

Bats'i Rock. Más allá del espectáculo, la construcción de una juventud indígena emergente.

Edgar Joaquín Ruiz Garza¹.

El bats'i rock² es un movimiento musical surgido en Los Altos de Chiapas en 1996 entre jóvenes³ (principalmente varones) que asumen una pertenencia y una herencia cultural indígena tsotsil. La primer banda surgida fue Sak Tzevul (*relámpago blanco*), liderada por los hermanos Martínez, originarios de Zinacantán, Chiapas. Diez años más tarde, en 2006 surgiría en San Juan Chamula, Chiapas, la segunda agrupación, Vayijel (*espíritu animal guardián*), conformada en un principio por Manuel de Jesús López, Floriano Enrique Hernández, Óscar Fernando López y Valeriano Gómez.

En 2008 surgió de una escisión de Sak Tzevul, la agrupación zinacanteca Lumaltok (*neblina*) liderada por Julián Hernández (*El Zanate*) y, a su vez, de una escisión de ésta, la banda Hektal (*ahorcarse*) comandada por Edy Aguilar. De manera paralela y bajo la

¹ Egresado de la Lic. en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

² De *bats'i vinik*, que en tsotsil (lengua mayense hablada en Los Altos de Chiapas) significa *hombre verdadero* y de *bats'i k'op* que significa *palabra verdadera*, en donde *bats'i* implica una categoría de *autenticación*, en este caso del *rock*; por lo que *bats'i rock* equivaldría a *rock verdadero*, en el sentido de *auténtico*, *originario* o *hecho en palabra verdadera*. Algunos estudiosos del fenómeno suelen denominar *etnorock* a esta práctica (López y Ascencio, 2010; Flecha y Reyes, 2011; Bordenave, 2013), no obstante, si consideramos al *etnorock* (término acuñado por el músico mexicano Jorge Reyes) como una ramificación del rock progresivo en México, consistente en la apropiación de *instrumentos prehispánicos*, combinados con elementos electrónicos, nos daríamos cuenta de que el caso de los jóvenes tsotsiles es más bien inverso: los jóvenes tsotsiles se apropian del rock, para expresar la contemporaneidad de su identidad étnica (Jiménez, 2009, pp. 202-203). En este sentido, prefiero emplear la categoría de *bats'i rock*, en la medida en que la apropiación del rock por los jóvenes indígenas expresa una pretensión de autenticación.

³ Más que centrarnos en un rango etario, es importante situarnos en la idea de la construcción de una identidad juvenil entre algunos indígenas tsotsiles en Chiapas. Si bien el rango de edad de los tsotsiles que crean y consumen música rock, oscila entre los diecinueve y los cuarenta años, más relevante resulta el giro contemporáneo que sus prácticas y afectos han tomado, a partir de los años noventa del siglo XX, respecto de una generación anterior. Factores como el aumento de los años de escolaridad, el acceso a ciertas formas simbólicas a través del consumo, la postergación de la unión conyugal y el cambio de percepciones y decisiones con respecto a las prácticas culturales y políticas de la tradición comunitaria, han generado nuevos rasgos identitarios permeados por los discursos, las formas, los medios y las prácticas de los jóvenes mestizos, produciendo creativamente una identidad juvenil entre algunos indígenas tsotsiles.

influencia de Vayijel, en Chamula surgieron la desaparecida banda Xkukav (*Luciérnaga*) de donde saldría – luego de otra escisión – parte de la actual alineación de Vayijel, y Slajem K'op (*la última palabra*), que es un *crew* de *hip hop*. También de una temprana fractura de Vayijel, surgió en 2008 Yibel Jme'tik Banamil (*raíces de la madre tierra*), liderada por Valeriano Gómez (ex Vayijel), luego de su breve paso por Sak Tzevul.

El foco de origen de este movimiento, no obstante, no está sólo anclado a las cabeceras municipales de Zinacantán o San Juan Chamula. Si bien, es en estas demarcaciones donde se sentaron las bases primarias de esta práctica socio-musical, ésta adquirió mayor vitalidad en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, convertida hacia finales del siglo XX e inicios de este XXI, en una meca del turismo alternativo y la *nocturnidad* (López y Ascencio, 2010). En San Cristóbal, se encuentra tejida una red de profesionales de la producción cultural y musical alternativa que posibilita la emergencia de una *infraestructura* del rock indígena. O bien, un aparato del rock... del rock tsotsil:

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

Casas de grabación como Sna Jvabajom⁴ (*la casa del músico*) o “Chango Estudio”⁵, entre otras, así como la presencia de una red de comunicadores, promotores, periodistas, artistas e intelectuales⁶, han posibilitado desde sus orígenes la difusión de este género y su construcción como aparato. Este tejido dispuesto para una suerte de *activismo cultural alternativo*, tiene su anclaje en los años noventa, dadas las simpatías y los imaginarios que levantaba el ideario del EZLN entre jóvenes (y no tan jóvenes) mestizos, nacionales y extranjeros que encontraron en San Cristóbal de Las Casas su destino y utopía⁷. No obstante, desde muchas décadas atrás, la llamada *capital cultural de Chiapas*, es objeto de múltiples imaginarios habitualmente asociados a una fuerte exotización y reproducción de estereotipos étnicos que no son ajenos a la distribución jerárquica de esta abigarrada sociedad *alteña* (Pitarch, 1995). Es así, como en la meca *alternativa* de Los Altos de Chiapas, se fue configurando una compleja amalgama que, sin estar libre de paradojas, ha posibilitado la difusión del *bats’i rock*.

⁴ Dirigida por el argentino Germán Alperowicz, que figura como productor artístico de Vayijel en su producción homónima de 2010. En dicho material, figuran también el fotógrafo y artista visual Eduardo Laborda y el investigador y fotógrafo Efraín Ascencio Zedillo. En 2014, Vayijel vuelve a dicha casa discográfica para producir su segundo material.

⁵ Dirigida por el regiomontano Pedro Wood, músico conocido entre los rockeros indígenas por impartir clases y talleres de composición musical, arreglo y solfeo. Pedro Wood actualmente es saxofonista y tecladista en la banda de rock blues Lumaltok. Su vínculo con Julián Hernández, el Zanate, se dio a partir de que éste formaba parte de Sak Tzevul, cuando dicha banda grababa en el estudio de Pedro. A Wood se le conoce también como “El Chango” o “Max”, por alusión a los *maxes* (simios) que participan en el K’in Tajimoltik, o carnaval tradicional de los tsotsiles.

⁶ Por poner un ejemplo, en los agradecimientos del disco homónimo de Vayijel, se leen los siguientes nombres: Leonardo Pérez Gómez (quien desde la Casa de Cultura de Chamula les prestaba en un inicio los instrumentos), Carlos Tortolero (Presidente del Museo Nacional de Chicago), Ronyk (Floriano Enrique), el pintor Juan Gallo, el periodista y escritor Francisco Álvarez Quiñones, la Lic. Marvin Lorena Arriaga (entonces Directora General del CONECULTA), El Mastuerzo (actual vocalista de L@s Jij@s del Maiz y miembro de Botellita de Jerez), Andrés Solís (ex director de la XECopa de Copianalá), Germán Alperowicz, el entonces presidente municipal de San Juan Chamula Sr. Dagoberto de Jesús Hernández, el Warpig de Reactor, el locutor y productor Daniel Trejo Sirvent, entre otros.

⁷ No obstante, no todos estos agentes fundamentales para el *bats’i rock* son allegados o cercanos al activismo simpatizante del EZ, al menos no de manera explícita, aunque como nodos de una red sí estén relativamente cerca. Por ejemplo, en una entrevista con un radiolocutor cercano a este fenómeno, a finales de 2011, menciona que llegó a Chiapas buscando acercarse a la mística de los mayas y todo ese mundo de leyendas, mitos y profecías. Otros tantos, llegaban buscando una vida “bohemia”, o atraídos por cierto ambiente “intelectual”.

El año de 1996 también se caracterizó por una transformación en la administración de la política cultural, primero a nivel estatal y luego federal. Después del levantamiento armado de 1994, se buscaba negociar el ascenso de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar a escala constitucional. Su objetivo era el reconocimiento, respeto, defensa y promoción de los derechos indígenas en materia política, social y cultural. En este marco, surgió en Chiapas el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (ahora pluralizado a “las Culturas y las Artes”), así como la institucionalización del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI). En 2003, se decretó, como parte de un conjunto de reformas en la materia, la creación del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) a nivel federal.

