

Etnorock

Los rostros de una música global
en el sur de México

Martín de la Cruz López Moya
Efraín Ascencio Cedillo
Juan Pablo Zebadúa Carbonell
(coordinadores)



Etnorock.
**Los rostros de una música global en
el sur de México**

Martín de la Cruz López Moya
Efraín Ascencio Cedillo
Juan Pablo Zebadúa Carbonell
(coordinadores)

Libro dictaminado por los especialistas: Tania Cruz Salazar (El Colegio de la Frontera Sur), Lucio Raúl Carnicer (Colegium Córdoba, Argentina).

Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México de Martín de la Cruz López Moya, Juan Pablo Zebadúa Carbonell, Efraín Ascencio Cedillo (coordinadores).

Diseño e imagen de portada: Efraín Ascencio Cedillo

Primera edición: septiembre de 2014

ISBN: 978-607-8240-99-9

Impreso en México



D.R. © 2014, UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
Av. Sur Poniente 1460
C.P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
unicach.edu.mx
editorial@unicach.mx



D.R. © 2014, CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES
DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA
Calle Bugambilia 30, fracc. La Buena Esperanza
C.P. 29243, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
Tel. y Fax: 01 (967) 678 69 21, ext. 106
cesmecca.unicach.mx
ecos_cesmecca@unicach.mx



D.R. © 2014, JUAN PABLOS EDITOR, S.A.
2da. Cerrada de Belisario Domínguez 19, colonia del Carmen, delegación
Coyoacán,
C.P. 04100, México, D.F.
imprejuan@prodigy.net.mx

Etnorock.
**Los rostros de una música global en
el sur de México**

Martín de la Cruz López Moya
Efraín Ascencio Cedillo
Juan Pablo Zebadúa Carbonell
(coordinadores)

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Juan Pablos Editor, S. A.
2014

Índice

Presentación	11
Prólogo	
Entramados rockeros y etnicidad contemporánea	19
<i>Maritza Urteaga Castro Pozo</i>	
El rock indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo cultural	27
<i>Martín de la Cruz López Moya y Efraín Ascencio Cedillo</i>	
Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan	43
<i>Ariel García Martínez</i>	
Estilos juveniles e identidades en la región del Totonacapan. Rockeros, consumidores y transculturados	59
<i>Juan Pablo Zebadúa Carbonell</i>	
Jóvenes indígenas, identidad y rock en la Montaña de Guerrero	77
<i>Jaime García Leyva</i>	
Rock en tu idioma, rock en mi idioma: etnicidad y geografías culturales en el consumo del rock en tsotsil	95
<i>Juris Tipa</i>	

Los orígenes de Vayijel. Un paraje en los senderos del rock <i>Edgar Joaquín Ruiz Garza</i>	111
¿Etnorock cristiano? Jóvenes músicos indígenas cristianos en la periferia de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas <i>Alan Llanos Velázquez</i>	129
Rebeldía, música y consumo cultural. De los conciertos solidarios al Vive Latino <i>Gustavo Coutiño Sorian</i>	143
Serie fotográfica: Jóvenes y mutaciones musicales <i>Efraín Ascencio Cedillo</i>	159

Presentación

Las manifestaciones del rock en América Latina continúan creando nuevos nichos en los que cohabitar. Hasta hace un par de décadas, esta práctica musical estuvo ausente fuera de los entornos culturales de las grandes metrópolis y de los centros urbanos medios. Se podía constatar que el rock, en tanto manifestación artística de gran despliegue mediático, estaba dentro de las esferas de producción de juventudes netamente urbanas y que sus influencias y configuraciones sólo atañían a esos sectores que, marginales o no, devenían en actores de consumo de rock a grandes escalas. Hoy, en cambio, emergen novedosas expresiones en otros espacios, concretamente entre juventudes rurales o entre jóvenes hablantes de alguna lengua indígena, como ha ocurrido en algunas regiones de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Guatemala, Perú o México.

En el caso concreto de nuestro país, si bien la práctica del rock ha constituido un recurso creativo mediante el cual los jóvenes se narran a sí mismos en las periferias de las industrias de la música (ya como contracultura, ya como discurso de impugnación, o como una “forma de vida” según los cánones tradicionales del ser rockero), un complejo entramado de interacciones ha hecho posible que el rock haya encontrado nuevas formas de expresión entre juventudes indígenas a lo largo del territorio mexicano. En este sentido, la producción rockera en ámbitos indígenas de México converge en procesos globales, mediáticos y políticos culturales, o en las nuevas formas de habitar las ciudades, de autoperibirse y de narrarse que adoptan estos jóvenes en la contemporaneidad, lo que conduce a la aparición de un conglomerado de elementos culturales disímiles que son apropiados indistintamente por las juventudes indígenas, que ven en el rock un espacio de interpelación para situarse, precisamente como jóvenes, en las complejas realidades que sobresalen actualmente.

¿Qué tan musicales son las juventudes indígenas? Al integrar el rock dentro de sus prácticas musicales y fusionarlas con las sonoridades de las tradiciones musicales de sus pueblos, los jóvenes se posicionan como actores étnicos y urbanos que, a través de un sonido local que aquí llamaremos genéricamente “rock indígena”, conciben una nueva forma de representarse y de incluirse como parte de las permanentes reconfiguraciones sociales que acontecen en los panoramas socioculturales de las sociedades actuales.

El rock constituye, entonces, un recurso para ampliar sus horizontes musicales, diversificar los paisajes sonoros y generar nuevas formas de intercambio intercultural entre estos “nuevos actores” rockeros en sus contextos étnicos.

En el caso concreto de Chiapas, una escena musical emergente a partir del rock la constituye el evidente sincretismo cultural que protagonizan jóvenes que, al mismo tiempo que recurren a sus culturas ancestrales para generar discursos musicales y artísticos, adoptan modelos que anteriormente les eran negados por la simple perspectiva que signaba lo que “sí

debería” pertenecer a los colectivos indígenas. Al acoger formas de consumo musical como el rock, estos jóvenes mudan los esencialismos con los que se observaban desde fuera, para conformarse en sujetos que prohíjan sus propias identidades y pertenencias tal y como ellos mismos observan sus entornos sociales.

De esta forma, las resonancias ancestrales, como es el caso del *bolomchón*, un canto y danza ritual por excelencia que se practica entre indígenas de la región de Los Altos de Chiapas, dialoga ahora con otras propuestas musicales como el reggae, el hip-hop, el heavy metal, el ska, el blues, la trova, las músicas del mundo o la música norteña mexicana, también conocida como grupera en el mercado de la música, por citar un ejemplo emblemático en el llamado rock indígena de Chiapas.

Lo que se presenta en este libro titulado *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* tiene que ver con el análisis y el debate de la emergencia del nuevo sujeto “joven indígena”, un actor que había sido olvidado por los análisis que observaban únicamente las resistencias de estos jóvenes frente a los embates de una modernidad que eventualmente socavaría las tradiciones étnicas. Este nuevo sujeto resulta ser parte fundamental de lo que propicia, hoy día, una vuelta de tuerca a esas miradas que repetían un canon imperturbable sobre las etnias, y en concreto sobre las juventudes indígenas. Y si este nuevo sujeto deviene en consumidor de rock, entonces la discusión se amplía e implica tantas diversificaciones como propuestas analíticas, primero en las dinámicas étnicas donde se producen estos fenómenos y, después, en las perspectivas futuras de cómo observar a estos colectivos juveniles y las formas de apropiación de sus particulares dinámicas socioculturales.

De igual forma, el libro consigna las influencias que el llamado “mundo global” ha generado a partir de sus múltiples propuestas, entre ellas el predominio de los medios de comunicación, las redes sociales, el consumo cultural, etcétera. Sin obviar, desde luego, la presencia de fenómenos sociales de gran envergadura, tales como la migración en los universos rurales e indígenas o las instituciones de educación, que influyen más directamente sobre los jóvenes rockeros, lo que indica que los jóvenes indígenas también están mediados por procesos que las propias globalidades generan y son activos participantes en estas prácticas.

Finalmente, lo que de igual forma se pone de manifiesto a lo largo de todos los capítulos del libro son los permanentes flujos de “hibridación” de los que se nutren los jóvenes indígenas rockeros, de tal forma que no es posible hablar ahora de los escenarios culturales étnicos sin que emerja el horizonte analítico de los “entramados culturales” en los cuales participan, particularmente, los jóvenes.

Los capítulos de *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* ilustran casos representativos de estos movimientos musicales rockeros en entornos sociales de tres entidades del sur de México: Veracruz, Guerrero y Chiapas. Exploran los procesos de producción y de circulación de los bienes simbólicos rockeros en estos espacios; se trata de un concierto de voces que muestran las transformaciones de las escenas musicales locales en las que los jóvenes juegan un papel protagónico. Los trabajos aquí reunidos muestran la experiencia musical de los hacedores del rock, ya como creadores y difusores de este género musical, o como receptores y consumidores que siguen a estas bandas y a otras de las escenas nacionales e internacionales.

Hacerse rockero indígena representa en este contexto un lugar de apropiación entre los jóvenes indígenas y un espacio para el intercambio cultural y de múltiples saberes. ¿Seguirán siendo llamados indígenas estos jóvenes que adoptan la electrificación de los instrumentos musicales para hablar de sus preferencias culturales? ¿Quiénes son los hacedores del rock

indígena? ¿Se trata de un nuevo género musical? ¿Se está observado un movimiento juvenil emergente, en el que las identidades se reconfiguran y precisan desde otras formas de construir las culturas? A estas y otras interrogantes intentan responder las contribuciones que integran este libro.

Es de hacerse notar que el libro aquí presentado cuenta con la participación de Maritza Urteaga Castro Pozo, quien se ha especializado a nivel iberoamericano en el campo temático de las juventudes indígenas y las etnicidades, prologando el contenido de la obra. La doctora Urteaga ha sido pionera en la generación de un aparato analítico crítico con respeto a los accionares de las las juventudes indígenas en el marco de los contextos globalizados e interconectados, por lo que su punto de vista realza los horizontes que los capítulos del libro intentan afianzar y lo inscribe en la discusión que actualmente se desarrolla tanto a niveles nacionales, como internacionales.

En el primer capítulo “El rock indígena en Chiapas: estrategias de reconocimiento y de consumo cultural”, de Martín de la Cruz López Moya y Efraín Ascencio Cedillo, los autores revisan el marco sociocultural y político en que surgió el movimiento rockero indígena en Chiapas, y cómo a partir de la adopción de este género, como horizonte musical, las juventudes hablantes de lenguas indígenas se apropian de los espacios públicos. La práctica del rock, así como otras formas de expresión creativa, es observada como una estrategia de reconocimiento de las juventudes urbanas contemporáneas de Chiapas.

En la búsqueda por visibilizar las creaciones artísticas y de consumo cultural juveniles convergen iniciativas individuales y colectivas, como las políticas culturales que en torno a las juventudes indígenas despliegan los organismos gubernamentales. Algunas hipótesis que subyacen a esta reflexión son que el rock indígena surge en el marco de la reactivación del debate de los derechos y la cultura indígenas, que músicos jóvenes solidarios convergen con el discurso neozapatista, y que las formas de autorreconocimiento de las juventudes contemporáneas se transforman en contexto globales.

La contribución de Ariel García Martínez, “Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan”, se centra el advenimiento del rock entre las juventudes de los pueblos originarios de la región del Totonacapan veracruzano, región del norte de Veracruz, que habitan en comunidades rurales y urbanas. Esta visión de las nuevas formas de ser juvenil se complementa con la migración hacia los centros urbanos de la región y con otros procesos de apropiación de formas culturales distintas a las de las culturas originarias. García Martínez se cuestiona si estas adquisiciones generan rupturas generacionales con los aún detentores de las tradiciones totonacas, como los padres y los abuelos, de tal suerte que estaríamos hablando de “otros” indígenas a partir del consumo de la música rock.

En la entrega de Juan Pablo Zebadúa Carbonell, “Estilos juveniles e identidades en la región del Totonacapan. Rockeros, consumidores y transculturados”, el autor analiza la presencia de estilos juveniles rockeros que son consumidos y reconstruidos por jóvenes indígenas del Totonacapan, también al norte del estado de Veracruz. A partir de la descripción etnográfica de los estilos presentes en la región (emos, heavys, cholos, chavos banda), Zebadúa Carbonell hace énfasis en la construcción de las identidades juveniles rockeras en las que se reconfiguran las formas de ser joven en la región. A partir de ello, las identidades juveniles totonacas que se asumen dentro del rock, ahora con sus fronteras culturales desvanecidas, se pueden analizar desde la transculturación de la que forman parte al estar en constante intercambio las culturas originarias y las propuestas diversificadas de la globalización, que interpelan a los jóvenes indígenas de la región y

en las que la música rock se convierte en nodal para entender estas dinámicas culturales emergentes.

Jaime García Leyva contribuye con el capítulo “Jóvenes indígenas, identidad y rock en la Montaña de Guerrero”, a partir de la realización de un recorrido histórico que subraya cómo se ha conformado la cultura del rock entre jóvenes de la región de la Montaña, en el estado de Guerrero. Cuestiona la discusión de la existencia de un rock indígena exclusivo, con características propias, o si son los propios jóvenes quienes se apropian de un estilo musical de corte occidental para reivindicar, por un lado, la cultura originaria y, por el otro, una modernidad que ahora se revalora como parte de una adscripción juvenil en ciernes. Jaime García Leyva observa que las fusiones que se concretan en estos procesos, manifestados particularmente desde la migración y desde los medios de comunicación, forman parte ya de las identidades juveniles de los jóvenes de la Montaña.

En el capítulo “Rock en tu idioma, rock en mi idioma: etnicidad y geografías culturales en el consumo del rock en tsotsil”, de Juris Tipa, se prioriza el análisis de los consumos culturales en jóvenes estudiantes indígenas de la Universidad Intercultural de Chiapas. Tipa reflexiona que las adscripciones étnicas diferenciadas de los jóvenes estudiantes, desde las propias diferencias lingüísticas, se enuncian en lo que él denomina “geografías culturales”, concepto que encierra, asimismo, las transformaciones que desde el consumo cultural ponderan los jóvenes indígenas, ya sea para incluirse dentro de estos procesos de identificación o para seguir en la autorreflexión de la generación de nuevos formatos culturales que actualmente remiten a pensar de forma diversa y crítica a las juventudes de la Universidad Intercultural de Chiapas.

En el capítulo “Los orígenes de Vayijel. Un paraje en los senderos del rock”, Edgar Ruiz Garza se sumerge en la historia de la banda de rock Vayijel (*vayijel* es un concepto indígena que significa “espíritu animal protector” en el idioma tsotsil), de San Juan Chamula, y conversa a profundidad con los integrantes de este grupo, uno de los más conocidos del rock tsotsil dentro y fuera de Chiapas. El autor sitúa su análisis en el contexto sociopolítico local, el de San Juan Chamula. Después del nacimiento de Vayijel en 2005, puede hablarse de un movimiento rockero indígena, pues en poco tiempo fueron apareciendo otras bandas de rock en este municipio y en Zinacantán. A partir de la observación del transcurrir cotidiano de la banda, de sus presentaciones y giras por el país y de su producción discográfica, el autor da cuenta de los elementos que distinguen a ésta de otras bandas que se asumen como representantes del rock indígena.

En el capítulo que lleva por título “¿Etnorock cristiano? Jóvenes músicos indígenas cristianos en la periferia de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas”, de Alan Llanos Velázquez, se examinan las relaciones entre música, religión, etnicidad y juventudes en un contexto de tensión y conflicto en la diversidad religiosa. A lo largo de su exposición, el autor dialoga con los integrantes de Slem K’ok Band (llamas de fuego), la agrupación pionera de rock cristiano entre jóvenes hablantes de tsotsil. Llanos Velázquez propone que, si bien esta propuesta musical se enmarca dentro del movimiento rockero que protagonizan jóvenes indígenas de Los Altos de Chiapas, esta banda toma distancia de las otras al adoptar un discurso que cuestiona ciertos usos y costumbres que en el imaginario colectivo se han identificado como propios de la tradición.

En “Rebeldía, música y consumo cultural: de los conciertos solidarios al Vive Latino”, Gustavo Coutiño Soriano documenta la actividad rockera que desde 1994 estudiantes universitarios desplegaron en la ciudad de México como estrategia de resistencia y de

solidaridad con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). El discurso neozapatista, el rock y la movilización política de universitarios confluyeron en un diálogo que pronto pasó a formar parte del repertorio de muchas bandas de rock mexicanas. El autor revisa cómo la idea de los conciertos masivos de rock solidarios con el EZLN —que tenía como escenario político la capital mexicana, gobernada por el Partido de la Revolución Democrática— fue apropiada por empresarios del espectáculo hasta transformar el festival Vive Latino en uno de los espacios de mercantilización mediática más importantes para la promoción y el consumo del rock nacional e internacional.

La serie final, "Jóvenes y mutaciones musicales", es un ensayo fotográfico de Efraín Ascencio Cedillo. Este conjunto de imágenes registra la actividad rockera que se ha desplegado en los últimos años en Chiapas y dialoga con los contenidos de los textos que integran este libro.

Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México es resultado de un diálogo colectivo sobre las prácticas musicales, los actores sociales y los entramados socioculturales en los que se insertan. Este diálogo ha venido configurándose en el marco del programa de investigación "Consumo cultural e imaginarios urbanos en el Sur de México" y del Seminario de Estudios de la Música Popular; ambos proyectos se inscriben en la línea de investigación Globalización y Culturas Urbanas, del cuerpo académico Sociedad y Cultura en Fronteras, en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Finalmente queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a quienes han hecho posible el proceso de edición del presente libro, especialmente a cada uno de los autores y al equipo editorial del CESMECA.

*Martín de la Cruz López Moya
Efraín Ascencio Cedillo
Juan Pablo Zebadúa Carbonell*

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, junio de 2014

Prólogo

ENTRAMADOS ROCKEROS Y ETNICIDAD CONTEMPORÁNEA

Maritza Urteaga Castro Pozo*

No se trata de entender de qué se trata el mundo, sino en qué se está convirtiendo, lo relevante es descubrir los indicios de las mutaciones que acabarán disolviendo el presente. No se trata de tener la capacidad de situar al objeto de estudio en los mapas conocidos, sino de intuir de qué manera ese objeto modificará el mapa actual.
(A. Baricco, 2008)

De manera que a fin de cuentas la experiencia de lo moderno es la de lo fragmentario y lo precario, y el comprender tiene ahora menos que ver con el unificar que con el coser, esto es, el lidiar con las cicatrices y suturas.
(Martín-Barbero, 2012)

Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México es un libro colectivo que hasta el momento corona una serie de trabajos que los nueve autores/investigadores vienen realizando desde hace algún tiempo sobre la relación entre jóvenes, rock y lo indígena en diferentes zonas del país. Sus trabajos ponen el acento en las dimensiones relacionales de lo juvenil, lo étnico y el rock, indagando sobre las prácticas y los sentidos y afectos que se construyen en torno a la identidad y la producción de lo étnico contemporáneo. Y lo han hecho mirando con atención un espacio particular, el rock indígena o etnorock; un grupo social, el de los jóvenes y las identidades juveniles construidas alrededor del gusto por el rock.

Los trabajos de este grupo de investigadores traen aire fresco y preguntas renovadas sobre la experiencia juvenil contemporánea desde el ángulo de la etnicidad y la música, y

* Profesora Investigadora de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Correo electrónico: maritzaurteaga@hotmail.com.

sobre el lugar singular que tienen ciertos fenómenos característicos de los actuales procesos de globalización y de transculturación —como los flujos migrantes, la entrada del consumo en la vida diaria de las poblaciones étnicas y de las tecnologías digitales, entre otros—, en la reconstitución de formas de pertenencia y de sentido en diversas poblaciones indígenas rurales y urbanas.

Si los jóvenes indígenas están levantando sus grupos de rock y rolan por el ciberespacio, ¿significa que están perdiendo sus raíces culturales más profundas? Si se expresan en sus lenguas de origen y en español con instrumentos electrónicos y de uso ritual y hacen su imagen con la indumentaria tradicional, ¿es porque es una estrategia de marketing? Para comprender por qué estas conclusiones están fuera de lugar hoy en día, es necesario leer este libro compuesto por ocho investigaciones que ingresan y nos introducen en el denominado *rock indígena* o *etnorock* producido por actores juveniles que habitan Los Altos de Chiapas, la Montaña de Guerrero y el Totonacapan veracruzano. Tomando como eje de su reflexión a los jóvenes indígenas rockeros, los autores de estos textos problematizan categorías como lo indígena, lo juvenil y el rock, que hasta hace muy poco eran tomadas por separado (y en oposición) como organizadoras de la diferencia en espacios y tiempos muy disímiles a los ahora observados.

Felizmente, los colegas se han desplazado *más allá*, a esas franjas contemporáneas movedizas siguiendo a actores que son jóvenes, indígenas y rockeros (y quién sabe qué más) en los nuevos espacios rural-étnicos y urbanos que el tardo capitalismo, el cambio tecnológico y las políticas económicas neoliberales han abierto al producir un cambio en el sistema de referencia social, movilizándolo a las personas a actuar de maneras diferentes hace ya varias décadas. A la manera de A. Baricco, para quien los cambios en las relaciones cultura/poder recientes forman parte de una mutación cultural necesitada de un pensamiento que evite situar el objeto de estudio en el mapa reconocido de lo real, definiendo qué es y opte por intuir de qué maneras ese objeto modificará el mapa volviéndolo irreconocible (Martín-Barbero, 2012), los investigadores de este libro se desplazan hacia las denominadas zonas fronterizas de investigación, abiertas por el proceso de globalización en curso, donde un nuevo régimen modifica el espacio y el tiempo, produciendo nuevos y muy diferentes parámetros en la producción de la juventud, lo étnico y la cultura del rock contemporánea.

¿Importa mucho saber hoy si los jóvenes bajo estudio son *realmente* jóvenes, indígenas y rockeros en el marco de las categorizaciones construidas en el siglo pasado que dieron cuenta de otros fenómenos culturales en entramados socioculturales muy diferentes? Coincidiendo con los colegas que escriben este libro, no considero que lo sea, por lo menos si deseamos comprender la experiencia social a partir de sus actores. Lo interesante hoy, frente a actores que se construyen en otro mundo, con referencias múltiples, frágiles, fragmentarios o precarios, es para Rosaldo (1991) pararnos “entre fronteras” (*in-between*: Bhabha, citado por E. Ruiz). Y, a la manera de Rancière (2008: 98), cuando le preguntaban si la música electrónica era culta o popular, optan por llevar más allá su propuesta al fijar su mirada en todas las formas de desplazamiento y desdibujamiento de las fronteras que colocaban de un lado al indígena (lo rural, lo arcaico, lo folk) y del otro a los jóvenes y al rock (lo urbano, lo moderno). Como investigadores se desplazan entre las intersecciones, en las zonas donde narrativas, prácticas y experiencias se oponen y se cruzan, posibilitando novedosos espacios de mediación —“un estar juntos que se juega en estar— entre los nombres o las identidades” (Rancière, 2005: 11) allí donde reinaban las separaciones y oposiciones, permitiendo así abrir paso a la descripción de nuevas formas de la experiencia

social, o lo que Williams (1977) denomina *estructuras de sentimiento*, formas sociales emergentes que aún están abiertas y *en solución*.

Para ello, la totalidad de las investigaciones presentadas en este libro priorizan el abordamiento a los nuevos sujetos desde el consumo cultural y el gusto musical, produciendo un desplazamiento muy importante: de los jóvenes entendidos como consumidores pasivos de productos empaquetados de un voraz mercado cultural, a jóvenes creadores, autogestivos y emprendedores, en tanto sujetos activos que rediseñan y buscan nuevos lugares a través de la creación cultural-musical. Casos muy claros de estos *prosumidores* jóvenes encontrados, son los analizados por Martín de la Cruz López y Efraín Ascencio (El rock indígena en Chiapas), por Edgar Ruiz (Vayijel), por Alan Llanos (¿Etnorock cristiano?) en la ciudad de San Cristóbal y en los pueblos indios conurbanos a ésta y por Jaime García Leyva (Jóvenes indígenas, identidad y rock) en la montaña de Guerrero. En todos estos casos los jóvenes hacen uso de los recursos que sus nuevos marcos referenciales les ofertan y aprovechan algunas estructuras sociales (tradicionales y emergentes) para posicionarse en nuevos nichos de oportunidad ofrecidos por la reconfiguración del tardo capitalismo y las nuevas demandas indígenas abiertas con el alzamiento zapatista ofertando creatividad y pertenencia.

Durante algunos años el debate en torno a la globalización se centró en las aristas más perversas de las transformaciones en curso. Martín-Barbero resume el fin de este ciclo lanzando una visión diferente de la globalización: a la vez como perversidad y como posibilidad. Por un lado, fabula el proceso avasallador del mercado, implicando y produciendo aumento de la pobreza, desigualdad, desempleo crónico, desestructuración de relaciones fijas en la modernidad, etcétera. Pero la globalización representa también un conjunto extraordinario de posibilidades, cambios ahora posibles que se apoyan en hechos radicalmente nuevos con lo que el mapa de nuestras sociedades revela poblaciones tensionadas, desgarradas y movilizadas por grandes movimientos: las migraciones sociales, los flujos de mercancías y el ingreso de poblaciones nuevas al mercado y los flujos tecno informacionales.

Desde esta perspectiva, la pregunta por los jóvenes es una pregunta por lo social: por las estructuras y los procesos que en la actualidad condicionan las actuaciones de los sujetos jóvenes, pero también por las prácticas y encuentros de éstos con la “inegable experiencia del presente” (Williams), esto es, por las experiencias sociales que están siendo estructuradas por jóvenes que viven esta transformación radical desde entramados socio culturales complejos y situados. Porque, como bien señala García Canclini (2010), los jóvenes más que en cualquier tiempo anterior están participando en la *delimitación actual de sus pasajes al mundo adulto*, ocupando “lugares decisivos tanto en la reproducción” de la nueva sociedad, “como en la desintegración social” de la sociedad moderna. Este panorama ciertamente contradictorio traslada las preguntas de investigación hacia la *agencia juvenil*, intentando responder cómo y desde qué dimensiones de la vida social los jóvenes están participando —acelerando, retrasando, negociando sus posiciones— en los cambios y transformaciones que vienen acaeciendo en los últimos treinta años en la sociedad mexicana y global (Urteaga, 2010).

La metáfora “los nuevos bárbaros” de A. Baricco refiere a los portadores de nuevos sentidos, estrategias y dominios. Ellos irrumpen en el siglo XXI —“destruyen o pudren”, “crean, transforman e inventan”— para trastocar aquellos sentidos fosilizados, operación no exenta de violencia pero que en términos generales ocurre muy lejos de las “trincheras” tradicionales. Lo que sugiero es que análogamente a la figura de *los bárbaros* de Baricco, los jóvenes rockeros de Los Altos de Chiapas, de la Montaña de Guerrero y los jóvenes rockeros étnicos estudiados son

una suerte de avanzadilla de los innovadores que *trastornan* lo viejo (lo tradicional) que se ha quedado sin sustento en la vida cotidiana de los jóvenes tsotsiles, tseltales, totonacos, nahuas, na savi, mé'phaa contemporáneos, mientras ponen los cimientos de lo nuevo que “aún no tiene los rasgos en los que reconocer un rostro” (Martín-Barbero, 2012: 187).

Lo que los autores de este libro narran es una suerte de *explosión cultural* en la música “tradicional” (percibida por los músicos y por los públicos indígenas ligada a lo sacro, lo ritual o ceremonial y la preservación de las raíces) a partir de la incursión de una música ligera —el rock bats'í o rock indígena— que habla en *lengua verdadera*, original, de lo cotidiano, de lo que le sucede (o perciben le sucede), viven, desean y esperan los jóvenes indígenas en el presente y que se expresa en otra textura musical. Una música que viene, para sus creadores y cierta parte del público joven universitario, a llenar un vacío, algo que no existía en el espectro de sus “gustos personalizados” y era necesario producir para salvaguardar, transformando saberes ancestrales y modos de vida.

Así, lo que empieza a vacilar es la línea de demarcación entre el objeto “música tradicional” y el objeto —producto— musical “etnorock”. El deslindamiento musical más fuerte que el etnorock produce al confundir las fronteras entre música tradicional y rock indígena, al menos desde mi punto de vista, se da cuando “reconoce” *la relación activa* que tiene con sus públicos locales e internacionales —vía las formas musicales (rock pesado, reggaetón, ska, hip hop, entre otros), el uso de la *lengua verdadera*, las temáticas y el espectáculo visual—, en tanto que no es solamente “el público el que debe seguir al artista sino la obra musical la que debe encontrar las formas, los materiales y la lengua para expresar los deseos y expectativas del público” (Baricco, 1999: 172). Es la producción de este “espacio tercero” (Zebadúa) o *in between* (Ruiz) lo que produce las tensiones y preocupaciones entre los jóvenes universitarios indios cuando reciben con temor, asombro, alegría este producto (Tipa sobre el consumo y los gustos musicales entre jóvenes de la Univerdidad Intercultural de Chiapas, UNICH). Esto es, al constituirse como una “más o menos libre reinterpretación de la tradición” (seleccionada por una élite comunitaria que la legitima), el etnorock no sólo deja obsoletas las jerarquías entre música tradicional (ritual) y las otras (paganas), sino que también abre la posibilidad de cuestionar las jerarquías culturales de poder (o de disputar el control legítimo sobre el sentido de la cultura propia, según E. Ruiz) al interior de los propios pueblos indígenas y de por lo menos interrogar la forma legítima (*etnizante*) de vivir la tradición y las costumbres. Radicalizando aún más este argumento se encuentra la investigación sobre el rock indígena cristiano en la periferia de San Cristóbal, cuyos creadores narran directamente su disidencia con la élite indígena de San Juan Chamula, pueblo del que sus familias fueron expulsadas (Llanos).

Una ausencia notoria, sin embargo, son los públicos de este género. A excepción de J. Tipa (Rock en tu idioma, rock en mi idioma), quien aborda el consumo del rock en tsotsil y el gusto musical entre los jóvenes de la UNICH, la gran mayoría de los estudios sobre el etnorock o rock indígena que se presentan en este libro son discusiones más académicas (incluida la mía) con base en las narrativas de sus creadores. La importancia de incursionar en las percepciones de las audiencias sobre el género referido, como sostiene este investigador, es que “no sólo expresan sus *geografías culturales*, también exponen las luchas discursivas de la narración identitaria”, opinión que comparte con A. Llanos quien ingresa a los entramados socioculturales que explican el rock cristiano en tsotsil en la ciudad de San Cristóbal.

La experiencia de *lo moderno*, dice en el epígrafe introductorio Martín-Barbero (2012), es la de lo fragmentario y lo precario, lo efímero y lo frágil —situaciones en las que están

involucrados de manera experiencial los pueblos étnicos desde hace ya varias décadas. Por ello, tanto para los investigadores como para los actores implicados el *comprender* tiene ahora menos que ver con el unificar que con el *coser*, esto es, el lidiar con las *cicatrices* y *suturas* para no “regresar” a los mapas conocidos. Nunca como hoy se ha hecho tan necesario indagar desde/entre diferentes segmentos juveniles las consecuencias de las desestructuraciones de las instituciones más importantes de la modernidad, incluidas las relaciones étnicas allí pactadas, o cómo los jóvenes están realizando los tránsitos o transiciones a su adultez en las actuales circunstancias y, sobre todo, cómo organizan ese caos en sus vidas cotidianas y con qué referentes y recursos “cosen” o dotan de sentido a sus acciones. O, como pregunta R. Reguillo (2010) “¿por dónde pasan hoy la(s) agencia(s) juvenil(es), la elaboración y articulación de afirmaciones en torno al “yo joven”, en contextos cada vez más precarizados y desinstitucionalizados?”. Para la investigadora, uno de los desafíos centrales entre los jóvenes mexicanos precarizados consiste en “reapropiarse” o “reinscribir” su biografía en contextos de mayor estabilidad, con (mínimas) certezas de lugar, lealtades, solidaridades, garantías y, especialmente, reconocimiento” (Reguillo, 2010: 403).

Hasta el momento, las últimas investigaciones sobre las juventudes contemporáneas identifican múltiples instancias de inscripción juvenil que funcionan de referentes actuales en la (re) estructuración identitaria juvenil—algunos más novedosos como los derechos indígenas o los espacios de las tecnologías digitales, otros más tradicionales, como el empleo y la educación de la primera modernidad y otros más tradicionales como los mojones étnicos. Todas ellas tienen pesos variables en la “costura” y realización de la triada “bienestar—sentido—pertenencia”. Algunos de los estudios que aquí se presentan —en especial los de J.P. Zebadúa, A. García Martínez y J. García Leyva— sobre estilos e identidades juveniles rockeras en el Totonacapan y en la Montaña de Guerrero— revelan una gran diversidad de modos juveniles de dotar de sentido a su experiencia de la contemporaneidad, esto es, a la fragmentación de sus vidas con la consolidación de la experiencia de la modernidad en su día a día.

Uno de los mayores logros de este libro en cuanto a su aporte al debate sobre las juventudes contemporáneas es el ingreso de los investigadores en cuatro instancias de inscripción juvenil *actuales* y *tradicionales* que ayudan a los sujetos jóvenes en la “costura” de la triada “bienestar-sentido-pertenencia”: el etnorock; las ofertas identitarias alrededor del gusto por el rock (construidas a caballo entre el avasallador *gusto generalizado* impuesto por el mercado y el gusto más personalizado por el rock alterno o *underground* de las subculturas juveniles); la etnicidad como raíz cultural y como experiencia contemporánea; y las nuevas experiencias religiosas. Espacios todos que ofertan cajas de herramientas donde los jóvenes indígenas encuentran los recursos para ejercitar sus capacidades de decisión al “suturar” y “coser” viejas y nuevas creencias, pertenencias y sentidos que les brindan algunas certezas, estabilidad y garantía y, sobre todo, reconocimiento.

Buenos Aires, junio/julio de 2014

Referencias bibliográficas

- Baricco, A. (2008), *Los bárbaros. Ensayos sobre la mutación*, Barcelona: Anagrama.
 Baricco, A. (1999), *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Madrid: Siruela.
 García Canclini, N. (2010), “Epílogo. La sociedad mexicana vista desde los jóvenes”. En Rossana Reguillo (coord.), *Los jóvenes en México*, México: FCE, CNCA, 430 – 444.

- Martín-Barbero, J. (2012), “Poder y cultura: la insoportable hibridación”, en Eduardo Nivón B. *Voces híbridas. Reflexiones en torno a la obra de García Canclini*, México: UAM y Siglo XXI, 183 – 214.
- Rancière, J. (2005), *La haine de la démocratie*, Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- Reguillo, R. (2010), “La condición juvenil en el México contemporáneo”. En Rossana Reguillo (coord.), *Los jóvenes en México*, México: CFE, CNCA, 395-429.
- Rosaldo, R. (1991), *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo, CNCA.
- Urteaga, M. (2010), “Género, clase y etnia. Los modos de ser joven”, En Reguillo, Rossana (coord.) *Los jóvenes en México*, México, CNCA-Fondo de Cultura Económica, pp. 15-51.
- Williams, R. (1977), *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

**Etnorock.
Los rostros de una música global en
el sur de México**

EL ROCK INDÍGENA EN CHIAPAS. ESTRATEGIAS DE RECONOCIMIENTO Y DE CONSUMO CULTURAL

Martín de la Cruz López Moya*
Efraín Ascencio Cedillo**

Resumen: En las dos últimas décadas muchos jóvenes chiapanecos han venido apropiándose de espacios para la expresión de sus creatividades artísticas y hacerse visibles como nuevos sujetos urbanos. La música, el rock en sus diversas manifestaciones, el hip-hop y el grafiti, la literatura, la fotografía, la pintura, la producción documental, videográfica o radiofónica, o las artes escénicas y cinematográficas, son vehículos para la proyección de sus creaciones. Este capítulo aborda una de estas prácticas culturales creativas: la escena musical del rock indígena en Los Altos de Chiapas, y sus articulaciones con las políticas culturales y los procesos de globalización. En estos escenarios urbanos de Chiapas se crean novedosas culturas juveniles y nuevas formas de socialización, de intercambio, de estilos de vida y de interacción con otros jóvenes, mucho más allá de las fronteras comunitarias, territoriales o lingüísticas.

Palabras clave: rock indígena, culturas juveniles, consumo cultural, etnicidad, globalización.

* Sociólogo y maestro en antropología social por el CIESAS. Profesor-investigador del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Líneas de investigación: globalización, culturas urbanas, masculinidades y música popular. Correo electrónico: martindelacruz@yahoo.com.mx.

** Sociólogo, fotógrafo y antropólogo social. Profesor-investigador del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Líneas de investigación: globalización, culturas urbanas, antropología visual y música popular. Correo electrónico: jardindesenderos@yahoo.com.mx.

Introducción

*Porque somos jóvenes tocamos rock
y porque somos tsotsiles cantamos en nuestra lengua,
nos sentimos orgullosos de nuestra cultura y de ser indígenas¹*

Cuando nos referimos a la cultura y a la identidad es casi impensable no hacer alusión al espacio y al tiempo que habitamos. Es pensar el ahora, pensar el espíritu de la contemporaneidad; es dar sentido a los cambios que suceden o a los que dejan de transcurrir. En muchas ocasiones ello nos remite también a enfrentar lo global, vía la existencia de lo local, para enfrentar lo innegable, las alteridades vueltas plurales, incluyentes, en ocasiones diluidas y difusas al engranarse con muchas otredades. Los múltiples contextos y fenómenos que acaecen en Los Altos de Chiapas exigen un esfuerzo para comprenderlos.

La música y el rock son las expresiones culturales de las juventudes desde las que queremos observar las diversas realidades sociales. Se trata de un discurso que en las últimas dos décadas —en Chiapas en general, y en San Cristóbal de Las Casas en particular— ha ido construyendo posiciones críticas para hacer conscientes asimetrías e injusticias sociales, o bien la irresponsabilidad ambiental, por ejemplo. Desde allí, desde los hacedores de la música, desde quienes la crean e interpretan, existe un discurso que pretende dimensionar la exclusión del mundo indígena, la “destrucción de la madre tierra” o verbalizar el “ecocidio”. Se enfatiza en pro del pacifismo y en contra de procesos de militarización. Así, tenemos una especie de *revival* étnico desde el rock, un género que, aunque resignificado localmente, constituye uno de los grandes hitos de la cultura de masas, de la industria cultural y de la globalización de buena parte del siglo XX y del nuevo milenio.

El rock como práctica musical entre jóvenes indígenas es una expresión cultural novedosa que desde hace ya casi veinte años ha venido a diversificar el paisaje musical del sureste mexicano. La puesta en escena del rock y de otros géneros afines, como el hip-hop, el metal, el ska, el pop o el reggae, puede leerse como una manifestación de las sensibilidades musicales contemporáneas que posiciona a los jóvenes como agentes protagónicos de novedosas culturas juveniles. Se trata del rock indígena, de bandas de creación reciente que fusionan los ritmos del rock con instrumentos y armonías de la tradición musical del pasado indígena.

Son cerca de quince bandas de rock las que se han creado en municipios de Los Altos de Chiapas como San Juan Chamula, Zinacantán, Teopisca, Oxchuc y San Cristóbal de Las Casas. El caso más reciente es el grupo Sexta Vocal, banda autonombada de “rock zoque”, del municipio de Ocoatepec en la región norte de Chiapas. Desde fines de los años noventa, los sonidos de este nuevo género musical pasaron a formar parte de los gustos musicales de muchos jóvenes indígenas y a recrear nuevos circuitos de difusión musical en esta región y en ámbitos más amplios. Las bandas aparecen reiteradamente tanto en las estaciones radiofónicas, en la televisión local, en redes sociales de internet, en el cine (por ejemplo, en la película *Hecho en México*),² como en bares de San Cristóbal tocando en vivo; también en

¹ Portada del primer disco de Lumaltok, banda de rock-blues tsotsil de Zinacantán, Chiapas.

² *Hecho en México* (2012) es una película del director Duncan Bridgeman que exalta la mexicanidad y expone parte de la escena musical contemporánea de México. En este filme interactúan compositores, intérpretes y músicos de reconocido prestigio junto con lo más representativo de la música alternativa.

festivales musicales en Chiapas y en otras partes del país, como en el Vive Latino en la ciudad de México en su edición 2014,³ en el Festival Cumbre Tajín en el estado de Veracruz⁴ o en la Feria Internacional de Turismo 2014, en Madrid, por citar los casos más recientes.⁵

Contrario a lo que se observa actualmente en México, antes de los años ochenta toda manifestación musical asociada al rock nacional fue severamente censurada por su clara relación con las manifestaciones juveniles y contraculturales (Zebadúa, 2002). Hoy, en cambio, ciertas políticas culturales dirigidas a los jóvenes alientan la creación de bandas de rock entre las poblaciones indígenas a lo largo del territorio nacional. El gusto por el rock y la adopción de estilos de vida relacionados con este género entre grupos de jóvenes dejaron de ser asuntos exclusivos de las grandes ciudades. En contextos semirurales a lo largo del país, como también en Argentina, Brasil, Ecuador, Guatemala o Perú, han surgido bandas de rock que experimentan fusiones con los sonidos de las músicas tradicionales. Una experiencia local de este movimiento musical es la que protagonizan jóvenes tsotsiles y tseltales de Los Altos de Chiapas. En estos contextos indígenas el rock se resignifica como un recurso de las manifestaciones juveniles, pero también como una estrategia de reivindicación étnica que proclama la defensa de las lenguas, los usos y las costumbres ancestrales.

La característica principal de esta práctica musical es la fusión que los jóvenes músicos hacen entre las armonías de la música tradicional indígena (con instrumentos de uso ritual, como tambores, arpas, guitarras y flautas de fabricación local) y los ritmos del rock y los instrumentos electrónicos propios de este género musical: guitarra eléctrica, bajo y batería. Los nuevos rockeros cantan principalmente en tsotsil y tselal, las lenguas indígenas con mayor número de hablantes en Chiapas. De los contenidos de las canciones cantadas en su idioma podemos extraer las siguientes narrativas: evocaciones de su diferencia como jóvenes, imaginarios de sus experiencias amorosas, valoraciones de su pertenencia étnica, de su lengua, del cuidado ambiental, del respeto a la naturaleza y de seres sagrados, y alabanza evangélica. Durante los conciertos proyectan elementos de la tradición a la que pertenecen y portan la indumentaria tradicional de San Juan Chamula, Zinacantán y Oxchuc, principalmente. Con esta nueva música, también nombrada rock indígena o etnorock, asistimos a una dinámica de resignificaciones de la música tradicional indígena; aquella que antes estuvo reservada sólo para el ámbito ceremonial sagrado ahora se pone en escena como un espectáculo fuera del contexto ritual.

La nueva generación de jóvenes indígenas incorpora el rock a su abanico de gustos musicales como una marca identitaria. Pero, más aún, esas preferencias como oyentes o consumidores de esta música, otros la prolongan como creadores o productores de rock. En

Aparecen bandas indígenas, entre las cuales hay dos grupos de San Juan Chamula, Chiapas: la banda de hip-hop Slajem kóp (última palabra) y la de música tradicional tsotsil, Yajvalel Vinajel (dueño del cielo).

