográficos. Una pequeña red de casas discográficas enclavada en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas renta sus espacios a las bandas para grabar sus materiales, a la vez que los apoyos de la CDI, u otros como el PACMyC (Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias) son complementados con los obtenidos por las bases familiares y comunitarias de los músicos.

En cuanto a la producción discográfica, la banda Sak Tzevul desde el año 2000 ha producido al menos cuatro materiales que llevan por títulos K'evujel ta jteklum (2001), Muk ta Sotz (2006), Xch'ulel Banamil (2009) y Selva Soñadora (2013). La banda Vayijel, en 2010 produjo su primer disco a través de un apoyo otorgado por la CDI, aunque mayoritariamente, gracias a la inversión de los propios músicos, logrando una producción discográfica sobresaliente; asimismo, entre 2013 y 2014, produjeron su segundo material discográfico que, si bien no ha sido publicado, algunas de sus canciones fueron presentadas en Cumbre Tajín; su nuevo sencillo, J'ilol, ya fue lanzado a través de la red social Youtube<sup>132</sup>. Por su cuenta, la banda Lumaltok ha producido tres materiales discográficos, de los cuales el último está por presentarse en 2015; su primer disco (2009) lleva por título Ja Ontikotik kremotik taj jtijkotik rock, mientras que el segundo (2013), a la usanza de Led Zeppelin, sólo se llama "II".

En ese sentido, el conjunto de bandas de rock indígena en Los Altos de Chiapas, ha desarrollado una serie de discursos que reivindican su lengua y sus culturas comunitarias. En el caso de Vayijel, argumentan estar revitalizando su cultura mediante el rock, pues al componer sus canciones en su lengua materna, están contribuyendo a que los jóvenes se sientan orgullosos de su procedencia, logrando reducir los efectos del racismo y la exclusión que experimentan en la

---

<sup>132</sup> Vayijel, 8 de enero de 2015 "Vayijel – J-ilol [Video Oficial]  
<https://www.youtube.com/watch?v=5bpmLgDCIU8>

ciudad. Los músicos de Lumaltok, por su parte, sostienen que antes que defender su lengua y su cultura, buscan unificarlas mediante el rock, guardando respeto por la música tradicional y las costumbres de su pueblo (Zinacantán).

A propósito del discurso de la banda Vayijel, retomo las voces de sus integrantes a partir de una serie de entrevistas realizadas en 2011, en el contexto de la presentación de su primer disco:

Nosotros no queremos ir en contra de algo, lo que estamos buscando es cómo hacer las cosas. Lo que estamos haciendo es buscar cómo fortalecer nuestra cultura. Cómo convencer a otros chavos de otros pueblos de que son indígenas, para que puedan generar, pensar y tener conciencia de indígenas. Es como mostrar algo de lo que uno puede hacer con su cultura, en nuestra lengua. [...] Si fuéramos rebeldes creo que no nos apoyarían. En nuestro pueblo no puedes estar en contra de las autoridades, porque las cosas están conectadas siempre con la cosmovisión. Se trata de, con respeto, medir las cosas. Hay cosas que no puedes usar en la ropa, porque hay ropas que sólo usan los mayordomos y usarlo es como una falta de respeto, es como volverlo común. Nosotros como Vayijel, no exponemos esas cosas, porque son sagradas (Óscar Fernando – frontman – , archivo personal, 2011).

Muchos se adaptan a la otra cultura y piensan que la otra cultura es más chida que su propia cultura y muchas personas que no tuvieron conocimiento, les vale madres: ‘no sé qué es la vida y me vale, lo que tengo que hacer es trabajar y ganar mucho dinero para dejarle algo a mis hijos para poder vivir’, eso es lo que les preocupa a la mayor parte de las personas, en vez de que se preocupen por su cultura (Eleuterio – ex bajista – , archivo personal, 2011).

Aquí en nuestro pueblo hay muchos chavos y jóvenes que ya, como que quieren perder su cultura y nosotros queremos fortalecer la identidad a través de la música, a través de nuestra lengua [...] hay muchos chavos que salen de Chamula a vivir o a trabajar y dicen que ya son de ahí y dicen ‘no, pues yo no hablo en tsotsil, no, yo no soy de ahí, déjame en paz’ (Óscar Fernando – frontman – , archivo personal, 2011).

[...] he visto papás profesores que no educan a sus hijos, que los educan hablando en español para que no hablen tsotsil y les dicen ‘vas a ver, te vas a encontrar en la ciudad y ahí es puro hablar español’, y por eso así van creciendo los niños con esa mentalidad y con miedo. Hay personas que



hablan el tsotsil, pero que cuando vienen a la ciudad quieren ser parte de los kaxlanes y se encuentran con cuates kaxlanes que por eso, están perdiendo y negando su identidad y por eso es lo que adoptan [...] Vayijel nace porque hemos visto la pérdida de la identidad propia del joven, por la misma marginación de la ciudad de los mestizos que te ven y te tachan de ignorante [...] y por eso, el chavo para no sentirse opacado y aislado, se acopla a eso. El problema es que lo acopla muy mal, negando lo suyo, y regresa al pueblo igual con esa mentalidad de racismo. (Manuel – ex guitarrista y cofundador – archivo personal, 2011).

Por su parte, Julián Hernández de Lumaltok, señala en entrevista del 30 de marzo de 2014, en el marco de su presentación en el Vive Latino:

[...] yo creo que nuestro objetivo ha ido transformándose. Al principio queríamos salvar la lengua, ya después te das cuenta de que salvarla también es una palabra muy dura ya que la lengua tiene que transformarse y se está transformando [...] Entonces, lo que hacemos ahora es tratar de revitalizar esa lengua, tratar de darle la forma que es y cantarla como es. Entonces el objetivo primordial de Lumaltok es rescatar nuestra lengua en sus orígenes, pero también unir a la gente (Julián Hernández – frontman – archivo personal, 2014).

