



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Cultura y política en el bats'í rock: Sak Tzevul y la resistencia  
contra formas de segregación cultural hacia los indígenas.**

**TESIS**

Para optar por el título de:

**Licenciado en Desarrollo y Gestión Interculturales**

**PRESENTA**

Christian Aguas Leal

**DIRECTOR DE TESIS**

Lic. Carlos Andrés Aguirre Álvarez



Ciudad Universitaria, CDMX 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Índice.

|  |    |
|--|----|
| <b>Agradecimientos</b>   | 4  |
| <b>I. Introducción</b>   | 7  |
| i. Primer acercamiento al <i>bats'i rock</i> .   | 7  |
| ii. Planteamiento.   | 7  |
| iii. Metodología.  | 9  |
| iv. Estructuración.  | 11 |
| <b>Capítulo 1. Origen y contexto del <i>bats'i rock</i>.</b>   | 13 |
| 1. El rock como fenómeno cultural y de movilización colectiva.   | 13 |
| 1.1. Influencias de otros géneros musicales en el rock.  | 15 |
| 1.1.1. Del blues al rock and roll.   | 16 |
| 1.1.2. Los 60: cambio social y rock and roll.  | 17 |
| 1.1.3. La llegada del rock inglés.   | 18 |
| 1.1.4. Diferencias entre el rock americano y el inglés.  | 19 |
| 1.1.5. Psicodelia en el rock.  | 20 |
| 1.1.6. Los 70: fusión y virtuosismo en el rock.  | 21 |
| 1.1.7. Los 80: La furia de las calles y la explosión punk.   | 22 |
| 1.2 La llegada del rock a México: Los inicios de “nuestro” rock y los estereotipos norteamericanos.              | 23 |
| 1.2.1 El rock y la eclosión de la juventud organizada: El 68 y la Masacre del Jueves de Corpus.                  | 25 |
| 1.2.2 El rock y su influencia en la juventud mexicana de la década de los 60.                                    | 26 |
| 1.2.2.1 El Festival de Rock en Avándaro.   | 27 |
| 1.2.3. Satanización y clandestinidad después de Avándaro.  | 28 |
| 1.2.4. Del sentido transgresor al comercial.   | 32 |
| 1.3. El surgimiento del etnorock: fusión de música étnica y rock.  | 34 |
| 1.3.1. Primera Etapa: rock progresivo y experimental en México.  | 34 |
| 1.3.2. Segunda Etapa: etnorock.  | 35 |
| 1.3.3. Tercera etapa: gestación del rock en las comunidades indígenas.   | 37 |
| <b>Capítulo 2. Las comunidades indígenas en México y Chiapas: una historia de segregación y estigmatización.</b> | 39 |
| 2.1. ¿Qué es el Indigenismo?   | 39 |
| 2.1.1. La figura del indio en la Época Virreinal: el indigenismo primigenio doctrinal.                           | 41 |
| 2.1.2. La independencia: del paternalismo indigenista a la homogeneización cultural y política.                  | 45 |
| 2.1.3. Los ideales nacionalistas, el mestizaje como solución al “problema indígena” y la Revolución Mexicana.    | 47 |
| 2.1.4. El indigenismo posrevolucionario: la cultura como forma de alcanzar el ideal mestizo.                     | 48 |
| 2.1.5. El indigenismo en tiempos del desarrollismo.  | 53 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.1.6. Indigenismo neoliberal.  | 57  |
| <b>Capítulo 3. El reflejo del indigenismo en la cultura y las ciencias sociales.</b>  | 69  |
| 3.1. Sobre la visión museística y su relación con las nuevas formas de explotación de lo indígena.  | 69  |
| 3.2. Descolonizar las ciencias sociales.  | 72  |
| <b>Capítulo 4. <i>Sak Tzevul</i>: el destello del <i>bats'i rock</i> en las comunidades indígenas de Chiapas.</b>                               | 77  |
| 4.1. Caracterización de la música en Zinacantán.  | 77  |
| 4.2. Diversidad musical en San Cristóbal de las Casas: un contraste sonoro dentro de la ciudad.   | 84  |
| 4.3. Surgimiento del <i>bats'i rock</i> : <i>Sak Tzevul</i> y sus polifonías.   | 87  |
| 4.3.1. El EZLN como influencia del movimiento musical indígena en Los Altos de Chiapas.   | 89  |
| 4.3.2. <i>Sak Tzevul</i> como el principio de un nuevo movimiento musical.  | 90  |
| 4.3.3. El sonido de <i>Sak Tzevul</i> y la utilización de paisajes sonoros.   | 92  |
| 4.3.4. El <i>bats'i rock</i> y la construcción simbólica de emociones a través del lenguaje y el pensamiento.                                   | 99  |
| 4.4. El exotismo como forma de integración a la industria musical y al mercado.   | 102 |
| 4.4.1. Festivales de difusión del <i>bats'i rock</i> .  | 103 |
| 4.4.2. El impacto del <i>bats'i rock</i> a nivel nacional e internacional.  | 107 |
| 4.5. El <i>bats'i rock</i> como forma de expresar descontentos sociales.  | 109 |
| 4.6. El discurso oculto de resistencia del <i>bats'i rock</i> y otros movimientos musicales de Chiapas ante el contexto político y de difusión. | 120 |
| <b>II. Conclusiones.</b>  | 124 |
| <b>III. Epílogo.</b>  | 132 |
| <b>IV. Referencias.</b>   | 134 |

## **Agradecimientos.**

A mamá y papá por ser el apoyo más grande durante toda mi educación, ya que sin ustedes no hubiera logrado mis metas y mis sueños. Por enseñarme a seguir aprendiendo todos los días sin importar las circunstancias, obstáculos y tiempos. Ya que ustedes son mis motores principales que me impulsan a ser mejor cada día.

A mis hermanos, que a pesar de diversas discusiones y bromas siempre nos hemos apoyado.

A mi primo Alberto que siempre me ha ayudado y motivado en los tiempos difíciles.

A mis tíos Abel y Francisco y mi tía Heladia por animarme y mostrar interés en mis proyectos e ideas.

A mis Abuelitos Gudelia y Roberto por brindarme su amor, su vida, sus consejos y por apoyarme, no importando que tan lejos estén.

A mi Abuelito Faustino Aguas que en paz descanse. Siempre te llevare en mi corazón.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme la oportunidad de acceder a nuevas redes de conocimiento y nuevas maneras de afrontar la complejidad del mundo en que vivimos.

A Damián Martínez y Otto Anzures por brindarme su hospitalidad, confianza, tiempo e información valiosa sobre el origen y las perspectivas de *Sak Tzevul*.

A Xun Pérez y Mateo Heredia por regalarme un poco de su tiempo. Además de compartir conmigo experiencias musicales dentro su comunidad, así como la convivencia con músicos tradicionales hasta salir en estado etílico por beber pox.

A Julián (Zanate) por contarme sus experiencias arriba del escenario y brindarme consejos para mejorar mi técnica en la guitarra.

A la banda Lekilal por mostrar su interés y su apoyo.

A los que quedan de la banda Hektal por su tiempo, sonrisas e información valiosa.

A Miguel y Pedro de La Sexta Vocal, por enseñarme a resistir y , de no callar ante las injusticias que cometen las elites de poder.

A todos los entrevistados, por su tiempo e información valiosa que me han compartido:

Julio Delgado; Prof. Camilo Camacho; Prof. Efraín Ascencio; Profa. Gabriela Robledo; Mtro. Luis Fernando Bolaños Gordillo; al Director del Museo de Culturas Populares San Cristóbal de las Casas: Mariano Pérez; a Pedro Wood (Chango) por platicarme sus experiencias como productor musical en distintas tocaditas del *bats'i rock*, así como las del surgimiento de este movimiento con *Sak Tzevul* y su participación con *Lumaltok*; a Francisco Álvarez Quiñones por contarme la historia del tipo de música que había antes del surgimiento del *bats'i rock*; a Salbino por darme su punto de vista sobre esta expresión musical; a Daniel Trejo Sirvent por brindarme su hospitalidad y platicarme sobre el rock chiapaneco y su gusto por coleccionar discos de rock; a Brian por proporcionarme y sugerirme contactos para entrevistar.

A Javier Velazco, por brindarme su sabiduría musical y guitarrística. Además de su amistad y confianza las cuales son muy valiosas para mí.

A Manuel Duran por darme tips e ideas para no dispersarme a la hora de escribir.

A Eleani por instruirme, darme consejos y brindarme su conocimiento sobre gestión cultural. Ya que gracias a ti logre diseñar un proyecto que saldrá próximamente al público (eso espero).

A todo el equipo del Ingenio por su buena onda, por la biblioteca, los talleres, las exposiciones, los conciertos y las oportunidades vertidas, las cuales espero algún día retribuirles.

Al Paliacate por darme la libertad de grabar y hacer trabajo de campo en sus instalaciones.

A Manuel y Henry por esos buenos ratos de plática, comida, pox, conciertos y slam.

A mi asesor de tesis Carlos Andrés Aguirre, por el tiempo que me dedicaste, por tus críticas constructivas, consejos, sugerencias, bromas y motivaciones que me regalaste en cada encuentro presencial y virtual.

A mi asesora de tesis en San Cristóbal de las Casas, Dolores Camacho por su tiempo, dedicación, y sugerencias sobre libros y contactos para entrevistar.

A Rubén y todo el equipo de Coordinación de la carrera, porque sin ellos DYGI fuese un caos. Gracias por el gran apoyo que me brindaron durante mi estancia en la carrera.

A los profesores DYGIS que marcaron mi formación profesional: Alfonso, Alí, Alberto, Edgar, Karla, Minerva, Camila, Marissa, Eréndira, Ricardo y varios más que recordare en mi camino DYGI.

A mis sínodos: Alfonso, Karla, Kabir y Edmundo, por su paciencia, consejos y motivaciones.

A mis compañeros/amigos DYGI'4 que me acompañaron en este caminar: Majo( gracias por tus criticas audiovisuales y apoyo a lo largo de la carrera), Becka, Juan de Dios, Carolina, Ana (gracias por darme la idea de abordar mi tesis sobre el bats'i rock), *et. al.* Sobre todo a Omar Alcaraz por ser un buen amigo/hermano/carnal/valedor/secuaz/compinche que siempre me has apoyado en las buenas y en las malas, en mis locuras y debrayes y próximamente en futuros proyectos.

A mi gran amigo Jimmy, por su master class express sobre filmación y lenguaje audiovisual, además de los buenos ratos que pasamos desde el CCH y hasta la actualidad.

A mi camarada Juan Carlos Cadena, por darme ánimos desde el CCH, hasta en aquellos momentos que nos encontrábamos por la Facultad de Medicina.

A ECOES-UNAM, pues sin el apoyo económico brindado seguramente no hubiera sido posible realizar esta investigación.

Finalmente, te doy gracias a ti lector, por ojear y mostrar interés en esta investigación.

## **I. Introducción.**

### **i. Primer acercamiento al bats'i rock.**

En el transcurso de mis estudios de licenciatura, al cursar la materia optativa Mediación y Resolución de Conflictos, con el profesor Alfonso González, nos dejaron una actividad que consistía en identificar un diálogo intercultural dentro de alguna canción. En dicho ejercicio hubo personas que expusieron canciones de Café Tacuba y otras bandas que eran muy conocidas, pero alguien nos dio a escuchar una melodía que nunca en mi vida había oído. La canción se llama “*Son Sotz Leb*”, de la banda *Sak Tzevul* de Zinacantan, Chiapas.

Al analizar esta pieza musical me di cuenta que la emoción que predominaba era la alegría. Pero lo que más me sorprendió fue la fusión instrumental, ya que tenía elementos sonoros muy distintos a las bandas de rock e incluso a las bandas de *heavy metal* que utilizan en sus composiciones orquestas sinfónicas para dar un efecto épico<sup>1</sup>. La sonoridad de esta canción me pareció fascinante debido a la fusión de tambores, junto con el sonido de silbatos que simulaban el rugido de un jaguar y el canto de un águila; aunado a esto, lo que más me encantó fue la armonización del violín junto con las guitarras eléctricas y el uso de la lengua en tzotzil. En pocas palabras, esta canción parecía una poesía que emanaba parte de la historia de los pueblos indígenas.

Tal fue mi curiosidad que me puse a buscar la música de esta banda. Por suerte encontré en la web el disco *Xch'ulel Balamil Poema Rockfónico* y algunos artículos académicos que hablaban sobre la historia y punto de vista de la banda.

### **ii. Planteamiento.**

Tiempo después, en mis últimos semestres de estudio no tenía la más remota idea de qué hacer mi tesis. Un día una compañera me dio la idea de investigar sobre el rock Indígena y, tras haber escuchado a *Sak Tzevul* en semestres anteriores, decidí ocuparme de este grupo chiapaneco. En mis primeros

---

<sup>1</sup> Parecido a las películas que desarrollan una trama romántica en épocas de la edad media e incluso en películas de ciencia ficción.



acercamientos al tema me di cuenta que había más bandas dentro de lo que los académicos llaman rock Indígena; no solo en Chiapas sino en toda la república mexicana y, posiblemente, en todo el mundo. De esto me di cuenta en diversos documentales, y documentos, donde salían las bandas *Lumaltok*, *Vayijel*, *Hektal*, *Yibel*, etc, lo que despertó aún más mi curiosidad: ¿cómo surgió?; ¿todas las bandas tienen como objetivo rescatar la lengua?; ¿cuál es papel de las instituciones gubernamentales ante estas nuevas expresiones?; ¿existe alguna expresión de protesta social dentro de la música de *Sak Tzevul*?; ¿de qué manera ha repercutido la música de *Sak Tzevul* en la creación de nuevas bandas en los Altos de Chiapas?

En México el rock ha jugado un papel importante desde el festival de Avándaro, no solo como un mecanismo de movilización colectiva, sino como una cultura que se desenvuelve en un espacio social. En términos generales, el desarrollo del rock ha llevado a concebirlo de diferentes maneras, ya sea desde la perspectiva de la globalización, la cual abarca una fusión de distintos géneros musicales, lo que conlleva un cierto diálogo/encuentro entre culturas; o como una forma de manifestar el descontento social, desde una aproximación política.

Retomando el primer aspecto, me pareció plausible trabajar sobre la hipótesis de que la expansión de este género en todo el mundo ha propiciado una gran diversidad de diálogos interculturales a través de la música. Tal es el caso del grupo *Sak Tzevul* en los Altos de Chiapas, el cual ha fusionado música contemporánea (en especial el rock) con música religiosa tradicional indígena, con el objetivo de resguardar sus costumbres, tradiciones, identidad, su cosmovisión y, sobre todo, su lengua.

Por otro lado también me resultaba importante comprender el desarrollo de la banda *Sak Tzevul* en relación con el contexto político en que surgió, ya que este tipo de experiencias dan cuenta de la interacción entre cultura y política. Es por ello que decidí concentrarme en la manera en que el grupo *Sak Tzevul* ha reaccionado frente a las formas históricas y contemporáneas de segregación cultural hacia los grupos originarios de Chiapas. Así surgió la pregunta central de mi investigación: ¿De qué

manera la banda pionera de *bats'í rock*, *Sak Tzevul*, ha reaccionado frente a las formas contemporáneas de segregación cultural hacia los pueblos originarios de Chiapas?

Considero importante hacer dos aclaraciones sobre el trabajo que aquí presento. En primer lugar, que durante el proceso hubo varios parámetros que cambiaron drásticamente, ya que la realidad que esperaba encontrar era muy distinta a la hora de conversar con los diversos actores que se desenvuelven dentro del movimiento *bats'í rock*,<sup>2</sup> así como sus entornos. En segundo lugar, que puede que en principio algunas de mis ideas converjan con las de publicaciones o tesis referentes al tema, o, en el mejor de los casos, choquen dando lugar a un enriquecimiento mutuo por la vía del debate. Ya que, algunos de los trabajos previos sobre el tema han sido realizados desde una postura etnográfica, descriptiva e incluso considerando este fenómeno como una expresión exótica. No obstante en mi trabajo de campo encontré algunas posturas que cuestionaban el papel de los investigadores en las comunidades indígenas. Ya que, según estas, solamente van a extraer información para el beneficio de la academia o sacar alguna publicación sin retribuirles a los actores participantes algo que ellos puedan usar o implementar en su contexto.

### **iii. Metodología.**

La metodología que utilicé para este análisis fue de carácter cualitativo. Me pareció fundamental recuperar datos sobre la fusión musical y formas de expresión del *bats'í rock*, no solamente de la banda de *Sak Tzevul* sino también de sus predecesoras. Asimismo me pareció importante tomar en cuenta el marco histórico del rock y cómo fue que llegó y evolucionó en México. Con el fin de registrar, organizar y sistematizar tales datos, así como la información de naturaleza teórica, recurrí a la metodología de investigación documental desarrollada por Carlos Andrés Aguirre Álvarez, la cual se basa en procesos de representación gráfica.

---

<sup>2</sup>Es importante aclarar que el *bats'í rock* solamente se refiere a los grupos musicales de origen tzotzil.

Por otro lado, también recurrí a la etnografía como parte de mi trabajo de campo. Ésta me permitió observar de forma continua y fraccionada los procesos musicales, entornos y elementos culturales de la cultura tzotzil, en especial de la comunidad de Zinacantan, que fue donde surgió el *bats'i rock* con la banda de *Sak Tzevul*. Aparte de las técnicas mencionadas también apliqué entrevistas semi-estructuradas a diversos actores que han estado insertos en este movimiento: productores musicales, académicos en etnomusicología, sociología, comunicación intercultural y antropología; músicos tradicionales; administradores de espacios donde se desenvuelven las bandas del *bats'i rock*, como el Paliacate;<sup>3</sup> el Director del Museo de Culturas Populares, su jefe de medios de la banda *Lumaltok*; profesores de música; y hasta un locutor de radio. No obstante hubo bandas a las que no tuve la oportunidad de entrevistar y no es porque no pertenezcan a este movimiento, solo por hablar una lengua distinta al tzotzil, sino que ya era demasiada la información recopilada. Esta técnica en específico, junto con la etnografía, fue muy importante en esta investigación, ya que partir de ellas me pude dar cuenta del papel de las instituciones que promueven este movimiento y de cómo lo conciben las bandas que están en relación con éstas.

Otra técnica que también apliqué a lo largo de esta investigación fue la observación participante, la cual me permitió entender los entornos en que se desenvuelve el *bats'i rock*. Los lugares y eventos en los que la apliqué fueron: El Paliacate; el Bats'i Fest 2015, en San Cristóbal de las Casas; el festival De Tradición y Nuevas Rolas, en Tuxtla Gutiérrez; la Feria Nacional de la Cultura Rural 2015, en la

---

<sup>3</sup> Espacio y foro recreativo que propone un intercambio de conocimientos, formas de expresión y herramientas para un mejor desarrollo humano y social; retomando como principio el paradigma de que: La humanidad es quien forma parte de la naturaleza y no viceversa. Lo anterior mediante la generación de una conciencia basada en el respeto a la naturaleza, el reciclaje y los derechos humanos. Por otra parte, el espacio abre sus puertas para dar a conocer los trabajos y materiales de cualquier persona que deseé exhibir/exponer su propuesta siempre y cuando éste aporte un beneficio personal a los visitantes. Así mismo, propone diversos eventos culturales y artísticos, donde los visitantes puedan interactuar de manera directa y formar parte del espacio; logrando una vinculación concreta entre la libre expresión y el contexto social, eliminando así las barreras y prejuicios actuales del arte y la cultura. Disponible en: [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=centro\\_cultural&table\\_id=2448](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=centro_cultural&table_id=2448)

Universidad Autónoma de Chapingo; la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel Cuauhtémoc; y el día del músico<sup>4</sup> o de Santa Cecilia en Zinacantan.<sup>5</sup>

También apliqué observación participante el año 2016 en un evento organizado por el Museo Universitario del Chopo: Estruendo Multilingüe. Ahí estuvieron La Sexta Vocal junto con Juchirap, de Oaxaca, Isaac Montijo y los Buayums, de Sonora y Nina Uma- Warmi Masi, de Bolivia. Otros eventos a los que asistí para ver el impacto de las bandas en el público, fueron la 36 FERIA Internacional del Libro Infantil y Juvenil y, en la Facultad de Música, donde la banda *Yibel* presentó su nuevo disco: *Kibeltik*. Además de la participación de La Sexta Vocal, en el Multifloro Alicia, con otras tres bandas de ska y la de *Sak Tzevul* compartiendo escenario con *Hamac Caziim* en el Centro Nacional de las Artes.

#### **iv. Estructuración**

En el primer capítulo decidí abordar, de manera breve, diversos aspectos históricos del rock. Por supuesto, tuve que excluir algunos detalles, ya que la historia del rock trae consigo un sinnúmero de subgéneros; parecido al árbol genealógico del heavy metal. Aparte de exponer estos factores, también abordé el rock desde la perspectiva de México, donde un moralismo fatal, atravesado por valores nacionalistas, no permitía que el rock se difundiera como en otros países; satanizándolo y propiciando que las empresas culturales, específicamente los medios de difusión, modificaran su sentido e imagen con una orientación más comercial, que respetaba los estándares de comportamiento de la época de los 50 y 60. Más adelante veremos cómo el rock se hermanó a las oposiciones que surgieron contra los gobiernos del PRI, dando lugar a su prohibición durante la década los 70 y a un rechazo por parte de ciertos estratos sociales, que llegó al extremo de estereotipar a los músicos y sus seguidores como

---

<sup>4</sup>Es una festividad que se realiza el 22 de noviembre de cada año, dirigida a los músicos. Esta celebración varía según la región.

<sup>5</sup>En el día del músico tuve la oportunidad de convivir con músicos tradicionales. Gracias a la invitación de Xun Pérez (baterista de Yibel). Tras haber quedado en estado etílico por beber pox (el pox es un destilado de maíz y caña de azúcar que comúnmente se utilizan en los rituales) me di cuenta de que varios músicos de otras escenas distintas al *bats'i* rock llegan a convivir con ellos como el guitarrista y el vocalista de la banda de ska zoque La Sexta Vocal.

delincuentes. No obstante, también hay que tomar en cuenta el papel de la experimentación musical dentro del rock mexicano, ya que a partir de ésta surgió el movimiento del rock progresivo. Sin lugar a dudas, en este subgénero fue donde se insertaron elementos culturales que rememoraban a las culturas pasadas: desde riffs<sup>6</sup> influenciados en sonos, hasta la creación de paisajes sonoros. Sin embargo hay que tener en cuenta que esta vertiente no tiene ningún vínculo u aporte con el bats'i rock.

En el segundo capítulo, abordo al indigenismo como un conjunto de normas que se ha venido desarrollando desde la época del virreinato. Ya desde entonces, se consideró la inclusión de las comunidades indígenas, pero bajo los parámetros de la servidumbre. También toco, en el capítulo tres, el tema del papel de la música como parte de diversos programas de capacitación y educación bilingüe, que toman como base el nacionalismo. Como parte de este mismo apartado, abordo críticamente la representación museística que se ha hecho de las comunidades y la necesaria descolonización de las ciencias sociales, respecto de las posturas indigenistas, así como el papel de los investigadores en ambos polos de dicho fenómeno.

En cuanto al capítulo cuatro, expongo al bats'i rock desde la perspectiva de su banda pionera, *Sak Tzevul*, y los elementos que rescata de la cultura tzotzil para componer su música. También abordo las relaciones que existen con otras bandas, y las que existen entre las instituciones y los músicos, a través de los distintos programas que promueven este movimiento en conjunto. Tras haber hablado de la historia del rock y el Indigenismo, muestro cómo plasman los jóvenes músicos sus descontentos sociales entorno a lo que sucede en su comunidad o pueblo.

---

<sup>6</sup>Un riff es una frase musical que se repite de manera continua.

## **Capítulo 1. Origen y contexto del *bats'i rock*.**

Desde su origen, el *bats'i rock* está vinculado a la historia del rock y su gran árbol genealógico, el cual comprende desde la música religiosa traída por los habitantes de África al Nuevo Mundo hasta la transformación tecnológica que significó la electrificación de sus instrumentos. Bajo esta tesitura el *bats'i rock* preserva algunas cualidades de varios subgéneros del rock así como de sus ancestros. Cabe destacar que el manejo del discurso contestatario, y su facilidad de adaptarse a diversas culturas, ha sido un importante facilitador para la creación de nuevas expresiones musicales. En los siguientes apartados se abordan los orígenes del rock, así como ciertos acontecimientos históricos que marcaron fuertemente el desarrollo de este estilo musical y que de alguna manera están presentes en el contexto del *bats'i rock*.

### **1. El rock como fenómeno cultural y de movilización colectiva.**

El rock lo podemos definir como una expresión musical concreta, originalmente muy vinculada a la juventud, y al mismo tiempo como conformador de una actitud ante la vida, las situaciones políticas y sociales. Su origen viene del blues en Estados Unidos, el cual en un principio, sólo era tocado por personas afroamericanas que trabajaban en plantaciones y fábricas. Posteriormente este estilo musical se transformó a partir de la apropiación e inserción en otros entornos y grupos sociales, dando lugar a diferentes subgéneros. El rock rescata de sus ancestros la oralidad, como un reflejo de la memoria que permite conocer sucesos propios de su entorno, como injusticias sociales, asesinatos, etc. En este sentido, dicha expresión musical surgió relacionada a los grupos oprimidos que buscaban una válvula de escape, que a su vez se volvió incómoda para algunos sectores sociales.

A través de la música, las nuevas generaciones impulsaron la libertad de expresión y una visión más desinhibida sobre el sexo y las drogas, que para las décadas de los 50, 60 y 70 aún eran temas tabú. Estas tres premisas del rock, sin lugar a dudas, están relacionadas con el surgimiento de la

contracultura, la cual “abarca una serie de movimientos y expresiones culturales usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional”<sup>7</sup>.

Por eso, dadas las características y magnitud que el rock y la contracultura adquirieron en las naciones centrales del mundo capitalista, en diferentes países se prohibió este estilo musical. Al introducirse en los llamados países del Tercer mundo, el rock fue recibido con cierta desconfianza, pues para ciertos sectores transgredía los estándares de comportamiento.

El concepto de contracultura, como bien lo señala José Agustín, se refiere a una forma de resistencia frente a un sistema intolerante a la diferencia. De tal manera que llega a desenvolverse en un ambiente impositivo de ciertos modelos de conducta y comportamientos catalogados como correctos. Este concepto tiende a idealizar la creación de una cultura alternativa a través de la libre expresión por medio de las artes en este caso el rock. En este sentido la contracultura es una protesta social en contra ciertos estándares de conducta e injusticias no solo por parte de las autoridades gubernamentales sino también de la misma sociedad. Como bien dice Britto:

Las subculturas surgen como una búsqueda de identidad y una respuesta de grupos excluidos o marginados de la colectividad industrial de la modernidad. Existe relación estrecha entre las opresiones y frustraciones que sufren y las manifestaciones culturales o conjuntos de símbolos mediante los cuales responden a ellas. Hemos indicado que la exclusión y el marginamiento sociales dan lugar a la creación de símbolos de identidad y de protesta; que la sociedad marginante advierte el proceso y asume para sí el papel de creadora, o de modificadora y universalizadora de estos símbolos, a fin de invertir su significado y anularlos; y que, así, el sector marginado se encuentra, a fin de cuentas, tan desprovisto de identidad y de fuerzas para modificar su situación como al principio.<sup>8</sup>

Así, el rock ha sido parte de la construcción de un proceso contracultural en algunas partes del mundo. Ya sea como una forma de denuncia ante la falta de libre expresión o como una válvula de escape que permite dar a conocer la situación en que viven ciertos grupos sociales. En otras palabras, los objetos y

---

<sup>7</sup> José Agustín. “La contracultura en México”, p. 75

<sup>8</sup>Luis Britto García. “El imperio contracultural del rock a la Posmodernidad”, p 38

significados son extraídos de su contexto histórico y cultural para yuxtaponerlos e interpretarlos de diferente forma. Es factible vincular el concepto de contracultura con el de cultura apropiada, de Bonfil Batalla, que nos refiere a la capacidad de decisión que tiene un grupo social sobre elementos culturales ajenos y los usa para responder a decisiones propias. En este caso, la apropiación del rock en diferentes países ha creado una amplia gama de subgéneros, gracias a los elementos culturales con que se ha fusionado en cada país. A veces este estilo musical se ha tornado una vía de experimentación e incluso sus mismos ejecutantes son considerados como leyendas. Tal es el caso del rock Inglés, en la década de los 60, que era difundido por los medios de difusión; o como el heavy metal en diferentes partes del mundo, como China y la India, donde existen barreras culturales ejercidas por los gobiernos y el peso de sus tradiciones.

Entonces, el rock es una expresión creada a partir de múltiples aportaciones culturales, conformada por diversas actitudes y emociones ante la vida, las cuales reflejan diversas situaciones políticas y sociales, permitiendo muchas veces la impugnación de éstas y la construcción de subculturas contraculturales.

### **1.1. Influencias de otros géneros musicales en el rock**

El rock como expresión cultural tiene muchas influencias de diferentes estilos musicales, previos y posteriores: desde el clásico hasta el experimental y el electrónico, entre otros. Hay que destacar que el sonido y la lírica de las canciones del rock ha evolucionado gracias a las fusiones sonoras con otras culturas; dando lugar a diversas formas de apreciar esta expresión musical, adjudicando sus raíces e ideologías.

Hay que admitir que el rock implica, en cierta medida, un diálogo o encuentro entre culturas, puesto que sus raíces vienen de las comunidades africanas de Estados Unidos y más adelante se mezcló con sonidos de otros países, dando origen a nuevas variantes e identidades locales.



### 1.1.1. Del blues al rock and roll

El rock data del blues<sup>9</sup>, el cual nació en los campos y plantaciones de los Estados Unidos de América, gracias a los esclavos traídos de África. Este género se desarrolló principalmente en las regiones que conforman el Delta de Mississippi: Missouri; Kentucky, Arkansas; Tennessee, Mississippi; Alabama; Louisiane y Georgia.

El blues se divide en dos estilos<sup>10</sup>: el rural y el urbano. El primero destaca por su carácter campesino y periférico. El sonido de este blues se apoya de un steelbody guitar,<sup>11</sup> en conjunto con un piano o armónica y un cajón como percusión. El resultado es un sonido metálico-elástico, de la guitarra, ya que hay un juego de glissados<sup>12</sup> y bends.<sup>13</sup>

Con la Segunda Guerra Mundial y la consecuente necesidad de mano de obra para la industria armamentística del norte, la población negra del sur comenzó a migrar. Esto, debido a la imposición del presidente Roosevelt de no practicar segregación dentro de zonas industriales como Seattle, Detroit, y Chicago. En estos lugares, la mayoría del proletariado se albergó en lugares periféricos y marginados, dando origen a los ghettos.

Se puede decir que es aquí donde se originó el blues urbano, cuyas temáticas, fuertemente impregnadas de la separación de la comunidad negra con la mestiza, se desarrollan en un contexto citadino. Este estilo musical fue una forma cultural de exponer, través de la música, la segregación padecida por la población negra y manifestar su descontento respecto de dicha situación. Hay que destacar que este

---

<sup>9</sup>Hay que destacar que el blues viene de la música religiosa, ejecutada por los habitantes del continente africano secuestrados por mercaderes europeos traídos al nuevo mundo. Este tipo de música consistía en cantos religiosos denominados como Black Spirituals y en su mayoría eran compuestos por trabajadores afroamericanos que generalmente eran esclavizados o discriminados.

<sup>10</sup>En realidad existen cinco estilos de blues. Los cuales se destacan por la utilización de guitarras acústicas y Bottleneck hasta la fusión con elementos de Jazz y la electrificación de instrumentos. Los estilos específicos de este estilo musical son: Delta blues, Piedmont blues, Jump blues, Chicago blues, y Texas Blues.

<sup>11</sup>Guitarra de acero.

<sup>12</sup>En música es un adorno o efecto sonoro que consiste en pasar rápidamente de un tono a otro más agudo o grave haciendo que se escuchen sonidos intermedios. También se le puede denominar *slide*. Se lograba con un *Bottleneck* (cuello de botella) cilindro metálico o de vidrio aplicado en el dedo meñique o anular, que se arrastraba sobre las cuerdas de la guitarra.

<sup>13</sup>El *bend* o *bending*, es una técnica expresiva de guitarra que consiste en estirar una cuerda hasta subir un tono de la nota que se está tocando.

blues se convirtió, con el tiempo, en rhythm and blues, debido a la electrificación y amplificación de los instrumentos musicales: armónica, guitarra eléctrica, saxofón, trompetas, batería y contrabajo.

Otro género que influyó en el rock, aunque no tanto como el blues, es el country & western. Éste abrió las puertas a la población “blanca”, ya que las temáticas eran netamente rurales y de vaqueros; además el público que lo escuchaba era mayoritariamente blanco y fue difundido a través de medios televisivos por personajes vaqueros. La instrumentación es de índole acústica, y en ella toman parte el violín, la guitarra, el contrabajo y el piano.

Es importante destacar el surgimiento del rock and roll, el cual tiene adecuaciones “blancas” y se difundió en toda Norteamérica entre 1953 y 1961. Este estilo de música se basa en un blues simplificado y dotado de ritmo más acelerado y bailable. El género se popularizó gracias a los estudios Sun Records, donde ocurrió la legendaria grabación de Elvis Presley, Scotty Moore y Bill Black. Sin embargo, ya desde el año de 1959, el panorama del rock decayó, en buena medida gracias a figuras que cultivaban un rock blando. Esto cambió cuando llegó Chuck Berry, el cual trajo al rock un trabajo letrístico serio y el virtuosismo de su guitarra. Otros artistas destacados de los comienzos del rock fueron: Little Richard, Bo Diddley, Gene Vincent, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Bill Halley, Roy Robinson, Ricky Nelson y Elvis Presley.

### **1.1.2. Los 60: cambio social y rock and roll.**

A partir de la década de los 60, el rock evolucionó al ritmo de los acontecimientos que transformaban a la sociedad que lo escuchaba. Algunos de éstos fueron la Guerra Fría, la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam y el fin del colonialismo europeo, con el consecuente surgimiento de nuevos Estados nación. Esta década también vio el surgimiento de figuras que luchaban en contra de la segregación racial, tales como Martin Luther King y Malcom X.

El rock era compuesto en su mayoría por afroamericanos, pero debido a la segregación racial, aún existente, su impacto era limitado. Sin embargo, a pesar del racismo, se dieron a conocer canciones de protesta en forma de baladas. Por otro lado, también hay que destacar el nacimiento de la música soul, entre cuyas mixturas se encuentra el gospel (música religiosa afroamericana) y el rhythm & blues, la cual hace un juego entre solista y coro.

En cuanto al sentido transgresor del rock, éste se vislumbró cuando Bob Dylan dejó la música folk y comenzó a utilizar instrumentos eléctricos en su música. Gracias a Dylan, se comenzó a crear un nuevo movimiento que, en 1969, culminaría en Woodstock, el famoso festival de rock de tres días de duración. En esta generación destacaron músicos como Jimmi Hendrix, Janis Joplin, Joan Baez, Santana, The Jefferson Airplane, The Grateful Dead, The Byrds, Country Joe & The Fish, entre otros.

### **1.1.3. La llegada del rock inglés**

La llegada del rock a Inglaterra fue diferente respecto al caso de los Estados Unidos, debido a que la Segunda Guerra Mundial provocó estragos en la economía de toda Europa mientras que en América no acontecieron enfrentamientos. Este estilo musical se volvió popular gracias a los jóvenes de la clase media; además, Londres era catalogado como el centro del jazz tradicional, que era tocado por músicos blancos.

El mercado musical era controlado por dos cadenas, dueñas de salones de baile donde se escuchaba y tocaba big band: MECCA y TOP RANK. En cuanto a los medios de difusión masiva, existían diversas estaciones de radio y un canal de televisión. Sin embargo, la mayoría eran controlados por la British Broadcasting Company (BBC), la cual vigilaba el contenido de estaciones de radio independientes; ello con el fin de no permitir contenidos que fueran en contra de la moral inglesa. No obstante, en Radio Luxemburgo se emitía un programa titulado Jack Jackson Show, que desafiaba a la BBC al transmitir blues, rhythm and blues y rock and roll estadounidense. Otras vías de introducción de,

dichos estilos musicales fueron los marineros ingleses y turistas estadounidenses. La presencia del rock extranjero en Gran Bretaña se hizo sentir con la música de Bill Halley (con su filme Rock Around the Clock), el trabajo de Gene Vincent, Eddie Cochran y, aunque no llegó a dar conciertos en Inglaterra, Elvis.

Por otro lado, un género musical destacado en Inglaterra fue el Skiffle, que consistía en una mezcla de blues, jazz, y el folklore inglés. Pero, sobre todo, la música con mayor repercusión fue el blues norteamericano del sur. Algunos artistas que se desarrollaron a partir de estos estilos musicales fueron: Tommy Steele, Vince Taylor, Billy Fury, Cliff Richard, The Shadows, Johnny Kidd & The Pirates, Adam Faith, y Alexis Korner.

En la década de los 60, mientras en Estados Unidos estaba en auge la música de Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Greatful Dead, The Doors, The Beach Boys, la cultura hippie y el soul, en Inglaterra surgieron tres estilos de rock que rompieron con el predominio de las baladas. En primera instancia, encontramos la onda beat o pop inglés; entre cuyas bandas destacan The Beatles, Gerry And Peacemakers y Dave Clark Five. Seguidamente, tenemos la onda blusera; representada por bandas como: The Rolling Stones, John Mayall, The Animals, etcétera. Por último, la onda mod con The Who, Kinks, y Small Faces.

#### **1.1.4. Diferencias entre el rock americano y el inglés**

Por otra parte, es necesario aclarar las diferencias entre el rock inglés y el americano, ya que ambos respondieron a su propio contexto. En el caso del rock americano, como hemos visto antes, el sistema político actuaba con cierto autoritarismo hacia los jóvenes; en un periodo de diseminación del uso recreativo de drogas adictivas, como la heroína y la cocaína, y censura indiscriminada en el terreno cultural. En cuanto al rock inglés no es considerado como un movimiento contracultural, sino que su

auge da lugar a un periodo creativo, gracias a la diversificación de la música pop, fusionada con multitud de géneros.<sup>14</sup>

### **1.1.5. Psicodelia en el rock**

Hay que destacar el papel de las drogas dentro de la historia del rock. Experimentando con los efectos de los estupefacientes, diversas bandas empezaron a fusionar la distorsión de la guitarra con atmósferas electrónicas; buscando que en su sonido se representara el efecto de los psicotrópicos. Tal fue el origen al rock psicodélico. Otro factor que también influyó en este estilo de rock, fue la Beat Generation de los años 50. Entre sus autores más destacados están: Jack Kerouac, John Clellon Holmes, Allen Ginsberg, Artaud Michaux, William Blake, Aldoux Huxley y Rimbaud.

Influenciado por el movimiento Beat y la ingesta de psicotrópicos, surgió el hipismo. Éste se caracterizó por una vestimenta llena de colores, semejando los efectos de las drogas, y entre sus ideales destacaban el ecologismo y el amor libre. Dicho movimiento contracultural también apeló al rock psicodélico, el cual tuvo dos vertientes:

- Beat (América): es aquella donde no existía un despliegue de efectos sonoros sino un soporte melódico asistido por una base melódica/rítmica de bajo o batería, el cual tiende a ser marchoso, bailable y temperamental.<sup>15</sup>
- Ácido (Inglaterra): esta vertiente se puede catalogar como cancionística, dotada de elementos electrónicos y preciosistas que permitieron a diversas bandas experimentar con nuevos sonidos y fusionarlos con distintos elementos. Tal es el caso de la música de Pink Floyd, King Crimson y Syd Barret.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup>cfr Fabio Salas Zuñiga. *El rock: su historia , autores y estilos*, p. 70

<sup>15</sup>cfr. Fabio Salas Zuñiga . “El rock: su historia, autores y estilos.” p 62

<sup>16</sup>*idem*.

### 1.1.6. Los 70: fusión y virtuosismo en el rock

Ya en los años 70, con los vertiginosos avances tecnológicos y las diferentes especializaciones en los más diversos campos de estudio, el rock adquirió un halo etnocentrista. Dicho periodo, que ha sido conocido como la década del yo, consistió en una fragmentación de subculturas cuyo criterio de clasificación fue una valoración docta.<sup>17</sup> Es decir, que ya no existía un espíritu colectivista y libertario, como el del hippismo, siendo sustituido por una orientación egocéntrica y narcisista, donde hacer música significaba fama y dinero; como es el caso de la industria discotequera y el glam.

El surgimiento de esta orientación erudita permitió transformar al rock, dando origen al rock progresivo. Este estilo de música ya se vislumbraba en las obras musicales de YES, Genesis y King Crimson. Para entender el sentido de este estilo, es importante tomar en cuenta que es una síntesis musical, donde la información de la estructura de la obra es en sí mismo un mensaje.<sup>18</sup> Estilísticamente hablando, el rock progresivo es una fusión de distintos géneros, como el rock and roll, jazz, música clásica, electrónica, sinfónica, música de cámara, étnica, etcétera. Además, este tipo de rock se basa en la tecnología, debido a que en ese entonces estaba en auge el sintetizador, lo cual permitió a diversas bandas experimentar con una multiplicidad de sonidos. No está de más volver sobre el tópico de la relación entre rock y diversidad cultural. El rock progresivo se basa en el sincretismo, donde la fusión de diversos géneros le permite añadir paisajes sonoros de diferentes países; lo cual refleja la diversidad cultural, en conjunto con su devenir social y político, a través de diversas melodías.

---

<sup>17</sup>Es decir, que el rock era valorado bajo los parámetros de la música clásica, la música académica, de cámara, etcétera. En términos técnicos, el rock es estudiado bajo la instrucción formal de notación musical y técnicas específicas de acuerdo al instrumento.