Así, a la par de una red de activismo cultural de corte alternativo, surgieron paulatinamente mediaciones institucionales interesadas en atender – y amortiguar – el conflicto étnico, cultural, político y social que ponía de manifiesto la inconformidad de los pueblos indígenas. Ya como fin explícito o implícito, o bien, como una consecuencia no buscada, comenzaron a surgir puntos de contacto entre la administración de una reformada política cultural y las demandas de organizaciones civiles y no gubernamentales preocupadas – e interesadas – en la promoción de las culturas indígenas. Y en medio de esta amalgama, las bandas de rock emergentes, comenzaron a buscar los apoyos de uno y otro lados, generando así una compleja red de negociaciones que hoy por hoy, posibilitan la existencia de un espacio social denominado *tsotsil rock*.

Así llegó 2009. El *rock tsotsil* trascendió los marcos de las presentaciones locales en sus comunidades y en la región de Los Altos, en donde construyeron su base primera de fans y colaboradores (constituida por jóvenes indígenas y mestizos, así como intelectuales y promotores), para proyectarse a nivel nacional en eventos culturales a menudo más de

carácter institucional que independiente. Entre 2008 y 2010 tuvieron lugar festivales como el Bats'i Fest (Vidal, 2009) y el Kuxlejal K'in (López R., 2010; López, D., 2011), en los que se evidenció como tal la existencia del rock tsotsil. No obstante, desde 2007 tuvo lugar el 1er Concurso Estatal de Bandas de Rock en Chiapas.

Comenzaron a circular materiales discográficos – primero caseros y luego con un grado mayor de producción⁸. Estaciones radiales del Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía, comenzaron a abrir sus espacios a las bandas y sus locutores y productores⁹ jugaron un papel activo en la promoción y formación de los músicos. No sólo Damián Martínez de Sak Tzevul jugó un papel toral en la formación y organización de las agrupaciones. Así también, la comunicóloga regiomontana Mayra Ibarra (actual mánager de Vayijel), el productor y antropólogo Ulises Fierro (actual mánager de Lumaltok), Germán Alperowicz de Sna Jvabajom, y decenas de músicos rockeros tanto locales como nacionales, pertenecientes al *movimiento alternativo de música popular*, como Francisco Barrios o Memo Briseño (Velasco, 2004).

El bats'i rock, más que un movimiento homogéneo, es también un entramado de posiciones y tránsitos a través de los cuáles, los músicos, desde diversas estrategias, buscan capitalizar su producción artística. Sería un simplismo asumir que este aparato del rock

⁸ Los costos comenzaron a ser subsidiados por instituciones como la CDI y el CONECULTA o el CONACULTA. No obstante, sólo parte de los recursos para los materiales discográficos y la promoción provienen de fondos públicos, pues los músicos buscan el apoyo financiero de otros miembros de su comunidad, de sus autoridades y de sus familias, llegando incluso a adquirir fuertes deudas y compromisos muy difíciles de saldar.

⁹ Existe el caso paradigmático del productor y locutor radiofónico Daniel Trejo Sirvent, que en 2010, a través de *Retroactivo Records* y la producción de su programa *Rutas del Rock*, sacó un LP de vinilo de 33 rpm. denominado “Rutas del Rock. Chiapas subterráneo”, en donde participaron Sak Tzevul, Vayijel y Lumaltok, junto con bandas mestizas de la última ola de rock chiapaneco: Sateliza, Korsakov, Los Cocalovers, Aerokafka y Antípoda, entre otras. Significativa y digna de análisis crítico es también la producción que CONECULTA y el Gobierno del Estado de Chiapas lanzaron a inicios de 2011 denominada “Presencia del rock en Chiapas”, en cuyo anverso aparece la imagen del gobernador Juan Sabines Guerrero; en este disco se promociona a bandas de rock mestizas, aunque su antecedente directo está en el Primer Concurso Estatal de Bandas de Rock de 2007, en donde aparece por vez primera Vayijel con un demo independiente.

impuso su forma de producir y sus contenidos a los jóvenes rockeros tsotsiles, pues para cuando éstos buscaron insertarse en el aparato, ya tenían un acervo musical (rockero) y creativo configurado al calor de la formación autodidacta (y a veces formal), y de una experiencia sonora forjada en otros espacios de socialización. El fenómeno del *bats'i rock*, más que ponernos frente a un aparato de cooptación contra una prístina identidad *virginal* (Bartolomé, 2006), nos increpa sobre la emergente construcción de una juventud indígena a los efectos de una globalización ante la cual no son pasivos.

En el proceso de construcción del *bats'i rock* media uno de constante negociación con la política cultural y con la espectacularización de las prácticas etnicitarias, esto paradójicamente posibilita sostener un discurso de transformación en la conservación: “*tratar de ser otro, pero el mismo*”, como estrategia de defensa de la *cultura propia*, y de inserción en el aparato del rock. Sin embargo, este aparato del rock, también paradójicamente (en tanto establece una discursividad *juvenil*), está regulado adulto-céntricamente. En el aparato del *bats'i rock* no sólo se negocia y disputa la autenticidad de la identidad, sino también, la del rock and roll y los significados sociales de lo que es ser un *joven indígena*. El *bats'i rock*, es un espacio social en que se negocia y resiste, no sólo una adscripción étnica, sino la definición misma del ser joven: “*Porque somos jóvenes tocamos rock y porque somos tsotsiles cantamos en nuestra lengua*” (Lumaltok, 2009).

I.

Teniendo por plataforma las experiencias cotidianas de algunos jóvenes tsotsiles en su tránsito por la urbe mestiza y el mundo escolar y laboral, el *bats'i rock* desmesura tanto al sistema tradicional comunitario, como a los estereotipos étnicos de las sociedades mestizas, reapropiando para sí la auto-construcción de su yo-joven-indígena, mediado por un *nosotros*

auto-narrado que reconoce su histórica etnicidad. La identidad indígena se negocia a través de la construcción práctica de *su juventud*. Abordemos el caso de Vayijel.

Vayijel es una banda de rock surgida en diciembre de 2006 en San Juan Chamula, Chiapas. El nombre de la banda significa “Espíritu Animal Protector” y fue propuesto por el bajista Eleuterio Hernández. Actualmente la agrupación está compuesta por Óscar Fernando (quien posee el registro legal de la banda), Xun Bautista (integrado a partir de 2009), Hugo López (guitarrista de Xkukav y hermano de Óscar Fernando) y “Pixie” Quintana, bajista de origen mazateco y diseñador gráfico de la primer producción discográfica de Vayijel.

Sus orígenes los podemos encontrar en contextos socio-musicales distintos. Mientras que en Chamula predominaba una política musical gestionada por la Casa de la Cultura, que enseñaba música tradicional y música popular mexicana, comenzaban sin embargo a entrar, en la década de los noventa otros estilos musicales como, por un lado el norteño, el grupero y el tropical y por otro, el rock, el metal, el hip hop y el pop. Hacia finales de la década el espectro musical estaba compuesto por una música acorde con la política cultural indigenista hegemónica, a la cual se oponían dos alternativas que a su vez eran antagónicas entre sí: por un lado, unos jóvenes preferían la música popular versátil, mientras que otros, optaban por el rock y el pop.

Sin embargo, este espectro obedeció a un proceso social, cultural y musical que surgió a partir del auge de la globalización neoliberal. Mientras que hasta los años noventa, antes de la firma del TLC prevaleció una política indigenista que compaginaba al proyecto cultural nacional con el control de las autoridades tradicionales, comenzaron a darse procesos de su desarticulación agraria que se reflejaron en oleadas migratorias de indígenas a otros confines regionales y nacionales.

La precarización laboral que el neoliberalismo acarrea, generaba en los sujetos la necesidad de crear estrategias de subsistencia que los llevaron allende sus comunidades. Y el flujo entre el pueblo y las ciudades, devino en la inserción de otros gustos musicales al interior de Chamula. No todos abandonaban su comunidad bajo las mismas circunstancias. Mientras unos jóvenes provenientes de contextos familiares económicamente más estables salían de sus pueblos para estudiar y trabajar en San Cristóbal u Ocosingo, otros menos afortunados salían al norte o al Golfo, para emplearse en sectores terciarios. Estos desplazamientos tendría sus efectos musicales expresados a través de la inserción, primero de géneros norteños y gruperos, pero más tarde, del rock, el reggae, el ska y el punk que por esa época se escuchaban en San Cristóbal.