[...] la música tradicional tiene un fin y tiene un sentido en los pueblos, entonces es una música tradicional respetable [...] porque el ser músico tradicional te lo tienen que dar espiritualmente según esta tradición [...] No soy un músico tradicional en pocas palabras. [...] pero tiene un fin y ese fin yo no lo entiendo aún y entonces no puedo ponerme a tocar rolas tradicionales en rock si no entiendo el fin y el sentido espiritual de esa música. Preferimos mucho respetar esa música, tocarla como es y que los músicos la toquen con esa espiritualidad con la que siempre la tocan y nosotros dedicarnos al rock (Julián Hernández – frontman – archivo personal, 2014).

Podría pues, generarse la impresión de una escena musical homogénea a través de la cual un conjunto de bandas indígenas de una misma región comparte escenarios, produce discos, promociona presentaciones y articula un mismo discurso; sin embargo, debe señalarse que, si bien el rasgo común de todas las agrupaciones es la reivindicación de la lengua materna y las tradiciones populares como legítimos recursos creativos, no existe un estilo o un discurso

musical homogéneo, aunque sí una red de relaciones y espacios en los que las bandas confluyen. Si bien todas las bandas tienen como elemento común su relación con Sak Tzevul, que fuera la primera banda del movimiento desde 1996, todas han surgido como una segunda oleada o generación a partir de 2006, con motivaciones diversas, propuestas distintas y, no está de más mencionarlo, relaciones competitivas y complejas entre sí. En ese sentido, es posible considerar que estamos hablando de un “movimiento musical” (Tipa; 2012).

Las bandas de rock tsotsil podrían agruparse en función de diversos factores, por ejemplo, su lugar de procedencia: Una parte de las bandas proviene de San Juan Chamula y otra, de Zinacantán. La banda pionera, Sak Tzevul, apareció en 1996 en San Cristóbal de Las Casas, liderada por los hermanos Martínez, provenientes de Zinacantán. En 2006, surgió en San Juan Chamula la banda Vayijel. Posteriormente, en 2008, un integrante de Vayijel ingresa a las filas de Sak Tzevul, para separarse en 2009 y formar su propia banda: Yibel Jmetik Banamil. Por otra parte, otro miembro de Sak Tzevul abandona la agrupación en 2008 para formar la banda zinacanteca Lumaltok, y posteriormente, de ésta se separa otro miembro para formar Hektal. Mientras tanto, en San Juan Chamula, a la vez que emerge Vayijel, surgen la banda Xkukav (Luciérnaga) y el crew de hip hop Slajem K'op (la última palabra); en 2012 se desintegra Xkukav y su frontman se integra a Vayijel, mientras que un ex miembro de Vayijel busca conformar una nueva banda en 2013 que llevará por nombre Vo'otik.

Desde un inicio, las agrupaciones de rock indígena de los Altos de Chiapas han organizado, junto con una red de asociaciones civiles y gubernamentales, sus propias palestras para difundir sus propuestas musicales. Festivales y conciertos como el Bats'i Fest y el Kuxlejal K'in, han sido el resultado de la incursión de los jóvenes indígenas en el proceso de gestión, promoción, organización y difusión de sus iniciativas frente a las autoridades de sus pueblos y las de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, que es donde se han

desarrollado la mayor parte de estos eventos y donde se encuentra la mayor parte de activistas y organizaciones interesadas en la promoción de las culturas indígenas. Asimismo, las bandas de rock indígena de Chiapas se han presentado en eventos culturales oficiales, aprovechando los espacios de los que disponen las instituciones.

Sin embargo, más que resaltar la relación de los rockeros indígenas con las instancias que administran la política cultural – que es preciso someter a crítica –, es relevante poner de relieve el carácter procesual de este movimiento. Este carácter procesual podría ser abordado desde una mirada centrada en la larga data y otra, desde la corta duración. En el primer caso, el movimiento de rock indígena en Los Altos de Chiapas se ciñe a la historia de resistencias, apropiaciones y negociaciones de los pueblos indígenas con el régimen colonial impuesto por los españoles. En el segundo caso, el movimiento cultural que nos ocupa, se relaciona con los movimientos indígenas contemporáneos que encuentran un momento álgido en el levantamiento armado del EZLN el 1 de enero de 1994 y el proceso que desencadenó de construcción de autonomías, reivindicación de los derechos de los pueblos y las culturas indígenas y, por su puesto, las complejas negociaciones con el gobierno federal que derivaron en reformas que sin duda, impactaron en el marco valorativo, jurídico e institucional que hoy reconoce y promueve un álgido movimiento de rock indígena en Chiapas.

Después del alzamiento armado y la emergencia de una activa sociedad civil, el EZLN lanzó la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona, a través de la cual impulsó el Foro Nacional Especial de Cultura y Derechos Indígenas. Entre enero y julio de 1996 se llevan a cabo los Foros Nacionales Indígenas Permanentes, que resultaron de la firma de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar, el 16 de febrero de ese año. A la par que el movimiento indígena enfrentaba un tenso proceso de negociación con la Comisión de Concordia y Pacificación que representaba al gobierno federal, éste iba modificando algunos

aspectos de la administración en materia cultural, aunque esto sólo respondiera parcialmente a los Acuerdos. Sin embargo, en este contexto surge en Chiapas el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (ahora pluralizado a “las Culturas y las Artes”)<sup>133</sup>, así como la institucionalización del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI)<sup>134</sup>, que serán, posteriormente, mediaciones determinantes en la promoción y difusión del rock indígena.