³ El Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino, que se celebra en el Foro Sol de la ciudad de México desde 2004, es el principal espacio de intercambio entre bandas de la escena de rock nacional e internacional que se celebra en México. En 2014 se creó un escenario alternativo denominado Nuestras Raíces en el que fueron convocadas varias bandas de rock indígena del país. De Chiapas participaron Sak Tzevul, Lumaltok y Hektal, de Zinacantán, y Yíbel Jmetik Balamil, de San Juan Chamula.

⁴ El Festival Cumbre Tajín se celebra desde hace quince años en Papantla, Veracruz. En la edición 2014 participó la banda Vayijel de San Juan Chamula.

⁵ Esta Feria Internacional de Turismo se celebró en Madrid, España, en enero de 2014. Invitados por la Secretaría de Turismo de Chiapas, participaron la banda Sak Tzevul (relámpago blanco) y la artesana María López López, originaria de San Juan Chamula, quien realizó una demostración de la técnica artesanal de telar de cintura y bordado.

esta práctica musical, novísima, convergen sonoridades de acompañamiento ritual *tseltal-tsotsil* (aunque no exclusivamente) con las bases rítmicas del rock. Junto con el boom, o aparejado a esta rápida eclosión, está el cobijo de las políticas culturales que capitalizan, en sus proyectos de promoción, gestión y preservación, el ingrediente étnico para generar espacios o facilitar los conciertos de rock —de forma que empieza a llamarse al estilo, rock indígena o etnorock— y festivales que tendrán cobertura y difusión en la radio y la televisión estatales y nacionales.

Un último ejemplo lo tenemos en el grupo Lumaltok, originario de Zinacantán, que, según refieren, “por su originalidad y calidad musical” forman parte de la edición conmemorativa número 50 de la serie “Testimonio Musical de México, en el lugar de música (1964-2009)” de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Se trata de una serie que tiene la finalidad de preservar el patrimonio musical tradicional y popular del país.

Pero también encontramos programas oficiales de cultura como el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que ofrece apoyos económicos a diferentes solicitudes, entre las que podemos encontrar las de los músicos tradicionales o de rock.⁶ Además, los propios grupos generan sus estrategias de posicionamiento y de difusión de sus imaginarios ubicados en el tiempo y el espacio, vía web, con páginas electrónicas personalizadas; suben videos a Youtube, crean su Metroflog o su blogspot, o bien interactúan sistemáticamente en las redes sociales como Hi5, MySpace, Facebook, Goear o Twitter.⁷ En estas páginas encontramos sus perfiles, su producción discográfica y su calendario de “tocadas”. Por ejemplo, el grupo Hektal escribe en su perfil de Facebook que:

Hektal es una palabra maya que en español significa ahorcarse o como algunos medios lo han llamado: el proceso entre la vida y la muerte. Este proyecto comienza el 31 de diciembre de 2009 en un mágico pueblo, en la tierra del murciélago, Zinacantán, Chiapas. Bajo el nombre de *Ikal Tzi* que con el tiempo pasó a ser *Hektal*. Este proyecto está conformado por cuatro jóvenes originarios de Zinacantán con el fin de hacer música original y expresar sus sentimientos por medio de la música. Mezcla tintes de la música tradicional zinacanteca y letras en *tsotsil* que es la lengua madre de Zinacantán. Las letras hablan de cosas que suceden en este pueblo, de las tradiciones entre otras cosas que con el tiempo se van olvidando, al igual, muchas hablan de ideas sobre la pobreza, el hambre, la guerra, y letras que tratan de hacer conciencia en la gente, ya sea para alentar o para evitar. Todo esto mezclado con el rock y tintes del reggae.⁸

⁶ Bajo la Dirección General de Culturas Populares.

⁷ Como ejemplos del uso de las redes sociales por algunos grupos tenemos el caso de Lumaltok en Facebook (<https://www.facebook.com/lumaltok.rocktsotsil>), en Youtube, donde los encontramos participando en uno de los festivales locales (<http://www.youtube.com/watch?v=IKdDDoK4fl4&feature=related>), en Myspace han subido sus pistas en MP3 (<http://www.myspace.com/lumaltok>) o en páginas como Goear (<http://www.goear.com/search/Lumaltok/>). También Sak Tzevul está en Myspace (<http://www.myspace.com/saktzevul>), en Facebook (<https://www.facebook.com/pages/Sak-Tzevul-Oficial/201650402108>), fue uno de los primeros grupos en tener su página web (<http://www.saktzevul.com/>) y, por supuesto, los podemos ver en videos desde la plataforma de Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=GizEOeEbcfw>).

⁸ Ver: www.facebook.com/#!/hektalaguitar/about.

Este movimiento musical trae consigo una serie de transformaciones tanto en la diversificación de la escena musical y de la noción de “músico indígena”, como en los procesos de producción y consumo musical entre los jóvenes. Aquí convergen distintos procesos: el redescubrimiento de lo “propio” y de las creaciones locales en términos musicales, el recurso de una música híbrida marcada por una diferencia cultural con la que los jóvenes resignifican lo indígena y con la que propician que las fronteras entre los géneros y tradiciones musicales se diluyan.

En este nuevo imaginario de lo indígena y de “lo joven”, el grupo de blues y rock Lumaltok arguye: “Porque somos jóvenes tocamos rock y porque somos tsotsiles cantamos en nuestra lengua, nos sentimos orgullosos de nuestra cultura y de ser indígenas”. Hay aquí, como observamos, un diálogo con su historia y con su espacio social. Ésta es una banda compuesta por cinco integrantes con edades que oscilan entre los dieciséis y los veintiún años, originarios del municipio de Zinacatán. Su disco *Son ik'al* (2009) es también el nombre de uno de los sencillos, que es retomado, a su vez, de una canción local tradicional que se suele interpretar durante el carnaval; el grupo la incorporó a su repertorio, fusionándola con lo que ellos llaman rock alternativo.

Si pensamos que una parte del rock se asume desde una postura de resistencia cultural y trata de recrear una visión utópica de sentimientos y relaciones sociales diferentes —al imaginar mundos distintos y de espacios alternativos desde la música y las letras—, estas propuestas de rock indígena poseen estos ingredientes tangibles desde lo audible y lo visible. Se genera todo un mundo de vida desde estos contextos socioculturales que se resignifican creando y recreando, a su vez, mundos simbólicos. El grupo de hip-hop de San Juan Chamula, Slajem Kóp, emplea los recursos del género: tienen sus *MCing* (*rapping*) y sus *DJing* (*turntablism*), que utilizarán en una letra bilingüe tsotsil-español para hablarnos de todo este universo sociológico en la canción de rap “Dialecto”:

Somos de una misma clase
 los dialectos es lo que nos reconoce.
 Venimos de otra generación
 tengo el orgullo de ser un descendiente maya y tener una mente clara.

Escucha, siente mis palabras/reconozco de dónde vengo
 Soy de un pueblo y me mantengo
 hablo el idioma y me sostengo.
 Es un orgullo grande que yo tengo por dentro
 un lenguaje, un idioma, un dialecto, diferente.

Una burla es lo que florece mentalmente
 español-tsotsil son los que yo represento para mi gente.
 Pasan y pasan los días en la tierra
 un recuerdo siempre queda.

Mi libreta no está llena
 no perdamos nuestra lengua materna.
 Nuestra armadura es nuestra cultura en esta tierra
 niño, joven, adolescente, piensa frecuentemente.

Mi dialecto siempre estará presente
 en cada calle, en cada plaza
 mi dialecto siempre lo escucharé en todas partes.
 En esta vida nadie nace sabiendo dos idiomas es lo que yo represento
 en este país, en este coro expreso mi raíz
 (Canción “Dialecto”, del álbum debut de la banda *Yoxibal Barrio*, 2010).

Vemos que la cultura y la identidad no son aspectos inamovibles o esencias naturalizadas, eternas o estáticas en la vida individual o colectiva. Hay un discurso de sentido de pertenencia: sí sé de dónde vengo, sí siento orgullo por mi lengua materna y sí expreso mi raíz, como aquella canción que evoca “Una voz me ha dicho que no tenga miedo de ser indio”.⁹ Pero también observamos cambio, transformación e innovación al incorporar el hip-hop como un recurso de identidad que les da la posibilidad de establecer pensamientos y delimitar sus actitudes, razones y sentimientos: somos una misma clase, venimos de otra generación. En esta canción se muestra una reinvencción, un reconocimiento de las raíces y una mirada del pasado que los afirma en quienes son en el presente. Se refuerza a un músico indígena que ha ampliado sus fronteras musicales, mezcla de horizontes que le pueden ser cercanos o lejanos; convergen en él un conjunto de entramados culturales de los que se ha apropiado, moviendo invariablemente lo que muchos pueden calificar como su centralidad étnica o etnocéntrica.

Pero si el rock es un fenómeno musical que se piensa emblemático de lo urbano, de la música que se produce y consume en eventos masivos de las metrópolis, ¿cómo pudo surgir un movimiento musical de esta índole en un entorno indígena-rural? ¿Qué procesos intervienen en la emergencia de este fenómeno musical? ¿Qué significación adquiere esta práctica musical entre los jóvenes indígenas de Los Altos de Chiapas?

Como en muchos centros urbanos de cualquier parte del mundo, en las cuatro ciudades con mayor población en Chiapas —Tuxtla, Tapachula, San Cristóbal y Comitán— surgieron agrupaciones de rock cuando este género pasó a constituirse en una industria cultural transnacional mundializada. Sin embargo, como ocurrió en otras partes, estas bandas ocuparon un lugar marginal dentro de la industria cultural, ya que ésta no tenía puestos los ojos en ningún grupo de rock. Ni siquiera en el ámbito musical local fue relevante su sonido si se compara con las marimbas orquestas o con la música de la onda gruperera de mayor repercusión. Se trataba de grupos que tocaban ocasionalmente en el *underground*, en espacios cerrados; prácticamente ésta fue la constante entrados los años noventa del siglo pasado. Actualmente se han multiplicado los rockeros en las ciudades de mayor población de Chiapas. A esta diversidad de bandas, a la magnitud del número creciente de éstas, a sus producciones discográficas y los concursos y festivales organizados en torno a este género musical, puede accederse fácilmente a través de internet.

Si la vemos en perspectiva, sin embargo, la historia del rock en Chiapas ha sido distinta desde que surgieron bandas entre la población indígena de Los Altos de Chiapas que portaban instrumentos musicales de manufactura local-tradicional y la indumentaria indígena, o que expresaban un discurso etnicitario generado a partir de su práctica. El rock en Chiapas es otro porque ya se está visibilizando de manera diferente. El movimiento del rock vino a diversificar la tradición musical indígena, siempre reducida a la vida ceremonial o a la cultura ritual de estos

⁹ Sak Tzevul, “Voz entre mis sueños”, del álbum *Xch’ulel Balamil* (el espíritu de la tierra), 2009.

pueblos. Si bien el rock indígena surgió como una estrategia que pretendía la salvaguarda de los saberes indígenas, este movimiento cultural también hizo visible a Chiapas en términos de dicho género musical. Aquí surgen otras interrogantes: ¿surgió gracias a que se gestaron nuevas relaciones sociales después de 1994 y el alzamiento zapatista?, ¿se vio influido por la cultura, los medios y el efecto ideológico situacional de lo local e internacional? Se trata de la globalización, de la cultura de masas que se deriva de ese proceso o, como indica Maffesoli (2004), es el “neotribalismo” lo que ha dado cara a las sociedades de masas contemporáneas: discurso ecológico, costumbres ancestrales, la mística maya, las buenas vibras, la paz, los derechos humanos, el respeto a la diferencia, etcétera, fueron elementos que alearon una nueva determinante social.

La pertenencia étnica imaginada como depositaria de saberes ancestrales en armonía con la madre tierra y la naturaleza forma parte de los discursos que los jóvenes rockeros difunden en las letras de sus canciones. En los mismos nombres de las bandas los jóvenes músicos imprimen esta idea: Sak Tzevul (relámpago blanco), Lumaltok (niebla en la tierra), Vayijel (animal guardián), Yibel Metik Balamil (la raíz de nuestra tierra), Uyuj (animal espiritual), Yochob (inframundo), Xkukav (luciérnaga), Ik'al Joj (cuervo negro) y, el más reciente, Ik'al Ajaw (el señor negro). Con estos recursos discursivos los rockeros indígenas reinventan la cosmovisión maya, imaginario que presenta a la población indígena como portadora de elementos que han permanecido inmutables desde tiempos prehispánicos.

En la construcción discursiva de este imaginario de lo maya jugó un papel importante la política indigenista y la antropología cultural que se hacía en Chiapas hasta los años setenta; sin embargo, esas mismas miradas se siguen reproduciendo en muchas publicaciones posteriores, tanto académicas como periodísticas, o como parte del sentido común (Pitarch, 1995). Además, estas perspectivas académicas fueron engarzándose en la población misma hasta interiorizarse en la memoria colectiva. Todo ello forma un *corpus* como parte del actuar individual y colectivo que, para los jóvenes y las nuevas generaciones, dota de sentido a sus vidas: les hace pertenecer, se autoperciben, crean subculturas peculiares y únicas, les permite la producción de saberes, emociones, valores, cosmovisiones y aspiraciones.

Encontramos que la relevancia social y política de estas bandas de rock se sostiene en los discursos de identidad que expresan en las letras de sus canciones; pero, junto con ello, en este movimiento musical hay una exigencia *sine qua non*, que consiste en una posición generacional de búsqueda y apertura, que posibilitará que los jóvenes se apropien de espacios públicos y de nuevas formas de socialización, de producción y de consumo musical. Pero, sobre todo, les proporciona un nuevo posicionamiento de su realidad como jóvenes indígenas. Precisamente, para muchos jóvenes la relación con el rock se significa como un recurso para la transformación de los gustos musicales, los cuales, en la mayoría de los casos, estuvieron anclados en los gustos de otras generaciones, principalmente por la canción ranchera, los corridos y la música tropical. El rock en Los Altos de Chiapas también ha sido un catalizador, en ocasiones de oposición, en otras de complementariedad; entabla una lucha conciliatoria o de desprendimiento, como ellos mismos dicen, entre lo sagrado y lo profano; es la exploración de lo occidental y lo indígena, la tentación de lo moderno frente a lo tradicional. En esta lógica, pensemos lo que el grupo Vayijel narra:

[La banda] surge entre la niebla nocturna de San Juan Chamula en septiembre del 2006, desde entonces nos acompaña el firme propósito de preservar la cosmovisión de uno de los pueblos tsotsiles que durante muchos años se ha caracterizado por ser una localidad

de guerreros, guardianes celosos de su cultura. Por lo tanto *Vayijel* cumple los designios ancestrales de su pueblo a través del *tsotsil*, lengua materna de cada uno de sus integrantes, quienes en su canto describen las experiencias del mundo de los jóvenes mayas y a su vez manifiestan y reconocen el sincretismo entre el espíritu de la música tradicional-religiosa de San Juan Chamula con la inevitable influencia de la música occidental a través del rock.¹⁰

El mismo concepto y justificación fundacional lo encontramos en el grupo Yibel Jmetik Banamil, quienes expresan:

Por el mes de octubre del año 2008, Valeriano Gómez, originario de San Juan Chamula, Chiapas, con una experiencia musical amplia y diversa, como cantante solista, músico tradicional y pionero del llamado etno rock *tsotsil*, tenía una sonora idea: hacer música, pero no cualquier música. Estaba interesado en formar una agrupación que fusionara el conocimiento musical de los *vabajometik* (músicos tradicionales), la lengua *tsotsil*, con los elementos musicales de la cultura del rock, reggae, *blues* y cualquier otro ritmo que le permitiera expresarse musicalmente.¹¹

Estos imaginarios del rock, que se articulan con los imaginarios locales de la tradición, son representaciones parciales que se asocian o se concatenan con otras representaciones, igualmente parciales, dúctiles, inestables, transformables históricamente o construidas socialmente. Tienen una interacción constante unas y otras, y son a su vez de longitud y perímetros variables (Giménez, 2007). Estamos frente a una plasticidad de lo social, a una forma de *doxa* o de estereotipo por el cual se crean esos relatos imaginarios organizados y coherentes de la vida, de la realidad pretérita, presente y hasta futura. Esos imaginarios contribuyen a gestar identidades que se quieren comunes, que participan de las mismas creencias; imaginarios que los identifican como parte de una afrenta (de hace más de quinientos años) o del júbilo colectivo, de algo que sólo será propio del grupo, su huella y su marca: “desde entonces nos acompaña el firme propósito de preservar la cosmovisión de uno de los pueblos *tsotsiles* que durante muchos años se ha caracterizado por ser una localidad de guerreros, guardianes celosos de su cultura”, dice la banda *Vayijel*.

Diversidad rockera en Los Altos de Chiapas

En otro contexto social, el de la música de corte religioso, también han surgido en San Cristóbal de Las Casas bandas de rock entre jóvenes que pertenecen a alguna iglesia protestante o evangélica, tales como *Slem K'ok Band* (llamas de fuego), el rapero *Jhon Juan Xun* en San Cristóbal, o los *Guerreros de Cristo*, de *Betania*, en el municipio de *Teopisca*. Entre estas bandas las reivindicaciones cantadas no se limitan sólo al terreno de la alabanza, sino que cuestionan aquellas tradiciones que laceran la vida de estos pueblos, algunos usos y costumbres, el consumo excesivo de alcohol o prácticas de intolerancia religiosa.

La banda rockera *Slem K'ok Band*, aunque tiene en común el cantar en *tsotsil* con las otras bandas de rock indígena, toma distancia de éstas porque el discurso evangélico los convida a olvidar su mundo material y simbólico, a dejar atrás la ritualidad tradicional, el uso de

¹⁰ En: www.facebook.com/vayijel?fref=ts

¹¹ En: www.facebook.com/vayijel?fref=ts#!/pages/Yibel-Jmetik-Banamil/114537585248494?fref=ts

aguardiente, las ofrendas como el incienso o las velas y el sacrificio de gallinas. En su blog, esta banda se describe a sí misma:

Esta banda está compuesta de cinco integrantes; ellos tocan pop, rock, balada, ska y alternativo con el fin de llevar la palabra de Dios a través de la música. Ellos hablan tsotsil, lengua maya en Los Altos de Chiapas, México. La banda nació el 4 de noviembre de 2008. Marcos [el vocalista y líder de la banda] cuya idea inspiró su primera canción llamada “Por amor”, después de que Jesús lo rescatara de las drogas.¹²

El padre del líder de esta banda creó en los años ochenta el trío de alabanza cristiana La Esperanza, después de haber cambiado de religión y de ser expulsado del municipio de San Juan Chamula. Las alabanzas eran interpretadas por este trío al estilo de boleros, rancheras y corridos norteños. Al iniciarse como evangélico, Domingo viajó a Guatemala en varias ocasiones para grabar sus cantos, tomando como referente a los músicos cristianos de aquel país. La familia Méndez en años recientes construyó un estudio de grabación donde graba sus propias creaciones, así como a músicos cristianos y no cristianos de la región.

En su primer disco denominado *Mauk Maxun*¹³ (no provengo del mono), cantado en tsotsil a ritmo de ska y de rap, Slem K’ok Band parece criticar la tradición vigente en Chamula, una crítica a los *mashes* (monos), un tipo de músico tradicional en este municipio indígena. El líder de esta banda fue objeto de amenazas a través de mensajes anónimos y de llamadas telefónicas bajo el argumento de que en las letras de sus canciones se atentaba contra las tradiciones de San Juan Chamula. La letra de la canción dice así:

Un día me dijeron que yo venía de la evolución
cuando apenas era un niño no entendía la realidad.
Casi le creía las locuras de aquel señor.
Nadie me decía si era mentira o falsedad.

Hasta que un día crecí entendí la realidad.
Un pastor me dijo así mira que Dios del cielo te creó a ti.
Eso de los monos es una mentira.
Hasta ahí pude entender mi vida que fue Dios quien me la dio.

No es cierto lo que dicen que venimos de los monos.
Hasta ahí pude entender la realidad de donde soy.
Gracias te doy padre y entra hoy en mi corazón.
Yo no soy de la evolución, fue Dios quien me creó a mí.

Él tomó del polvo de la tierra y sopló aliento de vida en mí.
Y así fue que Dios le dio espíritu al hombre¹⁴ (canción “Mauk maxun”, 2010).

¹² En: <http://salvavidas316.blogspot.com/2009/07/slem-kok-band-mu-xa-nakaba.html>.

¹³ El disco *Mauk Maxun* fue presentado en algunas iglesias cristianas evangélicas de San Cristóbal de Las Casas en abril de 2010. Fue grabado en el estudio Méndez, de familiares de la banda. Aunque es un disco original, se adquiere a quince pesos en el mercado del disco de la piratería local.

¹⁴ Traducción del tsotsil al español proporcionada por el líder de la banda.

En la canción “Skasiques” (caciques) del mismo álbum, a ritmo de rock y de ska la banda critica las expulsiones violentas contra indígenas que promovieron los caciques chamulas y cómo algunos de éstos se arrepintieron al convertirse al evangelismo. Veamos a continuación lo que cuenta esta canción, del mismo álbum *Mauk Maxun*:

Skasikes es un hombre muy sanguinario que juntó a su raza
expulsaron y mataron ahí en nuestra comunidad Chamula.
Ellos creyeron sí acabarían con todos los cristianos.
Ellos no se imaginaron que se encontrarían con Jesús mismo así como Llamas de Fuego.

Se cayeron todos al suelo y ya no sabían a dónde ir.
Se quedaron ciegos y se les cerró la boca.
Hasta ahí conocieron que el poder de Dios era grande.
Ahora se arrepintieron y están predicando el evangelio.
Ya no están expulsando porque ya conocieron al hijo de Dios.
Ya te arreglas para ir a matar a los cristianos. Llevas tu rifle y tu cuerno de chivo
Tus sobrinos y tus tíos a escondidas
Vas de paso en paso con palos y clavos dispuesto para matar y ya no te importa nada.
Te pones muy violento pasas pisando lodo.
Pero te pasó lo que le pasó Pablo por la gracia de Dios (canción “Skasiques”, del álbum
Mauk Maxun, 2010).

Esta banda se mueve en el circuito de la música cristiana entre la población indígena de Los Altos de Chiapas. Su música transita entre la de corte evangélico, el rock y la balada romántica, proyectando sus imaginarios sobre lo amoroso, y la música de protesta o de resistencia contra las reformas políticas y la corrupción gubernamental a ritmo de rap, como es el caso de su última producción *Todos Juntos*, firmada como Resistencia Indígena de Chiapas (R.I.CH),¹⁵ en la que combina el español con los idiomas tsotsil y chol.

En otras regiones indígenas de México los jóvenes también se han apropiado recientemente del rock. Lo anterior se hace evidente entre jóvenes rockeros yaquis, seris, huicholes o zapotecos, hablantes del wirrárica, mixteco, pur’hepecha, yokot’an, nahua o de las lenguas mayas de la península yucateca. Algo similar ocurre en Guatemala, principalmente en los departamentos de Quiché y Huehuetenango. Sin embargo, es en Chiapas donde la actividad rockera se torna intensa entre jóvenes, lo que puede deberse a un conjunto de elementos, entre los cuales destaca el carácter cosmopolita de San Cristóbal de Las Casas y sus alrededores. Entre las dinámicas sociopolíticas que se han gestado aquí sobresale la alta concentración de jóvenes comparada con otras localidades de Chiapas y la convergencia de diversos actores sociales, que ha propiciado la interacción entre músicos jóvenes de diversas latitudes.

De conciertos y festivales

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

¹⁵ Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=1oI1xih5zAA>

Sonora, celebrado en noviembre de 2013 en 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 del maya peninsular, wurrárica, mixteco, pur'hepecha, zapoteco, yokot'an, nahua, tsotsil, tseltal y zoque. Durante este encuentro que duró 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.

Por otra parte, en noviembre de 2009 se llevó a cabo el Primer Festival de Rock Indígena *Bast'í Fest*, México-Guatemala. Este evento fue organizado por CONECULTA-Chiapas, a través del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI). Tuvo como escenario las cabeceras municipales de dos pueblos indígenas, Tenejapa y Zinacantán, y dos ciudades, San Cristóbal de Las Casas y Tuxtla Gutiérrez.

El primero de mayo de 2010 se efectuó otro festival de envergadura histórica llamado 1er. Festival Musical *Kuxlejal k'in*, Fiesta por la Vida, Canto bajo las Estrellas. La cabecera municipal de Zinacantán albergó veinte grupos de rock, de los cuales la mitad fueron bandas de rock cuyos integrantes se autoperceben como indígenas. Pero, nuevamente, el componente de la política cultural oficial tuvo su sello particular: la televisión estatal, el Canal 10 de Chiapas, y las radiodifusoras del gobierno del estado transmitieron en vivo el concierto. La televisión transmitió desde el comienzo del concierto, desde las seis de la tarde hasta las doce de la noche, todo un espacio de transmisión de tiempo completo. Este festival de rock indígena fue organizado por el gobierno del Estado a través del CONECULTA Chiapas con el apoyo del Sistema Chiapaneco de Radio Televisión y Cinematografía, y fue promovido, principalmente, en su idea original, por el grupo de rock zinacanteco Sak Tzevul.

La emergencia del rock en municipios indígenas de Chiapas puede estar relacionada con al menos tres procesos inmersos en la historia reciente. En primer lugar, la reactivación del debate por el respeto a las culturas locales de los grupos indígenas derivada de las reformas constitucionales, gracias a las luchas sociales que durante muchos años han realizado organizaciones de la sociedad civil. En segundo lugar, destaca el encuentro y la convergencia en Chiapas de jóvenes músicos y rockeros de diversas partes del planeta en el marco del movimiento zapatista. Y, por último, los procesos urbanos que se insertan en Los Altos de Chiapas y en los que colateralmente perdura una importancia relativa de la actividad festiva, en la que la música adquiere un papel protagónico; en particular hablamos de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y de poblaciones aledañas. Otro elemento significativo que podemos agregar es la propia noción contemporánea de ser joven, el concebirse como joven en las sociedades occidentalizadas. Se idealiza y comienza un proceso de simbiosis que se observa, entre otras muchas prácticas, en el gusto por el rock entre los jóvenes, con la impregnación de la energía rítmica, sonora, y de la estética de este género musical (que incorpora lenguajes, vestimenta y baile), y desde estas latitudes aporta con su creatividad en una búsqueda para construir relaciones interculturales.

Rock y zapatismo

Lo que actualmente se reconoce como rock indígena en Chiapas puede contextualizarse en el marco de la movilización de jóvenes de diversas regiones del país y del mundo que desencadenó el movimiento armado de 1994. Como describió Luis Hernández Navarro (2003)

a propósito del décimo aniversario del levantamiento zapatista, muchos músicos solidarios con esta causa, rockeros en su mayoría —darketos, hip-hoperos, skatos, metaleros, punks, rastafaris-reggaeros de otras ciudades de México y de diversos países— formaron parte de las caravanas de solidaridad y aportaron con su música en una estrecha relación con este movimiento social. Los músicos llegaron a las sedes zapatistas, o bien desde sus ciudades de origen organizaron conciertos para recaudar fondos a fin de apoyar la causa y difundir las demandas del levantamiento.

Hay que recuperar un momento de inflexión: distintos espacios de la ciudad de México fueron los principales escenarios que reunieron a rockeros del país en conciertos de solidaridad con las demandas del EZLN, que encabezó una marcha multitudinaria en la ciudad de México. La movilización de jóvenes universitarios en estos conciertos solidarios con el zapatismo alcanzó niveles que desbordaron a las autoridades de la ciudad. Por ejemplo, se desarrolló un concierto en el Foro Sol, organizado por músicos, artistas y ciudadanos independientes y alternativos que se llamó Paz, Baile y Resistencia, o también el que tuvo como título Vibra Votán-Zapata. Estos conciertos se llevaron a cabo en respuesta al que las dos grandes televisoras del país —Televisa y TV Azteca— estaban organizando, por lo que fueron promocionados como “contraconciertos”.

La marcha zapatista Por la Paz en México y los Derechos Indígenas fue el pretexto para que, en marzo de 2001, las dos televisoras planearan y organizaran el concierto Unidos por la Paz, en el estadio Azteca, en donde todo lo recaudado sería destinado a Chiapas. En este concierto masivo (se habla de 105 000 asistentes) únicamente participaron dos de las bandas de rock más representativas, en ese momento, de esta industria musical rockera en México: Maná y Jaguares. El concierto fue transmitido por radio y televisión, a diferencia de los otros, que fueron estigmatizados y en los que incluso se observó un ingrediente de represión. El discurso de los organizadores de este concierto “oficial” ponderaba más la solidaridad con Chiapas y no tanto las causas del zapatismo. A la par se gestaba el concierto de bienvenida a la caravana zapatista en el zócalo de la capital (que reunió aproximadamente a cien mil personas), como una muestra de clara intención política de reconocimiento y solidaridad con el EZLN. En esa ocasión participaron Panteón Rococo, Santa Sabina, Joaquín Sabina, La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio.

Algunas de las bandas incorporaron en sus repertorios la temática de la resistencia indígena y, en otros casos, grabaron temas con letras del propio líder del movimiento zapatista. Ejemplos de ello son temas de rockeros emblemáticos como León Gieco, de Argentina, Manu Chau, de Francia, y Joaquín Sabina, de España.¹⁶ Uno de los productos más acabados en este sentido es el disco *Juntos por Chiapas* (1997), un cancionero rebelde que reunió a varios artistas de reconocimiento internacional como Mercedes Sosa, Fito Páez, Charly García, Fabulosos Cadillacs, Café Tacuba y La Maldita Vecindad, entre otros.

¹⁶ Benjamín Anaya, en *Neozapatismo y rock mexicano* (1999), ofrece un análisis de las primeras influencias del movimiento armado zapatista en el rock mexicano y el que se produce fuera del país. Más tarde, al cumplirse veinte años del levantamiento neozapatista, en su libro *Rebel Soundtrack: Zapatista Music* (2013) ofrece un compilado de las canciones que rockeros de varios países han compuesto e interpretado en distintos idiomas y analiza cómo esta música ha servido como recurso en las movilizaciones sociales en muchas partes de mundo. Con parte del dinero recabado por la venta de su libro, Benjamín Anaya donó guitarras acústicas a las autoridades de Oventic, municipio autónomo zapatista situado en la región de Los Altos de Chiapas.

Este disco, producido por el cantautor argentino Javier Calamaro, incluye quince temas originales que hablan de paz, igualdad, amor y dolor. La elección de Chiapas se explica, según la Fundación de Artistas Solidarios, organización que promovió el proyecto, en que esta región mexicana se había convertido en un símbolo de la lucha contra la injusticia y la opresión. El dinero recabado fue destinado a Serpiente sobre Ruedas, organización de apoyo a Chiapas dirigida por Guillermo Briseño, uno de los pioneros del rock mexicano.

El propio líder zapatista, el Subcomandante Marcos, envió en febrero de 1999 una carta a los músicos solidarios —o quienes participaron de una guerrilla musical, como los denominó Luis Hernández Navarro—, en agradecimiento por la música creada a favor del zapatismo, carta que los periódicos titularon “Del sup Marcos a los musiqueros del mundo” (EZLN, 2003).

San Cristóbal de Las Casas, espacio de hibridación musical

“San Cristóbal, la vibra positiva” es el estribillo de una de las canciones de Bakke, grupo de reggae también surgido en esta ciudad que se ha convertido en una expresión emblemática de este género con la que muchos jóvenes se identifican actualmente con San Cristóbal. La difusión del reggae y del ska muestra cómo la escena musical en esta ciudad y en las poblaciones vecinas que conforman la región de Los Altos de Chiapas se diversificó después del levantamiento zapatista de 1994. Desde entonces, en San Cristóbal se ha intensificado la nocturnidad y, con ello, la actividad musical en vivo se ha constituido como un espacio de encuentro para músicos de diversa procedencia y tradición musical.

En las poblaciones indígenas también son las tecnobandas, bandas norteñas estilo sinaloense y de narcocorridos, las que amenizan las fiestas patronales o cívicas. Éste es el marco en el que emerge el etnorock. Pero, más allá de tratarse de un punto de referencia geográfico, San Cristóbal de Las Casas ofrece un contexto de relaciones interétnicas donde lo alternativo es posible. Sin embargo, con el EZLN y lo maya por un lado, y las intensivas campañas turísticas promovidas por el gobierno del estado —hablando de lo colonial, de las reservas naturales, del ecoturismo, de las maravillas arqueológicas y de los pueblos mágicos—, se ha fraguado en la mirada de los de afuera, esas otredades exógenas que llegan con la idea de la salvación política, tras la búsqueda del equilibrio energético-espiritual, la aventura en la selva, el simple esparcimiento, la diversión nocturna, la compra de artesanías o el registro y consumo de las culturas exóticas, la posibilidad de una representación llamativa, como “atrapa sueños”. Pero todos y cada uno de los actores que confluyen en este entramado construyen diferentes narrativas, y una de esas narrativas es la música, el rock, con ecos de certeza (creencias) e identidad.

La invención del rock indígena

El “Bolom chon” y sus variaciones es el son característico y de más larga duración de la tradición musical indígena en esta región; evoca al animal jaguar, animal mítico de la tradición maya. Los sonidos de esta pieza musical han sido los de mayor permanencia en el contexto ceremonial de Chamula y Zinacantán: se canta, toca y danza a la vez. Con ritmo lento y acompasado, el “Bolom chon” es interpretado a través de cantos en tsotsil, con voces que rememoran plegarias y lamentos de los “antiguos”. Se acompaña con acordeones, guitarras, arpas, sonajas y tambores. Como se trata de música de acompañamiento ritual, se interpreta casi siempre durante las principales festividades religiosas, frente a imágenes sagradas en medio de flores, juncia (hoja de pino), copal (resina de árbol) y *posh* (aguardiente local). De

esta música tradicional existen decenas de versiones que pueden encontrarse en los negocios de venta de discos de piratería. Como cada año se relevan las autoridades encargadas de organizar la actividad festiva, son éstas quienes buscan y pagan la música y, en consecuencia, vemos cómo cada uno de los músicos impone su propio estilo, sus tiempos y sus compases. La música de acompañamiento ceremonial se promueve en la cultura pública-ritual de estos pueblos y casi siempre permanece ausente de los espacios privados. Es en ese contexto de reivindicaciones indígenas y de confluencias sonoras rockeras donde surge Sak Tzevul, la primera banda de rock indígena en Chiapas:

A través del Programa de Apoyo a las Culturas Populares (PACMyC) fue que recibí mi primer guitarra eléctrica... así surgió nuestro proyecto... ¿Qué es entonces la costumbre?, nos preguntamos. ¿Acaso la cumbia, la ranchera son ancestrales? ¿Por qué no entrar con el rock? Pero el criterio fue valorar la lengua y llevar el traje tradicional como bandera. A nuestros compañeros mestizos les dijimos: si le van a entrar, hay que ponerse la camiseta y proyectar la riqueza de nuestra cosmovisión. Lo que queremos explotar es una identidad (Damián Martínez, líder de Sak Tzevul, entrevista, 15 de marzo de 2006).

Las canciones hablan de la paz, de la urgencia del cuidado del medioambiente, del no “tener miedo a ser un indio”; hablan sobre la admiración por los objetos y los lugares sagrados, como las cuevas, el sol, la mujer, los árboles y sobre el respeto por el otro; un conjunto de imaginarios que en esta expresión musical cobra sentido. Sin embargo, aún no existe un grupo de rock indígena que incorpore a una mujer indígena tsotsil o tseltal en su alineación de forma preponderante. Sigue siendo marginal y escasa la presencia de la mujer dentro de los grupos. No obstante, Sak Tzevul ha sido la excepción, ya que en distintas facetas y momentos del grupo han incluido a mujeres, ya sea como instrumentistas o como segundas voces, aunque ninguna se ha identificado como indígena de Los Altos de Chiapas. En sus filas han participado mujeres zoques, mexicano-americanas o, como en la actualidad, dos japonesas, una en el violín y voz, y otra tocando instrumentos de viento o viento-metal.¹⁷ Sin embargo, la presencia de mujeres en el resto de las bandas es inexistente. El grupo Vayijel cuenta con una representante y productora, Mayra Ibarra, que, a su vez, ha impulsado el rock entre jóvenes de Los Altos de Chiapas en programas radiofónicos y en proyectos institucionales de apoyo a las juventudes.

Tras la irrupción pública del zapatismo, desde organismos gubernamentales surgieron iniciativas y programas orientados a cultivar las creatividades artísticas entre la población indígena en distintos campos, como la escritura (con la creación del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas), la música, la artesanía textil, la alfarería, la fotografía, la radio, la televisión y la producción de videodocumentales y musicales, en sus diversas expresiones, como música tradicional, bandas de viento y, después, de rock.

Los hermanos Damián y Enrique Martínez, hablantes de tsotsil, originarios de Zinacantán pero residentes en San Cristóbal de Las Casas, junto con Otto Anzures, de la capital chiapaneca, crearon Sak Tzevul en 1996. Originalmente el grupo tenía la formación tradicional de una banda de rock: bajo, guitarra eléctrica y batería. Posteriormente fueron incorporando una instrumentalización local, propia de las ceremonias rituales tsotsiles. Con el paso de los años han incorporado a diferentes músicos de trayectorias y lugares diferentes.

¹⁷ Puede verse un ejemplo de la participación de la mujer en Sak Tzevul en el siguiente enlace <http://www.youtube.com/watch?v=90kZ76nB3fA>

Esta agrupación tuvo sus primeras influencias musicales de géneros como el pop y el rock progresivo, de bandas tan diversas como Pink Floyd, The Doors, Led Zeppelin, King Crimson, Caifanes, El Tri o Maná. Sak Tzevul participó en sus inicios en eventos promovidos por organizaciones no gubernamentales relacionados con la resistencia indígena, como los del 12 de octubre o el concierto “Bajo la luna morena, 511 vueltas al sol: un canto resistencia”, en San Cristóbal de Las Casas. De hecho, el himno zapatista fue una de las canciones que en mayor número de veces interpretaba la banda en sus inicios.

Entre las primeras actuaciones de Sak Tzevul transmitidas por radio y televisión local destaca un concierto que ofrecieron ante tseltales de Cancuc. En aquella ocasión el repertorio incluyó temas cantados en tseltal que aludían a la prevención de la salud sexual de los jóvenes. Ese concierto y su material discográfico fue auspiciado por una organización no gubernamental vinculada a la salud reproductiva llamada Asesoría, Capacitación y Asistencia en Salud (ACASAC).

Actualmente esta agrupación rockera es una de las bandas más conocidas fuera de la entidad, no sólo porque ha participado en los principales festivales culturales que promueven las políticas culturales del país, como el Festival Cervantino de Guanajuato y el Festival de las Américas de Monterrey, sino también por su participación en los conciertos que formaron parte del Tercer Foro de Música Tradicional y Procesos de Globalización, en el Museo Nacional de Antropología en 2007. Esta banda se ha proyectado aún más tras la incorporación de dos mujeres japonesas¹⁸ de formación académica musical, así como por la difusión de algunos de sus discos en el Canal 22, la principal estación televisora cultural de México. Esta banda fue una de las organizadoras del Festival de Rock Indígena México y Guatemala *Bats`i Fest*, en el que participaron agrupaciones de rock indígena de ambos países.¹⁹ Sak Tzevul fue, junto con Hektal y Yibel Metik Balamil, anfitrión del concierto Del Rock y Nuevas Rolas, celebrado en Zinacantán en noviembre de 2013. De igual forma, durante los fines de semana se pueden escuchar algunas de las bandas de rock indígena en los bares y cafés de San Cristóbal de Las Casas o en las casas de la cultura y festivales indígenas del estado.

El llamado *etnorock* es resultado entonces de la creatividad y la confluencia de diversos actores sociales: jóvenes, rockeros, el zapatismo, las políticas culturales, organizaciones no gubernamentales, etcétera. Surge en un contexto de relaciones interculturales y como una estrategia de reivindicación indígena que busca organizar la diferencia cultural en términos musicales: “conservemos nuestra madre tierra, nuestro idioma, el tsotsil, nuestra cosmovisión maya, la naturaleza toda”, son las evocaciones reiteradas en sus canciones.

¿Estamos asistiendo, con el *etnorock*, a un develamiento de los discursos ocultos de lo comunitario, de lo indígena y de la sociedad que oprime y aprisiona lo joven? ¿El rock indígena es una formulación fresca ante el “poder” o ante los poderes asertivos de la sociedad a la que pertenecen? Porque al fin de cuentas, como diría Frank Zappa, “toda música es un comentario social”. Con el neozapatismo, la historia y la aprehensión situacional en la que se

¹⁸ Se trata de Rie Watanabe y Kaori Nishii, intérpretes de instrumentos de cuerda y viento.

¹⁹ Festival realizado del 5 al 11 de noviembre de 2009 en San Cristóbal de Las Casas, Tenejapa, Tuxtla y Zinacantán, con las siguientes bandas: Sin Rostro, Sak Tzevul, Hamac Caziin, Yivel Jmetik Balamil, Sobrevivencia, Santos Santiago, Nambue, Lumaltok, Vayijel, entre otros, quienes proyectaron ritmos como reggae, hardcore punk, blues, jazz o ska. Este evento fue patrocinado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas CELALI y la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH).

buscan autonomías políticas y territoriales, respeto y dignidad, el rock indígena también está cuestionando, desde su poética etnorockera, su cultura y otras culturas e identidades. Estas propuestas musicales transgreden las fronteras de todos los santuarios de la identidad étnica, o por lo menos las están reelaborando.

Referencias bibliográficas

- Anaya, Benjamín (1999), *Neozapatismo y rock mexicano*, México: La Cuadrilla de la Langosta.
- Anaya, Benjamín (2013), *Rebel Sondtrak: Zapatista Music*, Estados Unidos: La Cuadrilla de La Langosta/Orbis Press.
- Alonso Bolaños, Marina (2008), *La “invención” de la música indígena de México*, Argentina: Colección Complejidad Humana.
- Arana, Federico (1988), *Roqueros y folcloroides*, México: Joaquín Mortiz.
- Bourdieu, Pierre (2004), *El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Baerne*, Barcelona: Anagrama.
- Coutiño Soriano, Gustavo (2007), “Ska mexicano y rebeldía”. Tesis para obtener el grado de licenciado en ciencias de la comunicación, UNACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- EZLN (2003), *Documentos y comunicados*, vol. 4, México: Ediciones ERA.
- Giménez, Gilberto (2007), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: CONACULTA/ITESO.
- Hebdige, Dick (2004), *Subcultura. El significado del estilo*, Madrid: Paidós.
- Hernández Navarro, Luis (2003), “Los sonidos de Lacandonia: 10 años de zapatismo y rock”, en diario *La Jornada*, 31 de diciembre, México.
- Howbyswan, Eric (1983), *La invención de las tradiciones*, Barcelona: Crítica.
- Maffesoli, Michel (2004), *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México: Siglo XXI.
- Maldonado, Benjamín (1992), “Indios y rocanrol: para entender el prejuicio”, en *Los salvajes encantan a la civilización*, Comisión Oaxaqueña de los 500 años de resistencia. Publicado en el suplemento *Opciones*.
- Martí Pérez, Joseph (2000), *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Madrid: Deriva.
- Pitarch, Pedro (1995), “Un lugar difícil: estereotipos étnicos y juegos en Los Altos de Chiapas”, en Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz, *Chiapas: Los rumbos de otra historia*, México: CIESAS/UNAM.
- Puig, Luis y Genaro Talens (eds.) (1999), *Las culturas del rock*, Madrid: Pretextos/Fundación Bancaja.
- Velasco García, Jorge H. (2004), *El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*, México: CNCA.
- Yúdice, George (2007), *Nuevas tecnologías, música y experiencias*, Madrid: Gedisa.
- Zebadúa, Juan Pablo (2002), *Rock y contracultura. La apropiación cultural del rock por parte de la juventud contemporánea*, México: IVEC.