Cuando los jóvenes comenzaron a migrar a San Cristóbal para trabajar y/o estudiar, encontraron una intensa escena musical que los permeó y que los llevó a modificar el espectro musical en sus comunidades. A la par que absorbían esos referentes alternativos, también comenzaron a reconocer los propios de la cultura de masas promovida por radio y tv. Mientras algunos jóvenes trabajaban en mercados populares, empleados como comerciantes, escuchaban al mismo tiempo música que iba desde el rock nacional, hasta rock progresivo y metal clásico, pasando por el *happy punk*, el reggae y el ska internacionales, nacionales y locales.

Cuando volvían a su comunidad, topaban con la música de sus hermanos mayores, con la música tradicional y con la música popular mexicana, por lo que quienes gustaban del rock comenzaron a contactarse y a construir lo que más tarde se convirtió en la escena del *bats'i rock*. Manuel López por ejemplo, recuerda que en San Cristóbal fue donde vio por vez primera las playeras de metal y que le disgustaba la onda grupera romántica de su hermano

mayor, por lo que en la Universidad Tecnológica de la Selva en Ocosingo, comenzó a preferir el metal. Xun Bautista, por su parte, recuerda que aunque él tuvo que partir a San Cristóbal para emplearse como comerciante, comenzó a hacer amigos que escuchaban rock y a salir a tocadas de reggae y ska. Luego, recuerda, dio con la vida nocturna de San Cristóbal, por lo que le surgió el deseo de estar en una banda de rock. Por su parte, Eleuterio y Óscar rememoran que cuando sus respectivos padres accedieron a un cargo tradicional y comenzaron a formarse en la Casa de la Cultura, terminaron optando por el rock y el pop a partir de los discos y cassetes que adquirieron en sus viajes a los mercados populares de San Cristóbal de Las Casas en sus tiempos de estudiantes.

En 2006, dándose cita en la Casa de la Cultura de Chamula, éstos jóvenes conocieron la música de Sak Tzevul, banda precursora del rock tsotsil liderada por Damián Martínez quien desde 1994 había sido partícipe en San Cristóbal de la emergencia de la escena cultural alternativa que posibilitó su activismo cultural en simpatía con las iniciativas no gubernamentales de promoción de la cultura indígena (como CELALI) y con las reivindicaciones culturales del EZ.

Permeados por una juventud musicalizada a partir de distintas expresiones de la música rock y por todo el discurso reivindicativo de la escena cultural alternativa de San Cristóbal, así como marcados por un histórico contexto social y político de discriminación y racismo que experimentaban como indígenas urbanos, comenzaron a construir los jóvenes de Vayijel, con el rock, un discurso crítico a la globalización como causante en los indígenas de un desarraigo y una negación respecto de su identidad y su historia. Así fue como la banda construyó un proyecto musical, permeado por un conjunto de símbolos y significados comunes a la cultura maya tsotsil, a la vez que de los referentes de la cultura de masas.

II.

Bourdieu señalaba que la frontera entre juventud y vejez, en todas las sociedades es un objeto de disputa, pues en dicha distinción se juegan, en última instancia, las posiciones de poder y legitimidad en una formación social dada; no son pues, arbitrarias, las divisiones entre edades, en virtud de que:

La representación ideológica de la división entre jóvenes y viejos otorga a los más jóvenes ciertas cosas que hacen que dejen a cambio otras muchas a los más viejos [...] las clasificaciones por edad [...] vienen a ser siempre una forma de imponer límites, de producir un orden en el cual cada quien debe mantenerse [...] la juventud y la vejez no están dadas, sino que se construyen socialmente en la lucha entre jóvenes y viejos [...] la edad es un dato biológico socialmente manipulado (Bourdieu, 2003, pp.163-164).

Es importante señalar la pertinencia de un concepto de juventud indígena, toda vez que se refiera a un nivel más específico de concreción, bajo la admisión de que la categoría de *juventud* siempre ha de ir construida en referencia al establecimiento de formas específicas de relaciones sociales en momentos históricos particulares. Si objetiva y socialmente, la distinción entre una colectividad indígena y otra *ladina* (en el caso de los Altos de Chiapas), se corresponde con históricos modos diferenciados de posicionarse y practicar en un entramado social marcado por una mácula colonial (que distribuye y asigna posiciones en función de reglas implícitas bien delimitadas), cuanto más importante es (no sólo admitir la categoría de *juventud indígena*) visibilizar los espacios en que la distinción adquiere relevancia política, social y desde luego, cultural. Uno de dichos espacios, lo es el de la práctica musical.

Para hablar del mundo juvenil del joven rockero indígena, es necesario además establecer a qué mundos adultos se remite por diferenciación. Distingo al menos tres. Por un lado, a un entramado sociopolítico tradicional vinculado a una comunidad

adulto-céntricamente regulada; por otro, a una política cultural nacional verticalmente administrada bajo preceptos delimitados por *los predecesores* (adultos), y finalmente, por un *aparato del rock* (adulto) que establece una normatividad implícita en torno a lo que es o no es un *rock legítimo* y desde luego, por su misma lógica discursiva, *lo que es y no es un auténtico joven rockero*. El mundo adulto, a la juventud indígena rockera, busca imponerle la norma de cómo debe ser joven, de cómo debe ser indígena y de cómo debe ser rockero. Esta hegemonía etno-adulto-céntrica obedece a un proceso social en el que los jóvenes indígenas no asumen un papel pasivo, sino que constantemente negocian y disputan el sentido legítimo de lo que ser joven, indígena y rockero representa para ellos¹⁰.

Es importante visibilizar a la práctica musical de los jóvenes rockeros indígenas no a la manera de un consenso ideológico de una emergente juventud indígena cooptada a los efectos de una política cultural exotizante que hace de los discursos étnicos el *leit motiv* de una industria espectacularizada, sino visibilizarla como un campo de negociación en el que se juega el significado legítimo de lo juvenil, lo rockero y lo indígena, entre el mundo de los predecesores que intervienen en el aparato del rock y el de “los que vienen”, que de forma activa buscan espacios adecuados para intentar dismantelar algunos estereotipos étnicos. Este espacio social, no es sino diacrónico y en tanto tal, obedece a un proceso histórico en el que la negociación se acompasa con la disputa. En el futuro, será importante desarrollar el concepto gramsciano de hegemonía cultural.

IV

¹⁰ Sin embargo, es importante señalar que no se puede reducir una hegemonía adultocéntrica a una forma anquilosada, impuesta e incuestionada. A través de ella, se expresa n la vigencia y la validez de muchos de los aspectos tradicionales y cosmogónicos que nutren, precisamente, los aspectos que dotan de particularidad a una identidad indígena juvenil. Esta identidad emergente, por lo tanto, no surge sólo como respuesta al pasado, sino de una historicidad que la nutre y la determina. Es importante continuar en el análisis de este fenómeno sociocultural, vinculando los procesos de emergencia de consumos y prácticas, con la historicidad y la cosmovisión de los pueblos indígenas en que están tendiendo lugar estas prácticas.

Durante 2014 cobró gran notoriedad el movimiento de rock indígena de Los Altos de Chiapas. El 21 de marzo la agrupación Vayijel (animal guardián) de San Juan Chamula, se presentó como telonera de bandas internacionales como Tool, Primus y Puscifer, en la décimo quinta edición del festival “Cumbre Tajín” en el Totonacapan, Veracruz; mientras que agrupaciones como Sak Tzevul (relámpago blanco), Hektal (ahorcarse), Lumaltok (neblina) y Yibel Jmetik Banamil (raíces de la madre tierra) se presentaron entre el 26 y el 29 de marzo en la XV edición del Festival Iberoamericano de Culturas Musicales “Vive Latino” en el Foro Raíces, en el marco del programa “De Tradición y Nuevas Rolas”, auspiciado por la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

Los nombres de las bandas, sus integrantes y sus discursos hicieron eco a través de múltiples publicaciones electrónicas, diarios de circulación nacional, revistas impresas y programas de radio. Por ejemplo, significativa fue la aparición de Vayijel en el número 129 de la edición mexicana de la revista Rolling Stone y en el número seis del relanzamiento de la revista Mosca, en su vigésimo aniversario, así como en el diario La Jornada del 22 de marzo del 2014. En el primer caso, Vayijel apareció en la sección “Información Clasificada”, que versó sobre las bandas que participarían en Cumbre Tajín, mientras que en el segundo, la agrupación tsotsil fue mencionada en una sección denominada “Un año de transición, lo + mejor y lo + peor del 2013”.