<sup>18</sup> En palabras de Fabio Salas Zuñiga: El rock progresivo es un entrecruzamiento justo y exacto entre[...] una pasión concebida dentro de un proceso intelectual, una idea expresada con ardor y energía, una transgresión que remite al propio discurso, a la propia obra que es a la vez rebeldía y formulación de una síntesis nueva en lo cultural. Fabio Salas Zuñiga. *El rock: su historia, autores y estilos*, p. 96.

### 1.1.7. Los 80: La furia de las calles y la explosión punk.

En la década de los 80, el rock se desarrolla en un contexto dirigido por grandes corporaciones transnacionales. Según Fabio Salas Zúñiga, el procesamiento discográfico de las grandes corporaciones mundiales se basaba en dos puntos básicos. En primer lugar, la figuración de los productos coyunturales. Verdaderas modas de un día, sujetos de obsolescencia planificada, alimentada día y noche por las campañas de propaganda mediática. En segundo, el uso intermitente del catálogo o repertorio de artistas y grabaciones, de acuerdo a intervalos previamente establecidos. Reciclar o reeditar la obra de algún artista o grupos para mantener el nivel de consumo necesario en términos económicos.<sup>19</sup> Sin embargo, en parte como reacción a la orientación consumista de su sociedad, desde 1978 el surgimiento del punk<sup>20</sup> provocaría el surgimiento de grandes compañías independientes, con sus propios repertorios y grabaciones.

Este movimiento estaba conformado en su mayoría por inadaptados y portadores de un discurso antisocial. Una de sus bandas más representativas fueron los Sex Pistols, los cuales impulsaron un nuevo movimiento y, paradójicamente, un nicho de mercado. Estilísticamente hablando, la música no evolucionó en su estructura y complejidad, sino que sus bases principales fueron la fuerza, la agresividad, el baile, su dinámica y energía. En palabras de Zúñiga el punk rock es:

---

<sup>19</sup>*ibidem*, p. 133

<sup>20</sup>El punk surge bajo dos ideologías, como son el futurismo y el dadaísmo. El primero surge en 1909 con el manifiesto de Marinetti. Este manifiesto expone la destrucción del pasado, ensalzando la vida y los nuevos descubrimientos mecanicistas para construir un futuro constituido por cuerpos cambiantes siempre en movimiento. Esta ideología se ve reflejada en los punks, mediante el coraje que tienen ante la sociedad y al crear sus propias expresiones culturales y el odio a otros movimientos contraculturales como el hipismo. En cambio el dadaísmo, nace durante la primera guerra mundial en Zurich Suiza. Este movimiento expone al igual que el futurismo aspectos vanguardistas como son: el rechazo de la tradición y la moral burguesa, la radicalización política revolucionaria (no hay normas fijas inapelables). En términos generales el dadaísmo apela a la negación de valores establecidos para instaurar una nueva forma de vida. Estas ideologías se ven reflejada en el movimiento punk ya que se presenta como un rechazo al individualismo y a estar abierto a un cambio, y renunciar a los beneficios conformidades de los burgueses. *cfr.* [s/a] *Punk.Un movimiento contracultural*. [s/p] disponible en: [http://www.lapaginadenadie.com/87804/PUNK\\_unmovimientocontracultural.pdf](http://www.lapaginadenadie.com/87804/PUNK_unmovimientocontracultural.pdf)

rebelde pero en un sentido inverso a la contracultura de los sesenta, aquí no se intenta cambiar la faz del mundo injusto, se complace en permanecer en la linde de las imperfecciones en sus excesos rituales y sin represión encima.

El punkie original no quería integrarse, no quería ascender a la pirámide social, se veía más bien como el resultado de ese proceso social de la sociedad post-industrial que arrojaba al margen los excedentes sin posibilidad de producción o de integración al mercado oficial.<sup>21</sup>

## **1.2. La llegada del rock a México: Los inicios de “nuestro” rock y los estereotipos**

### **norteamericanos.**

En México el rock llegó antes que a otros países, debido a la cercanía con Estados Unidos y a la gran difusión que tuvo en la radio, la televisión y a través de algunas compañías disqueras. Ya en 1959, el rock and roll se había difundido bastante, debido a algunas de las películas de Elvis Presley: King Creole y Jailhouse Rock, por ejemplo. La representación del roquero, reflejada en las películas de Elvis, provocó cierta incomodidad en los núcleos familiares, predominantemente tradicionalistas, por lo que el rock fue prohibido en algunas familias. También se popularizó este género a través de la radio, que emitía canciones de Elvis, Jerry Lee Lewis y Little Richard. Luego entonces, en México el rock and roll no surgió por un proceso de movilización social, ni como cultura subalterna, sino como una mercancía importada. El rock mexicano fue, en su mayoría, manipulado por las empresas dedicadas a los medios de difusión masiva. Es por eso que nuestro rock tuvo que “transformarse” a un estado transgresor, creando sus propios medios y diversidad de lenguajes, modos de vestir, de pensar y de sentir, alternativos a los del orden social predominante.<sup>22</sup>

Buena parte del rock and roll mexicano de la década de los cincuenta era mediatizado por los adultos. Sus cantantes no tenían nada que ver con el género; tal es el caso de Gloria Ríos, quien comenzó su carrera rockera con gran éxito debido a canciones traducidas de Bill Halley como La mecedora (*See You Later Alligator*) y El Relojito (*Rock Around the Clock*). En ese entonces, el rock and roll fue

---

<sup>21</sup>Fabio Salas Zúñiga, *op. cit.*, pp 135-36

<sup>22</sup>*cfr.* José Agustín. “La contracultura en México.”, p 129



incorporado por orquestas y cantantes plenamente aceptados, con el fin de expandir su mercado. El rock and roll no era visto, por muchas de estas agrupaciones, como una manifestación social sino como un negocio para obtener equipo musical (instrumentos, amplificadores, etc). En confluencia con esta banalización del género, las letras eran supervisadas, al igual que el vestuario, las coreografías y la imagen de los artistas, que era diseñada con el fin de no transgredir las normas sociales y difundir un estereotipo de chicos buenos.

También en estos años, surgieron grupos de rock que adaptaban letras del inglés al español. Como bien dice Violeta Torres, esta fue “la época de un rock and roll sin identidad ni creatividad.<sup>23</sup> El motivo, para esta autora, fue claro: “El proceso de copia y adaptación — mercenarismo discográfico y difusión unilateral — provocó de manera contraproducente la falta de imaginación.<sup>24</sup> Varios de los grupos que grabaron durante este periodo de reciclaje musical, entre 1958 y 1965, fueron manejados por directores discográficos que no les permitían crear su propia música.<sup>25</sup> Por otro lado, la televisión también les impuso el uso de playback. Este rock comercializado contribuyó culturalmente a la estratificación social, debido a que su estilo moralista fue bien recibido por la clase alta. Como dice Laura Martínez Hernández:

Este tipo de rock and roll se comercializó para el entretenimiento de las clases altas y medias y su característica de “rebelde” paso a ser una etiqueta usada para su explotación comercial. Los grupos que propusieron un rock contestatario fueron marginados y los que eran difundidos<sup>26</sup> “expresaron como suyos valores adultos

---

<sup>23</sup>Violeta Medina Torres. “rock-eros En Concreto: Génesis E Historia Del Rockmex”, p 128.

<sup>24</sup>*idem*.

<sup>25</sup>Sin lugar a dudas, un contraejemplo lo constituyen *Los Locos del Ritmo*, que se arriesgaron a componer piezas originales. Desde entonces los directores discográficos empezaron a mostrar interés por ese tipo de bandas.

<sup>26</sup>Laura Martínez Hernández. “Música y cultura alternativa: hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX”, p. 40

hegemónicos: ‘relajo’ juvenil/serenidad adulta futura (noviecitas santas y matrimonio) y sus integrantes no se atrevieron a romper con los patrones musicales que las industrias massmediaticas les imponían.”<sup>27</sup>

En resumen, durante este periodo, el rock and roll mexicano tenía un enfoque moralista y mercantil. Es decir, que a través de los medios de difusión, deformando el sentido y sonido del rock and roll, se promovía entre los jóvenes una serie de estereotipos socialmente sancionados. Muy pronto, los productores se dieron cuenta del papel que jugaba la imagen individual en estos procesos y empezaron a solicitar solistas, dejando de lado a las agrupaciones. Entre los artistas más destacados de este periodo están Enrique Guzmán, Angélica María y Cesar Costa

### **1.2.1. El rock y la eclosión de la juventud organizada: el 68 y la Masacre del Jueves de Corpus.**

Hacia fines de la década de los 60, emergió uno de los movimientos sociales que más repercutió en la creatividad de las bandas roqueras: el Consejo Nacional de Huelga, que agrupó a estudiantes y trabajadores de todas universidades del país en protesta, principalmente, por el autoritarismo gubernamental imperante.<sup>28</sup> Ante el evidente descontento social, el gobierno actuó represivamente; dando lugar a la masacre de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. El entonces presidente, Gustavo Díaz Ordaz, asumió en su 5° informe de gobierno la responsabilidad histórica por la represión, afirmando el deber de salvar a México del comunismo; lo cual, a decir de estudios posteriores, carecía de fundamento.

Años más tarde, el 10 de junio de 1971, se organizó una manifestación estudiantil que reclamaba la liberación de varios presos políticos y la reinstauración, por parte el gobierno de Nuevo León, de la Ley

---

<sup>27</sup>Maritza Urteaga, De los jipitecas a los punketas . Rock y juventud mexicana desde 1968. *cit. pos* . Laura Martínez Hernández. “Música y cultura alternativa: hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX”, p. 40

<sup>28</sup>Cabe destacar que en esa época el clima social y político estaba determinado por un crecimiento sostenido sin inflación y con estabilidad. Principalmente en el sector industrial como: la protección arancelaria, control salarial, liberación de precios etc. Sin embargo no toda la población se vio favorecida con estos procesos. Debido a que el crecimiento era desigual. De tal manera que excluía a los campesinos e indígenas de los procesos tecnológicos y sociales que operaban en las ciudades. *cfr.* Laura Martínez Hernández, *op.cit.* p. 41.

orgánica de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en la cual se enfatiza la autonomía universitaria y la libertad de elegir a su rector de manera democrática. Dicho gobierno había reducido el presupuesto de la institución y obligado a aprobar una ley que eliminaba su autonomía. Un grupo de paramilitares, denominados “Halcones”, dirigió un ataque contra los estudiantes, apoyado por tanques antimotines, policías y francotiradores. El saldo fue de aproximadamente treinta muertos, seiscientos heridos y decenas de presos.

Estos actos represivos evidenciaron el autoritarismo imperante, junto con la clara falta de libertad de expresión, acrecentando la desconfianza en el gobierno; además, también amplió la brecha entre adultos y jóvenes, donde estos últimos cuestionaban lo mismo la política y el autoritarismo que valores impuestos en sus núcleos familiares.

### **1.2.2. El rock y su influencia en la juventud mexicana de la década de los 60.**

Musicalmente, en ese mismo periodo, se encontraban en auge los boleros y covers del rock and roll de Paul Anka, Elvis Presley, Bob Dylan, The Rolling Stones y The Doors. Hay que destacar que el rock estadounidense, debido a su contexto, vino acompañado del hipismo y sus ideales. En México, este tipo de rock, que tenía algunos elementos transgresores, era escuchado por jóvenes de clase media y media baja, los cuales se agruparon en dos movimientos contraculturales: el “Jipismo”<sup>29</sup> y la “onda”. Éstos se identificaron con seis temas problemáticos, a través de los cuales expresaron su rechazo a la sociedad tradicional y su perspectiva homogeneizante de la vida: *“el lenguaje, uso de drogas (marihuana y hongos) ejercicio de la sexualidad, facha o apariencia, rol o viaje (interno o externo) y el rock ondero”*.<sup>30</sup> Estos dos grupos empezaron a relacionarse a través del consumo de alucinógenos y del apoyo a ideales como el amor y paz.

---

<sup>29</sup>La existencia de estos jóvenes, que trataban de imitar al hipismo estadounidense, llevó al antropólogo Enrique Marroquín a denominarlos como “jipitecas”( Hippies + Aztecas o Toltecas).

<sup>30</sup>Maritza Urteaga. *op. cit.* p 43

Al mismo tiempo, varios jóvenes jipis se sintieron identificados con elementos de las culturas indígenas como la medicina tradicional y la herbolaria. A pesar de esto, los jipitecas pocas veces tuvieron una relación más profunda con los pueblos indígenas, debido a que solamente emprendían viajes (al igual que los hippies) para conseguir plantas que les provocaran experiencias extra sensoriales. Algunos de los lugares más visitados fueron: Real de Catorce, Ayutla, Tenango, los Cabos, Vallarta, Yelapa, Barra de Navidad, Manzanillo, Acapulco, Puerto Escondido, Puerto Ángel, Cipolite y San José del Pacífico, además de San Cristóbal de las Casas, Oaxaca, San Miguel Allende, Ajijic y Huautla, lugar donde vivía María Sabina.<sup>31</sup> El consumo de drogas provocó que la Secretaría de Gobernación deportara a los extranjeros y encarcelara a los jóvenes mexicanos, acusándolos de alterar el orden. Asimismo, dentro de la sociedad mexicana, surgió una práctica que tenía relación con el hipismo norteamericano; ésta es el Drop Out, que consistía en el abandono de familia, trabajo y escuela para recluirse en comunidades aisladas.

#### **1.2.2.1. El Festival de Rock en Avándaro.**

Tras los hechos represivos de finales de los 60 y principios de los 70, un nuevo acontecimiento que involucraba a la juventud dejó perplejo al gobierno: el Festival de Rock en Avándaro, Valle de Bravo.

Como bien lo explica Rogelio Villarreal:

La idea de hacer un festival al estilo del que se había celebrado en Woodstock (1969) surgió como complemento a una carrera de autos patrocinada por la compañía coca-cola (y probablemente con la anuencia de funcionarios que deseaban relajar un poco el ambiente político):¿Por qué no hacer la noche anterior a la carrera un gran concierto de rock con grupos mexicanos? Los Dug Dugs, Epílogo, Tequila, El Amor, Tinta Blanca, Mayita y los Yaqui, El Ritual, Peace and Love, La Fachada de Piedra, División del Norte, Bandido, y Three Souls in My Mind (ahora El TRI) con la invitación al músico y productor Armando Molina quedó completado el Festival de Rock y Ruedas en la campiña de Avándaro, a 2 horas de la ciudad de México, el 11 y 12 de septiembre de 1971, apenas tres meses después de la represión del 10 de junio. 25 pesos el boleto.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup>José Agustín. “La contracultura en México”, p. 75

<sup>32</sup>Rogelio Villarreal. “Sensacional de contracultura : notas sobre rock, cultura y política, 1986-2007”,.p 48

Los jóvenes que asistieron a este festival contaban con edades que oscilaban entre los 13 y 25 años. Ya desde el 9 de septiembre las carreteras se empezaron a congestionar de “chavos” que venían desde diferentes partes de México, la mayoría de ellas marginadas. Algunos llegaban por aventones, en autobuses, etcétera. Se dice que después de instalar y hacer las pruebas de sonido había cerca de 2000 jóvenes.

En cuanto a la organización, el festival fue desastroso. Ello se debió, principalmente, a la presencia del ejército mexicano.<sup>33</sup> Por otro lado, el equipo de sonido se colapsó un poco antes del alba, debido a las lluvias torrenciales. En cuanto al pago de las bandas de rock se dice que se les pagaban aproximadamente 3000 pesos por tocada. Muy entrada la noche, la llovizna permitió a algunos grupos tocar; uno de ellos escandalizó a los representantes del gobierno priista: fue Peace and Love con su canción Marihuana, adornada con palabras altisonantes. Se produjo entonces un apagón en la radio 660, que en ese momento transmitía el Festival. En su lugar pusieron algunas cumbias. La proyección de un rock con temas transgresores incomodó a las esferas políticas, con su fachada moralista; al grado de querer evitar cualquier manifestación juvenil. Es aquí donde empezó a endurecerse la exclusión, censura y represión cultural hacia los jóvenes. En palabras de Maritza Urteaga:

La exclusión de la que es objeto el rock mexicano es producto del generalizado clima represivo contra cualquier joven rebelde a partir del movimiento estudiantil del 68, la consigna del poder político parece haber sido evitar cualquier manifestación masiva de jóvenes.<sup>34</sup>

### **1.2.3. Satanización y clandestinidad después de Avándaro**

Después del festival, la prensa inició una ofensiva represiva contra el rock y el gobierno hizo lo propio contra los jóvenes seguidores de este estilo musical. Las tocadás, los medios independientes que lo

---

<sup>33</sup>No obstante, algunos elementos del ejército se sintieron identificados con los jóvenes que fumaban marihuana y danzaban al compás del rock.

<sup>34</sup>Maritza Urtiaga. Por los territorios del rock. *cit.pos.* Israel Vázquez Barranco. “El rock como movimiento social en la historia de México 1955 -1987. Su influencia en la evolución juvenil de la época.”, p. 78.

difundían y los cafés cantantes,<sup>35</sup> no corrieron con mejor suerte. Como bien lo menciona Rogelio Macías Villarreal:

Grupos reaccionarios del gobierno y de la prensa -revista Avance, Impacto- clamaban por un castigo ejemplar a los organizadores, ya que en el festival se había ofendido –mentían- a la bandera mexicana al estampar en ella el logo de amor y paz que distinguía el movimiento hippie y porque eso había sido –difamaban- una bacanal de ruido infernal, drogas, sexo y hasta la muerte. Ese fue el comienzo de una larga noche que duro quince años, una época de prohibiciones, represión y estigmas a todo lo que olera a rock en vivo, sobre todo nacional.<sup>36</sup>

Además de la creación de estos lugares, también surgieron una infinidad de críticas por parte de la prensa y figuras públicas, que catalogaban a este acontecimiento como un espectáculo de decadencia moral. Tal es el caso de Federico Arana, el cual difundió artículos anti-rock en varios medios:

Encueramiento, mariguaniza, degenerere sexual, mugre, pelo, sangre y muerte. Las pocas damas que fueron a Avándaro se comportaron como vulgares mujeres de la calle. Reporto el tabloide Alarma. El diario Ovaciones informo que hubo “5 muertos, 500 lesionados y 1500 intoxicados, drogas sangre y sexo en el festival de rock”. La revista SIEMPRE publicó la carta de un lector quien opinaba que [el gobierno] debía dar a cada muchacho que llega al salón de clases su dosis de LSD y su cigarro de marihuana. Porque a eso vamos a llegar con esa alcahuetería oficial que solo contribuye a formar una juventud de rebelditos tarados.<sup>37</sup>

Este tipo de comentarios daban cuenta de su origen en una sociedad patriarcal y rígida, de estructura de clases. Otra de las opiniones en contra de este evento fue la de Carlos Monsiváis: en una carta dirigida al dibujante Abel Quezada, exponía su descontento con la recién ocurrida represión de estudiantes a

---

<sup>35</sup>Parafraseando a José Agustín, los cafés cantantes eran lugares pequeños donde tocaban bandas de rock no comerciales. Dentro de estos lugares no se consumían bebidas alcohólicas sino limonadas y refrescos. Comúnmente la gente que asistía a este tipo de lugares no bailaban por el tamaño del espacio. Sin embargo existía un baile llamado stting. Que consistía en llevar el ritmo sentado. Algunos de estos lugares son: el Ruser, el Harlem, el Hullabaloo, el Sótano, A Plein Soleil, Pao Pao y Schiaffarello. *cfr.* José Agustín. *op.cit.*, p 20

<sup>36</sup>Rogelio Macías Villarreal, *op. cit*, p 49

<sup>37</sup>Federico Arana, “Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano”. *cit. pos*. Laura Martínez Hernández. “Música y cultura alternativa: hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX”, p. 49.

manos de los Halcones y con el festival de Avándaro, al que asistieron aproximadamente 200 mil jóvenes sin que ocurriera protesta alguna por dicho acto de represión.<sup>38</sup>

No obstante el clima adverso, el rock sobrevivió en espacios marginados y clandestinos, mejor conocidos como hoyos funky. En estos lugares, los jóvenes continuaron con la transformación del sentido del rock, haciendo explícita su crítica al opresivo orden social y al gobierno. Algunos de estos lugares fueron: El Petunias, Blow Up, el Brasil, Popis de Gante, 16 de septiembre y El Pozo.

Dicho lo anterior, podemos afirmar que debido a los medios y sus noticias falsas se originó un movimiento anti-rock, basado en la criminalización de toda expresión cultural contestataria. Este consistía en redadas y razzias policiales, donde solo por vestir como roquero, con cabello largo y pantalones de mezclilla, se hacían detenciones que implicaban desde cortes de pelo forzado hasta remisiones al ministerio público.<sup>39</sup> Tanta fue la exclusión, que había ciertas distinciones entre rockeros: por ejemplo, los underground y los proletarios. Los primeros eran aquellos que escuchaban rock nacional e iban a las tocaditas que se realizaban en los hoyos funky. Los segundos, los rockeros proletarios, escuchaban rock inglés y norteamericano. Sin embargo, hay que destacar que en la tocaditas underground se podían escuchar covers de bandas de rock inglés y norteamericano, tales como: The Doors, Jimmi Hendrix y The Rolling Stones. En fin, el rock mexicano en la década de los setenta se desarrolló fuera de los círculos comerciales de producción y distribución, debido a la poca difusión que tenía. En las zonas marginales, ésta era a través de avisos en muros y carteles. También la producción musical fue casi a nivel casero, mediante demos, fanzines<sup>40</sup> y graffitis.

---

<sup>38</sup>Al respecto, Rogelio Macías concluye que las críticas de quien era “el intelectual mexicano por antonomasia” no tomaban en cuenta que “miles de esos jóvenes eran hijos del 68 y apenas salían de la adolescencia en el 71. Solo querían un poco de rock, sexo y psicodelia, cuando esa triada era más subversiva que los tres tomos de El Capital.” Rogelio Macías Villarreal, *op.cit.* p 50

<sup>39</sup> Había ocasiones que solo por verte sospechoso o por tener una imagen similar también aplicaba la detención. Aunque en tus gustos musicales no existiera el rock.

<sup>40</sup>Los fanzines son revistas hechas por fans algún tema en específico. Por lo regular son gratuitos o tienen un costo mínimo para solventar los gastos de producción.

Desde un punto de vista económico, la situación no era mejor. Las empresas formales ya no tenían interés en producir y transmitir rock, puesto que su mercado empezó a decaer y esto era un factor que lo hacía poco costeable. Sin lugar a dudas, la producción de rock también se vio afectada por las consecuencias de las crisis económicas de 1976 y 1982: devaluación del peso, desempleo, pérdida de bienes, reducción de gasto público, etcétera. Estas carencias económicas provocaron diversas reacciones de descontento por parte de la población. Como bien lo explica José Agustín:

Ya no se creía tanto en las iglesias, ni en el gobierno, mucho menos en la policía, pero tampoco en los comerciantes, los industriales o financieros, ni en las leyes, ni en el ejército, ni en muchas viejas costumbres. El sistema seguía derramándose y la explotación seguía cada vez más cínica al igual que el espíritu y las formas represivas.<sup>41</sup>

La creciente desconfianza hacia el gobierno tuvo, en lo cultural, cierta influencia sobre el surgimiento del movimiento punk mexicano. Éste tenía como principales banderas la rebelión anarquista y la destrucción de la sociedad burguesa. Al respecto, Laura Martínez nos dice: “Las comunidades punk [mexicanas] se caracterizaron por ser agrupaciones muy cerradas que manifestaban el rechazo social de lo establecido a través de la agresión física y simbólica como lo denota su atuendo.”<sup>42</sup>

Como hemos podido ver, la represión gubernamental y el lazo que tuvo, y aún tiene, con los medios de difusión, junto al manejo de información falsa, permitió controlar y restringir manifestaciones culturales que incomodaban a la sociedad marginante de entonces. Es decir, que el rock en esta época, por exponer inconformidades que existían en la juventud mexicana y en otros sectores, se transformó en un enemigo más del gobierno. Por lo tanto, esta etapa del rock mexicano se caracteriza por el desplazamiento de su estatus social, su valor simbólico y, como ya lo hemos visto, hasta su rol económico.

---

<sup>41</sup>José Agustín. *Tragicomedia Mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. p 224

<sup>42</sup>Laura Martínez Hernández *op. cit*, p 52



#### 1.2.4. Del sentido transgresor al comercial.

Como pudimos ver en el apartado anterior, el rock sobrevivió a un periodo de censura instrumentada por el gobierno y los medios de difusión masiva. Un factor que posibilitó la reinserción social del rock, es la entrada de México al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT),<sup>43</sup> cuyos presuntos objetivos son: “a) contribuir en el mejoramiento de los niveles de vida; b) lograr el pleno empleo; c) aprovechar los recursos mundiales; d) desarrollar la producción e intercambio de mercancías; e) fomentar el desarrollo económico”.<sup>44</sup> Este acto, avalado por la administración de Miguel de la Madrid, fue un momento clave de la transición hacia el neoliberalismo en nuestro país. En consecuencia, se suspendieron las políticas proteccionistas, impulsando una lógica de libre mercado donde se abandonaba la apuesta por la industrialización nacional. A su vez, ello implicó la privatización de múltiples empresas estatales, entre las que se encontraban algunas referidas al sector cultural.

Durante las décadas de los 80 y 90, aconteció la apertura de ciertos espacios culturales, donde se empezaron a difundir eventos que involucraban al jazz, el blues y el rock. Entre los espacios culturales a los que accedió el rock estuvieron teatros, como los del IMSS, foros universitarios y museos. En este último rubro, cabe destacar la creación del Museo Universitario del Chopo en 1980, en el cual se organizó el primer concurso de composición de rock original. La apertura de estos espacios incidió en la disminución de la censura y la admisión social del rock. Además, otro factor importante fue la apertura de bares, discotecas y centros nocturnos que también sirvieron de foro para los rockeros. A estos espacios no asistía el mismo público de los hoyos funky, ya que en ese entonces se veía al rock como una alternativa respecto a los géneros que se escuchaban en aquella época.

---

<sup>43</sup>El GATT es un instrumento jurídico internacional que se ocupa en establecer normas para regular el comercio en las naciones contratantes (Estados parte) y también se le puede considerar como un organismo donde se llevan a cabo negociaciones para suprimir los obstáculos que se presenten en el comercio.

<sup>44</sup> Jaime Álvarez Soberanis. *El ingreso de México al GATT. La problemática de nuestra adhesión*. p 701.

Bajo el nuevo modelo de Estado, se dio impulso a la cultura a través de ferias del libro, revistas, festivales de poesía y arte, como es el caso del Festival Cervantino . El rock fue aceptado en la academia, donde se empezó a revitalizar generando nuevos estilos como el rock rupestre; el cual fusiona blues, folclore y trova. Este tipo de rock se caracterizó por componer en su idioma y por sus letras poéticas y humorísticas que plantean problemas personales, historias urbanas y críticas a la sociedad. Según Laura Martínez, algunos de los interpretes de este tipo de rock son: “Jaime López, Arturo Meza, Nina Galindo, Rockdrigo González, Cecilia Toussaint, Guillermo Briseño y Botellita de Jerez”.<sup>45</sup>

También se originaron otros estilos como el charrocanrol o guacarock de Botellita de Jerez y la cumbia rock de Las Insólitas Imágenes de la Aurora. A pesar de las influencias inglesas y norteamericanas, el rock mexicano de esta época empezó a generar un sonido distinto, en donde involucraban elementos de su contexto. También surgió el rock urbano, que se desarrolló en las zonas marginadas del país y no logró llamar la atención de las disqueras transnacionales, debido a su escasa difusión.

Por otro lado, las grabaciones eran hechas por pequeños sellos discográficos creados a mediados de los 80, tales como Foton, Denver y Exilio. Televisa, que en aquel entonces constituía el gran monopolio del cultura, se alarmó por la cantidad de grupos de rock con una visión contracultural y antisistémica que lograban salir al mercado gracias a estas pequeñas empresas; por lo cual creó la campaña “rock en tu idioma” en conjunto con BMG, que estaba impulsando la internacionalización del rock en español. Esta estrategia comercial comenzó con un festival de rock iberoamericano donde se presentaron bandas de España, Argentina, Chile, Venezuela y México. Dentro de este evento también se realizaron mesas redondas, donde los artistas explicaban la situación del rock en su país. El resultado fue una serie de materiales discográficos, titulados “Rock en tu idioma”, que incluía grupos como: Mecano, Miguel Mateos, Soda Estéreo, Miguel Ríos, Charly García, Enanitos Verdes, La unión, y Toreros Muertos.

---

<sup>45</sup>Laura Martínez Hernández op. cit., p 56

Este estilo de rock, que algunos consideran pop, a diferencia del mexicano, recurría a letras con temáticas románticas. Televisa, y los medios de difusión masiva en general, apoyaron a estos rockeros “poperos” importados que no se ocupaban del contexto mexicano. Este nuevo vínculo corporativo perjudicó a muchos músicos mexicanos, ya que tenían que alinearse a la tendencia impulsada por Televisa o nadar a contracorriente para encontrar una vertiente diferente. Muchos insistieron en realizar producciones independientes u optaron por dedicarse a otras actividades relacionadas con la música.

### **1.3. El surgimiento del etnorock: fusión de música étnica<sup>46</sup> y rock.**

Antes de hablar del etnorock, y las distintas fusiones que implica, es importante partir del rock progresivo, puesto que, como ya se había mencionado, éste es el que empezó a mezclar sonidos de diferentes culturas y contextos. El sonido del rock progresivo se nutre de la experimentación con diversos

instrumentos como el violonchelo, el saxofón, que formaron parte de conjuntos de cámara, etcétera; y géneros como el jazz y la música étnica. Sin embargo, uno de los instrumentos más utilizados en este género es el sintetizador, el cual permite crear ambientes electrónicos dando al escucha otra manera de percibir la música y el mensaje.

#### **1.3.1. Primera Etapa: rock progresivo y experimental en México.**

En México, el rock progresivo nació del virtuosismo. Era muy difícil ejecutar este tipo de música, debido a que rompía con las estructuras musicales típicas<sup>47</sup> para formar ambientes más complejos. Muchos grupos mexicanos optaron por la instrumentación de sonidos autóctonos como el de los instrumentos prehispánicos, con letras en español, y en ocasiones música académica mexicana. En

---

<sup>46</sup>A lo largo de esta investigación haré uso de la noción de “música étnica”, A lo largo de esta investigación haré uso de la noción de “música étnica”, que hace referencia a la música ejecutada por diferentes culturas o pueblos indígenas. Sin embargo, debo aclarar que es un concepto con el que no me siento cómodo del todo, pues siento que puede ser usado o interpretado de manera discriminatoria. Resolver esta cuestión, sin lugar a dudas, requeriría de una investigación aparte.

<sup>47</sup>Con estructuras musicales típicas me refiero a la Introducción, estrofa, pre-estribillo, estribillo, interludio y cierre o final.

cuanto a los estilos de ejecución, los grupos abandonaron la técnica tradicional de canciones hechas en 4/4, distorsión, coros, improvisación, etcétera; sumando a ello la velocidad con la que ejecutaban las composiciones. El panorama musical resultante es explicado por Roberto Vázquez:

En los años setenta, ya con el progresivo en desarrollo en muchos países del mundo, México empezó a despertar algunos grupos progresivos: Viva México, El Queso Sagrado, La Marioneta Eléctrica, La Cabra de Bolones, El Burro Eléctrico y otros más, pero el caso clásico y más sobresaliente fue Decibel el cual desde esos años viajaba o se paseaba por las corrientes más vanguardistas de la época, abarcando desde lo experimental, las raíces étnicas de varias regiones mexicanas, el jazz en su más libre expresión, la música concreta, el rock progresivo, y todo el sonido que se les ocurriera en su anárquica improvisación<sup>48</sup>.

Debido al virtuosismo que exigía este género musical, no tuvo tanta difusión en México. Puesto que el rock progresivo surgió en el tránsito de una época a otra, de la satanización a la comercialización “popera”, algunos grupos empezaron a desaparecer en la marginalidad y la poca escucha; otros, como Chac Mool, cambiaron su imagen y concepto hacia formatos más aceptados. Algunos grupos de rock que dotaron a México del sonido progresivo son: *Chac Mool, Decibel, Nobils Factum, Caja de Pandora, Iconoclasta, High Fidelity Orchestra, Galie, Nirgal Vallis, Delirium, Banda Elástica, Nazca, Via láctea, Flugth, y Aleación 0.720*.<sup>49</sup>

### 1.3.2. Segunda Etapa: etnorock

El sonido es un conjuro, el ropaje de una revelación. En el sonido se encuentra el origen del cosmos varios mitos de la creación cuentan de un sonido primordial que conmueve el silencio cósmico, da vida al universo y es fuente de todas las cosas visibles e invisibles.

Jorge Reyes<sup>50</sup>

El rock progresivo mexicano, con su fusión de distintos sonidos, trajo consigo un género musical que se alimenta de la diversidad cultural del país y, por lo tanto, de sus diferentes sonosferas:<sup>51</sup> el etnorock.

---

<sup>48</sup>Roberto Vázquez *cit.pos.*, Luis Felipe Rodríguez. *Había una vez rock Mexicano Progresivo*. Disponible en: <http://www.razonesdeser.com/vernota.asp?notaid=55752>

<sup>49</sup> *idem*

<sup>50</sup>La Redacción, Jorge Reyes *por siempre* Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/112986/jorge-reyes-por-siempre>

Éste prioriza la representación sonora de las culturas mesoamericanas, aunque con importantes concesiones al típico sonido del rock.<sup>52</sup> Uno de los personajes que incidió en la conformación del etnorock, con su trabajo etnomusicológico, fue Antonio Zepeda. El objetivo de su música “era restaurar la memoria sonora de la antigüedad”. Su sonido no tiene resonancias eléctricas y le daba más prioridad a instrumentos precolombinos. “La existencia de la banda Tribu y de Antonio Zepeda fueron fundamentales para que, posteriormente, Jorge Reyes y Luis Pérez hicieran su música; más tarde colaborarían en el disco Copala (1987).

Para algunos, el inventor y máximo exponente de este género fue Jorge Reyes. En su discografía destacan: *Ek Tunkul* (1983), *Ala Izquierda del colibrí* (1986) y su gran obra *Comala* (1987), el cual tiene la voz de María Sabina. En estos discos se vislumbra el uso de instrumentos prehispánicos, ambientes de la naturaleza y sintetizador, dando como resultado un sincretismo sonoro que provocaba una armonía entre lo prehispánico y lo moderno. En sus presentaciones, recurría a elementos rituales que visualizaban un viaje en el tiempo mediante resonancias antiguas. Por otro lado, hay que destacar que este tipo de música se popularizó internacionalmente gracias a la colaboración de Luis Pérez y el grupo Tribu en los discos de Jorge Reyes.

Quien acuñó el término y sonido de este tipo de rock fue Luis Pérez, de la banda Tribu. Para ello, realizó una investigación, que consistía en recabar cantos y sonidos provenientes de músicas tradicionales, para después coleccionar instrumentos autóctonos y utilizarlos en la experimentación con

---

<sup>51</sup>La sonosfera podría ser considerado como un sinónimo de paisaje sonoro, concepto auspiciado por Murray Schafer, No obstante también es utilizado por el filósofo Peter Sloterdijk visto como un paisaje sonoro que atrae a los individuos o a los suyos hacia el centro de un globo terráqueo psicoacústico.

<sup>52</sup>No obstante, hubo algunos que decían que la música prehispánica no existía como tal, debido a la pérdida que se dio en la conquista y la evangelización. Tal es el caso del ingeniero de sonido de Cabezas de Cera, David Cortes, que plantea lo siguiente: “La música prehispánica no existe, lo que tenemos de ella son figuraciones, especulaciones; ideas conformadas a partir de la literatura y los instrumentos que lograron sobrevivir a la conquista.” David Cortés “El otro rock mexicano”. *cit. pos.* Sergio López Aldama. “Debajo del Under: Algo llamado rock Progresivo Mexicano”, p. 27.

instrumentos eléctricos.<sup>53</sup> El resultado fue un disco titulado *En el Ombbligo de la Luna* (1981) que plantea atmósferas rituales, casi cósmicas, en que buscan representar los sonidos y las sensaciones de los pobladores de las culturas mesoamericanas primigenias.

### **1.3.3. Tercera etapa: gestación del rock en las comunidades indígenas.**

Con los años, el etnorock ha adquirido un enfoque intercultural. Los jóvenes que viven en pueblos indígenas le han dado otro sentido al rock, añadiéndole aportaciones de sus culturas como los sones tradicionales o la música sagrada. Esta nueva vertiente del etnorock se involucra activamente en el reconocimiento de la diversidad cultural y el fortalecimiento de diversos elementos culturales como la lengua, tradiciones e identidad. A través de esta música tratan de dar a conocer su cultura, buscando promover la igualdad y el respeto hacia los pueblos indígenas, reivindicando sus derechos y que el trato hacia sus comunidades no sea meramente museístico o turístico.

Dentro de este género también existen bandas que tratan de resaltar el sonido de instrumentos prehispánicos, como en su momento lo hicieron Jorge Reyes y Luis Pérez, mezclándolo, por ejemplo, con el metal y sus diversos subgéneros pero hablando en español. Ejemplo de ello son Mulux Pax, Ek y Mictlan, entre otros. Sin embargo, no solamente la fusión entre rock y elementos autóctonos ha sido utilizada por los pueblos indígenas para crear y fortalecer su cultura a través de la música. Existen otros géneros que algunos músicos indígenas han integrado a su práctica: cumbia, reggae, rap, hip hop, jazz, rock progresivo, salsa, blues y heavy metal.

Este nuevo movimiento musical no solamente está aconteciendo en México, sino en diferentes partes del mundo.<sup>54</sup> Por mencionar un ejemplo, está la banda de death metal brasileña Sepultura; en su disco

---

<sup>53</sup>Los instrumentos y sonidos recurrentes en este proceso fueron: cámaras de eco, mezclas de timbre, sonidos de instrumentos prehispánicos, sintetizadores, el bajo y la guitarra eléctricos.

<sup>54</sup>Incluso hay casos de bandas de Sudamérica y de otras partes del mundo que experimentan con sonidos de instrumentos tradicionales provenientes de una(o su) cultura originaria. Pero no se les cataloga como etnorock, sino que simplemente las bandas tienen la tendencia de probar matices musicales diferentes. A lo que quiero llegar es que la academia tiende a categorizar o jerarquizar la música a partir de ciertos elementos como lo es la lengua o la instrumentación. Incluso creo que esta clasificación tiene ciertos rasgos de eurocentrismo, al darle menos importancia a las diferentes expresiones musicales hechas en México.

Roots, fusiona el sonido machacante y veloz de la batería y guitarra con la colaboración de las percusiones y rezos de una tribu de los amazonas. No obstante, en México existe tal cantidad de agrupaciones de rock en lenguas indígenas, que académicos de diferentes disciplinas no han dudado de ponerle nombre. Entre los términos más usados para catalogar estas nuevas propuestas musicales están el de etnorock, rock indígena, world music, o el termino rock añadiéndole el nombre de la lengua en que esté hablado: por ejemplo, rock zoque, rock seri, etcétera. Desde mi punto de vista, cada banda tiene y ejerce la libertad de nombrar su música, aunque no todos estén de acuerdo o se quiera ver, con diversos fines, incluirlas un estándar de catalogación.

Como hemos visto, todas las vertientes del rock responden de una u otra manera a su contexto geográfico e histórico y el rock hecho por los jóvenes indígenas en el México actual no es la excepción. Sin lugar dudas, la aparición pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, el 1 de enero de 1994, fue un aliciente para la conformación de este tipo de bandas. Sin embargo, sería un error pensar que éstas son una consecuencia directa de dicho acontecimiento histórico, puesto que antes ya había una que otra agrupación de rock indígena; la más conocida es Hammac Cazzim, de Sonora. Para comprender este movimiento y a sus creadores, es necesario tomar en cuenta las implicaciones que tiene su origen étnico en un país cuyo proyecto cultural era, hasta hace pocos años, el de la construcción de una sola identidad nacional y que ahora avanza hacia el presunto reconocimiento de la diversidad, pero muchas veces sin el aval de las propias comunidades. Sobre este aspecto trata el siguiente capítulo.

## **Capítulo 2. Las comunidades indígenas en México y Chiapas: una historia de segregación y estigmatización**

El breve marco histórico desarrollado en el capítulo anterior, muestra la evolución del rock desde sus raíces hasta su fusión y adaptación en las más diversas sociedades y culturas. Como hemos visto, el rock indígena de México es uno de los productos de dicho proceso. A su vez, el *bats'i rock* o *rock Tzotzil* es uno de los movimientos en que se puede notar el desarrollo y apropiación de elementos musicales que caracterizan al mencionado género. Antes de hablar de este movimiento y de la banda *Sak Tzevul*, es importante abordar un elemento central de su contexto histórico y social: lo referente, en términos generales, a la relación del Estado mexicano con las comunidades indígenas y a su expresión específica en el caso de Chiapas.