El año de 1996 fue crucial en la emergencia del rock indígena, pues en el contexto mencionado, surgió en San Cristóbal una escena cultural independiente. En general, el movimiento indígena constituyó un referente político y simbólico que hizo inflexión en diversos actores sociales, entre los que destacaron músicos, intelectuales, promotores y pequeños empresarios; éstos, de manera independiente u organizados en colectivos autogestivos, buscaban impulsar la organización y el desarrollo de acciones solidarias con las demandas indígenas a través de foros, festivales y conciertos que, inevitablemente, adquirirían un cariz político-cultural (Coutiño, 2014). En consecuencia, comenzaron a surgir puntos de negociación y contacto entre la administración de una reformada política cultural y las demandas de organizaciones civiles indígenas y no indígenas, tejiendo una compleja red de negociaciones que hoy posibilitan la existencia del rock indígena.

No es el zapatismo el elemento que imprime un halo politizado a la emergencia del rock indígena en Los Altos de Chiapas, sino el hecho de que, por lo menos en las últimas dos décadas, han emergido de diversos modos y por diferentes frentes, una serie de expresiones que apelan tanto a la demanda como

---

<sup>133</sup> El CONECULTA se conformó por Decreto Número 15, publicado en el Periódico Oficial Número 125 el 11 de diciembre de 1996, bajo el gobierno de Julio César Luis Ferro, su fundación puede ser interpretada como una salida institucional urgente en el contexto de tensión política de la época

<sup>134</sup> Desde los años ochenta del siglo XX, el CELALI comenzó a constituirse como un movimiento cultural, intelectual y artístico indígena que encontró finalmente su espacio de reivindicación en el marco de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar. “En dicho documento, en su apartado de *Acciones y medidas para Chiapas, compromisos y propuestas conjuntas de los Gobiernos del Estado y Federal y EZLN, en la sección de Educación y cultura se estipula: «el Gobierno del Estado de Chiapas creará en el corto plazo, un Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas». Diez meses después, el 11 de diciembre de 1996; se crea el Consejo Estatal para la Cultura y Las Artes (CONECULTA) de cuya estructura forma parte el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI)». Ver en: <http://www.celali.gob.mx/historia.htm>, consultado e 19 de Agosto de 2013.*

al ejercicio de autonomías a partir de diferentes estrategias. No son tampoco el apoyo institucional o el reciente interés mediático o académico los elementos que dotan de visibilidad a estas expresiones, pues estas bandas no fueron instaladas sobre los escenarios como parte de una estrategia neoindigenista para poner en un escaparate los estereotipos étnicos que, en efecto, pesan sobre los indígenas. Tampoco resulta fructífero analizar a este movimiento desde el enfoque de los consumos culturales o de las industrias culturales, pues estas bandas, más que ser un subproducto de la globalización, constituyen una respuesta a la misma, desde la construcción de prácticas y discursos que reivindican su diferencia.

Tampoco fructífera el análisis si asumimos que toda reivindicación de la diferencia constituye una ratificación de dominio, o bien, si nos aferramos a que la apropiación del rock por los músicos indígenas mancha o pervierte las prístinas tradiciones de los pueblos. Al análisis que concurrimos mediante la reflexión del movimiento de rock indígena en Los Altos de Chiapas, es uno que parte de los lugares desde los cuales se construyen y ejercen discursos y prácticas en el seno de una sociedad heredera de un régimen colonial que ha delineado y moldeado identidades no sólo a la manera de dispositivos diferenciadores, sino jerarquizadores. El rock indígena en Los Altos de Chiapas, pone el dedo sobre un movimiento más en la larga sinfonía de las resistencias de los pueblos indígenas de Chiapas. Una sinfonía que, más que aferrarse a la repetición de un acorde, consiste en el despliegue de procesos de confrontación y diálogo entre sonidos hasta resolver en el origen; un origen que sin duda, ya no es el mismo punto de partida.

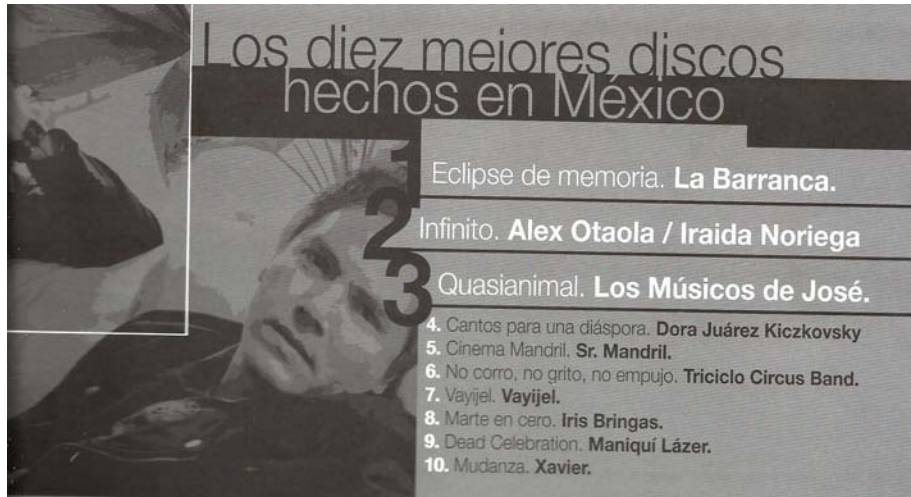
Más que montarnos en el periplo de la retórica acostumbrada para estos casos, es necesario reconocer que la permanencia de las culturas indígenas, más que en la defensa de identidades inalterables, se sustenta en la apropiación selectiva de elementos culturales “externos” que hacen factible la permanencia de los elementos propios en el seno de una sociedad marcada por los efectos de un proceso colonizador que se reedita siempre desde nuevas estrategias. Por