En el caso de la publicación en el diario de circulación nacional, el reportero Jorge Caballero escribió: “Puscifer, Tool, Primus y Vayijel ofrecen en Tajín una noche mágica de metal”:

Los primeros en salir fueron los chiapanecos de Vayijel, quienes sorprendieron a propios y extraños con su esmerada fusión de metal/grunge entonando su canto en su lengua materna

tzoltzil. Además el cuarteto enfundado en unos montuosos trajes peludos con los rostros cubiertos con unas máscaras que si se le miraba con fijación llenaban de un fascinante terror indescriptible. (Caballero, 2014).

Además, el sitio Cine y Medios Comunitarios, publicó una entrevista titulada “Vayijel ‘resguardará’ con su música la Cumbre Tajín”. Aquí, un fragmento:

“Siguiendo el estilo del rock alternativo, los integrantes transformaron su cultura y cosmovisión en enigmáticas piezas cantadas en lengua vernácula, cargadas de una energía única” (CMC, 2014).

En el caso de las agrupaciones que se presentaron en el Vive Latino, hubo múltiples menciones en diarios como La Jornada o Milenio. A continuación resalto algunos fragmentos:

[Damián Martínez, de Sak Tzevul] Confía en irrumpir en el Vive Latino: “Yo siento que a este festival le hace falta sangre nueva, verdadera, de nuestra propia tierra. Hemos estado repitiendo una lengua durante 500 años, imitando una cultura que no es la nuestra, imitando el rock de otros lugares, el rock anglosajón, pero ahora tenemos la oportunidad de abrir este espacio, al que no queremos entrar por la puerta trasera, sino de frente, ganándonos un derecho, por la puerta grande. Somos la sangre que va a alimentar al nuevo rock mexicano” (Cruz Bárcenas, 2014).

Entre la oferta de servicios para este año Puig especificó: “Hoy tenemos la carpa de literatura titulada Rock and Libro, donde sucederán cosas interesantes y tenemos otra en conjunto con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la que habrá rock indígena de toda la República; tenemos la Carpa Gozadero que trata de envolver el género electrónico, pero muy a nuestro estilo mexicano e iberoamericano. Es importante que nos abramos y que el Vive Latino sea la propuesta de música alternativa con actitud” (Caballero, 2014).

El Festival Vive Latino, en el marco de su 15 aniversario, incluye por primera vez el Foro Raíces, espacio dedicado a propuestas musicales en maya, tzotzil, mixteco, tlapaneco y zapoteco, entre otras, que mezclan el rock, reggae, surf, blues, rap y hip hop con sus tradiciones musicales, buscando difundir las lenguas autóctonas del país. "No es un reggae o un rock donde sientas que hay algo falso, tiene fuerza, además que es una reivindicación social importantísima, es el origen de la cultura mexicana y una de las fuerzas motoras fundamentales de nuestra identidad, que toma vida y se apropia de los géneros musicales que yo celebro", comentó [...] coordinador del Sistema Nacional de Fomento Musical del Conaculta (Sánchez, 2014).

Junto con las presentaciones y el impulso mediático (pocas veces crítico y las más de las ocasiones, romantizado), también se manifiesta un giro o un replanteamiento del papel de las instituciones promotoras de las culturas populares e indígenas. Desde el año 2010, la Dirección General de Culturas Populares del CONACULTA, ha respaldado la producción de compilaciones discográficas que promueven las diversas expresiones musicales indígenas contemporáneas, siendo las de los rockeros indígenas chiapanecos de las más notorias.

Series discográficas, como la titulada "De Tradición y Nuevas Rolas. En directo" de los años, 2010, 2011 y 2013, así como los diversos conciertos que el mismo programa ha llevado a cabo a nivel nacional, dan cuenta de una articulación entre las mediaciones institucionales, los esfuerzos independientes de las bandas y las iniciativas corporativas (pequeñas, medianas y grandes), para impulsar la formación y la difusión de las propuestas musicales mencionadas.

Sobre el papel de la Dirección General de Culturas Populares en el programa “De Tradición y Nuevas Rolas”, Adriana Hernández Ocampo, Subdirectora de Culturas Indígenas, explica extensamente:

[...] el área se ha orientado a trabajar el tema de la cultura indígena desde el arte contemporáneo, [...] A partir de esto, surge este proyecto que tiene tres componentes, el rollo de encontrar a los grupos, hacer un concierto, de promover; también una parte de formación, [...] no se trata de que los volteen a ver como curiosidad indígena, sino que tengan un papel fuerte musicalmente y una propuesta a partir del tema de la identidad; [...] En agosto [2013] hicimos encuentros estatales y se reunieron varios grupos. [...] De ahí, cada quien elige un grupo para ir al encuentro nacional que fue el de Zinacantán, que generó mucha expectativa y también la motivación de decir, ‘bueno, hay ciertos grupos que están suficientemente fuertes como para optar en el Vive Latino’. [...] logramos finalmente sacar dos días con el concepto De Tradición y Nuevas Rolas, con la expectativa de que el siguiente año podamos tener una propuesta de parte de OCESA, en un mejor lugar. [...] Como CONACULTA tenemos una labor más de difusión, más de agotar las instancias [...] tenemos que generar otros mecanismos para que sea autogestivo [...] ‘que tu música tenga una producción más profesional, que puedas vivir de eso, que puedas vivir bien, que puedas promover’ [...] (Adriana Hernández, 30 de marzo de 2014).

V

Cada una de las agrupaciones en Los Altos de Chiapas, no obstante, ha buscado generar sus propias estrategias independientes de promoción, difusión y producción, sosteniendo sus propios procesos creativos de manera continua, profesionalizándose y buscando nuevos y distintos discursos estéticos para atraer a nuevos públicos. Cada una de las agrupaciones ha procurado producir de manera independiente o mixta (combinando recursos propios con apoyos gubernamentales) sus propios materiales discográficos. Una pequeña red de casas discográficas enclavada en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas renta sus espacios a las bandas para grabar sus materiales, a la vez que los apoyos de la CDI, u otros como el PACMyC (Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias)

son complementados con los obtenidos por las bases familiares y comunitarias de los músicos.

En cuanto a la producción discográfica, la banda Sak Tzevul desde el año 2000 ha producido al menos cuatro materiales que llevan por títulos K'evujel ta jteklum (2001), Muk ta Sotz (2006), Xch'ulel Banamil (2009) y Selva Soñadora (2013). La banda Vayijel, en 2010 produjo su primer disco a través de un apoyo otorgado por la CDI, aunque mayoritariamente, gracias a la inversión de los propios músicos, logrando una producción discográfica sobresaliente; asimismo, entre 2013 y 2014, produjeron su segundo material discográfico que, si bien no ha sido publicado, algunas de sus canciones fueron presentadas en Cumbre Tajín; su nuevo sencillo, J'ilol, ya fue lanzado a través de la red social Youtube¹¹. Por su cuenta, la banda Lumaltok ha producido tres materiales discográficos, de los cuales el último está por presentarse en 2015; su primer disco (2009) lleva por título Ja Ontikotik kremotik taj jtijkotik rock, mientras que el segundo (2013), a la usanza de Led Zeppelin, sólo se llama "II".

En ese sentido, el conjunto de bandas de rock indígena en Los Altos de Chiapas, ha desarrollado una serie de discursos que reivindican su lengua y sus culturas comunitarias. En el caso de Vayijel, argumentan estar revitalizando su cultura mediante el rock, pues al componer sus canciones en su lengua materna, están contribuyendo a que los jóvenes se sientan orgullosos de su procedencia, logrando reducir los efectos del racismo y la exclusión que experimentan en la ciudad. Los músicos de Lumaltok, por su parte, sostienen que antes que defender su lengua y su cultura, buscan unificarlas mediante el rock, guardando respeto por la música tradicional y las costumbres de su pueblo (Zinacantán).