ROCK Y JUVENTUDES INDÍGENAS EN EL TOTONACAPAN

Ariel García Martínez*

Resumen: El rock indígena es una expresión cultural reciente entre las juventudes de los pueblos originarios que habitan comunidades rurales y urbanas, y tiene como característica la de ser parte de un proceso de apropiación de elementos identitarios (forma de vestir, arte corporal, iconografía, formas asociativas o lenguaje), relacionados con la música creada en las sociedades occidentales en la segunda mitad de los años cincuenta. Esta música, a pesar de su desarrollo evolutivo, conserva la etiqueta genérica de rock, con diversas y disímboles variantes. El rock indígena, por lo tanto, se constituye en un fenómeno cultural e identitario situacional que la juventud indígena reclama como parte de un estilo de vida muy diferente al de sus padres, madres y abuelos, y que a veces los lleva tanto a la confrontación, como a la asimilación en el entorno en el cual se desarrollan. De esta manera, la apropiación de un estilo musical ubica a estos jóvenes rockeros como un tipo especial de indígenas en el marco de las identidades emergentes.

Palabras clave: juventudes indígenas, rock, identidades.

Introducción

La aparición de nuevos elementos culturales e identitarios en las juventudes indígenas en la región cultural conocida como el Totonacapan es el aspecto que he decidido resaltar en esta exposición, en la que enfatizaré el consumo de la música rock como un elemento distintivo en la conformación de las nuevas identidades étnicas. De hecho, la aparición de nuevas juventudes indígenas en Veracruz tiene que ver con procesos de autorreconocimiento y con atributos propios de estos jóvenes, como la ropa, el peinado, y una especial forma de ser y hablar diferente a la de la generación de sus padres, en virtud de los acelerados cambios que se han experimentado en los últimos tiempos.

* Maestro en antropología social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Realiza un doctorado en antropología social en la Universidad Iberoamericana. Líneas de investigación: juventudes rurales e indígenas y promoción cultural. Correo electrónico: aire68@gmail.com.

Aunque este artículo se centra en la asociación entre el rock y la juventud indígena en el Totonacapan, también se tocarán aspectos que son comunes a otras regiones de Veracruz, como la región nahua de Zongolica o la región popoluca del sur del estado. Es decir, la aparición de las juventudes rockeras en Veracruz constituye un fenómeno emergente que se desarrolla entre sucesivas tensiones sociales. La primera tiene que ver con la presencia de una música ajena a las costumbres musicales de la comunidad, y la segunda con la sociedad nacional, que abriga el prejuicio de ver al indígena como sujeto ligado a elementos culturales prefijados, como la artesanía, el huarache y el huipil. Estos últimos elementos son usados por algunos grupos rockeros indígenas, pero los utilizan por decisión propia y no por imposiciones externas.

Un brevísimo recuento de los estudios sobre las juventudes

Uno de los puntos de partida sobre los estudios de las juventudes en México es la multicitada obra de Gabriel Careaga *Mitos y fantasías de la clase media en México* (1974) y su *Biografía de un joven de la clase media* (1977), así como los diferentes informes, análisis sociológicos y reportajes de las décadas de los ochenta y noventa. Punto y aparte lo constituyen los abordajes de autores literarios que reflexionaban sobre la juventud como sujeto y protagonista, particularmente en el movimiento literario conocido como “la literatura de la onda”, encabezado por José Agustín, Gustavo Sáenz y Parménides García Saldaña, entre otros.

En la década de los ochenta, la construcción del sujeto “juvenil” había pasado del “estudiante” y los “jipitecas” a los “chavos banda”. En esa década evolucionaron los distintos enfoques en el estudio de las juventudes en México, que particularmente se centraron en las juventudes urbanas de clase media y de los barrios marginales, donde aparecían como sujetos que desafiaban al mundo adulto (Valenzuela, 2009). Tal parece que se había dado una transformación en las manifestaciones políticas y culturales de los sujetos, que iban desde la postura “jipiteca” —cuyos miembros asumían acciones más bien pasivas y contraculturales, donde el hedonismo constituía en sí mismo una propuesta político-estética (José Agustín, 1996) pero que en la práctica tuvo pocos resultados dado su carácter marginal—, hasta llegar a los años ochenta y noventa, cuando surge una violencia fundadora de una identidad barrial: el chavo banda en el centro del país y los cholos en el norte. Al final, estudiantes, jipitecas, chavos banda y cholos sufrieron por igual el acoso, la represión y la denigración pública por los poderes establecidos en el país, léase un gobierno dominado por la dictadura de un partido y en el que los medios de comunicación estaban sometidos al control estatal.

Una primera diferencia es la percepción del origen de clase de estas juventudes. En primer lugar, los “jipitecas” tenían su origen en la clase media urbana, y los chavos banda y cholos procedían de las colonias y barrios marginales de los grandes centros urbanos, como Guadalajara, Monterrey, el Distrito Federal o Tijuana. Éste sería el ambiente sociocultural que privaba en aquellos años de recomposición y desafío debido a la caída del muro de Berlín y a la eliminación de la “amenaza comunista” en el mundo, cuando comenzaron los años dorados de las políticas neoliberales.

Es justo en aquellos años cuando se empieza a tratar de manera más fina la aparición de la juventud como un problema de corte antropológico (Feixa, 1998) y de construcción

¹ Versión mexicana del hippismo.

identitaria. Es así como lo “joven” aparece como una dimensión de la vida social de los sujetos entre determinados límites de edad y, por otra parte, como una construcción producto de la interacción con otros sectores de la sociedad y sus poderes constitutivos (Durand, 1992).

Sin embargo, y en términos generales, la revisión de la literatura sobre las juventudes también arroja otra certeza: las juventudes indígenas no aparecieron como sujetos de estudio hasta la primera década del nuevo milenio, cuando se fue cimentando un cuerpo de conocimientos cuyos principales autores profundizaron y ampliaron el campo de estudio. Entre ellos se puede mencionar a Rosana Reguillo Cruz (2010), José Manuel Valenzuela (2009), Maritza Urteaga Castro-Pozo (2010) y Maya Lorena Pérez Ruiz (2008), entre otros autores.

Un antecedente del estudio de las juventudes no occidentales lo constituyen las contribuciones de Margaret Mead en Samoa, en el contexto de los años veinte. Dicho estudio pretendía explorar las diferentes hipótesis sobre la naturaleza de la juventud, particularmente sobre la idea de la universalidad de los rasgos del desasosiego y del conflicto. El planteamiento de esta antropóloga tenía que ver con la preocupación por establecer parámetros universales en torno a la cuestión juvenil. El marco comparativo tenía como referencia los aspectos de “conmoción y tumulto” que caracterizaban a los adolescentes norteamericanos y que no se presentaban en las culturas de Oceanía (Mead, 1984: 14-15).

Con estos antecedentes puede deducirse, por lo menos, que la preocupación por entender distintas sociedades en el marco de los fenómenos juveniles también nos hereda un problema de conceptualización al no lograr establecer un concepto definitivo de la juventud, y específicamente de la idea de “juventudes indígenas”. Es por ello que, para este estudio, el trabajo de campo se ha constituido en una valiosa fuente de generación de datos, los cuales permiten concluir que la juventud surgió como una etapa inédita dentro del curso tradicionalmente establecido para los indígenas totonacos. Este período vital estaría marcado por los ritos de paso que determinaban el tránsito de la condición infantil a la condición adulta; etapa rigurosa y claramente establecida por el matrimonio arreglado entre los padres.

Juventudes indígenas e identidad

Una de las formas de abordar el estudio de la juventud indígena y el rock es el enfoque sobre los procesos identitarios ya que, en primer lugar, éstos tienen una dimensión plural (la familia, la religión, la etnia, etcétera.) y, en segundo lugar, la identidad no se reduce a una esencia o a un paradigma inmutable, sino que consiste en un proceso de identificación (Giménez, 1993: 16). Asumiendo que la identidad de un colectivo tiene carácter plural resultado de su “inserción en una multiplicidad de círculos de pertenencia” y de un carácter de identificación generacional, consideramos que es posible ser joven, ser indígena y rockero sin que esto entrañe contradicciones.

Sobre este punto, consideramos pertinente el cruce conceptual que implica el estudio de las juventudes indígenas desde el punto de vista de la identidad, ya que reconocemos la utilidad teórica y empírica de este acercamiento por las peculiaridades propias del fenómeno de estudio. El estudio de la identidad parte de que ésta “[...] no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional” (Giménez, 1997: 12). Es decir, se trata de un fenómeno relacional circunscrito a un momento histórico específico.

De acuerdo con este autor, las identidades pueden ser analizadas a partir de tres elementos diferenciadores de carácter cualitativo:

1. La pertenencia social, es decir, la adhesión o integración a categorías, grupos o redes.
2. Atributos diferenciadores, “atributos idiosincráticos o relacionales”. Se refiere a elementos socialmente distintivos, tanto materiales como simbólicos, construidos a partir de los procesos de interacción social.
3. La biografía o “narrativa autobiográfica”. En ella confluyen los rasgos particulares de cada sujeto, al mismo tiempo que dichos relatos describen las interacciones con el medio social y el contexto histórico. Esto es especialmente importante debido a las historias biográficas que se construyen en el proceso de la migración, y a cómo el rock y el estilo de vida rockero pasan a formar parte del repertorio cultural de las juventudes indígenas.

Ahora bien, en el proceso de identificación somos conscientes de la importancia del punto de vista del sujeto y consideramos que no son únicamente los rasgos culturales los que proporcionan un sentido de identidad, sino también la autoadscripción a los mismos en la medida en que el sujeto los reconoce, selecciona, jerarquiza y codifica “para marcar de manera simbólica sus fronteras al interactuar con otros actores sociales” (Giménez, 1993: 17). Esto encaja muy bien en el estudio de la relación de la música rock con la construcción de procesos identitarios en las situaciones contemporáneas en las que se encuentran involucradas las sociedades indígenas de Latinoamérica.

Por otra parte, el estudio de las juventudes como procesos identitarios entraña varias consideraciones. La primera implica que los estudios sobre las juventudes indígenas son, en esencia, estudios sobre el cambio cultural en las sociedades indígenas contemporáneas, en las que es cada vez más perceptible el incremento de una “influencia del mundo juvenil sobre la sociedad en su conjunto” (Feixa, 1998).

En las sociedades indígenas estos procesos desembocan en una resignificación de la propia cultura a partir de la generación, adopción y apropiación de nuevos valores y elementos que son reflejo de tensiones y contradicciones, aún mayores en las sociedades locales, así como en la sociedad nacional, que también se agita en el entorno global. De allí la importancia y urgencia de un estudio de las juventudes indígenas y sus elementos constitutivos, en el que la música rock y otros géneros, acaso más populares, ganan terreno paulatinamente.

La segunda consideración tiene que ver con la estrecha relación entre el estudio de la identidad y el concepto de cultura. En este caso, una de las definiciones que resulta de mayor utilidad es el acercamiento geertziano, en el que se entiende la cultura como un “entramado de significaciones” (Geertz, 1987), y que considera que el proceso de auto y heteroreconocimiento incluye fases de tensión y contradicción, tanto en las comunidades de origen como en las interacciones con la sociedad nacional. Sus ejemplos más patentes ocurren en escenarios de contacto, negociación e intercambio de elementos culturales.

La emergencia del rock como fenómeno cultural en México

En la historia cultural de México, el rock es un fenómeno de reciente aparición en la medida en que se trata de un país con una civilización milenaria que entró en contacto con un género musical surgido en los Estados Unidos después de la segunda guerra mundial y que posteriormente se expandió por todos los rincones del orbe.

Es un hecho relevante que la emergencia del rock tiene que ver con el surgimiento de un fenómeno de carácter cultural y sociológico, que es la aparición de la juventud en las sociedades industriales de occidente. Así, las juventudes de los países industrializados

nacieron, literalmente, bajo el sesgo de la cultura occidental, en una sociedad capitalista, y con un estilo de vida que muy pocos podían disfrutar en el tercer mundo (con las salvedades de las oligarquías locales). Uno de los rasgos característicos en la emergencia de estas juventudes occidentales del siglo XX fue la percepción de la juventud como un estado de desafío y rebeldía frente a las sociedades adultas. Es por ello que los primeros estudios, después de la década de los sesenta, enfatizaron el aspecto político del fenómeno. Los enfoques analíticos privilegiaron los aspectos contestatario y contracultural, la oposición a los modelos establecidos de sociedad y la generación de alternativas comunitarias y productivas, como fue el caso del movimiento hippie (conocido movimiento cultural norteamericano de la década de los sesenta). La asociación del “hipismo” con la música rock fue algo simbiótico que, a fin de cuentas, se tradujo en la reformulación mexicana como “jipismo”, un movimiento local que tuvo como interlocutor a un gobierno estructurado a través de un partido de Estado.

Es por ello que el rock hecho en México tuvo un desarrollo *sui generis*. En primer lugar, en sus inicios fue un género importado, copiado, asimilado sólo por los jóvenes de las clases acomodadas. Pronto fue adoptado por los medios masivos de comunicación y posteriormente fue asimilado por la industria del entretenimiento, en masivos eventos como el Festival Vive Latino. De esta forma se consumó todo un proceso de aparición, transformación y asimilación del rock en México, donde pasaría de ser un fuerte elemento de protesta para toda una generación de estudiantes y jóvenes excluidos, a volverse un elemento amansado, uno más en el repertorio cultural del nuevo milenio donde tiene amplio mercado sin el aspecto contracultural y rebelde. Un rock hecho para la complacencia de las masas.

No obstante, en la emergencia de las culturales juveniles, el rock, como género musical, vive un segundo aire en tanto elemento identitario y factor de reconocimiento de las juventudes indígenas que han sufrido procesos educativos y migratorios que les han permitido apropiarse de elementos culturales anteriormente ajenos a ellos.

Comunidad indígena, globalización e identidad

Un elemento importante para entender los procesos culturales es considerar el peso de la globalización, en tanto fenómeno económico, político y cultural, ante la emergencia de las juventudes indígenas.

Un ejemplo de lo anterior es la importancia de los medios masivos de comunicación en regiones indígenas donde se cuenta con servicio de energía eléctrica y con medios económicos para adquirir televisores, teléfonos celulares y computadoras, ya que estos elementos influyen en las nuevas prácticas identitarias, que se manifiestan en diversas formas de apropiación cultural, como la indumentaria, el consumo de alimentos industrializados, la moda o la música que escuchan las juventudes. En cierto sentido, ante estos actos de consumo es palpable la interacción entre lo local y lo global, donde desde lo local se reformulan los elementos externos y se integran al conjunto de elementos culturales preexistentes. Esto puede originar fuertes situaciones de desencuentro con los hábitos y costumbres ancestrales cuando los jóvenes adquieren ciertos productos, por ejemplo teléfonos celulares, que les otorgan una carga de prestigio que antes sólo tenían los servicios comunitarios y religiosos. De acuerdo con Zebadúa:

Estas nuevas prácticas, inéditas en los jóvenes indígenas, han logrado que sus identidades se manifiesten en procesos que apuestan a los constantes préstamos de elementos

culturales aparentemente ajenos, así como al reutilizamiento de éstos para después hacerlos visibles en nuevas y distintas adscripciones (Zebadúa, 2011: 37).

Aunque se trata de fenómenos amplios y relativamente recientes, se ha podido constatar que los procesos de integración de las regiones indígenas en México en el contexto global poseen el ingrediente de ser por lo general desiguales y conflictivos. En estos procesos, a partir del contacto con la sociedad capitalista los indígenas multiplican sus redes de pertenencia, y también pueden y deben aceptarse aquellas situaciones en las que “[...] los bienes y servicios se convierten en signos visibles de las relaciones interpersonales y las categorías culturales” (Huber, 2002: 28). Por ello resulta claro que, en ese juego de relaciones entre lo local y lo global, ciertas formas culturales locales pueden constituirse en respuestas a la interacción global.

En medio de estos procesos de carácter global las identidades locales no desaparecieron, algo temido entre los analistas de la cultura en un primer momento. Antes bien, los cambios provocados por la globalización no sólo no eliminaron las diferencias culturales, sino que en algunos casos contribuyeron a fortalecerlas al generarse un proceso de apropiación y emergencia de nuevas identidades étnicas.

Un fenómeno que contribuyó a dicho proceso fue el ingreso de los sectores indígenas a la economía de consumo. En la antropología, y en el resto de las ciencias sociales, poco a poco empezó a cobrar fuerza la idea de que los elementos del consumo tenían un valor simbólico, y que elementos culturales como la manera de vestir o la música podían entenderse como resistencia o como una afirmación simbólica. Siguiendo estas ideas, Huber sostiene que:

Bienes y servicios son utilizados para crear estilos de vida y de esa manera adquieren significados simbólicos, más allá de su valor de uso material. Habría que entender, entonces, el consumo no solamente como un proceso en el cual los productos son "consumidos", en el sentido literal, sino como una forma de incorporación simbólica en la vida de las personas (Huber, 2002: 24).

Estos procesos de habilitación del consumo como elementos constitutivos en las nuevas identidades cobran importancia si se piensa en la emergencia del rock indígena como un fenómeno de apropiación a partir del consumo, y como un elemento de revaloración étnica a partir de novedosos fenómenos de autoreconocimiento.

Rock en el medio indígena, o cuando la electricidad llegó al Totonacapan

En este apartado pretendo abordar de qué manera el rock emergió en las culturas mexicanas de mediados del siglo pasado, y cómo se fue consolidando en el imaginario como algo perteneciente a los colectivos juveniles urbanos que marcaba una diferencia con el estilo de vida rural, propio hasta ese momento de los grupos indígenas del país. Para decirlo de otra forma, pretendo describir cómo el rock llegó a los vainillales de Veracruz y se incorporó a los elementos identitarios de las juventudes indígenas de la región.

En primer lugar, es evidente que, si hablamos de procesos culturales, debemos contemplar que los grupos indígenas tenían una sólida tradición musical en la que la música tenía diferentes usos, aunque su contenido era esencialmente simbólico-ritual. Durante la conquista, estos elementos culturales se vieron alterados por la introducción de instrumentos de cuerda y de nuevos estilos musicales, entre los cuales el predominante hasta nuestros días lo constituye

el son (López y Soler, 2003; Parra Muñoz, 2007). De hecho, la variante del son conocida como huapango fue parte de la música festiva y no tradicional de amplias zonas de la huasteca, como el Totonacapan veracruzano, hasta nuestros días.

Debido a lo convulso y complejo de la historia nacional, las diferentes regiones del país fueron adquiriendo sellos distintivos, de forma que al llegar el siglo XX sufrieron procesos de interacción cada vez más veloces. En estos procesos, los medios de comunicación jugaron un papel central en la distribución y el consumo de nuevos elementos culturales, entre ellos la música rock.

El estudio del rock indígena nos obliga a preguntarnos: ¿qué queremos decir cuando hablamos de rock indígena? En sentido estricto, y para motivos de este breve ensayo, el rock indígena es una expresión cultural de las juventudes indígenas rurales y urbanas que tiene como característica la producción y la apropiación de elementos identitarios (forma de vestir, arte corporal, iconografía, formas asociativas, lenguaje, etcétera) relacionados con la música creada en las sociedades occidentales en la segunda mitad de los años cincuenta y que, a pesar de su desarrollo evolutivo, conserva la etiqueta genérica de rock, con sus diversas variantes.

El rock indígena, por lo tanto, se constituye en un fenómeno cultural e identitario situacional que la juventud indígena reclama como parte de un estilo de vida muy diferente al de sus padres y abuelos, y que a veces los lleva tanto a la confrontación con el entorno, como a la asimilación en él. De esta manera, la apropiación de este estilo musical ubica a los jóvenes rockeros como un tipo especial de indígenas en el marco de las identidades emergentes.

Haciendo una pequeña glosa de los atributos identitarios, puede decirse que el joven rockero indígena tiene una forma peculiar de vestir. Su atuendo puede ser de mezclilla con las variantes que el gusto y el bolsillo pueden proporcionar. También algunos de ellos lucen tatuajes, llevan el pelo largo, en el caso de los hombres, o se pintan las uñas de negro en el caso de las mujeres. La parte iconográfica es visible a partir de grafitis que pueden verse en las paredes de los pueblos y cuya utilidad se establece para marcar un territorio por incipientes bandas o pandillas de jóvenes que se emborrachan y se reúnen en los cementerios y espacios públicos. Las formas asociativas tienen que ver con el surgimiento de jóvenes indígenas, hombres y mujeres, que practican deportes como el fútbol o el basquetbol, asisten a bailes, y aparte trabajan o estudian en diversos niveles, desde la primaria hasta la universidad. El uso del lenguaje también es un atributo del joven rockero, al apropiarse de expresiones que son comunes en la moda del habla y que se aprenden a través de la televisión y de internet.

En las comunidades indígenas, la difusión del rock a través de los medios permitió la aparición de los “escuchas” rockeros indígenas y luego de los músicos. Este proceso se ha generalizado en las regiones indígenas, donde la aparición de un gusto rockero es el antecedente directo de la aparición de músicos rockeros de corte indígena. Como afirma Adrián de Garay, “cada generación de jóvenes ha producido y produce sus valores e identidades propias, pero sólo con la emergencia del rock se crea una diferencia abismal entre la juventud y los ‘otros’” (De Garay, 1989: 120).

La música en general, y la música rock en particular, se constituyen en un atributo identitario de los jóvenes indígenas, tanto en el campo como en la ciudad. Es decir, el gusto por la música rock se constituye en una apropiación cultural, en el sentido que Guillermo Bonfil Batalla (1991) daba a los elementos culturales: que los pueblos originarios podían aprender a usarlos y reproducirlos en provecho propio.

En este sentido, la apropiación del rock por parte de las juventudes indígenas, más que una “ruptura” a la manera de Adrián de Garay (1989), se trata de una búsqueda y una

construcción de sus propias identidades indígenas, cuyo carácter emergente se encuentra todavía en proceso.

Cambios en la sociedad indígena del Totonacapan

Se considera al Totonacapan veracruzano como una región comprendida entre la cuenca del río Cazonas, al norte, la cuenca del río Tecolutla al sur, al este el Golfo de México, y al oeste la Sierra Norte de Puebla (Velázquez, 1996). Se trata de una región con fuertes condicionamientos económicos y políticos. Los cambios se aceleraron a partir del primer tercio del siglo XX con el desarrollo de la industria petrolera, que reconfiguró el ordenamiento económico de la región, a la par que contribuyó a que se generaran nuevos centros urbanos, como Poza Rica. Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XX se fortalecieron núcleos de población, como Coyutla y Zozocolco de Hidalgo en la parte serrana, y Papantla en la parte de la costa.

En este contexto histórico se ha observado, en las últimas cuatro décadas, un proceso de transformación ligado al mejoramiento de las vías de comunicación debido al desarrollo de la industria, el comercio, la expansión de la red educativa a nivel estatal y el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. La aparición conjunta de estos elementos vino a constituirse como el referente inmediato de un antes y un después en la historia contemporánea de la región; como un detonante del progreso, pero a la vez de cierto deterioro social y ambiental (percibido, entre otras muchas cosas, por el incremento de la contaminación y la inseguridad), que ha permitido la aparición de conductas desconocidas en la región, como el noviazgo, la soltería por elección o el pandillerismo, así como el consumo de nuevos elementos culturales, entre ellos la música rock, entre los jóvenes mestizos e indígenas (García, 2009). Es necesario aclarar que la aparición de la delincuencia juvenil indígena no está ligada al consumo y apropiación del rock, sino a la feroz desigualdad y a la carencia de oportunidades de estudio y de trabajo, lo que a su vez incrementa la aparición de fenómenos como la migración.

Por lo tanto, estamos hablando de una sociedad en plena transformación. No es ocioso afirmar que los espacios y las posibilidades de acción de los jóvenes indígenas son diferentes de los de sus padres debido a que muchos de ellos no se vieron impelidos a migrar, a estudiar o a tener empleos diferentes al del mundo agrario, ni tuvieron que afrontar el problema de habitar en ciudades o países extraños, lo que genera tensión al regresar a ellas, sólo por poner un pequeño ejemplo.

Cuando hablo de tensión en las comunidades de origen, me refiero específicamente a la lucha por el reconocimiento del estatus de “joven”, tanto para hombres como para mujeres, ya que esta categoría social no existía en la sociedad totonaca tradicional de Veracruz ni en otras sociedades indígenas del estado. Entonces, es necesario hablar de la aparición de la juventud indígena por tratarse de un antecedente de las juventudes rockeras indígenas como un proceso identitario que derivó en el reconocimiento de un nuevo estatus al interior de la comunidad.

Dicha aceptación estuvo sometida a enormes presiones sociales ya que la vida tradicional indígena se encuentra sumamente reglamentada y, sin embargo, debido a la incapacidad de reproducir las condiciones materiales de vida, las comunidades tuvieron que adecuarse a la aparición de jóvenes, hombres y mujeres, que no se casaban en las edades acordadas por los padres ni se desempeñaban en las actividades domésticas o agrarias destinadas para ellos.

De hecho, las sociedades llamadas “tradicionales” establecen una relación conflictiva y desigual con la sociedad nacional, a la par que sus jóvenes se enfrentan con las reglamentaciones propias de sus culturas de origen. Estos elementos son los que dotan de peculiaridad al fenómeno que hemos denominado “juventudes rockeras” del Totonacapan en la medida en que se refiere a los jóvenes que han estudiado o migrado, que poseen medios de comunicación y entretenimiento, y que ahora son depositarios de un acervo o capital cultural que antes no tenían, como es el caso de la música.

Los cambios tecnológicos han permitido el acceso a las nuevas tecnologías y a los medios de comunicación, de modo que la capacidad de apropiación de nuevos elementos culturales se ha ampliado. Como afirma una joven indígena, nativa de Coyutla, Veracruz:

Me gusta todo tipo de música, no tengo preferencias por ninguna. Me gustan los valsos, el rock, pero prefiero la música pop que ahorita está muy de moda. El huapango no me gusta porque no lo sé bailar. También me gusta ver televisión, telenovelas y programas de concursos (GJC, entrevista, 25 de enero de 2001).

Es evidente que también aparecen fenómenos asociados a los cambios, y uno de ellos es la aparición de tiempo libre. Se trata de un fenómeno reciente que tiene que ver con distintos factores, como la diversificación del empleo, la asistencia a la escuela y la modificación del estilo de vida rural. El consumo de música rock, que puede alternarse con otros géneros también novedosos al interior de la comunidad, tiene que ver con el uso del tiempo libre. Otro joven indígena afirma:

De la música, me gusta el rock, el norteño. Desde chico. Lo que pasa es que, viendo la tele y la radio, me gustaba el sonido que es diferente de los norteños. También veía el tipo norteño y empezaba a desarrollar esos gustos. Las canciones del TRI no me gustan mucho, solamente las de Maná, Caifanes. Y del rock fuera de México, Bon Jovi, Scorpions, Metallica. Desde luego no me gustan todas sus canciones, nada más algunas (J.G.G., entrevista, 8 de diciembre de 2000).

Otro factor que influye en la adquisición de nuevos elementos culturales es la migración, fenómeno que marca un antes y un después en los individuos, y también en la colectividad. Estos jóvenes migrantes indígenas, hombres y mujeres, trabajan en las ciudades como albañiles, cargadores, vendedores callejeros o empleados en fábricas. En muchos casos la migración es de carácter transitorio, en otros es permanente. En la primera circunstancia, muchos jóvenes regresan al pueblo para apoyar a sus padres en la época de las cosechas o para participar en danzas, como la de los “huehues” o la de los “españoles”.

Un ejemplo significativo lo constituye la experiencia de un ex empleado del ayuntamiento de un municipio serrano, también organista que trabaja de manera independiente con diversos grupos musicales de la región. Es nativo de Espinal, Veracruz, y trabajó durante la década de los ochenta en la ciudad de México. Posteriormente regresó para trabajar en la compañía que construyó la carretera que llegó hasta Coyutla, Mecatlán y Santo Domingo (Filomeno Mata). Es un gran conocedor de la música de rock de los sesenta y setenta, conocimiento que adquirió durante su estancia en la capital del país. Él narra lo siguiente:

Una vez que llegué a México me puse a trabajar, y ya cuando era el fin de semana me iba con mis amistades. Tenía el pelo largo y me gustaba mucho el rock, escuchaba Radio Universal y Radio Capital, que tenían su programación de puro rock. Me gustaba tanto que hasta me compré un tocadiscos portátil, pero una vez andaba yo caminando y unos policías me lo quitaron. En ese tiempo tomaba mucho pero nunca le hice a la droga. Mis grupos preferidos eran los Rolling Stones y los Creedence (P.F., entrevista, 13 de diciembre de 2000).

Es importante destacar la repercusión que esta experiencia vital tiene para los jóvenes y para el resto de la sociedad totonaca. Por ejemplo, se ha registrado una falta de integración de los jóvenes que regresan, y que eventualmente se reúnen en grupos que de manera ocasional pintan grafitis y se embriagan o escandalizan. Aunque éstos son una minoría, no dejan de llamar la atención las actitudes que asumen hacia su propia cultura, por la que expresan básicamente un rechazo, insultando y burlándose de sus amigos y parientes llamándolos “indios” o “nacos”. Según el testimonio de un joven músico rockero de familia indígena asentada en la ciudad de Papantla:

La migración tiene un gran impacto. Los jóvenes se van tranquilos y regresan cambiados. Llegan diciendo: “ustedes hablan bien cagado”. Y tienen ese tono, hablan como chilangos. Los hermanos menores que se quedan ven al migrante como una figura a seguir y a veces se van a seguir a sus hermanos al DF o al norte (del país). Cuando se van ocurren dos cosas: a veces se sienten alejados de su cultura, y otras veces se sienten más arraigados a su cultura. Y pues la migración es una parte importante de esa transformación (L.N.S.F., entrevista, 16 de febrero de 2013).

Otros migrantes abandonan el traje tradicional, de manera circunstancial, no por una crisis de identidad o por el desprecio a sus propias costumbres, sino por la experiencia de saberse blanco fácil de los robos y agresiones en la ciudad de México y de la discriminación en su propia tierra. Los que vienen de lugares más alejados de la sierra se ponen el pantalón de mezclilla antes de abordar el autobús que los llevará a la ciudad. Cuando regresan, algunos vuelven a portar la indumentaria tradicional. La migración puede ocurrir a temprana edad, y el proceso puede durar varios años, durante los cuales se adquieren hábitos y formas de vida que son novedosos en múltiples formas. Una de ellas puede ser el aprendizaje de otros oficios, como el de mecánico, la adquisición de nuevos gustos, como el de escuchar música rock, y el desarrollo de nuevas formas de socialización, como pertenecer a una banda:

Salí por primera vez de Coyutla a los catorce años. Salí por la necesidad, aquí no alcanza para vestirse, yo vivía con mi abuelita, mi papá estaba lejos, no tenía apoyo de mi familia. Quería alcanzar un poquito más de lo que teníamos, yo quería más, quería vestirme bien, por eso tuve que salirme a los catorce años, por eso me fui a México [...] Al llegar allá, un día me quedé en el metro porque no había dinero, sólo anduve en las calles buscando trabajo. Me encontré a un señor cargando su camioneta, le dije que si le ayudaba y me dijo que sí [...] Me preguntó si tenía dónde quedarme, si tenía familiares, y me dijo: “si quieres chambear vámonos allá a mi casa, no te preocupes, allá te vas a quedar, abres la puerta y allí está el taller”, y allí me fui con él, estuve cuatro años trabajando (J.L., entrevista, 30 de noviembre de 2000).

El aspecto autobiográfico, como se señaló líneas arriba, en el apartado metodológico sobre el estudio de la identidad, tiene que ver con los elementos diferenciadores que ayudan a estructurar la experiencia del sujeto, en este caso de las juventudes indígenas:

Vivía en Tlanepantla. Apenas empezaba a tener amigos, vivía en una colonia donde era pura banda, pura pesada, no importaba la categoría que tuviera uno para tener problemas. Era la banda de los Stones, y había la banda de los Cafeteros, Los Warriors. Yo estuve con los Stones. Dicen que el nombre es por un grupo de rock, una banda, y era puro loco. [Con ellos] le entré a todas las drogas. Estaba yo con la banda y seguía trabajando; nada más que en las noches nos juntábamos a echar relajo, lo que era los viernes no llegaba a la casa hasta el domingo, me juntaba con ellos a cotorrear, a los bailes o a cualquier robo que se hacía. Allá no es como aquí, que todos le tienen miedo a hacer algo, allá era distinto, tenías que entrarle como una supervivencia o un cotorreo (J.L., entrevista, 30 de noviembre de 2000).

En estas agrupaciones juveniles del centro de la república también tienen cabida jóvenes llegados de las regiones indígenas del país quienes, por lo mismo, son señalados con apodos que subrayan su origen regional y étnico:

Había otros chavos, uno era de Oaxaca, el otro era de Chiapas. Nada más el de Chiapas hablaba dialecto. Yo me identifiqué más con esos dos porque eran de provincia. Siempre me decían: por qué entraste a la banda, yo les decía que no tenía amigos y que entré para ver si encontraba. [...] En esa banda cualquiera tenía apodos. Al de Chiapas le decían *Mara*, al de Oaxaca le decía *Oaxaco*. A mí me decían *el Indio*. Nuestro grupo de música preferido era Metallica, y de los grupos de allá, La Changa, allá en los bailes. También bailábamos rock y salsa, de aquella época me gustaba el Tri, el Lira'n Roll, el Haragán, Santana, pero ahora ya es distinto, ya cambió mi juventud. Ya nada es lo mismo (J.L., entrevista, 30 de noviembre de 2000).

Las juventudes indígenas estudiantiles van acumulando un capital cultural que les permite competir con mayores ventajas frente al mundo mestizo. Su contacto con el rock tiene que ver con un creciente acceso a medios de comunicación digitales que les permite conocer la oferta cultural del mundo sin tener que abandonar la comunidad o el sitio donde viven. Ellos se apropian del rock sin el sentimiento de superioridad que frecuentemente exhibe el joven migrante y, por lo mismo, en ese aspecto resultan menos conflictivos para la comunidad.

La transición de escuchas a músicos rockeros en el Totonacapan

La migración y otros factores, como la economía, la política, la religión o la educación, son importantes para el cambio cultural. Esto se refleja en las comunidades del Totonacapan, cuyas condiciones de vida, como se describió líneas arriba, han cambiado, de modo que, en un momento dado, amplios sectores de las juventudes indígenas tuvieron acceso al rock como parte de la oferta cultural contemporánea. Es por ello que muchos ampliaron el menú de sus gustos y opciones musicales extendiéndolas al reguetón o al hip-hop:

La música que más escuchan los jóvenes en Coyutla es el hip-hop y el reguetón. Lo escuchan en sus fiestas. Casi no la bailan, nada más la escuchan. Hay un grupo de jóvenes que tiene un grupo de rock. Se llaman Valim (I.B.L., entrevista, 12 de mayo de 2013).

En el caso particular del rock, la juventud indígena de Veracruz pasó de ser solamente un conjunto “escuchas” a desarrollar una generación de músicos rockeros en el norte del estado. Estos grupos rockeros indígenas conocieron la experiencia de desarrollar un proyecto desde sus etapas germinales hasta la consolidación de una agrupación que piensa en crear canciones en el idioma totonaco. Tal es el caso del grupo Híbrido, de la ciudad de Papantla, Veracruz, o de varios grupos de la sierra que surgieron, por ejemplo, en los poblados de Coyutla y Zozocolco de Hidalgo. Hijos de padres indígenas y hablantes de totonaco, estos músicos expresan claramente cuál es su identidad, su origen y su sentir:

De hecho, yo me siento indígena. Mis padres son indígenas, mis abuelos son indígenas, pero no hablo la lengua materna. Pero lo soy por el color de la piel, por la cara. Y allá en el rancho también aprendí algunas groserías en lengua indígena. Tenía que aprender porque, si no, te acaban (L.N.S.F., entrevista, 16 de febrero de 2013).

Es claro que, para ellos, el hecho de ser rockeros e indígenas no significa el rechazo a la propia identidad y a su tradición musical. Situaciones similares se viven de manera cotidiana en diversas regiones de Veracruz, tanto en la sierra de Sotepan como en Zongolica. Nacidos en la década de los ochenta, estos muchachos tocan música propia, en totonaco y español, sin descuidar sus raíces y sin perder el gusto por las danzas, la artesanía, la gastronomía y la cultura indígena. Al emitir una opinión sobre su relación con la cultura y la tradición, uno de ellos afirma:

Me gustan las tradiciones, crecí con ellas. Mi danza preferida es la Danza de los Negritos y otra que ahorita no recuerdo, el danzante lleva una máscara de dos caras, como lo forran, y la máscara tiene dos cabezas.² También me gusta la Danza de los Voladores y los sones de huapango. Me empezó a llamar la atención la forma que tocan el violín, la jarana, la guitarra huapanguera, que tiene rasgueos muy difíciles. Muy diferente al rock, que es lo que nosotros tocamos. Yo intenté aprender a tocar el violín, pero ya no le pude seguir. Los huapangos que más me gustan son el querreque y la petenera (L.N.S.F., entrevista, 16 de febrero de 2013).

Siguiendo el trayecto formativo de muchas bandas rockeras en diferentes lugares del orbe, los grupos de rock indígenas del Totonacapan tuvieron etapas de crecimiento y de apropiación de elementos para consolidarse:

Aprendí a tocar por mi hermano mayor. Mi papá le enseñó a tocar guitarra y luego a mí también, aunque no me compró la guitarra eléctrica. Ésa yo me la compré porque trabajé en la Cumbre Tajín del año 2000. Y con lo que me pagaron, compré la guitarra eléctrica en Poza Rica. De hecho, mis padres se disgustaron porque compré la guitarra. Tuve que trabajar para pagarme mis clases de guitarra [...] En aquella época estaba en la prepa y

² Posiblemente se refiera a la danza de los *lakakolus* y al personaje del Matarachín.

mi idea era hacer un grupo, pero nunca se pudo hacer. Hasta teníamos nombres, como Los Quelites del Ritmo o La Chapahua Tropical. Más tarde, la primera banda con la que toqué fue Radio Rebelde en el año 2002. Éramos cuatro integrantes. Dos guitarras, bajo y batería. Estuvimos en varias tocadas y la gente ya nos pedía en un pequeño café de la ciudad. Nos fue bien, pero al final hubo conflictos de ego entre el baterista y el bajista. Después anduve en otro grupo llamado Voltaje. Con él también hubo tocadas que fueron una cosa desastrosa por el ego del cantante. Cantaba feo y gritaba mucho. Quería obligar a la gente a que le aplaudiera y la gente no aplaudía. Otro problema que teníamos era que no teníamos equipo. El equipo era prestado. Y allí nos tenías, buscando “a pata” quién nos prestara los instrumentos (L.N.S.F., entrevista, 16 de febrero de 2013).

Fue así como se fundó la agrupación Híbrido a mediados de la primera década del milenio. Paulatinamente fueron adquiriendo experiencia, lo que les permitió adquirir la confianza suficiente para hacerse de un nombre en la escena rockera regional. Al principio tocaban covers de grupos de moda, y posteriormente se animaron a componer en español y en su lengua materna. Este fenómeno ocurrió por la conciencia que adquirieron al entrar en contacto con otros músicos y otras culturas indígenas de Veracruz:

El rock en comunidades indígenas, creo, es una muestra del impacto y fuerza de lo que representa la música en general. Sin embargo, alcanza un impacto aún mayor cuando se toman elementos propios de los pueblos originarios. El rock es una buena forma de salvaguardar nuestra cultura. Creo que en el Totonacapan puede darse el rock. Está impactando en la sierra. En la zona aún hay interés por parte de ancianos en transmitir su lengua a las nuevas generaciones. Podría llegar el momento en que ambas partes se fusionen: jóvenes y ancianos con interés de reforzar su lengua y disfrutar de la música [...] Porque el rock es un arte (L.N.S.F., entrevista, 16 de febrero de 2013).

En términos generales, la trayectoria del grupo Híbrido puede ser un ejemplo de los grupos indígenas rockeros de Veracruz, dado que han enfrentado más o menos las mismas condiciones y limitantes, las mismas expectativas y proyectos, como grabar su propio disco o tocar para la mayor audiencia posible.

En cierto sentido, el movimiento rockero indígena forma parte de un proceso de reformulación de la propia identidad, identidad que adquiere nueva vitalidad al contemporaneizarse y al establecer que puede ser un elemento de lucha en la defensa de la cultura propia y la dignificación de los pueblos, sobre todo en una sociedad poscolonial y discriminatoria, que justifica la subordinación en una larga historia de despojo que ha postrado a las sociedades indígenas.

Conclusiones: la emergencia del rock indígena en Veracruz o el rock como una manifestación identitaria de los pueblos indígenas

La emergencia del rock indígena está íntimamente ligada a procesos de cambio de carácter global, en específico a fenómenos de apropiación de los géneros musicales contemporáneos por parte de las juventudes indígenas. Estos géneros musicales incluyen desde la música ranchera y la norteña, hasta la cumbia, el son jarocho, el son cubano, el ska y el rock, los cuales son interpretados en lenguas indígenas. A veces se trata de

adaptaciones de canciones originales escritas en español, y en otras ocasiones son composiciones originales en lenguas indígenas, como el nahua, el popoluca o el totonaco. La apropiación de dichos géneros tiene mucho que ver con los procesos migratorios, la educación, los medios de comunicación y el uso de nuevas tecnologías que permiten a los consumidores y creadores de música acceder a un menú amplísimo de opciones, tanto en las ciudades donde habitan, como en urbes mayores (Coatzacoalcos, Poza Rica, Papantla u Orizaba), y hasta en las zonas serranas del estado, como la sierra de Santa Martha, la sierra de Zongolica y el Totonacapan.

El proceso de apropiación de la música rock forma parte de un proceso que inició con la adquisición del gusto por este género y luego, poco a poco, a través del consumo se constituyó en un atributo de la identidad juvenil. Esta identidad emergente genera tensión y conflicto con la sociedad local y la sociedad mestiza; es decir, la música rock se ha constituido en un atributo que permite diferenciar a las juventudes indígenas rockeras de otras formas identitarias juveniles.

Tal vez convenga hacer hincapié en que la adopción prioritaria de un estilo de música no excluye el gusto y uso de otros estilos, de forma que un mismo individuo puede consumir o tocar rock y, al mismo tiempo, disfrutar de los sonos interpretados por jaraneros o huapangueros.