### **2.1. ¿Qué es el Indigenismo?**

El indigenismo, según Natividad Gutiérrez Chong, consistió en “una política gubernamental de administración y asimilación de las poblaciones indígenas la cual no incluye ni en su concepción ideológica, ni en su pragmatismo la participación indígena.”<sup>55</sup> Éste fue parte de la orientación que el Estado instaurado tras la Revolución Mexicana quiso imprimirle a la cultura nacional. Supuestamente, se trataba de proteger a las poblaciones indígenas de las injusticias y hacer valer sus cualidades y atributos. Para Henri Favre, el indigenismo también constituyó “una corriente de pensamiento y de ideas que se organizan y desarrollan alrededor de la imagen del indio.”<sup>56</sup> Tanto para Gutiérrez Chong como para Favre, un aspecto clave del indigenismo es su unilateralidad, pues éste “se presenta como una interrogación de la indianidad por parte de los no indios en función de preocupaciones y

---

<sup>55</sup> *cfr.* Natividad Gutiérrez Chong. *Los pueblos indígenas en los nacionalismos de Independencia y liberación: el colonialismo interno revisitado*, p 125

<sup>56</sup> Henri Favre *El Indigenismo*, p. 72



finalidades propias de estos últimos"; razón por la cual "inhibe la libertad, la autonomía y la toma de decisiones de las sociedades indígenas."<sup>57</sup>

Dicha política complementó al nacionalismo, el cual requería una figura que identificara a los mexicanos; por lo que se apeló, en parte, a los vestigios y la historia de las culturas mesoamericanas, así como a pueblos indígenas propiamente. Algunos de sus intelectuales, como Manuel Gamio y Moisés Sáenz, entre otros, veían en estas culturas un símbolo de grandeza heredada, pero menoscabando la explotación, represión, violencia y aculturación que explicaban su situación a lo largo de la historia de México. Dentro del marco ideológico de dicha política, los pueblos indígenas eran considerados obstáculos para la modernización del país; de tal forma que algunos de sus intelectuales propusieron el mestizaje como la posible solución a lo que denominaron el "problema indígena".

Por otro lado, empleando las definiciones aquí utilizadas, es posible afirmar que las actitudes indigenistas, tanto en el plano intelectual como en el gubernamental, preceden al término mismo y han delineado las relaciones entre el poder estatal y las comunidades indígenas, prácticamente, desde el virreinato. En los siguientes apartados, haremos un breve recuento histórico del indigenismo tanto a escala nacional como estatal, para el caso de Chiapas. La división que propongo, tiene como punto de partida el indigenismo primigenio doctrinal del Virreinato; entonces, diversos actores sociales, entre ellos la iglesia, impulsaron leyes para la inclusión de los indígenas pero bajo el régimen de servidumbre. En segundo lugar, consolidada la independencia respecto de la Corona Española, el "problema indígena" adquirió un matiz liberal remitiendo a cuestiones como la ciudadanía y otros derechos. Llegado el periodo posrevolucionario, fue el momento del indigenismo desarrollista, que ya he descrito con anterioridad. Finalmente, cabría hablar de un indigenismo neoliberal que, en términos generales, se esconde tras una retórica multiculturalista.

---

<sup>57</sup> *cfr.* Natividad Gutiérrez Chong. *Los pueblos indígenas en los nacionalismos de Independencia y liberación: el colonialismo interno revisitado*, p 125

### **2.1.1. La figura del indio en la Época Virreinal: el indigenismo primigenio doctrinal.**

Desde el Virreinato, una vez consolidada la invasión española, los pueblos indígenas han sido dominados y explotados. Vistos, en un principio, como un problema, su incorporación a la fe cristiana fue parte de la estrategia utilizada por las elites coloniales para hacerlos manipulables. La llegada de los dominicos en 1521 fue parte de esta estrategia civilizadora. En 1545, Fray Bartolomé de las Casas y veintidós clérigos dominicos más llegaron a la alcaldía mayor de Chiapas, llevaban consigo libros, campanas, órganos e instrumentos propios. Respecto al contexto en que se dio la labor de los dominicos, Edgar Ruiz Garza nos dice:

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.<sup>58</sup>

A pesar de todo, las condiciones de explotación de los indios no fueron las padecidas por los esclavos. El marco legal del Virreinato, estableció claramente algunas diferencias. En 1512, las Leyes de Burgos concedieron ciertos derechos para los indígenas, aunque de manera insuficiente, ya que prohibían la esclavitud pero reglamentaban el trabajo forzado. En 1542, las Leyes Nuevas, promulgadas en Barcelona, regularon las condiciones de los encomenderos y militares que controlaban los cabildos locales, reconociendo como súbditos a los indios para aprovechar mejor su fuerza de trabajo. Como bien lo explica Favre:

Las leyes de Barcelona, ampliamente inspiradas por Las Casas y promulgadas en 1542, derogan la perpetuidad de las encomiendas cuya duración queda limitada en dos vidas. Estas estipulan que los indios quedan bajo tutela de la corona tras la muerte del sucesor de sus primeros encomenderos. Mientas, tanto, los agentes del rey se

---

<sup>58</sup>Edgar Ruiz Garza. *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de Bats'i Rock en Los Altos de Chiapas*. p 120

encargaran de fijar la tasa de los impuestos a los que han sometido a los indios y de vigilar que no excedan sus recursos ni comprometan la reproducción de su fuerza de trabajo.<sup>59</sup>

Para 1680, el Real y Supremo Consejo de Indias reorganizó el régimen colonial a través de las Leyes de Indias. En éstas se compendian las leyes anteriores, por lo que la servidumbre seguía vigente. En esta tesitura, los indígenas fueron diferenciados mediante los trajes regionales que hasta hoy en día conocemos. Como bien dice Andrés Aubry:

para que nadie escapara, se cambió la manera de vestir (con el traje típico), para mejor identificar a los tributarios (exclusivamente indígenas). Y aunque los indígenas se ingeniaron para dignificarlos con motivos mayas de los buenos tiempos, fue otra medida humillante, que se sentía en cada hora del día a lo largo y ancho del año, algo como la identificación de los judíos con la estrella amarilla durante la ocupación nazi.<sup>60</sup>

Avaladas en una visión paternalista de los indios, estas leyes promovían el predominio de la elite colonial. A pesar de eso, se desataron rebeliones en contra de la explotación, el pago de tributos y el repartimiento. Tal es el caso del motín zoque de 1693, causado por las múltiples peticiones de los indígenas, para destituir a una autoridad abusiva, que fueron ignoradas por la Capitanía General de Guatemala.<sup>61</sup> Posteriormente, en 1701, con motivo de La Guerra de Sucesión Española, hubo otra rebelión en la Capitanía General, que después se prolongó a Chiapas por la región del Soconusco y la Sierra Madre.<sup>62</sup> Otro acontecimiento histórico de este tipo sucedió en 1712 con la Rebelión de Los Zendales, originada en Cancun, en reacción a la creciente explotación, la hambruna y las malas condiciones laborales.

Las comunidades indígenas no solo fueron subordinadas en el plano material sino también en el discursivo, donde se les representó con base en una serie de estigmas. Por ejemplo, en una gaceta

---

<sup>59</sup>Favre *op. cit.*, pp 18-19

<sup>60</sup>Andrés Aubry. *Chiapas a Contrapelo. Una Agenda de Trabajo para su Historia en Perspectiva Sistémica.* p 72

<sup>61</sup>*ibidem.* pp 80-81. Hay que aclarar que, posterior a la llegada de los españoles, Chiapas no era parte de México sino de Capitanía General de Guatemala. En ésta sublevación participaron actores de diversas procedencias culturales: negros, mulatos, mujeres armadas, pueblos enteros, españoles pobres, un oficial y uno que otro soldado.

<sup>62</sup>*cfr.* Andrés Aubry. *Chiapas a Contrapelo. Una Agenda de Trabajo para su Historia en Perspectiva Sistémica.* p 81

creada en 1797 por la Sociedad Económica de Amigos del País de Guatemala, cuyos objetivos eran fomentar la agricultura, la industria, los oficios, artes y la educación.<sup>63</sup> Dicha publicación formulaba la presencia indígena como un “problema”, mostrando claramente como:

Coexistían dos visiones del indígena entre los ilustrados de la época: la que los veía como “haraganes, que no trabajan si no se les obliga”, y la que los consideraba “inclinados al vicio, especialmente a la embriaguez, y que aumentan entre ellos las borracheras y los escándalos si no se les tiene ocupados con el trabajo obligatorio” (Martínez, 1998 : 171 ); es decir, [que] eran considerados como los causantes del atraso del reino.<sup>64</sup>

Los ilustrados españoles abogaron para que los indios fueran incorporados al sistema de trabajo asalariado, el cual terminaría con la sujeción y los prejuicios raciales; entre ellos se encontraban: José Antonio Liendo y Goicochea, José María Peinado, José Aycinena, Matías de Córdova, Antonio Juarro y José del Valle.<sup>65</sup> Estos ilustrados partían del supuesto de que los indios tenían un potencial intelectual limitado, el cual aseguraba su docilidad. En ese mismo orden de ideas, el indio se representaba en un estado de ociosidad e ignorancia por la ausencia de necesidad. Tal es el caso de Fray Matías de Córdova, un religioso de la orden de los dominicos, que proponía inculcar en los indios las mismas necesidades que la población ladina, permitiendo movilizar el mercado a través del consumo de los productos propios de dicho estamento. Dicha percepción se ve reflejada en uno de sus escritos, realizado en 1796 para un concurso de la Real Sociedad Económica; ahí:

Tiene el propósito de mostrar que el indio actuaba de acuerdo a su propio interés dado que no era consumidor de artículos como el calzado y el vestido y trabajaba sólo para el autoconsumo sin necesidad de producir un excedente que le permitiera adquirir otros bienes: “únicamente necesitando los indios y mulatos de vestirse, y

---

<sup>63</sup>cfr. Fray Matías de la Córdova. *El problema del indio. Utilidad de que todos los indios y ladinos se vistan y calcen a la española y medios de conseguirlo sin violencia, coacción ni maltrato*. Cit. pos. Amanda Úrsula Torres Freyermuth, "La idea del "indio" en Chiapas, 1794-1821" p 57

<sup>64</sup>Severo Martínez. *La patria del criollo*. cit.pos. Torres-Freyermuth, Úrsula Amanda, *La idea del "indio" en Chiapas, 1794-1821*, p 57.

<sup>65</sup>Fray Matías de la Córdova, *op.cit;* p. 58.

calzarse, se excitarán del ocio, gozarán de una vida cómoda, asegurarán su felicidad, necesitando los unos de los otros, que es lo que hace el hombre sociable.<sup>66</sup>

Así, en Chiapas, la aculturación de los pueblos indígenas fue impulsada por los dominicos, en el marco de las leyes que reconocían a los descendientes de los pueblos originarios como súbditos de la corona. Este aspecto de la historia de Chiapas y de México se podría interpretar como un protoindigenismo católico, cuyas principales “herramientas de intervención” fueron la evangelización y, complementariamente, la iconografía religiosa.<sup>67</sup> Al haber, en dicho proceso histórico, una imposición de costumbres y símbolos, es pertinente introducir la noción de violencia cultural de Johan Galtung. En palabras de este autor, la violencia cultural se refiere a:

el ámbito simbólico de nuestra existencia, (materializado en la religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales —lógica, matemáticas—), que puede utilizarse para justificar o legitimar violencia directa o estructural. Estrellas, cruces y medias lunas; banderas, himnos y desfiles militares; el omnipresente retrato del líder; discursos y carteles incendiarios.<sup>68</sup>

Partiendo de esta definición, podemos postular que en la cultura colonial se originó un orden de conocimientos y representaciones que contribuyó a sostener actos y relaciones sociales que violentaban a las comunidades indígenas. Sin lugar a dudas, el cristianismo católico, con todo su conjunto de creencias y normas de comportamiento, jugó un papel clave en este proceso histórico. Dichas creencias y normas llegaron a considerarse un conocimiento absoluto, a tal grado de interiorizarse en los miembros de las comunidades indígenas y dar lugar al sincretismo religioso<sup>69</sup> que hoy en día sigue en pie. La figura del indio, planteada en este periodo de la historia, iría modificándose con el paso de los

---

<sup>66</sup>Fray Matías de la Córdova *op.cit* p 59

<sup>67</sup>Que después se fue adaptando y fusionando de acuerdo con las creencias y necesidades de la población.

<sup>68</sup>Johan Galtung, *Violencia Cultural*, p. 7.

<sup>69</sup>A partir de la evangelización también surgió el sincretismo musical apegado a los rituales y carnavales. Donde los pobladores indígenas construían sus propios instrumentos basados en los occidentales solo que con otros materiales y una afinación distinta. *vid.* Edgar Ruiz Garza, *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de Bats'i Rock en Los Altos de Chiapas*, pp. 114-131.

años y con las diversas reformas, las cuales van ir afectando a los pueblos indígenas entorno a la posesión de tierras y otros factores que van a determinar ciertos estigmas hacia las comunidades.

### **2.1.2. La independencia: del paternalismo indigenista a la homogeneización cultural y política.**

En las Cortes de Cádiz, promulgadas el 8 de octubre de 1810 como parte de la resistencia española a la invasión francesa, se le reconoció al indígena el estatuto de ser racional, fundamentando la igualdad entre colonizadores y nativos. A pesar de esto, siguió habiendo posturas encontradas respecto de los nativos, que aún eran considerados como imposibilitados para ejercer de ciudadanos debido a su supuesto carácter rústico, miserable y menor.<sup>70</sup> Los diputados americanos, sostenían que los dominios españoles en ambos lados del hemisferio formaban una sola monarquía, una misma nación y una sola familia, por lo cual los indígenas debían ser iguales en derechos respecto de los españoles. Dicho razonamiento despertó la oposición de los diputados peninsulares, cuyo argumento principal recupera la representación colonial del indígena y, peor aún, lo utilizaba en un sentido recriminatorio<sup>71</sup>:

es tal la pequeñez de su espíritu, su cortedad de ingenio, su propensión al ocio [...] que al cabo de tres siglos de oportunas y empeñadas providencias para entrarlos en las ideas comunes y regulares se muestran iguales a los del tiempo del descubrimiento de las Indias. En el singular y laudable propósito de conservarlos en su pureza de origen y de atemperarse en lo posible a usos y costumbres, la ley los estima en la capacidad de aun menor de siete años y les concede de lleno un cúmulo de exenciones y privilegios que no tienen ejemplar.<sup>72</sup>

Frente a dichos argumentos, los diputados americanos buscaron comprobar que la población indígena que era trabajadora y racional, pudiendo autogobernarse. En febrero de 1812, el diputado por Guatemala Antonio de Larrazábal y Arrivillaga presentó varias propuestas sobre la educación indígena, en las cuales solicitaba la instalación de seminarios y escuelas para que, al mismo tiempo en se les

---

<sup>70</sup>“La rusticidad era dada por su falta de cultura letrada, sus costumbres, su estado de aislamiento, marginación, exclusión y desentendimiento. Era miserable debido a su incapacidad para valerse socialmente por sí mismo en la colonia, atendido siempre a una intercesión particular.” Torres-Freyermuth. *op cit* ., p. 61.

<sup>71</sup>*idem*.

<sup>72</sup>Rieu Millan *Los diputados americanos en las Cortes de Cádiz. cit. pos.* Torres-Freyermuth, Úrsula Amanda, “La idea del "indio" en Chiapas, 1794-1821”.p 61

impartiera el catecismo, se les enseñara a leer, escribir, contar y hablar castellano.<sup>73</sup> De Larrazabal y Arrivillaga hizo esta petición partiendo de que:

la educación es la primera base de las virtudes y de la pública felicidad de los pueblos; y el gobierno no sólo debe proporcionarla y velar sobre ella, sino conciliar el menor gravamen posible de los individuos del Estado con el socorro de sus necesidades”. Sólo a través de la instrucción podría terminarse con la “ignorancia, que particularmente en los indios se halla tan radicada”<sup>74</sup> Al mismo tiempo, se reconocía que la igualdad entre el indio y el español implicaba también a las obligaciones; por ejemplo, pagar la alcabala o el diezmo.<sup>75</sup>

Tiempo después, en mayo de 1813, Mariano Robles presentó ante las Cortes su “Memoria Histórica de la Provincia de Chiapa una de las de Guatemala”, ahí desmontó el argumento del indio privilegiado, describiendo el clima cultural, sociopolítico y económico que padecían los indígenas:

La miseria en que vivían y viven, es extremada: pues apenas moran en sus pueblos, y más bien se les podía y puede considerar transeúntes, que no habitantes: sus alojamientos son unos ranchos o tristes chozas sin abrigo, y expuestas a la inclemencia [...]. En fin para colmo de su infelicidad viven toda la vida, llenos de agitación, y en continuo terror y sobresalto; porque llega a tal grado el desprecio y odio, con que se les trata, que no hay cochero, lacayo, ni hombre ruin [...] que no se crea autorizado para maltratarles públicamente, en vista del mal ejemplo y de la suma crueldad con que les tratan especialmente otras personas de carácter, y de superior esfera, azotándoles y dándoles de bofetadas o palos.<sup>76</sup>

Hacia 1820, cuando las colonias españolas comenzaron a independizarse, la condición de los indígenas no mejoró. En términos muy generales, podemos afirmar que la explotación, la servidumbre y el asesinato se continuaron practicando sin grandes complicaciones. Dado que se estableció la igualdad formal entre los habitantes de los nuevos Estados nación, reconociéndolos a todos como ciudadanos, los pueblos indígenas quedaron a merced de los viejos y nuevos poderes fácticos, sin que las diversas legislaciones tuvieran alguna consideración respecto de su situación histórica y cultural.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup>Torres-Freyermuth, Úrsula Amanda. *op.cit.* pp. 63-64

<sup>74</sup> Sesión de Cortes de 14 de febrero de 1813, en *Diario de sesiones de las Cortes Generales y Extraordinarias*. Cit. Pos. Torres-Freyermuth, Úrsula Amanda, La idea del "indio" en Chiapas, 1794-1821, p 64

<sup>75</sup>*ibidem*, p 63

<sup>76</sup> Mariano Robles Domínguez de Mazariegos, *Memoria histórica de la provincia de Chiapa, una de las de Guatemala*, Cádiz, 1813. Cit. Pos. Jan de Vos *Vivir en Frontera. La experiencia de los indios en Chiapas*, p. 158.

<sup>77</sup>*cfr.* Francisco López Bárcenas. *Autonomías y derechos indígenas en México*. p. 51

La renovada vulnerabilidad indígena se ejemplifica muy bien con el “problema” de la tierra en Chiapas. Por aquel entonces, en dicho estado, los indígenas protagonizaron varios intentos de rebelión, que fueron apaciguados por el gobernador a través de un decreto que les concedía la posibilidad de adquirir terrenos para restituir así sus diezmadas propiedades.<sup>78</sup> Posteriormente, tanto con las Leyes de Reforma como con la Ley Lerdo (de desamortización), promovidas por Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada respectivamente, la especificidad de los territorios indígenas fue obviada, dándoles el mismo trato que a las propiedades de las corporaciones religiosas. Al respecto, nos dice Antonio García De León:

La Ley Lerdo, de junio de 1856, cayó entonces de perlas a los denunciantes de tierras y causó el efecto de una bomba entre el clero terrateniente de San Cristóbal. Pero con esta ley, nuevos ataques se enfilaron de nuevo contra las comunidades; pues mediante los subterfugios históricos (los títulos de las tierras virreinales son clericales) se consideraron también como “bienes del clero” algunas propiedades y ganados comunales que eran en realidad administrados por barrios y capules de los pueblos indios, a través de grupos de la mayordomía bastante autónomos, en realidad, del clero católico.<sup>79</sup>

Hay que destacar que en la Constitución chiapaneca del siglo XIX no existió artículo alguno que hablara sobre la población indígena, dado su enfoque liberal que suponía a toda la población igual ante la Ley. Esta igualdad de derecho nunca llegó a manifestarse completamente en los hechos, donde la sobreexplotación, el racismo, la violencia y la segregación siguieron siendo “el pan de cada día”.

### **2.1.3. Los ideales nacionalistas, el mestizaje como solución al “problema indígena” y la Revolución Mexicana.**

En 1909, con la Revolución Mexicana a punto de estallar, Andrés Molina Enríquez publicó su obra *Los grandes problemas nacionales*. En este libro, proponía que el “problema indígena” se tenía que resolver con el mestizaje. Una nación de mestizos, sector al que consideraba la raza más

---

<sup>78</sup>También establecía el derecho de los indígenas para aceptar o rechazar libremente el servicio, el cual en todo caso estaría limitado a dos días de trabajo al mes para los campesinos reducidos a baldíos por la privatización de sus tierras, y a cuatro para los que hubieran entrado a trabajar como tales de forma espontánea. Sólo que dicho decreto nunca entró en vigencia por la oposición de los terratenientes. *ibidem*. p 76

<sup>79</sup>Antonio García de León. *Resistencia y Utopía*. p. 156



evolucionada.<sup>80</sup> Siete años después, con la Revolución entrando a su recta final, el antropólogo Manuel Gamio dio a conocer su obra *Forjando Patria*, en la que afirmaba que el México ideal sería mestizo. Desde ese momento, la antropología contribuiría activamente a la construcción de la nación mexicana, fundamentando un conjunto de medidas que supuestamente beneficiarían a los pueblos indígenas. No obstante, los distintos pueblos indígenas tenían otra perspectiva de su situación y urgencias, las cuales poco tenían que ver con la cuestión de la identidad nacional. En consecuencia, participaron en la Revolución atraídos por las propuestas de los diversos proyectos políticos en pugna, algunos de los cuales incluían reivindicaciones como la devolución de tierras y la instauración de mecanismos de ejercicio de poder local: el Programa del Partido Liberal Mexicano; el Plan de San Luis Potosí del Partido Nacional Antirreeleccionista de Francisco I. Madero; el Plan de Ayala del Ejército del Sur de Emiliano Zapata; y el Plan Guadalupe del Ejército Constitucionalista.<sup>81</sup> Respecto a la lucha por la tierra, Francisco López Bárcenas nos explica:

Las propuestas fueron tentadoras pero al final no respondieron a las expectativas de los pueblos indígenas: el derecho de restitución de la tierra de la cual fueron despojados, o de dotación cuando no pudieran demostrar su propiedad, lo plasmó el Congreso Constituyente en el artículo 27 de la norma suprema elaborada en Querétaro el año de 1917, mas no con sus características de territorialidad sino en calidad de ejido o comunidad agraria. Además de esto, en el mencionado artículo se reservó para la Nación la propiedad originaria de las tierras y aguas, con lo cual mantuvo el principio del derecho de conquista, esgrimido por la Corona española en el siglo XVI para justificar la usurpación de las tierras indígenas.<sup>82</sup>

#### **2.1.4. El indigenismo posrevolucionario: la cultura como forma de alcanzar el ideal mestizo.**

En 1925, José Vasconcelos, quien cuatro años antes había creado la Secretaría de Educación Pública (SEP) y asumido su titularidad, publicó *La raza cósmica*. En dicho ensayo retoma el ideal del mestizaje, proponiendo la occidentalización del indio como medio para llegar a una sociedad

---

<sup>80</sup>cfr. Miguel Ángel Sámano Rentería. “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): Un análisis”, pp. 142-143

<sup>81</sup>Francisco López Bárcenas. op.cit., p. 66

<sup>82</sup>*ibidem*. p. 67

moderna.<sup>83</sup> En cierto sentido, este proyecto de modernización de los indígenas a través de la educación fue retomado por Moisés Sáenz, cuando en la 1922 fundó Escuela Rural.<sup>84</sup> Con el pasar de los años, como bien lo describe Miguel Ángel Sámano Rentería, este proyecto experimentó importantes transformaciones:

Un año más tarde, las escuelas rurales se convirtieron en Casas del Pueblo, y en 1924 se fundó en la ciudad de México la Casa del Estudiante Indígena, que se convirtió en un internado para indígenas. En ese mismo año se experimentó el establecimiento de las Misiones Culturales, que se impulsarían en las comunidades indígenas a partir de 1926, durante el periodo callista [...]. La Casa del Estudiante Indígena se clausuró en 1932, debido a que no cumplió con los objetivos esperados, porque la mayoría de los estudiantes no regresaron a sus comunidades de origen como se había pensado. Pero el experimento demostró que los indígenas podían asimilar la cultura occidental, al igual que los no indios [...].<sup>85</sup>

En lo que respecta a los métodos de alfabetización, en las Misiones Culturales los maestros utilizaban poemas, cuentos cortos, canciones, etcétera. Estas instancias buscaban el mejoramiento de los maestros y las comunidades. Como bien lo explica Marina Alonso:

Los métodos de castellanización de los maestros rurales se basaban en narraciones cortas, poemas, monólogos, diarios escritos por ellos mismos y, fundamentalmente, canciones. Respecto a las Misiones Culturales, Puig Cassauranc señala que éstas eran el germen de la obra cultural intensa y extensa que se realizaría en todo el país. Las Misiones eran escuelas rurales ambulantes que buscaban el mejoramiento profesional de los maestros rurales federales y, por supuesto, el mejoramiento de las comunidades a través de las enseñanzas impartidas durante cada misión. Las Misiones comenzaron en 1923 y se consolidaron hasta 1924, cuando se creó la Dirección de Misiones Culturales.<sup>86</sup>

Hacia finales de la década de los treinta, la intelectualidad indigenista, que contaba entre sus filas con personalidades de la talla de Alfonso Caso, había abandonado por completo la idea de los indígenas inferiores por naturaleza, prefiriendo pensarlos como un sector inferiorizado por el dominio colonial. En este nuevo contexto, se consideraba que los problemas del indio no solo radicaban en lo económico sino también en lo cultural, debido tanto a la falta de vías y medios de comunicación como a la carencia de conocimientos científicos y técnicos que les permitieran sobresalir socialmente. Todo esto, en la

---

<sup>83</sup> *cfr.* Miguel Ángel Sámano Rentería. "El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): Un análisis.", p. 143

<sup>84</sup> *ibidem.* p. 144

<sup>85</sup> Miguel Ángel Sámano Rentería. *El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): Un análisis* p 144

<sup>86</sup> Marina. Alonso. *La "invención" de la música indígena de México*, p. 43.

tesitura del sentido de exaltación y pertenencia que la orientación nacionalista del Estado buscaba consolidar.<sup>87</sup> Desde la perspectiva de Caso, la figura del indio tenía una carga negativa debido a su pobreza y su bajo nivel cultural; situaciones que había que transformar promoviendo la transición de lo indio a lo mestizo: del autóctono colonizado al ciudadano mexicano. Según esta perspectiva, la solución no vendría de los propios indios, a estas alturas empobrecidos y rezagados, sino de sus maestros concebidos como agentes de cambio y mediadores.<sup>88</sup> Esta nueva solución al “problema indígena” tenía claramente dos implicaciones: por un lado, se estaba optando por integrar a los indígenas a la pujante modernidad mexicana y a la civilización occidental de la que ésta formaba parte; por el otro, dicha integración implicaba la negación, por parte de los indios, de su cultura y su comunidad, lo cual no dejaba de ser racista y excluyente.<sup>89</sup> Como bien lo explica Camilo Camacho:

De hecho, el nacionalismo en todos los ámbitos, de las artes, de la política, etcétera, es importante. Pero lo que se busca es la identidad común, es decir que el Seri que vive en Sonora se identifique con el maya, por ejemplo. Entonces, cómo haces que se identifiquen dos pueblos de culturas distintas: un pueblo del desierto con un agrícola de la península, con sus características específicas. Entonces se crea todo este mito de la nacionalidad del charro, el mariachi, como una creación para generar identidad y, obviamente, una identidad nacional.

[...]

Entonces, digamos que las instituciones de la postrevolución, pues siguen esta política de integración. En el caso particular de los pueblos indígenas dicen: pues bueno, el discurso es, México está atrasado porque tiene pueblos indígenas y los pueblos indígenas tienen culturas que no les permiten desarrollarse, obviamente desde una perspectiva capitalista; tienen economías de subsistencia, hablan lenguas que nadie habla, tienen cosmovisión, una costumbre que no les permite incorporarse de lleno al desarrollo del capitalismo. Entonces lo que se plantea dentro de esa política es la inclusión de México pues dotarlo de escuelas para que hablaran español, luego como tú dices meter caminos pero para que acceder a sus recursos naturales a la mano de obra y por otro lado una visión paternalista de ¡pobrecitos, es que no saben! cómo menores de edad. Esta política sufre un cambio pero no para bien, lo que hace el neoliberalismo que es otra etapa del capitalismo.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> *cfr.* Marina. Alonso. *La “invención” de la música indígena de México*, pp. 53-54.

<sup>88</sup> *cfr.* Marina. Alonso. *La “invención” de la música indígena de México*, p. 54.

<sup>89</sup> Al igual que otros indigenistas Moisés Sáenz creó, en 1931, una Estación Experimental de Incorporación del Indio en Carapán, Michoacán, con el propósito de hacer un estudio sociológico y antropológico con el fin de transformar la cultura indígena para integrarla a la cultura nacional. Miguel Ángel Sámano Rentería. “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis”, p. 144

<sup>90</sup> Entrevista a Camilo Camacho, 29 de agosto de 2015, Cd. de México, México. Realizada por el autor de esta tesis.

Por otro lado, ya bajo la presidencia de Cárdenas, se planteó la necesidad de contar con un organismo especial de atención a los problemas de los pueblos indígenas.<sup>91</sup> Así, en 1935 se creó el Departamento de Asuntos Indígenas (DAAI). Una vez que comenzó a operar, ya definidas sus funciones, el DAAI invistió como asesor de asuntos indígenas a Miguel Othon de Mendizabal, destacado antropólogo de la Ciudad de México. Él sugirió hacer diagnósticos concretos, rápidos y prácticos, sobre los problemas indígenas, mientras que otra institución debería hacer investigación más profunda sobre las etnias de México: el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que fue creado en 1938.<sup>92</sup> Durante el Cardenismo, hubo otros acontecimientos importantes en torno a los pueblos indígenas: en 1937, se creó el Departamento de Educación Indígena dependiente de la Secretaría de Educación Pública;<sup>93</sup> en 1938, se instauró la Comisión Intersecretarial de la Alta y Baja Sierra Tarahumara, cuyo fin era investigar las condiciones de vida de dicha cultura; además, se crearon las comisiones secretariales de la Región Otomí, en Hidalgo, y la Región Mixteca Oaxaqueña. Ya en los últimos años del sexenio, en 1940, se realizó el Primer Congreso Indigenista, en Pátzcuaro Michoacán, donde se decidió la creación del Instituto Indigenista Interamericano (III) y órganos similares para cada estado.<sup>94</sup>

En Chiapas, por ejemplo, el impacto de algunas de estas medidas fue inmediato: “El sexenio de Cárdenas y el gobierno de Gutiérrez significan también el inicio del indigenismo en Chiapas, con la creación en San Cristóbal de las Casas del Departamento de Protección y Asuntos Indígenas, controlado por el mismo [Ernesto] Urbina que [años antes] organizó el Sindicato de Trabajadores Indígenas.”<sup>95</sup> Desde ahí, Urbina jugó un papel clave para contrarrestar el poder económico y político de

---

<sup>91</sup> Miguel Samano Rentería. *op. cit.* p. 145

<sup>92</sup> *cfr.* Miguel Ángel Sámano Rentería. “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis”, pp 145-146

<sup>93</sup> A él se integraron internados indígenas con el nombre de Centros de Educación Indígena. Ya para el año de 1938 estos internados pasaron a ser parte de la DAAI convertidos en Centros de Capacitación Económica, cuyo objetivo era brindar capacitación en técnica agrícola e industrial a indígenas. *Cfr.* Francisco López Bárcenas. *Autonomías y derechos indígenas en México*, p. 69.

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> Alicia Paniagua. “Chiapas en la coyuntura centroamericana”, p.40. Disponible en: <http://cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.38/CP38.5AliciaPaniagua.pdf>

los ladinos,<sup>96</sup> deshaciéndose de secretarios municipales y relevando los consejos de ancianos por jóvenes bilingües afines a las reformas cardenistas, lo que equilibró un poco la desventajosa situación histórica de las comunidades indígenas.<sup>97</sup> No obstante, el nuevo estado de las cosas fue efímero:

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, e instituyó el Sindicato de Trabajadores Indígenas (STI), 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.<sup>98</sup>

En resumen, durante este periodo la solución indigenista estuvo centrada en la educación bilingüe y sustentada en un juicio de valor: que ésta permitiría transformar a los indios en ciudadanos, lo cual se veía como una mejora. Dicha política, de enfoque culturalista, se fundamentó en tres presupuestos:

El primero de esos principios es que el problema indio ofrece un interés público y reviste un carácter de urgencia. El Estado debe hacerse directamente cargo de él, y todos los gobiernos se encuentran en la imperiosa obligación de tratarlo con prioridad. El segundo principio es que ese problema no es de índole racial, sino de naturaleza cultural, social y económica. Cualquier práctica derivada de conceptos o de teorías que justifiquen la desigualdad entre las razas es formalmente condenada, cuando el objetivo de la práctica indigenista radica en poner a los indios en verdadera situación de igualdad con la población no india. Por último, el tercer principio es que, para alcanzar tal objetivo, los derechos de los indios deben estar protegidos y defendidos en el marco del sistema legal en vigor, su progreso económico asegurado y su acceso a los recursos de la técnica moderna y de la civilización universal garantizando en el respeto de valores positivos y de su personalidad histórica y cultural.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup>En Chiapas al igual que Guatemala no se usa el término mestizo sino el de ladino que se refiere al indio que hablaba castellano y se comportaba como los españoles. El hablar una lengua romance en la época colonial y virreinal significaba escapar del trabajo forzado y a la encomienda. los lugares que comúnmente habitan son meramente urbanos. No obstante también se usaba para designar a los que no eran indios como los españoles, mulatos, mestizos, negros etc. Sin embargo hoy en día se utiliza para hacer referencia a los no indígenas excepto a los extranjeros.

<sup>97</sup> *cfr.* Edgar Ruiz Garza. *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de bats'i rock en Los Altos de Chiapas*, pp. 144-145

<sup>98</sup> *ibídem*, p 145

<sup>99</sup>Henri Favre. *El Indigenismo*, p. 104.

### 2.1.5. El indigenismo en tiempos del desarrollismo.

Durante la década de los 40, varios acontecimientos reflejaron el proceso de institucionalización por el que estaba pasando el indigenismo: en "1941 se crearon en México 30 escuelas vocacionales agrícolas para indígenas; en 1942, los internados indígenas existentes se transformaron en centros de capacitación técnica y económica, cuyo objetivo era la integración de los indios a la economía nacional".<sup>100</sup> Durante el gobierno de Ávila Camacho, en 1943, se abandonó el Proyecto de Alfabetización Tarasca para restablecer el Departamento de Misiones Culturales. Un año más tarde se creó el Instituto de Alfabetización para indígenas Monolingües. Posteriormente, a finales de 1946, desapareció la DAAI y se creó el Departamento General de Asuntos Indígenas, cuyo objetivo era investigar la problemática indígena y evaluar y rediseñar las políticas<sup>101</sup> federales creadas al respecto. Años más tarde, en diciembre de 1948, se creó el Instituto Nacional Indigenista; un organismo descentralizado y dependiente de la Secretaría de Educación Pública.<sup>102 103</sup>

Después de la creación del INI, en 1950, fue instalado el primer Centro Coordinador Tzotzil-tzeltal de los Altos (CCTA), en San Cristóbal de las Casas. En Chiapas, el INI tuvo que enfrentar la llamada guerra del pox,<sup>104</sup> que consistió en controlar el arraigado alcoholismo en las comunidades. A pesar del

---

<sup>100</sup>Miguel Ángel Sámano Rentería. "El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis". p. 146. Disponible en: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/3/1333/10.pdf> (consultado: 18 de octubre de 2015).

<sup>101</sup> Uno de los impulsores más destacados fue Alfonso Caso que planteaba que los indígenas se modernizaran y deberían dejar de ser indígenas para ser mexicanos y tener acceso a las instituciones oficiales que había creado el Estado Mexicano. En otras palabras lo que el indigenismo oficial trato de mexicanizar a los indígenas mediante los distintos procesos de educación que trataban de cambiar su conciencia con el fin de que renunciara a sus raíces.

<sup>102</sup>Francisco López Bárcenas. *op.cit.* p. 69.

<sup>103</sup>Sus funciones eran las siguientes: "I investigar los problemas relativos a los núcleos indígenas del país; II estudiar las medidas de mejoramiento que requieren esos núcleos indígenas; III promover ante el ejecutivo federal la aprobación y aplicación de esas medidas; IV intervenir en la realización de las medidas aprobadas, coordinando y dirigiendo, en su caso, la acción de los órganos gubernamentales competentes; V fungir como cuerpo consultivo, de las instituciones oficiales y privadas, de las materias que, conforme a la ley, son de su competencia; VI difundir, cuando lo estime conveniente y por los medios adecuados, los resultados de sus investigaciones, estudios y proposiciones; y VII emprender aquellas obras de mejoramiento de las comunidades indígenas que le encomiende el ejecutivo, en coordinación con la Dirección General de Asuntos Indígenas." Leif, Korsbaek, Miguel Ángel Sámano Rentería. "El indigenismo en México: Antecedentes y actualidad", p. 203

<sup>104</sup>El pox es un destilado de maíz y caña de azúcar utilizado en rituales donde músicos, curanderos, rezadores y parteras se inducen en un estado de ebriedad para vincularse con fuerzas de la naturaleza. Por otra parte esta bebida en la época virreinal era utilizada para controlar a la servidumbre indígena. No obstante en la época de la revolución era utilizada por

daño que producía su excesivo consumo en las comunidades, lo cierto es que esta bebida era indispensable en múltiples ceremonias de carácter civil y religioso.<sup>105</sup> Para hacer frente a este tipo de situaciones, una de las primeras acciones de este centro fue reclutar promotores culturales bilingües que pudieran ejercer de intermediarios con las familias más poderosas de los pueblos, para que las comunidades cooperaran con los proyectos federales de desarrollo. “Aunque en un principio fueron rechazados estos profesores bilingües, poco a poco se ganaron a la población, a través de una línea política que 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.”<sup>106</sup>

Hay que destacar que el CCTA tuvo como primer director a Gonzalo Aguirre Beltrán; cuya función fue coordinar las principales dependencias gubernamentales para atender los problemas de la meseta Chamula. Producto de esta experiencia, formuló su teoría de las regiones de refugio, que a su vez sirvió para justificar la fundación de otros centros coordinadores en dicho estado. La intención era impulsar tres procesos dentro de las comunidades: la educación bilingüe, la asesoría técnica agrícola y la salud comunitaria; los cuales, por supuesto, implicaban la formación de maestros rurales, agrónomos y médicos. Años más tarde, ya durante la administración de Adolfo Ruiz Cortines, se crearon tres nuevos centros coordinadores en diferentes zonas de Oaxaca y, en la administración de López Mateos, otros cinco cuyo fin era promover el desarrollo regional. Posteriormente, con Gustavo Díaz Ordaz como presidente, se creó un centro más en la Sierra Norte de Puebla.<sup>107</sup>

Ya durante el periodo de Luis Echeverría Álvarez, se intensificó la creación de Centros Coordinadores, pasando de 12 a 70. Además, el INI se articuló a algunos de los programas lanzados por el gobierno

---

los ladinos enganchadores para endeudar a los peones y así controlar el poder económico y político de los pueblos indígenas.

<sup>105</sup>cfr. Andrés Aubry. *Chiapas a Contrapelo. Una Agenda de Trabajo para su Historia en Perspectiva Sistémica*, p.165

<sup>106</sup>Alicia Castellanos G. “Las luchas sociales como expresión de la identidad étnica” Cit. pos. Edgar Ruiz Garza. *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de bats’i rock en Los Altos de Chiapas*, p. 148

<sup>107</sup> cfr. Miguel Ángel Sámano Rentería. *op.cit.* p. 148

federal: el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART); el Programa de Inversiones Públicas para el Desarrollo Rural (PIDER); la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO); entre otros. Cabe decir que durante este periodo las instituciones indigenistas experimentaron bastantes cambios.<sup>108</sup> Según Limón y Olive:

Durante el echeverrismo los internados indígenas se transformaron en centros de enseñanza extraescolar, y se reforzó la acción indigenista a través de diferentes planes, como el Chontalpa, el Huicot y de Acción en la Tarahumara; además, se buscó la participación de las comunidades en la elaboración de programas. En 1975 se realizó el Primer Congreso Nacional de Pueblos Indios, con el apoyo de la Confederación Nacional Campesina y la Secretaría de la Reforma Agraria de donde surgieron los Consejos Supremos Indígenas, uno por cada una de las 56 etnias reconocidas por el INI, y se constituyó el Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (CNPI). En materia educativa, desapareció en 1970 la Dirección de Asuntos Indígenas, y se creó en 1972 la Dirección de Educación Bilingüe dentro de la SEP, impulsada por Aguirre Beltrán.<sup>109</sup>

Las confrontaciones no se hicieron esperar: al interior del Congreso Nacional Indígena, distintas organizaciones argumentaron que la educación bilingüe funcionaba como un instrumento de dominación contra la identidad y las necesidades de las comunidades. Estas mismas organizaciones, saliendo en defensa de sus comunidades, demandaron un sistema de formación de maestros que afianzara una educación de acuerdo con sus necesidades y valores.<sup>110</sup>

La recesión económica heredada por Echeverría a López Portillo, orilló a éste último a aceptar, en los siguientes términos, un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional: limitación del endeudamiento público; restricción del gasto público; liberación del comercio exterior; fijación de topes en los aumentos de salario; entre otras condiciones.<sup>111</sup> No obstante, el gobierno mexicano solo cumplió un año con lo establecido, debido al descubrimiento de nuevos yacimientos de petróleo. A partir de ese momento, el rumbo económico se modificó, centrándose en la construcción de infraestructura

---

<sup>108</sup>*idem.*

<sup>109</sup>Miguel Limón Rojas. "Análisis histórico del indigenismo"; Julio Cesar Olive Negrete. *Antropología Mexicana Cit. pos.* M.A. Sámano Rentería. "El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis", p 149.

<sup>110</sup>*cfr.* Edgar Ruiz Garza: *op.cit.*, p. 158.