¹¹ Vayijel, 8 de enero de 2015 "Vayijel – J-ilol [Video Oficial] <https://www.youtube.com/watch?v=5bpmLgDCIU8>

A propósito del discurso de la banda Vayijel, retomo las voces de sus integrantes a partir de una serie de entrevistas realizadas en 2011, en el contexto de la presentación de su primer disco:

Nosotros no queremos ir en contra de algo, lo que estamos buscando es cómo hacer las cosas. Lo que estamos haciendo es buscar cómo fortalecer nuestra cultura. Cómo convencer a otros chavos de otros pueblos de que son indígenas, para que puedan generar, pensar y tener conciencia de indígenas. Es como mostrar algo de lo que uno puede hacer con su cultura, en nuestra lengua. [...] Si fuéramos rebeldes creo que no nos apoyarían. En nuestro pueblo no puedes estar en contra de las autoridades, porque las cosas están conectadas siempre con la cosmovisión. Se trata de, con respeto, medir las cosas. Hay cosas que no puedes usar en la ropa, porque hay ropas que sólo usan los mayordomos y usarlo es como una falta de respeto, es como volverlo común. Nosotros como Vayijel, no exponemos esas cosas, porque son sagradas (Óscar Fernando – frontman –, archivo personal, 2011).

Muchos se adaptan a la otra cultura y piensan que la otra cultura es más chida que su propia cultura y muchas personas que no tuvieron conocimiento, les vale madres: ‘no sé qué es la vida y me vale, lo que tengo que hacer es trabajar y ganar mucho dinero para dejarle algo a mis hijos para poder vivir’, eso es lo que les preocupa a la mayor parte de las personas, en vez de que se preocupen por su cultura (Eleuterio – ex bajista –, archivo personal, 2011).

Aquí en nuestro pueblo hay muchos chavos y jóvenes que ya, como que quieren perder su cultura y nosotros queremos fortalecer la identidad a través de la música, a través de nuestra lengua [...] hay muchos chavos que salen de Chamula a vivir o a trabajar y dicen que ya son de ahí y dicen ‘no, pues yo no hablo en tsotsil, no, yo no soy de ahí, déjame en paz’ (Óscar Fernando – frontman –, archivo personal, 2011).

[...] he visto papás profesores que no educan a sus hijos, que los educan hablando en español para que no hablen tsotsil y les dicen ‘vas a ver, te vas a encontrar en la ciudad y ahí es puro hablar español’, y por eso así van creciendo los niños con esa mentalidad y con miedo. Hay personas que hablan el tsotsil, pero que cuando vienen a la ciudad quieren ser parte de los kaxlanes y se encuentran con cuates kaxlanes que por eso, están perdiendo y negando su identidad y por eso es lo que adoptan [...] Vayijel nace porque hemos visto la pérdida de la identidad propia del joven, por la misma marginación de la ciudad de los mestizos que te ven y te tachan de ignorante [...] y por eso, el chavo para no sentirse opacado y aislado, se acopla a eso. El problema es que lo acopla muy mal, negando lo suyo, y regresa al pueblo igual con esa mentalidad de racismo. (Manuel – ex guitarrista y cofundador – archivo personal, 2011).

Por su parte, Julián Hernández de Lumaltok, señala en entrevista del 30 de marzo de 2014, en el marco de su presentación en el Vive Latino:

[...] yo creo que nuestro objetivo ha ido transformándose. Al principio queríamos salvar la lengua, ya después te das cuenta de que salvarla también es una palabra muy dura ya que la lengua tiene que transformarse y se está transformando [...] Entonces, lo que hacemos ahora es tratar de revitalizar esa lengua, tratar de darle la forma que es y cantarla como es. Entonces el objetivo primordial de Lumaltok es rescatar nuestra lengua en sus orígenes, pero también unir a la gente (Julián Hernández – frontman – archivo personal, 2014).

[...] la música tradicional tiene un fin y tiene un sentido en los pueblos, entonces es una música tradicional respetable [...] porque el ser músico tradicional te lo tienen que dar espiritualmente según esta tradición [...] No soy un músico tradicional en pocas palabras. [...] pero tiene un fin y ese fin yo no lo entiendo aún y entonces no puedo ponerme a tocar rolas tradicionales en rock si no entiendo el fin y el sentido espiritual de esa música. Preferimos mucho respetar esa música, tocarla como es y que los músicos la toquen con esa espiritualidad con la que siempre la tocan y nosotros dedicarnos al rock (Julián Hernández – frontman – archivo personal, 2014).

VI

Podría pues, generarse la impresión de una escena musical homogénea a través de la cual un conjunto de bandas indígenas de una misma región comparte escenarios, produce discos, promociona presentaciones y articula un mismo discurso; sin embargo, debe señalarse que, si bien el rasgo común de todas las agrupaciones es la reivindicación de la lengua materna y las tradiciones populares como legítimos recursos creativos, no existe un estilo o un discurso musical homogéneo, aunque sí una red de relaciones y espacios en los que las bandas confluyen. Si bien todas las bandas tienen como elemento común su relación con Sak Tzevul, que fuera la primera banda del movimiento desde 1996, todas han surgido como una segunda oleada o generación a partir de 2006, con motivaciones diversas, propuestas distintas

y, no está de más mencionarlo, relaciones competitivas y complejas entre sí. En ese sentido, es posible considerar que estamos hablando de un “movimiento musical” (Tipa; 2012).

Las bandas de rock tsotsil podrían agruparse en función de diversos factores, por ejemplo, su lugar de procedencia: Una parte de las bandas proviene de San Juan Chamula y otra, de Zinacantán. La banda pionera, Sak Tzevul, apareció en 1996 en San Cristóbal de Las Casas, liderada por los hermanos Martínez, provenientes de Zinacantán. En 2006, surgió en San Juan Chamula la banda Vayijel. Posteriormente, en 2008, un integrante de Vayijel ingresa a las filas de Sak Tzevul, para separarse en 2009 y formar su propia banda: Yibel Jmetik Banamil. Por otra parte, otro miembro de Sak Tzevul abandona la agrupación en 2008 para formar la banda zinacanteca Lumaltok, y posteriormente, de ésta se separa otro miembro para formar Hektal. Mientras tanto, en San Juan Chamula, a la vez que emerge Vayijel, surgen la banda Xkukav (luciérnaga) y el crew de hip hop Slajem K’op (la última palabra); en 2012 se desintegra Xkukav y su frontman se integra a Vayijel, mientras que un ex miembro de Vayijel busca conformar una nueva banda en 2013 que llevará por nombre Vo’otik.

Desde un inicio, las agrupaciones de rock indígena de los Altos de Chiapas han organizado, junto con una red de asociaciones civiles y gubernamentales, sus propias palestras para difundir sus propuestas musicales. Festivales y conciertos como el Bats’i Fest (2009¹² y 2010¹³) y el Kuxlejal K’in (2010¹⁴ y 2011¹⁵), han sido el resultado de la incursión de

¹² Corresponsales indígenas (2009), "Festival de rock indígena México - Guatemala", en <http://www.corresponsalesindigenas.blogspot.mx/2009/11/festival-de-rock-indigena-mexico.html> Consulta: 13/11/2013, Más información en: Vidal, Fabián; 8/Nov/2009, "Llegó el ‘Bats’i Fest’, rock maya, tzotzil y zoque", en ecoturismoesoterico2.wordpress.com.
<http://www.ecoturismoesoterico2.wordpress.com/2009/11/08/llego-el-batsi-fest-rock-maya-tzotzil-y-zoque/>
Última consulta: 22/Nov/2013.