Otra característica de los escuchas y músicos rockeros es que progresivamente han hecho conciencia de la importancia de la lengua indígena como una manera de dignificar³ a los pueblos indígenas frente a la discriminación de la que son objeto, tanto en las ciudades como en sus lugares de origen. Empieza a emerger la conciencia entre los jóvenes, como músicos y como rockeros, de que el rock no desindianiza ni occidentaliza, sino que contribuye a fomentar unas juventudes indígenas no sujetas a discriminación ni a autodiscriminación.

En términos generales, el movimiento rockero indígena tiene por lo menos veinte años de existencia si se toma como punto de arranque el inicio de la década de los noventa, cuando el país vivía el ensueño de las promesas neoliberales y la crisis en el campo se agravaba. Aun así, estos rockeros indígenas, pioneros en el estricto sentido de la palabra, se vieron comprometidos con su vocación y buscaron por todas las vías hacerse de los medios para salir a rockear.

Esto significa que el rock indígena es un movimiento en pleno crecimiento cuyo “techo” es difícil de predecir. Pero algo es seguro: mientras haya escuchas y productores de música rock indígena, se puede afirmar que hay una nueva voz en pro de la expresión y la libertad de los pueblos. El rock indígena se va incorporando paulatinamente al repertorio de estrategias de sobrevivencia cultural, a través del contacto con la otredad de otras indianidades y con la sociedad global. Por lo tanto, es posible concluir que el rock, en tanto movimiento musical, también se constituye en un recurso de valoración de la propia cultura, que toma elementos externos a los pueblos originarios para resemantizarlos y convertirlos en elementos de afirmación y resistencia étnica.

³ Estas ideas fueron planteadas por miembros de diversas agrupaciones musicales rockeras indígenas en la mesa de reflexión De Tradición y Nuevas Rolas, el 8 de agosto de 2013. Dicha mesa fue organizada por el Instituto Veracruzano de Cultura, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de su Dirección de Culturas Populares y la Academia Veracruzana de Lenguas Indígenas. Las agrupaciones participantes fueron: Híbrido, de Papantla; Mikistli, de Zongolica; Los Arizmendi, de San Pedrito, Soteapan; Brisas del Mar, de Batajapan, Pajapan; Nonoalka, de Zongolica, y la Nun.KMuerta Rebelión, de Orizaba.

Referencias bibliográficas

- Agustín, José (1996), *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México: Grijalbo.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1991), *Pensar nuestra cultura. Ensayos*, México: Alianza Editorial, pp. 49-57.
- Careaga, Gabriel (1974), *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México: Joaquín Mortiz.
- Careaga, Gabriel (1977), *Biografía de un joven de la clase media en México*. México: Joaquín Mortiz.
- Durand, Víctor Manuel (1992), “Sujetos sociales y nuevas identidades”, en De la Garza, Enrique (coord.), *Crisis y sujetos sociales en México*, México: CIIH-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, vol.2, pp. 569-586.
- Feixa, Carles (1998), *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Barcelona: Ariel.
- García Martínez, Ariel (2009), *Juventud indígena en Coyutla: construcción de identidades en el espacio rural*. Tesis de maestría en antropología social, México: CIESAS.
- Geertz, Clifford (1987), *La interpretación de las culturas*, México: GEDISA.
- Giménez, Gilberto (1993), “Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa”, en Bonfil Batalla, Guillermo (coord.), *Nuevas identidades culturales en México*, México: CNCA, pp. 23-54.
- Giménez, Gilberto (1997), “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en *Revista Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, México: El Colegio de la Frontera Norte. Disponible en: http://www2.colef.mx/fronteranorte/articulos/FN18/1-18_Materiales_para_una_teor%C3%ADa_de_las_identidades_sociales.pdf [consultado el 25 de febrero de 2014].
- Huber, Ludwig (2002), *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado: estudio de caso en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Garay, Adrián de (1989), “Prolegómenos al estudio de la cultura del rock”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, México: Universidad de Colima, vol. II, núm. 6, pp. 117-135.
- López Guevara, Miriam y Javier Soler Valle (2003), *Rock mexicano: un toque indígena* [radio reportaje], México: UNAM/Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Campus Aragón.
- Mead, Margaret (1984), *Adolescencia y cultura en Samoa*, Buenos Aires: Paidós.
- Parra Muñoz, Rafael (2007), *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda*. Tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena (coord.) (2008), *Jóvenes indígenas y globalización en América Latina*, México: INAH.
- Reguillo, Rossana (coord.) (2010), *Los jóvenes en México*, México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza (2010), “Género, clase y etnia. Los modos de ser joven”, en Reguillo, Rossana (coord.), *Los jóvenes en México*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 15-51.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2009), *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Velázquez, Emilia (1996), “Mercados y tianguis en el Totonacapan veracruzano”, en Chenaut, Victoria (coord.), *Procesos rurales e historia regional: (sierras y costas totonacas de Veracruz)*, México: CIESAS, pp. 157-181.
- Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (2011), “Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas”, en *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, año 9, vol. IX, núm. 1, junio de 2011, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.

ESTILOS JUVENILES E IDENTIDADES EN LA REGIÓN DEL TOTONACAPAN. ROCKEROS, CONSUMIDORES Y TRANSCULTURADOS

Juan Pablo Zebadúa Carbonell*

Resumen: Este trabajo analiza la presencia de estilos y tendencias juveniles que, desde el consumo de la música rock, construyen jóvenes de la región étnica del Totonacapan, situada al norte del estado de Veracruz. Estos estilos forman parte de dinámicas culturales que actualmente desarrollan los jóvenes indígenas totonacos y que contribuyen a transculturar sus identidades. Se trata de un proceso por el cual los patrones étnicos se revaloran constantemente y convergen en espacios identitarios distintos a los originales, desde una continua retroalimentación y reciclamiento de las culturas propias con elementos externos, para crear otras formas de apropiación de sus identidades, que ahora se observan flexibles y con fronteras desvanecidas.

Palabras clave: identidades, transculturalidad, juventud indígena, consumo cultural, medios de comunicación.

Rock, cultura y juventudes

Lo que a continuación se presenta forma parte de un proyecto de investigación sobre las nuevas construcciones identitarias de jóvenes indígenas en el Totonacapan veracruzano, en el marco de un trabajo desarrollado en la Universidad Veracruzana Intercultural, particularmente en la sede del Totonacapan. Estas identidades son elementos decisivos para observar los procesos emergentes en los que los jóvenes totonacos confluyen y definen nuevas formas de

* Doctor en estudios interculturales y sociedades multiculturales por la Universidad de Granada, España. Actualmente desarrolla una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Chiapas. Líneas de investigación: juventudes, identidades y consumo. Correo electrónico: jpcarboney@gmail.com.

apropiación de sus realidades. Denominamos a estos procesos “identidades transculturales”, las cuales difieren mucho de los puntos de vista con que se visualizaba antes a los jóvenes indígenas, desde el infranqueable escenario de la tradición y la esencialización de las culturas originarias. Revisaremos con atención los estilos juveniles que aparecen actualmente en las geografías étnicas como parte de las nuevas reconfiguraciones de las juventudes y de sus propias elaboraciones culturales.

Desde la música de rock y las identidades que genera, los jóvenes abren sus perspectivas y se resignifican como parte de la globalización. La adquisición de estilos juveniles rockeros forma parte del contacto con los lenguajes de los medios de comunicación, así como con otros procesos culturales que forman parte de aquella, y de la retroalimentación de los propios jóvenes. Lo que a continuación se presenta son observaciones de estilos rockeros en jóvenes indígenas y rurales tonacos que fueron realizadas en recorridos etnográficos a lo largo y ancho del Totonacapan veracruzano, y su posterior análisis desde los espacios comunitarios donde emergen dichas juventudes indígenas en las principales cabeceras municipales de la región; además, se utilizaron entrevistas formales e informales con jóvenes de distinta adscripción roquera y de diversas condiciones, como estudiantes, campesinos, trabajadores o migrantes.

El planteamiento central de este capítulo consiste en dar notoriedad a estas nuevas identidades juveniles indígenas; particularmente nos llamaron la atención las adscripciones que desde el rock se desarrollan en ciertos jóvenes tonacos, como parte de la nueva dimensión que han adquirido estas juventudes como actores sociales. La perspectiva de “agencia” que están desplegando tiene que ver con su participación activa en procesos socioculturales que, justamente, van desde la migración a la construcción de “nuevas juventudes” a partir de la presencia de espacios educativos, sobre todo de educación superior, y de intensos intercambios culturales desde los medios de comunicación masiva y las tecnologías de la información y la comunicación.

Por otro lado, desde sus inicios el rock ha sido un referente importante para las juventudes de todo el mundo. En primer lugar, es notoria la influencia en la juventud del rock que procede de los países industrializados —su primera cuna—. Después, conforme pasó el tiempo y se intensificó su masificación, el predominio de este género musical logró un alcance masivo que sin duda llegó a cualquier contexto del mundo; un fenómeno sin parangón en ningún estilo musical. El paso del tiempo ha modificado el rock de su primera investidura, aquella de los años cincuenta, para cimentar una serie de vertientes musicales tan diversa y enriquecida que prácticamente hoy en día es imposible no tener afinidad con uno de sus estilos. En suma: existe rock para todos los gustos.¹

El intercambio entre los estilos musicales del rock devino en un *collage* de identidades, a tal grado que sus fronteras son ahora inexistentes. Pese a su diversificado consumo, el rock se ha convertido en un escaparate en el que diversas ideologías musicales se unen, se hibridan y dialogan entre sí, para generar un cuerpo múltiple en sus formas de interpelar e interpretar el mundo. Sus distintos estilos ahora se entremezclan para dejar atrás los purismos culturales. En

¹ Es importante destacar que en México el concepto de rock se refiere a una categoría necesaria para englobar todos los subgéneros de esta música. Al contrario de lo que sucede en Europa y Estados Unidos, donde el rock se refiere únicamente a los estilos duros, no complacientes (los llamados géneros hard), en la tradición nacional el rock aglutina todos los estilos, que se diversifican en definiciones particulares: rock indie, rock garaje, rock pop, rock punk, etcétera.

ciertos géneros, el paso fronterizo antes demarcado por acotados límites estéticos y sonoros es ahora más delgado que una hoja: se observa intangible y constantemente retroalimentado, entrando y saliendo sin ninguna distinción primordial.

Esto es justamente lo que sucede con los estilos rockeros que adoptan los jóvenes indígenas totonacos, los cuales, ya sea por una simple moda o por una amalgama de procesos que podríamos llamar globalizados, están interviniendo en sus imaginarios y reconfiguran el ser joven indígena en los contextos rurales y étnicos.

El contexto regional del Totonacapan

El estado de Veracruz se sitúa al sureste del país; colinda con el Golfo de México y es considerado uno de los estados de la república más ricos en recursos naturales, principalmente por sus extensiones de yacimientos petrolíferos. Esta riqueza ha sido perseguida por grandes contingentes de población que migraron al estado y se asentaron en el territorio décadas atrás. Este asentamiento contribuyó a que algunas regiones del estado, como el Totonacapan, de forma manifiesta se poblaran de migrantes nacionales, hasta hacer de estos territorios un heterogéneo conglomerado poblacional que moldeó el paisaje regional, al mismo tiempo que lo problematizó, porque en los centros urbanos creados comenzó a convivir población migrante con población indígena originaria, altamente marginal, que actualmente sobrelleva sus formas tradicionales de cultura ante una realidad que se nutre de la riqueza petrolera frente a la exclusión de segmentos sociales enteros.

En Veracruz existe una gran diversidad de pueblos indígenas de norte a sur del estado: al norte se encuentran ñuhus, tepehuas, teneks, nahuas, totonacos; en el centro viven indígenas nahuas y, al sur, nahuas, chinantecos, zapotecos y zoques-popolucas, entre otros grupos. Ello hace de Veracruz un lugar relevante en cuanto a diversidad étnica, no únicamente a nivel nacional, sino incluso internacional.

La región étnica del Totonacapan veracruzano está dentro de este contexto. En el Totonacapan se asienta desde la época prehispánica el grupo de los totonacos, que en ese tiempo ocupaba una extensión más grande que la actual geografía veracruzana (todo el norte y el centro del actual estado de Veracruz). Sin embargo, debido a modificaciones sociales y territoriales en la región durante la Colonia, y posteriormente en el siglo XIX, su estructura social se modificó, de forma que lo que se conoce como el Totonacapan hoy día comprende “una zona cultural y económica” (García, 2009: 16) que alcanza el norte del estado de Veracruz y el oeste de la Sierra Norte de Puebla.

Con la aparición de la industria petrolera, la región modificó por completo los escenarios de los totonacos y las formas de preservación de sus culturas originarias. Las primeras exploraciones datan de finales del siglo XIX y se consolidó esta industria a mediados del siglo XX, lo que transformó la región de una sociedad rural a otra enormemente influenciada por la producción petrolera a gran escala:

El desarrollo del capitalismo en el norte de Veracruz impulsó el surgimiento de nuevos núcleos de población debido al desarrollo de la industria petrolera. Cientos de campamentos se fundaron y en igual proporción desaparecieron. Un ejemplo de este proceso es Poza Rica, ciudad petrolera que va a incidir en el desarrollo de las comunidades totonacas de la región... El Totonacapan sufrió una enorme transformación ecológica, económica y

social. De ser una región eminentemente rural sufrió los efectos del desarrollo petrolero y su devastación que su actividad provoca. Incluso sitios aparentemente disociados de este fenómeno sufrieron el impacto, como los municipios serranos que reconocieron en Poza Rica la nueva capital económica del Totonacapan (García, 2009: 18).

Sin embargo, a pesar de los gigantescos procesos de industrialización y las consecuencias socioeconómicas que conllevaron, los totonacos preservan lo que consideran importante para sus pueblos. En todos los casos, esta fuerza identitaria se percibe como parte de su condición indígena. El caso de los totonacos es interesante a partir de su historia prehispánica: esta etnia fue un pueblo que no se dedicaba en aquella época a las actividades bélicas, como muchos otros de Mesoamérica, sino que encauzaron sus intereses comunales hacia las manifestaciones del arte y la contemplación (tal y como lo demuestran sus legados arqueológicos). Destacaban también por su enorme capacidad de adaptación social y política a su entorno regional:

Lo único que nos queda es admirar la capacidad política de los *tutunakú* para enfrentar sin ser destruidos, su capacidad para construir alianzas políticas, aun a sabiendas de que serían traicionados. Consolidando sus espacios políticos, económicos, sociales, culturales y étnicos y el conocimiento dramático de que definitivamente estaba en el Mundo Mesoamericano, donde eran una minoría étnica asentada en una extensa región con diferentes ecosistemas, que les permitían moderar las contingencias climáticas y tener siempre los preciados alimentos. Esto los hacía vulnerables a la voracidad de otros pueblos, que con una tecnología militar más sofisticada, estaban dispuestos a dominarlos para extraerles sus excedentes (Masferrer, 2009: 11).

En cuanto a su legado artístico, aún hoy podemos observar, por ejemplo, el sitio arqueológico del Tajín, famoso internacionalmente, o la impresionante diversidad de danzas (la Danza de los Voladores ha sido declarada parte del patrimonio intangible de la humanidad por la UNESCO) (Croda, 2005). Las múltiples manifestaciones culturales que existen en la región han convertido al Totonacapan en un territorio de permanente conflicto entre la preservación étnica y la influencia en todos los órdenes de la vida rural del capitalismo, especialmente de la riqueza petrolera.

La sierra del Totonacapan veracruzano comprende siete grandes cabeceras municipales que son, al mismo tiempo, núcleos importantes donde se desarrollan intercambios sociales e institucionales en la vida de la región: Papantla, Espinal, Coxquihui, Zozocolco de Hidalgo, Coyutla, Filomeno Mata y Mecatlán. En estos municipios pueden observarse los flujos de las culturas regionales en movimiento y, en el caso particular de las juventudes, las dinámicas generacionales que remiten a la tensión entre lo nuevo y lo tradicional, lo innovador y la salvaguarda cultural. Desde los discursos comunitarios de la región destaca la presencia cada vez mayor del universo joven frente al universo adulto.

Es en las fiestas patronales y en los días de mercado cuando más son visibles los jóvenes, que ya no visten como sus padres y sus abuelos, y que generan otro tipo de paisaje cultural en las comunidades. Por otro lado, más allá de los entornos rurales se ubican centros urbanos industriales como Poza Rica y Tuxpan, que conforman un corredor económico de toda clase de servicios. Para las juventudes de la sierra se trata de la zona donde se desarrollan con mayor fuerza intercambios culturales distintos al étnico, lo que refuerza la construcción de discursos

identitarios reproducidos por los propios jóvenes, en este caso desde el rock, y de algunos estilos juveniles.

La aparición de estos estilos rockeros juveniles en la región del Totonacapan se debe a complejos procesos socioculturales. A continuación enunciaremos tres de ellos que hacen posible la aparición y transversalización de la construcción identitaria en un sector del colectivo juvenil totonaco.

Los procesos de migración

Región de migrantes, en los principales municipios del Totonacapan de forma cotidiana se ve a los jóvenes retornados con sus nuevas insignias de identidad y sus también nuevas apariencias generadas desde el consumo y por la influencia de otras formas culturales. Al mismo tiempo, en la otra cara de la moneda están los jóvenes que se preparan para migrar siguiendo el ejemplo de los anteriores. Con un dejo de satisfacción en sus rostros, responden sonriendo cuando se les pregunta por el camino que seguirán, porque al salir de sus lugares de origen también generan estatus social por llevar a cabo esta suerte de “rito de paso” que significa ir a buscarse la vida más allá de los límites comunitarios, e incluso más allá de las fronteras nacionales.

En el Totonacapan, como en todo el campo mexicano, hay un incesante flujo migratorio de población indígena hacia grandes ciudades fuera de la región, fuera del estado de Veracruz y hacia los Estados Unidos. En el caso de los totonacos, la migración se ha convertido en una prioridad para muchos jóvenes que, apenas terminado su bachillerato, piensan en salir de su comunidad de origen. En ciertos sectores juveniles la migración se convierte en una opción de vida que prácticamente no se discute ni se dirime, dado que sucede cada vez con más frecuencia.

La experiencia de la migración abre la posibilidad de construir nuevas trayectorias vitales entre distintas generaciones. Paradójicamente la migración... es vista por los sujetos [juveniles] como una trayectoria más cercana a las ideas hegemónicas de juventud. Esto es, el acceso a nuevas posibilidades de construcción identitaria, a nuevos nichos de consumo, a formas de agrupamientos y para vivir interacciones con gente distinta y en espacios distintos al de la comunidad [...] La experiencia migratoria está produciendo transformaciones y cuestionamientos a los propios jóvenes sobre los esquemas tradicionales de la comunidad (Bello, 2008: 167-168).

El cruce de la frontera norte hacia Estados Unidos se ha visto como una necesidad económica entre los totonacos y, por supuesto, entre los jóvenes, aunque cada vez sea más frecuente que muchos no regresen. Cruzar la frontera implica más que un proceso de migración: involucra el desarraigo por mucho tiempo y genera desasosiego en las familias que se quedan. Entre los jóvenes totonacos irse a Estados Unidos es una dura prueba, aunque, si se supera con éxito, conlleva un grado de prestigio que se concreta en la convivencia con sus pares y en la relativa solvencia económica que se adquiere para impulsar un pequeño negocio o construir o remodelar una casa familiar (Martínez, 2010).

Si se tiene en cuenta que las condiciones socioeconómicas de la región no son óptimas y que el futuro de sus jóvenes es incierto, la migración sigue representando una opción vital que en ciertos momentos determina las experiencias que cada joven debe contemplar para convertirse en un ciudadano productivo y, posteriormente, adulto.

Aunque la migración indígena tiene repercusiones visibles en las dinámicas comunitarias, no todos los cambios culturales deben entenderse desde la óptica de la pérdida identitaria, sino como un emplazamiento por construir, precisamente, otras formas de agregación cultural:

Este término [comunidades transnacionales] ha sido usado para exponer la existencia de un tipo de migración cuyo aspecto básico no radica en la temporalidad o en la permanencia, sino que supone el desarrollo de complejas redes de articulación entre los emigrados y sus localidades de origen, dando lugar a una nueva configuración social, y eventualmente cultural e identitaria, protagonizada por personas que viven a ambos lados de una frontera estatal que atraviesan con alguna frecuencia (Bartolomé, 2006: 301).

Lo anterior se afirma más para el caso de las juventudes indígenas, quienes desde la migración generan formas culturales diversas y transformadoras en sus propias elaboraciones culturales juveniles, las cuales se detectan en distintas formas de ordenación identitaria.

La influencia de los medios de comunicación

En la conformación de las identidades transculturales la influencia de los medios de comunicación es fundamental. Más aún: en el actual contexto, los medios de comunicación forman parte de una compleja estructura socio-tecnológica que prácticamente vertebrata todo el sistema de información e intercambio de bienes culturales en el mundo: “Las redes de comunicación en tiempo red están configurando el modo de organización del mundo” (Mattelart, 1998: 113). Esto se comenzó a distinguir en la década de los setenta, cuando los medios iniciaron un crecimiento exponencial, primero con la difusión de la televisión, y después con lo que se conoce ahora como las “nuevas redes de información y servicios digitales”:

Al problema de la dependencia de las industrias de la imagen se suman pronto el de las nuevas redes de información y el de los servicios multimedia. Las redes digitales sacan de su enclave a la imagen —que ya no se limitan a ser la que emiten las industrias del ocio— y la proyectan al núcleo central de la reorganización de los modos de producción y de distribución de las sociedades humanas (Mattelart, 1998: 92).

Pero es precisamente en el contexto de la globalización cuando los medios de comunicación masiva ocupan un lugar determinante en la recomposición del mundo, en las relaciones entre las personas y en los distintos niveles de la industrialización y el mercado, sin paralelo en ningún otro estadio histórico. En la “sociedad de la información” los *media* hacen de la globalización un espacio mundial donde el flujo de las redes de comunicación influye en la masificación de diversos aspectos de la cultura. Además, su decisiva impronta en la actualidad los ha convertido en un factor más que determinante para la conformación de identidades contemporáneas —en este caso juveniles—, de tal forma que asistimos a una verdadera “revolución multimedia” en la que las referencias y la codificación de la vida real parten de los espacios mediáticos (Sartori, 1997).

Los medios de comunicación están presentes en todas partes, incluso entre los jóvenes indígenas del Totonacapan. No hay espacio institucional ni de la vida cotidiana que escape a su influencia, de manera tal que el poder que detentan es evidente y determina incontables órdenes de la vida. Mucho se ha hablado de la globalización económica y sus repercusiones,

pero todavía falta dimensionar con detenimiento el impacto que ésta tiene en los espacios de la cultura y, por tanto, en la modificación de las estructuras cotidianas de las personas en su relación con la realidad inmediata, donde los *media* tienen una profunda incidencia. Por esta preeminencia, el contexto en el que vivimos se convierte fluidamente en un “imperio de los medios” (Zebadúa, 2006). Nunca antes, en la historia reciente, los medios de comunicación habían tenido tanto auge y, sobre todo, tan amplio poder de persuasión:

De lo anterior se derivan dos aspectos problemáticos: por una parte, la tendencia entre los jóvenes [indígenas Chari] a adquirir nuevos patrones de consumo, “bienes objetivados” de la cultura de la globalización (la atracción por ciertos tipos de bienes de consumo y por un particular estilo de vida asociado a una forma de consumo); y, por otra parte, como efecto de lo anterior, el peligro de la discontinuidad espacio-temporal de la cultura y la identidad propias del grupo (con la particular manera de interiorizar subjetivamente la cultura), al no contar la comunidad... con la generación Chari joven (Terrazas, 2008: 150).

El consumo cultural

Muchos jóvenes indígenas de las comunidades del Totonacapan han estado en contacto con centros urbanos, ya sea para trabajar eventualmente, o para ir de compras o de visita. Sin embargo, las actividades de transculturación en los jóvenes rockeros totonacos no parten únicamente de estos centros urbanos, sino también de sus propias comunidades por los procesos de consumo cultural, que también forman parte de los escenarios juveniles étnicos. ¿Qué parámetro de consumo es el que caracteriza a estos jóvenes, al no estar exclusivamente dentro de las esferas urbanas, como espacios por excelencia de tales procesos?

De la vinculación con las nuevas tecnologías de la comunicación ha emergido un consumidor distinto, difícil de concebir sólo como público, que interactúa con ellas de una manera por demás novedosa: como usuario y como productor o emisor cultural, de ahí su catalogación como *prosumidor*... El concepto de consumo cultural ha quedado limitado para reflejar la multiplicidad de actividades de los públicos, espectadores, internautas, usuarios de las ofertas culturales, dando pie a la formulación de términos como participación cultural, que a la apropiación, negociación e interacción, añade el reconocimiento del ejercicio de la creatividad en todas estas prácticas (Rosas, 2012: 6).

El cambio de referencias culturales desde el consumo y las tecnologías de información en las juventudes indígenas totonacas se construye con mediaciones. En este sentido, las nuevas prácticas sociales juveniles totonacas adquieren otro significado porque se constituyen con una distinta percepción del tiempo y el espacio. En el lenguaje posmoderno, son los grados de “simultaneidad” y “fragmentación” en la vida cotidiana (Gergen, 1992) los que tienen que ver con el reformateo de la realidad y sus ahora indeterminadas maneras de percibirla. El gran repertorio de mensajes y discursos a los que están sujetas estas juventudes hace de lo real un espacio inmediato, instantáneo, por lo que los medios, en este rubro, construyen permanentemente un “espacio del presente” (Sunkel, 1999: xxiii) donde el pasado se debilita y el futuro se diluye, dando paso a un *presentismo* que fortalece otros tipos de prácticas sociales.

Esto tiene que ver con que los jóvenes desarrollan una aplicación más puntual, desde el punto de vista cultural, de lo que ocurre en el exterior. Al trastocarse los tiempos y los

espacios tradicionales de los lugares de origen (es decir, de las comunidades), los jóvenes están sujetos a procesos macrosociales y globalizados, como la migración, las tecnologías de información y el consumo cultural, que son fenómenos que ocurren no sólo a escala regional, sino mundial, y que influyen sobre gran parte de las juventudes indígenas y rurales. Al mismo tiempo, los jóvenes desarrollan discursos de “entrada” y “salida” desde el punto de vista de las apropiaciones culturales externas con respecto a sus patrones originales. Sus formas de adherencia son, al mismo tiempo, una manera de incluirse y de generar espacios intermedios entre lo que son y lo que pueden ser identitariamente: una disputa entre lo local y lo global.

Como se sabe, el consumo cultural va más allá del intercambio material de los bienes, porque es en el ámbito de lo simbólico donde su apropiación cobra significado. Pero no es precisamente este significado un lugar desde el cual las “necesidades naturales” de los individuos se resuelven, porque el consumo cultural está dentro de todo un sistema de ordenamiento del flujo del capital y de división social del trabajo a escala social, al formar parte de la socialización de las personas mediadas con “objetos” materiales para conseguirlo (Urteaga, 1998: 44).

Esto es, se establece un contacto y se entabla un diálogo con los rituales que median las instancias de socialización, *a priori* codificadas por los miembros de la sociedad. De esta manera, no se adquiere únicamente un producto material, sino que, al adquirirlo, en un mismo proceso se está también dentro de una relación de individuos validada comunitariamente. Justo en esta validación se pueden observar distintas formas de priorizar los valores de los productos, en este caso convertidos en valores simbólicos, dentro de un particular contexto e instancia de consumo. Por ello, el consumo entre los jóvenes rockeros indígenas se introduce en un espacio donde confluyen distintos mensajes que dan sentido a sus pertenencias e identidades.

Esta transferencia del sentido juvenil totonaco hace que se propongan nuevos “mundos de vida”; por tanto, las identidades transculturales son agregaciones flexibles, perfectamente acomodables según los parámetros y los horizontes culturales donde se desenvuelven.

Los estilos juveniles

Los tres procesos descritos anteriormente generan estilos e identidades juveniles. Para introducirnos en la presencia de estilos juveniles en el Totonacapan desarrollaremos la idea del antropólogo Carles Feixa, quien por sus estudios sobre la juventud a nivel iberoamericano se convirtió en pionero del análisis cultural sobre la condición juvenil contemporánea.

Observa Feixa que las juventudes construyen “imágenes” para hacerse notar en las fronteras de la inclusión social, así como para reafirmar las posiciones del universo juvenil frente al universo adulto. No obstante, estas imágenes culturales de las que los jóvenes se sirven para denotar sus grados de producción cultural y sus potenciales planteamientos de inserción, representan el *performance* con el cual los jóvenes se dan a conocer en la sociedad. Pero, por sí solos, los jóvenes no construyen el discurso juvenil, sino que éste se conforma cuando aparecen en lo público los niveles de significación de los símbolos culturales a los que se adhieren. A esto Feixa lo llama el “estilo”:

[El estilo es] la manifestación simbólica de las “culturas juveniles”, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo. La mayoría de los grupos juveniles comparten determinados estilos, aunque éstos no siempre sean espectaculares

ni permanentes (puede hablarse también de estilos individuales, en la medida que cada joven manifiesta determinados gustos estéticos y musicales y construye su propia imagen pública) (Feixa, 1998: 68).

Los objetos materiales de los que los grupos de jóvenes se apropian no hacen el estilo, sino “la organización activa de objetos con actividades y valores que producen y organizan una identidad como grupo” (Feixa, 1998: 68). Y es a partir de esa organización identitaria como se dan a conocer ante la sociedad, ya no únicamente como juventudes —estudiantiles, marginales, burguesas, indígenas, etcétera—, sino ya como “mundos de vida” creados para plantear imaginarios de interés juvenil colectivo, es decir, como culturas juveniles.

En este sentido, la construcción juvenil de los estilos pasa, en primera instancia, por la ordenación de una serie de elementos simbólicos y materiales, primero inconexos y después resignificados, que después se convierten en nuevos lenguajes más o menos estructurados. Estos lenguajes demandan el entorno social en forma de “especificidades culturales” y proponen la relación entre las identidades juveniles, el elemento material y el estilo. A partir de esto, pueden percibirse las posibilidades de movimiento y resignificación constantes en las cuales están inmersas las juventudes. No son estáticas ni generan un mismo ni único lenguaje o “estilo” a través del tiempo, sino que, por el contrario, la dinámica que manifiestan se involucra en la redefinición y el cambio constantes. La adjudicación de ciertos valores y de símbolos materiales y culturales en coyunturas específicas hace que el estilo juvenil difiera, se diversifique o se convierta en procesos híbridos. Por otro lado, las culturas juveniles comparten estilos, y éstos no siempre son de carácter “alternativo” o “espectacular”, además de que, como ya se mencionó, nunca tienen el sello de permanencia como característica.

Los estilos juveniles, según Feixa, no responden a los dictados de la moda o del mercantilismo cultural, aunque en la actualidad parece que la influencia de las llamadas industrias culturales sobre las juventudes es básica y no debe dejarse de lado a la hora de hacer los análisis respectivos; de ahí que las resignificaciones también dependan de los contextos culturales en que son apropiados, y a través de los cuales las escenografías juveniles contemporáneas se mueven dejando visibles nuevas construcciones identitarias.

Los procesos transculturales

En ese sentido, el concepto que mejor puntualiza los procesos que articulan los estilos, los consumos y las identidades es el concepto de transculturalidad. Es a partir de los procesos transculturales como se observan estas nuevas identidades juveniles indígenas, definidas ya como “múltiples” (Díaz-Polanco, 2010; Zebadúa, 2011). Se admite entonces que en la actualidad las identidades múltiples representan una “condición”, y se construyen desde una convergencia de factores que están presentes en los contextos actuales y en el marco de los incesantes préstamos e intercambios culturales. Se trata de una condición porque las identidades que están en este marco forzosamente se multiplican, mientras que la transculturalidad es un proceso mediante el cual estas identidades se reproducen y se manifiestan como un “tercer espacio”, donde la multiplicación se convierte en una nueva identidad a partir de esos préstamos e intercambios.

Este proceso social transcultural se promueve en los intersticios del conflicto suscitado por las pertenencias identitarias, entre lo que es específico y lo que es distinto, para después

elaborar nuevos constructos identitarios. La multiplicidad es una característica de las identidades en nuestros días, mientras que la transculturalidad es la forma de distinguir y manifestar las nuevas referencias identitarias:

El racialismo suponía una implicación entre herencia genética, ser cultural e identidad; el etnicismo presupone una implicación entre lugar de nacimiento, ser cultural e identidad... Los estudios centrados en los procesos migratorios, en las conexiones transnacionales de las industrias culturales, en las zonas de frontera política y otros análisis de la interculturalidad resultaron claves para estas reconfiguraciones... las fronteras no sólo son construcciones, también son múltiples y cambiantes. Por un lado, la gente se desplaza y trastoca los significados autonomizando los vínculos entre cultura, identificación y territorio. Por otro lado, los textos, las músicas y los objetos viajan aunque las personas y los grupos permanezcan inmóviles, cuestionando por otras vías aquella supuesta imbricación (Grimson, 2011: 130).

Un primer elemento que se plantea ante las identidades juveniles transculturales es que éstas ya no representan una pertenencia grupal única. Esto quiere decir que la unicidad con que los grupos identitarios primarios se delimitaban ya no es significativa a la hora de definir el sentido de pertenencia. Así, las identidades juveniles no pregonan la adherencia integral a una sola pertenencia identitaria; más bien recurren a ésta para tener un punto de partida hacia otros espacios culturales (Valenzuela, 2009: 34-39).

Como segundo elemento se encuentra la flexibilidad con que las identidades juveniles transculturales construyen sus demarcaciones identitarias. Los límites de la identidad se abren y se constriñen de acuerdo con las necesidades estratégicas de los actores juveniles: ya no existen “pertenencias totales” en los momentos de definición identitaria, y se está o no está cada vez que sea pertinente con las propias experiencias y prácticas culturales en turno.

Un tercer elemento es la influencia de los medios de comunicación, las industrias culturales y el consumo cultural en la construcción de las identidades juveniles transculturales. Los jóvenes son objeto de apropiación mediática, lo que los lleva a convertirse en receptores de los procesos de las industrias culturales, de los medios de comunicación y del consumo, pero, al mismo tiempo, constantemente reciclan esos discursos de acuerdo con sus propias estrategias culturales, y niegan una supuesta uniformización con su movilidad y su transitoriedad identitaria.

El análisis de las nuevas identidades juveniles indígenas desde la transculturalidad hace que estas juventudes ya no se piensen desde una visión estandarizada ni reducida del joven indígena, sino desde una perspectiva que visibilice sus construcciones identitarias a partir de las nuevas prácticas culturales suscitadas en colectivos de jóvenes que han transformado su propia condición social, porque estos jóvenes indígenas conforman un sector que acusa de manera crucial los cambios culturales a partir de los contextos de globalización y de sus dinámicas emergentes.

Estamos ante un nuevo e inédito constructo identitario juvenil indígena que difiere en mucho del de las generaciones antecesoras puesto que ahora, como se ha dicho, se nutre de múltiples lenguajes culturales para crear intensos espacios de comunicación e interculturalidad, no tan sólo entre las diversidades del universo juvenil, sino también entre el resto de los actores sociales, que también juegan un papel protagónico en la dialéctica

del mundo global. Al diferir las culturas juveniles de muchas de las instancias de apropiación simbólica de adscripción grupal y de participación en los entornos, vivimos la manifiesta presencia de nuevos discursos identitarios en las juventudes, que proporcionan otras ópticas de análisis sobre cómo transcurren sus espacios, sus tiempos y, en general, sus cosmovisiones.

Las identidades juveniles transculturales se producen en el marco de la diversidad y en la convergencia de las distintas apropiaciones de los discursos culturales globalizados, y mediante ellas se definen nuevas formas de adscripción juvenil que presentan un carácter múltiple y flexible.

Los estilos rockeros en el Totonacapan

A continuación presentamos algunos lineamientos generales de los estilos rockeros juveniles más significativos en el Totonacapan. Estos estilos se presentan como relevantes en tanto que las apropiaciones son sistemáticas y responden, al mismo tiempo, a dinámicas contextuales que influyen en una adherencia de mayor o menor tiempo de identificación. Por eso, en cada estilo hay una perspectiva clara de qué tipo de identidad quiere tener el joven a partir de un estilo roquero concreto:

a) *Los emos*

Se trata de una cultura juvenil que en México y en muchos otros países saltó a la escena pública debido a las confrontaciones que hubo entre sus miembros y los de otros grupos juveniles, como los heavys y los punks. El emo es un género musical que nació a principios de la década de los noventa con la idea de hacer introspectiva y más melódica la música hard core (de ahí que inicialmente se conociera como emotive core o emo-core). Fue un género bastante popular entre adolescentes ya entrado este milenio. Su reflexividad musical dio origen a letras más intimistas en cuanto a interrogantes anímicas y existenciales; también constituyó un punto de arranque para la aparición de los jóvenes emo tal y como los conocemos ahora, con una indumentaria que recuerda una conjunción entre darks y punks, con la punta de los cabellos hasta los ojos, la ropa entallada y de colores llamativos y, por supuesto, con una actitud específica melancólica, triste, deprimida, ya famosa en los medios de comunicación y entre otras identidades juveniles.

La gran cobertura mediática, desde hace poco menos de cinco años, sobre algunos problemas entre emos y otros jóvenes de las llamadas “tribus urbanas” fue noticia de la prensa amarilla. Por un lado, los medios satanizaron algunas de esas actitudes tribales de los jóvenes, que sacudían la vida cotidiana con sus acciones callejeras, pero, al mismo tiempo, nuevamente la sociedad entera se asombró por la proliferación de grupos de adolescentes que no encajaban con el común denominador de lo que se consideraba normal entre los individuos jóvenes. A fin de cuentas, lo que quisieron afirmar estos grupos fue su evidente oposición a ciertos patrones de conducta que intentan establecer una idea de comportamiento como la única y correcta en los jóvenes. Al mismo tiempo, con la aparición en la escena pública de estas tribus se demostró que lo que influye en la juventud ya no es la escuela, ni la familia, ni el Estado, sino el grupo de iguales con los que sienten afinidades identitarias.

Los emos totonacos aparecieron en este contexto. Si bien al principio provocaron miedo social suscitado principalmente por las dos grandes televisoras públicas en México (TV Azteca

y Televisa), también se manifestaron con un estilo propio en cuanto a apariencia y actitud. Este género se popularizó en el país hasta convertirse en una moda. Esto se menciona porque, si bien aún existen emos en la región del Totonacapan, son cada vez menos visibles en las comunidades como grupo predominante, aunque sí forman parte del paisaje cultural juvenil. Da la impresión de que este género quedó relegado a una moda, o bien se ha hibridado con otras formas de ser joven.

Este estilo juvenil está presente en ambos sexos, por lo que generalmente se observan grupos mixtos en las ferias patronales o en eventos públicos de las comunidades. En general, esto les diferencia del resto de los estilos que se presentan en la región, donde mayoritariamente los hombres son los más proclives a promover lo nuevo o lo “contestatario”.

Los emos totonacos en su mayoría estudian, principalmente en la preparatoria y la universidad, lo cual indica que manejan tecnologías de la comunicación y tienen acceso permanente a internet y a las redes sociales, como Facebook principalmente, y ocasionalmente Twitter. Están al tanto de las nuevas tecnologías que salen al mercado; para ellos es una prioridad conocer las tecnologías de información, entre otras razones porque les permiten estar en contacto con sus pares regionales, nacionales e incluso internacionales. El uso de las tecnologías de información y los niveles de estudio forman parte del universo de los emos, así como también su accionar en las comunidades, que no es necesariamente contracultural en el sentido de impugnación social del término. Al parecer, en general no existe en los emos el horizonte de estar en contra de algo, por lo menos de forma evidente; en cambio, se mueven en la introspección y la soledad, aunque son bastante visibles, por ejemplo, en las fiestas patronales.

b) Los cholos

El antecedente inmediato de los cholos son los pachucos. Éstos aparecieron en el país y en el sur de Estados Unidos en los años cuarenta. Jóvenes de origen mexicano, los pachucos constituyeron en Estados Unidos un grupo contrahegemónico que protestaba ante un estado de cosas adverso que tenía que ver con la marginación y el señalamiento. Los pachucos se convirtieron en una cultura juvenil en resistencia frente a la forma de vida estadounidense. En ese sentido, los cholos se asientan sobre esa base cultural. Son jóvenes que actualmente viven en la frontera norte de México y en el sur de Estados Unidos y que reclaman su pertenencia a México a partir de discursos alternativos de reivindicación. Los cholos han sido parte visible de las culturas juveniles de la frontera, con sus pantalones holgados, con tatuajes como señas de identidad, y utilizan símbolos nacionales como la Virgen de Guadalupe, la Santa Muerte o la estilística pachuca.

En el Totonacapan, este estilo juvenil es apropiado principalmente por migrantes que han estado o que regularmente viajan por trabajo o por otras razones a ciudades fronterizas como Reynosa, Laredo o Monterrey. En la mayoría de los casos, es muy probable que cada joven cholo haya estado ahí algunas veces para trabajar o de visita, de ahí que regresen con ese estilo a sus lugares de origen. Sin embargo, la cultura juvenil de los cholos muchas veces remite más a los migrantes que fueron a Estados Unidos o que ya han retornado, y muchos de ellos regresan identificándose de esta manera, por moda o por adscripción consiente.

También existe un incesante proceso de adscripción de jóvenes a este género a partir de los medios de comunicación, sobre todo de los cantantes de hip-hop y rap que aparecen en los

canales de música de cable como MTV o Telehit. Generalmente se consume mucho este tipo de música, y básicamente en español (bandas mexicanas como Control Machete o Cartel de Santa son importantes referencias), aunque también se escucha música en inglés.

Su forma de vestir varía un poco, dependiendo de lo que tengan en el repertorio. Aunque la estética original incluye pantalones holgados, con camisas grandes y largas, en algunas ocasiones, por ejemplo, los pantalones pueden ser diferentes y acordes a la estética en ciernes. Es común que compren su ropa en los tianguis que llegan los días de plaza a las cabeceras municipales, o en ciudades más grandes como Poza Rica o Papantla.

Una característica de estos jóvenes es que a menudo se cubren la cabeza con algo, ya sea con un pañuelo, con una gorra o con la capucha de alguna sudadera, aunque esa forma de atuendo únicamente se ve cuando llegan a algún lugar de encuentro. Suelen utilizar pulseras de cuero u otras con inscripciones que aluden, por ejemplo, a la anarquía o a la Santa Muerte, o en otros casos tienen grabados los nombres de alguna novia o sus propios nombres de pila.

c) *Los chavos banda*

Los legendarios chavos banda en México fueron célebres a principios de la década de los ochenta por aparecer en la prensa amarilla nacional, que los catalogó como parte de una “ola delincencial” proveniente de los barrios pobres de la ciudad de México. Los chavos banda surgieron como actores juveniles que interpelaron las conciencias y la moralidad urbana, primero de la capital del país y después en todo el territorio nacional, de forma que constituyeron un escenario juvenil prácticamente desconocido para la sociedad mexicana.