<sup>111</sup>*cfr.* Leif Korsbaek, Miguel Ángel Sámano Rentería. *op. cit.* p. 208



petrolera. El presupuesto era que la nueva situación del país significaba el fin de las penurias económicas, teniendo ahora una fuente segura de recursos para relanzar el desarrollo.

Sin embargo, el “Boom Petrolero” no significó mejoras sustantivas en la relación del Estado con los pueblos indígenas; de hecho, generó nuevas problemáticas. Tomando otra vez el caso de Chiapas, los pueblos indígenas se vieron afectados por la nueva orientación económica: desterritorialización, desempleo, militarización y recrudecimiento de la violencia directa; como en la matanza de tzeltales en Golonchan, la cual fue presenciada por Juan Sabines y su sucesor Absalón Castellanos Domínguez. Andrés Aubry, describe muy bien la situación de crisis desencadenada:<sup>112</sup>

La nueva riqueza, construida con los préstamos de la banca internacional, que abultaron la deuda externa, en realidad fue pagada por el campesino: con sus parcelas y pueblos inundados, con pérdidas agrícolas, con la inflación de su gasto cotidiano, con su hambre dos temporadas antes de 1980, mal respuesta por el SAM (el lopezportillista Sistema Alimentario Mexicano). La respuesta indígena fue la del éxodo: los doce años del petróleo y de las presas (1970-1982) son los de mayor colonización de la selva.<sup>113</sup>

En 1977, se creó la Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados (COPLAMAR), con el fin de que se ocupara de programas alimenticios, de educación, salud, producción, aprovechamiento de recursos, construcción de caminos, dotación de agua potable y mejoramiento de vivienda. Evidentemente, tales programas fueron diseñados para la población pobre y marginada donde, en parte por prejuicio en parte justificadamente, se solía incluir a los indígenas. Entonces, el INI pasó a depender del COPLAMAR y a gestionar varias de estas iniciativas. Así, el Estado trató de implementar una especie de desarrollo local, de perfil modernizador, que contemplaba la tecnificación del sector agrícola y el aumento de su productividad a través de la capitalización intensiva y la impartición de talleres.<sup>114</sup>

En esta etapa, el indigenismo adquirió un perfil más pragmático, ya que buscó integrar a los diversos grupos étnicos originarios y sus territorios al desarrollo económico y al mercado interno. Así, el

---

<sup>112</sup>cfr. Andrés Aubry. *Chiapas a Contrapelo. Una Agenda de Trabajo para su Historia en Perspectiva Sistémica*, p. 167.

<sup>113</sup>*ibidem*. pp. 171-172

<sup>114</sup>Miguel Ángel Sámano Rentería. *op. cit.* p. 153

indigenismo cultural, nacionalista y educativo, empezó a perder terreno frente a una orientación asistencialista. Cabe destacar que la política indigenista mantenía aún su enfoque de aculturación y su estilo autoritario, heredado de los ideales de Molina Enríquez, Manuel Gamio, José Vasconcelos y Alfonso Caso.<sup>115</sup> Quizá por eso continuó siendo una estrategia sesgada, como bien dice Favre:

La política indigenista descuida los factores externos que tanto condicionan el desarrollo. Especialmente, deja intactas las estructuras regionales de explotación que refuerzan el tradicionalismo indígena y que constituyen sin duda el mayor obstáculo para el cambio.

### **2.1.6. Indigenismo neoliberal**

El indigenismo, como forma de colonialismo interno que pone en juego la violencia cultural, tuvo hasta hace muy poco la imposición de una identidad nacional como su elemento central: se llegó a resaltar la grandeza de las culturas prehispánicas a través de monumentos históricos, de la educación y la investigación sobre sus avances astronómicos, por ejemplo, pero desconociendo o desestimando los 500 años de opresión, servidumbre y explotación que conformaron la situación actual de las comunidades indígenas. Cuando Miguel de la Madrid Hurtado asumió el poder, en medio una de las peores crisis económicas que ha visto el país, inició un viraje radical en el modelo desarrollo nacional. Por supuesto, la nueva orientación tuvo importantes implicaciones sociales, políticas y culturales. En el Plan Nacional de Desarrollo 1983-1988 delinearon los principios de un “nuevo” indigenismo:

a) El reconocimiento de la realidad pluricultural del país y el apoyo a la educación bilingüe y bicultural; b) Los grupos indígenas tendrían mayor participación en las planeaciones estatal y municipal; c) El objetivo básico de la estrategia de desarrollo rural (que comprende la promoción socioeconómica de las regiones indígenas) es el mejoramiento de los niveles de bienestar de la población, con base en la participación organizada y en la plena utilización de los recursos naturales y financieros; d) Deben intensificarse las acciones de apoyo, rescate y difusión de las culturas étnicas, populares y regionales (Limón, 1994: 525)<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup>Recordemos que fue el propio Caso quien estableció la guía definitoria de esta política. Puesto que concebía al indio como aquel con sentido de pertenencia y aceptación total de su cultura en conjunto con sus valores estéticos, sociales, éticos y políticos. *cfr.* Leif, Korsbaek, Miguel Ángel Sámano Rentería. “El indigenismo en México: Antecedentes y actualidad”, p. 204

<sup>116</sup> Miguel Limón Rojas. "Análisis histórico del indigenismo. *cit. pos.* M.A. Sámano Rentería “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis.”, pp. 150-151.

Pese a las buenas intenciones, las políticas y programas desarrollados bajo estas directrices recibieron pocos recursos. Esto se debió, en parte, a los acuerdos alcanzados con el Fondo Monetario Internacional en materia de recorte al gasto social, lo que perjudicó directamente al INI; al grado de despedir personal. No obstante, por decreto presidencial se crearon nuevas instancias para la participación indígena, entre los que destacaban los Comités Comunitarios (Consejos Comunitarios de Planeación, Consejos Técnicos Locales, Comités Consultivos Estatales) y el Consejo Consultivo Nacional, que estaba integrado por 27 indígenas: 22 elegidos por los Comités Consultivos Estatales y 5 por el Consejo Nacional de Pueblos Indígenas.<sup>117</sup> Los resultados de esta participación inducida fueron deplorables y poco se pudo hacer para que la situación de muchas comunidades no empeorara.

En Chiapas se observaron diversas consecuencias tanto de la crisis del proyecto desarrollista<sup>118</sup> como del “nuevo” planteamiento gubernamental para resolverla; las comunidades indígenas, por supuesto, fueron uno de los sectores sociales más afectados. Al respecto, nos dice Aubry:

En San Cristóbal nace un nuevo espectáculo urbano: a las cinco de la tarde, en cualquier edificio comercial que tiene portales hacia la calle, llega un niño con mochilas y cobijas o cartones para apartar un lugar para la noche. A las diez de la noche, pasado el flujo de los que salen del cine o de la escuela nocturna, los portales se han llenado de adultos y niños durmiendo. Todos indígenas. De madrugada, son círculos, de grupitos que planean su día: niños a la calle a vender chicles; adultos al mercado a esquilmar cualquier migaja de un puesto en venta, a regatear el alquiler de una carretita para cargador y vaciar los camiones de los introductores. Los adolescentes van aparte para definir las estrategias de los huertos. Otros, principalmente mujeres, van hacia los campos inmediatos de la periferia, buscan al dueño o mejor, si se puede, a la dueña, piden permiso para levantar un tugurio, se discute el trato, finalmente se les otorga con tal de cuidar el terreno. [...] En 1990 la población de San Cristóbal es el doble de la de 1980, un porcentaje que, según el informe anual de la PNUD, es el de todas ciudades medias de 77 países de la ONU, casi todos del tercer mundo.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup>Miguel Ángel Sámano Rentería. Op. cit. p. 151

<sup>118</sup>La década perdida fue cruel para los indígenas: el petróleo y las presas les confiscaron sus tierras; la alternativa migratoria de la selva se canceló; los finqueros los consideraban indeseables. La única puerta todavía abierta a los excluidos del campo era la de la inmigración urbana pero fue una trampa: la ciudad, incapaz de crear empleos, no tenía otra oferta que la calle, y así nació un nuevo fenómeno urbano, que fueron los niños en situación de calle. Andrés Aubry. Op.Cit. pp. 174-175

<sup>119</sup> *ibidem*, p. 173

Hacia 1988, cuando Carlos Salinas de Gortari sucedió a de la Madrid, se implementó una nueva estrategia contra la pobreza: el llamado Programa Nacional de Solidaridad.<sup>120</sup> De lo que se trataba, era de satisfacer las necesidades más apremiantes de la población de escasos recursos (alimentación, salud, educación, etcétera) y sí, otra vez eran clasificados de esa manera los indígenas. Al siguiente año, se creó la Comisión Nacional de Justicia para los Pueblos Indígenas (CNJPI) y el Senado de la República ratificó el Convenio 169 de la OIT.<sup>121</sup> En 1991, el poder legislativo avaló la propuesta presentada para la CNJPI a Salinas respecto al artículo 4° de la constitución, siendo consensuada definitivamente un año después. Esta reforma, reconoció por primera vez la pluriculturalidad de México. No obstante, el cambio fue bastante sesgado: los derechos políticos y económicos de los pueblos indígenas, así como el respeto a los derechos de seguridad y de desarrollo futuro, brillaron por su ausencia.<sup>122</sup>

A pesar de los cambios en el artículo 4° de la Constitución, el flamante neindigenismo quedó en evidencia el 1° de enero de 1994, cuando hizo su aparición pública el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Ese mismo día, entró en operación el Tratado de Libre Comercio (TLC), afectando principalmente a los campesinos de subsistencia que residían en comunidades indígenas. El EZLN tuvo

---

<sup>120</sup>Como parte de Solidaridad se crearon los Fondos Regionales, sumando al final del sexenio 142. Por otro lado, también se crearon instituciones en apoyo a los cafecultores, que en su mayoría provenían de comunidades indígenas. Cabe destacar que dichas iniciativas fueron promovidas y administradas por el INI, el cual apoyó a los productores de café frente a los precios bajos de su mercado. En los siguientes años se crearían aproximadamente 52 grupos operativos para el programa INI-Café y un Grupo Operativo Nacional para las diferentes organizaciones cafetaleras. Más tarde, se crearon las Casas Solidaridad que ayudaban a los productores a organizarse y constituirse legalmente como sociedades civiles. Cfr. M.A. Sámano Rentería. “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis.”, pp. 152-153

<sup>121</sup>En dicho documento en su inciso b , se define a los pueblos indígenas como “[...] los pueblos en países independientes, considerados indígenas por el hecho de descender de poblaciones que habitaban en el país o en una región geográfica a la que pertenece el país en la época de la conquista o la colonización o del establecimiento de las actuales fronteras estatales y que, cualquiera que sea su situación jurídica, conservan todas sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas. 2. La conciencia de su identidad indígena o tribal, deberá considerarse un criterio fundamental para determinar los grupos a los que se aplican las disposiciones del presente convenio. 3. La utilización del término ‘pueblos’ en este convenio no deberá interpretarse en el sentido de que tenga implicación alguna en lo que atañe a los derechos que pueda conferirse a dicho término en el derecho internacional.” Francisco López Bárcenas. *Autonomías y derechos indígenas en México*, p. 25

<sup>122</sup>Cfr. Francisco López Bárcenas. *Autonomías y derechos indígenas en México*, p. 70

un gran impacto a nivel nacional e internacional, lo cual obligó al gobierno de Salinas a detener las acciones militares y establecer un dialogo.<sup>123</sup>

Salinas no tuvo mucha oportunidad de reaccionar, ya que se avecinaba el cambio de sexenio, quedando como su sucesor Ernesto Zedillo. Respecto al EZLN, Zedillo continuó con la misma línea de Salinas. En ese entonces, el titular del INI, Carlos Tello Díaz, elaboró un documento donde planteaba una nueva relación entre el Estado y los pueblos indígenas: reconocimiento de derechos específicos, autodeterminación e incluso la autonomía. Asimismo, como parte de la difusión del Convenio 169, esta institución impartió una serie de talleres sobre derechos humanos e indígenas.<sup>124</sup> No obstante, la negociación entre el Estado y EZLN, cuyo trasfondo era la situación histórica y social de los pueblos indígenas en todo el país, derivó en un ejercicio demagógico del gobierno. Aubry describe las fases de este proceso:

Fase política de la guerra del EZLN, su interlocución con el Estado: una primera vez en febrero de 1994 (tan solo seis semanas después del levantamiento armado) en el Diálogo de la Catedral al que invitó Don Samuel; un segundo tiempo -efímero- fue aquel Diálogo de la Selva del 15 de enero de 1995; el tercero el diálogo de San Andrés, un pueblo de los altos, que duró 11 meses (1995-1996). Si bien los negociadores fueron solamente dos partes (el gobierno y los rebeldes), el diálogo no cesó de asociar a otros actores: el poder legislativo (La COCOPA, Comisión de Concordia y Pacificación, aunque desgraciadamente no se logró la participación del poder judicial).<sup>125</sup>

El doble juego gubernamental, se evidenció en octubre de 1995 con el lanzamiento de un ataque sorpresivo y a traición en territorios zapatistas, donde el EZLN se replegó. Sin embargo, la situación volvió a la calma debido a la presión de la opinión pública, pero las Fuerzas Armadas lograron achicar los territorios zapatistas y mejorar sus posiciones estratégicas. Tras todo esto, a mediados del mismo año, se reanudaron las negociaciones, dando como resultado la firma de los Acuerdos de San Andrés el 16 de febrero de 1996. En éstos, el gobierno reconoció que los pueblos indígenas han sido objeto de subordinación, explotación, discriminación y violencia, determinando su situación de segregación,

---

<sup>123</sup>Miguel Ángel Sámano Rentería. *op. cit.* p. 153.

<sup>124</sup>*idem.*

<sup>125</sup>Andrés Aubry. *op. cit.* p 188.

pobreza y desterritorialización. En consecuencia, se aceptó la necesidad de soluciones sistemáticas, participativas y convergentes de parte del gobierno y la sociedad. Asimismo, se reconoció el derecho de las comunidades indígenas a decidir sobre cuestiones que afectan su vida y reafirmar su condición de mexicanos. En cierto sentido, los acuerdos de San Andrés buscaban el reconocimiento de los pueblos indígenas como sujetos de derecho, pero a partir de su origen histórico, sus demandas, los propios compromisos del Convenio 169 de la OIT, y la pluriculturalidad.<sup>126</sup> En consecuencia, el Estado mexicano se comprometió a impulsar políticas culturales pertinentes, tanto a nivel local como nacional. En el terreno educativo, se pretendía asegurar la educación y capacitación de los pueblos indígenas. Además, también se buscaría garantizar sus necesidades básicas e impulsar el empleo y otras acciones para su protección.<sup>127</sup>

La COCOPA fue la encargada de proponer el paquete de reformas constitucionales para concretar los Acuerdos de San Andrés. Aunque dicha propuesta no se apegaba del todo a las demandas del EZLN, éste decidió aceptarla con el objetivo de hacer avanzar las empantanadas negociaciones.<sup>128</sup> En dicho documento, se desglosaron una serie de derechos encaminados a resolver múltiples demandas políticas y económicas: acceso a la impartición de justicia; salud; acceso a los propios recursos naturales; preservación de sus lenguas y cultura; así como el derecho a la educación, incluidas las culturas indígenas en ésta, y la libre elección de sus autoridades y formas de gobierno de acuerdo a sus normas.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup>*cf.* Francisco López Bárcenas. *op. cit.* p. 76.

<sup>127</sup>*ibidem.* p. 77

<sup>128</sup>*ibidem.* p. 78

<sup>129</sup>Una síntesis que aborda la exigencias indígenas ante el Estado, en términos de derechos, es la que hace Barcenas: En materia política se reconoce su derecho a elegir a sus autoridades y sus formas de gobierno interno de acuerdo a sus propias normas, garantizando la participación de las mujeres en condiciones de equidad; el derecho de fortalecer su participación política en los distintos órganos del Estado, de acuerdo a sus especificidades culturales. Este derecho podrá hacerse valer en los ámbitos y niveles necesarios para la existencia de los interesados, pudiendo abarcar uno o más pueblos indígenas, de acuerdo a las circunstancias particulares y específicas de cada entidad federativa.

En materia económica se estableció el derecho de los pueblos indígenas a acceder de manera colectiva al uso y disfrute de los recursos naturales de sus tierras y territorios, estableciéndose como garantía su acceso equitativo a la distribución de la riqueza nacional.

Algunos aspectos de la propuesta de ley enviada por la COCOPA despertaron inconformidades en otros sectores del gobierno. Una vez más, el proceso se empantanaba. Hacia septiembre de 1997,<sup>130</sup> se llevó a cabo la Marcha de los 1111 zapatistas a la Ciudad de México. Esta movilización fue apoyada por miles de participantes y organizaciones, indígenas y no indígenas. Una segunda marcha, La del Color de la Tierra, fue llevada a cabo en 2001, ya con Vicente Fox como presidente, y también gozó de un apoyo multitudinario.

El gobierno de Fox se caracterizó, en lo económico, por la promoción de megaproyectos de integración regional, como el fallido Plan Puebla Panamá. En términos más generales, se trató de un gobierno que articuló su política económica con el proyecto de globalización impulsado por Estados Unidos. En cuanto a las políticas de desarrollo social y combate a la pobreza, también se apegó a los parámetros dictados por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Además, acentuó el uso de las campañas de comunicación política para promover su gestión y dar la impresión de que las cosas estaban cambiando. En materia indígena, justo después de La Marcha del Color de la Tierra, la clase

---

En materia de justicia se establecieron nuevas normas tanto para la impartición como para el acceso a ella ante los órganos estatales. En el primer caso por primera vez se reconocía el derecho de los pueblos indígenas a “aplicar sus sistemas normativos en la regulación y solución de conflictos al interior de sus comunidades, respetando las garantías individuales, los derechos humanos y, en particular, la dignidad e integridad de las mujeres”, aunque los conflictos así resueltos necesitarían para ser considerados cosa juzgada, su convalidación por las autoridades jurisdiccionales del Estado. Por otro lado, para que la justicia ante los órganos estatales pueda ser una realidad se estableció que “en todos los juicios y procedimientos que involucren individual o colectivamente a los indígenas, se tomen en cuenta sus prácticas jurídicas y especificidades culturales, respetando los preceptos de la Constitución”, incorporando además, el derecho de los procesados de contar en todo tiempo con intérpretes o traductores que entiendan su lengua y su cultura.

En materia cultural las partes convinieron en establecer el derecho de los pueblos indígenas para preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que configuren su cultura e identidad. En este mismo rubro pero específicamente en materia de comunicación se reconoció su derecho para adquirir, operar y administrar sus propios medios.

Otro tanto se hizo en materia educativa, estableciendo la obligación de las autoridades educativas, federales, estatales y municipales de consultar a los pueblos indígenas interesados para definir y desarrollar programas educativos de carácter regional, en los que necesariamente debería incluirse las culturas indígenas. *Ibidem.* pp 78-79

<sup>130</sup> El 22 de diciembre de 1997 un comando paramilitar asesinó a 45 personas entre ellos mujeres y niños que oraban en una capilla en la comunidad tzotzil de Acteal, Chiapas. Las autoridades responsabilizaron a 84 personas de la masacre. Se encarcelaron 58, donde 36 fueron liberadas y a otras 22 se les inició un nuevo proceso porque su detención estuvo cimentada en pruebas falsas. Obviamente, tras este suceso el secretario de gobernación Emilio Chuayffet fue destituido de su cargo y algunos pobladores culpaban directamente al gobierno priista. *cfr.* Paris Alejandro Salazar. “Cronología de una rebelión anunciada 20 años del EZLN en México”. Visto el 13 de febrero de 2017. Disponible en: <http://www.chilango.com/ciudad/nota/2014/01/01/20-anos-del-ezln-en-mexico>

política en su conjunto aprobó una nueva ley que los zapatistas rechazaron por que no reflejaba correctamente el espíritu de los Acuerdos de San Andrés.

En Chiapas, tras las movilizaciones de 1997 y 2001, la Constitución fue modificada en materia indígena, pero no de manera sustancial. Uno de los cambios más publicitados fue el reconocimiento de la composición pluricultural del estado. También se otorgó a las comunidades el derecho a la elección tradicional de sus autoridades, es decir, según sus usos y costumbres. En materia penal, se aceptó que en los juicios y procedimientos se tomara en cuenta la cultura de procedencia del acusado, así como su derecho a tener un traductor y un defensor hablante de su lengua.<sup>131</sup> Desafortunadamente, estos todos estos ajustes han sido insuficientes y, en muchos casos, ni siquiera se llevaron correctamente a la práctica. Las comunidades indígenas, más allá de su comercialización turística, siguen siendo percibidas como un problema. Si no son estigmatizadas por sus costumbres y lenguas, son considerados como un obstáculo para el progreso de la entidad; lo cual se ve reflejado en el discurso de las políticas de desarrollo económico y social, que es avalado por altos funcionarios políticos sin consultar a las propias comunidades. Las viejas desigualdades se conjuntan con las nuevas.

A propósito de la cuestión cultural: aún hoy en día, por ejemplo, sobrevive en San Cristóbal de las Casas la división social que separa a las comunidades indígenas de los llamados coletos. “La imagen del coleteo está construida por un sentido de pertenencia que los concibe como limpios, inteligentes y cultos; en cambio los pueblos indígenas dentro de las ciudades como San Cristóbal de las Casas son sucios, brutos e incultos.”<sup>132</sup> Dicha clasificación implica una representación racista y segregacionista de la pluralidad cultural propia del estado. Esto se puede notar en el mal trato dado a los indígenas en dicha ciudad, por ejemplo, cuando los comerciantes de alguna comunidad compiten con los negocios establecidos. Al respecto, Olivia Gall comparte este testimonio de 1998:

---

<sup>131</sup>cfr. Francisco López Bárcenas. *Autonomías y derechos indígenas en México*, p.91.

<sup>132</sup>cfr. Alicia Castellanos. *Imágenes racistas en las ciudades del sureste, en imágenes del racismo en México*. p. 106.



En 1998 Michel Chanteau, el párroco católico francés del municipio tzotzil de Chenalho, quien después de 35 años de servicio en su comunidad fue expulsado del país por el gobierno federal, declaró a la prensa francesa: Yo vi el apartheid entre indios y mestizos en los Altos. Todavía hay gente en Chiapas que considera que los indios son "gente sin razón" como en el tiempo de Fray Bartolomé de las Casas. En mi parroquia, el primer día que celebre la misa [en lengua tzotzil] los ladinos abandonaron la iglesia. Y cuando yo decía: "mis hermanos indios o mis hermanas indias" los ladinos me contestaban "tal vez usted es hermano suyo, nosotros no".<sup>133</sup>

Retomando la idea de colonialismo interno,<sup>134</sup> podemos decir que aún hoy, en estos tiempos de supuesta democracia, siguen persistiendo múltiples formas de dominación y, por lo tanto, de desigualdad. Así, al mismo tiempo que se siguen viendo casos de racismo,<sup>135</sup> los gobiernos permiten a empresas extranjeras avanzar sobre los recursos de las comunidades e incluso explotarlos como mano de obra barata. En palabras de Raúl Romero, para tener controlada a la población, lo que hacen las cúpulas de poder es modificar la Constitución en favor de sus intereses y las necesidades de la burguesía transnacional.<sup>136</sup> El colonialismo interno<sup>137</sup> se encuentra inserto en la vida cotidiana de los chiapanecos: por ejemplo en la creación y administración de pueblos mágicos, como el propio San Cristóbal de las Casas, donde se conforman oligopolios de comercio y crédito con base en relaciones de intercambio desfavorables para las comunidades indígenas; o en el aislamiento y explotación de los

---

<sup>133</sup>Olivia. Gall *Desigualdad, diferencialismo, asimilacionismo, segregacionismo y exterminio: racismos ordinarios en el mundo y en México*, p. 30

<sup>134</sup>El colonialismo interno corresponde a una estructura de relaciones sociales de dominio y explotación entre grupos culturales heterogéneos, distintos. Si alguna diferencia específica tiene respecto de otras relaciones de dominio y explotación (ciudad-campo, clases sociales) es la heterogeneidad cultural que históricamente produce la conquista de unos pueblos por otros, y que permite hablar no sólo de diferencias culturales (que existen entre la población urbana y rural y en las clases sociales) sino de diferencias de civilización. Pablo González Casanova. "El colonialismo interno", pp. 197-198

<sup>135</sup> Como bien lo plantea Gutiérrez Chong: "El racismo frena la movilidad social, política y administrativa de los indígenas y disminuye las oportunidades para generar intercambio tecnológico. El racismo requiere de una psicología con reglas complicadas de trato, prejuicios y formas de percepción del individuo colonizado, necesarios para la manipulación y discriminación que aparecen en el orden jurídico, educacional, lingüístico y administrativo." Natividad Gutiérrez Chong. "Los pueblos indígenas en los nacionalismos de Independencia y liberación: el colonialismo interno revisitado". p 127

<sup>136</sup> Raúl Romero. "Las luchas de los pueblos originarios en México hoy", p. 10.

<sup>137</sup>El colonialismo interno explica en parte, el desarrollo desigual de los países subdesarrollados, en que las leyes del mercado y la escasa participación y organización política de los habitantes de las zonas subdesarrolladas juega simultáneamente en favor de una "dinámica de la desigualdad" y en contra de los procesos de igualitarismo característicos del desarrollo. Pablo González Casanova. *op.cit.* p. 204

artesanos, donde los comerciantes adquieren su mano de obra y productos finales, pero no dejan que los niños y señoras indígenas se acerquen a los turistas para vender sus productos.<sup>138</sup> En pocas palabras, el monopolio comercial depende en buena medida de la producción indígena, pero las empresas se apropian del mercado y lo deforman en su beneficio.

Dicho lo anterior, es importante introducir la noción de violencia estructural, la cual hace referencia a las acciones mediadas que posibilitan todo tipo de privación de necesidades o injusticias sociales. Tal forma de violencia hace referencia, aparte de a los procesos económicos, a la discriminación institucional, la política fiscal asimétrica, el gasto público mal ejercido o la corrupción. La violencia estructural en palabras de Francisco Jiménez Bautista, con base en el planteamiento de Galtung, es aquella en que:

la acción se produce a través de mediaciones “institucionales” o “estructurales”. Podría ser entendida como un tipo de violencia indirecta presente en la injusticia social y otras circunstancias que en definitiva hacen que muchas de las necesidades humanas de la población no sean satisfechas cuando con otros criterios de funcionamiento y organización lo serían fácilmente. También desde su origen y en relación con las mediaciones que la hacen posible, pone de manifiesto los impulsos, incitaciones e interacciones entre unas y otras formas de violencia.<sup>139</sup>

Complementariamente, puede haber casos en que la violencia se manifieste de manera directa en genocidios, homicidios, asesinatos, castigos, sanciones, represión, despojos, etcétera. De acuerdo con Galtung: “La violencia directa es un acontecimiento; [mientras que] la violencia estructural es un proceso con sus altos y bajos, y la violencia cultural es una constante, una permanencia [...]”<sup>140</sup> En consecuencia, podemos considerar que las distintas formas de violencia están articuladas, pero de formas que no siempre son perceptibles: “Si la violencia directa es generada desde el propio agresor y la violencia estructural está organizada desde el sistema (la estructura), la violencia cultural lo hace

---

<sup>138</sup>Complementariamente, el despojo de tierras practicado sobre las comunidades indígenas tiene dos funciones: privar a los indígenas de sus tierras y convertirlos en peones asalariados.

<sup>139</sup> Francisco Jiménez Bautista. *Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad*, p. 33

<sup>140</sup> Johan Galtung,. *Violencia Cultural*, p. 12.

desde las ideas, las normas, los valores, la cultura, la tradición, como alegato o aceptación “natural” de las situaciones provocadas por ella.”<sup>141</sup>

Como he argumentado en este apartado, en la historia reciente de Chiapas y México existen muchos ejemplos que muestran que el indigenismo neoliberal no terminó con las diversas expresiones de la violencia contra los grupos étnicos originarios y, lo que es peor, muchas veces las complementó. A pesar de que se vislumbra, en los planteamientos multiculturalistas del indigenismo neoliberal, la posibilidad de una convivencia más igualitaria, equitativa y justa, el Estado ha tratado de invisibilizar la situación de los pueblos indígenas a través de programas de carácter asistencialista: repartiendo despensas, cajas para bolear zapatos, etcétera. Los programas se efectúan de forma deplorable, gastando la mayoría de los recursos en aspectos administrativos o, en el peor de los casos, en eventos que no traen ningún beneficio. Y los políticos, como el actual gobernador Manuel Velazco Coello, con el fin de ganar algún puesto o mantener una buena imagen, intervienen y controlan la participación de las comunidades, aprovechándose de las necesidades de sus integrantes. En el trasfondo de este tipo de acciones, están el racismo y el clasismo que propician que al indígena se le vea como a un indigente que necesita limosnas para sobrevivir. Damián Martínez, respecto de esta situación, expresa:

pareciera ser que el movimiento zapatista quebró la cabeza de esas mentalidades racistas, pero no lo ha hecho porque todavía hay, todavía se ve, ese racismo en Chiapas. Y no solamente de la sociedad en general sino también, a veces, gubernamental o institucionalmente se propicia ese racismo. Cuando tú dices: “¡Ah!, pues a los indígenas les vamos a dar despensas”, como una cuestión asistencialista, y por qué no dices “porque no vamos a darles la oportunidad de que vayan a universidades, porque no les vamos a poner escuelas de música o escuelas de arte en sus comunidades” cosas que realmente les abran realmente la posibilidad de explorar otras cosas, como cualquier otro ser humano lo merece.<sup>142</sup>

Después del rompimiento entre EZLN y Estado, en el año 2001 se continuó practicando el indigenismo neoliberal de fachada multicultural. Tras la disolución del INI y la creación de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), la política gubernamental empezó a perder seriedad.

---

<sup>141</sup>Francisco Jiménez, Bautista. *op. cit.* p. 37.

<sup>142</sup>Entrevista a Damián Martínez (vocalista, guitarrista, líder y compositor de la banda de rock Sak Tzevul), 25 de noviembre 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

Ello debido, entre otras cosas, a la debilidad y ambigüedad de su orientación multicultural.<sup>143</sup> También es importante mencionar la profundización de la marginación de los pueblos indígenas, causada principalmente por el fracaso de las políticas de desarrollo económico y social. Además, en los dos sexenios panistas, el de Fox y Calderón, la criminalización de los movimientos sociales, indígenas o no, fue notoria; al grado de convertir muchas veces la demanda en delito.<sup>144</sup> Junto con el ataque a los movimientos sociales, tampoco se vieron muchos progresos en términos del ejercicio de la justicia en los casos que involucraban a indígenas.<sup>145</sup>

Ante las formas de colonialismo que el indigenismo neoliberal ha encubierto, las comunidades indígenas tratan de resistir desde la construcción de su autonomía: implementando proyectos de comercio justo; a través de expresiones artísticas; apropiándose tecnologías; creando medios alternativos, como las radios comunitarias o sus periódicos, etcétera. Frente a este panorama, podemos decir que la situación ideal de los pueblos indígenas dentro de la nación es de reconocimiento y respeto a sus autonomías, bajo un esquema de encuentro, diálogo y convivencia intercultural. No obstante, como bien lo explica Francisco López Bárcenas, el reconocimiento de las autonomías debe ser una parte esencial del marco jurídico de nuestro país:

las autonomías no pueden ser reconocidas en cualquier ley sino en la ley fundante del Estado: su Constitución política. Para que esto se concrete existen dos posibilidades de derecho. La primera se produciría cuando, admitida la autodeterminación por el poder constituyente originario se procediera a la consulta plebiscitaria sobre la misma, aceptándose popularmente la permanencia en el Estado. La segunda sería consecuencia de la refundación del Estado, en el que la Constitución resultante fuera aceptada tanto por los ciudadanos como por los pueblos interesados.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup>cfr. Leif Korsbaek, Miguel Ángel Sámano Rentería. "El Indigenismo en México: Antecedentes y actualidad.", p. 213.

<sup>144</sup>cfr. Natividad Gutiérrez Chong. "El Activismo Político Indígena y La Institucionalización del Estado: ¿Políticas de Indiferencia o de Reconocimiento Cultural?", pp. 153-154.

<sup>145</sup>Datos recabados por la periodista Blanche Petrich indican que hay 900 personas privadas de su libertad por razones políticas, de las cuales 169 se identifican como activistas procesados por conflictos relacionados con la lucha por la tierra, ecologistas en resistencia contra proyectos de industrialización, urbanización o turismo, promotores de derechos humanos y activistas vinculados a organizaciones conocidas como "La otra campaña" del EZLN. Se estima que la mitad de estos detenidos son indígenas, principalmente de los estados de Chiapas, Estado de México, Oaxaca y Guerrero y, en menor medida, Yucatán, Veracruz, Tabasco, Michoacán y San Luis Potosí (El Mundo, 2007). *idem*.

<sup>146</sup>Francisco López Bárcenas. *Autonomías y derechos indígenas en México*, p. 35.

En fin, en este apartado se ha buscado dar cuenta de cómo históricamente el Estado nación y sus instituciones han reproducido formas de segregación hacia los pueblos indígenas: desde la imposición, a través de la violencia cultural, de costumbres y tradiciones hasta el control y dominio infraestructural que hoy en día condena a la población a sufrir crisis económicas, políticas y culturales. Está claro que la historia de Chiapas, y de México en general, ha estado por 500 años colmada de injusticias, opresión y servidumbre. Y no solamente eso, sino que también se ha inventado la memoria historia de México en favor de los vencedores. Quizá por eso, ciertos sectores de la sociedad aún desconocen la diversidad que hay en el país y siguen reproduciendo estereotipos que datan del virreinato. Las propias instituciones estatales, siguen viendo a los pueblos indígenas desde una perspectiva paternalista y asistencialista.

### **Capítulo 3. El reflejo del indigenismo en la cultura y las ciencias sociales.**

Una vez establecido el contexto histórico del indigenismo, es importante destacar la persistencia de concepciones y prácticas propias de la época virreinal y de diversos momentos de las políticas públicas que se generaron respecto a los descendientes de las poblaciones originarias. En este sentido, y de acuerdo con el trabajo de campo realizado, es posible postular la existencia de una visión museística que percibe al indígena románticamente, como perteneciente a una cultura inamovible. Dicha visión, es producida y reproducida, en mayor o menor medida, a través diferentes ámbitos: los de la educación, las ciencias sociales, la economía, las políticas culturales y artísticas, etcétera. Por ello, aunque sea brevemente, es importante reflexionar sobre el porqué de la persistente exclusión hacia los pueblos indígenas y, principalmente, respecto a los fundamentos epistémicos de tal fenómeno, donde también las ciencias sociales tienen algo que ver.

#### **3.1. Sobre la visión museística y su relación con las nuevas formas de explotación de lo indígena.**

Durante las distintas etapas del indigenismo la representación socialmente dominante del indio ha sido construida por diversas élites y grupos de poder, teniendo como líneas generales, hasta el día de hoy, el menosprecio, el colonialismo interno y, más recientemente, una percepción museística. Lo primero se ejemplifica, perfectamente, en las declaraciones que hiciera en el 2001 el pintor Jalisciense Juan Soriano al periódico Reforma:

A Orozco, Rivera y Siqueiros los mencionan donde quiera por razones políticas, las mismas razones por las que tiene éxito el movimiento indígena en Chiapas, Por la "cosa tan rara" de quienes tienen la idea de que son indios en un país donde toda la gente es mestiza [...]. Por tercetos siguen siendo indios, y no pueden revivir sus tradiciones porque no las conocen, no saben escribir, ni se entienden entre ellos porque hablan diferentes idiomas, y los hablan muy mal. No hacen más que emborracharse, pegarle a las mujeres y protestar; no aprenden a trabajar la tierra, no aprenden a ser ciudadanos del lugar donde viven, es absurdo, y llevan más de 300 años de hacer eso y ahí siguen, pero son muy poquitos.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup>Olivia Gall, "Desigualdad, diferencialismo, asimilacionismo, segregacionismo y exterminio: racismos ordinarios en el mundo y en México" (Reforma, 17 de mayo de 2001), p. 23.

Respecto al elemento colonialista, Alicia Castellanos nos dice: “En el imaginario social, la homogeneidad cultural sigue estando asociada con la integración, unidad y armonía social; mientras que la diversidad se identifica con la fragmentación y el conflicto”.<sup>148</sup> Por último, aún hoy en día, persiste una visión museística sobre los indígenas, que los aísla y excluye culturalmente de la sociedad. Como en épocas pasadas, se presupone que las comunidades indígenas no cambian ni experimentan una situación diferente a la de sus orígenes. Esto queda ejemplificado en las siguientes palabras de Juan Pedro Viqueira, respecto al caso chiapaneco:

Hay quienes creen todavía que esta cultura es grosso modo la misma que existía antes de la llegada de los españoles o que, por lo menos a sus principios esenciales se han mantenido intocados. Sin embargo la cultura de los indígenas se incorporó y sigue incorporando una inmensa cantidad de elementos de otras culturas. Así lo hizo con muchos rasgos de la cultura española durante la época colonial y del mundo de los mestizos mexicanos, durante la época independiente. Los pueblos indígenas de Chiapas no son de manera alguna de comunidades cerradas cuya existencia hubiera transcurrido al margen de la historia; por el contrario, siempre han estado estrechamente relacionados con la economía y la política regionales, nacionales e incluso internacionales, y sus habitantes tienen una larguísima historia de migraciones cíclicas y temporales a regiones muy distantes de la suya.<sup>149</sup>

Dicha visión, tiene sus raíces en la época de la Conquista y el Virreinato, cuando la población indígena era ocupada como servidumbre; además de jugar el rol de productora de artesanías y abastecedora de productos para las zonas urbanas, y eso en el caso de quienes habían ascendido socialmente. Los indígenas tenían negado vivir en las ciudades de esa época, como San Cristóbal de las Casas, ya que estaban obligados a residir en zonas rurales. Por lo tanto, en las ciudades eran considerados como extraños y se les veía incapaces para vivir en las urbes. Como bien lo describe Alicia Castellanos :

Lejanos, viviendo en sus repúblicas, comunidades y pueblos, municipios y regiones de refugio, reproduciendo sus costumbres y tradiciones. Se dice que los indígenas llegan, bajan, invaden y vienen a la ciudad pero no habitan en la ciudad, siempre son extraños y si acaso es asumida su presencia, no saben vivir en ella, la enuncian, hacen mal uso del espacio, ejercen presión sobre recursos, afean la imagen de la ciudad y, en fin,

---

<sup>148</sup>Alicia Castellanos. *Imágenes racistas en las ciudades del sureste, en imágenes del racismo en México*, p,134

<sup>149</sup>Juan Pedro Viqueira. *Los peligros del Chiapas imaginario en encrucijadas chiapanecas. Economía religión e identidades*. p. 96-97

como en los tiempos de la colonia, todavía subyacen en el imaginario de las elites que los indígenas son incapaces para la vida urbana.<sup>150</sup>

Por otro lado, a pesar de que en el México del siglo XXI se reconoce por derecho la pluralidad cultural, en la sociedad sigue habiendo exclusión y, al mismo tiempo, nuevas formas de explotación de lo indígena. Por ejemplo, la que comercia con los elementos culturales de comunidades, haciendo que estos pierdan su valor simbólico en beneficio de un rol económico. Otro ejemplo es la promoción de actividades turísticas, lo cual abre una competencia por el empleo y la producción, que en lugar de beneficiar a las comunidades favorece a empresarios. En resumen, no obstante las transformaciones que se han dado en materia indígena, el Estado y diversos grupos de poder han sabido manipular y aprovecharse. Un ejemplo del contexto chiapaneco, nos lo brinda Alicia Castellanos al referirse a la promoción turística de San Juan Chamula:

[Chamula] es famoso por la festividad del carnaval que anualmente se celebra, durante el cual se baila en los cinco días perdidos del antiguo calendario maya. La iglesia debe su fama a la atmósfera mágica de su interior, en ella los chamulas participan en rituales sincréticos con devoción y solemnidad únicas [...] Zinacantan lugar que antiguamente fue un importante productor y comercializador de las plumas de quetzal, pieles de jaguar y piezas de ámbar que eran muy codiciadas y se enviaban hasta la ciudad de Tenochtitlan.

Definitivamente un detalle característico de los pobladores de esta localidad es su traje típico de gala, donde la forma y color se conjugan para lograr una bella y tradicional estampa.<sup>151</sup>

Bajo dicha tesitura, el turismo en Chiapas va promoviendo nuevas diferencias sociales, derivadas de la comercialización de lo indígena, que se suman a la discriminación, el racismo y la exclusión ya existentes. Así, diversas corporaciones se enriquecen, a la vez que muestran una buena imagen al público visitante. En fin, la visión museística, impulsada por el indigenismo neoliberal multiculturalista, ha dado lugar a una fuerte estereotipación de las comunidades indígenas; donde las instituciones supuestamente encargadas de su “desarrollo”, sólo fomentan y construyen una integración mercantil disfrazada de reconocimiento a la diversidad cultural. Otro ejemplo que muestra la museificación en Chiapas son los obstáculos que pone el gobierno a las comunidades al pedir un

---

<sup>150</sup>Alicia Castellanos, *op.cit.* p. 85.

<sup>151</sup>*ibidem.* p. 98.



espacio para un evento en la plaza pública. Sin embargo, el impacto histórico del EZLN ha llevado a que las comunidades indígenas se manifiesten y expresen de diferentes formas. Una de ellas, podría ser la reutilización de su vestimenta y lenguaje en San Cristóbal de las Casas.