¹³ Koman Illel (18/09/2010) “Bats’i Rock en ‘Los Altos’ de Chiapas”, en Koman Illel – Mirada Colectiva <http://komanilel.org/2010/09/18/batsi-rock-en-los-altos-de-chiapas/> Consultado, 07/08/2014

¹⁴ López R., Sergio (25/04/2010) “Festival en Zinacantán ‘Kuxlejal K’in’ / ‘Fiesta por la vida’” en Todo Chiapas en un mismo sitio, <http://todochiapas.mx/2010/04/festival-en-zinacantan-kuxlejal-kin-fiesta-por-la-vida/> Consultado, 12/09/2013.

los jóvenes indígenas en el proceso de gestión, promoción, organización y difusión de sus iniciativas frente a las autoridades de sus pueblos y las de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, que es donde se han desarrollado la mayor parte de estos eventos y donde se encuentra la mayor parte de activistas y organizaciones interesadas en la promoción de las culturas indígenas. Asimismo, las bandas de rock indígena de Chiapas se han presentado en eventos culturales oficiales, aprovechando los espacios de los que disponen las instituciones.

Sin embargo, más que resaltar la relación de los rockeros indígenas con las instancias que administran la política cultural – que es preciso someter a crítica –, es relevante poner de relieve el carácter procesual de este movimiento. Este carácter procesual podría ser abordado desde una mirada centrada en la larga data y otra, desde la corta duración. En el primer caso, el movimiento de rock indígena en Los Altos de Chiapas se ciñe a la historia de resistencias, apropiaciones y negociaciones de los pueblos indígenas con el régimen colonial impuesto por los españoles. En el segundo caso, el movimiento cultural que nos ocupa, se relaciona con los movimientos indígenas contemporáneos que encuentran un momento álgido en el levantamiento armado del EZLN el 1 de enero de 1994 y el proceso que desencadenó de construcción de autonomías, reivindicación de los derechos de los pueblos y las culturas indígenas y, por su puesto, las complejas negociaciones con el gobierno federal que derivaron en reformas que sin duda, impactaron en el marco valorativo, jurídico e institucional que hoy reconoce y promueve un álgido movimiento de rock indígena en Chiapas.

Después del alzamiento armado y la emergencia de una activa sociedad civil, el EZLN lanzó la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona, a través de la cual impulsó el Foro Nacional Especial de Cultura y Derechos Indígenas. Entre enero y julio de 1996 se llevan a

¹⁵ López, Diego (24/06/2011) “Realizarán el Segundo Festival Kuxlejal K’in” en Todo Chiapas en un mismo sitio, <http://todochiapas.mx/2011/06/realizaran-el-segundo-festival-kuxlejal-k'in/> Consultado, 12/09/2013.

cabo los Foros Nacionales Indígenas Permanentes, que resultaron de la firma de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar, el 16 de febrero de ese año. A la par que el movimiento indígena enfrentaba un tenso proceso de negociación con la Comisión de Concordia y Pacificación que representaba al gobierno federal, éste iba modificando algunos aspectos de la administración en materia cultural, aunque esto sólo respondiera parcialmente a los Acuerdos. Sin embargo, en este contexto surge en Chiapas el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (ahora pluralizado a “las Culturas y las Artes”)¹⁶, así como la institucionalización del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI)¹⁷, que serán, posteriormente, mediaciones determinantes en la promoción y difusión del rock indígena.

El año de 1996 fue crucial en la emergencia del rock indígena, pues en el contexto mencionado, surgió en San Cristóbal una escena cultural independiente. En general, el movimiento indígena constituyó un referente político y simbólico que hizo inflexión en diversos actores sociales, entre los que destacaron músicos, intelectuales, promotores y pequeños empresarios; éstos, de manera independiente u organizados en colectivos autogestivos, buscaban impulsar la organización y el desarrollo de acciones solidarias con las demandas indígenas a través de foros, festivales y conciertos que, inevitablemente, adquirirían un cariz político-cultural (Coutiño, 2014). En consecuencia, comenzaron a surgir puntos de negociación y contacto entre la administración de una reformada política cultural y las

¹⁶ El CONECULTA se conformó por Decreto Número 15, publicado en el Periódico Oficial Número 125 el 11 de diciembre de 1996, bajo el gobierno de Julio César Luis Ferro, su fundación puede ser interpretada como una salida institucional urgente en el contexto de tensión política de la época

¹⁷ Desde los años ochenta del siglo XX, el CELALI comenzó a constituirse como un movimiento cultural, intelectual y artístico indígena que encontró finalmente su espacio de reivindicación en el marco de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar. “*En dicho documento, en su apartado de Acciones y medidas para Chiapas, compromisos y propuestas conjuntas de los Gobiernos del Estado y Federal y EZLN, en la sección de Educación y cultura se estipula: «el Gobierno del Estado de Chiapas creará en el corto plazo, un Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas». Diez meses después, el 11 de diciembre de 1996; se crea el Consejo Estatal para la Cultura y Las Artes (CONECULTA) de cuya estructura forma parte el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI)».* Ver en: <http://www.celali.gob.mx/historia.htm>, consultado e 19 de Agosto de 2013.

demandas de organizaciones civiles indígenas y no indígenas, tejiendo una compleja red de negociaciones que hoy posibilitan la existencia del rock indígena.

Uno de los personajes en quien haría inflexión el movimiento zapatista, sería Damián Martínez, cofundador de Sak Tzevul, la primera banda de rock indígena en Chiapas:

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

Por otra parte, Mayra Ibarra, radiolocutora y mánager de Vayijel, testimonia la emergencia de la escena político-cultural en San Cristóbal hacia finales de la década de 1990:

Me dediqué principalmente a la radio, después entré a ONG’s y quería conocer más a fondo lo que pasaba en las comunidades zapatistas porque me sentía que estaba en el ojo del huracán [...] Y entré a CORECO, la Comisión de Reconciliación, que era como hija de la CONAI [...] pero lo que sí permanecía como un hilo conductor, era que venía organizando festivales, ya sea que estuviera en la radio, que estuviera en CORECO, siempre andaba organizando un festival que se llamaba “De músicos, poetas y locos” [...] era un festival con todos los artistas que conocía aquí en San Cristóbal y lo organizaba con Quique, con Damián, con Oto y con Fermín que entonces eran Sak Tzevul [...] Y de ahí se iban juntando más [...]

Era un festival que no tenía ningún apoyo de ninguna instancia. No teníamos apoyos de gobierno, no queríamos pedirle a nadie. Era todo autogestivo y en nuestra cabeza no entendíamos de solicitar apoyo ni permisos, sólo teníamos claro que nuestra energía estaba encaminada a una sola cosa que era montar un festival: que todos toquen, que todos

expongan, que venga mucha gente [...] Una vez, un año que estaba Mariano Díaz [presidente municipal de San Cristóbal en esa época], el sí nos robó un templete. Es que el primer festival lo hacíamos en este templete zapatista que montaron ahí de fijo y que quedó un gran tiempo frente a la catedral que le llamaban el Civipaz, Espacio Civil por la Paz.

No es únicamente el zapatismo el elemento que imprime un halo politizado a la emergencia del rock indígena en Los Altos de Chiapas, sino el hecho de que, por lo menos en las últimas dos décadas, han emergido de diversos modos y por diferentes frentes, una serie de expresiones que apelan tanto a la demanda como al ejercicio de autonomías a partir de diferentes estrategias. No son tampoco el apoyo institucional o el reciente interés mediático o académico los elementos que dotan de visibilidad a estas expresiones, pues estas bandas no fueron instaladas sobre los escenarios como parte de una estrategia neoindigenista para poner en un escaparate los estereotipos étnicos que, en efecto, pesan sobre los indígenas. Tampoco resulta fructífero analizar a este movimiento desde el enfoque de los consumos culturales o de las industrias culturales, pues estas bandas, más que ser un subproducto de la globalización, constituyen una respuesta a la misma, desde la construcción de prácticas y discursos que reivindican su diferencia.

Tampoco fructífera el análisis si asumimos que toda reivindicación de la diferencia constituye una ratificación de dominio, o bien, si nos aferramos a que la apropiación del rock por los músicos indígenas mancha o pervierte las prístinas tradiciones de los pueblos. Al análisis que concurrimos mediante la reflexión del movimiento de rock indígena en Los Altos de Chiapas, es uno que parte de los lugares desde los cuales se construyen y ejercen discursos y prácticas en el seno de una sociedad heredera de un régimen colonial que ha delineado y moldeado identidades no sólo a la manera de dispositivos diferenciadores, sino

jerarquizadores. El rock indígena en Los Altos de Chiapas, pone el dedo sobre un movimiento más en la larga sinfonía de las resistencias de los pueblos indígenas de Chiapas. Una sinfonía que, más que aferrarse a la repetición de un acorde, consiste en el despliegue de procesos de confrontación y diálogo entre sonidos hasta resolver en el origen; un origen que sin duda, ya no es el mismo punto de partida.