Los chavos banda fueron una expresión de supervivencia ante las crisis permanentes de un sistema de gobierno incapaz de lograr la inclusión plena de sus ciudadanos. Estos jóvenes de barrios pobres se apropiaron de las calles para hacer valer una ley históricamente tribal, la de la lucha por el territorio; una disputa que en ocasiones alcanzó altos grados de violencia, pero que de hecho tuvo un significado social y simbólico mucho mayor, como la necesidad de refrendar una identidad basada en códigos y rituales construidos desde la marginación, y creada por un estado de cosas que olvidaba por completo a colectivos enteros. Trataban de hacer visibles a estos colectivos como parte de la impugnación a ultranza de un sistema político que causaba la lumpenización de la juventud menos favorecida.

La “banda”, entonces, traducía el horizonte identitario de la diferencia como forma y referencia de vida que reflejaba sus alcances y sus formas de inclusión social. La violencia proveniente de las fuerzas del orden fue resentida y afrontada en estos grupos de jóvenes que, a su vez, eran golpeados también por las permanentes crisis económicas y sociales. Los chavos banda revaloraron su presencia y transformaron su acción en una contundente crítica social que por sí sola había de constituir una agresión al resto de la sociedad, con el consumo de drogas, una apariencia estafalaria, o el refuerzo social comunitario, del barrio y del territorio mediante rituales de iniciación que incluían el enfrentamiento constante entre bandas y, sobre todo, contra la policía.

La secuela de este proceso social emergido en los ochenta quedó vigente en muchos jóvenes, aunque ya no con el signo de lucha territorial que antes les caracterizaba, sino con una postura actitudinal impugnadora, una indumentaria propia y, sobre todo, un consumo musical específico.

En el Totonacapan, los jóvenes que se adscriben a este estilo generalmente han estado trabajando en ciudades importantes del norte del país, de donde regresan consumiendo lo

que comúnmente se llama rock urbano, un tipo de rock de los jóvenes obreros y, desde luego, de los chavos banda. Una forma de hacer rock urbano aparece en la década de los ochenta, siendo quizá el Three Souls in my Mind (ahora el TRI) uno de sus grandes precursores. Estas bandas se reconocen como parte de la clase social a quienes van dirigidas las letras. Se trata de composiciones crudas, dramáticas, e incluso de corte biográfico, que narran los problemas a los que se enfrenta un joven de clase baja.

Existe una tendencia del rock urbano que prácticamente niega toda calidad musical en aras de que su mensaje sea escuchado por la banda. Otras tendencias, en cambio, han logrado un alto contenido lírico al estar acompañadas de excelentes músicos. El origen de los integrantes de los grupos y, sobre todo, el mensaje, son elementos fundamentales en este género musical. Bandas como la mítica Trolebús, ya desaparecida, y ahora Juan el Haragán, son dos de sus exponentes de mejor calidad.

La vestimenta de los chavos banda de la región se caracteriza casi siempre por un pantalón de mezclilla y una camiseta o playera negra, con la estampa de una banda de rock de la preferencia del joven. Algunos usan *piercings* y casi todos se colocan vaselina en el cabello, ya sea éste corto o más o menos largo. En cuanto al calzado, son comunes los tenis de cualquier tipo, pero también usan zapatos de vestir, algunos sin calcetines.

Desde luego, el consumo musical está dentro de la línea de los chavos banda de otras épocas, aunque ya renovado y con influencias de varios tipos que no necesariamente pasan por el rock, como la música de corridos, la música de banda, o la llamada tropical. En cuanto al consumo de rock, pasan por los clásicos, como el TRI, la Banda Bostik, Control Machete y otros grupos del primario punk mexicano, como los Rebel'd Punk, Masacre 68 o Especimen, aunque no necesariamente escuchen forzosamente esas bandas. Éstas se conocen, sí, como una referencia histórica, pero ahora se entremezclan con grupos en inglés como Green Day, Offspring, Blink 182, etcétera, es decir, con el ya famoso género happy punk.

d) *Heavymetaleros*

De los estilos rockeros que actualmente perduran con ahínco, el heavy metal es el más sistemático, perdurable y uniforme. Los años pasan e infinidad de estilos aparecen en escena, pero el heavy no se inmuta ni ha perdido su esencia. Tiene una capacidad de renovación y de propuesta que lo hace estar siempre al pie del cañón, con la misma dureza de su raíz y la misma actitud frontal ante el estilo de vida que proclama.

Los heavymetaleros se aposentan en el universo del rock como los integrantes del estilo más representativo de un espíritu que intenta ser universal dentro de los márgenes de la cultura del rock. De hecho, la estética y la vestimenta del heavy metal serán recordadas como de las más representativas del rock: el cabello largo, la vestimenta negra como símbolo referencial y del *underground*, la actitud de desafío en cada uno de sus *performances*, o la señal tan popular, pero al mismo tiempo tan sectaria, de la mano en forma de cuerno que inevitablemente representa al selecto grupo de quienes se saben fuera de los márgenes. El heavy metal es más que una simple distorsión; ha representado desde su fundación la fuerza, la aspereza de los sonidos y el irrevocable contenido energético que el rock debe contener.

En el Totonacapan existen consumidores de heavy metal, aunque no son marcadamente visibles por su estética. Es decir, no se observan de negro (en la región la temperatura media va de 30 a 38 grados centígrados) ni con el cabello largo. Usan de vez en cuando las famosas camisetas con leyendas de algún famoso grupo, por lo menos en los municipios grandes de

la región. En todo caso, su presencia se debe al activo intercambio cultural que generan con otros jóvenes y al consumo de material del que se apropian en las grandes ciudades, como Poza Rica, Puebla o México.

Al ser un tipo de música que no gusta a cualquiera, es fácilmente perceptible quién sí conoce o quién en verdad lo consume porque le agrada; los heavymetaleros son bastante proclives a estar al día de todo lo nuevo que surge musicalmente en el mercado, y esta característica la utilizan frente a otros jóvenes y a otros estilos de consumo para denotar una diferencia en torno a quién se incluye o no en las músicas y estilos más “duros”, y menos “fresa”, en general.

Tal vez ésta sea la característica más observable de los heavymetaleros del Totonacapan, su contestarismo a ciertas convenciones sociales que, según ellos, no entran en el escenario roquero del heavy. Si se forma parte de este estilo, existe una idea de rebeldía hacia lo establecido aunque, desde luego, sin una connotación política o de confrontación social evidente, pero siempre remarcando la diferencia juvenil y de percepción sobre las cosas inmediatas y el consumo musical.

Algunas conclusiones

Ninguno de los cuatro estilos mencionados se totaliza, es decir, no son estilos ni identidades cerradas, sino que se entremezclan continuamente sin gran distinción; existen determinadas circunstancias en las que unas identidades son más predominantes que otras, de ahí que algunas veces haya estilos más notorios que otros.

Es importante percibir los contextos en los que se despliegan estas identidades juveniles. No es lo mismo estar en una fiesta escolar que en una celebración patronal comunitaria. En la escuela, fuera del horario de clases y con las interacciones con los pares estudiantes, es donde pueden desarrollarse estos estilos de una forma más independiente del “deber ser” para un joven totonaco. Si una joven es emo, puede ser bastante bien aceptada en los contextos escolares antes mencionados, aunque no se exige una pertenencia de tiempo completo para la identidad en cuestión. En una feria comunitaria, en cambio, es más fácil ver grupos de jóvenes que específicamente se identifican como parte de un estilo. Al haber más gente en ese espacio cultural, la situación es propicia para mostrarse como quieran hacerlo.

No obstante esta diferencia, prácticamente todos los jóvenes pertenecientes a un estilo roquero escuchan cualquier tipo de música e incluso la bailan. Entre los jóvenes del Totonacapan, asistir a un baile y bailar es una forma de socialización trascendental de los jóvenes en las comunidades, por lo que prácticamente todos lo hacen y lo practican, sean rockeros o no. Justamente, en los bailes comunitarios cualquier joven puede convivir y disfrutar de esos eventos; en la mayoría de los casos, la música que se toca ahí (ya sea en forma de luz y sonido o un grupo en vivo) es generalmente la que está de moda, como la banda, la cumbia texana o la música del norte de México, en general. Pocas veces se toca rock y, cuando se toca, lo hacen los grupos clásicos del llamado rock en tu idioma nacional.

Es de hacer notar que cualquier joven migrante, trabajador o estudiante sigue practicando las dinámicas comunitarias. Y, desde luego, también en las manifestaciones culturales de los espacios comunitarios (como en la fiesta patronal) se presentan los jóvenes rockeros promoviendo sus nuevas identidades. Es decir que, aun cuando sean rockeros, los jóvenes no dejan de participar en los rituales de sus orígenes, por lo que son flexibles en las formas de afrontar sus identidades: son transculturales porque ya no tienen fronteras ni sentidos culturales acotados o únicos.

En las adscripciones juveniles roqueras existe una notable participación de mujeres. Si bien históricamente todos los estilos han sido de preferencia y de construcción mayoritariamente masculina, cada vez más las mujeres generan sus propios espacios y se desenvuelven casi sin ninguna traba, al mismo tiempo que feminizan algunos estilos, como las mujeres emo, las mujeres cholas, etcétera. En este sentido, como ya se mencionó anteriormente, en los estilos juveniles roqueros totonacos las mujeres principalmente se adscriben al estilo emo.

Esto ha logrado que la condición juvenil de las jóvenes indígenas totonacas se resignifique, a la vez que está cruzada por discursos generados por los medios de comunicación, los espacios escolares y, en general, las dinámicas culturales de la globalización. Si el sujeto juvenil indígena aparece como emergente en los contextos rurales y étnicos, la joven indígena forma parte de estas reelaboraciones culturales asumiendo cada vez más protagonismo.

Al estar y formar parte de procesos culturales emergentes que se dinamizan en la región del Totonacapan, los jóvenes totonacos reconfiguran su condición de jóvenes y se mueven en escenarios culturales inéditos pero que, al mismo tiempo, forman parte decisiva de sus maneras de incluirse en las realidades de la globalización (Pérez, 2011: 70). En ese sentido, y desde los propios argumentos que a partir de los jóvenes se plantean y se afianzan en los campos culturales, se presenta la imperante necesidad de abrir los esquemas conceptuales y epistémicos para analizar a las juventudes indígenas.

La mirada antropológica centró su mirada en los adultos varones del pueblo indígena por considerarlos los portadores de la cultura del grupo. De esta manera, las etnografías consideraban las actividades de los chamanes, curanderos, artesanos y otros como las que expresaban la cultura de los grupos. Sin embargo, los cambios ocurridos en los grupos indígenas han propiciado un nuevo acercamiento a los pueblos indios a partir de la diferenciación basada en el género y la condición juvenil... Conceptuar la juventud indígena como una *construcción relacional* tiende a eliminar el reduccionismo al que se había sometido a los pueblos indios (Pacheco, 2013: 24).

Y es desde la antropología desde donde el debate debe enfatizarse. Otrora campo privilegiado de discusión epistemológica con referente a lo étnico, la antropología ha sido rebasada por los procesos globales que destacan en los contextos actuales. Si bien lo que hoy en día se impone como condición analítica en los temas de las etnicidades es una visión inter y transdisciplinaria, el campo antropológico no ha dado cuenta de manera fehaciente y puntual, como debería hacerlo por su autoridad histórica, de las grandes transformaciones suscitadas en los contextos actuales. En términos particulares, en este caso sería “deconstruir la etnicidad” (Pérez-Taylor, 2002: 160):

La noción de lo “indígena” queda así metonímicamente congelada en la medida en que deja a un lado los contactos e influencias recíprocas de la sociedad. Los medios locales son construidos por fuerzas culturales regionales, nacionales y transnacionales múltiples... De pronto, los problemas encontrados en los campos cercanos y lejanos son a menudo los mismos. Los procesos de deslocalización que hoy actúan incluso reducen, igualmente, la pertinencia de la distinción (Ghasarian, 2002: 29).

En cambio, en este tema son otros campos de estudio los que han generado debate y han efectuado análisis sobre las etnicidades. Puede citarse, por ejemplo, la rica discusión sobre el

inter y el multiculturalismo, que de por sí llevan en su *corpus* discursivo mucho de las miradas actualizadas sobre cultura y etnicidad, o bien el renovado campo de las identidades y la comunicación, o los estudios de género, por citar algunos ejemplos.

Se puede decir que el sujeto histórico de la antropología, el indígena, se movió de lugar, está fuera de foco y esta disciplina aún no sabe dónde ubicarlo. En la actualidad nacional, una evidente cantidad de población indígena está migrando lejos de sus lugares de origen; son obreros en grandes metrópolis, son artistas de toda índole que viajan por el mundo, son jóvenes rockeros y contraculturales, son estudiantes de universidades, son políticos y dirigentes que buscan y han tomado el poder, etcétera. Es decir, la idílica visión —antropológica, desde luego— de los indígenas luchando frontalmente contra lo que pudiese parecer una amenaza a sus culturas originarias, se desvanece al observar cómo las mismas etnias tienen sus propias estrategias para entrar y salir de una modernidad cada vez más diluida, más “líquida” y más permeable en cuanto a sus límites y a sus esencias. Y actúan en consecuencia: adquieren lo que les conviene del exterior y lo permean con sus propias cosmovisiones sin que ello signifique una pérdida irreparable de sus raíces ni de sus ancestrales adherencias.

Así, las juventudes indígenas “aparecen” y prácticamente irrumpen en el panorama cultural con sus propuestas y discursos. De ser considerados como un grupo de edad, como metáfora no del cambio social ni generacional, sino de la salvaguarda a ultranza de la cultura (la nueva generación que rescata lo perdido, lo que dejaba de lado cualquier postura cultural distinta que pudiese generar alguna expectativa desde las posibilidades de estas juventudes), ahora son sujetos y actores sociales de sus propios entornos. De ahí que sea necesario cambiar los horizontes de análisis y abrir el aparato conceptual para dar cuenta de los nuevos procesos culturales que acontecen ante nosotros. Se debe dejar de lado la visión donde las otredades étnicas folclorizadas eran perennes e inalterables, para transitar hacia procesos más amplios y, en el caso de los jóvenes indígenas, con una vigorosa apuesta a su presencia cada vez más protagónica.

En ese sentido, las expresiones de los jóvenes del Totonacapan forman parte de las nuevas maneras de conceptualizar lo étnico y, a la postre, esto conlleva un renovado análisis, bajo una nueva mirada y un horizonte analítico, del llamado joven indígena. Estos jóvenes ya no son blancos estáticos a los que observar como sujetos pasivos y sin contacto con las realidades externas que los acometen sistemáticamente. Es tarea de la antropología y de los antropólogos dilucidar con perspectiva crítica el campo de lo cultural y lo étnico, y lo que acontece sistemáticamente con estos jóvenes. Es tarea nuestra porque ellos lo tienen muy claro: son lo que quieren ser.

Referencias bibliográficas

- Bartolomé, Miguel Alberto (2006), *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, México: Siglo XXI.
- Bello Maldonado, Álvaro (2008), “Los espacios de la juventud indígena. Territorio y migración en una comunidad purépecha de Michoacán, México”, en Pérez Ruiz, Maya Lorena (coord.) *Jóvenes indígenas y globalización en América Latina*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 161-179.
- Croda, Rubén (2005), *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*, México: CONACULTA.
- Díaz-Polanco, Héctor (2010), “Identidades múltiples en la globalización”, en Gutiérrez Martínez, Daniel (coord.) *Epistemología de las identidades. Reflexiones en torno a la pluralidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 199-239.

- Feixa Pampols, Carles (1998), *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, México: Causa Joven/SEP.
- García Martínez, Ariel (2009), *Juventud indígena en Coyutla. Construcción de identidades en el espacio rural*, Tesis de maestría, CIESAS, México.
- Gergen, Kenneth J. (1992), *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, España: Paidós.
- Ghasarian, Christian (2002), “Por los caminos de la etnografía reflexiva”, en Ghasarian, Christian et al., *De la etnografía a la antropología reflexiva*, Argentina: Del Sol, pp. 9-42.
- Grimson, Alejandro (2011), *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, México: Siglo XXI.
- Martínez Canales, Alejandro (2010), *Tlen yawi ne wehka: cultura, trabajo y conciencia de los migrantes nahuas de la sierra de Zongolica, Veracruz*, Tesis de doctorado, UNAM, México.
- Masferrer Kan, Elio (2009), *Los dueños del tiempo. Los tutunakú de la Sierra Norte de Puebla*, México: Fundación Juan Rulfo.
- Mattelart, Armand (1998), *La mundialización de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes C. (2013), “La construcción de cohesión social en la ruralidad”, en Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes C., Rosario Román Pérez y Maritza Urteaga Castro-Pozo (2013), *Jóvenes rurales. Viejos dilemas, nuevas realidades*, México: UAM/Juan Pablos, pp. 19-30.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena (coord.) (2008), *Jóvenes indígenas y globalización en América Latina*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pérez-Taylor, Rafael (2002), “Construir el espacio”, en Pérez-Taylor, Rafael (comp.), *Antropología y complejidad*, Barcelona: Gedisa, pp. 139-168.
- Rosas Mantecón, Ana (2012), “Presentación”, en *Alteridades*, julio-diciembre, núm. 44, año 22, México: UAM, pp. 3-7.
- Sartori, Giovanni (1997), *Homo Videns. La sociedad teledirigida*, Madrid: Taurus.
- Sunkel, Guillermo (comp.) (1999), *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Bogotá: CAB.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza (1998), *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, Causa Joven/SEP/Culturas Populares.
- Valenzuela, José Manuel (2009), *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México: Colegio de la Frontera Norte/Juan Pablos.
- Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (2011), “Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas”, en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, año 9, vol. IX, núm. 1, junio, pp. 36-47.
- Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (2006), “Imágenes distorsionadas, realidades adjetivadas. Los medios de comunicación y su papel actual como espacio de exclusión”, *Gazeta de Antropología Universidad de Granada*. Disponible en: www.ugr.es/~pwac/621 [consultado: 14 de mayo de 2011].

JÓVENES INDÍGENAS, IDENTIDAD Y ROCK EN LA MONTAÑA DE GUERRERO

Jaime García Leyva*

Resumen: En el siguiente texto se presenta un análisis sociohistórico de la presencia del rock en la zona de la Montaña de Guerrero, concretamente en la ciudad de Tlapa, en el estado de Guerrero, México, donde se ha dado una interesante convergencia entre jóvenes, etnicidad y la música de rock. En esta triangulación aparecen una serie de dinámicas de apropiación y reproducción de esta música y jóvenes indígenas que ha logrado hacer aparecer sujetos que observamos como “roqueros indígenas”, con sus propias acciones que definen nuevas formas de ser y de identificarse, y conlleva a una escena cultural que deviene en la emergencia de un nuevo tipo de joven étnico.

Palabras clave: Juventudes indígenas, rock, identidades, gestión cultural

Calentando motores, antes del slam

El rock, un movimiento musical surgido en la década de 1950 en los Estados Unidos, fue el resultado de la fusión de ritmos con raíces musicales diferentes y del papel estratégico que jugaron los medios de comunicación, personajes varios y un conglomerado de instituciones de las industrias culturales. Durante varias décadas, el rock se ha difundido por diversos lugares del orbe, con expresiones locales o regionales. Individuos de lugares muy distantes se apropiaron de esta música reconfigurándola, fusionando ritmos propios, agregando estilos, asumiendo posturas, enunciando discursos varios y tomando posición.

* Doctor en antropología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesor investigador del Centro de Investigación de Enfermedades Tropicales de la Universidad Autónoma de Guerrero. Líneas de investigación: oralidad y ritual de NaSavi, educación e interculturalidad, resistencia y movimientos sociales, identidades juveniles y música. Correo electrónico: jaime.jaguar@gmail.com.

El rock como fenómeno cultural, industria, movimiento o expresión ha rebasado el estricto alcance de la música y ha permeado en la literatura, la poesía, el cine y otras manifestaciones artísticas. El fenómeno, a partir de sus impactos, sugiere lecturas distintas como movimiento cultural. Si hace décadas cantar en inglés era la única opción, ahora desde diversas latitudes han surgido expresiones de otro tipo y en las lenguas regionales, de ahí que se hable por ejemplo de “rock radical vasco”, de “rock catalán” o de “rock inglés”.

Pero, ¿qué pasa cuando este ritmo irrumpe en sociedades consideradas tradicionales o del ámbito rural? ¿Cuáles son los canales o medios por los que se ha difundido este ritmo musical entre jóvenes de los pueblos originarios y cómo se han apropiado de él y lo han asumido y resignificado? ¿Cuáles son los impactos culturales? ¿Qué tipo de fusión, discursos y actitudes surgen al estar inmersos los jóvenes indígenas en procesos culturales contemporáneos? ¿Existe un rock indígena, o se trata de indígenas que en el rock han encontrado una manera de expresar situaciones asociadas a su cultura materna y de mostrar que se puede ser moderno sin perder rasgos propios? Sin duda hay muchas preguntas y las respuestas son distintas. El rock es asumido por miembros de las sociedades indígenas y éstos, a su vez, fusionan la música y los discursos, se reapropian de elementos culturales externos para resignificarlos y construyen acciones recreando sus identidades para posteriormente revertirlas al exterior, articulando novedosas propuestas culturales contemporáneas.

En el presente ensayo reflexiono en torno a la llegada del rock, la apropiación de la música por ciertos sectores juveniles, su difusión gradual y la construcción de propuestas asociadas al rock y lo étnico en Tlapa de Comonfort y algunos puntos de la región de la Montaña, en el estado de Guerrero,¹ donde los jóvenes nahuas, na savi, me´phaa y mestizos se apropiaron del rock, al igual que otros ritmos como el reggae, el rap, las cumbias, los narcocorridos o las bachatas, creando fusiones musicales y culturales. De igual manera, han establecido una red de retroalimentación en la cual los que están fuera tienden a recuperar sonidos, voces, música, lenguaje, atuendos y otros símbolos de los pueblos originarios de México para incorporarlos tanto visual como musicalmente al rock u otras manifestaciones.

En la región, el rock es un vehículo de comunicación intergeneracional, de rebeldía, de desahogo, de aliviane y de otras expresiones que no necesariamente se relacionan con las modas impuestas por las industrias culturales. Los indígenas inmersos en el rock crean aleaciones y fusiones musicales, y le imprimen un nuevo sesgo al incorporar sus formas propias de ver, entender y sentir la música. En la Montaña no se realizan megaconciertos, no hay clubs de fans ni canales de televisión musical que difunden lo asociado con los escenarios mundiales. Aquí suceden otras cosas. Y de esas formas de expresión asociadas al rock pretendo hablar, escribir y dialogar.

De Tlapa pa´ arriba se ve la Montaña

La Montaña de Guerrero es una región ubicada en el sur de México. Es un espacio territorial en el que cohabitan los pueblos originarios nahuas, nasavi y me´phaa con los mestizos. La región se caracteriza por sus bajos índices de desarrollo humano, y en ella se localizan los municipios de Cochoapa el Grande y Metlatónoc, considerados como los más pobres de Latinoamérica,

¹ La región de la Montaña está conformada por 19 municipios: Alpoyecá, Acatepec, Atlixta, Atlamajalcingo del Monte, Alcozauca, Cochoapa, Illiatenco, Malinaltepec, Metlatónoc, Tlalixtaquilla, Cualac, Copanatoyac, Huamuxtitlán, Xalpatláhuac, Xochihuehuetlán, Olinalá, Zapotitlán Tablas, Tlacoapa y Tlapa de Comonfort. Se ubica al oriente del estado de Guerrero.

con niveles de calidad de vida similares a los de algunos países africanos. En la Montaña se sintetizan los dramas de la exclusión social y la pobreza. Entre los problemas que agobian a la población están los conflictos agrarios, la militarización, el narcotráfico, el analfabetismo, la falta de instituciones educativas y de salud, la explotación forestal desmedida por las empresas y los madereros, la violencia intrafamiliar, el alcoholismo, la violación a los derechos humanos por las autoridades y, recientemente, la inseguridad asociada a los grupos delincuenciales y a las empresas mineras que pretenden establecerse en los territorios indígenas. Es un escenario álgido en problemas sociales, que además se conjugan con la injusticia histórica y la explotación económica que han padecido los pueblos indígenas desde la época colonial. Pero a la par existe una lucha tenaz de resistencia y trabajo que impulsan las organizaciones sociales, de indígenas y de ciudadanos en general para mejorar sus condiciones de vida.

La ausencia de escuelas, medicinas, luz eléctrica y otros servicios aumenta el peso de la ignominia. En algunos pueblos no hay agua potable y sólo se consigue el vital líquido en los ojos de agua, ciénagas, barrancas, ríos y arroyos. Para obtenerla es necesario caminar varios kilómetros. Las casas de adobe, teja, zacate y cañuelas se unen al paisaje de viviendas de tabiques y cemento que los migrantes han construido. Los carros último modelo que circulan con placas de Estados Unidos contrastan con los caminos polvosos, las carreteras en mal estado y los indígenas que caminan descalzos por los senderos de la pobreza. La Montaña de Guerrero es el otro México, el de los de abajo. La expresión nítida de un país más allá de los discursos gubernamentales y de los megaproyectos económicos.

En esta región, la ciudad de Tlapa de Comonfort constituye el centro regional económico y político de mayor importancia. Es la población más grande y un amplio escenario de diversos fenómenos socioculturales. A Tlapa, en la jerga común se le llama Tlapita, Tlapa York, Mis Tierras Tlapas, Tlapa de Polvofort, la Ciudad de la Eterna Polvadera, el Corazón de la Montaña, Tlapa la Polvorosa, Tlapa de Me Conformo, Tlapa La Polvorienta, entre otras denominaciones presentes en el vocabulario de la gente de la región y de los foráneos. A estas denominaciones populares de los jóvenes hay que agregar que los pueblos originarios me'phaa la llaman Aphaa, y los na savi la nombran Ita Nda'yi (río lodoso). Tlapa era un centro de población indígena prehispánico; después se convirtió en una villa colonial de mestizos y españoles, y actualmente es una ciudad con población mayoritariamente indígena. Es históricamente un lugar que ha fungido como centro regional político y de poder económico. Es el centro donde se realizan los acuerdos comerciales y la mayoría de los trámites burocráticos.

En décadas recientes, la población regional también se ha concentrado en otras cabeceras municipales como Olinalá, Huamuxtitlán, Metlatónoc, Cochoapa y Malinaltepec. En estos escenarios los jóvenes muestran de forma evidente los cambios y transformaciones culturales. Resalta Tlapa como la población que se ha convertido, desde hace varios años, en el punto de enlace para migrar a otras partes del país y al extranjero a través de las redes de movilización que se han creado. Esta ciudad también ha sido el escenario y epicentro de un movimiento juvenil articulado al rock desde principios de la década de 1980.

La ciudad, desde fines de la década de los setenta, se convirtió en el lugar de arribo de numerosas familias indígenas provenientes de distintas poblaciones de la región. El crecimiento desmedido y sin planeación urbana llevó a que muchas familias ocuparan los cerros aledaños, montes, barrancas y laderas, en condiciones difíciles de asentamiento. Aunado a ello, surgieron problemas para brindar servicios, de modo que en la ciudad se sufre de desabasto de agua, dificultades en la recolección de basuras y mala vialidad. Desde esta ciudad, los migrantes establecen conexiones por distintas vías para comunicarse con el exterior, y viceversa, de

manera que se ha concretado un circuito activo de información y de bienes a través de las empresas de mensajería establecidas en las ciudades del interior del país y el extranjero. Estos ejemplos son sólo algunos signos de una sociedad indígena regional envuelta en los vaivenes de las políticas económicas nacionales y en el apego a formas tradicionales de sobrevivir, junto con las formas que ofrece el modelo económico actual.

Jóvenes en la Montaña: entre la exclusión y la miseria

Ser joven indígena en la Montaña es complejo. La definición de lo que significa ser joven no corresponde en esta región con los parámetros que indican los organismos internacionales o las instituciones ejecutoras de políticas públicas. Desde temprana edad los niños y adolescentes se incorporan a actividades productivas familiares o asumen responsabilidades que les impiden un desarrollo personal y un crecimiento psicosocial acorde con los parámetros de desarrollo humano. Los niños en la Montaña nacen con los estigmas de la pobreza, la exclusión social, la discriminación o la falta de comida, y en condiciones deplorables de vida, situación que se prolonga hasta sus años de adolescencia y juventud. Esto se acentúa en los municipios de mayor marginación social, como Alcozauca, Cochoapa, Copanatoyac, Metlatónoc, Malinaltepec, Xalpatláhuac y otros lugares.

Ser joven en la Montaña representa una posición de incertidumbre en diversos sentidos porque la pobreza económica regional ofrece pocas expectativas de desarrollo. En las actividades familiares, comunitarias y productivas se adiestran para incorporarse a faenas laborales en los cultivos y parcelas, que les ayudan a sobrevivir y a respaldar a los progenitores en su sobrevivencia cotidiana. Las actividades escolares, lúdicas, de desarrollo o de aprendizaje escolarizado pasan a segundo o tercer lugar.

Las expectativas de los jóvenes de la región de entre catorce y veinte años son inciertas. Un amplio sector, proveniente de familias indígenas, campesinas o mestizas, al culminar sus estudios de secundaria, tiene como única vía para seguir estudiando inscribirse en instituciones del nivel medio superior establecidas en Tlapa, Olinalá o Huamuxtlán. Las opciones son las preparatorias de la Universidad Autónoma de Guerrero, los colegios de bachilleres, el Centro de Bachillerato Industrial y Tecnológico y algunas pocas ofertas educativas regionales. La amplia demanda provoca que muchos no alcancen cupo en los espacios escolares, de manera que se ha formado un ejército de jóvenes sin acceso a la educación. Para muchos estudiar es costoso, lo que otorga una mayor dimensión al problema. Los jóvenes abandonan la escuela para trabajar porque la “situación es muy difícil”. Otros, para solventar sus necesidades cotidianas, trabajan como taxistas, peones de albañilería, cargadores, hojalateros, mecánicos, panaderos, o realizan otra actividad laboral. Es común entre los jóvenes indígenas acudir a trabajar como albañiles en una obra de construcción ante las necesidades económicas. Acudir a un “colado” es una actividad común de muchos jóvenes. En el “colado” se reúnen alrededor de quince trabajadores cuya función es preparar la mezcla de cemento, grava y arena para, mediante cubos de lata, vaciar en molde el techo de una casa. Trabajar como peón de albañil es una manera inmediata de ganar un poco de dinero, comprarse ropa, sostener sus estudios o ayudar a la familia.

Éstas y otras condiciones obligan a los jóvenes a mirar al otro lado, al norte o a los Estados Unidos. Buscan salir de sus condiciones paupérrimas de vida para afrontar sus necesidades básicas, o bien para poseer bienes materiales, como carros del año con buen sonido, construirse una casa, vestir ropa “de moda, de marca y original”, o para tener dinero en el

banco con el que ayudar a la familia. Éstas son algunas de las expectativas de los jóvenes de la Montaña. Al migrar tienen también la posibilidad de salir de su casa y de “vivir la vida a su manera”. La separación familiar producida por la migración implica que desarrollan un sentido de autonomía económica, se deslindan de sus padres, y hasta ejercen una sexualidad más abierta en los lugares de destino.

La migración en Guerrero se ha incrementado en las últimas dos décadas. La Montaña es región proveedora de fuerza de trabajo para las zonas agroindustriales del occidente y norte del país, así como del extranjero. El sector juvenil es uno de los más activos en la migración regional. Los municipios de Tlapa, Xalpatláhuac, Atlamajalcingo del Monte, Cochoapa El Grande, Alcozauca y Metlatónoc son lugares con una intensa movilidad de donde salen los migrantes. Las condiciones laborales en los lugares de arribo son infrahumanas. Migrar significa una larga marcha hacia la ignominia para laborar como jornaleros agrícolas en el país, o como trabajadores indocumentados en Estados Unidos, donde son presa de injusticias y se violan sus derechos humanos (Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan, 2011).

Los jóvenes migran por periodos durante los cuales consiguen dinero para comprar bienes materiales, o ahorran para seguir estudiando o ayudar a sus familias. Algunos cumplen sus expectativas, otros modifican sus objetivos, y hay quienes ya no regresan. La migración conduce a lugares y senderos difíciles. Aunque en la migración juvenil internacional predominan los migrantes del sexo masculino, en los últimos años un importante número de mujeres jóvenes migra, ya sea con el consentimiento de sus familiares o por propia decisión. Muchos suponen que los riesgos de la migración son menores para los varones, por lo que para entrar de manera ilegal a Estados Unidos buscan no exponer a los peligros del viaje a las hijas, novias, esposas, madre o hermanas. Es frecuente que, cuando las mujeres parten hacia el norte, lo hagan con gente de confianza, con sus esposos, parejas, novios, parientes o familiares que procuren su seguridad.

No existen estadísticas exactas sobre la población juvenil migrante. En la región de la Montaña es frecuente escuchar que “al menos de cada familia, hay uno radicado en los Estados Unidos”. Los jóvenes representan un sector en el cual descansan las expectativas de desarrollo y de reemplazo generacional de la región, además de que constituyen el sector en edad reproductiva. Sin embargo, el fenómeno de la migración modifica estos escenarios en diversos sentidos, de modo que los pueblos y comunidades ahora se han convertido en lugares donde frecuentemente se encuentran mujeres, niños y ancianos.

Es común que los niveles de escolaridad de los jóvenes migrantes oscilen entre los estudios primarios, de secundaria y el bachillerato. En otras palabras, el nivel de escolaridad es bajo. Sólo un sector reducido cuenta con estudios universitarios. La migración conduce a la transformación de las pautas culturales individuales, además de a transformaciones socioculturales colectivas. Entre los indígenas que migran, un alto porcentaje cumple funciones familiares a temprana edad y su responsabilidad con la comunidad y la familia es alta. Aunque no se trata de una generalidad, la migración tiene efectos ambivalentes entre la juventud, porque los jóvenes son el sector que más adopta nuevas prácticas culturales y que más frecuentemente se desapega de sus comunidades o se articula de nuevas maneras.

En la región, las instituciones de atención a la juventud son escasas y su labor es desapercibida, de modo que los pobladores se muestran indiferentes ante ellas. Los jóvenes indígenas de Cochoapa El Grande, Metlatónoc y otros lugares desconocen la existencia, por ejemplo, de la Secretaría de la Juventud de Guerrero, o tienen ideas vagas en torno al

quehacer de dicha institución, no sólo porque no tiene cobertura regional y sus programas no contemplan ejes de trabajo concretos para una juventud con características étnicas, sino porque, además, sus acciones se concentran en ciudades como Acapulco, Chilpancingo y otros centros urbanos. Es evidente la ausencia de políticas públicas y de una visión que contemple a este importante sector estratégico regional, de modo que el discurso de las instituciones sobre “los jóvenes como el futuro” choca estrepitosamente con la realidad.

La migración y las “otras músicas”

A fines de la década de los setenta y principios de la siguiente, en Tlapa se produjeron cambios culturales diversos por la paulatina irrupción de ritmos musicales distintos. En las comunidades se empezaron a adoptar las cumbias y los corridos que traían los migrantes desde lugares como Acapulco, Zihuatanejo y la ciudad de México. Se mezclaban la música de las bandas de viento y los ritmos de grupos como Los Cumbieros del Sur, Las Jilguerillas, Los Caminantes, La Luz Roja de San Marcos, La Migra, Rigo Tovar y su Grupo Audaz, Los Tigres del Norte, José Alfredo Jiménez y otros músicos que cobraron relevancia. En el caso del rock, éste sólo lo escuchaban algunos jóvenes que iban a estudiar a Puebla, la ciudad de México o Chilpancingo, pero no se trataba de un gusto generalizado porque además, en términos de consumo cultural, sólo se adopta lo que llega y está popularizado. Se conoció tardíamente a Los Teen Tops, Enrique Guzmán, César Costa, La Revolución de Emiliano Zapata y otros grupos y solistas. Las canciones populares eran “La plaga”, “Popotitos” o “Confidente de secundaria”, entre otras, que se bailaban ocasionalmente en las kermeses escolares. Algunos jóvenes y adultos escuchaban a The Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Creedence Clearwater Revival, Carlos Santana y otros grupos.

El rock llegó a la Montaña por rutas sonoras distintas como las siguientes:

- a) Por vía de estudiantes mestizos que iban a estudiar a ciudades del exterior, y a su retorno traían materiales y objetos musicales relacionados con el rock.
- b) Por la asociación de algunos estudiantes universitarios, particularmente de la Preparatoria Número 11, y su vinculación y gusto por la música de protesta, el “canto nuevo”, lo que después en algunos derivó hacia el rock y hacia la formación de colectivos juveniles.
- c) Por la intensa migración que cobró mayor fuerza a principios de la década de los ochenta. La población indígena empezó a establecerse en lugares como Ciudad Nezahualcóyotl, Chimalhuacán y el área conurbada de la ciudad de México, y comenzó a migrar a Estados Unidos, de tal manera que se crearon canales de comunicación y se asimilaron las formas de expresión y la cultura urbana de dichos lugares.
- d) La presencia de la radiodifusora indígena XEZV La Voz de la Montaña, que emite desde Tlapa, y que en 1989 inició la emisión del programa de rock *Las otras bandas*, el cual gradualmente difundió esta música en la región.
- e) A partir del consumo cultural y de la oferta en los medios de comunicación, algunos jóvenes se identificaron con este tipo de música, de modo que surgieron fenómenos como “rock en tu idioma”, y algunos programas de televisión y de radio.
- f) Por los vínculos establecidos con colectivos rockeros, grupos o gente externa que enviaba información a la región, como discos, casetes o posters. Asimismo, por la intensa información que se intercambia actualmente entre jóvenes del país y del extranjero utilizando diversos canales y redes de articulación.

Los escenarios de construcción de los nuevos procesos eran también las opciones que se ofertaban en los medios de comunicación masiva. Los únicos canales de televisión que tenían cobertura en ese entonces eran el canal 2 de Televisa y el canal 13 de Imevisión. Ambos eran las dos opciones televisivas que llegaban a la región. En particular, el llamado Canal de las Estrellas, el 2, promocionaba a muchos cantantes de la industria televisiva, así como a artistas, que iban desde El Chavo del Ocho hasta los hermanos Almada. Las telenovelas eran de culto para las madres, y quienes tenían televisión eran vistos con un estatus más alto de modernidad. El patrón cultural que impuso la televisión fue el marco en el que muchos crecieron:

A Tlapa llegaban los ecos del cine nacional por medio de la televisión. En el canal 2 de Televisa se veían películas de María Félix, Pedro Infante, Viruta y Capulina, Joaquín Pardavé, “Tin Tán”, “Cantinflas”, “Resortes” y otros personajes que eran objeto de diversión en los hogares donde tenían televisión. Programas como Siempre en Domingo, Xetú, las telenovelas y El Chavo del Ocho eran los de mayor audiencia. Además, Santo, el Enmascarado de Plata, las películas de los albañiles, Mario Almada y el cine de balazos, indios y vaqueros, malos y buenos, charros enamorados y mujeres bonitas abnegadas, no faltaban en las proyecciones del Cine Variedades y el Cinema Elba. Por supuesto que las películas de acción y karate con Bruce Lee y Jackie Chan eran las funciones más concurridas (García, 2005: 23).

En este ambiente cultural se empezaron a escuchar los sonidos de la música de rock con el que se identificaban ya algunos. Al interior del magisterio, ciertos jóvenes usaban el cabello largo emulando al Che Guevara, a Fidel Castro y a otros personajes revolucionarios, siguiendo la tendencia a asociarse con los hippies y a vestir de mezclilla. El rock fue adoptado por ciertos jóvenes pese a las críticas de una sociedad regional con marcado tradicionalismo, apego a la religión cristiana y con características étnicas en las comunidades.

¿Quiénes fueron los primeros rockeros de Tlapa o quiénes se identificaron con dicha música en la Montaña? Es impreciso. Sólo es notorio que, a mediados de la década de los ochenta, en barrios como San Francisco, El Centro, Caltitlán, Cuba y San Antonio se fueron articulando jóvenes a quienes les gustaba esta música. Los primeros rockeros eran vistos de manera extraña. Pese a lo anterior, lograron tejer una red de amistad en la escuela secundaria Juan Álvarez, en la preparatoria y en los barrios. En la Casa de la Cultura de la Preparatoria 11, dependiente de la Universidad Autónoma de Guerrero, se impartían cursos de pintura, guitarra y teatro. Ahí algunos jóvenes aprendieron a “rascarle a la lira”, o también lo hicieron de manera autodidacta a través de revistas como *Guitarra Fácil* y *Toca Rock*. Éste fue el caso de Salvador Espinobarros *El Kíkiri*, entre otros. Eran jóvenes mestizos o provenientes de familias indígenas establecidas en los barrios de Tlapa quienes fueron conformando grupos que empezaron a llamar bandas. Además de las formas tradicionales de organizarse en palomillas, en grupos estudiantiles, en equipos deportivos o en asociaciones religiosas o políticas, surgió una nueva manera de organizarse, en banda, y con gustos afines al rock, identificados por atuendos, lenguajes y símbolos específicos.

La migración a los centros urbanos del país, a las zonas agroindustriales y al extranjero influyó notablemente en los jóvenes y propició la adopción del rock como un medio de desahogo o de denuncia de la realidad regional. El atuendo, el comportamiento, el lenguaje y las actitudes de muchos jóvenes se transformaron. Los migrantes retornaban de las ciudades del interior del país y del norte con influencias ciudadinas notorias. Las nuevas

formas de saludarse, de cotorrear y rolarla eran con las clásicas expresiones coloquiales: “¿qué onda?”, “nel”, “simón”, “chido”, “ahuilfor”, “bato, ya te vi, sé cómo danzas y cuál es tu transa”. Los “mojados”, particularmente, regresaban a la tierra que los vio nacer escuchando música de rock, con el cabello largo, hablando bien machín, usando tenis Nike, Reebok, Superfaro, Converse, y vistiendo pantalones de mezclilla, chamarras de piel y playeras negras o de marcas transnacionales como Levi’s, Guess o Lee. Adornaban sus atuendos y vestimentas con collares, pulseras, estoperoles, parches y dibujos. Un componente importante eran los equipos de audio y los objetos electrónicos que traían a su retorno, como videocaseteras, modulares, grabadoras, televisiones o audifonos, además de camionetas y otros artefactos.

La represión hacia los rockeros era constante. Los adultos y la sociedad conservadora local descalificaban a los rockeros con términos como mariguanos, vagos, rateros o flojos, que escuchaban música del diablo y para locos. Portar una playera negra, un arete en la oreja, pulseras, chamarras con estampados o alguna prenda rockera constituían desafíos que en ocasiones provocaban el rechazo de los adultos. Los policías municipales, los judiciales u otras autoridades en ocasiones paraban, interrogaban o reprimían a los jóvenes vestidos como rockeros. En el ámbito familiar las experiencias también eran dolorosas. Muchos jóvenes eran regañados o amonestados, y sus revistas, discos y casetes eran destruidos. Y a más de alguno lo obligaron a rasurarse y a cortarse el cabello largo. Algunos dirigentes de la oposición partidista y profesores vinculados a la universidad tildaban al fenómeno de rock como una forma “de colonización imperialista yanqui”, o de imitar “costumbres extranjeras enajenantes”. Sin embargo, muchos jóvenes se inmiscuyeron en el rock por rebeldía hacia sus padres, por el gusto de escuchar música diferente, por ser modernos o por una actitud de protesta hacia lo que pasaba en la sociedad y las injusticias. La represión y las descalificaciones fueron el motivo por el cual la comunidad de rockeros mostraba recelos a manifestarse abiertamente. Lo hacían en círculos pequeños, en convivios, y gradualmente se hicieron visibles en las calles, las escuelas y en tocadas.