### **3.2. Descolonizar las ciencias sociales.**

En México, las ciencias sociales han ayudado a comprender algunos de los problemas que enfrentan las diferentes comunidades indígenas y a diseñar posibles soluciones. Sus aportes, se pueden rastrear en propuestas de reformas, en programas y proyectos pensados para este sector de la sociedad. No obstante su aparente neutralidad, hay que destacar el papel jugado por este sector de la academia en la consolidación del indigenismo posrevolucionario; por ejemplo, con su aportación a los ideales nacionalistas a través de descubrimientos arqueológicos. Algunos académicos, las instituciones y las políticas culturales, promovieron mediante el conocimiento “científico” la reconstrucción del pasado indígena. Esto trajo consigo la invención de varias tradiciones “nacionales”: como la imagen que vinculaba a los pueblos indígenas con la música de viento, que fue impulsada por el repartimiento de instrumentos de viento en algunas comunidades;<sup>152</sup> o los falsos históricos levantados por la interpretación contemporánea de las zonas arqueológicas.

En este mismo orden de ideas, conviene retomar los planteamientos de Santiago Castro-Gómez sobre la relación entre las ciencias sociales y el Estado. En primera instancia, lo que apoyó la academia fue la subsunción de lo indígena a un Estado-nación moderno. Al Estado, que en México adquirió matices de colonialismo interno, Santiago Castro-Gómez lo define de la siguiente manera:

El Estado es entendido como la esfera en donde todos los intereses encontrados de la sociedad pueden llegar una "síntesis", esto es, como el locus capaz de formular metas colectivas, válidas para todos. Para ello se requiere la aplicación estricta de "criterios racionales" que permitan al Estado canalizar los deseos, los intereses y las emociones de los ciudadanos hacia las metas definidas por él mismo. Esto significa que el Estado moderno no solamente adquiere el monopolio de la violencia, sino que usa de ella para "dirigir"

---

<sup>152</sup>Vid. Marina Alonso. *La “invención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. p. 23

racionalmente las actividades de los ciudadanos, de acuerdo a criterios establecidos científicamente de antemano.<sup>153</sup>

En la historia del indigenismo, la creación de diversos programas, con ayuda de las ciencias sociales, condicionó el devenir de la población indígena a través de prácticas y normas definidas y legitimadas “científicamente”. Algunas de las disciplinas que fundamentaron este mecanismo de control fueron: la historia, la economía, la ciencia política, la arqueología, la pedagogía, y la antropología. Así, el orden simbólico que establecieron el Estado–nación y las ciencias sociales, promovió todo un cúmulo de características para diferenciar al colonizado y del colonizador. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que aún hoy en día el indigenismo mexicano está cimentado en un esquema dualista, ahora bajo la lógica subdesarrollado versus desarrollado; la cual tiene un fuerte vínculo con el colonialismo. Aunque con diferentes nombres, matices y elementos, siguen operando sobre los pueblos indígenas los enfoques paternalistas de épocas pasadas; y esto pasa, en cierta forma, también en algunos sectores de la comunidad científica y académica. Binomios como barbarie y civilización; tradición y modernidad; comunidad y sociedad; mito y ciencia; infancia y adultez; solidaridad orgánica y solidaridad mecánica; pobreza y desarrollo; han formado parte de los marcos analíticos de las ciencias sociales contemporáneas. Por ejemplo: ¿qué era lo que determinaba que una población fuera moderna ante los ojos del México indigenista? La respuesta es saber leer y escribir, puesto que a través de estas habilidades, según Beatriz González, se daba el primer paso para pertenecer a la civilización moderna:

La palabra escrita construye leyes e identidades nacionales, diseña programas modernizadores, organiza la comprensión del mundo en términos de inclusiones y exclusiones. Por eso el proyecto fundacional de la nación se lleva a cabo mediante la implementación de instituciones legitimadas por la letra (escuelas, hospicios, talleres, cárceles) y de discursos hegemónicos (mapas, gramáticas, constituciones, manuales, tratados de higiene) que reglamentan la conducta de los actores sociales, establecen fronteras entre unos y otros y les transmiten la certeza de existir adentro o afuera de los límites definidos por esa legalidad escrituraria.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup>Santiago Castro-Gómez. *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro*, p. 89.

<sup>154</sup>Beatriz González Stephan "Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano" *cit. pos.* Santiago Castro-Gómez. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro", p. 90.

En este caso la escritura dentro del Estado Nación se podría considerar como formadora de una ciudadanía e identidades homogéneas a través de la Constitución cuyo fin es hacer viable a la modernidad. Por otro lado las escuelas y los diferentes centros de capacitación, así como las misiones culturales promovidas por el INI y otras instituciones gubernamentales fueron y son un gran artífice o espacios de internamiento donde forman a los individuos para ser útiles a la patria. Es por eso que el mismo sistema moderno colonial inculca ciertos valores, modos de comportamiento, modelos culturales, y estilos de vida que permitan ser productivo de alguna manera a la sociedad y obviamente al Estado Nación.

Dicho lo anterior podemos decir que la imagen de los pueblos indígenas en la época del indigenismo se vio configurada por los aportes de las ramas de investigación antes mencionadas. No obstante si analizamos lo que hicieron estas ciencias, podemos decir que reforzaron la manera de percibir a las comunidades indígenas bajo el esquema de ideas coloniales solo que aplicados en diversas estrategias de inclusión indígena. Es decir que los científicos sociales contribuyen a realizar una lógica de colonialidad que vincula la formación racial con el control del trabajo, el Estado y la producción de conocimiento. Ante este contexto podemos citar una parte de la Declaración de Barbados de 1971, en la cual se exponen críticas de los indígenas hacia los investigadores:

Desde su origen la antropología ha sido instrumento de la dominación colonial, ha racionalizado y justificado en términos académicos, abierta o subrepticamente, la situación de dominio de unos pueblos sobre otros y ha aportado conocimientos y técnicas de acción que sirven para mantener, reforzar o disfrazar la relación colonial.<sup>155</sup>

Por otro lado, justo en el sentido contrario, las ciencias sociales se han aprovechado de las comunidades indígenas: explotan sus conocimientos y extraen información para sus propios fines como la producción de libros; la realización simposios, diplomados, coloquios, etcétera; y otras actividades académicas de donde los investigadores pueden sacar algún incentivo. También está el factor del valor económico que se le pueda dar a la información obtenida. Además, hay quienes recodifican la

---

<sup>155</sup> Xóchitl Leyva , Shannon Speed. *Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor*, pp. 35-36.

información contenida en la investigación haciendo uso de abstracciones y complejidades, dando como resultado que a las comunidades les resulte poco aprovechable.

En cuanto a los modos, Andrés Aubry menciona que los académicos exigen a las comunidades su colaboración por medio de argumentos teóricos; temas de tesis; encargos de alguna institución; preocupaciones abstractas, obtenidas de lecturas; asesorías dadas por maestros en instituciones educativas; o directamente por los intereses de quienes proporcionan becas.<sup>156</sup> No obstante, hay que recordar que la academia también puede dar respuestas a los pueblos en diferentes tipos de situaciones, mediante acciones constructivas, como bien pasó con los Acuerdos de San Andrés: ahí participaron académicos de diversas disciplinas para intentar solucionar el conflicto. Simplemente, ver el problema desde diferentes perspectivas, fue algo transgresor del unilateralismo que predominaba en la política cultural del país. Dicho esto, Aubry plantea tres problemáticas en torno a la labor del sector académico y su relación con los pueblos indígenas:

Aquí el primer problema de las ciencias sociales se presenta como una contradicción entre sus pobres conocimientos y el gran saber colectivo de la comunidad estudiada –aun si no está escolarizada. Ensimismado en su estatus, el investigador se cree un especialista de la producción de conocimientos sin que sepa desaprender lo aprendido ante las revelaciones cognitivas de la práctica social de sus interlocutores del campo. Como segundo problema está la incapacidad del investigador para producir un instrumento –otro que no sea sus escritos– como devolución de su trabajo, susceptible de inspirar una práctica social transformadora. El tercer problema es que, si el investigador ha superado los anteriores, la burocracia académica –de su institución, del Sistema Nacional de Investigadores o de Conacyt– le pone candados.<sup>157</sup>

De acuerdo con lo anterior, es pertinente preguntarnos: ¿qué reciben a cambio las comunidades indígenas al colaborar y proporcionar información para una investigación? Puede que haya casos en que los pueblos indígenas no accedan a colaborar con los investigadores, ya que en un principio estos últimos prometen un sinfín de cosas y al final no cumplen. O, como sucede también con algunas

---

<sup>156</sup>Cfr. Andrés Aubry. *Otro modo de hacer ciencia*, p. 63.

<sup>157</sup>Andrés Aubry. *op.cit.*, pp. 59-60.

instituciones gubernamentales, se comprometen en ayudar a las comunidades pero no lo realizan eficazmente.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup>A lo que quiero llegar en este apartado es que los investigadores sociales no veamos a las comunidades indígenas como un objeto de estudio sino que les demos el derecho de tener voz en nuestras investigaciones, así como el atribuirles un producto de la investigación que les pueda servir dentro su entorno. Dicho lo anterior es importante romper barreras e imágenes colonialistas impuestas en la sociedad, ya que el ser diferente en México significa ser discriminado o segregado y tener dificultades en la búsqueda de una vida digna.

## **Capítulo 4. *Sak Tzevul*: el destello del *bats'i rock* en las comunidades indígenas de Chiapas.**

Es momento de analizar a fondo el *bats'i rock*, tomando en cuenta el contexto histórico y sumando a ello elementos que faciliten la comprensión de la banda pionera del rock tzotzil: *Sak Tzevul*. Aunado esto, quiero destacar que este tipo de rock a sido catalogado de diversas formas, al grado de minimizarlo por sus raíces y su lengua. En este sentido, se puede constatar que la percepción de lo que fuera llamado el “problema indígena” sigue operando en algunas ocasiones y contextos. En fin, la propuesta del *bats'i rock* sintetiza, en cierta forma, una historia de 500 años de opresión, discriminación y explotación, pero también una toma de posición frente al régimen tradicionalista de su comunidad y a las diversas formas de violencia que la atraviesan. Por ello, el rock se transforma en una necesidad y una ruta de escape para los jóvenes músicos indígenas.

### **4.1. Caracterización de la música en Zinacantán.**

Zinacantán<sup>159</sup>, lugar de murciélagos, es un pueblo habitado por los *batz'i vinik*, o tzotziles, que hacen uso de la lengua *bats'i kop*, perteneciente a la región de Los altos en Chiapas. Históricamente, esta comunidad fue un lugar de intercambio de productos entre algunas de las diferentes culturas mesoamericanas. La cotidianidad sonora en Zinacantán es muy peculiar, puesto que es común escuchar a cualquier hora el sonido de la flauta de carrizo, tambores, arpas, guitarras de cuatro cuerdas y violines. Es importante aclarar, para contextualizar dicha sonoridad, que la instrumentación mencionada ha sufrido modificaciones con el paso del tiempo, pues como se sabe las culturas mesoamericanas no tenían instrumentos de cuerda. Estos llegaron con la invasión española, a través de los dominicos, los cuales usaban la música como herramienta de evangelización, además de la violencia estructural y directa.<sup>160</sup> En cierto sentido, los sonidos que comúnmente escuchamos en

---

<sup>159</sup>Viene del náhuatl Tzinacantlan. Tiene el mismo significado: Lugar de murciélagos

<sup>160</sup>Hay que aclarar que no solamente fueron los instrumentos musicales los que cambiaron, sino que también en el conjunto del fenómeno religioso tuvo lugar un proceso sincrético presente aún hoy en día. Estas fusiones, surgieron en un contexto de prohibiciones impulsadas por la Iglesia, que consideraba la religiosidad indígena como pagana y diabólica. Cfr. Edgar Ruiz

Zinacantán son el vestigio de una historia de imposición y resistencia, de apropiación y búsqueda de libertad, que llegó a expresarse en canciones como el *Bolomchom* y el *bats'i son*. En la actualidad, el uso que tiene la música tradicional en Zinacantán, y otros pueblos indígenas que radican en Chiapas, es de carácter ritual, religioso y festivo, como en el caso del carnaval.

Hay que decir, sin embargo, que el carácter sacro de la música puede estar estereotipado debido al auge del indigenismo musical y al reto que implica para el pensamiento occidentalizado comprender auténticamente fenómenos de otras culturas. Incluso, para acercarse a la sonoridad indígena, algunos etnomusicólogos han utilizado esquemas teóricos generales como el propuesto por Alan Merriam en *The Anthropology of Music*, el cual postula diez funciones musicales básicas.<sup>161</sup> En otras palabras, la música puede ser percibida de diferentes maneras, dado que cada cultura está configurada de una manera distinta a como un investigador o especialista puede llegar entenderla desde una evaluación académica. En cierto sentido, cuando hablamos del uso de la música debemos remitir a las formas en cómo es utilizada en la sociedad, en diferentes situaciones o en conjunción con otras actividades. En el caso de la música tradicional tzotzil, ésta opera de una manera activa en Zinacantán, ya que la religión es un factor que determina las actividades del pueblo a través de fiestas y ciertos cargos o autoridades. La música sacra, dentro de este contexto, provoca o canaliza el comportamiento de los individuos e incluso los modos de vida, sentido de pertenencia y corporalidad.

Otros especialistas, como Thomas Stanford, sostienen que una lista de este tipo es ambigua, debido a que cada grupo étnico responde a un contexto diferente. Es decir, que la música tradicional puede

---

Garza. *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de Bats'i Rock en Los Altos de Chiapas*. p. 127-129.

<sup>161</sup>Estas diez funciones son: expresión de emoción; placer estético; esparcimiento; comunicación; representación simbólica de cosas, ideas y comportamientos; inducción de una respuesta física; consolidación de conformidad social normativa; revalidación de instituciones sociales y ritos religiosos; contribución a la continuidad y estabilidad culturales; y contribución a la integración de la sociedad dada. Cfr. Alonso, Marina, *La "Invención" de la música indígena*. p 114

generar emociones específicas en su comunidad de origen, diferentes de las que provoca en audiencias de otra procedencia. En palabras de Stanford:

La historia nos enseña, creo, que la música puede expresar emociones tan sólo como una consecuencia de alguna convención culturalmente convenida. Por ejemplo, como el tempo medio de la música de una cultura dada es también una convención, y nosotros identificamos “alegre” con rápido y “triste” con lento, lo que fueran tales emociones depende en alguna medida de este “tempo medio”.<sup>162</sup>

De acuerdo con el mismo autor, la música no puede desprenderse de su contexto, debido a que la cultura es la que determina el orden de los sonidos. Por ejemplo, en el caso de los pueblos tzotziles es común ver niños, en compañía de músicos tradicionales, tocando melodías típicas o sagradas. La práctica informal de tales melodías y la influencia de sus mayores, les facilitan a la larga la ejecución. Otro ejemplo nos lo brinda Juan (Xun) Pérez, baterista del grupo *Yibel*, quien relata lo siguiente respecto al momento en que se integró por primera vez, junto con su padre, al grupo de músicos de su pueblo:

Sí, en las cuestiones de los tambores, por ejemplo, es el ritmo y es como te decía la música tradicional al escuchar una pieza sientes con el corazón, creo, y fue que de ahí empecé a sentir de esa manera con el corazón el sonido del tambor cuando escuchaba en Zinacantán y en Chamula. Tú escuchas la música tradicional todas las noches, todos los días; casi cada 8, casi 15 días hay la festividad de algún santo y pues está presente la música tradicional; y pues a veces también ahí con mi papá, que a veces llega ahí tomado de las ceremonias de donde llega y pues se pone a tocar su violín o se pone a tocar su flauta. Y a veces, bueno cuando llegaba, estaba más pequeño, 10 o 12 años, me acuerdo que llegaba él con sus amigos músicos, llegaban pues a seguirle con el pox ahí en mi casa y se ponían a tocar los tambores. Entonces, tú cuando creces con ese sonido pues, bueno, en mi caso no fue necesario que alguien me enseñara (bueno, así lo vas a tocar) sino que ya lo traía en mi oído. Mi primera tocada que tuve con la música tradicional, de tocar un tambor, fue en una ceremonia acompañando a mi papá, a los 10 años. Me acuerdo que acompañé a mi papá en una ceremonia, yo estaba pequeño, le dije a mi papá "yo quiero tocar el tambor". Para tocar el tambor en una ceremonia sí es algo difícil, porque antes te tienen que ver que ya

---

<sup>162</sup>Thomas Stanford, *La música. El concepto de un etnomusicólogo*. Cit. Pos. Marina Alonso. *La "Invención" de la música indígena*. p. 115



sabes tocar la música tradicional: como son sones muy delicados, muy místicos, que utilizan la cultura en una ceremonia. Pues, a veces, si tú te echabas a perder, pues la gente te quedaba mirando feo.

Y fue, no que sí quiero tocar el tambor: ¡ah bueno! Ya uno de los maestros músicos me prestó el tambor que tenía, pues empecé a tocar y mi papá empezó a tocar la flauta y empezamos, y no, y los músicos vieron que pues que ya estaba tocando el tambor: pues se quedaron, así, sorprendidos.<sup>163</sup>

Si comparamos el contexto musical de Zinacantán, tal como lo hemos visto hasta aquí, con el paradigma musical de los occidentales, valga la generalización, la principal distinción se encuentran en las formas de aprendizaje y en las funciones y los usos que explicamos anteriormente. En lo que respecta a la música occidental, se nos ha enseñado que ésta se puede y debe codificar en partituras. En cambio, respecto a la música tradicional de Chiapas, los músicos aprenden de manera kinésico-auditiva a través de sus experiencias cotidianas con los sonidos, los instrumentos y las apreciaciones. Por ejemplo, los instrumentos tradicionales no están afinados en 440 Hz como los utilizados en la música popular. Sin embargo, esto no ha sido un obstáculo para apreciar la música tradicional, ya que los sonidos se pueden entender estén o no en la misma frecuencia. Se podría decir, entonces, que la organización de sonidos en la música tzotzil, aparte de reflejar una historicidad impuesta, refleja la “naturaleza” del contexto en que se escucha y algo de la libertad obtenida, a través de la propia cultura, después del virreinato. En palabras de John Blacking

En sociedades donde la música no se escribe, la escucha informada y precisa es tan importante y reveladora de la aptitud musical como la ejecución misma, puesto que supone el único medio de asegurar la continuidad de la tradición. La música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado. Y aunque diferentes sociedades tienden a tener ideas diferentes sobre lo que puede considerarse música, todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los principios sobre los cuales deben organizarse los sonidos. Dicho consenso es

---

<sup>163</sup> Entrevista a Xun Pérez y Mateo Heredia., 15 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

imposible sin un terreno de experiencia común, y sin que distintas personas sean capaces de oír y reconocer patrones en los sonidos que llegan a sus oídos.<sup>164</sup>

Retomando la cuestión de la interacción entre el entorno musical de Zinacantán y el “mundo mestizo”, hay que destacar que la música tradicional, cuyo rol tiene que ver con la espiritualidad de los pueblos originarios, a veces es convertida en una mercancía desvinculada de su contexto: ya sea como un objeto de exhibición, por ejemplo en los museos, o de consumo, como en los centros turísticos. Esta identificación con lo ritual, marca un parámetro que puede ser difícil de comprender y aceptar para una sociedad donde la música es más bien una mercancía. En este sentido, Blacking dice que no hay músicas superiores e inferiores, sino que éstas pueden estar presentes en la cultura de una manera participativa o excluyente.<sup>165</sup> En el caso de Zinacantán, a su música tradicional le corresponde la categorización de excluyente,<sup>166</sup> puesto que no cualquiera puede tocarla ni usarla a su antojo; ya que ésta tiene un profundo sentido de cohesión, pues es parte de la vida cotidiana y sagrada de la comunidad.

En la sonoridad de Zinacantán, y también de Chamula, se pueden observar estructuras latentes y superficiales de lo musical.<sup>167</sup> Algunas de éstas datan del Virreinato, a partir de elementos como el uso de arpas, guitarras, flauta y tambores. Sin embargo, también puede haber elementos extramusicales

---

<sup>164</sup>John Blacking. *¿Hay música en el hombre?*. p 38

<sup>165</sup>Jessica Gottfried Hesketh, “Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking”. P. 41

<sup>166</sup>La música en Zinacantán es excluyente porque no toda la comunidad participa en ejecutarla. Además los músicos adquieren su papel en la comunidad mediante el sueño. Para ser claros en muchas comunidades existe la creencia de que el destino de una persona que tiene un cargo dentro de la comunidad lo obtuvo mediante el sueño; por ejemplo los músicos y curanderos ejercen su cargo porque les fue encomendado por una deidad religiosa.

<sup>167</sup>En este sentido Jessica Gottfried relaciona la definición de estructura latente del lenguaje, de Noam Chomsky, con la de estructura superficial de John Blaking, para explicar el ordenamiento de los sonidos. La noción de estructura latente del lenguaje está fundamentada en el hecho empírico de hablar o expresarse por medio de conceptos ordenados. Es decir, que justo porque un individuo puede hablar, es que ya tiene interiorizada la forma de ordenar las palabras y artículos para transmitir un mensaje. Esta forma de acomodar las palabras obviamente es aprendida, reproducida y captada de la misma forma por nuestros semejantes. Al retomar este concepto para el caso de la música, desde la visión de Blacking, la estructura latente está determinada por un sentido del sonido que guía la melodía, seguida de una idea, la cual se puede traducir en música. Además de esta estructura latente de lo musical, también es posible ubicar la estructura superficial que abarca todas las convenciones sociales, culturales, tangibles y teóricas, como el uso de ciertas escalas, construcción y afinación de instrumentos, organización de los músicos, etcétera. Cfr. Jessica Gottfried Hesketh, “Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking”. p 42

como el lenguaje corporal y la vestimenta colorida, que se utilizan en danzas y rituales. Para nosotros puede significar un simple bailable, pero para la población Chamula estos personajes cómicos, denominados *Maxes* (monos), son indispensables. A tal grado, que cada mayordomo debe contar con un grupo de *Maxes* para la función de hacer “travesuras” y “locuras” dentro de los carnavales.

Para entender la música de otra cultura, es pertinente conocer el significado y la función que tiene la organización de sonidos establecidos por una comunidad. En algunas investigaciones, la música es estudiada estructuralmente a partir de la utilización de ciertas escalas e intervalos musicales, dejando de lado el contexto cultural. Para Blacking este tipo de investigaciones carecen de sentido, ya que a partir de los marcos históricos, sociales y culturales se puede comprender la lógica implícita en la ejecución de la música y los mensajes que transmite al interior de su comunidad de origen. Por lo tanto, la contextualización de sonidos nos puede ayudar a comprender otra forma de percibir el mundo o a tener alguna idea de la importancia de la música en otras comunidades. En palabras de Winch:

Lo que podemos aprender al estudiar otras culturas no son solo posibilidades de maneras diferentes de hacer las cosas, otras técnicas. Aún más importante es que podemos aprender diferentes posibilidades de hallar el sentido de la vida humana, diferentes ideas acerca de la posible importancia que el llevar a cabo ciertas actividades pueda tener.<sup>168</sup>

Bajo esta tesitura, a la música de Zinacantán hay que estudiarla como un lenguaje producido y codificado por los tzotziles o *bats'i vinik* con una forma propia de ordenar el sonido y un espectro particular de sentimientos evocados. Un filtro cultural que hace que para las personas ajenas a la música y el lenguaje tzotziles los significados sólo puedan ser interpretables y apropiables, más que experimentables en los mismos términos que la comunidad. Por ejemplo, en la época de los sesenta y setenta varios músicos e investigadores extranjeros llegaron a Chiapas con el fin de vincularse con las culturas indígenas: existían, entonces, rumores de la estancia de Bob Dylan, quien había llegado para

---

<sup>168</sup> Peter Winch, *Comprender una sociedad primitiva*. p 77

inspirarse en sus composiciones. Ante dicho acontecimiento, el profesor Luis Fernando Bolaños nos describió sobre la semejanza entre la producción de Dylan y la música tradicional de Zinacantán:

Aquí en Chiapas hay como ciertas anécdotas, si tu escuchas la música tradicional Tzeltal y también parte de la tzotzil, pero más en la primera, es muy melancólica y en cierta ocasión como que me quedaba clavado en una canción porque me recordaba a una tonadita muy conocida a nivel mundial: la canción de tocando las puertas del cielo de Bob Dylan. Entonces decía: -Se parece un chingo- y le digo al otro compa que iba conmigo -Oye, estoy mal o estoy muy mariguano- [y le contesta] -No wey, sí se parece-. Entonces, aquí se rumora que Bob Dylan alguna vez vivió en San Cristóbal y le dio también por conocer a los músicos tradicionales, y que pueda haber ahí una especie de intercambio musical. Lo que también, como parte de esas memorias, se dice que el adaptó una cueva rumbo a Chamula, en un rancho, como cabina de grabación, aprovechando la acústica de la bóveda. De hecho la cabina existe, pero no se sabe a ciencia cierta esto que te digo de Bob Dylan, fue un solo un rumor, una leyenda urbana.<sup>169</sup>

A pesar de la similitud entre sonidos, el significado y la vivencia se vieron distorsionados por este rumor, ya que en realidad fue el investigador Richard Alderson el que experimentó con el sonido en dicha cueva, sumando a ello distintas recopilaciones de música tradicional de Chiapas. En otras palabras, aunque en occidente la música es catalogada como una expresión artística, en las distintas comunidades no cae en dicha categoría sino como un elemento ritual utilizado en ceremonias o carnavales. Luego entonces, las expresiones culturales que nosotros definimos como arte, tienen significados diferentes en cada comunidad, debido a que poseen sus propios supuestos epistémicos, lingüísticos, éticos y estéticos. Así como pasa con el lenguaje al crear significados y, por ende, el sentido de los objetos que nos rodean. En palabras de Winch :

Existen criterios de la verdad (los de la ciencia moderna) situados fuera de todo lenguaje, de toda cultura. Más ello ignora que toda concepción del mundo (ética, metafórica, descriptiva, analítica) se realiza siempre en y desde una cultura determinada. Las creencias de un pueblo dado podrán diferir de las nuestras como su

---

<sup>169</sup>Entrevista a Luis Fernando Bolaños., 14 de octubre de 2015, UNICH San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

lenguaje difiere del nuestro, pero su grado de "corrección " con respecto a la "realidad" no podrá nunca medirse según los criterios de nuestro lenguaje.<sup>170</sup>

#### **4.2. Diversidad musical en San Cristóbal de las Casas: un contraste sonoro dentro de la ciudad.**

San Cristóbal de las Casas es una ciudad diversa, en términos de patrimonio cultural y componentes étnicos, y rica en negocios que se sustentan del turismo. A pesar del crecimiento económico y la internacionalización, que conlleva dicha actividad, se puede notar una persistente exclusión social de los pueblos indígenas. No obstante en la década de los setenta se empezaron a crear asentamientos indígenas alrededor de la ciudad. Debido a la expulsión dentro de sus comunidades por cuestiones religiosas o la búsqueda de una vida digna. En este sentido la música indígena comenzó a introducirse en la urbe por medio de la diversidad de religiones que existe en los Altos de Chiapas. Asimismo, al adaptarse a la ciudad, dichos grupos fueron incorporando a sus gustos musicales algunos de los géneros comercializados en el país: grupero, corridos, ranchero, cumbia, etcétera.<sup>171</sup> De acuerdo con Gabriela Vargas, aún hoy la situación de la música indígena dentro del paisaje musical de San Cristóbal de las Casas es la siguiente:

Será probablemente a través de empresarios del grupo de extranjeros residentes que la música indígena de Chamula, Larrainzar, Zinacantán y Tenejapa encontrara espacios de la ciudad de mediano plazo. Entre tanto, la música rural indígena es despreciada por los músicos coletos, olvidada a propósito por los indígenas urbanos y seguramente no comprendida por los extranjeros flotantes y residentes de quienes tendemos a abstraerla del contexto social y religioso dentro del cual es generalmente interpretada.<sup>172</sup>

Ante estas influencias, desprecios y exotismo, algunos indígenas urbanos se convirtieron también en intérpretes de dichos estilos musicales. Por otro lado, indígenas y “coletos” comenzaron a formar grupos que se dedicaban a interpretar música del gusto indígena, por lo que empezaron a entrar en las

---

<sup>170</sup>Peter Winch, *Op.Cit.* p 16

<sup>171</sup>*cfr.* Gabriela Vargas Cetina. “Melodías híbridas: música y músicos en San Cristóbal de las Casas, Chiapas”. P. 74

<sup>172</sup>Gabriela Vargas Cetina. “Melodías híbridas: música y músicos en San Cristóbal de las Casas, Chiapas”. pp. 75

comunidades; y viceversa, los grupos musicales indígenas muchas veces fueron contratados en las celebraciones “coletas”.

Otro proceso contemporáneo del paisaje musical de San Cristóbal de las Casas, al menos desde mediados de la década de los noventa del siglo pasado, es la llegada de diversos grupos extranjeros con el fin de dar a conocer su música o por el simple hecho de vacacionar. Eso ha generado competencia con los músicos provenientes de las comunidades. Con el surgimiento del EZLN<sup>173</sup> hubo toda una oleada de músicos, nacionales y extranjeros, solidarios con la movilización indígena. Al respecto, nos dice Martín de la Cruz:

Los escenarios políticos emergentes en Chiapas a raíz del levantamiento zapatista, propiciaron nuevas dinámicas en diversos ámbitos de la vida social. La creciente afluencia de visitantes nacionales y extranjeros atraídos por el impacto mediático y político del levantamiento indígena, ha sido motivo de que las ofertas musicales se diversifiquen y que la llamada música de protesta gane terreno dentro del ambiente acústico local. Músicos de origen diverso han adoptado como temas musicales relatos que evocan la tragedia indígena y que mitifican al EZLN; por ejemplo, el coro de Acteal del municipio de Chenalhó, los corridos zapatistas, las marimbas autonombradas como maderas rebeldes o como es el caso de los conciertos de rock de grupos de destacada fama en el mercado de la música popular. Entre los promotores de estas músicas se encuentran agentes de organizaciones no gubernamentales y [también] las políticas culturales emprendidas por el gobierno estatal.<sup>174</sup>

Así, la llegada de diversas expresiones artísticas solidarias con el EZLN o simplemente la promoción del turismo, convirtieron a San Cristóbal de las Casas en la capital cultural del estado de Chiapas. Ya estando en auge el movimiento zapatista, algunos músicos y colectivos organizaron conciertos de acopio para las comunidades más golpeadas por el cerco militar. Algunas de estas asociaciones fueron: El Batallón de Corazones Rotos, la Bola y Serpientes sobre ruedas. A parte de dichas actividades,

---

<sup>173</sup> Antes del surgimiento del EZLN era muy común escuchar canciones de protesta, al estilo Silvio Rodríguez, en cafés o restaurantes. *vid.* Fragmento de entrevista a Efraín Ascencio Cedillo, miembro del Colectivo Tragameluz de San Cristóbal de las Casas, Chiapas-México, Profesor-Investigador del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), y coordinador del libro: *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México.*, 19 de octubre de 2015. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>174</sup> Martín de la Cruz López Moya. “Músicas y Marimbas. Representaciones del paisaje sonoro en Chiapas”. p 443

también se llevaron a cabo festivales como el de “Aguascalientes sobre ruedas”, donde participaron artistas de otros países como Los Tres (Chile); Babasonicos (Argentina); Aterciopelados (Colombia); Ilya Kuriaki & The Valderramas (Argentina); Fermín Muguruza (España); Manu Chao (Francia); y Zack de la Rocha, el vocalista de la banda Rage Against The Machine (EUA).<sup>175</sup> Gracias a la movilización y simpatía de diversos actores sociales, se abrieron nuevos espacios artísticos que incentivaron en las comunidades el aprendizaje de nuevas expresiones artísticas.

A pesar de la traición del gobierno federal a los Acuerdos de San Andrés y de la represión contra de las comunidades, uno de cuyos ejemplos más atroces ha sido la matanza de Acteal, el arte ha sido el mejor aliado para expresar el ideario zapatista. A partir de 1994, la pintura, el teatro, la poesía, la música y muchas actividades más se repositionaron como instrumentos de lucha y resistencia. Hoy en día, se puede apreciar en San Cristóbal de las Casas un sinnúmero de grupos de música independiente. Al mismo tiempo, se ha visto la aparición de bandas jóvenes, provenientes de las distintas comunidades indígenas del estado. Pero, ¿qué es lo que hace diferente su música de las ya mencionadas?; ¿qué rol desempeñan en sus comunidades? Las respuestas, aunque parcialmente, están en el contexto hasta ahora descrito: los efectos del EZLN y la globalización, ya que estas bandas surgieron en parte debido a la interacción que hubo con los diversos músicos, de nivel nacional e internacional, llegados tras el levantamiento de 1994. Lo que las hace singulares es la revalorización de sus culturas de origen, mostrándolas no como objetos para ser exhibidos en el Museo de Antropología sino como vida y movimiento: su música se caracteriza por la recurrencia a diferentes elementos culturales propios, como la lengua; la

---

<sup>175</sup>En dicho contexto, también hubo artistas que solo aprovecharon el discurso de EZLN para publicitar su imagen o hacer negocio. Pero para otros la solidaridad era un fin en sí mismo. Un ejemplo fue el de Guillermo Briseño, músico multinstrumentista que hoy en día es Director de la Escuela de Música del Rock a la Palabra: “A mí los zapatistas me habían invitado seguramente pensando que algunos de los artistas podríamos intentar maneras de vincularnos con otros artistas o intelectuales del mundo –por lo menos eso supuse- y me avoque a tender vínculos y relaciones. No tenemos ninguna intención de acomodarnos en alguna organización que nos de jerarquía, ni poder, ni nada de eso. Lo que deseamos hacer es participar en la transformación del país, pero haciendo lo que sabemos hacer, música.” Benjamín Anaya. *Neozapatismo y rock mexicano* p. 26

cosmovisión; la vestimenta; los sones tradicionales; y, por supuesto, la experiencia de haber padecido diversas formas de segregación y rechazo a sus raíces

### **4.3. Surgimiento del *bats'i rock*: *Sak Tzevul* y sus polifonías**

Como ya hemos visto, tras el surgimiento del EZLN toda una multitud de músicos, académicos, pintores, poetas, fotógrafos llegó a Chiapas. Los jóvenes indígenas de aquella época, influenciados por dicho contexto, buscaron nuevos caminos para expresar su vivencia del Chiapas contemporáneo. Así, por ejemplo, Damián y Enrique Martínez<sup>176</sup> formaron en Zinacantán, allá por 1996, la primera banda de rock tzotzil: *Sak Tzevul*, que quiere decir relámpago. La instrumentación con la que plantearon su propuesta musical, fue la típica de una banda de rock: batería, bajo y guitarra. Sin embargo, dicha formación se ha ido modificando a lo largo de la trayectoria de la banda, permitiéndoles experimentar con otros estilos como el jazz, la música instrumental y el rock progresivo; e incluso con otras lenguas como el español, el tojolabal, el chol y el japonés.

A lo largo de su evolución, el sonido de *Sak Tzevul* ha sido influenciado por diversos géneros musicales, pero los que más repercusión han tenido son el rock progresivo, Pink Floyd y King Crimson; el rock urbano de la ciudad de México, Haragán y el Tri; y, obviamente, los sones que se tocan cotidianamente en su pueblo de origen. Cabe destacar que en un principio la adaptación de sones tradicionales al rock generó ciertas problemáticas al interior de la comunidad, debido a que la música tradicional tiene un estatus sagrado. De hecho, en sus primeras apariciones, dentro de Zinacantán, hubo quienes se disgustaron por las adaptaciones roqueras que hacían de los sones tradicionales. Incluso Damián tuvo que emigrar a San Cristóbal, con el fin de buscar mayor aceptación social para su música.

---

<sup>176</sup> Es necesario aclarar que esta agrupación ha sido muy criticada debido a que no hablan fluidamente el tzotzil y, por lo tanto, se les cataloga como *kaxlanes* (hablantes del castellano). No obstante, en una entrevista hecha a Damián (líder de *Sak Tzevul*) me comentó que tiene raíces zapotecas por parte de su mamá y tzotziles por parte de su padre.



Algo distintivo de este grupo que componía canciones en tzotzil, fue el tipo de público; puesto que la banda esperaba tener una audiencia variada, entre ellos jóvenes de su comunidad. No obstante, a los que más les llamó la atención fue a los académicos e investigadores sociales: antropólogos, sociólogos, etnomusicólogos, historiadores, comunicólogos, etcétera. El interés que despertaron en la academia los llevó recibir apoyos de algunos investigadores importantes, como Jan de Vos. La música de *Sak Tzevul* también se ha dado a conocer a través de instituciones gubernamentales como el Museo de Culturas Populares, el Museo Universitario del Chopo y algunos eventos dispersos. Este formato de difusión, en mi opinión, tiende a una museización cuyas implicaciones ya he planteado en el capítulo anterior. Por ello, pienso que este tipo de eventos se deben realizar de forma incluyente, en escenarios artísticos “comunes” y en convivencia con bandas de otros estilos musicales. Finalmente, la música de *Sak Tzevul* también ha llamado la atención de algunos medios de comunicación como Tocando tierra (2009), el programa de canal 22 dirigido por Eugenia León; o La Raíz Doble con Mardonio Carballo, del año 2014; además de algunos artículos publicados en revistas y periódicos. Según la apreciación de Mariana Montiel, en su discografía se destacan: *k'evujel ta Jteklum* (Canto de mi Pueblo) 2001; *Muk' ta sotz* (Gran Murciélagos) 2005; *Xch'ulel Balamil* (Espíritu de la Tierra) 2009; Antología de *Sak Tzevul*, 2000- 2010; Selva Soñadora, 2012.<sup>177</sup>

Por otro lado, muchos académicos y artistas se han dado a la tarea de buscar o inventar un término adecuado para esta nueva propuesta: rock indígena, rock en tzotzil, etnorock, rock étnico, etcétera. Por su parte, en diversas entrevistas Damián ha declarado que la música de *Sak Tzevul* ha recibido los calificativos de etnofonía y rockfonía. Sin embargo, un día platicando con Roco Pachucote<sup>178</sup> salió el nombre de *bats'i rock*:

¿Qué implica el *bats'i Son*?, ¡ah! Pues implica que son instrumentos de origen occidental pero ya apropiados por un pueblo; quiere decir que es lo verdadero, que es lo del pueblo o sea es Bats'i, o como

---

<sup>177</sup>Beatriz Mariana Montiel Sánchez. *La representación identitaria de jóvenes músicos a través de la emergencia del movimiento de Batsi Rock en los altos de Chiapas*. p 92

<sup>178</sup>Vocalista de La Maldita Vecindad.

*Bats'i Vinik*, como *Bats'i Kop*. O sea, todo lo que encierra que tiene que ser del pueblo, o sea entre nosotros, entre zinacantecos, no dices: “¿cómo estas tu indígena?, ¡ah!, yo porque todos somos indígenas, como nos vemos indígenas, ¡no! El chiste es llamarse *Bats'i Vinik* como somos, no somos indígenas somos *Bats'i Vinik* que quiere decir hombres y mujeres verdaderos.

¿Qué es nuestra lengua? el *Bats'i Kop* [...] la lengua verdadera, la lengua del pueblo. ¿Qué es el *Bats'i Son*? es la música verdadera, es la música del pueblo, es la música tradicional que ya es nuestra, que los instrumentos podrán hacer una historia, hayan sido importados de occidente el arpa, la guitarra y el violín pero ya es nuestro, ese es el *Bats'i Son*.

Bueno una nueva etapa de la música sería el *bats'i rock*, porque será una guitarra, será una batería y un bajo, pero ya son nuestros; pues entonces pasa a ser parte del acervo cultural de nuestro pueblo, quiere decir que es verdadero *bats'i rock*.<sup>179</sup>

#### **4.3.1. El EZLN como influencia del movimiento musical indígena en Los Altos de Chiapas.**

La aparición del EZLN trajo un auge cultural del que participaron manifestaciones artísticas de México y el mundo. Como y le he mencionado, el ámbito musical no fue la excepción. Hay que destacar que *Sak Tzevul* fue una de las bandas que más se acercó a este movimiento, la cual se había instalado en San Cristóbal de Las Casas para darse a conocer. De tal manera que en algunas ocasiones fueron invitados por el movimiento zapatista e incluso participaron en algunas de las marchas que se realizaron de Chiapas a la Ciudad de México. Al respecto, nos dice Damián:

Ya nos venimos a San Cristóbal y aquí es donde empezamos a tocar, más o menos, en bares y lugares así. Incluso en manifestaciones de los zapatistas que ahí más nos invitaban, nos daban el foro, nos daban los instrumentos, los aparatos; pues nosotros íbamos, pues ya nos quedamos a radicar aquí en San Cristóbal. Desde ese entonces, no te digo, pero realmente estábamos empezando en esto del rock, realmente íbamos a empezar a ver cómo era la onda. Pero sí, ya llegando a San Cristóbal ya conectamos con mucha más gente y como que te vas empapando más con una vida underground.<sup>180</sup>

Para otras bandas, como *La Sexta Vocal* y *Yibel*, este movimiento social fue esencial dentro de la historia de Chiapas, puesto que mostró a los pueblos indígenas que no hay que callar las injusticias por

---

<sup>179</sup>Entrevista a Damián Martínez., 25 de noviembre 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>180</sup>Entrevista a Damián Martínez., 25 de noviembre 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada el autor de esta tesis.

parte del gobierno.<sup>181</sup> Volviendo a *Sak Tzevul*, las diferentes pistas que engloba el disco *La Selva Soñadora* asemejan al trabajo de un historiador, que registra sucesos que no son tomados en cuenta dentro de la historia oficial de México; una narración que sigue estando teñida de los ideales nacionalistas y de las múltiples versiones del indigenismo que he analizado con anterioridad. Por el contrario, podemos decir que no todas las bandas del *bats'i rock* están familiarizadas con el movimiento zapatista. Muchos de los músicos que hoy en día están involucrados en esta vertiente, en esa época eran menores de edad y no comprendían del todo lo que sucedía. No obstante, es común que muchos investigadores y medios de comunicación les pregunten sobre la influencia del EZLN en su música, a lo cual algunos responden que sí tuvo influencia pero a nivel personal. Otros manifestaban que solo hacían música porque les gustaba y no se metían en cuestiones políticas, puesto que ese no era su objetivo. En términos generales, es posible afirmar que el mensaje del *bats'i rock* es que la diferencia cultural no es un obstáculo para poder convivir, ya que todos tenemos el mismo derecho tener una vida digna en nuestros propios términos.