supuesto que la espectacularización y folklorización de las culturas indígenas, mediante la inserción del rock indígena en escaparates multiculturales o en nichos de preservación, puede devenir en el tejido de refinadas formas de discriminación y en la fijación de nuevos estereotipos étnicos, pero mirar tan sólo desde esa perspectiva, es partir desde una posición dominocéntrica que piensa a la dominación como el ejercicio unidireccional del poder, negando toda capacidad de respuesta al sujeto subsumido.

Desromantizar las formas de resistencia indígenas, no implica invisibilizarlas o deslegitimarlas, sino colocarlas en un proceso de diversas duraciones que nos ofrece visiones más panorámicas de estos procesos histórico sociales.



Julián Hernández, El Zanate. Presentación de Lumaltok en el Foro Alicia. México DF, 2014.  
Lumaltok Rock Tsotsil (2014). "Ofrenda de Radio Zapote".  
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100003556940452>



"Los diez mejores discos hechos en México", revista MOSCA, enero 2014. Vayijel ocupa el lugar 7 de 10



"Vayijel trabaja para fortalecer y valorar su identidad cantando en tsotsil, que es la lengua materna de todos sus integrantes". Rolling Stone, febrero 2014.

**ESTE DÍA SERÁ REVELADO**  
**EL VIERNES 21 DE FEBRERO**  
**DOMINGO 23**  
**LUNES 24**

**JACK TOOL**  
**JOHNSON**  
**EDWARD SHARPE & THE MAGNETIC ZEROS**  
**BAJOFONDO**  
**L.A.**  
**MACUILES**

**BADASÓNICOS**  
**ILIYA KURYAKI AND THE VALDEGRANAS**  
**PUSCIFER**  
**TOMAHAWK**  
**VAYIJEL**

**LOS AMIGOS INVISIBLES**  
**FUNKER**

**LOS ANGELES NEGROS**  
**LOS ROMÁNTICOS DE ZACATECAS**  
**SOFLAMMA**

Lineup, Cumbre Tajín, 2014.  
 V ayijel, Tool, Primus y Puscifer, 21 de marzo, 2014.

**DE TRADICIÓN Y NUEVAS ROLAS**  
 TRANSFORMACIÓN Y FUSIÓN SONORA  
**EN EL VIVE**  
**FORO RAÍCES**

**JUEVES 27 DE MARZO • 16:30-20:30 h**  
**Hektal**, reggae tsotsil • Zinacantán, Chiapas  
**El Rapero de Tlapa**, rap tlapaneco, mixteco y nahua • Tlapa, Guerrero  
**YibelJme'tik Banamil**, rock tsotsil • San Juan Chamula, Chiapas  
**Noesis**, rock mixteco • Huajuapán de León, Oaxaca

**SÁBADO 29 DE MARZO • 14-20 h**  
**Tlalok Guerrero**, fusión sonos tradicionales zapoteco • Juchitán, Oaxaca  
**Pat boy**, rap y hip hop maya • Carrillo Puerto, Quintana Roo  
**Lumaltok**, blues tsotsil • Zinacantán, Chiapas  
**Soma Skanker**, ska nahua • San Felipe Hidalgo, Tlaxcala  
**Xaamxuxp**, fusión banda tradicional mixe • Tlahuitoltepec, Oaxaca  
**Saktzevul**, rock tsotsil • Zinacantán, Chiapas

TNR

www.conaculta.gob.mx • www.mexicoescultura.com  
 www.culturaspopularesindigenas.gob.mx

Bandas de rock tsotsil en "De Tradición y Nuevas Rolas", en el Foro Raíces del Vive Latino, 2014.



## BIBLIOGRAFÍA.

1. ALONSO, Marina (2008), La invención de la música indígena de México. Buenos Aires: SB.
2. ARIAS M., Alan (2003), EZLN. Violencia, derechos culturales y democracia. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos – México.
3. BARTOLOMÉ, Miguel A. (2006), Sobre los neohibridismos, en Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina. México: Siglo XXI. Pp. 86.107
4. BENJAMIN, Walter (2008) (Bolívar Echeverría, ed.) Tesis sobre la historia y otros fragmentos. México: UACM.
5. BHABHA, Homi K. (2002), El lugar de la cultura. Argentina: Manantial.
6. BONFIL B., Guillermo (1991), Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural, en Pensar nuestra cultura. México: Patria. Pp. 49-57
7. BORDENAVE Encarnación, Karla (2013). Etnorock: los experimentos sonoros. En *¡Existimos, no somos fantasmas! Etnorock: medio de comunicación para jóvenes indígenas en México. Análisis del discurso del grupo Vayijel 'el animal guardián'*. (Tesis inédita de licenciatura). UNAM. México.
8. BOURDIEU, Pierre (1985). "Economía de los intercambios lingüísticos", en ¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos. Madrid, España: Akal. Pp. 9-39.
9. \_\_\_\_\_ (2003). "9. Algunas propiedades de los campos" y "13. El origen y la evolución de las especies de melómanos", en Cuestiones de Sociología. Madrid, España: Istmo. Pp. 112-119 y 154 – 160.
10. \_\_\_\_\_ (2007) El sentido práctico. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
11. CASTELLANOS G., Alicia (1988). "3. Las luchas sociales como expresión de la identidad étnica", en Notas sobre la identidad étnica en la región tzotzil y tzeltal de Los Altos de Chiapas. México, UAM-I. Pp. 35-66.
12. COLLIER, George (1975). Planos de interacción del mundo tzotzil. México, Instituto Nacional Indigenista.
13. CRUZ S., Tania (2014). Campesinos anorteñados y selváticos cowboys. La condición juvenil de Tzeltales en California, en Tania Cruz & Yanko González (Eds.) Juventudes en frontera. Tránsitos, procesos y emergencias juveniles en México, Chile, Nicaragua y Argentina. Quito-Ecuador, Ediciones Abya-Yala, ECOSUR. Pp. 15-55.
14. DOMÍNGUEZ R., José Gabriel (2012). Los servidores de la Capilla Musical de Ciudad Real, 1761-1816. Chiapas, México; CONACULTA, CONECULTA.
15. EAGLETON, Terry (2001). La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales. Argentina: Paidós.
16. ECHEVERRÍA, Bolívar (2005). "3. Modernidad y cultura", en La modernidad de lo barroco. México, Era. Pp. 140-155.