Los rockeros se vieron influidos por personas, grupos, colectivos y bandas que promovían el rock en otros lugares del país. Los más audaces acudían al Tianguis del Chopo, en la ciudad de México, de donde traían discos, casetes, playeras, noticias e impresiones de la capital, y sobre todo revistas y fanzines. Para ello ahorran durante varios meses. Los que no iban, encargaban objetos. Fue de esta manera como se creó un circuito en el que ir al Chopo significaba consagrarse; un ritual de paso obligatorio que muchos no lograban realizar por falta de recursos económicos. El viaje era en autobús y por sinuosas carreteras, y solía durar ocho horas. En el Chopo se lograron establecer vínculos e intercambios de información con roqueros de otras entidades.²

La información contenida en las revistas y fanzines animó a los rockeros de Tlapa a impulsar y crear proyectos de organización propios. En Tlapa, en el único puesto de revistas instalado en el Portal Morelos (raro, pero cierto), se vendían las revistas *Banda Rockera*, *Rock y Sonido*, *Conecte* y *Metal Hits*, y también llegaban ocasionalmente revistas de rock pop, como *Metalmanía*, *Metal Hammer*, *Ripley* y *Toca Rock*. Un grupo de jóvenes integró el colectivo

² Uno de los primeros en realizar el viaje al Tianguis del Chopo fue José Manuel Parra Villavicencio, *El Cocol*, quien logró establecer un circuito de comunicación y una red con la gente del tianguis y sus amigos en Tlapa. Él realizaba viajes frecuentes y traía discos, casetes y material, que distribuía y compartía con sus amigos y con la banda rockera local. Entrevista, 17 de mayo de 2013, Tlapa, Guerrero.

Mugre y Miseria (*takua ndá'vi*, en lengua mixteca), que se reunía en el barrio de San Antonio de Tlapa. En el grupo intercambiaban ideas, música e intentaron realizar fanzines, actividades comunitarias y eventos artísticos, entre otras acciones. Ese fue el primer núcleo organizado de jóvenes que sembró iniciativas de trabajo juvenil con una tendencia punk. En adelante otros se sumarían y aportarían sus energías y experiencias.

La Voz de la Montaña

La radiodifusora XEZV La Voz de la Montaña inició sus transmisiones el 10 de marzo de 1979. Fue creada e impulsada en el marco de las acciones políticas indigenistas en la región durante el sexenio de José López Portillo. Fue un proyecto pionero de radiocomunicación cuyo objetivo era servir como instrumento para castellanizar a la población indígena. Tres décadas después la estación tenía una sólida presencia regional por su labor en favor de la cultura de los pueblos nahua, nasavi, me'phaa y de la ciudadanía de la Montaña. Transmite desde Tlapa y se sintoniza en el cuadrante 800 de amplitud modulada, con 5 mil watts de potencia. Sus emisiones tienen cobertura en 19 municipios de la Montaña y alcanzan a llegar a poblaciones de Oaxaca y Puebla. Recientemente inició transmisiones por internet y establece enlaces con Radio Educación, Radio UNAM, radiodifusoras indígenas y una estación de Nueva York dirigida a los migrantes (Obregón, 2003).

La Voz de la Montaña en sus inicios fue objeto de descalificaciones por mestizos, que le adjudicaban términos como “la radio de los inditos” y “la estación donde se hablaban dialectos”. Con los años ganó un lugar gracias al trabajo y la constancia de los locutores. Ahora se reconoce su labor, principalmente por acompañar las maneras de pensar y sentir de la gente, por dar la palabra y el micrófono a la ciudadanía para hablar en su propia lengua, por su oferta de música y por tender puentes de diálogo.

La radiodifusora surgió como un proyecto pionero para la difusión de las culturas indígenas nasavi, nahua y me'phaa de la región de la Montaña. Es un espacio plural que ha dado voz “a los habitantes de la Montaña”. Actualmente no se puede concebir la vida de la región sin este importante medio de comunicación ya que ha acompañado la vida de estos pueblos. La radiodifusora (primera estación bilingüe a nivel nacional) incluye en su barra de programas diferentes manifestaciones culturales de la región, como la transmisión de fiestas, de encuentros de músicos tradicionales, y de relatos, cuentos, leyendas, música y costumbres. Además, brinda servicios como la sección de avisos, por medio de la cual los usuarios envían mensajes y recados desde y hacia diferentes puntos de la región y el país, principalmente de los migrantes ubicados en el norte del país y Estados Unidos.

La radio es parte de la vida cotidiana montañera. La gente reconoce e identifica las canciones y rúbricas de presentación, entre ellas “Tierra mestiza”, de Los Folkloristas, “Pueblo en lucha”, de Los Calchakis, “A la izquierda del Colibrí”, de Jorge Reyes, o la música de bandas y otros sonidos que ya forman parte del imaginario colectivo. En ese imaginario se encuentran programas como *Nuestras bandas*, *El correo de los amigos* o *Nuestros pueblos*, la radionovela *Las tierras flacas*, la serie *500 años*, la emisión infantil *Arcoíris*, el programa de opinión *Resonancias*, la sección de avisos *La hora del topil*, la locución en lenguas indígenas, la promoción de los derechos humanos, el rock combativo, crítico y autogestivo de *Las otras bandas* y otros programas.

El primero de agosto de 1994, antes de las elecciones federales de ese mismo año, la radiodifusora sufrió un atentado en el que fueron robados el equipo y aparatos de transmisión,

de modo que durante tres meses la radio se mantuvo inactiva. Posteriormente volvió al aire pero con dificultades y tardó un par de años en reestructurarse. Desde entonces se han dado diversos sucesos, como el cambio de directores, el recorte de personal o la falta de presupuesto para impulsar proyectos radiofónicos con las comunidades. También, en varias ocasiones los indígenas han tomado la estación debido a problemas en la designación de los encargados de la emisora.

A la par del desarrollo y la propuesta de La Voz de la Montaña, en las últimas décadas han surgido estaciones de radio comerciales, con alcance limitado, en algunos municipios como Huamuxtitlán, Xochihuehuetlán, Cualac, Olinalá, Alcozauca y Metlatónoc. En Tlapa se han creado otras radiodifusoras que promueven música comercial, como Radio Ursus Candela o Radio Éxtasis, entre otras. También, al calor de las luchas sociales han surgido iniciativas radiofónicas de carácter comunitario, de promoción de la lengua y cultura, de defensa del territorio y de promoción de música alternativa. Entre estas estaciones se encuentran: Vaza Radio, en Tlapa; Radio Tachi Ñuultia Ta'un, en Metlatónoc, en el cuadrante 94.3 FM; Radio Ñomdaa, La Palabra del Agua, en Sulja'a, Xochistlahuaca; La Voz de los Pueblos, en el 97.4 FM, que transmite desde la comunidad de Espino Blanco en la Montaña; Uan Milahuak Tlajtoli ("sembramos palabras para cosechar esperanzas"), de Chilapa; Voces Nuestras, de los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa; Radio UNISUR, de Cuajinicuilapa; La Voz de la Costa Chica, de San Luis Acatlán, y Radio Despertar de mi Pueblo, de Chilixtlahuaca, que impulsan los miembros de la policía comunitaria. Estas experiencias son inéditas y refuerzan el andar de los pueblos a pesar de la represión que han sufrido. Lo anterior indica el grado de conflicto con las autoridades y la incesante lucha de los pueblos indígenas por el acceso a los medios de comunicación.

Las otras bandas

La XEZV La Voz de la Montaña es la única estación indígena a nivel nacional que transmite un programa de rock: *Las otras bandas*. Todos los sábados, de las 13:00 a las 14:00 horas, inicia "el viaje con las bandas que hacen el rock sin fronteras". El programa se creó en agosto de 1988, siendo director de la estación el antropólogo Eduardo Valenzuela, quien aceptó la iniciativa de los jóvenes rockeros de Tlapa. La fundación del programa se debió a la amistad entre José Manuel Parra Villavicencio *El Cocol*, y Obdulia Jiménez *La Yuya*, con el director de la radiodifusora. De esta manera se permitió a los chavos rockeros transmitir música rock y difundir sus ideas. Romeo Flores, uno de los iniciadores del programa, rememora:

En la radio encontramos discos de rock de los Doors, de La Cruz, de Chac Mool, de Pink Floyd. Encontramos mucho material y el director nos dijo que nos daba media hora los jueves. El primer programa fue de seis a seis y media. Lo hicimos improvisado. Pero ya en los siguientes se grabó la introducción, la rúbrica, que era la voz de Amílcar [Serrano]. Se hizo todo lo demás. No guardamos ningún recuerdo de ello. Aunque la banda, los del [Barrio de] San Antonio, nos dijeron que lo habían grabado. Terminando el primer programa nos fuimos para allá, lo escuchamos y estuvimos comentando donde nos equivocamos. ¡Estábamos todos emocionados, nos reíamos! Los que iniciamos como locutores, fuimos tres: José Manuel *El Cocol*, Amílcar Serrano, yo y el director que nos ayudaba, además del [técnico] que estaba en los controles. También había una señora que nos decía cómo hacerle. Nos decía entre las canciones cómo hacerle porque no

llevábamos nada escrito. La banda que nos acompañaba, casi todos se quedaban afuera viéndonos por la ventana de la cabina. Todos los jueves la radio se llenaba de banda (Romeo Flores, entrevista, 31 de enero de 2014).

El programa de rock se mantiene vigente 25 años después. Es el único de este tipo en una radiodifusora indígena a nivel nacional y el de más larga trayectoria en el estado de Guerrero. Otros fundadores del proyecto radiofónico fueron Santiago González Iturbide *Chago*, Amaruc Vivar *Maru*, Leonel Ibarra *Nel* y Heberto Robles *Mona*, entre otros. Los primeros locutores, José Manuel Parra, Amílcar Serrano y Romeo Flores, emigraron a Estados Unidos. Amílcar se integró a la banda de punk Huasipungo, una banda de culto en el movimiento subterráneo punk de la ciudad de Nueva York. Actualmente mantiene un proyecto personal llamado Patarrajada y edita sus discos de manera independiente. Hasta la fecha mantiene comunicación con los responsables del programa.

El movimiento rockero de Tlapa se fortaleció con las emisiones de *Las otras bandas*. El programa fue el punto de reunión de la banda de Tlapa y de las colonias populares, de los estudiantes y jovencitas de la Secundaria Juan Álvarez y de la Preparatoria 11 de la Universidad Autónoma de Guerrero. Inicialmente acudían por gusto o curiosidad, para solicitar sus rolas preferidas o para que les grabaran casetes con la música que les gustaba. El nombre *Las otras bandas* surgió de las pláticas que sostuvieron los encargados. Romeo Flores recuerda:

A la persona que se le ocurrió el nombre de *Las otras bandas* fue a Cocol [José Manuel Parra]. Porque es clásico de La Voz de la Montaña escuchar la música de nuestras bandas. Entonces, como era una radiodifusora indígena y como nosotros sabíamos que eso iba a llegar a muchos lugares de la región de la Montaña, pues dijimos que tenían que conocer el otro tipo de música. Esta gente tiene que saber de este tipo de música, y entonces empezamos a idear nombres, que Rock de la Montaña, que no sé qué. Lo clásico. Pero le salió al Cocol, quien dijo: ¿por qué no le ponemos *Las otras bandas*, pues ya existen *Nuestras bandas*? Incluso la idea era que la misma entrada de *Nuestras bandas* se iba a hacer para *Las otras bandas*, aunque con guitarras y baterías, pero no había manera en ese tiempo. Así fue como nació el nombre del programa (Romeo Flores, entrevista, 31 de enero de 2014).

Los primeros locutores marcaron una pauta a seguir desde el inicio. No cobraban ningún salario por realizar su labor, y adoptaron una postura crítica y de información tanto del rock, como de los sucesos cotidianos y las luchas sociales. En sus emisiones iniciales se informaba sobre los orígenes del rock con la pretensión de modificar la falsa visión creada por los medios amarillistas, que lo asociaba a drogas, violencia y otros estereotipos negativos. El objetivo era fomentar la unidad de la banda local y consolidar el movimiento rockero en Tlapa y en la región de la Montaña.

Durante 25 años se ha dado una secuencia de actividades. Entre otros eventos se han realizado festejos, como el celebrado el 6 de abril de 2002, en el décimocuarto aniversario del programa. En esta ocasión, las actividades realizadas fueron: una exposición de revistas y discos de rock, un foro radiofónico, una plática ofrecida por un integrante de las Juventudes Antiautoritarias Revolucionarias (JAR) sobre el movimiento punk y una tocada en el teatro al aire libre de La Voz de la Montaña, con la banda Tupac Amaru del Distrito Federal. En otras ocasiones, en el marco del aniversario del programa se han realizado tocadas y encuentros juveniles con músicos de fuera

y locales. Recientemente, en agosto de 2013, se presentaron grupos como Vitruvio, Guerreros Jaguar, Benjamín Anaya, El Rapero de Tlapa, Sonido Antisistema y otros más.

El programa sigue siendo un espacio autónomo a través del cual se difunden ideas asociadas a los chavos banda, punks, heavymetaleros, darketos y a otras formas de asociación juvenil. Los actuales locutores se vinculan mediante redes de comunicación con bandas, grupos de rock, colectivos, músicos y rockeros de otras regiones del país y de Estados Unidos. Mantienen un corredor de información musical y de ideas mediante discos, revistas, fanzines o periódicos, así como a través de internet. Los locutores abordan temas sobre rock, punk, medios de comunicación, justicia, derechos humanos o luchas indígenas, y respaldan iniciativas ciudadanas y a organizaciones no gubernamentales. También realizan actividades de promoción cultural y son solidarios con luchas sociales de la región, de forma que han respaldado iniciativas como La Otra Campaña. En abril de 2006, cuando el delegado Zero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional realizó un recorrido por varias entidades del país, en Tlapa el colectivo *Las otras bandas* fue uno de los anfitriones.

Escena en movimiento

La escena rockera local se ha consolidado por la organización autónoma de los jóvenes y por los contactos que mantienen con rockeros de otros puntos del país. La vinculación con el exterior ha permitido el intercambio material y de parafernalia rockera. El punto de referencia para los rockeros de Tlapa es, básicamente, el tianguis del Chopo, en la ciudad de México, donde establecen contactos con grupos, colectivos y bandas que se movilizan por solidaridad con el movimiento local.

La organización autónoma de los jóvenes ha permitido realizar tocaditas con bandas locales, de Guerrero, de Puebla, de la ciudad de México y del extranjero, como en el caso de la banda de punk hardcore Sin Dios, de Madrid. Esta agrupación, como parte de la Gira por la Liberación de Espacios y contra la Usura Musical, acudió a tocar a Tlapa el 11 de febrero de 1999. También han organizado eventos como el Primer Festival de Rock, en el mes de julio de 1999, con la presentación de la banda de ska La Nana Pancha, y los grupos de punk Coprofilia e Inyectiva, en las instalaciones del Club de Leones. Los rockeros de Tlapa muestran su capacidad organizativa y su autonomía en la promoción del rock, con actividades que van desde tocaditas, audiciones, apoyo a consultas ciudadanas, elaboración de fanzines, producción de un programa de radio en La Voz de la Montaña, formación de colectivos, apoyo en marchas a estudiantes, realización de exposiciones de rock y presentaciones de libros.

La creación de colectivos rockeros es una característica de los jóvenes de la Montaña. Resaltan, por ejemplo, en distintos momentos y con diferentes acciones e impactos: Yakua Nda'vi (mugre y miseria), el colectivo Pacuzi, el colectivo Reflexionista Fórmula Positiva o el colectivo Montaña Sur, que editaron el fanzine *El Caracol*; La Komarka Anarka, que difundía su fanzine *Conciencia y Libertad*; el colectivo Unidad y Dignidad Rebelde, que editó varios números del folleto *Aquí Estamos*. Se encuentra el recién creado colectivo el Rock es Cultura. Destaca también el papel de los integrantes del colectivo Resistencia Punk Anarquista Guerrero, que difundía sus ideas a través del fanzine *Lee y Lucha*, aunque con impactos reducidos en círculos pequeños de acción. El eje de sus acciones e ideas era la vinculación y el apoyo a los movimientos sociales, en oposición a las injusticias, y una marcada identificación con los pueblos originarios. También en ese tenor se encuentran grupos estudiantiles como el colectivo Vientos del Sur y el colectivo Hasta la Victoria Siempre, entre otros.

Resistencia Total y otros grupos

En 1993 se formó el grupo Resistencia Total. Los integrantes de la banda eran Israel Robles, quien tocaba la guitarra y cantaba, Heberto Robles en la batería, y Gabriel Rivera *El Chales* en el bajo. Las letras de sus canciones eran consignas contra la tortura animal o pronunciamientos de libertad, a favor de la ecología, denunciando la miseria, la discriminación indígena y la desigualdad social de la región.

La banda tenía el proyecto de cantar en tu'un savi (la lengua de la lluvia o mixteco), pero no concretaron su idea. Sin embargo, dedicaron a los pueblos y comunidades de la región de la Montaña la canción "Héroes asesinos" como un homenaje a su lucha y resistencia:

Hace más de quinientos años
no se olvida la masacre de mis ancestros
12 de octubre más 500 años de historia estúpida.
Más de 500 años de resistencia indígena [...]
Porque para ellos es pecado decirles la verdad.
Es pecado decir que han matado a gentes inocentes y robado todas sus riquezas
y quemado a los dioses y haber traído su pinche religión
¡Malditos asesinos! ¡Hace más de 500 años no se olvida la masacre de mis ancestros!

¡No hubo descubrimiento no hubo conquista!
Sólo masacraron a nuestros hermanos, violaron a mujeres, mataron a niños y ancianos
¡12 de octubre ni encuentro de dos mundos,
ni día de la raza, fue una masacre a nuestros hermanos!

La banda tuvo una trayectoria efímera. Sus tocaditas fueron las siguientes: en noviembre de 1994, en un aniversario de la escuela preparatoria, el 30 de julio de 1995 en el barrio de San Antonio, y el 24 de noviembre del mismo año alternó con los grupos Cristo y Coprofagia, en la Preparatoria 11 (García, 1996). Después el grupo se desintegró y sus integrantes tomaron caminos diferentes. Gabriel Rivera emigró a Estados Unidos en busca de mejores oportunidades económicas y laborales, donde continúa todavía. Se integró a una banda de rock y estudia en sus ratos libres. Israel Robles realizó estudios universitarios y sigue promoviendo tocaditas y exposiciones, y colaborando en el programa de rock *Las otras bandas*, en la radiodifusora La Voz de la Montaña. Heberto Robles formó una familia y trabaja. De vez en cuando se le ve en algunas tocaditas. Resistencia Total pasó a formar parte de la historia rockera local.

En recientes años se ha incrementado el número de bandas de rock. Como ejemplo tenemos a Antídoto, Resistencia Urbana (rock urbano), Vitruvio (rock urbano y metal), El Zótano de Roje (rock urbano), Rata Muerta (punk), Ekzodo (ska), y en Huamuxtitlán se encuentra el grupo Amux. En Tlalixtaquilla hay un grupo de jóvenes que toca rock progresivo, en la Universidad Intercultural del Estado de Guerrero existe un grupo de rock, y en Chilapa una de las bandas más dinámicas de rock urbano y ska es Guerreros Jaguar. A la par también empiezan a aparecer grupos juveniles asociados al hip-hop o al rap, como El Rapero de la Montaña, en Tlapa.

Punto y seguido

Este breve recuento del rock en Tlapa y la Montaña nos ha permitido observar la consolidación de un movimiento local fortalecido gracias a la constancia de los jóvenes por ganar espacios de expresión a pesar de la intolerancia de las autoridades locales. La presencia del rock en esta ciudad proviene de la migración y de los contactos que mantienen los jóvenes en los centros urbanos del país y allende la frontera norte. La asimilación y la adopción de nuevas prácticas culturales y de nuevos estilos de lenguaje, vestimenta, gestos, símbolos y actitudes son evidentes. Los jóvenes se identifican con el rock, el rap o la bachata, o bien adoptan manifestaciones como la narcocultura, la onda de los cholos y otras expresiones de la frontera norte del país. El rock se asimila, entre otros factores, como una manera de diversión y desahogo, y como una actitud autogestiva, rebelde y contestataria.

La consecuencia y la sagacidad de los jóvenes son visibles dado que han generado un movimiento rockero y han mantenido vivo durante veinticinco años un programa de rock como *Las otras bandas*, en la radiodifusora XEZV, un espacio autónomo construido por y para la banda. Es singular observar que los rockeros han establecido redes de comunicación con colectivos punks, promotores, músicos, bandas e individuos de otras ciudades del país y del extranjero en su afán por intercambiar material musical, revistas, libros y experiencias en la promoción del rock.

La autogestión es una característica de la banda rockera de Tlapa. Con sus propios recursos y medios se las han ingeniado para sostener y promover una música distinta a la de la región, de tal modo que han crecido en número y han abierto espacios de recreación y manifestación en la radio, en las tocadas, con sus colectivos, a través de sus fanzines y apropiándose de las calles y de su territorio simbólico con signos, señales y formas comunes de hacer, para gritar al cosmos su simpatía por el rock y solidarizarse con las luchas sociales y los pueblos indígenas.

Caracterizar a los rockeros de Tlapa sería encasillarlos en un molde, porque los jóvenes tienen diversas expresiones, de tal modo que el recuento presentado es apenas un breve y muy general acercamiento a los fenómenos juveniles en la región. Ampliar el estudio de este tema implicaría observar con mayor detalle y hacer un análisis de las formas de expresión juvenil de los indígenas y los migrantes de lugares como Huamuxtlán, Alpoyeca, Olinalá, Xochihuehuetlán, Xalpatláhuac, Metlatónoc, Copanatoyac y otros municipios, en donde se observa a jóvenes que escuchan rock a todo volumen, visten atuendos rockeros, lucen el cabello largo y pintan en las gastadas paredes de adobe grafitis, dibujos y nombres de grupos y bandas.

La aparición de otros fenómenos, como los “sonidos” que amenizan las fiestas familiares y los bailes públicos, obliga a una reflexión aún más amplia. Hoy en día, en las fiestas de los barrios se baila al ritmo de cumbias, narcocorridos, salsa y rock, con canciones de grupos como Los Tigres del Norte, hasta bandas como Mago de Oz, El TRI, Vago, Haragán y Manu Chao. La migración de jóvenes al norte se expresa con la aparición de chavos que visten imitando a los cholos (tenis, pantalones holgados o camisas de cuadros), los skatos (pantalones holgados, anchos, playeras de equipos de fútbol o deportivas y mochilas en las espaldas), y los grafiteros. Se trata, en conjunto, de fenómenos que aparentemente tienen más relación con las urbes de concreto, pero que han sido adoptados por un sector de la juventud local.

El escenario juvenil de Tlapa y la Montaña se muestra dinámico, complejo y diverso. Sobre el emerger de la rebeldía juvenil en la Montaña, Abel Barrera Hernández señala:

Este florecimiento de la identidad rebelde en la Montaña de Guerrero ha ido forjando en los jóvenes indígenas un reencantamiento de la cultura propia y una reafirmación del rock subterráneo, por la búsqueda de valores que dan sentido a una manera de estar en el mundo y de asumir dicho compromiso a favor de los pueblos indígenas. A pesar de los espacios vedados por las autoridades de la juventud rebelde de la Montaña de manera silenciosa y marginal va creando sus propios espacios en la colonia, en el barrio, en la escuela, en la calle, en la Voz de la Montaña, en la consulta zapatista o en los hoyos funky. Los jóvenes rockeros al igual que los pueblos indígenas luchan por la tierra, la de sus abuelos, la que les permitió crecer como pastores o como niños trabajadores del campo. Es por la tierra y sobre todo por el territorio por lo que se lucha, por lo que se es rebelde (Barrera, 2001).

La banda en la Montaña sigue danzando por la libertad y el tema todavía es punto y seguido.

Redes y comunicación dinámica entre jóvenes y música

Los jóvenes establecen redes de comunicación y se vinculan con distintos lugares de Estados Unidos. Su partida hacia allá es incluso asumida como un rito de paso, una experiencia que les otorga un lugar en su grupo. Decir “ya fui al norte”, y platicar sobre sus sufrimientos, peripecias o aventuras, tienen un gran significado en su vida y en su círculo colectivo. Los chavos se establecen en las urbes del norte, crean vínculos entre sí y se reafirman como jóvenes, montañeros o guerrerenses en la vida cotidiana, el trabajo y la faena; también en las calles y en los parques, en los días de descanso, cuando comparten nostalgias y añoranzas por la tierra que los vio nacer, o intercambian comida u otros productos que les llegan de sus poblaciones y que les ayudan a aminorar la carga de soledad y los problemas que padecen allá. Se reúnen para intercambiar puntos de vista y opiniones sobre lo que pasa en la región.

El circuito de comunicación actualmente ha asumido otras modalidades, como la utilización frecuente del correo electrónico. También realizan videos caseros (con videograbadoras o celulares) que después suben a las populares páginas de internet Youtube, Twitter o Facebook. Los temas son diversos; desde fiestas de las comunidades o tocadas de rock con Liranrol o TexTex, hasta bromas estudiantiles, mensajes para las novias, imágenes de la región de la Montaña acompañadas de música del popular grupo Kimi Tuvi, o jóvenes laborando, descansando o compartiendo cervezas en Estados Unidos. Presentan un amplio repertorio visual de las experiencias migrantes.

El uso de las páginas de internet constituye una herramienta frecuente de las asociaciones de “sonideros”. Los jóvenes graban sus tocadas y después las envían a sus amigos a Estados Unidos con sus saludos. Otros han creado páginas en las que comparten fotografías de sus eventos. En Tlapa, Huamuxtitlán, Olinalá y Xochihuehuetlán los servicios de envío crean un circuito dinámico de productos y mercancías. Como parte de este circuito de comunicación, asimilación de experiencias y cambios socioculturales en la región, son los jóvenes los más propensos a la adopción de nuevas acciones y prácticas culturales. Las manifestaciones culturales y musicales asociadas al rock, el hip-hop, los narcocorridos, el grafiti, la bachata, los sonideros y el “cholismo” están presentes en la región de la Montaña.

Con las manifestaciones culturales arriban prácticas, hábitos y vestimentas que los jóvenes de la Montaña asumen y les permiten identificarse y reinventarse, al intercalarlas en sus

comunidades hasta provocar transformaciones culturales. La migración funciona como un circuito de movilidad de bienes económicos, culturales, simbólicos y colectivos. Los modernos trashumantes de la Montaña hacen sonidos eléctricos y un slam por la libertad fusionando su cultura propia con elementos externos, de modo que la identidad se transforma y reconfigura. La música de rock, en el caso que he presentado, ha desencadenado procesos de identificación, unidad, voluntarismo y trabajo.

Los jóvenes de la región, tanto mestizos como indígenas, han recurrido al rock como vehículo de identidad, de desahogo y de protesta ante las injusticias, y también para marcar un punto de ruptura con sus familias y comunidad; o se desapegan o fortalecen vínculos. En este marco es en el que producen relaciones y circuitos de información, para generar un discurso con posturas propias y seguir sembrando a través del rock.

Referencias bibliográficas

- Agustín, José (1996), *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México: Grijalbo.
- Anaya, Benjamín (2000), *Neozapatismo y rock mexicano*, México: Ediciones La Cuadrilla de la Langosta.
- Anaya, Benjamín (1998), “Los fanzines: notas para una lectura sin prejuicios”, en revista *Generación*, núm. 17, febrero-marzo, México, p. 40.
- Arana, Federico (1988), *Roqueros y folcloroides*, México: Joaquín Mortiz.
- Ávila Landa, Homero (2001), *Historia del rock en Xalapa, 1960–1995*. Tesis de Licenciatura en antropología, Universidad Veracruzana, México.
- Barrera Hernández, Abel (2001), “Neozapatismo y rock, la rebeldía en movimiento” [comentarios en la presentación del libro *Rock mexicano y neozapatismo*]. Tlapa, 29 de septiembre.
- Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan (2005), *Migrar o morir: el dilema de los jornaleros agrícolas de la Montaña de Guerrero*, México: Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan [documento inédito].
- Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan (2011), *Migrantes somos y en el camino andamos*, Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan, noviembre [documento inédito].
- García Leyva, Jaime (2005), *Radiografía del rock en Guerrero*, México: Ediciones La Cuadrilla de la Langosta.
- García Leyva, Jaime (2013), “Veinticinco años de jóvenes, rock y resistencia en La Montaña de Guerrero”, en *Desinformémonos*, núm. 213, 5 de agosto, Disponible en: <http://desinformemonos.org/2013/08/veinticinco-anos-de-jovenes-rock-y-resistencia-en-la-montana-de-guerrero/> [consultado el 22 de octubre de 2013].
- García Leyva, Jaime (2009), “La Voz de la Montaña. 30 años de radiodifusión indígena, 20 años de rock”, en *La Jornada Guerrero*, 23 marzo.
- García Leyva, Jaime (2003), “Neozapatismo y rock mexicano”, en *Semanario de Política y Cultura La Trinchera, Segunda Época*, 22 al 27 de abril, núm. 377, pp. 2-4.
- García Leyva, Jaime (2002), “El rock de la Montaña”, en suplemento *Ojarasca*, en *La Jornada*, núm. 67, noviembre, pp. 3-4.
- García Leyva, Jaime (2000), “Radiografía del rock en Guerrero”, en *Diario Guerrero Hoy*, Chilpancingo, Guerrero, 28, 29 y 30 de marzo, año 1, núms. 192, 193, 194.
- García Leyva, Jaime (1999), “Rockrónica en la Montaña de Guerrero”, en *Zona Desierta* (suplemento cultural), *El Observador*, núm. 398, Acapulco, Guerrero, 5 de abril.
- García Leyva, Jaime (1997), “La radio en las Montañas de Guerrero: Las otras Bandas”, en *El Nuevo Amanecer de Querétaro. Semanario de información, análisis y alternativas*. San Juan de Río, Querétaro, México, núm. 377, 6 de octubre, pp. 19-20.

- García Leyva, Jaime (1996), “Rock en las montañas de Guerrero (Tlapa). Crónica de una tocada”, en *El Nuevo Amanecer de Querétaro. Semanario de información, análisis y alternativas*. San Juan de Río, Querétaro, México. 12-18 de febrero, pp. 7-10.
- Martínez Rentería, Carlos (comp.) (2000), *Cultura contra Cultura. Diez años de contracultura en México. Antología de textos publicados en Generación*, México: Plaza y Janés.
- Obregón Téllez, Jorge Raúl (2003), “La Voz de la Montaña. Comunicación e identidad”, en Cienfuegos Salgado, David (comp.), *Ensayos sobre el estado de Guerrero*, México: UAG, pp. 27-42.
- Pacheco Pólito, Anarsis (2011), “Cumple 23 años programa de La Montaña que difunde rock en el idioma tu’un savi”, en *El Sur*, 12 agosto.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza (1998), *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México: CNCA/SEP.
- Valenzuela, José Manuel y Gloria González (coords.) (1999), *Oye como va. Recuento del rock tijuanaense*, México: CONACULTA/Centro Cultural de Tijuana/SEP/Instituto Mexicano de la Juventud.
- Zolov, Eric (2002), *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México: Norma.

Hemerografía

Periódicos

- Renacimiento de Guerrero*, *Tribuna de la Verdad*, Tlapa, Guerrero.
El Nuevo Amanecer de Querétaro, Querétaro.
Trinchera, Chilpancingo, Guerrero.

Revistas

- Banda Rockera*
Conecte
Metal Hammer

Fanzines

- El Caracol*, núm. 0, marzo de 1996, Tlapa, Guerrero.
Banda Rockera, núm. 7, 8, 37, 40, 53, 113, México D.F.
Conciencia y Libertad, núm. 1, 2, 3, 4. Tlapa, Guerrero.
Abril, núms. 1, 2, 3, 4, 5, Tlapa, Guerrero.
Lee y Lucha, núm. 1, 2, 3, 4, 5, 2002, Tlapa, Guerrero.
Aquí Estamos, núm. 1, 2, 3, Tlapa, Guerrero.

Entrevistas

- José Manuel Parra Villavicencio, 17 de mayo de 2013, Tlapa, Guerrero.
 Obdulía Jiménez, abril de 2002, Tlapa, Guerrero.
 Romeo Flores García, 9 de enero de 2004, Tlapa, Guerrero.

ROCK EN TU IDIOMA, ROCK EN MI IDIOMA: ETNICIDAD Y GEOGRAFÍAS CULTURALES EN EL CONSUMO DEL ROCK EN TSOTSIL

Juris Tipa*

Resumen: En este estudio se explora la percepción y el consumo del rock en tsotsil entre los estudiantes de la Universidad Intercultural de Chiapas, priorizando las diferencias etnolingüísticas entre los alumnos y los diferentes ambientes socioculturales de los que provienen. Se vislumbra cómo los jóvenes se apropian de la música, la diferencian y se posicionan culturalmente ante distintas propuestas musicales. Se concluye que el consumo de rock en tsotsil se caracteriza por una segmentación de su público con base en las geografías culturales. Sin embargo, las opiniones y percepciones de este estilo musical también varían dentro de su grupo cultural correspondiente (jóvenes tsotsiles y tseltales). Aquí se diferencian las interpretaciones de los cambios culturales en forma de una mutación o transformación cultural.

Palabras clave: gustos musicales, jóvenes, etnicidad, identidades, geografías culturales.

Introducción: ¿por qué el rock en tsotsil?

Elaboré el presente trabajo con base en mi tesis de maestría en antropología social, para la cual entrevisté a veinte alumnos activos de la sede principal de la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH), ubicada en San Cristóbal de Las Casas. En dicho estudio participaron diez mujeres y diez hombres de habla castellana, además de tsotsil, tseltal y ch'ol. Entre sus elementos comunes encontramos: que son jóvenes (entre 18 y 25 años), son de Chiapas

* Estudiante de doctorado en antropología social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México. Líneas de investigación: consumo cultural, gustos musicales, jóvenes, identidades y etnicidad. Correo electrónico: juris.tipa@gmail.com.

(aunque de distintas poblaciones) y estudian en la UNICH. Su participación en el estudio fue voluntaria y puede suponerse que se acercaron jóvenes que querían hablar sobre la música porque es algo importante en sus vidas, o que simplemente querían platicar con un extranjero por curiosidad. Sea como fuere, el interés de los estudiantes por participar en este estudio fue sorprendentemente alto. La música, a fin de cuentas, es uno de los bienes culturales más consumidos entre los humanos, y especialmente entre los jóvenes. También es importante indicar que el uso de métodos cualitativos, en lugar de las encuestas que se utilizan tradicionalmente en este tipo de investigaciones, fue indispensable para coleccionar datos sobre la relación entre el consumo de música, los distintos niveles del gusto y las dimensiones de identidad.

El tema principal de las entrevistas fue la música: las preferencias propias, las preferencias de los demás y la relación que cada uno establece con diferentes estilos musicales. Hacer este tipo de exploración fue particularmente fructífero por los tan distintos contextos socioculturales de los que provienen los estudiantes de la UNICH y, sobre todo, por las relaciones equilibradas entre las diferentes culturas que promueve esta institución educativa.

La UNICH, creada en 2005, es una de las primeras universidades interculturales del país. La unidad de San Cristóbal de Las Casas ofrece actualmente cinco carreras de licenciatura: Comunicación intercultural, Lengua y cultura, Desarrollo sustentable, Turismo alternativo y Medicina intercultural. Según el informe del rector correspondiente a 2012,¹ la composición etnolingüística de la UNICH muestra que casi el 40% de los estudiantes de dicha unidad son hablantes originarios de castellano, luego siguen los hablantes de tseltal (32%) y de tsotsil (13%). Los restantes presentan una aguda diversidad lingüística: son hablantes originarios de zoque, ch'ol, kanjobal, tojolabal, zapoteco y mixteco. La UNICH, además de ser una institución educativa, es un punto de encuentro de actores diversos; es un espacio multiétnico e, inevitablemente, un espacio de socialización juvenil. Justamente esta dimensión informal fue la que llamó mi atención.

¿Cómo socializan estos jóvenes que provienen de tan diferentes contextos culturales? ¿Cómo ellos y ellas señalan sus similitudes y diferencias a través del consumo de bienes culturales como la música? Usualmente se considera que el consumo de música es un fenómeno transcultural, capaz de traspasar las fronteras socioculturales. Si tal fuera el caso, ¿existen formas musicales más “culturalmente flexibles” o adaptables a los gustos de los diversos actores juveniles de la UNICH? Éstas fueron las interrogantes fundamentales del estudio, en el que concluí en primer término que el mundo del consumo de música sin duda alguna es heterogéneo, y que no puede hablarse de una homogeneidad de gustos. Es cierto que los jóvenes suelen compartir bienes culturales transmitidos y popularizados a través de las industrias culturales de entretenimiento (sean de menor escala, independientes o de los conglomerados), pero la oferta es altamente diversa en lo que tiene que ver con estilos y géneros musicales. Sin embargo, tomando en cuenta que entre estos jóvenes prevalecía el consumo de música en español y en inglés, no se puede hablar de una interculturalidad de los gustos, sino de una segmentación. Los jóvenes generalmente mostraron poco interés por la música en otros idiomas diferentes al español o al inglés. Sólo en algunos casos, y sobre todo entre jóvenes de los grupos étnicos, en sus gustos musicales aparecía música cantada en tsotsil.

¹ Informe de rector de la Universidad Intercultural de Chiapas del año 2012 (enero-diciembre). Disponible en: <http://www.unich.edu.mx/wp-content/uploads/2012/03/Informe-final-2012.pdf> [consultado el 12 de junio de 2013].

El rock tsotsil usualmente es visto como una de las formas como los jóvenes tsotsiles pueden ejercer su autodeterminación cultural, la preservación de su identidad y su lengua, y la difusión de sus tradiciones a través de las industrias culturales. Esto constituye parte de los derechos de los pueblos indígenas aprobados por la Asamblea General de Naciones Unidas. Al mismo tiempo, el rock en tsotsil suele ser celebrado como la expresión más clara de interculturalidad en forma de fusión musical por excelencia (López, 2009: 182, 198-211). Al hablar sobre este género con los estudiantes de la UNICH, el tema se volvió algo controversial y multidireccional.

Lo anterior constituye la razón principal por la que en este texto me enfoco en el análisis del consumo del rock en tsotsil o *bats'i rock*, como un espacio culturalmente fronterizo. La música rock, a pesar de contener varios elementos en común (estructura de las canciones, instrumentación), tiene muchas formas internas de otredad, tanto por la vasta cantidad de sus vertientes (hard rock, gothic rock, punk rock, soft rock, post rock, etcétera) como por sus versiones lingüísticas (rock en español, en inglés, en japonés, rock ruso, rock francés, etcétera). Lo que tienen en común estas versiones del rock es que la lengua en la cual están cantadas también es el idioma oficial de uno o varios Estados nacionales. Pero, ¿qué pasa con “el rock de la minoría”? ¿Cómo éste es percibido en un país multiétnico o multinacional por parte de la nación y por parte de la minoría nacional? Ésta es la pregunta principal que intentaré contestar en estas páginas. Para hacerlo, no abordaré la producción, la intención o el significado que los músicos pusieron en su obra, sino que me centraré en el lado del receptor: cómo la obra es percibida por un público real y potencial, los jóvenes universitarios de la UNICH.

Las cuestiones de música e identidad: aproximaciones socioantropológicas

Al escuchar música, inmediatamente entramos en la cohesión identitaria de lo que somos o, más bien, de lo que queremos ser, y nos imaginamos siéndolo (Hall, 1996; Frith, 1996). Existen varios tipos de identidad personal, varias formas de construir identificaciones de uno mismo con relación a los otros, y varios modos de construcción de la subjetividad, el tiempo social y psíquico, que son combinaciones de formas identitarias. Según la propuesta de Claude Dubar (2002), para garantizar a los individuos, al menos durante un tiempo, una cierta coherencia y un mínimo de continuidad,² la personalidad individual se organiza alrededor de una forma identitaria dominante “para los otros”. Esta forma es una “identidad comunitaria” basada en rasgos físicos, lingüísticos o señas identitarias culturales (por ejemplo, ser mexicano o tselal), y una “identidad societaria”, basada en un papel profesional, un estatus social y el tipo de actividad que uno ejerce (estudiante, músico, etcétera). Por lo tanto, las formas comunitaria/societaria tienden a significar la dimensión colectiva de la identidad personal.

Una de las formas identitarias “para sí” (o formas identitarias intermedias) es la “identidad narrativa”,³ que se basa en la forma “biográfica para sí”, e implica el cuestionamiento de las identidades atribuidas y un proyecto de vida que se inscribe en la duración. Más que nada se refiere a cómo el individuo es capaz de organizar un relato describiendo su trayectoria vital y los incidentes que la modificaron, pero también considerando el futuro, como los proyectos y el plan de vida. Por lo tanto, la narrativización del yo es uno de los principales procesos identitarios. La “identidad reflexiva”, por su lado, proporciona una “transacción biográfica

² Más que nada para ser reconocidos por los demás.

³ Otros autores prefieren denominarla identidad biográfica (Giménez, 2005: 23-24).

para sí” o “relación para sí”: una identificación que consiste en investigar, argumentar, discutir y proponer definiciones de sí mismo basadas en la introspección y la búsqueda de una “ideal moral” que uno propone para sí. La identidad reflexiva se liga con la narrativa en la forma de una “identidad personal”, que considera el establecimiento de vínculos sociales voluntarios, y consecuentemente cambiantes, de acuerdo con la trayectoria personal. A este nivel, la música puede ser percibida según una autorreflexión y la autonarrativización que uno hace sobre sí mismo de cómo soy, qué no soy, cómo me siento o qué me está pasando.

La música está compuesta por estratos y códigos múltiples, lo que permite que pueda ser utilizada e interpretada por distintos grupos sociales, y apropiada de formas diferentes a través de procesos interrelativos, que son los procesos de construcción de sentido a través de una constante lucha discursiva (Vila, 2002). Por lo anterior, el contenido de la pieza musical no necesariamente es interpretado por el oyente de forma literal, sino a través de un sentido creado/imaginado y personalizado/“ajustado” a la manera de ser de la persona en un momento o período particular. Esto abre diversas posibilidades de construcción identitaria porque la misma canción puede ser interpretada y apropiada de maneras diferentes, con unas interpelaciones más exitosas que otras. Así, una misma matriz musical es capaz de articular muy distintas configuraciones de sentido, mientras que otras logran articular configuraciones de sentido muy similares entre sí, pudiendo interpelar sólo a actores muy similares. Debido a ello, es un error buscar el sentido de la música en el interior de “los materiales musicales”, sino que es más acertado buscarlo en los discursos contradictorios a través de los cuales la gente le da sentido a la música, donde la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, y cómo crea y construye una experiencia (Frith, 1996: 184; Vila, 2002: 22-23).

Con este tipo de experiencia el sociólogo inglés Simon Frith se refiere a una experiencia musical, que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva, porque la música ofrece (según el grado de intensidad) tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo.