Más que montarnos en el periplo de la retórica acostumbrada para estos casos, es necesario reconocer que la permanencia de las culturas indígenas, más que en la defensa de identidades inalterables, se sustenta en la apropiación selectiva de elementos culturales “externos” que hacen factible la permanencia de los elementos propios en el seno de una sociedad marcada por los efectos de un proceso colonizador que se reedita siempre desde nuevas estrategias. Por supuesto que la espectacularización y folklorización de las culturas indígenas, mediante la inserción del rock indígena en escaparates multiculturales o en nichos de preservación, puede devenir en el tejido de refinadas formas de discriminación y en la fijación de nuevos estereotipos étnicos, pero mirar tan sólo desde esa perspectiva, es partir desde una posición dominocéntrica que piensa a la dominación como el ejercicio unidireccional del poder, negando toda capacidad de respuesta al sujeto subsumido.

Desromantizar las formas de resistencia indígenas, no implica invisibilizarlas o deslegitimarlas, sino colocarlas en un proceso de diversas duraciones que nos ofrece visiones más panorámicas de estos procesos histórico sociales.

Comentarios finales.

Recientemente salió a la luz pública un libro titulado Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México (López y Ascencio, 2014), editado por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA), que versa sobre la emergencia del movimiento de rock entre jóvenes indígenas de estados del sur mexicano como Guerrero, Veracruz y Chiapas. Este libro, coordinado por investigadores con trayectorias avezadas en el tema y complementado con las noveles propuestas de jóvenes investigadores, fue presentado en diversos foros públicos y en cada espacio se hizo fehaciente la polémica que genera el concepto de etnorock. El cuestionamiento era constante (y no poco fundamentado): ¿Por qué nombrar al rock que hacen los jóvenes indígenas como etnorock?

Me parece pues necesario ofrecer una reflexión que ubique al concepto de etnorock dentro de un proceso de investigación – ya de mediana data – y por otro, que explore sus límites y alcances como punto de partida para investigaciones posteriores. Y por último, aventurar como propuesta, para el caso específico de Los Altos de Chiapas, el empleo de la categoría *tsotsil* rock, no como un estilo o subgénero en la taxonomía del rock, sino como un posicionamiento crítico basado en los sujetos que practican la apropiación, la producción y la difusión de rock en *tsotsil*. La propuesta consiste en sobrepasar la propensión a bautizar “subgéneros de rock” y basarnos en las prácticas concretas de los sujetos. En este sentido es pertinente comentar brevemente tres trabajos pioneros que abordan el fenómeno de apropiación del rock entre indígenas *tsotsiles* de Chiapas, desde el concepto de etnorock.

El primero, titulado “El rock indígena en Los Altos de Chiapas. Música, etnicidad y globalización” (López y Ascencio, 2009), sostiene que el concepto de etnorock apunta hacia un fenómeno relacional del que participan no sólo los jóvenes músicos indígenas, sino un conjunto de agentes sociales insertos en un contexto histórico caracterizado por la

resignificación de San Cristóbal de Las Casas como un referente central en el imaginario de lo alternativo a partir del levantamiento armado del EZLN el 1 de enero de 1994. El etnorock, para los autores, no corresponde de manera fija a una posición dominante o subordinada, sino que se trata de una categoría de adscripción cuyo significado se encuentra en constante circulación y disputa. Sin embargo, cabe señalar que nuestros autores no problematizan al concepto como una categoría que suele encontrarse fuera del control de sus practicantes.

Por otra parte, los autores de la tesis “Vayijel. Prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales” (Flecha y Reyes, 2011) reconocen que para los rockeros indígenas el término etnorock resulta discriminante¹⁸; sin embargo, al concebir acriticamente al rock como una música transgeneracional, transnacional y transclasista¹⁹ (bajo la pretensión de no reproducir la función discriminatoria del término etnorock), terminan invisibilizando el hecho de que por razones sociales e históricas, el rock indígena no es ponderado en el entramado de poder cultural-musical como equiparable al rock blanco, angloparlante, masivo e industrializado. Al conferir al rock un cariz de universalidad se pretende derribar, por el sólo acto discursivo, las diferencias sociales que material e históricamente han caracterizado a Los Altos de Chiapas desde el asentamiento del régimen colonial.

Por otra parte, los autores parten de un concepto de hibridez cultural que presupone al rock indígena como una fusión de objetos sonoros y estilísticos, antes que como un elemento cultural producido por contextos y relaciones sociales en el entramado interétnico de Los

¹⁸ Flecha M., Xitlally y Reyes M., Jesús. (2011); 3.1.2. Concepto musical, en *Vayijel. Prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales. Tesis que para obtener el título de licenciados en comunicación*?. UNACH. P. 80

¹⁹ En su obra “*El rock también es cultura*”, Adrián de Garay señala que el rock es una música transnacional, transclasista, transmediática y transgeneracional (1993: 10-11), sin embargo, sería importante realizar un análisis que no parta de una concepción universal de este género para dar lugar a los múltiples modos de apropiación que los sujetos realizan desde contextos histórico-sociales específicos.

Altos de Chiapas. El problema con el concepto de hibridación cultural, empleado de manera espontánea, es que buscando trascender las miradas esencialistas de las identidades, corre el riesgo de omitir su historicidad y politicidad, centrándose en el objeto inmediato, antes que en su problemático proceso social de conformación: en efecto, el rock tsotsil es un elemento cultural híbrido, pero ¿qué más podemos decir de él?, ¿cuáles son los límites que lo social impone a los fenómenos de hibridación?, ¿cuáles son las posiciones de los sujetos en los campos sociales que producen objetos híbridos?

En tercer lugar, la tesis “¡Existimos, no somos fantasmas! Etnorock: medio de comunicación para jóvenes indígenas en México. Análisis del discurso del grupo Vayijel ‘el animal guardián’” (Bordenave, 2013), valida la categoría de etnorock ubicándola en una clasificación cronológica que mira al rock indígena desde el campo del rock, pero no desde el mundo de los jóvenes indígenas tsotsiles. Junto con el comcáac rock (rock seri) y el pirekua rock (rock purhépecha), el bats’i rock (categoría que desarrollaré más adelante) o rock tsotsil, formaría parte de una etapa²⁰ de autenticación contemporánea del rock desde los pueblos indígenas. Sin embargo, nótese que además de ejercer una taxonomía lineal, no termina de ubicar posiciones y relaciones en un campo que a todas luces está siendo pensado como el de un subgénero.

Si bien esta última propuesta identifica como característica fundamental del etnorock su revalorización de los pueblos indígenas a partir del rescate de la lengua materna, así como la conservación de la indianidad, subrayando que los indígenas son los únicos que pueden

²⁰ Bordenave desarrolla al concepto de etnorock en el seno del proceso de desarrollo del rock en México. Estas etapas son las siguientes: Desarrollo (progresivo y experimental); *Autenticación* (etnorock indígena), y *Contemporaneidad* (*Bats’i rock*) (2013, 45).

decidir el rumbo que toman sus tradiciones²¹ (con lo que posibilita abrir un debate en torno a la autonomía cultural de los pueblos indígenas de México), resulta problemático el hecho de que, una vez más, se aborde al fenómeno desde una perspectiva etno-musical sincrónica y no histórico-social. Por último, pareciera emplearlo como un corolario de la world-music²², en la que las músicas se relacionan aditivamente en un universalismo musical, omitiendo caracterizar al concepto como un objeto de disputas entre quienes administran y suministran lo cultural y aquellos que lo producen y resignifican.

En este orden de ideas, sería importante replantear el punto de partida y subrayar que el llamado etnorock, creado entre las décadas de 1970 y 1980 en el seno del rock progresivo, surge en México entre la vanguardia rockera a manera de experimentación sonora consistente en la incorporación de algunos instrumentos prehispánicos a la dotación habitual del rock (guitarra, batería, bajo y voz). Dicha incorporación partía de la pretensión de experimentar a partir de las posibilidades que ofrecían los instrumentos de percusión y viento, para recrear los posibles usos y patrones rítmicos ancestrales. Sin embargo, esta suerte de reivindicación con los mexicanos ancestrales, dejaba al margen el carácter contemporáneo de los pueblos indígenas y su cultura musical viva, es decir, efectiva y real²³.