17. ELÍAS, Norbert (2010). Introducción. En *El proceso de la civilización*. USA: Fondo de Cultura Económica.
18. ESTRADA, Jesús (1973). Música y músicos de la época virreinal. México-SEP. Pp. 21-59.
19. FLECHA, Xitlally, Reyes, Jesús. (2011). Concepto musical. En *Vayijel. Prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales*. (Tesis inédita de licenciatura). UNACH. Chiapas, México.
20. FLORESCANO, Enrique (1999). "4. El reino maravilloso y su multiplicación en Mesoamérica", en Memoria indígena. México, Taurus. Pp. 131-174.
21. GARAY S., Adrián de (1993). El rock también es cultura. México: Universidad Iberoamericana.
22. GARCÍA Canclini, Néstor (2009). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Delbolsillo.
23. GIMÉNEZ, Gilberto; *Introducción a la Sociología de Pierre Bourdieu*, en Colección Pedagógica Universitaria No 37 – 38, enero – junio / julio – diciembre 2002. México. P. 6
24. GILLY, Adolfo (2006). Historia a contrapelo. México: ERA.
25. GILROY; Paul (2014). "III. Joyas traídas del cautiverio: música negra y política de la autenticidad", en Atlántico Nwgro. Modernidad y doble conciencia. España: Akal. Pp. 99-144.
26. GRIGNON, C., PASSERON, J. (1991), Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura. Argentina, Nueva Visión.
27. GROSSBERG, Lawrence (2010). Otro día aburrido en el paraíso: rock and roll y el poder otorgado a la vida diaria, en Cornut y D'Arcy (Eds.) Estudios culturales. Teoría, política y práctica. Valencia, España – Letra Capital. Pp. 106-157.
28. GUITERAS H., C. (1965). Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil. México, Argentina – FCE.
29. GUHA, R. (2002). Las voces de la historia y otros estudios subalternos.
30. HERNÁNDEZ V., Víctor (2010). *De madera, cuerpo y cuerdas: las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis Potosí y San Juan Chamula, Chiapas*<sup>135</sup> (tesis de doctorado).
31. HVOSTOFF, Sophie (2009). "IV. La comunidad abandonada. La invención de una nueva indianidad urbana en las zonas periféricas tzotziles y tzeltales de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México (1974-2001)", en Marco Estrada (Coord.) Chiapas después de la tormenta. Estudios sobre

<sup>135</sup> La tesis doctoral de Hernández se encuentra en la Biblioteca Luis González del Colegio de Michoacán y, por esa razón, no he podido tener acceso a ella. Sin embargo, conozco las líneas generales de su trabajo a partir del artículo Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí (Hernández; 2010:238-269). En dicho trabajo, refiere otra fuente bibliográfica que me es completamente inaccesible: Spanish Elements in the Music of two Maya Groups in Chiapas, publicado por Frank y Joan Harrison en 1968, por el Institute of Ethnomusicology de la UCLA. En ambos casos, se exploran los procesos de apropiación de la música española por los pueblos indígenas a partir del siglo XVI, lo que resulta un pretexto inigualable para visibilizar la creatividad musical indígena en un contexto colonial, a propósito de las estrategias de negociación y resistencia cultural indígenas a partir de la resignificación de elementos culturales ajenos.