#### **4.3.2. *Sak Tzevul* como el principio de un nuevo movimiento musical**

Por *Sak Tzevul* han pasado infinidad de músicos, algunos de ellos provenientes de la cultura tzotzil. Varios formaron su propia banda tras dejar el grupo. Entre los que cabe destacar se encuentran el guitarrista del grupo *Lumaltok*, Julián Hernández (Zanate); Valeriano Gómez, guitarrista y vocalista de *Yibel*; el baterista Juan Pérez<sup>182</sup> primo de Damián; y, aunque ya retirado, también hay que mencionar al ex vocalista de la banda *Hektal*, Ediberto Aguilar. Entonces, podemos decir que en la historia del *bats'i rock Sak Tzevul*, aparte de ser una influencia, ha sido una escuela. Además, en la actualidad Damián

---

<sup>181</sup>No obstante hay posturas contrarias que argumentan que el EZLN no es el único antecedente de la resistencia de los pueblos indígenas de Chiapas, ya que en épocas pasadas hubo otros movimientos encaminados a la autonomía: como la sublevación del pajarito; la sublevación tzeltal en Oxhuc; e incluso los movimientos de la década de los setenta que culminaron en la realización del primer Congreso indígena.

<sup>182</sup>Igual de la banda *Yibel*.

Martínez imparte ocasionalmente Master Class a diversas bandas inscritas dentro de los programas del CONACULTA y CONECULTA.

En lo que respecta al estilo y el sonido, cada banda de la escena *bats'i rock* es muy diferente a *Sak Tzevul*. Tal es el caso de *Lumaltok*, la cual toca blues con elementos de otros géneros como el metal, el jazz y el hip-hop. Otra banda que recurre a la fusión es *Yibel*, la cual está formada principalmente por músicos tradicionales; dicha estructura se nota claramente en las canciones, donde el sonido es de rock urbano fusionado con instrumentos tradicionales. También existen ambigüedades, tal es el caso de la banda *Vayijel*, la cual dejó de ser considerada parte de este movimiento musical. Dadas las diferentes problemáticas que ha tenido en algunos festivales y su profusa colaboración con los académicos que llegan a Chiapas a investigar el *bats'i rock*, dicha banda dejó de ser considerada parte de este estilo bajo el argumento de haber aportado demasiada información al sector académico. A pesar de tal exclusión, en la práctica la banda sigue participando en festivales que difunden el *bats'i rock*.

En lo que respecta a otras bandas, provenientes de diferentes partes de Chiapas, podemos decir que ellos mismos no se sienten parte del *bats'i rock*, debido a su ubicación y su lengua. En esta investigación tuve la oportunidad de platicar con dos miembros de la banda de ska zoque La Sexta Vocal, los cuales no se consideran parte del *bats'i rock* a pesar de haber compartido el escenario con algunas bandas de dicha vertiente musical. Incluso, en sus inicios, esta banda no sabía de la existencia de otras que cantaran en su lengua originaria. Así lo expresa Pedro, el vocalista de La Sexta Vocal:

No nos consideramos en dicho movimiento. Nosotros tratamos de llevar nuestros mensajes a donde nos invitan, en donde caiga el cotorreo. Y vamos, asistimos a cualquier lugar, independientemente de que sea organizado por alguna dependencia o sea organizado por alguna bandita que quiere una tocada. Y realmente no conocemos tanto este concepto de *bats'i rock* en sí. Entonces, no te podría decir que somos parte de esto que en realidad no nos sentimos parte.<sup>183</sup>

Más allá de los muchos nombres que, desde la academia, se han sugerido para conjuntar todas estas propuestas musicales en un nuevo género musical, la cuestión es el lugar que se les asigna dentro de la

---

<sup>183</sup>Entrevista a Pedro Estrada y Miguel Morales., 23 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

jerarquización occidental de las artes en relación con la dicotomía de la alta y la baja cultura. Está claro que esta vertiente de rock no tiene un origen comercial, como es el caso del rock en tu idioma, sino que es una respuesta a la condición histórica de las comunidades indígenas, lo que resulta sospechoso es que dichas propuestas musicales se difundan casi exclusivamente en lugares como museos y casas de cultura. Al mismo tiempo, no basta con incluir estas expresiones artísticas dentro de la gran familia del rock, sino que es necesario un reconocimiento del componente étnico que vaya más allá del indigenismo neoliberal y la visión museística. Como bien lo explica Luis Fernando Bolaños:

El problema de la definición del rock indígena es de fronteras culturales, la otredad científica en su afán de describir y explicar al objeto de estudio bajo toneladas de premisas teóricas y arbitrariedades metodológicas, aunadas a su particular percepción del rock como patrimonio occidental, soslayan que están ante un modo distinto de hacer música, con su propio estilo, su propia musicalización, su propia afinación (cuando se emplean instrumentos tradicionales) e incluso sus propios públicos y espacios.<sup>184</sup>

#### **4.3.3. El sonido de *Sak Tzevul* y la utilización de paisajes sonoros**

Como ya lo he planteado, la sonoridad de *Sak Tzevul* ha ido cambiando con el paso de los años, debido principalmente a la fusión de diversos estilos musicales e idiomas. Luego entonces, es pertinente preguntarnos: ¿cómo pudo esta banda adaptar la música tradicional al rock, sabiendo que no existen formas de interpretarla con instrumentos occidentales?; y si este tipo de música genera las mismas emociones en sus audiencias de diversas culturas. En respuesta a la primer pregunta, lo que hizo Damián con la música de *Sak Tzevul*, al tomar los sones tradicionales de su pueblo y convertirlos en rock, fue reinterpretar e introducir modificaciones pero en complicidad con su sentido, función social y usos originales. Además de acuerdo con el compositor de la banda las piezas musicales del *Bolomchom*, *Son Sotz Leb* son tocadas como un tributo a su comunidad. Por supuesto, está claro que dentro del rock, al crear piezas originales, el compositor tiene que innovar insertando nuevos elementos sonoros.

---

<sup>184</sup>Luis Fernando Gordillo. “El Rock Tsotsil: Estereotipos sobre otro modo de hacer música”, p. 4.

Un factor que problematizó la transición al rock, fue que en la música tradicional de Zinacantán no hay tonalidades menores. En la visión occidental de la música se tiende a tomar una tonalidad y empezar a componer sobre una escala, pero en este caso la afinación de los instrumentos tradicionales no está en una frecuencia estándar (440 Hz); por ejemplo, teniendo como base los intervalos<sup>185</sup> de primero y quinto grado en la tonalidad de C<sup>186</sup> mayor o A menor (relativo menor)<sup>187</sup>. Por ello Damián tuvo que buscar referencias en otras formas musicales de México, que utilizaran menores, basándose finalmente en el son jarocho.<sup>188</sup> Respecto a la segunda interrogante, es oportuno repetir que al ejecutar y escuchar música las emociones generadas no dependen únicamente del ritmo y la tonalidad, además de la energía proyectada por los intérpretes, sino de otro factor determinante: la cultura y la realidad en que se viva.

Pero adentrémonos un poco más en la música de *Sak Tzevul*, vinculándola con la teoría de los soundscapes<sup>189</sup> de Murray Schafer. Dicho autor define la noción de paisaje sonoro de la siguiente forma: “Denomino soundscape (paisaje sonoro) al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos”.<sup>190</sup> Un elemento de los paisajes sonoros es el silencio, que se concibe como un fenómeno subjetivo que varía dependiendo de su contexto cultural.<sup>191</sup> Por otro lado, el ruido es la alternancia de diferentes tipos de sonido. Al igual

---

<sup>185</sup>Un intervalo musical es la distancia que hay entre dos notas. Comúnmente están ordenadas por grados considerando tonos completos y semitonos (medios tonos)

<sup>186</sup>Las notas en el sistema americano se nombran por medio de letras: C (do), D (re) E (mi), F (fa), G (sol), A (la), B (si).

<sup>187</sup>El VI grado de una tonalidad mayor se le denomina Relativo Menor.

<sup>188</sup>*vid.* Entrevista a Damián Martínez, vocalista, guitarrista, líder y compositor de la banda *Sak Tzevul*, 25 de noviembre 2015. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>189</sup>Paisajes sonoros

<sup>190</sup>Gabriela Guadalupe Barrios García, Carlos Emilio. “El paisaje sonoro y sus elementos Chiapas”, p. 59

<sup>191</sup>En 1951, el músico y compositor John Cage emprendió un singular viaje cuya misión era encontrar algún lugar en el mundo donde no existiera sonido alguno, es decir, donde estuviera presente el silencio. Después de buscar diversos lugares sin éxito, decidió visitar la cámara anecoica instalada en la Universidad de Harvard, dentro de esta cámara existe un espacio controlado que es capaz de absorber cualquier emanación sonora y electromagnética.

Al salir de la cámara anecoica, John Cage comentó con el ingeniero que le había asistido en el experimento, el hecho de haber escuchado dos sonidos: uno agudo y otro grave; el ingeniero le indicó que el sonido agudo era producido por su sistema nervioso, que se comunica con impulsos eléctricos enviados a su cerebro; el segundo sonido correspondía al

que el silencio, varía dependiendo del contexto cultural, puesto que puede haber sonidos desagradables para una colectividad sin serlo para otras. En este caso, Schafer cita el manifiesto de Luigi Rusolo *L'arte dei rumori*, de 1913, donde señala que la invención de las máquinas condicionaba gradualmente al hombre respecto del ruido y al mismo tiempo modificaba su sensibilidad musical. No obstante, el ruido fue ganando terreno poco a poco en las composiciones musicales, donde pasó de desagradable a sublime, añadiendo a la música un elemento polivalente.<sup>192</sup>

De la música de *Sak Tzevul* podemos destacar piezas musicales como el *Son Sotz Leb*, *Batz'i Son*, *Xch'ulel Balamil*, *Bolomchom* y algunas pistas del disco *La Selva Soñadora*. Considero dichas piezas musicales como soundscapes debido a que en ellas hay diversos elementos sonoros característicos de las comunidades en que fueron producidas: el falsete de los músicos tradicionales, los tambores, el rugido de un jaguar, la corriente de un río, etcétera.

Otro rasgo que compone al soundscape son las marcas sonoras (soundmarks) que consisten en el sonido característico y único de una comunidad. De tal manera que los integrantes de este grupo social siempre lo tengan presente o lo perciba de una manera especial.<sup>193</sup> En este caso los soundmarks que interpreta *Sak Tzevul* y que hacen referencia a su comunidad son: el *Bats'i son*, *Son Sotz Leb* y el *Bolomchom*.<sup>194</sup> Además de los sonidos antes mencionados como: los tambores tradicionales, el idioma tzotzil, el rugido del jaguar y los falsetes de los músicos tradicionales.<sup>195</sup> Analizándolo desde una perspectiva social, podemos decir que la función de los soundscapes de *Sak Tzevul* es la de reafirmar la

---

generado por la circulación de la sangre en sus venas. Con esta experiencia, John Cage había concluido su viaje y sentenció: "There is no such thing as silence" (No hay tal cosa como el silencio). Gabriela Guadalupe Barrios García, *op.cit.* p. 57

<sup>192</sup>cfr. Murray Schafer. *El Nuevo Paisaje Sonoro*. 28

<sup>193</sup>Cfr. Murray Schafer. *El paisaje Sonoro y La Afinación del Mundo*, p. 28.

<sup>194</sup>En la canción del *Bolomchom* en el disco *La Selva Soñadora* se puede notar una presencia orquestal típica de las bandas de música de Oaxaca. la cual fundamenta el compositor de la banda como una influencia o tributo hacia su raíz materna que es zapoteca de Juchitán en conjunto con sus raíces tzotziles.

<sup>195</sup>Otro aspecto relacionado con la teoría de los soundscapes es el sampleo, el cual es definido por Woodside como una técnica que consiste en la inserción, dentro de una composición musical, de un objeto sonoro grabado. [Jarret Julián Woodside Woods. *El Impacto del Sampleo en la Memoria Colectiva. Hacia Una Semiótica Del Sampleo*, p. 21] Este recurso, a veces es muy usado por *Sak Tzevul* al tocar en conciertos donde el público no tiene noción de cómo suena el idioma tzotzil.

identidad, y reavivar el sentido de pertenencia, entre los miembros de la comunidad.<sup>196</sup> Respecto a la función social de su música, al exterior de la comunidad, Damián ve sus composiciones como un puente entre culturas que posibilita a la audiencia hacerse una idea de cómo suena Zinacantán y la Selva Lacandona. Rie Watanabe, ex violinista de *Sak Tzevul*, se refiere al paisaje sonoro de Zinacantán de la siguiente manera:

Oigo una canción triste que toca un violín a lo lejos. Como niño que sigue al flautista de Hamelín, me siento atraída a la iglesia localizada al otro lado de la placita. De allí emerge la melodía. Al entrar a la modesta capilla, paso estatuas de María y de Jesús vestidas a la usanza de los indígenas, rodeadas por ángeles hechos de arcilla. La música que oigo viene de la sala de a lado, donde se está celebrando un evento: el levantamiento de un árbol de navidad, acompañado de una melodía sencilla tocada por un violín, una guitarra y una pequeña arpa. Un grupo de gente vestida con traje tradicional resalta en la escena. Algunas lágrimas brotan de mis ojos y soy presa de una emoción inexplicable, algo parecido a la melancolía o incluso al duelo. He conocido distintas tradiciones navideñas durante los años que he vivido en México, pero para mí, en lo personal, esta ceremonia tan triste y discreta en el pueblo maya de Zinacantán sigue siendo la más significativa.<sup>197</sup>

No está de más subrayar que tanto la música como los paisajes sonoros juegan un papel importante dentro de cualquier sociedad. Esto es así, porque que a partir de dichos fenómenos se construye una realidad afectiva y sensible que, a través de experiencias y recuerdos, se interioriza en los individuos. Como bien dice Camilo Camacho: “Cualquier sonido o ‘ruido’ musical es una forma significativa, determinada, efectivamente por las prácticas sociales de una sociedad, por un contexto, por la historia y la cultura en general.”<sup>198</sup> En ese mismo orden de ideas, es de destacar la composición de las adaptaciones de los sones. Estructuradas bajo las modalidades de allegro y lento, su finalidad es llevar al público a experimentar ciertas emociones; o, como bien lo explica Damián, buscando lo melancólico y alegórico, que son nociones comunes en la música tradicional de su pueblo:

---

<sup>196</sup>Al respecto, recordemos que la “función social de la música suele ser la cohesión, reafirmar o relacionar más cercanamente a los integrantes de una comunidad con ciertas experiencias que cobran significado en su vida social y dan sentido a su experiencia cultural comunitaria. El Contexto particular de cada forma musical puede considerarse como una *arena* donde se permite expresar posturas políticas, inconformidades, conflictos, desacuerdos, reconciliaciones y otros temas delicados que en el lenguaje cotidiano y en las relaciones sociales fuera del contexto de la música podrían ser juzgados, prohibidos o llevar a mayores conflictos.” Jessica Gottfried Hesketh *op.cit.* p 44

<sup>197</sup>Rie Watanabe. “Rie como miembro de *Sak Tzevul*”, p. 305 .

<sup>198</sup>Camilo Camacho *op. cit.* p. 48.



Prácticamente son muchísimas formas de hacerlo, lo que si pienso es que hay que tener mucha libertad de decir: voy a experimentar esto y haber que pasa, voy a experimentar con lo otro. Entonces, cuando vas en este aspecto no solamente para mí agarrar la música y decir: voy a agarrar este fragmento, me lo voy a fusilar y ya la hice. Es que no, tienes que saber y estudiar, ver la historia y el sentido de eso que estas tocando; y te das cuenta de que la música de Zinacantán tiene dos cosas muy notables:

- 1.- Que es la cuestión alegórica, que es la fiesta.
- 2.- Y otra que es la cuestión mística, que es una melancolía.

Y bueno, ahí digo: si quiero representar, un poco, los sonidos de mi pueblo en mi sonido, en mi lenguaje, que ya es mío ahora, pues voy a tener que tomar estas dos formas lo alegre y lo melancólico. ¿Y cómo mezclo esas dos cosas? o hago algo alegórico o hago algo alegre en el *Son Sotz Leb*, por ejemplo, ahí mezclo ambas cosas porque lo mayor es lo alegre, la fiesta, y en lo menor es la melancolía; pero es un pasaje así, de tal forma que la canción puede ser alegre o estar todo el tiempo así pa arriba. Pero digo no, voy a darles una cosa que este así alegre y luego voy a bajar un poco así a la melancolía y ya lo terminamos alegre, feliz.

Es como muchas obras, por ejemplo, de los grandes compositores como Beethoven o Mozart. Ellos componían obras pero no te van a dejar, pues hay un movimiento así que está súper potente y ya el segundo movimiento es como súper depre; y ni modos que en el tercer movimiento te dejen así, deprimido; ya salgas del concierto todo bajoneado, no, pues tienes que elevar otra vez. Entonces por eso es Alegro, Lento y otra Vez Alegro. Ese poema Rockfónico que hicimos, que se llama el *Xchulel Banamil*, es un Allegro, un Lento y otro Allegro, pues para que salgas alegre: la obra termine con bombo y platillo.<sup>199</sup>

Algunos han dicho que la música tradicional tzotzil produce alegría, de tal manera que nuestra perspectiva cultural implica dicha impresión sonora sin darnos cuenta del significado y mensaje endógeno que busca transmitir. En cierto sentido, estamos acostumbrados a escuchar melodías que están en tonalidades mayores y menores, haciendo alusión a que las primeras producen emociones positivas, como la alegría, mientras que las segundas siempre expresan dolor o tristeza. Sin embargo, lo que *Sak Tzevul* hace es generar un clímax jugando con estas tonalidades y modalidades, canalizando al público ciertos sentimientos. De esta manera, la música de la banda se torna un lenguaje que trata de reivindicar y dar a conocer su cultura, a través de la mezcla de sonidos. En otras palabras, hacer música y diversos tipos de arte es una forma de construir una realidad afectiva, aunque con las limitantes y dificultades que la pluralidad cultural implica para la comprensión. Como bien lo dice Fernández, citado por Camilo Camacho:

---

<sup>199</sup>Entrevista a Damián Martínez., 25 de noviembre 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

Mientras que el lenguaje produce conocimiento científico, el que radica dentro de las imágenes es conocimiento sensible, de la realidad y la vida afectivas. Por eso el arte no es catarsis ni expresión de emociones ni mucho menos técnica de lo bonito, sino que es inherentemente la forma de los sentimientos que encarna en pinturas, canciones, adornos, arquitectura, etc.: "el arte es la creación de formas virtuales, simbólicas de las elusivas formas del sentimiento."<sup>200</sup>

De acuerdo con la cita anterior, si la realidad sensorial es construida colectivamente es posible sentir lo plasmado por un artista en una canción, o en cualquier obra de arte, aunque ello no impliqué, como ya ha sido explicado, la comprensión absoluta del entorno cultural que dio lugar a la obra. A esto, Camilo Camacho lo denomina "sintonía" o "empatía" y se logra por medio de la interacción que se da entre el sujeto (espectador) y el objeto (la obra de arte producida por otro sujeto). Es decir, que el arte puede lograr una especie de comunión entre individuos de diferentes culturas, a partir de las emociones causadas por los diversos elementos puestos en juego en la obra de arte; lo que forma parte de un proceso más que complejo, que es el de la comprensión del sentido que tiene una manifestación artística en su cultura de origen.<sup>201</sup> La propia música tradicional tzotzil sirve para ejemplificar la forma en que los paisajes sonoros transmiten emociones, pues también tiene un clímax que se determina dependiendo del evento o celebración. Tal es el caso del *batz'i son* que se ejecuta en un funeral, donde omiten los cantos en falsettes por el contexto de tristeza y melancolía. Tomando el caso que nos ocupa como otro ejemplo, Damián plantea que en ciertas canciones su música cambia de matices y tonalidades, dependiendo de la situación de su grupo y del lugar, buscando que el público digiera sus melodías como si se tratara de un platillo de cocina:

En el caso de la música de *Sak Tzevul* sí, siempre pienso en el público que me va escuchar y te digo, he tenido el flujo de integrantes y también no me he limitado para tener músicos en mi banda que solo sean tzotziles o solo indígenas. Yo no tengo esa regla tampoco, porque yo no soy académico ni estoy tratando de hacer un trabajo académico o antropológico, mi trabajo no se sale del campo de estudio de los antropólogos; los antropólogos te van a estudiar si lo haces bien, si lo haces mal, si lo haces como lo hagas, siempre va ser un interés antropológico. A lo que me refiero es que yo no tengo esa regla, para mí la música es música y que

---

<sup>200</sup>Pablo Fernández. *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Cit.pos Camilo Camacho, "La música: una forma de saber lo sentido".p.45

<sup>201</sup>cfr. Camilo Camacho, "La música: una forma de saber lo sentido".p.45

lleve mi identidad ya es algo extra: es algo que le da color, es algo que le da sentido, pero la música sigue siendo música. O sea, en ese sentido el flujo que he tenido ha variado mucho las interpretaciones; pero claro, si yo tengo un violín y un trombón y luego no los tengo, pues ni modo que deje esos huecos de esas participaciones; tengo que hacer un proceso de adaptación: yo quiero seguir tocando este tema, pero lo voy adaptar con los músicos, lo voy adaptar al momento musical que yo tengo...

O sea, yo no voy a rellenar huecos: ah bueno, no tengo esto pero le voy a meter este otro instrumento, tiene que ser original cada ejecución y cada concierto. Además, si yo estoy tocando para esta gente por varios años, yo no puedo estarles dando de lo mismo y lo mismo y lo mismo. Van a decir: “vete tú con tu *Bolomchom*, ya me hartaste”, ¿no? O sea, es prácticamente una especie de quererle agradar al público y decir, bueno, se los cociné así pero bueno ahora se los voy a cocinar así y ahora así y ahora así. La cosa es que ellos quieran escucharme siempre y, bueno, ya sabemos que *Sak Tzevul* nos tiene algo diferente que presentar y nunca va ser lo mismo y yo he educado a mi público así; y afortunadamente así me aceptan.<sup>202</sup>

En fin, el *bats'i rock* de *Sak Tzevul* y demás bandas precedentes deben ser reconocidos también como una importante correa de transmisión de las emociones, los recuerdos y las formas de vida de una comunidad. No nos limitemos solo a la lengua, también hay que tomar en cuenta las melodías que acompañan el lenguaje oral, ya que a través de ellas podemos aproximarnos a la realidad de las comunidades. El sonido que emana *Sak Tzevul* de sus guitarras distorsionadas, batería, bajo, junto a un canto con mucho sentimiento, refleja una forma de compromiso con los ritmos provenientes de Zinacantán. En un México en que la mayoría de las veces la principal referencia musical son los mariachis o, en el caso de Chiapas, la música de marimba, el rugir de la banda rompe las barreras nacionalistas y musicales construidas en torno a los pueblos indígenas, destruyendo estereotipos y mostrando al mundo que nuestro país es mucho más que la mezcla de elementos culturales del cual se alimentó el nacionalismo mestizo.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup>Entrevista a Damián Martínez., 25 de noviembre 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>203</sup>Adicionalmente, las emociones que transmite la música suelen profundizar su efecto cuando es escuchada en vivo, puesto que también es promotora de nuevas relaciones tanto entre el público como con el intérprete. Aparte de los nuevos ambientes, la música tiene la capacidad de llevar al individuo a experimentar reacciones corporales. Por ejemplo, cuando se nos eriza los vellos porque nos gusta una canción.

#### **4.3.4. El *bats'i rock* y la construcción simbólica de emociones a través del lenguaje y el pensamiento.**

La música puede ser apropiada con diferentes herramientas y métodos, pero también intra e interculturalmente. Sin embargo, como dije anteriormente, hay ocasiones que no se toma en cuenta el contexto cultural de las composiciones y, por ende, el significado o sentido original de la pieza se transforma.

Dicho esto es importante mencionar al lenguaje como una herramienta humana cuya función es comunicar ideas, emociones y deseos a través de un sistema de signos. Pero, ¿qué relación tiene la lengua con la música?; ¿cómo interpretamos una música cantada en una lengua que desconocemos (en este caso el *bats'i rock*)? Ante estas preguntas, es importante tener en cuenta la apreciación antropológica del lenguaje en cuanto elemento esencial para comprender nuestro entorno. En este sentido el lenguaje para Lévi Strauss se manifiesta:

como el hecho cultural por excelencia, y esto por varias razones; en primer lugar , porque el lenguaje es una parte de la cultura, una de esas actitudes o hábitos que recibimos de la tradición externa; en segundo lugar, porque el lenguaje es un instrumento esencial, el medio privilegiado por el cual asimilamos la cultura [...]; por último, y sobre todo, el lenguaje es la más perfecta de todas las manifestaciones del orden cultural que forman, de alguna manera , sistemas , y si queremos comprender que es lo que son el arte , la religión, el derecho y quizá inclusive la cocina o las reglas de cortesía , habrá que concebirlos como códigos formados por la articulación de signos , conforme al modelo de la comunicación lingüística.<sup>204</sup>

Bajo la percepción de Strauss, la lengua usada en un grupo social refleja una parte de su cultura, que a su vez tiene una estructura particular que la hace única. La lengua y la cultura se interiorizan en el individuo moldeando su pensamiento, al grado de percibir, construir, y darle sentido a su realidad. No obstante, visto desde un punto académico, en el caso de la música tradicional tzotzil en general y del *bats'i rock* en particular, la conducta lingüística se sitúa en el plano inconsciente. Donde los hablantes

---

<sup>204</sup> Claude Lévi Strauss, *Arte lenguaje, etnología*. p. 134

del tzotzil como las demás lenguas, no tienen conciencia de leyes sintácticas y morfológicas de la lengua e incluso de los fonemas. Para algunos actores que se desenvuelven dentro del movimiento del *bats'i rock* se sienten excluidos por parte de los músicos tzotziles. Un ejemplo claro es el que nos relata el productor musical Javier Velazco:

me he sentido bicho raro porque inevitablemente de repente ellos empiezan a hablar y hablar, y yo no entiendo nada. Entonces con algunos de ellos les dije vamos hacer un trato vamos hablar español porque yo no entiendo y te dicen: "¡órale si, si, si! " y a los 10 minutos bla,bla,bla. A veces entiendes que se están burlando de ti ¡no! y eso te pone en otra situación porque "chin que estarán diciendo, y sabes igual que están haciendo cotorreo de algo que ..."<sup>205</sup>

De acuerdo con el ejemplo anterior y con las ideas de Strauss el conocimiento de una lengua implica el conocimiento de una cultura y viceversa. No obstante, si analizamos al lenguaje desde la visión de la teoría Whorf y su relación con el pensamiento, “ el lenguaje es aquel que se encarga de dictaminar la forma en que percibimos el mundo”. En otras palabras, la lengua es aquella que produce diferentes formas de organización de experiencia sensorial, que se encuentran en un determinado orden del mundo. Whorf plantea que los hablantes de diferentes lenguas no podrían conceptualizar la realidad de igual manera, sino que se comportan de maneras diferentes gracias a la diversidad de sistemas gramaticales que se traducen en procesos humanos mentales. En pocas palabras, la lengua podría aspirar a comprender otras visiones del mundo, pero no sería posible puesto que la conciencia está configurada con una lengua nativa. Pero he aquí la pregunta ¿qué pasa cuando un individuo se sale de los límites de su lengua?. En primera instancia el hablante examinaría, criticaría y diferenciaría su lengua con otras, al grado de ampliar la manera de percibir el mundo. Es como si tuviese unos lentes los cuales le permitirían ver al individuo una situación concreta pero con otra perspectiva.

A las ideas de Whorf, en conjunto con las de Sapir, se les conoce como la Teoría de Sapir –Whorf y conforman el binomio relativismo-determinismo lingüístico. La primera teoría establece que el mundo

---

<sup>205</sup> Fragmento entrevista a Javier Velazco, Guitarrista de la banda The Lost Day Band, Productor musical en CultivarteStudio y ex-manager de Lumaltok., 23 de octubre de 2015. Realizada por el autor de esta tesis.

se experimenta de manera diferente en otras comunidades siendo la lengua la causa de las diferencias de pensamiento. Ya que configura la psique del individuo a través de la gramática y marcos conceptuales establecidos en su cultura. Por otro lado el determinismo lingüístico propone que la estructura de la lengua es aquella que determina los modos de interpretar la realidad. Es decir que la lengua es la encargada de crear una cosmovisión y una ontología diferente con respecto a otra lengua.

Dicho esto, es importante analizar la relación existente entre lengua, música y pensamiento. El ser humano interpreta al mundo a través de los sentidos. Comúnmente el ser humano tiende a generar signos, y significados del mundo a través de sus capacidades sensoriales, dándole prioridad al sentido de la vista. Sin embargo, hay que aclarar que nuestros procesos cognitivos comienzan a partir de fenómenos sonoros ya que el segundo sentido en desarrollarse es el oído y es aquí donde empezamos a formar y a comprender nuestra realidad sonora. Por ejemplo, nuestras primeras nociones del ritmo son a partir del latido del corazón y otros procesos orgánicos como la respiración.

En el caso del *bats'i rock*, y en otros estilos de música cuya lengua es diferente a la que adquirimos. Cuando no entendemos una canción que esta cantada en otra lengua, el cerebro convierte la voz en otro instrumento. El jefe de medios de Lumaltok nos aporta un ejemplo de esto:

Luego, una de las labores de estos grupos es la de revitalizar el idioma y si tú vas con un disco y lees la canción en *tzotzil* y luego ves la traducción a un lado en español ¡ah! Y luego hasta la tarareas. A mí me ha tocado ver en los conciertos que esta la banda bien prendida no saben ni madres que están diciendo, encuentran un corito y empiezan.<sup>206</sup>

El cerebro trabaja, al menos, en dos niveles: el emocional y el discursivo.<sup>207</sup> De acuerdo con el ejemplo anterior, el cerebro no es exclusivamente analítico -aunque que seas un especialista en música- ya que primordialmente está percibiendo emocionalmente la música. Por eso, cabe destacar que una de las

---

<sup>206</sup> Fragmento de la entrevista a Brian Felipe Pacheco, Jefe de Medios de la Banda Lumaltok; 8 de noviembre de 2015. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>207</sup> *cfr.* Edgar Barroso, "La música y el cerebro" en *Musivolución*, recuperado el 31/05/2017 en: [https://www.youtube.com/watch?v=6tZRP9C\\_mYQ&list=PLrFkZrRQk9nmHpooZd0kZ85KZXjSteX2X&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=6tZRP9C_mYQ&list=PLrFkZrRQk9nmHpooZd0kZ85KZXjSteX2X&index=11)

funciones de la música es la de inducir ciertas emociones y, a partir de ahí, actitudes. Como sucede en el cine, donde la música es un mecanismo para compartir o generar emociones respecto a determinado contexto. En síntesis, dados los dos niveles de la función cerebral ya mencionados, la música es una narradora de emociones que están acotadas por ciertas convenciones lingüísticas y culturales.

En fin, la percepción del mundo a través de nuestro lenguaje nativo puede llegar a limitar el acceso a otras posibilidades de comprensión de ciertos aspectos del mundo. La lengua es un producto de la cultura que construye y modifica el pensamiento del individuo llevando a ver la realidad de forma diferente a aquellos que hablan una lengua distinta. Sin embargo a veces esta percepción se distorsiona o cambia al fusionar algunos elementos de otras culturas creando nuevos significados y expresiones apelando a otra manera de ver el mundo. Y esto es muy común en las artes aunque el mensaje original se vea alterado por la cultura y el pensamiento del espectador.

#### **4.4. El exotismo como forma de integración a la industria musical y al mercado.**

Se puede considerar como exótico a aquello que se considera distinto y extraño con respecto a lo propio, principalmente debido que se le desconoce o se le observa superficialmente. En este caso, los que perciben al *bats'i rock* como exótico son aquellos que desconocen la cultura tzotzil, pero sobre todo desde ámbitos no gubernamentales. Se puede decir que el exotismo, instrumentado por aquellos que desconocen a los pueblos indígenas y su sonoridad, es el correlato civil del indigenismo y la visión museística de algunos funcionarios estatales. Así, la exotización del *bats'i rock* ha provocado malos entendidos como la catalogación de esta música dentro del género World Music, lo que le ha sucedido a *Sak Tzevul* estando de gira en otros países.

Los medios de difusión masiva, desde el punto de vista del espectador, han servido de herramienta para explorar otros tipos de música, pero sin el necesario ejercicio de conocimiento profundo de sus referentes culturales. Dicho lo anterior, es de reconocerse que el internet también ha sido ocupado por

las bandas de *bats'i rock* para darse a conocer en diferentes partes del país y, en algunos casos, a nivel internacional.

#### 4.4.1. Festivales de difusión del *bats'i rock*

Hoy en día, existen diversos festivales de difusión en torno al *bats'i rock*; pero ¿cuáles fueron los antecedentes de estos eventos?; y ¿cuál es su finalidad? Al principio, el Instituto Nacional Indigenista coordinó eventos, en la Ciudad de México, donde se podía escuchar música tradicional y apreciar bailables de diferentes pueblos indígenas. Al respecto, Camilo Camacho explica:

Hubo un tiempo de pujanza del INI, en que no solo creció mucho el instituto sino que hizo muchas cosas. Dentro de la investigación se creó el departamento de etnomusicología, que empezó a generar investigaciones y festivales. Hubo varios festivales que se realizaron, de la música indígena, en la Ciudad de México. Grandes festivales donde traían a representantes de pueblos de 15 comunidades y traían danzas. O sea, era traer a 30-40 personas por cada comunidad, con las danzas completas. Los festivales duraban una semana completa. Es decir, había mucho recurso para hacer ese tipo de eventos. Había un equipo mucho más grande en el departamento de etnomusicología, porque no solo se traía a los grupos y a las danzas sino también se les entrevistaba, se les grababa, se hacían fichas para sacar discos de esos festivales. Discos dobles, muy interesantes, con una investigación, digamos, musicológica. Eran proyectos grandes donde había mucho presupuesto.

Los festivales eran necesarios porque, las culturas indígenas musicales, siempre han sido segregadas. Era importante para sensibilizar a la población, sobre todo de las urbes. En ese entonces, y de hecho el proyecto de INI, que era un proyecto de integración de las comunidades a la nación mexicana. Sí, había una visión de originalidad de los pueblos indígenas como inamovibles, como con sus tradiciones, y lo cierto es que también se mostraba esa riqueza.<sup>208</sup>

Tiempo después del levantamiento zapatista, en el año 2000, se realizó el festival *Del costumbre al rock*, cuyo objetivo era reflejar los cambios musicales dentro de los pueblos indígenas. Las bandas que participaron en dicho evento, fueron *Hamac Caziim* (rock seri); *Xamoneta* (purépecha); Super Coraje (Hña Hñu); Lino y Tano (yaqui); y *Sak Tzevul*. Como bien se sabe, en los inicios de *Sak Tzevul* las instituciones gubernamentales promovían su música en lugares poco comunes. Sin embargo el camino de la banda no se limitó a tocar en ámbitos oficiales, sino que se les abrieron otro tipo de escenarios:

---

<sup>208</sup>Entrevista a Camilo Camacho., 29 de agosto de 2015, Cd de México, México. Realizada por el autor de esta tesis.



por ejemplo, en los festivales Bajo la Luna Morena y 511 Vueltas al Sol: un canto de resistencia. Así, poco a poco fueron tomados en cuenta por otra audiencia, como las organizaciones no gubernamentales comprometidas, algunas de éstas, con la resistencia indígena. Más tarde, la banda ofreció un concierto en comunidades tzeltales de Cancuc, con canciones que promovían la prevención sexual en los jóvenes.<sup>209</sup>

Otro festival, organizado por el propio Damián Martínez, fue el Bats'i fest del año 2009 en Zinacantán. Ahí, además de tocar las bandas *Yibel* y *Lumaltok*, también participaron agrupaciones de otros estados y de Guatemala. Según datos de Martín López Moya: “Este evento fue organizado por CONECULTA-Chiapas, a través del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura indígena (CELALI)[, teniendo] como escenario las cabeceras municipales de dos pueblos indígenas, Tenejapa y Zinacantán, y dos ciudades, San Cristóbal de las Casas y Tuxtla Gutiérrez.<sup>210</sup> El festival abrió en Zinacantán, por ser ahí donde surgió el bats'i rock. Posteriormente, se volvió a realizar en los años 2010, 2015 y 2016, con la participación de más bandas provenientes de diferentes partes Chiapas: La Sexta Vocal, *Vayijel*, *Lekilal*, *Ikal Ajaw*, *Yo'kel Jumaltik*, *Mabasi*, *Kojama*, *Yik'al Kop*, entre otras. Según Martín López, otro evento del mismo perfil se realizó en el 2010: el festival *Kuxlejal k'im*, también en la cabecera municipal de Zinacantán. Ahí tocaron cerca de 20 bandas que se consideraban indígenas. Obviamente, una de las instituciones que lo patrocinó fue el CONECULTA.

Tras el auge de los eventos mencionados, se creó el evento *De tradición y nuevas rolas*, auspiciado federal y estatalmente por CONACULTA y CONECULTA. Compuesto por varios conciertos, el primero de éstos se realizó en 2013 en Zinacantán. Posteriormente se hicieron conciertos en diversas partes de la república. Al respecto, Martín López Moya amplía:

Una muestra del movimiento musical contemporáneo entre jóvenes hablantes de lenguas indígenas del país fue el concierto De Tradición y Nuevas Rolas. Transformación y Fusión Sonora, celebrado en noviembre de 2013 en

---

<sup>209</sup>Cfr, Martín de la Cruz López Moya. “Rock entre jóvenes tsotsiles. Culturas urbanas y sensibilidades emergentes en Chiapas”.p 12

<sup>210</sup>Martín de López Moya. “El Rock Indígena en Chiapas . estrategias de reconocimiento y de consumo cultural”. p. 37

Zinacantán , Chiapas . En ese evento participaron bandas de los estados de Campeche, Chiapas Guerrero, Jalisco, Michoacán, Oaxaca, Quintana Roo, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz y Yucatán. Ahí se reunieron hablantes de maya peninsular, Wurrárica. Mixteco, pur'hepecha, zapoteco, yokot'an, nahua, tzotzil , tzeltal ,tojolabal, y zoque. Durante este encuentro que duro durante cuatro días también se llevaron a cabo clínicas y talleres de formación musical dirigidos por destacados músicos de la escena nacional del rock. El evento fue promovido por el consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de la Dirección General de Culturas Populares, y el gobierno de Chiapas.<sup>211</sup>

Otro evento en el que se desenvuelven las bandas de *bats'i rock*, y otros movimientos musicales en diferentes lenguas, es el Estruendo Multilingüe del Museo Universitario del Chopo. Éste busca difundir diferentes estilos de música, así como promover el uso de las lenguas originarias y el diálogo entre éstas. Entre las bandas que han participado están: *Sak Tzevul*, *Lumaltok*, *Vayijel*, *Hamac Caziim*, *Juchirap*, Isaac Montijo y los Buayums, etcétera. Asimismo, algunas de estas bandas han tocado en el festival Cervantino y en el Festival Cumbre Tajín, cuyo objetivo es preservar el patrimonio arqueológico e inmaterial.<sup>212</sup>

En cierto sentido, las mismas instituciones que supuestamente tienen como misión apoyar este tipo de manifestaciones musicales, terminan reproduciendo en el ámbito artístico los estigmas y prácticas excluyentes que pesan sobre las comunidades indígenas. Por ejemplo, al caer en un enfoque exotista y museístico, exhibiendo a las bandas en espacios o escenarios dedicados específicos para lo indígena: tal es el caso del Vive Latino, un famoso festival de rock impulsado por la iniciativa privada, donde llegó a haber un escenario especial para la música de los pueblos indígenas; el cual fue ubicado lejos de las presentaciones de las otras bandas. Brian, Jefe de Medios de Lumaltok, plantea el dilema que implica para las bandas participar en eventos de éste tipo:

En los festivales como El Vive Latino: ¡Ah!, el escenario de las culturas indígenas, un chingo de escenarios. Pero un escenario para las culturas indígenas, donde no va tocar nadie más, más que las culturas indígenas, entonces es como un arma de doble filo. El Vive Latino sí nos dio mucha publicidad, que mucha gente nos viera,

---

<sup>211</sup>*idem*

<sup>212</sup>Aunque en cierta forma este festival cambia su objetivo original a uno más comercial.

pero nos hacía aun lado, no nos ponían con los mismos grupos que están concursando o en un escenario grande donde la mayoría de las personas va ir [...]”<sup>213</sup>

En ese mismo orden de ideas, hay que aclarar que los organismos promotores de este tipo de eventos los asumen no únicamente como un logro cultural sino en términos jurídico-administrativos y de política pública, lo que les permite ir a la caza de más recursos. Sin embargo, dichos logros benefician poco a las bandas e incluso la mayoría de los materiales grabados se quedan dentro de las mismas instituciones, sin llegar a ver la luz pública. Complementariamente, Damián Martínez señala que el intermediarismo que aprisiona a estas nuevas propuestas musicales le sirve a las instituciones para exhibir, casi como una curiosidad, la historia de miseria que han tenido los pueblos indígenas. La falta de educación artística, ya que los músicos de este movimiento llegaron al rock empíricamente, hace que las instituciones los cataloguen en términos exotistas, condenándolos al ámbito del folclore.