Importante resulta el amplio punto de vista del musicólogo Enrique Jiménez, quien problematiza a profundidad el concepto de etnorock en otro trabajo pionero llamado “De la guitarra chamula a la Fender Stratocaster” (2009: 202-203):

²¹ *Ibid.* P. 14

²² Habla de una World Music, en donde *la música del mundo es compartida por individuos de diferentes sociedades, sin abordar la problemática de los estereotipos sonoros, aunque resaltando en ella, el inicio de la búsqueda de música en comunidades pequeñas (Ibid. Cfr. P. 30).*

²³ De manera que el llamado *etnorock* no trascendió su proclividad a la exotización del indígena contemporáneo, en pos de exaltar un pasado ancestral imaginario.

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

En el caso de los jóvenes de las comunidades indígenas, a diferencia del etno rock que era interpretado por músicos urbanos, ahora son los propios músicos indígenas quienes adaptan el rock a sus necesidades de expresión musical, generando procesos de apropiación y resignificación. En la década de los noventa se apropian del movimiento ‘Rock en tu idioma’ [...] pero utilizando sus propias lenguas para crear un rock indígena [...] El uso de lenguas nativas en las composiciones musicales se considera una estrategia importante para su preservación, utilizando el rock como una manera de apropiarse de la modernidad. (Jiménez, 2009: 202-203).

En este orden de ideas, cabría cuestionar si el concepto de etnorock no estaría obedeciendo más a un intento de legitimación desde el rock hacia los impenetrables discursos nacionalistas, que a la musicalidad efectiva de los pueblos indígenas contemporáneos que, más que preservar o rescatar tradiciones, han buscado construir culturas autónomas que trasciendan la mirada encorsetada del indigenismo. Significativo es que algunos pueblos indígenas, durante la segunda mitad del siglo XX, buscaron ampliar su universo acústico más allá del impuesto por las instituciones que promovían un indigenismo musical que, si bien

contribuyó a enriquecer el conocimiento sistemático de algunas prácticas musicales indígenas, puso en el margen a todo referente sonoro que no cumpliera con los criterios institucionales sobre lo indígena o lo tradicional.

El indigenismo musical en México, grosso modo, puede ser comprendido como una ideología y una política estatista de resguardo, conservación y promoción de objetos, documentos y prácticas musicales indígenas para integrar, dentro del paradigma del Estado-nación, a los diversos pueblos y generar condiciones de control político, favorables al paradigma desarrollista y modernizador gubernamentales. A partir del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, las denominadas misiones culturales (promotoras avasallantes del bilingüismo) y un conjunto de pujantes instituciones²⁴ - hoy consagradas - como el Instituto Nacional Indigenista (INI), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), así como un grupo de intelectuales y académicos, se dieron a la tarea de salvaguardar un imaginario anacrónico del indio contemporáneo, trayendo como consecuencia:

²⁴ Instituciones como la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y las diferentes divisiones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, como su Oficina de Servicios Educativos, la Oficina de Edición de Discos o la Fonoteca, constituyeron mediaciones adecuadas, en la década de los sesenta y setenta, para dar difusión a las músicas indígenas grabadas en campo. Se conformaron archivos y fonotecas en diversas instituciones como el Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales del INAH, el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, el Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, el Centro Nacional de Información y Documentación Musical Carlos Chávez del Centro Nacional de Arte, el Archivo Regional de las Tradiciones Musicales del COLMICH y la Dirección General de Culturas Populares, entre otros (Alonso; 2008:58-60). Este *espíritu interinstitucional* de difusión y *rescate* de la música indígena estaría materializado por la producción de la serie fonográfica *Testimonio musical de México*. Esta serie fonográfica tiene la importancia de establecer los *marcadores de indianidad* que categorizaron y distinguieron a la música indígena, según las indagaciones de los expertos. A saber, estos fueron *la integración de elementos prehispánicos y europeos, su sincretismo y su carácter sagrado y la importancia de lo colectivo frente a lo individual* (Alonso; 2008:62). De este modo, la música de Los Altos de Chiapas, era presentada como una variedad heterogénea de tradiciones conservadas a través de la música de alientos y percusiones, la de cuerdas y la de marimba. Así, quedaban fijados, en la segunda mitad del siglo XX, los parámetros mediante los cuales, independientemente de los usos sonoros de sus productores y su apropiación de múltiples músicas, se estableció un canon musical estrictamente indígena y tradicional, pese a que la fijación de estos sonidos no representaba sino un corte sincrónico en la contemporaneidad sonora local.

- El montaje de una mirada folklorizante de la realidad indígena.
- La imposición de límites a la construcción de culturas musicales vivas en los pueblos.
- La enajenación de referentes sonoros como medio de legitimación cultural para el Estado nación.
- La invención e imposición de tradiciones musicales que devinieron culturas legítimas que en consecuencia deslegitimaron múltiples prácticas musicales distintas al canon impuesto.

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

Referencias:

Bartolomé, Miguel Alberto. (2006). Sobre los neohibridismos. En *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina* (pp. 86-107). México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre. (2003). La juventud sólo es una palabra. En *Cuestiones de Sociología* (pp. 142-153). España: Istmo.

Bordenave Encarnación, Karla. (2013). Etnorock: los experimentos sonoros. En *¡Existimos, no somos fantasmas! Etnorock: medio de comunicación para jóvenes indígenas en México. Análisis del discurso del grupo Vayijel 'el animal guardián'*. (Tesis inédita de licenciatura). UNAM. México.

Flecha, Xitlally, Reyes, Jesús. (2011). Concepto musical. En *Vayijel. Prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales*. (Tesis inédita de licenciatura). UNACH. Chiapas, México.

Grossberg, Lawrence. (2010). Otro día aburrido en el paraíso: rock and roll y el poder otorgado a la vida diaria. En *Estudios Culturales. Teoría, política y práctica* (pp. 107-157). Valencia: Letra Capital.

Huergo, Alma. (2014). *Lo + mejor y lo + peor del 2013*. *MOSCA*, 1 (6), 12-19.

Jiménez, Enrique. (2009). De la guitarra chamula a la Fender Stratocáster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México. En F. Híjar (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical en México* (pp. 175-214). México: DGCP-CONACULTA.

López, D. (2011/24/06). Realizarán el Segundo Festival Kuxlejal K'in, [disponible en Internet]. Recuperado de <http://www.todochiapas.com.mx/2011/06/realizaran-el-segundo-festival-kuxlejal-k%E2%80%99in> (Consulta: 2013/09/12).

López, Martín, Ascencio, Efraín. (2010). Rock indígena en Los Altos de Chiapas. *Anuario 2009* (pp.177-192). México: CESMECA-UNICACH.

López, S. (2010/25/04). Festival en Zinacantán “Kuxlejal K'in” / “Fiesta por la Vida” [disponible en Internet]. Recuperado de <http://todochiapas.mx/2010/04/festival-en-zinacantan-kuxlejal-kin-fiesta-por-la-vida/> (Consulta: 2013/09/12).

Lumaltok (2009), Ja' ontikotik kremotik taj jtijkotik rock (CD). Cara interna.

Pitarch, Pedro. (1995). Un lugar difícil: estereotipos étnicos y juegos de poder en Los Altos de Chiapas. En J.P., Viqueira, M.H., Ruz, (Coord.) *Chiapas: Los rumbos de otra historia*. México (pp. 237 – 250). México – CIESAS, UNAM.

Rutas Del Rock. Chiapas Subterráneo (2010), LP de Vinilo de 33 rpm.

Trigo, Alberto. (2014). Información clasificada. *Revista Rolling Stone*, 129, 62-63.

Vayijel (2010), Arte del cd, en Vayijel (CD). P. 3Velasco, Jorge. (2004). *El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*. México: CONACULTA.

Vidal, F. (2009/11/08). Llegó el “Bats’i Fest”, rock maya, tzotzil y zoque [disponible en Internet]. Recuperado de <http://www.noticias.cuarto-poder.com.mx/> (Consulta: 2013/11/22)