- economía, sociedad y política. México-COLMEX, Gobierno del Estado de Chiapas. Pp. 221-277
32. JAMESON, Friederich (1991). "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado". España: Pidos – IBERICA.
  33. JIMÉNEZ L., 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.
  34. LLANOS V., Alan (2014). Entre lo sacro y lo mundano. Música, creencias y vivencias de jóvenes indígenas cristianos en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas (Tesis de Maestría). México, ENAH.
  35. LÓPEZ Sánchez, Hermilo (1960). Apuntes históricos de San cristóbal de las Casas, Chiapas, 2 v., Chiapas, México.
  36. LÓPEZ, Martín, Ascencio, Efraín (2010). Rock indígena en Los Altos de Chiapas. *Anuario 2009* (pp.177-192). Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: CESMECA-UNICACH.
  37. LENKERSDORF, Gudrun (1991). "Huellas de fray Bartolomé de las Casas en Chiapas", en Derechos humanos de los pueblos indígenas. Serie Cuadernos del Instituto de Investigaciones Jurídicas, 6, N° 17 (Mayo – Agosto. 1991). México, IJ-UNAM. Pp. 281-301.
  38. \_\_\_\_\_ (1995). "La resistencia a la conquista española en los Altos de Chiapas", en (Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz, eds.) Chiapas: Los rumbos de otra historia. México, CIESAS, UNAM. Pp. 71-85
  39. LÓPEZ S., Hermilo (1960). "Los conquistadores españoles. Luis Marín. Capítulo II", en Apuntes históricos de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. México. Pp. 37-49.
  40. MARTÍNEZ M., Damián G. (2010). "De regreso al hombre verdadero", en Sjalel Kibletik / Sts'isjel Ja Kechtiki / Tejiendo nuestras raíces. Chiapas, México: RACCACH, UNICACH y otros. Pp. 334 – 342.
  41. MONSIVAIS, Carlos (1992), "Prólogo. ¿Quién quiere triunfar en la política pudiendo vender un millón de discos?", en José Luis Paredes (autor) Rock mexicano. Sonidos de la calle. México, Pesebre. I-XV.
  42. MUTARALLA, Benjamín (2009). "Los sonidos de la diversidad", en Fernando Híjar (Coord.) Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical en México. Dirección General de Culturas Populares, CONACULTA. México. Pp. 83-106
  43. PEÑA V., Juan (2009). "Relaciones entre Africanos e indígenas en Chiapas y Guatemala", en Revista Estudios de Cultura Maya, Vol. XXXIV, ISSN: 0185-2574. Ed. UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas. Pp. 169-180.
  44. PEZA, Carmen de la (2008), Rock, estética y nuevas subjetividades políticas en México (1968-2006), Comunidad y desacuerdo, poder y ¿nuevos? sujetos de la política. México: UAM-X. Pp. 207-248
  45. PITARCH, Pedro. (1995). Un lugar difícil: estereotipos étnicos y juegos de poder en Los Altos de Chiapas. En J.P., Viqueira, M.H., Ruz, (Coord.)

*Chiapas: Los rumbos de otra historia*. México (pp. 237 – 250). México – CIESAS, UNAM.

46. REYNOSO, Carlos (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*. Argentina: FFyL – UBA.
47. ROLDÁN H., Gonzalo (2007). “La música eclesiástica en Nueva España, según documentos papales y episcopales del siglo XVI”, en (Coords. Gembero Ustárroz y Ros Fábregas) *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. España, ed. Universidad de Granada. Pp. 277-309.
48. RUS, Jan (1995), “¿Guerra de castas según quién?: Indios y ladinos en los sucesos de 1869”, en (Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz, eds.) *Chiapas: Los rumbos de otra historia*. México, CIESAS, UNAM. Pp. 145-174.
49. \_\_\_\_\_, “La Comunidad Revolucionaria Institucional: La subversión del gobierno indígena en Los Altos de Chiapas, 1936-1968”, en (Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz, eds.) *Chiapas: Los rumbos de otra historia*. México, CIESAS, UNAM. Pp. 251-277.
50. \_\_\_\_\_ (2009), III. La nueva ciudad maya en el valle de Jovel: urbanización acelerada, juventud..., en (Marco Estrada Saavedra, Editor) *Chiapas después de la tormenta*. México: COLMEX. Pp. 169-219
51. RUZ S., Mario H., et al (1992). *Del katún al siglo. Tiempos de colonialismo y resistencia entre los mayas*. México-CONACULTA.
52. \_\_\_\_\_ (2004). “Memorias del Río Grande. La resistencia indígena en la historia de Chiapas”, en J.P. Viqueira y M.H. Ruz (eds.) *Chiapas: los rumbos de otra historia*. México, CIESAS-UNAM-CEMCA. Pp. 42-70
53. De SOLÍS, Antonio (6ª ed., 1996). Libro Tercero, “Capítulo XV. Dase noticia de la ostentación y puntualidad con que se hacía servir Motezuma en su palacio...”, en *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. México, Porrúa. Pp. 173-176.
54. THOMPSON, E.P. (1989). *Folklore, antropología e historia social*.
55. TIPA, Juris (2012), *Los gustos musicales y las adscripciones identitarias entre los jóvenes universitarios de la Universidad Intercultural de Chiapas* (tesis de maestría), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
56. TORIZ P., Martha (2011). “Capítulo 1. Sociedad, ideología y expresiones de poder en el México antiguo”, en *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*. México, INBA. Pp. 73-115.
57. TOSCANO, Salvador (1942). “Chiapas: su arte y su historia coloniales”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. II, N° 8. México, IIE. Pp. 27-47
58. TURRENT, Lourdes (1993). “II. La música en la vida Mexica”, en *La conquista musical de México*. México, FCE. Pp. 46-108.
59. VALENCIA G. Guadalupe (2010). *Tiempos mexicanos*. México: SEQUITUR.

60. VELASCO G., Jorge (2004), El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México. México: CONACULTA.
61. VIQUEIRA, Juan P. (1995). "Las causas de una rebelión india: Chiapas, 1712", en (Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz, eds.) Chiapas: Los rumbos de otra historia. México, CIESAS, UNAM. Pp. 103-144.
62. \_\_\_\_\_ (2002). Encrucijadas chiapanecas. Economía, religión e identidades. México, El Colegio de México.
63. VOS, Jan de (1994), "1. Un pueblo conquistado", en Vivir en frontera, la experiencia de los indios de Chiapas. México: CIESAS. Pp. 35-76
64. WILLIAMS, Raymond (2009), II. Teoría cultural, en Marxismo y literatura. Argentina: La Cuarenta. Pp. 158-174
65. ZALAQUETT R., Francisca, et al (2014). ARQUEOACÚSTICA. "Estudio arqueoacústico de trompetas de caracol prehispánicas mayas", en (Zalaquett, Nájera y Sotelo, eds.) Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos. México: IIFil-Centro de Estudios Mayas, UNAM. Pp. 71-109.