A pesar de los obstáculos que ha tenido este género, podemos decir que su audiencia va creciendo poco a poco. Sin embargo, otro impedimento con el que se han enfrentado, específicamente en San Cristóbal, son los espacios: a la hora de pedir un teatro u otro sitio para tocar, se los impiden con un montón de requisitos. Pero cuando un músico extranjero pide permiso para tocar en algún lugar, no les ponen traba alguna. Este es otro ejemplo del accionar contradictorio de las diversas instancias organizadoras, que supuestamente buscan el beneficio de las bandas. Al mismo tiempo, se construyen relaciones de dependencia con los músicos: porque las bandas ven restringidos los espacios para la ejecución y difusión de su música casi exclusivamente a lugares que están gestionados por instituciones del gobierno. Así, se les excluye de otros escenarios y, en consecuencia, de compartir y convivir con otros artistas, con las implicaciones que todo eso tiene en términos de la necesaria retroalimentación, dialogo y encuentro de las nuevas propuestas dentro de la industria musical y la sociedad.

---

<sup>213</sup>Entrevista a Brian Felipe Pacheco., 8 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

Cabe destacar que en México no existe un ámbito propio de la música independiente, o es muy débil, ya que la mayoría de los festivales que se hacen en todo el territorio nacional son comerciales, sin cumplir una función reflexiva en la sociedad como alguna vez lo hicieran otros géneros musicales o el propio rock en Estados Unidos y Europa.<sup>214</sup> Al respecto, comenta el bajista de *Sak Tzevul*, Otto: “en lugares donde he estado, en los Estados Unidos, hay festivales donde en realidad llegan cientos de gente y cientos y cientos y cientos de gentes a escuchar bandas que no son de MTV. Son bandas de movimientos independientes, pero que en realidad hay un movimiento muy fuerte de por sí. Aquí no hay ese movimiento independiente y todo está como acaparado por televisa o por tv azteca, por sus empresas que tienen ya sea MTV, HTV o EXA.”<sup>215</sup>

#### **4.4.2. El impacto del *bats'i* rock a nivel nacional e internacional.**

La discriminación y el racismo, por parte del público<sup>216</sup> y las instituciones gubernamentales, son las formas de violencia que más frecuentemente han tenido que enfrentar Sak Tzevul y las otras bandas de procedencia indígena.<sup>217</sup> Ya sea por el desconocimiento del idioma y la cultura de dichas agrupaciones o por la vigencia de la imagen virreinal del indio, que hoy en día se sigue reproduciendo en diversos ámbitos, la situación del rock indígena es diferente a las otras expresiones musicales juveniles. Como

---

<sup>214</sup>A pesar de que el rock tenga una función ideológica y sea considerado como contestatario para algunos sectores sociales, para las empresas o la industria musical siempre va encontrar como aprovechar estos discursos o propuestas musicales, para convertirlos en ganancias y así poder crear una imagen distorsionada de rebeldía y de los acontecimientos de la actualidad.

<sup>215</sup>Entrevista a Otto Anzures., 20 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>216</sup>Las diferencias, en cuanto al público que asiste a estos eventos, dependen del lugar donde se efectúa la presentación. En el caso de esta investigación, pude observar distintos tipos de audiencia: académicos, periodistas, jóvenes provenientes de comunidades indígenas, madres con su hijo cargando, niños que apenas empiezan a caminar, señoras mayores y turistas. A parte del lugar, también influye el cómo las bandas se dan a conocer y con qué continuidad se presentan en los festivales u otros lugares alternativos. Como lo hace *Lumaltok*, que toca continuamente en diversos foros como El Paliacate, La Catrina Cultural y el Café Revolución.

<sup>217</sup>Otro aspecto importante, pero poco estudiado, es el de la discriminación entre miembros de una misma comunidad y entre comunidades indígenas diferentes. Esta rivalidad se puede observar en las mismas bandas e incluso en la utilización de distintos elementos culturales dentro del escenario por parte de éstas.

ya lo he ejemplificado en los párrafos precedentes, al compartir escenario con otras bandas difundidas por la industria musical se ha generado una división artística, donde el rock en tzotzil u en otro idioma indígena es estereotipado. Otro caso que sirve de ejemplo, es el de un grupo de jóvenes que iba a ver a la banda de ska, Sekta Core, en Palenque, pero cuando *Lumaltok* subió al escenario, con sus trajes tradicionales, asumieron que no sabían tocar. Ya estando en pleno concierto, se dieron cuenta del talento musical de dicha agrupación; a tal grado, que al finalizar el concierto los espectadores fueron a pedir autógrafos exclamando: "nosotros no creímos que tocaban chido; los vimos con sus trajes, ¡ay pura madre!; luego de que los escuchamos, tocan poca madre".<sup>218</sup> En este mismo orden de ideas, la cultura de lo comercial es excluyente respecto de las expresiones artísticas que muestran la realidad que se vive en diferentes lugares de México, tal como pasó en el ya comentado episodio del Vive Latino. Incluso, es que destacar que la música originaria de Chiapas, al igual que la de otros estados, no es muy bien aceptada dentro de las mismas comunidades indígenas, ya que los gustos musicales están fuertemente condicionados por lo que se difunde a través de los canales televisivos musicales y la radio.<sup>219</sup>

Paradójicamente, estas expresiones son mejor aceptadas en lugares distintos de los de procedencia. Tal vez sea por la lengua en que está compuesta y la fusión que dan a conocer, puesto que rompe con el estereotipo predominante del indígena. En el ámbito internacional, *Sak Tzevul* ha sido la única banda que ha llevado su música a países como Rusia, Francia, España, Estados Unidos y Japón. Su recibimiento por parte del público ha sido excelente, ya que ha mostrado que México no solo puede ser representado con música de mariachi, sino que hay otras vertientes musicales y otros idiomas diferentes

---

<sup>218</sup>Entrevista a Brian Felipe Pacheco., 8 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>219</sup>Aunque existen, localmente, programas de radio que transmiten rock indígena e incluso invitan a las bandas para dar a conocer su material discográfico: por ejemplo, el programa radiofónico *Las rutas del rock*, dirigido por Daniel Trejo Sirvent, y el canal 10 de la televisión chiapaneca.

al español. Otto Anzures, bajista ocasional de la banda, describe como el público de otros países ha aceptado su música:

Entonces, por eso te digo esta anécdota, que me dice una española a lo mejor que ella pasa por el estante donde estaba México en una feria de turismo, así gigante, donde había gente de todo el mundo y dice: “¡ah!, ¡no!, -y escucha nuestra música- pues esto es mejor que el mariachi”. Pues claro, ella esperaba de que México se escuchara mariachi o marimba y entonces se llevó una sorpresa que parece que fue muy grata.<sup>220</sup>

#### **4.5. El *bats'i rock* como forma de expresar descontentos sociales.**

En el caso de *Sak Tzevul*, tanto en la banda original como en las que le siguieron, las letras de las canciones exponen aspectos importantes tanto de su cultura como de su contexto social más general: problemas medioambientales, leyendas, su simpatía con el EZLN, situaciones de violencia y segregación, entre otros. Circunstancias que de acuerdo con los testimonios registrados a través de entrevistas resultan normales de ver en las comunidades indígenas de Chiapas. Respecto a las problemáticas de la cotidianidad indígena chiapaneca, Efraín Ascencio escribe:

No hay ningún rincón que quede exento de marginación en el estado o en el sur de México. A donde uno vaya pensando en escenarios, pues de justicia, yo creo que todos son escenarios de marginación; de marginación económica, de marginación en cualquier tipo de servicios, de salud, educación, laboral. Somos aquí, en San Cristóbal de Las Casas, yo creo que 300 000 habitantes más o menos; entonces no hay las escuelas suficientes, no hay los hospitales suficientes, no hay viviendas suficientes, no hay trabajo suficiente; entonces eso, pues hace que siga siendo una región pues altamente marginal. En ese sentido, yo creo que no podemos hablar de ninguna política gubernamental que haya aminorado estas carencias. Yo creo que siguen estando en deuda por muchos años hacia el futuro las políticas públicas en el estado, no se diga en México. Pero yo creo que sí, todavía no se puede hablar de que hay una excepción o una parte del estado en donde no exista marginación. Entendiendo eso de forma muy amplia.<sup>221</sup>

Por supuesto, hay zonas de Chiapas donde dicha situación es más notoria. Por ejemplo, Santiago el Pinar y Ocoatepec. Muchas veces, los recursos que debieran ser para instalar los servicios básicos en este tipo de comunidades son utilizados en cuestiones administrativas como las campañas de

---

<sup>220</sup>Entrevista a Otto Anzures., 20 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas Realizada por el autor de esta tesis..

<sup>221</sup>Entrevista a Efraín Ascencio., 19 de octubre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

comunicación política que, a la larga, no hacen más que favorecer la imagen de partidos políticos y gobiernos. Todo esto tiene consecuencias muy concretas en la calidad de vida de los miembros de las comunidades indígenas. Un ejemplo claro, es el que me platicó el profesor Luis Fernando Bolaños sobre una comunidad zoque en Ocoatepec:

Yo hice investigación, pero no con musicología [sic] o algo por el estilo, a mí me invitan a un proyecto para filmar una experiencia lingüística con un cuadernillo en zoque. Y al estar filmando ahí, conviviendo con la gente: "oigan, saben qué, ¿se acuerdan de una chava del COBACH que entrevistaron la semana pasada que llevaba las uñas de negro muy gótica? -no pues sí- no, pues intentó suicidarse." Entonces vamos, ánimo hermosa, échale ganas a la vida, ya vez. Pero resulta que no era la única en Ocoatepec, hay un índice de suicidios bien evidente y esto lo tengo en video. Al entrevistar al ex-alcalde, donde sí reconoce que no hay salida para estos chavos. O sea, a lo más que llegan ahí es al COBACH 52 y fuera de ahí o te vas de inmigrante; o te regresas a la milpa; o te regresas a los cafetales; te vas para Villa Hermosa o de inmigrante a los EU. No hay futuro para eso, ahí sí se aplica el lema punk: el no futuro. Entonces, los chavos al no tener nada que hacer, no haber empleo, pues la única salida es el suicidio y los índices son altos.<sup>222</sup>

Desde un enfoque social, es pertinente aproximarnos a la música de la banda utilizando la teoría del control cultural de Guillermo Bonfil Batalla. Este planteamiento hace hincapié en la capacidad de decisión que ejerce una colectividad sobre los elementos culturales que produce, reproduce y transforma. "Por elementos culturales se entienden los recursos de una cultura que resulta necesario poner en juego para formular y realizar un propósito social."<sup>223</sup> El siguiente cuadro presenta la clasificación de elementos culturales planteada por Bonfil Batalla.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup>Entrevista a Luis Fernando Bolaños, 14 de octubre de 2015, UNICH San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>223</sup>Guillermo Bonfil Batalla " "Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural".p 79.

<sup>224</sup> Guillermo Bonfil Batalla, "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos". pp. 171-172

| Elementos culturales   |  |   |  |  |
|--|--|---|--|--|
| Materiales   | De organización  | De conocimiento   | Simbólicos   | Emotivos   |
| Son todos los objetos, en su estado natural o transformados por el trabajo humano, que un grupo esté en condiciones de aprovechar en un momento dado de su devenir histórico: tierra, materias primas, fuentes de energía, herramientas y utensilios, productos naturales y manufacturados, etc. | Son las formas de relación social sistematizadas, a través de las cuales se hace posible la participación de los miembros del grupo cuya intervención es necesaria para cumplir la acción. La magnitud y otras características demográficas de la población son datos importantes que deben tomarse en cuenta al estudiar los elementos de organización de cualquier sociedad o grupo. | Son las experiencias asimiladas y sistematizadas que se elaboran, se acumulan y transmiten de generación a generación y en el marco de las cuales se generan o incorporan nuevos conocimientos. | Son los diferentes códigos que permiten la comunicación necesaria entre los participantes en los diversos momentos de una acción. El código fundamental es el lenguaje, pero hay otros sistemas simbólicos significativos que también deben ser compartidos para que sean posibles ciertas acciones y resulten eficaces. | Que también pueden llamarse subjetivos. Son las representaciones colectivas, las creencias y los valores integrados que motivan a la participación y/o la aceptación de las acciones: la subjetividad como un elemento cultural indispensable. |

Como ya lo he mencionado, en un principio, en Zinacantán hubieron disputas con las autoridades tradicionales debido al uso de sus elementos culturales sagrados en la producción musical de *Sak Tzevul*. En la actualidad, la propuesta de *Sak Tzevul* y otras bandas similares se ha hecho de un lugar dentro de escenarios promovidos por instituciones gubernamentales, en diferentes partes de la república. En las comunidades indígenas, como es el caso de Zinacantán, es probable que esta reformulación de sus elementos culturales sea apropiada y reconocida, debido al uso de la lengua, la cosmovisión, de los soundscapes y por las mismas letras. Estos componentes, están creando una tendencia y cambiando la historia al expandir el papel y el contexto de la música tradicional.

De acuerdo con el origen y el grado de decisión que la comunidad tiene sobre los elementos culturales que pone en juego el *bats'i rock*, podemos establecer el perfil sociocultural de esta expresión musical.



En primer lugar, al tomar géneros y subgéneros del rock para reivindicar su cultura y defender la igualdad entre los individuos, podemos hablar de un proceso de apropiación.<sup>225</sup> No obstante, dicha apropiación parece estar en tránsito hacia un proceso de autonomización cultural,<sup>226</sup> dado que las bandas están construyendo una capacidad de decisión sobre los elementos culturales que utilizan. Es decir, que van adquiriendo la capacidad de producir, reproducir, modificar y usar sus elementos culturales de acuerdo con sus propios intereses.

Por otro lado, si miramos hacia el exterior de sus comunidades de origen, hay que reconocer que estas propuestas musicales están sometidas a ciertos procesos de enajenación cultural.<sup>227</sup> La actividad de la mayoría de las bandas de rock de Chiapas está acotada por la acción de ciertas instituciones gubernamentales, por ejemplo a través de diversos programas culturales, que supuestamente fomentan la creatividad y producción de bienes culturales. Por supuesto, dichas acciones e instituciones se asientan en el indigenismo neoliberal, del que ya he hablado, en el asistencialismo y en una representación museística de las expresiones culturales de las comunidades. Podemos decir que las instituciones estatales y empresariales desempeñan el rol de intermediarias entre las bandas de *bats'i rock* y la sociedad no indígena. En cierto sentido, dicha intermediación amenaza el control de los elementos culturales por parte de las bandas y de sus comunidades. Como bien dice Bonfil Batalla:

---

<sup>225</sup>Según Bonfil Batalla, podemos definir una cultura apropiada cuando “los elementos culturales son ajenos, en el sentido de que su producción y/o reproducción no está bajo el control cultural del grupo, pero éste los usa y decide sobre ellos. Un proceso que parece estar ocurriendo en diversas situaciones es la apropiación de las grabadoras portátiles de “cassettes”, cuyo uso permite difundir música propia (entre los serios, por ejemplo) y que también ha servido para transmitir consignas políticas en grupos que se hallan en guerra de liberación.” Bonfil Batalla “Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural”, p. 81.

<sup>226</sup> Siguiendo con la perspectiva de la teoría del control cultural, una cultura autónoma se refiere a cuando “el grupo social posee el poder de decisión sobre sus propios elementos culturales: es capaz de producirlos, usarlos y reproducirlos. La agricultura tradicional de milpa puede ser un ejemplo, por que las sociedades campesinas que la practican controlan, en efecto, todos los elementos culturales que son necesarios para su funcionamiento: tierra, semillas, tecnología, organización del trabajo, conocimientos y prácticas simbólicas.” *Idem*

<sup>227</sup>Por cultura enajenada, se entiende aquella situación en que, “aunque los elementos culturales siguen siendo propios, la decisión sobre ellos es expropiada. El bosque es de la comunidad, pero lo tala una compañía maderera de acuerdo a sus intereses, con sus obreros y sus máquinas. La “folklorización” de danzas y festividades religiosas que se promueven con un interés comercial completamente ajeno a su sentido original, es un ejemplo común.” *idem*

En la sociedad capitalista la clase subalterna sufre la expropiación de una parte del producto de su trabajo (plusvalía) y es marginada en la distribución de los bienes producidos. Hay un proceso concomitante de exclusión de la clase subalterna de las decisiones sobre los elementos culturales en beneficio de la clase dominante y con la participación del Estado; esta exclusión genera un conflicto: la clase subalterna lucha por mantener el margen de control cultural que posee y, simultáneamente, por ampliar su participación en el ejercicio de las decisiones sobre sus propios elementos culturales y sobre los que son comunes al conjunto de la sociedad y le han sido expropiados.<sup>228</sup>

A pesar de que la intermediación institucional puede implicar un importante riesgo de manipulación, la música de *Sak Tzevul* y las demás bandas de este movimiento en Chiapas busca denunciar y erradicar la dominación, el racismo y todo tipo de segregación que se haya instaurado sobre las comunidades indígenas. Por eso, el *bats'i rock* también revela una necesidad de los grupos étnicos originarios: la expresión del cumulo de tensiones y cambios que constituyen su devenir. Algunas letras que reflejan la postura política de dicha banda son: *Manifiesto de Primavera* y *Aniversario*, del disco *La Selva Soñadora*. Cabe destacar que este disco es un tributo a la Selva Lacandona; puesto que antes de su producción, el compositor tuvo un sueño donde se le reveló la madre tierra con la imagen de una virgen cegada.<sup>229</sup>

En la siguiente letra, de la canción *Manifiesto de Primavera*, podemos notar el uso de palabras que manifiestan descontento social y resistencia, dentro del marco histórico de las comunidades indígenas:

|                             |                                 |
|-----------------------------|---------------------------------|
| Una oración, un canto nuevo | Largos cabellos de la oscuridad |
| Que levante la esperanza    | Falsas estatuas de la libertad  |
| Un corazón que se desangra  | Tanta apatía y tanta quietud    |
| Por dar vida a una rosa     | ¡Que maldita indiferencia!      |

|  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| Por los que soñaron un nuevo amanecer, | Ya la madre tierra no va soportar    |
| Por los que murieron sin saber porqué  | Tanta sangre que corre en su vientre |

---

<sup>228</sup>*Ibidem.* p 84

<sup>229</sup>En dicho sueño, según nos cuenta Damián, “la selva soñadora es esa mujer ciega que no quiere ver lo que le están diciendo, lo que es la realidad, porque es un engaño y que gracias a que no está creyendo en esa mentira porque esta ciega y no puede ver la mentira no va ser verdad.”Entrevista a Damián Martínez., 25 de noviembre 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis. Cabe destacar que el sueño dentro de diversas culturas, entre ellas la tzotzil, es muy importante puesto que a partir el, se define el cargo que el individuo va ejercer toda su vida. Por ejemplo un curandero o los mismos músicos tradicionales. Antes de desempeñar su función sueñan a una deidad señalando que toda su vida van a tocar sin pago alguno

Por los que vivimos en un mundo cruel,  
Que nos negamos a cambiar

Por los condenados de una sociedad  
Que se lava las manos con sangre,  
Por la justa idea de moralidad  
Que encarcela a inocentes

Una oración, un canto nuevo  
Que levante la esperanza  
Pequeña luz incandescente  
Oculta en nuestros sueños.

¿Por qué tanto miedo les causa el amor?  
De una dignidad rebelde

Despertara un día soleado  
Dignamente cantaremos  
Volaremos juntos en un cielo azul  
Nuevos caminos que trazan los vientos  
Y el recuerdo de este lamento será  
La ignorancia de estos tiempos.<sup>230</sup>

Ya que hablamos de resistencia, es conveniente revisar la canción “Aniversario” en la que está implícito el apoyo al EZLN:

Ayer fue el aniversario  
De la muerte de un rebelde  
A manos de metralletas  
De las tropas federales  
Que obedecen ciegamente  
A patrones y cobardes  
Que no tienen pantalones  
Pa’ bajar de sus carruajes  
De la muerte y la miseria

Insurgente de los pobres  
De la Selva Lacandona  
Amor de razón y fuego  
Con un hilo en la memoria  
Que no se vendió al gobierno  
Por ser héroe de la historia  
Mas sin embargo tu pueblo  
te recuerda y te da gloria  
Combatiente guerrillero.<sup>231</sup>

En la canción *Esperanza Mía*, por otro lado, llama la atención la interpelación hacia aquellos miembros de su comunidad que se olvidan de sus raíces:

No... yo no voy a renunciar  
A la libertad  
A la dignidad  
No... no dejare de cantar  
A la realidad de mis lamentos nunca más

Hay quienes prefieren olvidar  
A cambio de silencio y sufrimiento

Soñadores canten sin cesar  
Abran los latidos de los cuerpos  
Para que nunca dejen de existir  
La esperanza del mejor vivir

Ay, esperanza mía va  
Volando a través del universo  
Ay...si alguien me puede escuchar

---

<sup>230</sup>Damián Martínez. *Manifiesto de primavera* en: *Selva Soñadora*. p 11

<sup>231</sup>*Ibidem*. p 15

Pero yo prefiero aquí morir  
Que calar las voces de mi pueblo

No resista más su sentimiento.

No, ya no voy a callar más  
Llora corazón que este es tu pueblo  
Ay, cuando vaya por ahí  
Me voy acordar de un sueño por vivir

Hay que destacar que el talante contestatario no se limita a las letras de las canciones; en ocasiones, Damián hace alegatos en favor de sus raíces y contra el racismo y la exclusión que afectan a su comunidad. Por ejemplo:

Bueno, dedicamos la siguiente canción para todos mis cuates que están aquí, de Zinacantán Chiapas, [...] sólo para que no nos olvidemos de dónde venimos. Yo creo, que en estos tiempos las nuevas generaciones no tengan vergüenza de ser de una comunidad, de un pueblo pequeño; porque anteriormente así fue, mucho tiempo de nuestra historia. La verdad es que no queremos que vuelva a ser así, queremos estar orgullosos de donde somos; así sea de un pequeño lugar del monte, de los cerros, estar orgullosos de ese lugar. Y por eso estamos haciendo ese trabajo con el grupo *Sak Tzevul* y pues dedicamos esta canción para tener el orgullo de nuestra tierra.<sup>232</sup>

Por otro lado, a partir de la música de *Sak Tzevul* muchos jóvenes empezaron a formar sus propias bandas y, al no tener una influencia directa por parte del EZLN, el contenido de sus letras plantea diferentes perspectivas de la resistencia indígena. Por ejemplo la letra de *Patria*<sup>233</sup> de la banda *Lumaltok*:

|                                |                                    |
|--------------------------------|------------------------------------|
| Cuando la vida se acaba        | El dinero nos confunde             |
| No queda más que rezar         |                                    |
| Atado a una silla              | El hombre cava la vida             |
| Un crimen de nuestra autoridad | No entiendo a la justicia          |
|                                | Cuando la vida se acaba            |
| No entiendo a la justicia      |                                    |
| Cuando solo veo corrupción     | Pido libertad a mi patria          |
| Donde está la revolución       | La revolución, la revolución       |
| Cuando aún somos esclavos      | Cuando la vida acaba no queda más. |

---

<sup>232</sup>*Sak Tzevul* Acústico.

<sup>233</sup>*Vukub Ja`vil ta LUMALTOK*. 2015

Por otro lado, la canción *ch'ich'el jchuleltik* plantea un discurso contra las diversas formas de violencia estructural, históricamente reproducidas, como la pobreza, la opresión y la explotación:

|  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| Qué triste está mi gente viviendo en casas de cartón | En nuestras propias tierras          |
| Nos creen idiotas                                    | Paz en mi alma                       |
| Y unos ignorantes                                    | Paz en mi espíritu                   |
| Quinientos años de opresión                          | <i>Ayo abai</i>                      |
| Y de ser esclavos                                    | <i>Kotoltik me'un</i> <sup>234</sup> |

En el videoclip de su canción *Svokol Ololetik*, la banda llamada *Yibel* muestra, a través de la figura de la niñez, problemáticas que conciernen a la pobreza. Al respecto, Mariana Montiel plantea que “*Yibel* está involucrando al escucha en la problemática que expone, cual si fuera una autoridad o fuera responsable de lo que pasa”<sup>235</sup>

|                         |                                    |
|-------------------------|------------------------------------|
| Albun k'uchal (3)       | Dime por qué                       |
| toj abolsbaike          | ellos tienen que sufrir            |
| Albun k'uchal           | Dime por qué                       |
| stuk tukik li ololetike | Los niños se encuentran tan solos. |
| Albun k'uchal           | Dime por qué                       |
| kalam jnich'namtik      | nuestros niños y niñas             |
| mu xkich'tik ta k'ux    | no son tomados en cuenta.          |

La Sexta Vocal, que es una banda que no pertenece propiamente al *bats'i rock*, también toca el tema de la violencia y se compromete con cuestiones propias de la actual situación indígena. Como dice Miguel, el guitarrista de dicha agrupación:

Nosotros en cada suceso social que suceda, siempre nos enfocamos. Hubo un caso que precisamente ya casi no se ha resuelto [sic.] pero encarcelaron a Víctor, era zoque y lo encarcelaron injustamente en Oaxaca. Y precisamente estábamos con el tema de Víctor, o sea porque era indígena y no le valoraron sus derechos. [...] Él platicaba, porque es de nuestro pueblo, y él [...] dijo que era indígena de Ocotepéc y que hablaba zoque y no le creyeron; y sabiendo eso la autoridad no contestó a eso y lo encarcelaron casi un año. Y medio injustamente,

---

<sup>234</sup> *Lumaltok II*

<sup>235</sup> Beatriz Mariana Montiel Sánchez. *La representación identitaria de jóvenes músicos a través de la emergencia del movimiento de Batsi Rock en los altos de Chiapas*. P 125.

hasta que una abogada y amiga se empezó a mover. Empezamos a difundir, hacerlo igual en nuestros conciertos, llevar carteleras de Víctor, o sea, hasta que el pueblo levanto la voz y salió.<sup>236</sup>

En los eventos en los que suele participar La Sexta Vocal son, en su mayoría, organizados por instituciones gubernamentales del ámbito de la cultura, muchas veces se les ha impedido incluir referencias explícitas a las problemáticas políticas y sociales. Sin embargo, estas prohibiciones no han sido obstáculo para que la agrupación pueda manifestarse de acuerdo a sus inquietudes e intereses.

Como bien dice Pedro, el vocalista de la banda:

Nosotros no tratamos solamente de la cultura, pero igual tocamos temas sociales, políticos, en realidad lo que pasa. No sólo en otros países pasan las violencias, pues igual en los pueblos. O sea, en los pueblos vez gente que es injusta, lo que es el machismo: pues en el pueblo se vive y tú tratas de decirlo eso. Por qué esconderlo, son cosas que ves en tu pueblo y hay que decirlo. Hay veces que en algunos conciertos ha pasado: cuando estuvo la matanza, desgraciadamente, de Ayotzinapa, esa onda la decíamos. Hubo festivales que igualmente íbamos a decirlo, donde nos dijeron no digan esos discursos; porque sabían las personas que manejábamos este tipo de discursos y aprovechamos esos espacios para decir esas cosas. Entonces, en ese evento sí nos prohibieron que habláramos ese tema, nos decían "sería mejor que no tocaras ese tema" y porque eran ondas del gobierno que está organizando ese evento. Pero al final lo dijimos y pues estando en el concierto para qué callarte; no tienes que callarte, si quieres decir algo: dilo. Puedes decir lo que quieras en un concierto, no faltándole al respeto al público...<sup>237</sup>

En la canción titulada *Jinea*, esta agrupación protesta contra la violencia que se vive cotidianamente en

Ocotepec:

#### **Jinea (ya no más)**

| <b>Zoque</b>                        | <b>Español</b>                           |
|-------------------------------------|--|
| Te kupjkuyis tzäjpapä te kipjkupijk | Un pueblo que lucha con violencia y no   |
| Mijtzi jyimujsi näkäwänä            | Te puedes esconder yo miro este ejemplo  |
| Äjt ispät yäitjkuy                  | Que todos tus hijos escuchan al crecer   |
| Yisapapäm'uncis te yienjyapajk      | Coro                                     |
|                                     | No más violencia, no injusticia ya basta |
| Jyijnea te kipjkuy                  | De tu autoridad                          |
| Jyijnea te tzänjkuy                 | No más violencia, no injusticia          |
| Jyijnamätsutnthe min ahnjikuy       | ¿quieres que se convierta en guerra?     |

---

<sup>236</sup>Entrevista a Pedro Estrada y Miguel Morales., 23 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

<sup>237</sup>Entrevista a Pedro Estrada y Miguel Morales., 23 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Realizada por el autor de esta tesis.

Jyjinea te kipjkuy  
Jyjinea te tzänjkuy  
Majkapäte kajkuywituyi

No más violencia  
No injusticia  
Ya basta de tu autoridad[...]

Estamos cansados de tanta desigualdad  
En este país demandas que sirven para  
que a ti te terminen de matar<sup>238</sup>

En la letra de *Peka Wane* hacen referencia a la resistencia indígena contra el racismo y la violencia cultural. Ahí resaltan la importancia de no olvidar las raíces y seguir inculcando su cultura en las generaciones futuras:

#### **Peka Wane (Son de pasión)**

| Zoque                     | Español                                 |
|---------------------------|---|
| Mijtzi ajtzi täwaäjne     | Mi pueblo en resistencia                |
| Umjampou'yaajk tzäjki     | las culturas de afuera acababan con mi  |
| Yäti tzäjkyapan'uneis     | lengua , se pierden nuestras danzas,    |
| Nhgaeistam kipjsapapä     | conocimientos olvidados.                |
| Tyiataistam kiyantzuistam |   |
| Te tzäjkitam              | Mi hermano, amigo mío no te olvides,    |
|                           | no te olvides del pasado y el presente  |
| Mijtzi ajtzi täwaäjne     | son los niños, jóvenes con la memoria , |
| Umjampou'yaajk tzäjki     | nuestros padres y abuelos, la cultura.  |
| Yäti tzäjkyapan'uneis     |   |
| Nhgaeistam kipjsapapä     | Únete a no olvidar, lo que se te ha     |
| Tyiataistam kiyantzuistam | enseñado, habla canta baila, que tu     |
| Te tzäjkitam              | pueblo es tu casa , tu cultura que no   |
|                           | muera en el pasado y después            |
|                           | lamentos olvidados. <sup>239</sup>      |

---

<sup>238</sup>*Ode Mabaxä*, 2014

No obstante la manera aguda de expresar su inconformidad frente a las injusticias que se cometen, es contradictorio que estas bandas se muevan predominantemente en un ambiente institucional; ya que diversos organismos gubernamentales del ámbito cultural son los que las promueven por medio de becas y diversos tipos de apoyo financiero.<sup>240</sup> Sin embargo, desde otra perspectiva, las bandas utilizan dichos recursos para dar a conocer de una mejor manera su cultura e ideales, con el fin de cambiar el contexto de violencia cultural, estructural y directa que envuelve a los pueblos indígenas. En otras palabras, estas bandas no se han dejado manipular a pesar de los diversos apoyos institucionales recibidos. Al mismo tiempo, es necesario reconocer que el cambio que quieren apoyar los músicos de este movimiento excede por mucho la capacidad del arte. Como bien lo dice John Blacking:

La música no puede cambiar las sociedades como pueden hacerlo los cambios en la tecnología o la organización política. No puede llevar a la gente a actuar, a menos que esté social y culturalmente predispuesta a hacerlo. No puede infundir hermandad, como esperaba Tolstoi, ni ningún otro estado o valor social. Lo más que puede hacer en las personas es confirmar situaciones que ya existen. Por sí misma no puede generar pensamientos que beneficien o dañen a la humanidad, como algunos escritores han querido. Pero puede hacer a las personas más conscientes de sentimientos que han experimentado, o que han experimentado en parte, al reforzar, estrechar o expandir su conciencia de distintas formas.<sup>241</sup>

Basándonos en lo dicho por Blacking, podemos decir que todo arte propicia en la audiencia una mayor conciencia de su contexto y, de alguna manera, la interpela políticamente. *Sak Tzevul*, como pionero de este movimiento y junto con bandas procedentes de otros estados, ha tocado temas como la violencia, la segregación, la injusticia, la explotación de los recursos naturales, etcétera. A algunas personas les podría parecer que este tipo de discursos sólo se usa para atraer a ciertas audiencias o con el fin de obtener recursos federales. No obstante, las bandas con las que conversé para esta investigación afirman tener como ideal el hacer música y contribuir a iniciar una revolución pacífica. Considerando

---

<sup>239</sup> *idem*.

<sup>240</sup> Es algo parecido a lo que hacen diversas marcas comerciales cuando tratan de apropiarse de un ideal al que le pueden sacar beneficios monetarios. Como la contracultura, que en un principio se oponía al moralismo impuesto por las elites y después se volvió una mercancía de moda.

<sup>241</sup> John Blacking *¿Hay música en el hombre?*, pp. 165-166.



lo dicho por Freeman respecto a las canciones de protesta social, podríamos decir que dicho género también funciona como una vía de escape para las inconformidades acumuladas en las comunidades:

En primer lugar, las letras de protesta social surgen cuando los miembros de una sociedad carecen de otros mecanismos de protesta. Encontraremos este tipo de canciones en un segmento oprimido de la sociedad y perdurarán mientras estos individuos carezcan de otros medios de acción más directos. Estas letras constituyen un intento por parte de los miembros de la sociedad de sobrellevar esas condiciones inaceptables. Por otro lado, al disminuir las frustraciones, permiten al individuo una «vía de escape» dentro del grupo y, de esta manera, adaptarse a las condiciones sociales existentes. Además, pueden lograr cambios sociales al movilizar el sentimiento de grupo. En cualquier caso, estos versos tienen la función de reducir los desequilibrios y favorecer la integración social.

En segundo lugar, cuando existe una frustración o conflicto de larga duración en las necesidades personales o las demandas culturales en contradicción con las costumbres morales de una sociedad, se cantarán letras estabilizadoras. Éstas describirán el conflicto, pero no acabarán en protesta. Es más, ofrecerán la solución que esas costumbres morales establezcan. Así, estas letras estabilizadoras permiten a las personas una «vía de escape» a la vez que reafirman el sistema social.

En tercer lugar, cuando las condiciones permiten otros tipos institucionalizados de expresión personal y no predominan los conflictos morales, encontraremos exclusivamente letras de tipo recreativo, cuya función es estrictamente entretener.<sup>242</sup>

En pocas palabras, la música y las demás expresiones artísticas surgen como una necesidad ante la carencia de mecanismos de protesta. El arte, bajo esta perspectiva, funciona como una forma de sobrellevar condiciones inaceptables de discriminación y violencia que persisten en la actualidad hacia los pueblos indígenas; pero también como una postura ante el régimen tradicionalista de la propia comunidad.

#### **4.6. El discurso oculto de resistencia del *bats'i rock* y otros movimientos musicales de Chiapas ante el contexto político y de difusión.**

El discurso de resistencia cultural, de la mayoría de las bandas de *bats'i rock*, dista mucho de ser aceptado como tal por los organismos que supuestamente las promueven, que suelen asumirlo desde una visión romántica y asistencialista de los pueblos indígenas. Es decir, que las dependencias culturales del gobierno, federal y estatal, actúan de una manera codificada aprovechándose de las

---

<sup>242</sup>Linton Freeman. *The changing functions of a folksong*. Cit.pos. Alan Merriam. *Usos y funciones de la música*, p 287

necesidades de los músicos; buscando preservar sus prerrogativas y el control institucional del *bats'i rock* y otros movimientos musicales. En este sentido, de acuerdo con James Scott,<sup>243</sup> las instituciones y programas dirigidos hacia las comunidades indígenas se sustentan en un discurso colonial de carácter público. La dominación a través del discurso público indigenista-museístico, ha llevado a los grupos de este género musical a producir un discurso oculto que “está constituido por las manifestaciones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman, contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público.” Siguiendo con lo planteado por Scott, el arte representa un medio para evidenciar y reformular el discurso oculto de las autoridades, para después hacerlo público entre los dominados.

Según este autor:

Cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica del poder a espaldas del dominador. El poderoso, por su lado, también elabora un discurso oculto donde se articulan las prácticas y las exigencias de su poder que no se pueden expresar abiertamente. Comparando el discurso oculto de los débiles con el de los poderosos, y ambos con el discurso público de las relaciones de poder, accedemos a una manera fundamentalmente distinta de entender la resistencia ante el poder.<sup>244</sup>

Desde esta perspectiva, los diversos programas socioculturales que fomenta el Estado, son confrontados por algunas de las letras que integran el repertorio del *bats'i rock*. Por mencionar un ejemplo, aunque no pertenece propiamente al *bats'i rock*, La Sexta Vocal denuncia con su música casos en el que el gobierno estaba inmiscuido y donde modifica la crónica de los hechos para ocultar su barbarie. Evidentemente, al utilizar recursos federales para hacer público su discurso oculto, a través de la música, los artistas corren el riesgo de que se les retire el financiamiento para producir más discos o, algo mucho peor, pueden recibir agresiones físicas o amenazas de muerte. No obstante, para los artistas esto es un acto de libertad que les permite explayarse, aprovechar el escenario y manifestarse contra los actos de injusticia que observan.

---

<sup>243</sup>Vid. James C. Scott. IV. Falsa Conciencia: ¿Una Nueva Interpretación?. pp. 97-135

<sup>244</sup>James C. Scott. *Los dominados y el arte de resistencia. Discursos ocultos.* p 21

En cierto sentido, la música de estas bandas está generando espacios, subculturas, contraculturas e identidades que buscan la dignidad y la autonomía de su pueblo. Al respecto, Camilo Camacho enfatiza la función contestataria del arte, ya que a partir de ésta podemos comprender la necesidad creativa y de reconocimiento por parte de los jóvenes:

El arte tiene una función contestataria por naturaleza, porque el arte surge de necesidades no individuales como se ha tratado de ver en el sistema capitalista. El arte surge de necesidades colectivas de los pueblos, es realmente que por eso impacta una obra de arte porque está diciendo lo que tu quisiste decir. Te lo está diciendo otro, pero ese otro está hablando por ti desde un poema desde una pintura una pieza musical, etcétera. Pero además, otro de los elementos fundamentales del arte es la lúdica: el ser lúdico, el jugar. El juego, de entrada, para este sistema ya es realmente contestatario, no el juego de apuesta, no el juego en términos comerciales, sino el juego lúdico de experimentar de buscar otras opciones, de imaginarse otras posibilidades; o sea, la imaginación es fundamental para el arte y para lo lúdico. Digamos que son elementos que de por sí son críticos. El poderte imaginar una vida distinta dentro de este sistema capitalista. Pues el tren del sistema capitalista dice que si no te subes al neoliberalismo te quedas fuera. Es que si no tienes una mansión y si no aspiras a subir de clase social y de status, y tener, entonces tu vida no vale nada. Y el arte tiene la posibilidad de [cuestionar]: ¿y si no es así?, ¿y si pudiera haber otro tipo de mundo? Porque finalmente, este mundo que nos plantean tiene que ver un chingo de pobres para que exista un puñado de ricos, esa es la fórmula elemental del capitalismo. Entonces, ¿podrá existir un mundo sin que haya pobres?, ¿o necesitamos ser ricos para vivir bien?: no. O sea, el arte duda, el arte te cuestiona, el arte te hace pensar e imaginar nuevos escenarios. Entonces, el arte para mi claro que ayuda a la sociedad. Pero el arte, no cualquier show, no Luis Miguel, no el shock con la comida chatarra nada más para pasar el tiempo. El arte te pega y te habla de tu historia, te habla del futuro y del presente; o sea, condensado en una obra musical, en una pintura, en un trazo, en una poesía. Esa es la fuerza del arte: que te toca en tus sentimientos, en las partes más íntimas. Porque yo soy de la idea de que los sentimientos son sociales, es por eso que una obra de arte puede tocar a varios y otros pueden decir no, no juegues...<sup>245</sup>

La música como otras expresiones artísticas, a parte de entretener se combina con otras funciones y usos. Así pasa en el *bats'i rock*, donde su función contestataria es rechazada o aceptada por expresar tabúes y proponer soluciones a las problemáticas que existen en su entorno. Se podría decir que esta característica del rock tzotzil fue heredada del blues, el cual expresa frustración o da a conocer algún suceso conflictivo que ha perdurado con el paso del tiempo. En cierto sentido el *bats'i rock* trasmite su discurso contestatario a través de mecanismos musicales constituidos por el lenguaje y el sonido

---

<sup>245</sup>Entrevista a Camilo Camacho., 29 de agosto de 2015, Cd de México, México. Realizada por el autor de esta tesis.

(tambor, flauta, y la agresividad de instrumentos eléctricos) convirtiendo todo este conjunto en un lenguaje secreto en el que contribuyen la afectividad y una comunión entre artista y espectador.

## II. Conclusiones

Aunque que se ha transformado superficialmente con el paso de los años, la perspectiva virreinal sobre las comunidades indígenas ha perdurado en lo esencial, al grado de verse reflejada en los objetivos y acciones de algunas instituciones o dependencias gubernamentales. Se podría decir que el indigenismo no logró consolidar una verdadera ruptura con respecto a dicha época, ya que retoma a las comunidades como un problema. Con el fin de incluir a los pueblos indígenas a la modernidad, pero sin respetar el derecho a la diferencia, el indigenismo impuso una lengua y múltiples aspectos culturales que poco tenían que ver con las necesidades reales de las comunidades. En cierto sentido, las ideas nacionalistas y el indigenismo promovieron la falta de interés por aprender una lengua originaria y seguir conservando ciertos elementos culturales en el interior de los pueblos indígenas, volviéndose una continuación de la marginación, desterritorialización y violencia ejercidos desde hace 500 años.