El consumo de música y los gustos musicales

Cuando hablamos de gustos musicales y de consumo de música, aparentemente no hacemos ninguna diferencia entre ambos conceptos, presumiendo que es lo mismo. Sin embargo, suponemos que el consumo es algo general que puede ser hasta superficial, y el gusto es algo más íntimo y personalizado, más profundo. Ciertamente, en el campo de los estudios sobre música prevalece la postura de que los gustos y el consumo son dos caras de la misma moneda. Así, por ejemplo el famoso sociólogo francés Pierre Bourdieu (2002), en su legendaria obra *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, percibe los gustos como preferencias manifestadas por ciertos bienes y estéticas, mientras el consumo ya es la manifestación del gusto o, mejor dicho, su materialización. Por lo tanto, el gusto está ligado a lo cultural, y el consumo a lo económico en forma de posesión de los medios para satisfacer los gustos. Pero, ¿qué pasa si nos concentramos sólo en la música y no en otras manifestaciones culturales como la vestimenta o la comida, como hacía Bourdieu?

Las formas de consumo de música durante los últimos diez años han cambiado de forma radical. Los formatos electrónicos o digitales (.mp3, .wav o .mp4), las descargas/intercambio de archivos, las opciones de escuchar música en internet en el modo *stream* (por ejemplo en Youtube) y pasarla/postearla/sugerirla en las redes sociales, nos llevan a una condición en la

que la mayoría de la gente tiene los medios para acceder teóricamente a cualquier tipo de música (Reguillo, 2012). Ha de recordarse que para acceder a internet hoy en día ni siquiera hay que tener una computadora, sino que basta con la posesión de un celular. Esto indica por lo menos dos cosas: 1) el alto reconocimiento y la necesidad que los humanos tienen de la música, y 2) que dicho bien se ha vuelto más accesible que nunca. De este modo, teóricamente el consumo de música ya no debería estar determinado por cuestiones económicas, sino más explícitamente por cuestiones de gustos.

Puede afirmarse que el consumo de música es el conjunto de todo lo que escuchamos, sin importar si lo estamos haciendo por propia voluntad o no. Por ejemplo, en el transporte público, en un bar o en un antro tenemos muy limitadas posibilidades de decidir qué música va a sonar. Los gustos, por su lado, tienen una calidad más peculiar que se define según la ocasión y el contexto social en el cual nos encontramos. Basándome en la obra de Roger Martínez (2007), propongo distinguir por lo menos tres espacios sociales que describen los niveles del gusto musical. El primero sería el espacio general, lo que correspondería a la dimensión societaria de la identidad, como los espacios de la socialización secundaria, por ejemplo la escuela, el trabajo o las amistades. A este espacio correspondería el gusto generalizado, la música que está alrededor, que está de moda en un momento histórico, que todos escuchan o conocen y, sobre todo, que todos tienen una opinión acerca de ella. Luego seguiría el espacio de los grupos cercanos, lo que en términos de Claude Dubar sería el espacio comunitario. Los grupos cercanos principalmente serían los familiares y el gusto musical mediado por ellos. Aunque posteriormente nos guste o no, la primera introducción al mundo de música proviene justamente de aquí. El último, si se va desde lo general hacia lo particular, sería el espacio íntimo o subjetivo, lo que en términos de Claude Dubar sería el espacio reflexivo. De ahí proviene el gusto más personalizado (el gusto íntimo), el cual se convierte en vínculo de sentido para las experiencias cotidianas de la personas.

El gusto íntimo o personalizado puede ser considerado como el nivel en el que se manifiesta el rol de música en las capas subyacentes de la construcción de la identidad personal, lo que sería la narrativa y la reflexión de uno sobre sí mismo. En este nivel la música aparece como un instrumento de autorreflexión y consecuente autodefinición. Para describir estas canciones o intérpretes a menudo utilizamos expresiones como “música que me llega” o “música que tiene sentido”. Estamos seleccionando la música según esta búsqueda de sentido: un sentido, una interpretación sumamente subjetiva sólo para nosotros, independientemente de si otros también lo pueden observar o no.

Lo étnico y lo nacional: ¿el rock en tsotsil también es rock nacional?

Dicha pregunta debería ser tomada de forma retórica, al igual que otras posibles contrapreguntas: ¿el rock tiene nacionalidad?, si te apropias de algo, lo interiorizas y lo reinterpretas, ¿se convierte en algo tuyo e independiente de la fuente original? Yo propongo una respuesta afirmativa a dichas preguntas. Así, por ejemplo, las localizaciones del rock, del punk o del reggae en diferentes lugares de planeta tienen en común un ritmo y un espectro de estética sonora, pero suelen sonar diferentes según la localidad, sea por mezclas con otros estilos que usualmente se retoman de la música tradicional o popular (por ejemplo, en los casos del rock ruso o del new wave brasileño), o sencillamente por cuestiones lingüísticas. Diferentes lenguas suenan distinto y tienen sus propios ritmos. Por lo tanto, un elemento clave en los estilos musicales localizados es la lengua en la cual están cantados. La lengua es

un fuerte símbolo cultural que también puede ser usado como distinción política: un símbolo institucionalizado de un Estado-nación. Y, si la nación consiste de varios grupos etnolingüísticos o étnicos, ¿será que cualquiera de ellos es nacional? Técnicamente sí (por ejemplo, en un Estado multiétnico o multinacional), pero esto depende del tipo de relación que estos grupos tienen con la nación, entendida ésta como el grupo dominante. Pero, antes de todo, ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de lo étnico y lo nacional?

Siempre es bueno empezar con la etimología. La palabra *etnia*, como bien se sabe, fue utilizada por los griegos del período clásico para nombrar a los pueblos europeos que eran considerados paganos, o sea, “los que vivían según su propia costumbre”, por oposición a los helenos, como se nombraban a sí mismos (Giménez, 2006; Larrain, 1993; Pérez Ruiz, 2007). Por lo tanto, la conexión de significado entre las palabras “*etnia*” y “*otredad*” es obvia. La palabra latina *natio*, de la cual proviene “nación”, fue utilizada por los romanos para hacer referencia a los pueblos bárbaros y lejanos, mientras que lo opuesto a *natio* era el *populos* o *civilitas*, la forma como los romanos se autoclasificaban (Giménez, 2006). Como se puede ver, *etnia* y *nación* son palabras que provienen de dos pueblos mediterráneos diferentes y etimológicamente son sinónimos, a la vez que contienen una fuerte dosis de etnocentrismo. Por otro lado, el debate en las ciencias sociales acerca de lo similar y lo diferente entre los términos *etnia* y *nación* es intenso; por lo tanto, aquí presento un breve discernimiento sobre las maneras en las que se entienden dichos términos en el contexto socioantropológico.

Fredrik Barth, uno de los estudiosos principales sobre etnicidad, describe los grupos étnicos como formas de organización social a partir de las diferencias culturales que no deberían ser tomadas como objetivas, sino que las diferencias culturales están subjetivamente definidas y son seleccionadas como significativas por los actores sociales. La continuidad de la unidad identitaria depende de la conservación de un límite en el cual está basada y definida la diferencia. Los aspectos culturales que señalan este límite pueden cambiar, del mismo modo que se transforman las características culturales de los miembros de la misma adscripción (Barth, 1976). De esta forma, la identidad se define por la conservación y renegociación de sus límites, y no tanto por el contenido cultural que en un momento determinado marca o fija esos límites (Giménez, 2003). Por ejemplo, la apropiación de nuevas tecnologías o formas modernas de vestimenta no necesariamente borra las fronteras de la identidad étnica, sino sólo extiende su límite. Los procesos de cambio cultural (por ejemplo, por modernización), al igual que los fenómenos de aculturación o de transculturación, no implican automáticamente una pérdida de identidad, sino sólo su recomposición adaptativa. Sin embargo, los cambios según su grado de profundidad pueden tomar la forma de una transformación o una mutación. La transformación sería un proceso adaptativo y gradual que se da en la continuidad, sin afectar significativamente “la estructura de un sistema” (cualquiera que ésta sea). La mutación, por otro lado, supone una “alteración cualitativa del sistema”, esto es, “el paso de una estructura a otra” (Giménez, 2005: 33-34). En este texto intentaré mostrar los diferentes discursos que se refieren a si las expresiones culturales modernas (por ejemplo, el rock) pueden dar continuidad y reivindicar a una identidad étnica.

La identidad nacional, básicamente, sería una construcción e implicación por parte del Estado con la finalidad de unir a la población en una nación supuestamente homogénea. Las naciones siempre involucran la posesión virtual de un Estado legítimo como forma de asegurar protección para sus ciudadanos. Las identidades étnicas hacen referencia a un territorio

considerado bajo el ángulo simbólico-cultural,⁴ más que utilitario o instrumental. La religión y la lengua nativas son fuertes componentes decisivos de las identidades étnicas, que actúan como una especie de código que esencializaría la visión del mundo de una colectividad, y como un símbolo distintivo de identidad cultural.⁵

Curiosamente, todos los elementos mencionados —la religión, el territorio y el idioma— también sirven como elementos decisivos para las identidades nacionales (Giménez, 2000). Como lo indican otros autores, la misma etno-simbología ha sido tomada como base por muchas naciones europeas, africanas y asiáticas, para las que la nación tiene una connotación moderna, y la etnia se refiere a algo tradicional y hasta arcaico (Anderson, 1993; Grosby y Leoussi, 2007; Smith, 2009). Por lo tanto, el uso de nación o etnia como términos de referencia depende más de la intención y dirección que uno le quiere dar a su discurso, de lo cual surge la dimensión estratégica del tema. “Etnia” representa la “consanguinidad imaginaria” y acentúa las semejanzas culturales como vínculos primordiales que revelan un pasado compartido del grupo particular, mientras “nación”, más que nada, ejecuta los vínculos civiles a partir de la constitución como orden político administrativo del Estado en particular (Giménez, 2006). Esto significa que “nación”, al igual que “etnia”, son construcciones socioculturales que pueden determinar posiciones particulares-estratégicas en una relación interétnica, o entre la nación y las etnias dentro de un Estado nacional. De ahí, por ejemplo, surgen términos como minoría nacional/minoría étnica y país multinacional/país multiétnico.

De hecho, costaría mucho trabajo encontrar alguna nación que no fuera históricamente constituida por varias etnias. Así, por ejemplo, puede hablarse de que en la mayoría de las naciones europeas suele prevalecer alguna etnia dominante que forma la base cultural hegemónica de su Estado. O, por ejemplo en las Américas, donde las naciones están constituidas tanto por la población multiétnica original de la región, como por población migrante⁶ de antecedentes multiétnicos, las cuales con el paso de tiempo se han fundido en una nación con la meta de independizarse formalmente de la unidad política colonizadora. Sin embargo, la base cultural hegemónica en estos países suele estar definida por el precedente colonial particular, por ejemplo, el idioma o la religión predominante. Las relaciones entre lo étnico y lo nacional pueden variar según el país, e incluso según la región del mundo y, consecuentemente, tenemos que considerarlas de manera específica en cada caso.

En México, al igual que en otros países de América Latina, lo étnico se suele vislumbrar en una posición marginal, desterritorializada (el territorio es su objeto de reclamo), subordinada y minoritaria (consecuentemente oprimida), como algo que no cupo o no quiso caber en la nación (Giménez, 2000), pero administrativamente se encuentra ahí. En otras palabras, lo étnico se vincula a un esquema de dominación que se extiende desde el estigma y la reivindicación del trauma de la colonización (con una consecuente degradación cultural), al sometimiento político y la exclusión socioeconómica (Stavenhagen, 2001). La interacción asimétrica y desigual entre grupos sociales con identidades culturales diferentes condiciona la construcción de un “otro” inferiorizado y estigmatizado, de modo que lo étnico aparece

⁴ El territorio cultural o ancestral como lugar de anclaje de la memoria colectiva, contenedor de la cultura y referente simbólico de la identidad sociocultural (Giménez, 2000).

⁵ Sin embargo, en el caso de la religión, el pluralismo religioso ha causado fragmentaciones y “la formación religiosa histórica” frecuentemente está perdiendo su relevancia (Giménez, 2000).

⁶ Empezando con la colonización y continuando con las migraciones posteriores.

como una cualidad que se atribuye desde el poder al “otro”, al dominado, al que se supone y se construye como culturalmente diferente (Pérez, 2007). Los teóricos denominan a dicho proceso “etnización”. Sin embargo, habría que considerar que incluso en el caso de México este proceso no debería ser visto como unidireccional.

En efecto, si bien un grupo particular es construido como “culturalmente diferente”, simultáneamente ese grupo está construyendo a otros grupos (“los opresores”, por ejemplo) como diferentes. De igual manera, el carácter de un grupo étnico puede ser autoadscrito para tomar y defender una posición en estas relaciones asimétricas, y así enfatizar la calidad de ser culturalmente diferente, lo que no necesariamente significa posicionarse como “culturalmente inferior”, sino fortalecer una identidad cultural “auténtica” y diferente de las demás. De ahí que podamos hablar no sólo de “etnizar”, sino también de “etnizarse”, cuando la persona se atribuye características étnicas dependiendo del contexto y la intención que uno le quiera dar a su narrativa.

Geografías culturales, la música tradicional y “las músicas de la ciudad”

Roger Martínez (2007), en su trabajo sobre los gustos musicales entre los jóvenes de Birmingham y Barcelona, se enfoca principalmente en cómo se produce el conocimiento sobre la música a través del gusto, algo que él denomina producción cultural de geografías musicales y sociales. El término “geografías musicales” refiere a la organización de las formas y los gustos musicales por parte de los jóvenes. Esta organización está hecha a través del conocimiento sistemático y práctico, de modo que resulta en un mapa intersubjetivo de significados, y establece distancias y proximidades entre sonidos, canciones, artistas, géneros, estéticas, tradiciones y prácticas. Por ejemplo, qué tan cercano o lejano es el reguetón del rock, el acid house del hip-hop, el punk del metal o el hip-hop del reguetón. Son clasificaciones y distinciones externas que incorporamos con el fin de tener una base para explicar qué nos gusta y qué no nos gusta. Cuando alguien desarrolla un interés por la música, empieza a aprender esta geografía y se ubica en ella.

La “geografía social”, por otro lado, describe las distancias y proximidades entre individuos, pero no en un sentido físico, sino cultural, representando la clasificación, la identificación y el reconocimiento de las distancias sociales. Es algo semejante a las nociones de “distancia física” y de “distancia estructural” definidas por Evans-Pritchard (1977), donde esta última es la distancia entre grupos de personas en un sistema social, expresada en función de los valores. Básicamente se trata de una distancia o de grados de apego (solidaridad) en las relaciones inter e intragrupalas. De esta forma, dos grupos físicamente muy cercanos pueden estar simbólicamente muy distanciados y viceversa.

Si las geografías musicales remiten a las clasificaciones de música con base en estilos y géneros, y las geografías sociales a las distancias sociales, ¿cómo podemos abordar las distinciones en el campo de consumo cultural?, por ejemplo, cuando el bien cultural que me gusta proviene de una cultura con la cual siento una distancia social considerable. Las geografías culturales pueden ser utilizadas precisamente para describir las distancias y proximidades entre diferentes mundos culturales, identificando y reconociendo las distancias entre ellos en el consumo de la producción cultural. Cabe mencionar que los dos conceptos (geografía social y geografía cultural), originalmente provienen del campo de la geografía humana. Desde inicios del siglo XX, ambas subdisciplinas se enfocaron en la relación entre los humanos y el medioambiente, explorando las huellas de las culturas y de las sociedades en

el paisaje, y la influencia del territorio en su formación. Sin embargo, durante las dos últimas décadas la geografía cultural en particular se ha traspasado explícitamente a la esfera de los estudios culturales y no tiene una dirección claramente definida (Anderson, 2010: 13-25; Mitchell, 2000).

En adelante utilizaré el concepto geografías culturales en un sentido estrictamente antropológico, como la manera adecuada de operar las posibles diferencias de gustos entre las personas que provienen de diferentes entornos étnicos en el caso de México, y sobre todo en Chiapas, donde las identidades étnicas pueden ser consideradas particularmente fuertes.

Como observé entre algunos estudiantes de la UNICH, en los casos en los que los jóvenes provienen de lugares culturalmente aislados, es decir, sin conexiones con los flujos culturales regionales (el municipio, el estado), nacionales (el país) y globales (países extranjeros, otros continentes), el encuentro con las formas culturales de entretenimiento que en los propios términos de los jóvenes están asociadas a la ciudad, causa una fuerte sensación de otredad. La llegada a la ciudad y la vida en ella en estos casos ofrecen a los jóvenes un mundo culturalmente diferente que, por un lado, da inicio a la formación de geografías musicales, pero al mismo tiempo ejerce una fuerte diferenciación básica entre la música regional o tradicional y “la música de la ciudad”. Esto se refleja directamente en el consumo de dicho bien cuando los jóvenes dicen que no conocían la música hasta que llegaron a la ciudad (usualmente, San Cristóbal de Las Casas). El hecho de percibir la música tradicional y la música contemporánea en términos diferentes no es algo extraordinario, suponiendo que lo tradicional esté asociado con algo “viejo” (hasta ancestral) y lo contemporáneo con algo “moderno”, “nuevo”. Además de la diferenciación mencionada, se observa otra, basada en nociones de “cultura propia” y “cultura ajena” (o “de afuera”). Los actores en estos casos usualmente son jóvenes de los grupos étnicos, pero se debe subrayar que no todos han tenido esta experiencia, lo que depende exclusivamente de qué tan culturalmente aislado o conectado ha sido el lugar y el ambiente social⁷ de donde proviene la persona.

También es muy importante mencionar que durante la última década la brecha cultural entre la ciudad y el pueblo en muchos casos se ha reducido de una forma considerable. Generalmente esto pasa con el desarrollo de la infraestructura y con la eliminación de obstáculos físicos que aislaban algunas poblaciones de las urbanizaciones. Sin embargo, es un proceso que conlleva connotaciones tanto positivas como negativas: por un lado, comienza una acelerada apropiación de los nuevos elementos culturales y tecnológicos, pero, por otro lado, disminuye el interés en los artefactos histórico-culturales locales.

Si existe una rígida diferenciación entre la música tradicional y la música de la ciudad, entonces debe haber una diferencia cualitativa entre estas dos formas musicales. Una de estas diferencias es hacia qué y para quién están dirigidas. La música contemporánea está dirigida a la persona que la está escuchando, mientras que la música tradicional tiene una función mucho más institucionalizada y está orientada hacia el Dios, los espíritus o el orden de lo sagrado. Así, la música tradicional, como una continuación de la tradición musical de raíces prehispánicas,⁸ no fue creada para el goce estético, sino que está considerada como parte

⁷ Miembros de la familia o amigos que, por ejemplo, han migrado a alguna ciudad u otro país y han regresado.

⁸ Aunque es imposible saber cómo sonaba la música prehispánica, porque indudablemente con el paso del tiempo ha pasado por muchas transformaciones significativas (López, 2009: 183-189).

inseparable de las ceremonias y ritos religiosos, y de esta forma no se concebía desvinculada del canto, la danza y la poesía (López, 2009: 185, 191). La base de esta clasificación puede ser la música contemporánea como “música para consumo personal”, y la música tradicional como “música de función” (la adoración) o “música institucionalizada”, de manera similar a los cantos religiosos en las iglesias cristianas. En este sentido, los jóvenes también admiten que tienen sus cantos favoritos, que han interpretado no sólo en las ceremonias, sino también en ocasiones de convivencia informal con su familia o amigos. El canto más mencionado es el “Bolomchon” (la serpiente jaguar).

Los elementos centrales para describir lo diferente entre las dos expresiones musicales son el ritmo y las letras (la narrativa), que al mismo tiempo son ingredientes fundamentales para el gusto íntimo. Puede concluirse que la diferencia aquí también va entre lo individual y lo colectivo. Lo que ofrece la música contemporánea es justamente esa expresión personalizada o individual que está mediando la autorreflexión y estimulando los procesos íntimos de la identidad reflexiva. La música tradicional, junto con la lengua, tiene la función de esencializar la identidad comunitaria y reforzar los sentimientos de solidaridad e identificación como un grupo sociocultural propio y diferente de los demás. Éste es un buen punto de partida para hablar sobre el rock en tsotsil.

El *bats'i* rock: cuando *rockanrol* no es sólo *rockanrol*

El movimiento musical del rock en tsotsil es relativamente nuevo. La primera banda del género surgió en Zinacantán en 1996 (Sak Tzevul). Después, la explosión de estas agrupaciones de música se dio a partir de 2005. En un periodo de cinco años aparecieron, por lo menos, unas diez bandas en Zinacantán y en San Juan Chamula que cantan en tsotsil tanto melodías tradicionales (sobre todo el “Bolomchon”), como composiciones originales, algunas de las cuales están en castellano. A partir del año 2009 se organizan regularmente distintos festivales que reúnen muchas de estas bandas en el mismo escenario. Tomando en cuenta que existen varias agrupaciones dentro de la misma rama conceptual⁹ —que se conocen y apoyan entre sí y organizan conciertos en varias ciudades de la región—, considero que el uso del término movimiento musical es adecuado. Otro tema es nombrar el estilo. Los medios de comunicación inmediatamente lo nombraron “rock indígena”; algunos músicos de este estilo se refieren a él como “etnrock tsotsil”, “rock tsotsil”, “rock en tsotsil” o “*bats'i* rock”. El último término proviene de la forma como los tsotsiles autodenominan su idioma, *bats'iko'p* (lengua verdadera) (Ruiz, 2006: 20), de ahí que *bats'i* rock significa rock verdadero. Una de las maneras como describimos y clasificamos las vertientes de música es según la lengua en que está cantada, por ejemplo, el rock en español, el rock ruso o el rock en inglés. Por lo tanto, utilizaré la expresión “rock en tsotsil”, indicando que la diferencia fundamental entre los *bats'i* rockeros y los estilos del rock de otros países sigue siendo la lengua y no el contenido artístico, que puede variar tanto dentro de lo que denominamos el rock en español, como en el rock en cualquier otra lengua.

Entre los factores determinantes para el surgimiento del rock en tsotsil han de mencionarse la creatividad y la confluencia de diversos actores sociales: jóvenes, rockeros, el zapatismo,

⁹ Reivindicación de la lengua tsotsil junto con otros rasgos culturales de la pertenencia étnica particular, imaginada como depositaria de saberes ancestrales en armonía con la madre tierra y la naturaleza (López y Ascencio, 2011).

la migración, el disfrute de la modernización, las políticas culturales y las organizaciones no gubernamentales (López y Ascencio, 2011; López, 2009: 211). También se puede agregar que la ausencia de música para el gusto personalizado en tsotsil es una de las razones por las que se hizo indispensable y motivante ampliar la producción cultural en su lengua (Tipa, 2012). Lo curioso en este caso es que la música contemporánea en tsotsil, por un lado, llena una obvia demanda cultural por parte de los jóvenes pero, por otro lado, intensifica las preocupaciones sobre los cambios culturales, la continuidad cultural y “lo esencial de la cultura tsotsil”. En efecto, los puntos de vista sobre si el rock en tsotsil es una señal de transformación o de mutación cultural varían de forma considerable. Además, las opiniones de los universitarios de la UNICH sobre este género no sólo muestran las geografías culturales, sino que también exponen las luchas discursivas de la narración identitaria.

Las bandas de rock en tsotsil son populares sobre todo en sus lugares de origen (Zinacantán y San Juan Chamula), y particularmente entre los jóvenes de habla tsotsil y tseltal. Los jóvenes de habla castellana suelen no conocer estas bandas (Sak Tzevul es la única que tiene un reconocimiento extenso) o las ubican vagamente sólo porque de repente tocan en eventos públicos en San Cristóbal de Las Casas. Frecuentemente, el rock en tsotsil fue identificado como una forma de “rescate de los orígenes culturales” del pueblo particular y, por lo tanto, como algo distante a los que no pertenecen a ese grupo étnico. La falta de interés en esta música usualmente es argumentada por el hecho de que “cantan en tsotsil”, “no entiendo qué dice” y, consecuentemente, “es para los chavos de allí”. Al mismo tiempo, muchos jóvenes admiten que no dominan el inglés y, sin embargo, la música en este idioma constituye una considerable proporción de su consumo (hasta en el gusto íntimo). Sin embargo, la no-percepción de una narrativa literal cuando alguien no tiene el conocimiento de la lengua correspondiente, muchas veces es sustituida por una narrativa imaginada con base en la autorreflexión de la persona (Tipa, 2012).

De esta forma, lo que tenemos son dos corrientes de rock, una cantada en inglés y promovida masivamente por los medios de comunicación, y otra cantada en tsotsil y promovida casi exclusivamente por las redes sociales e internet, sin apoyo alguno de las industrias culturales de entretenimiento (López y Ascencio, 2011). Las dos son cantadas en lenguas que el oyente no domina;¹⁰ sin embargo, éste opta por la opción en inglés. La explicación, según la ubicación de la persona en un mapeo cultural intersubjetivo, sería que la música en inglés se percibe como culturalmente más cercana que la música en tsotsil. Existen relativamente pocos jóvenes de habla castellana que consumen y perciben el rock en tsotsil sólo como un estilo del rock en otro idioma, priorizando el contenido musical. Usualmente estos jóvenes tienen señas de “omnivorismo” (Peterson y Kern, 1996), o sea, presentan un amplio rango de consumo de música en el que el rock en tsotsil es sólo una entre varias preferencias.

La discusión acerca del rock en tsotsil entre los jóvenes tsotsiles y tseltales también se basa en las distancias culturales, sólo que aquí la marca de referencia es la “cultura propia” y la “cultura de afuera”. La cultura propia en este contexto suele ser esencializada y comúnmente los jóvenes utilizan las metáforas “raíz cultural” y “raíz de lo que es” para referirse a los elementos que son definitivos en su cultura particular. La definición de estos elementos varía de persona a persona, pero comúnmente se mencionan la lengua, la vestimenta, los

¹⁰ No habría que olvidar que muchos jóvenes en la UNICH, hablantes originarios de castellano, tienen clases de alguna otra lengua regional, frecuentemente tsotsil o tseltal. Por lo tanto, no necesariamente tienen un conocimiento cero de estos idiomas.

instrumentos musicales utilizados en la música tradicional o, en palabras de Gilberto Giménez (2000: 28), “el conjunto de repertorios culturales interiorizados” que se usa para distinguirse y “demarcan simbólicamente sus fronteras”. Habría que aclarar que estos jóvenes no están en contra de los cambios culturales, pero esta posición es condicionada: la manipulación con dichos elementos de distinción cultural define si el cambio cultural es de transformación o de mutación, lo que puede ser perturbador para muchos.

Las opiniones al respecto, por supuesto, son diversas y no hay una en común, sino que aparecen distintas maneras de narrar, vivir y sentir la dimensión comunitaria de la identidad personal. Por ejemplo, algunos opinan que abandonar los instrumentos tradicionales y utilizar exclusivamente el equipo eléctrico o clásico de una banda de rock podría afectar negativamente el interés de los jóvenes por la música tradicional. O, por ejemplo, cantar sobre temas que no se refieren a las raíces culturales o a las cosmovisiones de los pueblos ya sería una mutación y no aportaría nada “de valor” a los conocimientos de los jóvenes sobre su cultura particular. Como vemos, en estos discursos prevalece el lado funcional-educativo del arte y la presión de etnizarse a través de una encapsulación folclórica.

Por otro lado, el rock en tsotsil también es percibido como un elemento para dar la necesaria continuidad cultural, que no siempre está asegurada dentro del grupo particular. Por ejemplo, cantar canciones en tsotsil sobre distintos temas contribuirá a que los jóvenes las puedan entender y no subestimen su lengua en comparación con la producción musical en español. Con frecuencia, los jóvenes indican que en tsotsil prácticamente no existen canciones para el gusto personalizado y la producción musical contemporánea en este idioma es algo novedoso y, sobre todo, necesario. También hacer nuevos arreglos con guitarras eléctricas de los cantos tradicionales eleva el interés de los jóvenes por la música tradicional, que a menudo ha sido reemplazada por los movimientos religiosos cristianos.

El tema principal para los que están a favor o en contra del rock en tsotsil sigue siendo la renegociación de los límites (“la raíz de lo que es”) de la identidad comunitaria. Por otro lado, la determinación de si el cambio cultural pasa por una transformación o mutación trae demasiada incertidumbre y varía significativamente de una persona a otra. Y no es sorprendente, porque si asumimos que la renegociación de estos límites identitarios en una persona sucede a nivel personal reflexivo, podemos encontrar posturas y opiniones polarizadas que justamente dependen del deseo de si uno quiere ser visto en una continuidad o en una ruptura cultural; en otras palabras, vivir, interpretar y narrar una identidad étnica y negociar sus fronteras.

Reflexiones finales

Para describir a profundidad la relación que una persona establece con las distintas expresiones de música es necesario analizar las cohesiones y los mecanismos identitarios que las condicionan y configuran. Los procesos identitarios revisados en este texto revelan tanto la autoubicación cultural de los jóvenes (geografías culturales), como la manera en que se relacionan con diferentes ámbitos de su entorno sociocultural. La música y los gustos musicales aparecen aquí como intermediarios a través de los cuales se vislumbra la identidad personal y sus dimensiones colectivas.

En este texto intenté demostrar cómo la etnicidad juega un papel en la selección de la música que escuchamos, porque participa en la construcción de nuestro mapeo de las geografías culturales y, consecuentemente, de nuestra ubicación en ellas. En su consumo de música, los jóvenes de habla castellana frecuentemente suelen distanciarse de la música contemporánea

en tsotsil, tanto porque no entienden las letras de las canciones, como por falta de interés general en la producción cultural contemporánea de este sector de la población de México. La producción musical anglosajona, por ejemplo, se les hace más accesible y, en consecuencia, cercana culturalmente. Así se puede afirmar que la distancia social en este caso coincide con la distancia cultural en lo que tiene que ver con el consumo de la producción cultural. Pero tampoco los jóvenes tsotsiles y tseltales perciben el rock en tsotsil de forma homogénea. El abandono de los elementos etnosimbólicos, como los instrumentos y las creencias tradicionales, para muchos, causa la sensación de pérdida de autenticidad cultural y una uniformización con lo global y supuestamente homogéneo. Los componentes esencializados de la cultura particular, según estas opiniones, deberían conservarse en cualquier expresión artística. Para otros, estas nuevas expresiones musicales son valiosas justamente por ser diferentes de todas las anteriores y por introducir elementos contemporáneos que pueden revitalizar y popularizar la cultura tsotsil entre los mismos jóvenes.

Como vemos, la pertenencia a un grupo sociocultural, sea étnico o nacional, puede tener diferentes grados de sentido y acción. La pertenencia categorial no involucra necesariamente la despersonalización y la uniformización de los miembros del grupo, porque la interpretación y el sentido de la vivencia que cada miembro le atribuye al grupo pueden variar significativamente. Esto lo podemos observar en las opiniones de los jóvenes tsotsiles y tseltales acerca del rock en tsotsil, dado que lo consideran como una ruptura y una continuidad cultural a la vez. Son dos posturas contrarias que nos conducen a la pregunta: ¿por qué algunos optan por la ruptura y otros por la continuidad? Los sentidos que cada persona le atribuye al grupo de pertenencia son distintos, al igual que la relación que cada uno establece con él. Por lo anterior, deberíamos averiguar cuáles son los momentos biográficos/vitales u otros factores que condicionaron a la persona para que interprete de una forma determinada los cambios que ocurren dentro del grupo correspondiente, cambios que conducen a discutir y reflexionar sobre las fronteras de un grupo sociocultural tan dinámico y cambiante como las identidades que lo sostienen.

En lo que tiene que ver con el rock en tsotsil, tal vez en un futuro no tan lejano se utilizarán algunos instrumentos no tradicionales o modernos en las ceremonias, o se amplíe el espectro de géneros musicales cantados en tsotsil. Serían procesos lógicos, pero esto nos lo mostrará el tiempo. Por otro lado, habría que ver cuantitativamente la popularidad del rock en sus diferentes vertientes entre los estudiantes de la UNICH. A lo que me refiero es al hecho de que la mayoría de estas bandas, aparte de utilizar elementos de la música tradicional, tocan música rock con fuertes influencias del rock clásico, el blues, el heavy metal, el rock progresivo y el rock urbano mexicano, que sólo son algunas variaciones de dicho género. Al mismo tiempo habría que averiguar si estos estilos musicales gozan de elevada popularidad entre los estudiantes. Definitivamente, tal es el caso para algunos grupos de jóvenes, pero no para la mayoría, que opta por estilos musicales como el reguetón, la música grupera y la banda, o la tropical, como cumbia y salsa (Tipa, 2012).

La famosa transculturalidad de los estilos contemporáneos de música es posible justamente por la alta variedad de vertientes y direcciones artísticas que ofrece. Diversa producción cultural atrae diversos actores que la consumen. Mientras más variada es la producción, más consumidores cuantitativa y cualitativamente estarán atraídos por ella. En el caso del rock en tsotsil y otros estilos musicales contemporáneos en este idioma,¹¹ aún no podemos hablar de una alta diversidad interna.

¹¹ Por ejemplo, el hip-hop.

La múltiple producción cultural también podría resultar en un cambio en la percepción del grupo sociocultural particular en el imaginario común. El tema del rock en tsotsil, tanto para los académicos como para los consumidores hablantes originarios de español, ha sido percibido exclusivamente desde el lado folclórico o étnico. De ahí provienen las ideas de una mezcla original entre lo moderno y lo tradicional, o entre lo occidental globalizado y lo local auténtico. Sin embargo, tan sólo asomándonos superficialmente a la historia de los géneros contemporáneos de música (sobre todo al rock) podemos darnos cuenta de que ningún género es puro y de que todos han nacido y siguen naciendo en una mezcla de culturas e influencias diferentes en un proceso intercultural continuo.

A veces se nos escapa de la mirada el simple hecho de que los *bats'i* rockeros a fin de cuentas son jóvenes que tienen un auténtico deseo de expresarse a través de la música que hacen, y que prefieren no hacerlo en cualquier lengua, sino en su lengua materna. También a muchos les gusta utilizar y enfatizar diferentes elementos étnicos, como presentarse en vivo vestidos con sus trajes tradicionales (puestos encima de ropa casual) y de vez en cuando utilizar instrumentos tradicionales. Pero, dado que probablemente ésta es la única forma como la mayoría de la sociedad mexicana los quiere ver, sólo de este modo pueden aumentar sus posibilidades de éxito como grupos musicales, al menos por el momento. En este sentido, recuerdo una plática con un músico que me comentó que su banda iba a tocar en el DF. Le dije: “¿Qué bien! ¿Y dónde van a tocar?”, a lo que él me contestó: “En el Museo de Antropología. Sí, ya nos quieren poner en el museo ¿Cómo ves?”.

La transición de estas bandas de las industrias etnohistóricas a las industrias culturales de entretenimiento será un proceso interesante, sólo que aún no sabemos si llegará a suceder y de qué forma.

Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: FCE.
- Anderson, Jon (2010), *Understanding Cultural Geography: Places and Traces*, Nueva York: Routledge.
- Barth, Fredrik (1976), “Introducción”, en Barth, Fredrik (comp.), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México: FCE, pp. 9-49.
- Bourdieu, Pierre (2002), *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, México: Taurus.
- Dubar, Claude (2002), *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*, Barcelona: Bellaterra.
- Evans-Pritchard, Edward (1977), *Los nuer*, Barcelona: Anagrama.
- Frith, Simon (1987), “Towards an Aesthetic of Popular Music”, en Frith, Simon (comp.), *Taking Popular Music Seriously*, Reino Unido: Ashgate, pp. 257-274.
- Frith, Simon (1996), “Música e identidad”, en Hall, Stuart y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 181-213.
- Giménez, Gilberto (2006), “El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad”, en *Cultura y Representaciones Sociales*, núm. 1, septiembre, México: UNAM. Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/16223> [consultado el 15 de marzo de 2013].
- Giménez, Gilberto (2005), “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en Giménez, Gilberto (ed.), *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II, México: CONACULTA/Instituto Coahuilense de Cultura, pp. 18-44.
- Giménez, Gilberto (2003), *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, México: UNAM.
- Giménez, Gilberto (2000), “Identidades étnicas: estado de la cuestión”, en Reina, Leticia (coord.), *Los retos de la etnicidad en los Estados-nación del siglo XXI*, México: CIESAS/INI/Porrúa, pp. 45-70.

- Grosby, Steven y Athena Leoussi (2007), *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Hall, Stuart (1996), “Introducción: ¿quién necesita identidad?”, en Hall, Stuart y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid: Amorrortu, pp. 13-39.
- Larrain, Horacio (1993), “¿Pueblo, etnia o nación? Hacia una clarificación antropológica de conceptos corporativos aplicables a las comunidades indígenas”, en *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 2., Chile: UNAP. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/708/70800203.pdf> [consultado el 26 de febrero de 2013].
- López, Enrique Jiménez (2009), “De la guitarra chamula a la Fender Stratocaster: la música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México”, en Híjar Sánchez, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México: CONACULTA, pp. 175-214.
- López Moya, Martín de la Cruz y Efraín Ascencio Cedillo (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. Disponible en: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2626-1.pdf> [consultado el 15 de marzo de 2013].
- Martinez, Roger (2007), *Taste in Music as a Cultural Production: Young People, Musical Geographies and the Imbrication of Social Hierarchies in Birmingham and Barcelona*. Tesis de doctorado en sociología, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Disponible en: <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/5145/rms1de1.pdf?sequence=1> [consultado el 26 de febrero de 2013].
- Mitchell, Don (2000), *Cultural Geography: A Critical Introduction*, Londres: Blackwell.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena (2007), “El problemático carácter de lo étnico”, en *Cultura, Hombre, Sociedad (CUHSO)*, vol. 13, núm. 1, Chile: Universidad Católica de Temuco, pp. 35-55.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena (2005), “La identidad nacional entre los mayas. Una ventana al cambio generacional”, en Bejary, Raúl y Héctor Rosales (coord.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, México: CRIM/UNAM, pp. 111-133.
- Reguillo, Rossana (2012), “Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa”, en *Comunicación y Sociedad. Nueva época*, núm. 18, julio-diciembre, México: Universidad de Guadalajara, pp. 135-171.
- Ruiz, Lucas Ruiz (2006), *El jchí'iltik y la dominación jkaxlan en Larráinzar*, Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Smith, Anthony (2009), *Ethno-symbolism and Nationalism: a Cultural Approach*, Nueva York: Routledge.
- Stavenhagen, Rodolfo (2001), *La cuestión étnica*, México: Colegio de México.
- Típa, Juris (2012), *Los gustos musicales y las adscripciones identitarias entre los jóvenes universitarios de la Universidad Intercultural de Chiapas*. Tesis de maestría en antropología social, ENAH, México.
- Vila, Pablo (2002), “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Ochoa, Ana María y Alejandra Cragolini (eds.), *Cuadernos de nación. Músicas en transición*, Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 15-44.

LOS ORÍGENES DE VAYIJEL. UN PARAJE EN LOS SENDEROS DEL ROCK

Edgar Joaquín Ruiz Garza*

Resumen: En este artículo busco reconstruir la historia de los orígenes de la agrupación Vayijel (espíritu animal protector), a través de la voz de uno de sus exintegrantes, contextualizándola en un proceso más amplio marcado por las transformaciones en el Chiapas contemporáneo tanto en términos musicales, como estructurales. Mi objetivo es relacionar procesos microsociales (a través del testimonio) con otros de orden macro, para cartografiar una manifestación cultural como es el rock indígena. Sostengo que el rock tsotsil es una forma de resistencia cultural aunque no en términos esencialistas, sino a manera de reapropiación y resignificación de algunos elementos culturales tradicionales, a la luz de un género musical capaz de derribar preconcepciones de lo que ser indígena significa.

Palabras clave: historia social, rock, tradición, identidad, *bats'i rock*, juventud.

Antes del rock. Consideraciones previas

La historia en un instante de peligro

Los fenómenos de *crossover* musical o de hibridación cultural, como se les denomina en medio de la pasión espontánea por el interculturalismo, no son nuevos ni propios de la globalización. Al ser la cultura un “cultivo crítico de la identidad” (Echeverría, 2010: 164), es decir, al ser un proceso abierto a través del cual los sujetos se re-producen transformándose, los intercambios simbólicos (entre los cuales destacan los musicales) resultan inherentes a todo proceso de configuración cultural. Sin embargo, dichos intercambios no ocurren tan sólo por la voluntad

* Licenciado en sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Becario del proyecto Universos Sonoros Mayas del Centro de Estudios Mayas de la UNAM. Líneas de investigación: sociología de la cultura y rock indígena en Chiapas. Correo electrónico: eljodi89@hotmail.com, edgarruiz55@gmail.com.

de los individuos que se hallan inmersos en una sociedad determinada, sino que dependen también de las formas específicas que adquieren las relaciones sociales en que se construyen como sujetos. De ahí que un punto fundamental en el análisis de los procesos de intercambio simbólico-musical sea el caracterizarlos como parte de largas trayectorias históricas a través de las cuales la cultura y los sujetos se transforman mutuamente.

La historia social que hay detrás de una banda de rock es la clave explicativa de su existir; esta historia le precede por generaciones y le excede por estructuras. El rock puede transformar una determinada identidad cultural, pero lo hace sobre la base de la misma cultura que transforma. Es en este sentido como el rock construye poder, aunque su poder le sea conferido por la carga de su pasado. Por supuesto, esto provoca un giro en el modo en que atajamos los fenómenos contemporáneos de orden musical, pues nos pone en la situación de trascender las miradas estrictamente descriptivas de la inmediatez del presente, para dar paso al análisis crítico de su proceso constitutivo. El rock deja de ser así un fenómeno de *mass media* para pasar a formar parte de una narrativa opuesta a la noción iluminista del desarrollo histórico moderno. El rock no sólo forma parte del presente moderno y mercantil de la cultura occidental, sino que también puede “tirar del freno en la locomotora del progreso”, entendido éste como el borrado de la memoria y la diferencia; pero no lo hace por sí mismo, sino en tanto elemento cultural apropiado por los sujetos invisibilizados por la narración histórica hegemónica. En este sentido, el rock indígena constituye un tiempo y un espacio de subjetivación política (De la Peza, 2008: 212).

Para hablar del rock de Vayijel, una banda de jóvenes tsotsiles de Los Altos de Chiapas, es también necesario considerar la historicidad de la región, que está lejos de sujetarse a una perspectiva autonomista de la cultura esencialmente ajena a las formas modernas de dominación y de reproducción social heredadas del proceso colonial. Ello, desde luego, no significa que estos pueblos carezcan de una historicidad previa a su violento encuentro con los conquistadores españoles del siglo XVI (De Vos, 1994: 22),¹ sino que este proceso puso a los sujetos de entonces en la situación de reconstruir su cosmogonía previa, a menudo ocultando, y consecuentemente olvidando, la historicidad que reconocían como válida y que explicaba sus prácticas políticas, económicas y culturales. De ahí que cualquier análisis en torno a las prácticas culturales de los tsotsiles de Chamula tenga que pasar por considerar la implementación de un régimen colonial que introdujo, al menos durante tres siglos, una serie de elementos culturales que en última instancia configuraron una forma específica de re-construir la “cultura propia” (Bonfil, 1991: 49-57).²

En términos musicológicos, por ejemplo, existe una tendencia ya añeja a categorizar la música de los pueblos indígenas de México, en particular de los chamulas tsotsiles, como música tradicional, sin reparar en el hecho de que hasta la llegada de los españoles no existen

¹ De Vos reconstruye la historia prehispánica de los pueblos indígenas de Chiapas reconociendo que tal empresa se ha enfrentado al hecho inevitable de que las fuentes han sido reescritas por la mano sesgada de los conquistadores, o bien han sido oscurecidas por los paradigmas de la antropología norteamericana y del folclore en medio de un franco colonialismo académico. Jan de Vos admite que no encontraremos “al indio como realmente fue o como él se interpretaba a sí mismo”.