#### Hemerografía.

66. BOTH, Arnd Adje (2008). "La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia", en revista Arqueología Mexicana. Nov.-Dic., Vol.16, N° 94. ISSN: 0188-8218. Pp. 28-37.
67. HERNÁNDEZ V., Víctor (2010). "Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí", en Revista de literaturas populares, Vol. 10, N°1-2, ISSN: 1665-6431. México, FFyL-UNAM. Pp. 238-269.
68. HUERGO, Alma. (2014). *Lo + mejor y lo + peor del 2013*. MOSCA, 1 (6), 12-19.
69. LAZOS G., John (2008). "Sobre los pormenores y avances de los primeros trabajos de investigación musical realizados en el Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas, Chiapas", en Musicat. Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, N° 3, ISSN: 1870-7513. México, UNAM. Pp. 56-69.
70. LÓPEZ Moya, M., de la Garza, M.L., Ascencio C., E. (2009). "Del tambor y el pito a las tecnobandas: el caso de Teopisca, Chiapas", en Antropología. Boletín Oficial del INAH – Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos, I, Núm. 85, ISSN: 0188-462X. México, INAH. Pp. 107 – 111.
71. TRIGO, Alberto. (2014). Información clasificada. *Revista Rolling Stone*, 129, 62-63.

## Entrevistas:

72. Entrevista a Moisés Castillejos, fundador de la banda chiapaneca Moisés y La Resurrección. 16 de noviembre de 2004; Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México. Archivo personal.
73. Entrevista a Mayra Ibarra Trejo y Óscar Fernando López, *mánager* y *frontman* de Vayijel (respectivamente). 7 de septiembre de 2011; San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Archivo personal.
74. Entrevista a Eleuterio Hernández “Teyo”, cofundador de Vayijel y exbajista. 1 de Noviembre de 2011. San Juan Chamula, Chiapas, México. Archivo personal.
75. Entrevista a Juan Bautista Gómez Díaz “Xun”, baterista de Vayijel. 17 de Noviembre de 2011. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Archivo personal.
76. Entrevista a Eleuterio Hernández “Teyo”, cofundador de Vayijel y exbajista. 1 de Diciembre de 2011. San Juan Chamula, Chiapas, México. Archivo personal.
77. Entrevista a Mayra Ibarra Trejo, *mánager* de Vayijel. 7 de diciembre de 2011. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Archivo personal.
78. Entrevista a Manuel de Jesús López Martínez, miembro fundador de Vayijel y ex-guitarrista de la misma banda. 10 y 11 de diciembre de 2011; San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Archivo personal.
79. Entrevista a Mayra Ibarra Trejo y Óscar Fernando López, *mánager* y *frontman* de Vayijel (respectivamente). 16 de diciembre de 2011; San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Archivo personal.
80. Entrevista a Daniel Trejo Sirvent, locutor del Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía. 16 de diciembre de 2011; San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Archivo personal.
81. Entrevista a Julián Hernández “El Zanate”, *frontman* de Lumaltok. 30 de marzo de 2014. México, DF. Archivo personal.
82. Entrevista a Adriana Hernández Ocampo, Subdirección de Culturas Indígenas de la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 30 de marzo de 2014. México, DF. Archivo personal.

## Sitios Web:

83. CABALLERO, Jorge (2014/03/27), “Después de 15 años, el Vive Latino es ya una referencia mundial: Puig”, en La Jornada [disponible en Internet]. Recuperado de: <http://goo.gl/7ofVtn>
84. CLEMENTE C., Julia y Pérez P. María E. (2009), “Sak Tzevul: De los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán, Chiapas”, en X Congreso Nacional de Investigación Educativa / área 12: multiculturalismo y educación. Veracruz, México. 21 – 25 de septiembre de 2009:

[http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area\\_tematica\\_12/ponencias/0052-F.pdf](http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area_tematica_12/ponencias/0052-F.pdf) [2 de julio de 2013].