A lo largo de esta investigación, se pudo constatar que la violencia es un factor cotidiano en la vida de las comunidades indígenas y sus artistas, puesto que para muchos de los músicos y personalidades del bats'i rock es normal la discriminación por parte de los turistas y la llamada población coleta. También fue constatable el papel que ejerce el sistema político sobre los pueblos indígenas a través del turismo, que beneficia solo a los empresarios extranjeros; mismos que a su vez se limitan a explotar los elementos culturales de las comunidades indígenas. Cabe señalar que el Estado ha defendido, a lo largo de la historia de México, la idea de que el bienestar de una sociedad se resuelve con limosnas y programas asistencialistas, mismos que se financian con los recursos e impuestos que el gobierno extrae del pueblo.

Ante el asistencialismo y las formas de violencia que existen en la sociedad y en los pueblos indígenas. En México siempre se desarrollaron expresiones artísticas contestatarias que ponen en jaque a las acciones del gobierno, y a la misma sociedad manipulada por ideales de orden y moralidad. Uno de

ellos y del que hablamos en esta investigación es el rock mexicano, el cual siempre ha mantenido aquella característica del blues de exponer historias y descontentos sociales que enmarcan la realidad del músico. A pesar de que este estilo musical era incómodo para algunos sectores sociales, la industria musical no dudo en manipular a los artistas desde una imagen moralista o del buen ciudadano, la cual fue aprovechada por el Estado para controlar al pueblo. A partir de esta manipulación el rock desde sus orígenes siempre ha estado presente en épocas de crisis, a tal grado que muchos músicos roqueros mexicanos manifestaban la situación del país controlada por el gobierno del PRI.

A pesar del contexto de resistencia en que se desarrolló el rock y el surgimiento de un movimiento contracultural en disputa con la autoridad gubernamental, nos pudimos dar cuenta que dentro de la historia de este estilo musical no es muy conocida la etapa del rock progresivo mexicano. Este como se sabe se caracterizó por experimentar con diversos géneros musicales como el jazz, música de cámara, sones huastecos, entre otros. Tras esta fusión, el trabajo que más se conoce es el de Jorge Reyes, quien utilizaba elementos e instrumentos musicales de las culturas prehispánicas que posteriormente nombró a su música como etnorock, el cual es utilizado en algunas ocasiones para catalogar nuevas fusiones sonoras provenientes de comunidades indígenas.

Bajo este argumento hay que aclarar que el movimiento de *bats'i rock* no tiene ninguna influencia del rock progresivo mexicano, ni del trabajo de Jorge Reyes; sino del bombardeo de música que llegó a través de los medios de comunicación, y los simpatizantes del movimiento zapatista.

En este sentido la aceptación de la música de *Sak Tzevul* y el *bats'i rock* ha atraído la atención de diversos tipos de audiencia como jóvenes tzotziles, medios de comunicación, dependencias gubernamentales y académicos. Siendo estos últimos los que tratan de denominar con otros términos a este movimiento musical solo porque los músicos cantan en su lengua originaria. No obstante dentro

del trabajo de campo realizado existen algunas bandas que autodenominan su arte bajo sus propios conceptos<sup>246</sup>, creando una autonomía musical por medio de una cultura apropiada.

Con respecto al papel que han jugado las ciencias sociales y la academia en general. Algunos músicos comentaban, que muchos investigadores de México y extranjeros habían llegado con ellos para entrevistarlos, pero tras brindarles su hospitalidad, tiempo e información acerca de sus nuevas propuestas musicales, estos nunca regresaban a retribuirles algo a cambio o por lo menos a darles las gracias. Bajo esta tesitura algunos científicos sociales se han aprovechado de la confianza de diversos actores para sus propios intereses, como sacar una publicación al respecto, generar libros, coloquios, diplomados, tesis o como dicen algunos para vender. No obstante tras la llegada continua de diversos académicos<sup>247</sup> que estudian este movimiento se han generado diversas inconformidades debido a la insistencia de sacar y recopilar información.

Tal es el caso de la banda *Vayijel* que en sus inicios era considerada parte del *bats'i rock* y ahora en la actualidad no se considera parte de ningún movimiento musical de índole indígena o institucional. A pesar de que sigue compartiendo escenario con las bandas pertenecientes al movimiento musical antes mencionado. Además de que siguen recibiendo apoyos de programas institucionales o se prestan en ciertas ocasiones para ser entrevistados por diferentes medios con el fin de vender su material discográfico usando el discurso del uso de las lenguas originarias. En este sentido la banda tiene una visión distinta a la del *bats'i rock*; ya que ellos quieren distribuir su música fuera del esquema

---

<sup>246</sup>Por ejemplo el *Psicodelic Pox Blues* de *Lumaltok*.

<sup>247</sup>De acuerdo a las experiencias vividas dentro de esta investigación siento que cada científico social que quiera manejar o generar contenido de temas que confieren a las comunidades indígenas, se piense en un trabajo o en algún proyecto que ayude o beneficie a los grupos sociales insertos en la investigación, ya que la mayoría de trabajos acaban en un estante o en el peor de los casos nadie lo lee.

institucional y no seguir siendo un objeto de museo, a tal grado que buscan una igualdad dentro los diferentes escenarios musicales además de que se les pague por cada tocada.

Cabe destacar que este tipo de rock es de alguna manera institucionalizado, ya que algunas bandas están becadadas, tocan en eventos gestionados por dependencias gubernamentales como el CONACULTA, CONECULTA, en algunas ocasiones la CDI y el Museo de Culturas Populares. Donde a veces se les restringe el uso de discursos que divulguen las acciones violentas del gobierno. Debido a que estas dependencias promueven a estas agrupaciones a través de la producción de discos, capacitación con clínicas de música etc. Pero aun así siguen excluyendo a las bandas ya que hacen festivales o ponen escenarios exclusivamente para estas nuevas formas musicales.

No obstante las bandas del *bats'i rock* y otros movimientos que conviven con esta vertiente manejan discursos ocultos en sus letras<sup>248</sup> y en el mismo sonido. Puede que la recepción de la audiencia no entienda lo que dicen o los mismos músicos tratan de emitir el mensaje de una forma poco común mediante ritmos que son bailables como el reggae o el ska. Pero dentro de sus composiciones siempre va haber partes que vislumbren enojo, agresividad o rebeldía.

Tras platicar con algunos músicos, comentaban que ya no quieren ser exhibidos en museos o en escenarios, donde por portar su vestimenta los excluyan o los empiecen a estereotipar como malos músicos, sólo por ser de una cultura distinta o hablar un idioma distinto. En pocas palabras lo que ellos aspiran es que su trascienda al poder compartir espacios con músicos de otros géneros sin discriminar o dividirlos.

Ante la interacción del *bats'i rock* con otros movimientos musicales se pudo constatar una igualdad de ideas entre las bandas. Las ideologías y los ejes temáticos de los grupos no solo radican en elementos culturales sino que van desde la libertad de expresión, el cuidado del medio ambiente o la madre tierra,

---

<sup>248</sup> Que posiblemente las dependencias no entiendan lo que dicen, por estar en una lengua distinta al español.



hasta los ámbitos políticos e injusticias que suceden en su entorno. Puede que algunos sostengan que este movimiento musical surgió por la intersección de diversos músicos simpatizantes con el movimiento del EZLN. Sin embargo este no fue el único factor que impulsó a los jóvenes a crear esta nueva vertiente del rock. Ya que por un lado se puede aludir a los 500 años de segregación y violencia, que sin lugar a dudas se ven plasmados en su música.

En segundo lugar tenemos el propio régimen tradicionalista en el interior de las comunidades. Un ejemplo claro es lo que vivió la banda Sak Tzevul en sus inicios en torno al uso de la lengua y las adaptaciones de sones tradicionales al rock. Las cuales las autoridades tradicionales las consideraban como una falta de respeto. Y por último el indigenismo y las diversas crisis económicas.

En cuanto a las resistencias autonómicas y culturales, se han visto mucho a lo largo de la historia de Chiapas. En el caso del rock en tzotzil muestran una resistencia a nivel musical y, para algunos, el inicio de una revolución pacífica a través del arte. Esta intransigencia viene desde la imposición de una cultura ajena por medio de adaptaciones de instrumentos musicales, y la fusión de melodías de distintas culturas. Un ejemplo claro es el acondicionamiento de la sonoridad en la época del virreinato por parte de las culturas indígenas, donde se les tenía prohibido ejecutar su música. Dando como resultado el ajuste de ciertos instrumentos y la creación de nuevas melodías que les permitiesen divertirse un rato. En esos tiempos se estaba prohibido modificar ciertos elementos religiosos como la música. Que a mi parecer este tipo de acciones por parte de los músicos se pueden interpretar como una manifestación contestataria, que da cabida a entender que la evolución y surgimiento de las artes siempre transgreden a una generación antecedente.

En este sentido el uso del concepto de Paisaje Sonoro (soundscapes) dentro de la música de *Sak Tzevul*, trae consigo la rememoración de las raíces de su cultura, con el fin de erradicar los preconceptos que existen en torno a los pueblos indígenas. De tal manera que fortalece el sentido de pertenencia de los

jóvenes tzotziles u otra cultura que albergue en el estado de Chiapas. También hay que destacar que la sonoridad y el clímax<sup>249</sup> que genera la banda permite a la audiencia experimentar una realidad sonora que hace imaginar el día a día de Zinacantán. No obstante hay que tener en cuenta que las interpretaciones y percepciones son muy diversas, ya que dependen de la cultura y la realidad musical de cada individuo, por lo que las emociones<sup>250</sup>, el sentido y el significado original de la creación de los artistas se transforma.

Dicho lo anterior, hay que tener en cuenta que cuando atribuimos el significado a una pieza musical este va estar interpretado bajo la estructura de nuestra lengua nativa, ya que a partir de ella es como concebimos y damos sentido a nuestra realidad. Es decir que las emociones van estar determinadas bajo ciertas convenciones culturales. Por ejemplo el silencio y el ruido, los cuales están presentes en todas las actividades humanas. En pocas palabras el *bats'i rock* y toda su complejidad lingüística y musical funciona como un medio para dar a conocer y aprender la cultura de manera interna y externa.

En conclusión, las bandas que se desenvuelven en este movimiento musical tienen un carácter doblemente contestatario, ya que transgrede la imagen institucional del gobierno mediante el uso de discursos ocultos, y al régimen tradicionalista de su comunidad, mediante la fusión de elementos culturales con otras propuestas artísticas. Sin embargo hay que destacar que este no es el único

---

<sup>249</sup>En las obras de *Sak Tzevul* se pueden notar diversos cambios de armonía a tal grado que lleva a la audiencia a experimentar dos emociones que son muy características en la cultura tzotzil que son la melancolía y alegría. Que en ciertas ocasiones para nosotros que no somos parte de su cultura tendemos a interpretar que siempre están alegres. Pero no es así ya que su realidad musical y sonora es muy distinta a la nuestra y no solamente en comunidades tzotziles sino que cada cultura y posiblemente cada persona tenga su propia manera de interpretar los sonidos y obviamente las emociones estén determinadas de diferente forma.

<sup>250</sup>Puede que los especialistas en música e incluso la psicología relacionen el uso de ciertas escalas o acordes para la producción de ciertas emociones. En el caso del *bats'i rock* siempre se ha dicho que genera alegría. Pero dentro de sus raíces aparte de las influencias roqueras, se encuentran los sones tradicionales ( el *Bats'i son* ,*Bolomchom*, y el *Son Sotz Leb*) que traen consigo un juego de emociones (la melancolía y la alegría). Que posteriormente estos jóvenes roqueros retoman para crear su propia música. Obviamente apropiando y adaptando los sones en la frecuencia de afinación en 440 Hz.

movimiento musical que existe, sino que hay otros en Chiapas, en toda la república<sup>251</sup> y posiblemente a nivel mundial. Bajo esta tesitura la música de estas bandas cuestionan y reflejan una parte de la cotidianidad de México, dando a entender la urgencia de descolonizar la sociedad de estigmas y prácticas excluyentes.

Aunado a lo anterior, quiero hacer hincapié en torno a la gestión intercultural y su relación con esta investigación. Puedo decir que en México falta mucho por hacer en el ámbito artístico, ya que en la sociedad falta crear conciencia sobre lo que está sucediendo en el país. Es decir que las expresiones artísticas pueden ser una gran herramienta para generar un pensamiento crítico y erradicar los distintos tipos de violencia. En este sentido la gestión intercultural puede crear una serie de herramientas multidisciplinarias que ayuden a la sociedad a generar un impacto y cambio social. Está claro que ante la decadencia y el pésimo papel de las instituciones gubernamentales, el arte no ha tenido gran injerencia en el país si lo comparamos con otras naciones. Dentro de esta investigación me pude percatar que a pesar de los diversos apoyos económicos que dan para el fomento de las artes, estos no se dan de forma efectiva, ya que la mayoría de los fondos se utilizan para aspectos administrativos o en el peor de los casos se oculta el robo de la mayoría de recursos monetarios destinados para crear programas culturales. Bajo esta tesitura es entendible por qué las ONG'S se perfilan a resolver ciertas problemáticas provocadas por la corrupción del Estado. En otras palabras el papel del gestor intercultural dentro del contexto artístico es crear vínculos entre diferentes actores que se desenvuelvan dentro del ecosistema artístico independiente para conformar un nuevo entorno o una red que dé a conocer diversas propuestas artísticas, fomentando la autogestión y el reconocimiento de la labor del otro posicionando las obras independientes a otro tipo de escenarios y generar una economía propia.

---

<sup>251</sup>El boom de estos movimientos musicales indígenas de fusión están acaparados por el programa gubernamental de Tradición y Nuevas Rolas.

Como bien sucede en otros países donde existen una gran gama de eventos culturales de índole independiente y con impacto social.

### III. Epílogo

Para concluir esta tesis quiero destacar que dentro de esta investigación no se mencionó la desintegración de algunas bandas procedentes de San Juan Chamula. Ya que era demasiada información y casi nadie sabía de ellas. Por otro lado quiero constatar que la realidad de estas nuevas propuestas musicales va cambiando con el tiempo, así que por alguna cuestión esta tesis no concuerda con la realidad presente, es porque hubo transformaciones, puesto que son culturas en movimiento.

Por otra parte, quiero anunciar que en el transcurso de esta investigación se diseñó un proyecto cultural, que consiste en un portal de difusión a nivel nacional y probablemente a nivel internacional sobre este tipo de fusiones musicales. Este proyecto denominado como *Vibrato* busca ofrecer difusión profesional a través de artículos, fotografía, cápsulas de video, podcast, soundscapes y la venta de música a través de la web. Fomentando en los artistas la filosofía del conocimiento libre como un bien público, que beneficia a la colectividad en general permitiendo un desarrollo igualitario. Esta ideología puede ayudar a los artistas a difundir algunas de sus piezas musicales a través de licencias de Creative Commons.<sup>252</sup> Dando a entender que la música no está limitada sólo a conciertos y vender discos, sino que puede tener otras aplicaciones como sonorizar o ambientar proyectos audiovisuales, series radiofónicas cortometrajes, etcétera.

Al ser un proyecto que engloba expresiones audiovisuales, no se excluirá el idioma de cada agrupación musical, puesto que es lo que mantiene viva la diversidad cultural. Finalmente, como primer paso se lanzarán a la web la serie *Resistir y Sonar en los Altos de Chiapas* que consisten en cápsulas de

---

<sup>252</sup>Las licencias de derechos de autor Creative Commons permiten dar permiso al usuario de compartir y utilizar el trabajo creativo de un artista. En otras palabras el autor de la obra modifica los términos de los derechos de autor según sus necesidades. Por ejemplo puedes permitir las modificaciones de tu obra o que solo lo puedan usar con fines comerciales.

video<sup>253</sup> con diferentes ejes temáticos en torno al *bats'i rock*, las cuales surgieron a partir del material recopilado en esta investigación. Sin más que decir te doy gracias por leer esta tesis.

---

<sup>253</sup>Las capsulas se encontraran en este canal de Youtube:  
<https://www.youtube.com/channel/UCUvbCVdKEO8w8JSqfMfz3Dg>

#### IV. Referencias Bibliográficas

Agustín, José (1996), *La contracultura en México*, México, D.F, De bolsillo. Recuperado el 18/06/2015 en: <https://issuu.com/odeenrocha/docs/la-contracultura-en-mexico>

Agustín, José (1992). *Tragicomedia Mexicana 2 La vida en México de 1970 a 1982*, México DF. Editorial Planeta Mexicana

Alambreenlacintura (2011), *Punk. Un movimiento contracultural*, Valladolid, España, (sin editorial). Recuperado el 09/05/2015 en: [http://www.lapaginadenadie.com/87804/PUNK\\_unmovimientocontracultural.pdf](http://www.lapaginadenadie.com/87804/PUNK_unmovimientocontracultural.pdf)

Alonso Bolaños, Marina (2008), *La “invención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Argentina, Editorial SB

Anaya, Benjamín (2000). *Neozapatismo y Rock Mexicano*, México, La Cuadrilla de la Langosta.

Aubry, Andrés (2010), “Otro modo de hacer ciencia”, en Bruno Baronnet; Mariana Mora Bayo; Richard Stahler-Sholk (coords.) *Luchas “muy otras” Zapatismo y autonomía en las comunidades indígenas de Chiapas*. México. UAM-X. pp. 59-78. Recuperado el 29/06/2016 en: <https://zapatismoyautonomia.files.wordpress.com/2013/12/luchas-muy-otras-2011.pdf>

Aubry, Andrés (2005), *Chiapas a Contrapelo. Una agenda de trabajo para su historia en perspectiva sistémica*, San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Contrahistorias: Centro de Estudios, Información y Documentación "Immanuel Wallerstein".

Bonfil Batalla , Guillermo (1984), “Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural”, en Adolfo Colombres (comp.), *La cultura popular*, México: Premiá Editora

Blacking, John (2006), *¿Hay música en el hombre?*, España, Alianza editorial.

Bordenave Encarnación, Karla (2013), *¿Existimos, no somos fantasmas! etnorock : medio de comunicación para jóvenes indígenas en México : análisis del discurso Vayijel "el animal guardián"*, Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Periodismo): UNAM.

Britto García, Luis (2005), *El imperio contracultural: Del rock a la postmodernidad*, La Habana: Colección Argos Editorial Arte Y Literatura. Recuperado el 26/06/2015 en: <https://es.scribd.com/document/267535111/El-Imperio-Contracultural-Del-Rock-a-La-Postmodernidad>

Castellanos, Alicia (2005), *Imágenes racistas en las ciudades del sureste*, en Alicia Castellanos (coord.), *imágenes del racismo en México*. México, UAM-I: Plaza y Valdés.

Castro-Gómez, Santiago (1993), “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro”, en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO. pp. 88-98 Recuperado el 19/07/2015 en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sursur/20100708034410/lander.pdf>

Daphy, Eliane (2015), “Llegó el micrófono a escena y todo cambió...Relaciones sociales entre músicos y técnicos del sonido en el espectáculo”. María Josefa Santos y Rodrigo Díaz Cruz (coords.). *Innovaciones y procesos culturales. Perspectivas teóricas*. México: FCE. pp. 119-142

De Vos, Jan (1994), *Vivir en Frontera. La experiencia de los indios en Chiapas*. México: CIESAS

Durán Cruz, Manuel Antonio (2015), *El Ingenio, Un Programa de Creación Musical y Lectoescritura*. Informe académico por actividad profesional para obtener el título de licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas. México D.F: UNAM.

Favre, Henri (1998), *El Indigenismo*. México: FCE.

Gall, Olivia (2005) “Desigualdad, diferencialismo, asimilacionismo, segregacionismo y exterminio: racismos ordinarios en el mundo y en México.” *La discriminación racial. Textos de Olivia Gall, Ermanno Vitale , Sylvia Schmelkes*. México, Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. Pp.7-51 Recuperado el 09/07/2016 en: <http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/M0003-01.pdf>

Galtung, Johan (2003), *Violencia Cultural*. Bizkaia España: Centro de Investigación por la Paz. Fundación Gernika Gogoratuz. Recuperado el 10/09/2015 en:



<http://www.gernikagogoratuz.org/web/uploads/documentos/202892edd66aafe5c03dacf1298fd7f8938fae76.pdf>

García de León, Antonio (1985), *Resistencia y Utopía: memorial de agravios y crónicas de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia*, Tomo I. México: Ediciones Era.

González Casanova, Pablo (2015), *De la sociología del poder a la sociología de la explotación. Pensar América Latina en el siglo XXI*. Bogotá: Siglo XXI Editores y CLACSO.

Gutiérrez Chong, Natividad (2010), “El Activismo Político Indígena y La Institucionalización del Estado: ¿Políticas de Indiferencia o de Reconocimiento Cultural?”, en Ilán Bizberg y Francisco Zapata (coords.). *Los grandes problemas de México; v. 6: Movimientos sociales*. México: El Colegio de México. pp. 147-180. Recuperado el 08/08/2016 en: [http://ru.iis.sociales.unam.mx/dspace/bitstream/IIS/4080/1/El\\_activismo\\_politico\\_indigena\\_y\\_la\\_institucionalizacion\\_del\\_estado.pdf](http://ru.iis.sociales.unam.mx/dspace/bitstream/IIS/4080/1/El_activismo_politico_indigena_y_la_institucionalizacion_del_estado.pdf)

\_\_\_\_\_ (2010) “Los pueblos indígenas en los nacionalismos de Independencia y liberación: el colonialismo interno revisitado, en *Independencia y revolución: contribuciones entorno a su conmemoración*”, en María Luisa Rodríguez-Sala ...[et al.]. *Independencia y revolución: contribuciones entorno a su conmemoración*. México: UNAM, IIS. pp. 117-150 Recuperado el 08/08/2016 en: [http://ru.iis.sociales.unam.mx/dspace/bitstream/IIS/4020/1/Los\\_pueblos\\_Indigenas\\_en\\_los\\_nacionalismos\\_de\\_Independencia\\_y\\_liberacion\\_el\\_colonialismo\\_interno\\_revisitado.pdf](http://ru.iis.sociales.unam.mx/dspace/bitstream/IIS/4020/1/Los_pueblos_Indigenas_en_los_nacionalismos_de_Independencia_y_liberacion_el_colonialismo_interno_revisitado.pdf)

Heath, Joseph y Potter, Andrew (2005), *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Bogotá: Taurus.

López Bárcenas, Francisco (2008), *Autonomías y derechos indígenas en México*. México: MC Editores. Recuperado el 11/07/2016 en: [http://www.lopezbarcenass.org/files/escritos/Autonomias\\_y\\_Derechos\\_Indigenas\\_en\\_Mexico.pdf](http://www.lopezbarcenass.org/files/escritos/Autonomias_y_Derechos_Indigenas_en_Mexico.pdf)

Leyva, Xóchitl y Speed, Shannon (2008), “Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor” en Xóchitl Leyva, Araceli Burguete y Shannon Speed (coords.) *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de*

colabor. México: CIESAS. pp. 65-107 Recuperado el 01/09/2016 en:  
<http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40038.pdf>

López Aldama, Sergio (2013), *Debajo del Under: Algo llamado Rock Progresivo Mexicano*. Tesis de licenciatura en Comunicación y Periodismo. México, UNAM, FES Aragón.

López Moya, Martín de la Cruz (2014), “El Rock Indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo cultural” en López, Martín de la Cruz, et al., *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, México: Juan Pablo.

Luque Durán, J. D. (2001),”Capitulo 11: Lenguaje y Visión del mundo” en Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo. Granada: Método Ediciones.

Marín Martha, Muñoz, German (2002), *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central.

Martínez Hernández, Laura (2013), *Música y cultura alternativa: hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana Puebla/ITESO.

Merriam, Alan P (2001), “Usos y funciones” en Francisco Cruces (ed.), *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta.

Montiel Sánchez, Beatriz Mariana (2016), *La representación identitaria de jóvenes músicos a través de la emergencia del movimiento de Batsi Rock en los altos de Chiapas*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México: UNAM.

Paredes Pacho, José. L. (1992), *Rock mexicano: Sonidos de la calle*. México: Pesebre.

Quezada Lobato, Alexandra (2013), *Relativismo cultural: una revisión hacia el diálogo intercultural*. Tesis de Maestría en Filosofía. México: Universidad Autónoma de Querétaro. Recuperado el 13/10/2014 en: <http://ri.uaq.mx/bitstream/123456789/924/1/RI000476.pdf>

Rivero Sierra, Fulvio A., et al.,(Sin fecha), *Cuadernillo de Trabajo. Cátedra: Técnicas de Investigación Científica*. Argentina: Universidad Nacional de Tucumán Recuperado el 02/09/2014

en: <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/tecnicaymetodologia/1599907793.cuadernillo-de-trabajo-de-tecnicas.pdf>

Rojas Soriano, Raul(1989), *Investigación social teoría y praxis*. México: Plaza y Valdez.

Ruiz Garza, Edgar (2015), *Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de Bats'i Rock en Los Altos de Chiapas*. Tesis de licenciatura en Sociología, México: UNAM.

Salas Zúñiga, Fabio (2000), *El rock: su historia, autores y estilos*. Chile: Editorial Universidad de Santiago.

Sapir, Edward, (1971), "Definición del lenguaje" en el lenguaje, Cuba: edit de Ciencias Sociales - Instituto Cubano del Libro.

Schafer, Murray (1969), *El Nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Recordi Americana.

Schafer, Murray (2013), *El Paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.

Scott, James C. (2000), *Los dominados y el arte de resistencia. Discursos ocultos*. México: Colección Problemas de México, Ediciones Era.

Serrano Otero, Claudia Isabel (2012), *UN, DOS, TRES, GRABANDO... La producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, San Cristóbal de las Casas: UNICACH, CESMECA.

Stavenhagen, Rodolfo (2000), *Conflictos étnicos y Estado Nacional*. México: Siglo XXI.

Strauss, Claude Lévi (1995), *Antropología estructural*, España: Ediciones Paidós.

Strauss, Claude Lévi (1961), *Arte lenguaje, etnología*. México: Siglo XXI Editores.

Taylor, S. J., Bogdan, R. (1987), *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*, España: Paidós.

Torres Medina, Violeta (2002), *Rock-Eros en concreto: génesis e historia del rockmex*, Mexico: INAH.

Van Dijk, Teun A.(1999), *El análisis crítico del discurso*. Barcelona: Anthropos. Recuperado el 20/07/2014 en:

<http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20El%20cr%20EDtico%20del%20discurso.pdf>

Vázquez Barranco, Israel. (2003), *El rock como movimiento social en la historia de México 1955-1987. Su influencia en la evolución juvenil de la época*. México: Tesis de licenciatura en Historia. UAM-I.

Velasco Ángeles, Laura Roció (2013) *Influencia del lenguaje en el pensamiento: Análisis crítico de la Hipótesis Sapir-Whorf*, Tesis de licenciatura para obtener grado en Psicología. México: Facultad de Psicología, UNAM.

Villarreal, Rogelio (2009), *Sensacional de contracultura : notas sobre rock, cultura y política, 1986-2007*. México: Ediciones Sin Nombre.

Viqueira Juan Pedro (2002), *Encrucijadas chiapanecas. Economía, religión e identidades*. México: El Colegio de México-Editorial Tusquets.

Watanabe Rie (2010), “Rie como miembro de Sak Tzevul” en Axel Köhler, Xochitl Leyva Solano, et.al., *Sjalel Kibeltik. Sts’ isjel Ja Kechtiki’. Tejiendo nuestras raíces*. México, Unicach, Cesmeca, CIESAS, Xenix Film Distribution, IWGIA, Orê, PUMC-UNAM, Raccach, Pvifs, Cdli-Xi’nich, Organización Sociedad Civil Las Abejas, Omiech, Sak Tzevul, Oxlajunti’, Mirarte. pp. 304-307  
Recuperado el 25/04/2015 en: [http://jkopkutik.org/sjalelkibeltik/pdfs/SK\\_Cap\\_4\\_RW\\_Esp.pdf](http://jkopkutik.org/sjalelkibeltik/pdfs/SK_Cap_4_RW_Esp.pdf)

Winch, Peter (1994), *Comprender una sociedad primitiva*. Barcelona: Paidós.

Woodside Woods, Jarret Julián (2005), *El Impacto del Sampleo en la Memoria Colectiva. Hacia Una Semiótica Del Sampleo*. Tesis de licenciatura en Comunicación Social. UAM-X

## Referencias hemerográficas

Álvarez Soberanis, Jaime (1979), “El ingreso de México al GATT. La problemática de nuestra adhesión”. *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, año XII, Numero 36 Septiembre-Diciembre. México, IJ-UNAM. pp. 683-721 Recuperado el 29/05/2015 en: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-comparado/article/view/1409/1667>

Barrios García, Gabriela Guadalupe (2014), “El paisaje sonoro y sus elementos Chiapas” *Quehacer Científico en Chiapas*. Volumen 9. Número 2. Julio-Diciembre, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. UNACH. pp. 57-61. Recuperado el 30/09/2016 en: [http://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El\\_paisaje\\_sonoro\\_y\\_sus\\_elementos.pdf](http://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf)

Bolaños Gordillo, Luis Fernando (2013), “El Rock Tsotsil: Estereotipos sobre otro modo de hacer música”. Espacio i+D. Innovación más desarrollo, volumen II - Número 3, Octubre, México, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. UNACH. pp. 1-15 Recuperado el 19/04/2015 en: [http://www.espacioimasd.unach.mx/articulos/num3/pdf/articulo\\_rock\\_tsotsil.pdf](http://www.espacioimasd.unach.mx/articulos/num3/pdf/articulo_rock_tsotsil.pdf)

Bonfil Batalla, Guillermo (1991), “Teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos” [en línea]. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* vol. IV, núm. 12, México Colima Universidad de Colima. pp. 165-204. Recuperado el 19/07/2015 en: <http://www.redalyc.org/pdf/316/31641209.pdf>

Calderón Concha, Percy (2009), “Teoría de conflictos de Johan Galtung”. *Revista de Paz y Conflictos* núm. 2, Universidad de Granada. pp. 60-81. Recuperado el 16/09/2015 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=205016389005>

Camacho Camilo (2005), “La música una forma de saber lo sentido”. *Psic. Soc. Revista Internacional de Psicología Social* vol. 1, No. 4, julio-diciembre, el Alma Pública Biblioteca. pp. 43-52. Recuperado el 20/07/2017 en: [http://www.elalmapublicabiblioteca.net/images/DESCARGAS/PDFS/REVISTAS/PSIC\\_SOC\\_VO L1.pdf](http://www.elalmapublicabiblioteca.net/images/DESCARGAS/PDFS/REVISTAS/PSIC_SOC_VO L1.pdf)

Cefaï, Danie (2013), “¿Qué es la etnografía? debates contemporáneos Primera parte. Arraigamientos, operaciones y experiencias del trabajo de campo” *Persona y Sociedad Chile*, Vol XXVII, No 1, Universidad Alberto Hurtado. pp.101-119 Recuperado el 22/02/2015 en: <http://personaysociedad.cl/ojs/index.php/pys/article/view/101>

Corzo Clemente, Pérez Pechá María Esther (2009), " Sak Tzevul : De los Sonidos Ancestrales al Rock Fónico. Educación Musical en Zinacantán, Chiapas” X Congreso Nacional de Investigación Educativa/ área 12: Multiculturalismo y educación. 21–25 de septiembre, México, Veracruz. Recuperado el 09/05/2015 en: [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)

Escalera Narváez, Alberto (2012), “Relativismo lingüístico, relativismo ontológico”. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 21, núm. 42, 2012, pp. 61-85 Instituto de Ciencias Sociales y Administración, México. Recuperado el 04/08/2017 en: <http://open-apps.uacj.mx/RePEc/cjz/noesis/342.pdf>

Figueroa Candia, Mauricio (2005), “Elementos teóricos de la hipótesis Sapir-Whorf aplicados a la oposición letrado/iletrado: oralidad, escritura y visión de mundo”, en las actas en línea del Congreso Nacional Cátedra UNESCO para la Lectura y Escritura. Leer y Escribir en un mundo cambiante, Universidad de Concepción. Recuperado el 02/08/2017 en: <http://www2.udec.cl/catedraunesco/22Figueroa.pdf>

Garay, Adrián de (1996), “El rock como conformador de identidades juveniles.” [En línea] *Nómadas* (Col), No 4, Bogotá, Colombia, Universidad Central. Recuperado el 20/07/2014 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896002>

Gottfried Hesketh, Jessica (2006), “Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking”. *Casa del Tiempo*, México, UAM, Vol. VIII, Época III, N° 89, Junio. pp. 39-48. Recuperado el 29/09/2015 en: [http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/89\\_jun\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num89\\_39\\_48.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/89_jun_2006/casa_del_tiempo_num89_39_48.pdf)

Jiménez, Bautista Francisco (2012), “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad.” *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 19, núm. 58, enero-abril, Universidad Autónoma del Estado de México. pp.13-52 Recuperado el 10/08/2016 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10520680001>

Leif Korsbaek, Sámano Rentería Miguel Ángel (2007), “El Indigenismo en México: Antecedentes y Actualidad” [en línea] Ra Ximhai, enero-abril, año/vol. 3, número 001, Universidad Autónoma Indígena de México, El Fuerte, México. pp. 195-224. Recuperado el 30/10/2015 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46130109>

López Moya, Martín de la Cruz (2004), “Músicas y Marimbas. Representaciones del Paisaje Sonoro en Chiapas” *Anuario Cesmeca*, México, San Cristóbal de las Casas, Chiapas UNICACH. pp. 441-448

López Moya, Martín de la Cruz, Ascencio Cedillo, Efraín (2011), “Rock entre jóvenes tsotsiles. Culturas urbanas y sensibilidades emergentes en Chiapas”, ponencia presentada en el XI Encuentro de Grupos de Investigación en Comunicación, evento en el marco del XXXIV Congreso Brasileiro de Ciências da Comunicação. pp. 1-15 Recuperado el 03/02/2015 en: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2626-1.pdf>

Sámano Rentería, Miguel Ángel (2004), “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis”. José Emilio Ordoñez Cifuentes (coord.) *La construcción del Estado nacional: democracia, justicia, paz y Estado de derecho*. XII Jornadas Lascasianas, Serie Doctrina Jurídica. Núm. 179, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas. Recuperado el 11/07/2016 en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/3/1333/10.pdf>

Sarriugarte Gómez, Iñigo (2009), “De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo”. *Razón y palabra: relaciones públicas*, Número 70, año 14, noviembre-diciembre 2009- enero 2010. México, Universidad La Salle. Recuperado el 20/07/2014 en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/vanguardia\\_posmodernidad.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/vanguardia_posmodernidad.pdf)

Schut, Karin (2011), “La hipótesis de Sapir-Whorf. Relativismo versus racionalismo”, en Universiteitsbibliotheek, Utrecht: Faculty of Humanities, University Utrecht, Recuperado el 02/08/2017 en: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/203148>.

Torres-Freyermuth, Amanda Úrsula (2012), “La idea del "indio" en Chiapas, 1794-1821”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. X, núm. 2, julio-diciembre, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, San Cristóbal de las Casas. Recuperado el 29/07/2015 en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-80272012000200004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272012000200004)

Tupayachi, Theo (2007), “La semiótica musical, un breve acercamiento”, en *Revista PANORAMA MUSICAL*, “Leandro Alviña Miranda”, Año III / N° 1, Cusco, Instituto Superior de Música. Recuperado el 09/02/2015 en: <http://blog.circomper.com/2008/06/revista-panorama-musical-iii-n-1.html>

Vargas Cetina, Gabriela (2000), “Melodías híbridas: música y músicos en San Cristóbal de las Casas, Chiapas”. *Nueva Antropología*, vol. XVII, núm. 57, agosto, pp. 69-87, Distrito Federal, México, Asociación Nueva Antropología A.C. Recuperado el 09/08/2015 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15905708>

Rodríguez, Luis Felipe. (2008), “Había una vez Rock Mexicano Progresivo.” Recuperado el 15/04/2015 en: <http://www.razonesdeser.com/vernota.asp?notaid=55752>

### **Referencias Fonográficas**

Archivo sonoro digital de música indígena (2000), *Encuentro de Música Indígena. Las Nuevas Creaciones. De "el Costumbre al Rock."* México: INI.

Hektal (2011), *Mero Lek*, México, San Cristóbal de las Casas: Germinalia A.C.

La Sexta Vocal (2014), *Ode Mabaxä*, México, Tuxtla Gutiérrez: Rockconsultorio.

Lumaltok (2010), *Lumaltok II*, San Cristóbal de las Casas: CultivarteStudio.

Lumaltok (2015), *Vukub Ja' vil ta LUMALTOK/ Siete años entre la Neblina.*, San Cristóbal de las Casas: CultivarteStudio.



Sak Tzevul (2012), *Selva ...[...Soñadora]*, San Cristóbal de las Casas, Alpha Digital.

Sak Tzevul (2009), *Xch'ulel balamil Poema rockfónico*. Coproducción National Museum of Mexican Art.

Yibel (2015), *Kibeltik*, San Cristóbal de las Casas: Alfa Digital.

Yibel Jme'tik Banamil (2017), *Yibel Jme'tik Banamil*, San Cristóbal de las Casas: Sna Jvabajom.

## Referencias audiovisuales

Aguilar Chiu, Jimmie (2012), *Música de adentro, es música que hereda, es rock tzotzil*, Universidad Cristóbal Colon, Espacio Documental UCC. Recuperado el 02/10/2015 en: <https://vimeo.com/119298873>

Barroso, Edgar (2017), Musievolucion. La clave del sonido, Canal 11. Recuperado del 24/05/2017 al 09/08/2017 en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLrFkZrRQk9nmHpooZd0kZ85KZXjSteX2>

Cuellar Barbosa, Alfonso (2013), *Afectividad y Rock Indígena*, UAM-I. Recuperado el 22/04/2014 en: [https://www.youtube.com/watch?v=2b\\_Te6WLsps](https://www.youtube.com/watch?v=2b_Te6WLsps)

Fernández, Julio, Galicia, Ana (2014), *Rock tsotsil*, INAH/ Televisión Metropolitana, Canal 22.

Rubio, Olallo (2012), *Gimme the Power*, Amateur Films.

Strauss Lobardo, Alejandro (2014), *La Raíz Doble. Al otro lado de la música: Sak Tzevul*. Canal 22, SYN Compañía. Recuperado el 24/01/2015 en: <https://www.youtube.com/watch?v=WJi-zK64KLY>

## Entrevistas Realizadas/Fuentes Orales.

Brian Felipe Pacheco (Jefe de Medios de la banda Lumaltok), 8 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Camilo Camacho (Etnomusicólogo/UNAM), 29 de agosto de 2015, Cd de México, México.

Damián Martínez (Fundador, vocalista y guitarrista de Sak Tzevul), 25 de noviembre 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Daniel Trejo Sirvent (Locutor de radio en el Programa las Rutas del rock en Suprema Radio); 13 de diciembre de 2015, Berriozábal, Chiapas.

Domingo Salazar (músico tradicional), 4 de noviembre de 2015, Zinacantán Chiapas.

Efraín Ascencio(miembro del Colectivo Tragameluz de San Cristóbal de las Casas, Chiapas-México, Profesor-Investigador del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH)), 19 de octubre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Erik y Cía. de la banda Hektal, 11 de noviembre de 2015, El Ingenio, Centro de Aprendizaje y Desarrollo de la Creatividad, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Francisco Álvarez Quiñones (escritor, dramaturgo, traductor, guionista, realizador en medios audiovisuales y promotor de culturas populares), 5 de Noviembre de 2015, Sna Jtz'ibajom "Cultura de los Indios Mayas A.C." San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Gabriela Robledo (Directora del CIESAS Sureste), 21 de Octubre de 2015. CIESAS Sureste.

Javier Velazco (Guitarrista de la banda The Lost Day Band, Productor musical en CultivarteStudio y ex-manager de Lumaltok), 23 de octubre de 2015, CultivarteStudio, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Julián Hernández (Vocalista y guitarrista de la banda Lumaltok), 18 de Noviembre de 2015, Zinacantán.

Julio Delgado (Producción Musical, Edición Digital y Master en el Festival y posteriormente en el disco Del Costumbre al rock, Septiembre 2000), 25 de Agosto del 2015, Fonoteca Nacional.

Lekilal(banda),14 de noviembre de 2015, Nachig, Chiapas.

Luis Fernando Bolaños (Doctor en Ciencias Sociales por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.), 14 de octubre de 2015, UNICH, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Manuel Durán Cruz (Coordinador del Programa de Creación Musical en El Ingenio), 15 de septiembre de 2015, El Ingenio, Centro de Aprendizaje y Desarrollo de la Creatividad, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Mariano Pérez (Director General del Museo de Culturas Populares de Chiapas), 30 de Octubre de 2015, Museo de Culturas Populares de Chiapas.

Otto Anzures (Miembro fundador y Bajista ocasional de Sak Tzevul), 20 de noviembre de 2015, Dada club jazz (ahora Bebop Club), San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Jesús Godínez (Chuy) y Juan Pi(Administradores de El Paliacate), 11 de septiembre de 2015, El Paliacate. Espacio Cultural, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Pedro Estrada y Miguel Morales (Vocalista y Guitarrista de La Sexta Vocal), 23 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Pedro Wood (Ex miembro de Lumaltok y productor musical) 11 de noviembre de 2015, Centro de Arte “El Corazon del Cielo”, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Salbino Román, 13 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Xun Pérez y Mateo Heredia (Baterista y bajista de la banda Yibel), 15 de noviembre de 2015, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.