85. CONACULTA – Salda de Prensa (2008), “Hoy conferencia ‘National Museum of Mexican Art Connection Chiapas – Chicago’”, en Notas del Estado de Chiapas. [http://www.conaculta.gob.mx/estados/oct08/09\\_chia01.html](http://www.conaculta.gob.mx/estados/oct08/09_chia01.html) Consultado el 7 de junio de 2014.
86. CONACULTA, Comunicado de prensa Núm. 314. Lunes 30 de marzo de 2009 <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=1002> Última consulta, 22/03/2015.
87. CONECULTA, “Historia del Centro de Lenguas, Artes y Literaturas Indígenas (CELALI): <http://www.celali.gob.mx/historia.htm> [19 de agosto de 2013].
88. Corresponsales indígenas (2009), “Festival de rock indígena México - Guatemala”, en <http://www.corresponsalesindigenas.blogspot.mx/2009/11/festival-de-rock-indigena-mexico.html> Consulta: 13/11/2013
89. Corresponsales indígenas (2010), “Etnorock Tsotsil de Chiapas. Grupo Vayijel”, en <http://corresponsalesindigenas.blogspot.mx/2010/04/etnorock-tsotsil-de-chiapas-grupo.html>, Última consulta 21/03/2015.
90. CRUZ B., Arturo (2014/03/26), “Con Sak Tzevul llega al Vive el rock en tzotzil”, en La Jornada [disponible en Internet]. Recuperado de <http://goo.gl/nv1wAF>
91. Diario Oficial de la Federación de México (1996, 11 diciembre). Decreto N°15 mediante el cual se expide la Ley orgánica del Consejo Estatal para la Cultura y las artes de Chiapas. Secretaria de Gobierno [en línea]. Disponible en: <http://www.cem.itesm.mx/derecho/nlegislacion/chiapas/41.htm> [2013, 19 de agosto].
92. Ecoturismoesoterico2 (08/11/2009), “Segundo festival de expresiones culturales”, en *festivales*. <https://ecoturismoesoterico2.wordpress.com/page/229/> Última consulta, 22/03/2015.
93. émula TV (28/03/2008), “Vayijel, rock tsotsil hecho en Chiapas”. En: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=TN\\_e55CiLRU](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=TN_e55CiLRU) Consultado el 4 de junio de 2014.
94. GÓMEZ Petra, MARTÍNEZ, Sandy (2011/06/02) “Rock tsotsil”, en Komanilel [disponible en Internet]. Recuperado de: <http://www.komanilel.org/2011/06/02/rock-tsotsil/>
95. HERNÁNDEZ Navarro, Luis (2003/12/31) “Los sonidos de la Lacandona: 10 años de zapatismo y rock”, en La Jornada [disponible en Internet]. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2003/12/31/per-a1.html> (Consulta: 2011/05/30)
96. INFORMADOR.MX (25/04/2009), “Lumaltok presenta su primera producción discográfica”, en <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2009/97822/6/lumaltok->

- [presenta-su-primera-produccion-discografica.htm](#) Consultado el 22 de Marzo de 2015.
97. Koman Iiel (18/09/2010) "Bats'i Rock en 'Los Altos' de Chiapas", en Koman Iiel – Mirada Colectiva [disponible en Internet] <http://komaniel.org/2010/09/18/batsi-rock-en-los-altos-de-chiapas/> Consultado, 07/08/2014
  98. Julián Hernández, El Zanate. Presentación de Lumaltok en el Foro Alicia. México DF, 2014. Lumaltok Rock Tsotsil (2014). "Ofrenda de Radio Zapote". <https://www.facebook.com/profile.php?id=100003556940452>
  99. LÓPEZ, D. (2011/24/06). Realizarán el Segundo Festival Kuxlejal K'in, [disponible en Internet]. Recuperado de <http://www.todochiapas.com.mx/2011/06/realizaran-el-segundo-festival-kuxlejal-k%E2%80%99in> (Consulta: 2013/09/12).
  100. LÓPEZ, S. (2010/25/04). Festival en Zinacantán "Kuxlejal K'in" / "Fiesta por la Vida" [disponible en Internet]. Recuperado de <http://todochiapas.mx/2010/04/festival-en-zinacantan-kuxlejal-kin-fiesta-por-la-vida/> (Consulta: 2013/09/12).
  101. Luis Reynaldo Díaz Gómez (2009). <http://rockvayijel.blogspot.mx/2009/09/grupo-de-rock-en-tzotzil-vayijel-en.html> Última consulta: 22 de marzo de 2015.
  102. Netza Gramajo – Youtube (20/05/2007), "1ER. CONCURSO ESTATAL DE BANDAS DE ROCK EEEEEEN CHIAPAS", en <https://www.youtube.com/watch?v=bTD5irdtQGc> Consultado 04/06/2014.
  103. Pukuj/Usuario (18/11/2008), "Rock tsotsil hecho en Chiapas Vayijel", en EspecialMúsica.TV <http://www.especialmusica.tv/videos/vayijel-rock-tsotsil-hecho-en-chiapas> Consultado el 4 de junio de 2014.
  104. Rancho Las Voces – blog – (2008), "Programa del IV Festival Internacional Chihuahua, Omàwari 2008 de las Naciones Hermanas – Centro Cultural Paso del Norte", en [http://rancholasvoces.blogspot.mx/2008/08/programa-del-iv-festival-internacional\\_7165.html](http://rancholasvoces.blogspot.mx/2008/08/programa-del-iv-festival-internacional_7165.html) Última consulta, 21 de marzo de 2015.
  105. SÁNCHEZ, Guillermo (2014/03/25). "Buscan bandas indígenas apertura en el Vive Latino", en Milenio [disponible en Internet]. Recuperado de: <http://goo.gl/X6Euz7>
  106. SOLOCTU; "*no mas guerra, VAYIJEL ROCK EN TZOTZIL*". Youtube, 25/09/2009: <http://www.youtube.com/watch?v=PfBFSijXZqA>
  107. TORQUEMADA, Fray Juan de (1983). "Capítulo III. De cómo los indios fueron enseñados en la música; y cosas que pertenecen al servicio de la iglesia, y lo que en esto han aprovechado", en Monarquía Indiana (V-VII). México, UNAM. Pp. 319-321:  
[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/mi\\_5/04Libro%20Diez%20y%20siete/miv5089.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/mi_5/04Libro%20Diez%20y%20siete/miv5089.pdf)
  108. Vayijel, 8 de enero de 2015 "Vayijel – J-ilol [Video Oficial] <https://www.youtube.com/watch?v=5bpmLgDCIU>
  109. VIDAL, F. (2009/11/08). Llegó el "Bats'i Fest", rock maya, tzotzil y zoque [disponible en Internet]. Recuperado de <http://www.noticias.cuarto-poder.com.mx/> (Consulta: 2013/11/22)