² Categorías como “cultura propia” o “elementos culturales” se refieren a la inacabada teoría del control cultural que Guillermo Bonfil Batalla proponía a inicios de los años noventa del siglo XX. Hoy, más de dos décadas después, merecería ser retomada (y concluida) con mayor ímpetu, pero a través de su relectura crítica: una que no tome a la cultura como espontánea apología de esencialismos étnicos, sino como una apuesta por la historización crítica del presente y un instrumento de diálogo transcultural.

pruebas empíricas que sostengan la existencia previa de cordófonos como las guitarras o las harpas, que constituyen la base técnica de la práctica musical tradicional indígena tsotsil. Músicas tradicionales, o *bats'isones* (sones verdaderos), como el “Bolomchón”, por ejemplo, responden a patrones sonoros de zarabandas y chaconas de temporalidad prebarroca, traídos por militares y religiosos dominicos a América (Hernández, 2010: 266). Sin embargo, pese al uso acrítico que se puede hacer del término música tradicional, la categoría no deja de expresar un sentido objetivo para los practicantes de dicho estilo en tanto medio que agencia y fija un contenido específico; es decir, en tanto que, pese a la no originariedad o pureza de la técnica, mediatiza un sentido simbólico de orden cosmogónico preservado, en su transformación, a través de la tradición oral.

La técnica musical, primero impuesta pero luego apropiada y convertida en originaria, se hace tal en tanto se convierte en el papel y la tinta de un mensaje pretérito que requiere ser fijado para legitimar un sentido de continuidad histórica. Cambia la plataforma, pero el significado musical, aunque no inmaculado, es reconocido como parte de un sentido de pertenencia. Una concepción distinta de música tradicional se hace entonces necesaria. Una que no parta de la obsesión por la procedencia étnica de los objetos en sí, sino de los procesos sociales que los producen, que los ponen en circulación y que los ordenan jerárquicamente dentro de una configuración social determinada, siendo a la vez objetos simbólicos transformables, negociados y compartidos, pero también disputables, enajenables y legitimadores de un orden social no en pocas ocasiones opresor: la tradición por sí misma no es agente de resistencia, también puede agenciar la dominación (Williams, 2009: 158-174).³ Evidentemente, no se puede hablar de tradiciones sin observar el proceso histórico de su construcción, que implica además el tránsito de lo constituyente a lo constituido, y de lo prohibido a lo permisivo.

De esta manera, hacer el rastreo de la historicidad (y la musicalidad) prehispánica a partir de la voz de los sujetos que la construyeron resulta casi imposible, pues la mayoría de los testimonios fueron borrados por el proceso de conquista militar y espiritual. Y los testimonios que perduran tampoco se encuentran en un estado intacto. Nos quedan como voces vivas algunas de las prácticas cotidianas que los sujetos heredaron de esa historia en el presente, pero no un presente inmediato y vacío, sino en uno que se siente aludido por su historia. El rock se convierte de este modo en un agente mediador de la memoria tal y como la viven cotidianamente los sujetos de a pie. La clave reside en distinguir las trayectorias de esas prácticas contemporáneas y en no ver en cualquiera de ellas un conjunto de vestigios inmaculados de autenticidad, pues a menudo muchas de las prácticas que consideramos ancestrales son resultantes, si bien no de una imposición colonialista incuestionada, sí de una relación dialéctica entre quienes deseaban preservar su sistema de vida y quienes buscaban

³ Revisar la diferencia entre los conceptos de tradición selectiva y tradición residual en la obra de Raymond Williams: “La tradición es en la práctica la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos [...] Lo que debemos comprender no es precisamente ‘una tradición’, sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social [...] lo residual, puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante”. Estas categorías ayudan a distinguir la diferencia jerárquica existente dentro de un pueblo indígena, pues en el caso de Chamula existe una tradición legítima (asociada con las autoridades tradicionales y constitucionales) y otra residual, que es el modo en que efectivamente los gobernantes experimentan sus tradiciones fuera del control centralizado.

imponer el suyo. Asimismo, tampoco estos testimonios del presente son virtuosas prácticas ajenas a los intereses e intenciones de orden económico, político y social: están inmersas en todas las formas de distribución jerárquica del poder, de ahí que sea siempre necesario hacer un cepillado de la historia a contrapelo. Dice Walter Benjamin en su tesis VII:

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo (Benjamin, 2008: 41-43).

El sentido de esta tesis radica precisamente en evitar partir para el análisis cultural (musical en este caso) de los objetos dados, pues a menudo lo existente como cultura legítima, alta cultura, o “cultura como civilización”, es lo que se fija en la historia oficial como único, incuestionado, lineal y acumulativo. Ante este escenario, una concepción crítica de la historia tiene por tarea “cepillar a contrapelo”, esto es, visibilizar, en el caso de la música, las sonoridades negadas o censuradas como parte constitutiva de la historia en tanto socio-relacionalmente construida. En este sentido, no basta con “ver lo visible” de la música tradicional en tanto tradición selectiva o legítima, sino lo que en ella no está presente. Y lo que en principio no está presente en la cultura legítima de un pueblo indígena es el rock, aunque las nuevas generaciones lo impulsan (no sin oposición) como parte de una hipotética cultura legítima futura, “como una estructura de sentimiento emergente” (Williams, 2009).

El paradigma de la reivindicación acrítica de la cultura propia como una cultura “casta y virginal” (Bartolomé, 2006: 98), por más progresista que parezca, responde a menudo a una narración dominante de la historia, pues representa a los vencidos como inherentemente condenados a repetir el estereotipo que la cultura dominante les ha impuesto (Bhabha, 2002: 91).⁴

A menudo, esta noción autonomista de la cultura (que sostiene que una cultura puede construirse sin referirse a otras), intrínsecamente etnocéntrica, tiende a desplazarse hacia un posicionamiento político-cognoscitivo populista: la actitud triunfalista de quien procesa toda diferencia como dada en sí misma, y no como el producto de relaciones históricas de reproducción social, de entre las cuales destacan, desde luego, las del colonialismo (Grignon y Passeron, 1991: 16, 29). Esto no significa que la cultura propia no exista como una forma objetiva para los sujetos que comparten un contexto histórico concreto, sino que responde a una serie de transformaciones que los sujetos llevan a cabo para mantenerla vigente. En el caso de los pueblos indígenas, la narración histórica no siempre responde a como “realmente aconteció”, sino a los modos en que los sujetos se la reapropian en el presente, un presente que se manifiesta “como un instante de peligro” (Benjamin, 2008: 40).

⁴ Bhabha busca superar el etnocentrismo como plataforma discursiva del colonialismo y lugar de enunciación de la distinción y fijación de diferencias. Para él, la representación que de las diferencias y desigualdades sociales hace el etnocentrismo ratifica la sujeción de las alteridades al orden colonial.

A lo largo de la historia de los pueblos indígenas de Chiapas han acontecido múltiples “instantes de peligro”, ante los cuales cada generación ha respondido reforzando su sentido de lo propio, e incorporando y reinterpretando los elementos culturales dominantes. En 1712, por ejemplo, ante los abusos coloniales del pago de tributo, del “fraude en los remates”, y ante el fracaso de la empresa evangelizadora, una vez agotado el papel de la Iglesia como legítimo ente mediador del conflicto colonial, muchos pueblos indígenas de Los Altos de Chiapas llevaron a cabo una rebelión contra los españoles y sus descendientes, arrogándose la práctica legítima de la religión católica, pero incorporada a su cosmovisión a través de sus códigos y, sobre todo, a través de una memoria religiosa reeditada. Tras dar testimonio de un milagro mariano en Cancuc, que posicionaba a los indios como los legítimos dueños de los productos de su trabajo, justificaron los indígenas de los tzendaes su emancipación respecto del régimen impuesto por los españoles (Viqueira, 1995: 125).

Estos símbolos y prácticas de orden mítico-religioso no eran, para 1712, puramente indígenas o cristianos, sino una combinación de elementos indígenas y cristianos que, más que diluir las distancias culturales entre indios y españoles, contribuían a reforzar la posición de uno y otro estamento dentro de un mismo sistema cultural jerarquizado. Mientras el simbolismo religioso servía a las élites civiles y eclesiásticas para legitimar su acumulación de capital a través de la explotación del trabajo indígena, a estos últimos el sincretismo religioso (iniciado en 1528) les servía como una mediatización de sus formas de gobierno, de sus modos de toma de decisiones públicas y de los remanentes de tradiciones más antiguas, que se veían reforzadas por la apropiación *sui generis* que hicieron del cristianismo. No pudo ser de otro modo. De 1712 en adelante quedaría de manifiesto que las resistencias y las rebeliones indígenas se hacían en nombre de un pasado milenarista, pero con los referentes de un presente total practicado a la luz de la memoria, una memoria que necesariamente, a través del olvido, podía reinterpretar y adaptar a las circunstancias vigentes su propia concepción del pasado.

El 1 de enero de 1994, cuando México entraría al primer mundo tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, una nueva rebelión se hizo presente a través del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Ríos de tinta han corrido al respecto reproduciendo un discurso milenarista que no cesa de querer ver en el EZLN el cumplimiento de profecías mesiánicas; sin embargo, el suceso debe ser revalorado precisamente como una respuesta rebelde al momento de peligro que la globalización capitalista representaba (y sigue representando) para muchos pueblos indígenas de Chiapas. Lo que defendían no era precisamente una vuelta al estado prehispánico del que sus ancestros fueron partícipes cinco siglos atrás, sino la construcción de un proyecto nacional acorde a las condiciones entonces vigentes de los indígenas vivos: mejores condiciones de empleo, derechos civiles, derecho a la educación, a la salud y a la vivienda. No se trataba de una defensa de lo tradicional en tanto defensa de una herencia colonial, sino de un reclamo de visibilización de las condiciones opresoras de un presente que, ante los discursos modernizadores, no hacía se manifestaba como la continuación de una ya tradicional condición colonialista.

Es precisamente en este sentido como el rock indígena, en concreto el *bats'i rock*⁵ de Vayijel, debe ser visto, con los ojos de un presente distendido que se encuentra con su pasado, pero no un pasado anacrónico, sino reconstruido a través de las formas creativas de cada nueva generación. Asimismo, propongo que sea visto como una práctica emergente que pone de manifiesto el carácter diferenciado y complejamente estructurado de la comunidad indígena, que lejos está de desarrollarse apartada y autónomamente de los patrones de reproducción y dominación social modernos, cuando de hecho existe (en el seno mismo de la comunidad) una forma diferenciada de vivir lo tradicional y las costumbres; la cambiante y dinámica tradición que se percibe como una forma total de la vida cotidiana, frente a la tradición que legitima la continuidad de una hegemonía determinada.

Propongo, de este modo, ver el rock indígena lejos de paradigmas folcloristas o exotizantes, para situarlo en un espacio *in-between* que, pese a posibilitar los intercambios, no deja de referir a los sujetos a los andamiajes históricos que lo constituyen. Estos espacios *in-between*, situados en el camino intermedio entre la subjetividad subalterna militante y la tradición selectiva legitimadora de la élite comunitaria:

Proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (selfhood) (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad [igualmente] Es en la emergencia de los intersticios [...] donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad [...] interés comunitario o valor cultural” (Bhabha, 2002: 17-18).⁶

Finalmente, no se puede sostener que el control legítimo sobre el sentido de la cultura propia sea ejercido homogéneamente por la totalidad de sus agentes y actores, sino que depende también de las relaciones sociales estratificadas y diferenciadas al interior de una misma comunidad en la que existe, sin embargo, una estructura de poder y una distinción de clases e intereses que se decanta por una, aún poco estudiada, lucha por el ejercicio legítimo de la cultura propia. El sustento empírico de esta afirmación lo podemos encontrar precisamente

⁵ La categoría de *bats'i rock* es aún un tanto endeble sociológicamente hablando, pues no todas las bandas asumen esta acepción, ni todos los sectores académicos entregados a su estudio han llegado a un consenso. Al menos la mánager de Vayijel no adscribe a la agrupación dentro de este rótulo, aunque reconoce que su creación es importante como elemento de difusión, dado que fue creado por Damián Martínez, el precursor del movimiento. Sin embargo, no se describe así desde sus orígenes en 1996; de hecho, aparece hacia finales de 2007 en los videos de Sak Tzevul difundidos por la red social Youtube. El principal problema que enfrenta la categoría es que su traducción más o menos literal es “rock de la gente verdadera”, en alusión a *bats'i k'op* (lengua verdadera) y a *bats'i son* (son o canción de la gente verdadera o música tradicional), a lo que Vayijel responde con la opinión de que se trata de una contradicción, pues el rock verdadero o tradicional tiene una matriz cultural anglosajona. Sin embargo, recupero la categoría como indicio de un proceso de apropiación cultural caracterizado por la conversión del rock en un elemento cultural integrado a una identidad que busca dotarse de un sentido de continuidad histórica pese a sus evidentes rupturas y transformaciones; el rock no como un objeto en sí mismo des-sustantivador de los sujetos, sino como un objeto adjetivado por la práctica de los sujetos que lo usan.

⁶ Los espacios liminales *in-between* no deben ser leídos sólo como inmediatez sincrónica, sino con un sentido historizado de escrutinio crítico. En efecto, no hay realidad que no se ofrezca en bruto y a simple vista como un híbrido, aunque es tarea de la crítica visibilizar el proceso histórico de construcción de la realidad; para Bhabha, este espacio liminar en que ocurre la hibridación.

en el proceso histórico de la construcción de sus prácticas musicales. La música que se reconoce como tradicional, es decir, el *bats'i son*, la música legitimadora de “el costumbre” preserva, antes que el milenarismo sentido de originariedad del pueblo, el código legítimo de la cultura “verdadera”. Opera, pues, como una tradición selectiva mediada por las autoridades tradicionales, mientras que el *bats'i rock*, en su calidad de música emergente (o sea, antes de ser procesada por la hegemonía corriente), deviene en una más o menos libre reinterpretación de la tradición, tal y como la vive el sujeto de a pie a través de su historia de vida.

Una memoria fugaz del rock en México

Ubicar dentro de la taxonomía del rock el estilo *bats'i rock* representa de entrada un asunto complejo. En primer lugar, el reconocimiento contemporáneo de la categoría musical “rock” deviene ambiguo en tanto su despliegue histórico (a través de sus múltiples transformaciones, discursos y contradiscursos) depende del contexto sociohistórico en que se asienta, de manera que no sólo el rock and roll guarda distancias espaciales y temporales inmensas con, por ejemplo, el heavy metal o el rock progresivo británicos, sino que un conjunto de tipos de músicas electrificadas y formas *sui generis* de ejecución, denominadas por sus creadores como “rock”, se circunscriben en dicha categoría, aún siendo opuestas y lejanas a los códigos y las formas típicamente sajonas del género musical.

El rock es un género musical en constante construcción y cambio por acción de los sujetos que se lo apropian en tanto horizonte de experiencia cultural, no sin simultáneamente adjetivarlo a través de su contexto histórico concreto; se trata de la manifestación sonora de una experiencia social en construcción, una de tantas expresiones concretas de la totalidad de la vida. Así, por ejemplo, el rock en oposición, un virtuoso movimiento musical con tintes tan experimentales como académicos, surgió en la Europa no sajona de los años setenta como una alternativa a la hegemonía comercial del rock norteamericano y británico y, sin embargo, es imposible no categorizarlo dentro del rock.

En el caso concreto del rock mexicano, habría desde luego que considerar para su estudio el conjunto de procesos históricos de los que deriva. El Festival de Avándaro del 11 de septiembre de 1971 (realizado apenas tres meses después de la represión estudiantil de julio en la ciudad de México) es un parteaguas en la historia del rock nacional. Constituyó una suerte de válvula de escape para una juventud que buscaba mecanismos para sacudirse el control paternalista de un régimen que en su conjunto desplegaba una política cultural corporativista y populista que negaba la existencia de una compleja y dinámica cultura popular mexicana que rebasaba los límites del control oficial:

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

Avándaro representó la final conversión del rock en una música integrada a la cultura popular mexicana, pues antes de ese 11 de septiembre de 1971 el rock era considerado,

simultáneamente por las ideologías reaccionarias y por las progresistas, un ente ajeno tanto a los ideales nacionales heredados de la posrevolución, como a los ideales conservadores inherentes a la sociedad mexicana desde el siglo XVI; y ajeno también a las ideas progresistas propias del abanico de las izquierdas. El rock en México, antes de Avándaro, formaba parte de los gustos de las emergentes clases media y media alta urbanas que podían no sólo acceder a los discos de los rockeros angloparlantes, sino ejecutarlo e interpretarlo en la privacidad de sus hogares, alejados de la marginación y “del populacho”; por eso, no es extraño que las primeras expresiones de rockanrol en México estuvieran auspiciadas y edulcoradas por la industria radiofónica, cinematográfica y televisiva, y fueran poco más que un símbolo generacional propio de la ideología de la entonces “nueva juventud mexicana”. De ahí que, aún durante el movimiento estudiantil de 1968, el rock no fuera del todo aceptado por las vanguardias revolucionarias, que encontraban en él un agente ideológico del imperialismo norteamericano.

Sin embargo, después de Avándaro, mientras la cultura oficial comenzó a identificar en el rock a un enemigo bien definido al cual controlar, no sólo a través de la censura sino también de la absorción mediática (Monsiváis, 1992: V), la cultura juvenil popular se lo apropió como un conjunto difuso de prácticas rebeldes y un cúmulo de ambiguos discursos liberadores. En este contexto, hacia finales de los setenta comenzaría el rock a integrarse a la gama de expresiones sonoras del movimiento alternativo de música popular, cuando un joven Guillermo Briseño (Velasco, 2004: 89-92), al calor de las discusiones del Segundo Encuentro de la Canción Política (1978), comenzó a integrar el rock en el abanico sonoro de las manifestaciones críticas a la cultura oficial y al régimen monopartidista.

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

Aunque la ciudad de México fue el centro rockero por excelencia a nivel nacional, en otras entidades también había expresiones de organización para la difusión del rock hecho en México. Chiapas, desde luego, no fue la excepción, según narra el radiolocutor chiapaneco y experto en rock, Daniel Trejo Sirvent:

El movimiento de rock en Chiapas se dio en los años sesenta con grupos como Los Reyes Criollos, Los Skinis; uno de los personajes que introdujo el rockanrol fue un bailarín cantante que se llamaba Tony Santillán. No era chiapaneco, era de la ciudad de México, pero era cantante de Los Skinis y fue el primero que traía discos, así, importados. Hubo un concurso importante, estaban Los Reyes Criollos, que era donde cantaba Jaime Moreno, y estaba por ahí Freddy Altamirano, que posteriormente formó Los Dabkys [...] grupos de rockanro al estilo Los Teen Tops, al estilo Los Locos del Ritmo, [...] grupos más que hacían versiones de esas bandas del DF. Luego de ahí vienen grupos como Moisés y La

Resurrección y [...] Octopus. Yo creo fue la banda que introdujo el rock original en el rock chiapaneco, con algunos temas como el “Blues de San Isidro” (Daniel Trejo Sirvent, entrevista, 16 de agosto de 2011).

Como puede inferirse, el rock chiapaneco en un primer momento tampoco pudo marcar una independencia clara respecto a las expresiones del centro del país, tal y como sucedía con el rock mexicano respecto a las expresiones norteamericanas y británicas; sin embargo, conforme se asentó por fuera de los circuitos de las clases media y media alta, iba afianzándose entre el gusto popular y, después, de él iban emergiendo agrupaciones que sí realizaban composiciones originales, y no sólo covers, de las bandas que los influenciaban. De hecho, antes que Octopus, fue Moisés y La Resurrección, liderada por el ahora retirado profesor Moisés Castillejos,⁷ la banda que ya hacía giras estatales promoviendo composiciones propias que bien pueden catalogarse como “rock chiapaneco”. De manera que, entre mediados de los años ochenta y los noventa, en Chiapas existió una incipiente escena rockera que, pese a haber iniciado a consecuencia del impacto mediático de The Beatles en los años sesenta, pasó por un proceso de adaptación del rock al conjunto de contextos locales en que se asentaba.

Así, el rock del D.F. y el rock de Chiapas jamás pudieron consolidar un sentido de comunidad que los identificara como rock mexicano. Aún hoy es difícil concebir una noción descentralizada del rock nacional dada la hegemonía rockera del centro del país.⁸ Sin embargo, esta situación se disolvió relativamente en el marco del levantamiento del EZLN, cuando los rockeros nacionales (mayoritariamente chilangos), junto con algunos internacionales, encontraron en Chiapas y en la causa indígena el reflejo de sus utopías, reivindicaciones y críticas que venían construyendo desde años y experiencias atrás. Un ejemplo fue la creación del colectivo Serpiente Sobre Ruedas y, otro, la difusión de un material fonográfico denominado *Juntos por Chiapas*; ambos muestran la continuidad existente entre las formas organizativas que los rockeros habían construido en los años ochenta y su momento cumbre de acción política a favor de las demandas del movimiento neozapatista.⁹

⁷ Me permito plasmar el ambiente de la escena de rock chiapaneco en la década de los setenta a partir de una entrevista que realicé al profesor Moisés Castillejos el 19 de noviembre de 2004: “[...] Moisés y La Resurrección se formó en 1963. El sonido de las guitarras eléctricas era especial, se sentía una emoción difícil de comprender, todo era transformación y cuestionamiento de los valores sociales [...] nos invadió la ola inglesa [...] Moisés y La Resurrección se prolongó hasta inicios de los ochenta, más bien hasta el año nuevo de 1979 [...] Llegamos a tocar en todo el estado, aunque a veces no tuviéramos tiempo, llegamos a tocar en el Club de Leones, en el Club Rotario, en el Casino Tuxtleco, era un gran ambiente ver a todos cantando [...] el ambiente era de sana competencia, incluso entre bandas nos echábamos nuestros palomazos, alternamos con La Familia y con Los Lacandones [...] en los ochentas fue la época del rock en tu idioma. En ese entonces estuve en un grupo llamado Sabadaba, de esa época el favorito era Miguel Mateos y un poco Hombres G [...] con La Banda Plástica ampliamos nuestras fronteras musicales, tocamos música tropical, mientras que lo que sonaba era Queen y Police [...] hubo cambios en Tuxtla, la ciudad creció y la disco entró [...] habían veces en que las fiestas ponían la música de marimba para la gente mayor y el rock para los chavos y era una combinación hermosa [...]”.

⁸ Si acaso, se han llegado a considerar históricamente al menos cuatro circuitos rockeros en México: el de Tijuana, el de Monterrey, el de Guadalajara y el del D.F.

⁹ Para profundizar en la relación existente entre el movimiento neozapatista y el rock, sugiero al lector remitirse a *El canto de la tribu* (Velasco, 2004), a *Rock, estética y nuevas subjetividades políticas en México* (De la Peza, 2008) y a *El rock indígena en Los Altos de Chiapas. Música, etnicidad y globalización* (López y Ascencio, 2009).

No obstante, pese a que Chiapas se convirtió en el ojo del huracán, no fue posible ningún tipo de unificación entre el rock local tuxtleco y el afianzamiento de San Cristóbal de Las Casas como punto de encuentro de tradiciones rockeras más consolidadas. Tuxtla se convertiría hacia finales de los años noventa en la pequeña escena de los remanentes del reggae y el ska post-alzamiento-zapatista, y en una incipiente plataforma para la difusión del metal local,¹⁰ mientras que San Cristóbal se comenzaba a perfilar como la ahora llamada “capital cultural de Chiapas”. Con la internacionalización del neozapatismo aconteció, de vuelta, la conversión de Los Altos en una plataforma altermundista en la que cabían los rocks de todo el mundo, pero también (dada la final consolidación del modelo neoliberal), el escenario perfecto para el turismo mágico y toda la pompa con que se proclamó el carácter colonial de la ciudad de San Cristóbal:

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

Por otro lado, los jóvenes indígenas de entonces ya no eran los mismos; se encontraban permeados por el discurso emancipador que proclamaba la globalización de la resistencia, a la vez que enfrentaban un nuevo escenario estructural que revitalizaba la explotación del trabajo y el despojo. Indirectamente, esto construyó un ambiente en el que los indígenas de Los Altos accedieron a nuevas sonoridades, ya fuera desde la periferia de San Cristóbal, o en los tránsitos entre los pueblos y los mercados. Ya fuera desde la tradición del rock contestatario, o desde la apertura comercial a la moda y a la ya popular música alternativa, a la que se podía acceder a través de discos piratas en los mercados populares (Rus, 2009: 208-209). Para entonces, las sonoridades indígenas ya tenían un buen camino andado en la construcción de músicas no tradicionales y en la incorporación de estéticas alternativas al sistema de la costumbre: “En las poblaciones indígenas son las tecnobandas, bandas nortefías estilo sinaloense y el género del narcocorrido las que amenizan en las fiestas patronales o cívicas” (López y Ascencio, 2010: 191).

Fue en 1996, dos años después de la sublevación armada del EZLN, cuando en Los Altos de Chiapas comenzó a emerger la escena del *bats’i rock*, por iniciativa del músico y compositor Damián Martínez, un joven zinacanteco nacido en 1978 (Martínez, 2010: 288), quien, junto

¹⁰ Esta situación se modificó entre 2005 y 2006, cuando se consolidó un circuito indie denominado “rock Chiapas”, que aglutinó a bandas como Zoopsia y Korsakov. Aún falta un estudio amplio sobre el rock chiapaneco, en particular el de Tuxtla, que, como se infiere a partir de este artículo, tiene orígenes en los años sesenta y se despliega hasta nuestros días.

con su hermano Enrique, fundó la primer banda de rock indígena en Chiapas: Sak Tzevul (relámpago blanco). Los hermanos Martínez, hijos de madre zapoteca y padre zinacanteco, ya tocaban hacia finales de los años ochenta e inicios de los noventa en un grupo familiar llamado La Rebelión (Martínez, 2010). Asimismo, su abuelo era reconocido como marimbista, pues fue el primero en tocar este instrumento en Zinacantán, y su bisabuelo Guadalupe Martínez también fue músico, aunque no se sabe de qué géneros o estilos (Clemente y Pérez, 2009: 6-7), seguramente a inicios del siglo XX. A continuación se muestra el testimonio de Damián Martínez:

Siento que el despertar de mi conciencia ha sido algo natural, pero hubo elementos que la reforzaron, como el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. 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).

Condiciones sociales de la emergencia del bats'i rock en Chiapas.

Después del levantamiento

La liberalización del trabajo en Los Altos de Chiapas y el progresivo abandono del sector agropecuario a causa del libre mercado, provocaron una movilidad migratoria sin precedentes en todo el país. Chamula no era la excepción. Miles de indígenas tsotsiles cambiaban las actividades del campo por empleos como transportistas, constructores o comerciantes:

Los tzotziles y tzeltales de Los Altos, si antes eran campesinos y jornaleros agrícolas, actualmente participan en los transportes y los mercados públicos [...] los coletos abandonan sus puestos de vendedores y se convierten en funcionarios, pequeños empresarios, restauranteros y hoteleros (Hvostoff, 2009: 258).

Algunos indígenas se emplearon en San Cristóbal y otros comenzaron a viajar a diferentes entidades, ciudades, y a Estados Unidos. Esto último, aunado a las políticas indigenistas oficiales de castellanización en detrimento de las lenguas, trajo por consecuencia una fragmentación del tejido social en muchas partes del país, en muchos pueblos indígenas y, desde luego, en el pueblo de San Juan Chamula (Rus, 2009: 206).

Muchos de los tsotsiles de Chamula, por su cercanía con San Cristóbal, migraban a esta ciudad en la que se enfrentaban cotidianamente a las ya preexistentes prácticas discriminatorias. Estas prácticas existían desde tiempos de la Colonia, pero a lo largo de la historia de las relaciones entre Chamula y Jovel éstas se reeditaron y adaptaron a las circunstancias políticas y económicas de la época, actualizando los códigos de aceptación o rechazo entre población ladina e indígena.

En ese contexto nacieron los integrantes de Vayijel y millones de mexicanos. Los Vayijel, en sus individualidades, surgen en el seno de una unidad sociocultural y territorial que, pese a no ser homogénea, y mucho menos idílicamente comunitaria, no deja de remitirse a un pueblo que, aunque nunca había sido completamente diezmado por el régimen colonial, padeció su impacto, en tanto San Cristóbal se asentó aledañosamente como una ciudad parasitaria en términos productivos (Viqueira, 1995: 221-222).¹¹ Chamula devino pues en un pueblo que los ladinos prefirieron mantener alejado, y al cual tenían dado el esquema de arquetipos dominantes, actitud que terminó por generar una suerte de simbiosis en condiciones de mutuo alejamiento: una hegemonía para los caciques, terratenientes y élites, y una contrahegemonía en potencia para el pueblo, sus campesinos y sus trabajadores. La historia de Chamula, como la de muchos otros pueblos o naciones indígenas en el territorio mexicano, es la historia de su desobediencia, pero también la de su aceptación relativa y sujeta a cuestionamiento de la cultura dominante.

Muchos de los tsotsiles de Chamula comenzaron su vida laboral a muy temprana edad. Algunos combinaron sus estudios con el trabajo en el comercio, el transporte, el campo, los servicios, la construcción y algunos oficios, en muchos casos fuera del pueblo, ya sea en San Cristóbal o en ciudades de otros confines. Este constante ir y venir tuvo pronto sus efectos. En las ciudades, los indígenas comenzaban a acceder (y con ello, a no acceder) a formas de consumo cultural inexistentes en el pueblo. Me refiero a un abanico amplísimo de consumos y objetos que van desde la educación, la tecnología, el cine y la moda, a las drogas, los burdeles y las actividades delictivas. Es normal que en un mundo así de amplio, el joven indígena comience a experimentar un sentido de ubicuidad cosmopolita, y también a percibir los derroteros de las sociedades de consumo: un sentimiento de inferioridad, desarraigo y negación al observar muy lejano el horizonte de competencias y consumos de la vida urbana.

Es decir, los jóvenes que abandonaban Chamula para migrar a ciudades con sociedades más diferenciadas y dinámicas, en una lógica de complejidad distinta, comenzaron a tener una visión ampliada del mundo, pero, dadas sus circunstancias materiales, sólo podían acceder a una pequeña parte de él. Muchos de los indígenas que salieron del pueblo veían

¹¹ A menudo se resalta el cosmopolitismo en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas; sin embargo, no se advierte que, desde tiempos coloniales, esta ciudad se sostiene por una fuerza de trabajo mayoritariamente indígena. Con el asentamiento de la globalización y la conversión del turismo en una actividad económica destacada, inició una compleja vida urbana en esta ciudad, que hasta los años noventa era un núcleo poblacional pequeño. Comenzó una intensa mercantilización de la artesanía, y con ella nuevas expresiones folclorizantes. Asimismo, la iconografía zapatista fue incorporada a una cultura alternativa que devino exotizante. Desde el aparato productivo, los indígenas empezaron a ocupar puestos en empresas, así como en la baja y media burocracia, sometiéndose así a las leyes de la competitividad y la eficiencia. Otros se emplean en tiendas de autoservicio o son transportistas, venden dulces, ponen tiendas de abarrotes, se codean con extranjeros (que se quedan a residir permanentemente) y venden discos piratas, sandalias, artículos para el hogar y comida en los mercados, junto con extranjeros y nacionales, generando espacios de convivencia cotidiana que permiten el intercambio musical. Hay un reordenamiento de las clases populares, pues éstas en la ciudad tienen un estrecho vínculo de intercambios con los pueblos indígenas aledaños; la lengua originaria se recrea en los intersticios de la urbe. Con todo y que San Cristóbal ha llegado a constituirse en un espacio *in between*, no lo ha conseguido sino a través de la actualización de sus características coloniales basadas en la incorporación de la otredad cultural, aunque se trate de una incorporación subordinada. San Cristóbal sigue respondiendo al modelo de “[...] una ciudad parásita que sobrevivió a base de despojar a los naturales de parte de su producción”, que constantemente ratifica su ser colonial: “[...] en la segunda mitad del siglo XVII, Los Altos de Chiapas encontraron su ‘vocación’: servir de reserva de mano de obra barata” (Viqueira, 1995: 221-222).

derrumbarse “el sueño de la vida urbana”, y la globalización se manifestó entonces como una utopía alejada de su realidad material. En ese mundo, como todos sabemos, de lo que se trata es de “renovarse o morir”, “sobrevivir en la jungla de concreto” y “asumir que eso es lo que nos tocó vivir”. Así, muchos renegaron de su ser indígena, se vieron en la necesidad de ir olvidando la lengua, y comenzaron a asumir una vida alejada de su antiguo cosmos, para atravesar por la odisea urbana como cualquier otro ladino. Sin embargo, esta actitud no borró sus rasgos étnicos ni el modo en que la cultura dominante los procesa. Muchos indígenas tsotsiles de Chamula, a la par que eran discriminados (Hvostof, 2009: 259),¹² no podían aceptar en contrapartida su procedencia. Estaban doblemente negados.

Los jóvenes que iniciaron su vida escolar a mediados de los noventa vivieron una suerte de florecimiento en el modo de construir su cultura, lo cual no era, por supuesto, un efecto exclusivo del zapatismo, sino producto de un proceso conflictivo que, tensando las relaciones políticas entre los pueblos y el Estado, haría al régimen reorientar su papel en términos de política cultural, y a los indígenas entrar en un nuevo ciclo de apropiaciones y construcción de estrategias de negociación simbólica respecto de la cultura dominante. Los acuerdos de San Andrés Larráinzar, por ejemplo, devinieron en un conjunto de reformas institucionales que dieron mayor cabida a la promoción de las culturas indígenas.¹³ Globalización y pluralidad cultural ya no eran conceptos necesariamente antagónicos, no por la benignidad de la primera frente a la pasividad de la segunda, sino porque los actores de la cultura popular indígena buscaron las grietas por las cuales colarse y seguir existiendo dentro de las nuevas formas que la cultura configuraba. Viqueira considera este tipo de procesos como de reindianización que, con todo y el relativo incremento de la autonomía de los pueblos sobre sus decisiones políticas y culturales, no ha aportado mejoras en términos estructurales (Viqueira, 1995: 225-226).

Todos los días se va y se viene de San Juan a San Cristóbal y viceversa. Los jóvenes indígenas estudian en San Cristóbal la secundaria, la prepa o la universidad, pero regresan a Chamula al menos una vez a la semana. De vez en cuando pasan el fin de semana en la ciudad. Hoy se ha roto con la idea de que un indígena no puede entrar a los negocios a consumir, porque “si tienes dinero pa’ gastar, no importa de dónde seas”. Asimismo, en San Juan Chamula podemos encontrar tanto cibercafés como productos de consumo nacional, mientras en la iglesia se cobra la entrada a los turistas curiosos y muchos niños se dedican a vender tejidos que sus madres compran en Guatemala.

Los orígenes de Vayijel

Hasta este momento he insistido en la necesidad de retomar el pasado desde el tiempo del ahora, un presente que, cepillado a contrapelo, desnaturaliza lo dado para ponerlo en un

¹² Como espacio de desigualdad social y de discriminación se encuentran las instituciones educativas: “Las escuelas primarias rara vez son mixtas. Y hay que llegar a los últimos años del ciclo escolar para ver a algunos estudiantes de origen indígena insertarse en las mismas escuelas que sus compañeros ladinos. Y aun así en general, no toman las mismas clases: aquéllos van a la escuela en el turno vespertino, al final de su jornada de trabajo” (Hvostof, 2009: 259).

¹³ Basta con revisar la historia del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, las reformas constitucionales en materia indígena y la integración del Centro de Lengua, Arte y Literatura Indígenas al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Chiapas, a partir de 1996. En 2011, el CELALI fue separado del CONECULTA e incorporado a la Secretaría de Pueblos y Culturas Indígenas, hecho que para muchos promotores culturales representa un retroceso en términos de pérdida de autonomía cultural.

contexto historizado. En este sentido, abordo la trayectoria de Vayijel dentro de su historia social, como un grupo integrado por sujetos contemporáneos que emplean creativamente el rock para reforzar su identidad, no en un sentido esencialista, sino una representación de sí mismos ante la cual no se miraran como extraños. Vayijel, a través del rock, se cuenta y nos cuenta su versión de su ser indígenas, más allá de los discursos apoloéticos de “el costumbre”.

Vayijel (espíritu animal protector) es una banda de *bats'i rock* que ha alcanzado una proyección sin precedentes en diversos medios de comunicación (radio, televisión y redes sociales electrónicas) a nivel regional, nacional e internacional. Vayijel es un proyecto que ha cambiado a lo largo de sus más de seis años de trayectoria; de hecho, su alineación actual es distinta a la que dio origen a la agrupación. Desde inicios de 2012, Vayijel está compuesto por Óscar López (voz y guitarra), Xun Bautista Gómez (batería), Jairo Pixie Quintana (bajo) y Hugo López (guitarra), aunque de ellos sólo Óscar y Xun son miembros originales de la banda.

En sus antecedentes, que se remontan al año 2005, Vayijel estaba compuesta por el joven compositor y músico tradicional Valeriano Gómez, el baterista Óscar López, el guitarrista Manuel de Jesús López, un joven bajista de nombre Ceferino (de quien no se ha logrado recabar más información) y el pintor Floriano Hernández Cruz. En 2006, Ceferino salió de la banda y entró el bajista Eleuterio Hernández (quien nombró a la banda). Entre 2008 y 2009, Valeriano salió de Vayijel para formal con jóvenes de Zinacantán la banda Yibel Jme'tik Banamil (raíces de la madre tierra), y salió Floriano Hernández; Óscar ocupó el puesto de *frontman* y entró Xun Bautista como baterista en 2009.

Entre 2010 y 2012, tiempo en que fue lanzada su primera y homónima producción discográfica, la agrupación estuvo compuesta por Óscar López, al frente de la banda; Manuel de Jesús López, en la guitarra; Xun Bautista en la batería, y Eleuterio Hernández, en el bajo. Sin embargo, Vayijel sufrió una ruptura a inicios de 2012 que puso en riesgo la continuidad del proyecto, por lo que Eleuterio y Manuel abandonaron la agrupación y ésta continúa bajo el mismo nombre, pero con una nueva alineación. Se incorporaron entonces el diseñador de origen mazateco Jairo Pixie Quintana en el bajo, y el hermano de Óscar Fernando, Hugo López, quien hasta entonces había sido *frontman* de la banda de rock tsotsil Xkukav (luciénaga), en la guitarra. Es con esta alineación con la que la agrupación se abrió camino en una nueva fase, que los ha llevado a presentarse con bandas de talla internacional, como Tool y Primus en la XV edición de la Cumbre Tajín 2014, el 21 de marzo de 2014. Actualmente Vayijel se encuentra grabando su segunda producción discográfica.

Pese a las transformaciones y cambios que la banda ha sorteado, el proyecto parece mantenerse de manera constante. Los miembros de Vayijel, anteriores y nuevos, siguen reconociendo como objetivo común utilizar la popularidad del rock para componer canciones que revitalicen y reivindiquen tanto la práctica de tradiciones y costumbres, como el uso del *bats'i-k'op* (lengua verdadera), que, según su discurso, muchos jóvenes indígenas tienden a no utilizar.

Como se ha mencionado, en 2011 Vayijel puso en circulación una producción discográfica homónima, que es la síntesis de un largo proceso creativo.¹⁴ Durante la segunda mitad de ese

¹⁴ Sería parte de otra investigación el análisis del proceso mediante el cual Vayijel produjo su material discográfico y la imbricación de actores que lo posibilitaron, entre estos, promotores culturales e instituciones oficiales. La producción artística, grabación, masterización y mezcla corrieron a cargo de Germán Alperowicz; la producción ejecutiva y la dirección de arte y diseño estuvieron a cargo de la *mánager* de la banda, Mayra Ibarra Trejo, y el financiamiento, de carácter mixto, corrió a cargo de la

año, acompañé a la banda por una gira en el centro del país: el 7 de septiembre de 2011 hicimos nuestro primer contacto formal, en el que presencié uno de sus ensayos, de manera que el 26 de ese mes tuve la oportunidad de *palomear* con ellos; posteriormente, del 5 al 7 de octubre, Vayijel participó en el Museo Nacional de Culturas Populares, en el encuentro-taller Tradición y Nuevas Rolas, como preámbulo a un concierto homónimo en la ciudad de Querétaro los días 8 y 9; el día 14 de octubre se presentaron en el programa de televisión “Animal nocturno”, y al siguiente día hicieron una histórica presentación en el Tianguis Cultural del Chopo, espacio de difusión de las culturas juveniles alternativas en México, en el marco de su trigésimo aniversario.

Esa misma noche, acompañé a la banda al circuito de Tlalnepantla, en el estado de México, donde se presentaron junto a L@s Hij@s del Maiz, una banda liderada por Francisco Barrios, el *Mastuerzo*, quien contribuyó mucho a la difusión de Vayijel. El 16 de octubre, finalmente Vayijel presentó su disco en un foro cultural independiente llamado Café-Bar ARTERía. Esa noche Vayijel invitó a Paco Barrios a tocar con ellos la versión rock del canto tradicional conocido como “Bolomchón”.

Cada uno de los miembros de Vayijel, incluyendo a su representante, compartió conmigo sus testimonios sobre los orígenes de la banda, sus momentos cruciales, proyectos y expectativas. Sin embargo, la reconstrucción de los hechos aún cuenta con puntos ciegos que se irán tejiendo y retejiendo conforme el interés en el fenómeno del rock tsotsil vaya cobrando mayor relevancia.

No obstante, considero fundamental el testimonio del exguitarrista de Vayijel, Manuel de Jesús, como vector de una narración amplia en la visibilización de los orígenes de esta emblemática banda de *bats’i rock*. Manuel de Jesús, junto con Valeriano Gómez, creó un vínculo que articuló a finales de 2005 a la primera alineación de Vayijel. Mientras el guitarrista Óscar López ya tocaba con Valeriano, Manuel ya compartía con Floriano la necesidad de crear una banda de rock. Los cuatro se juntaron finalmente para dar vida a uno de los proyectos musicales más prometedores, ya no sólo del rock indígena, sino de la escena nacional del rock y del movimiento alternativo de música popular en México.

Entre el año 2009 y 2010 Vayijel pasó por un difícil período puesto que fueron vetados en los eventos culturales después de los sucesos en el Ollin Kan. De hecho, suelen comentar que tuvieron que empezar de cero. Ya sin Valeriano, y luego de su ruptura con Ronyk, los cuatro integrantes buscaban insertarse en un circuito musical que no se redujera a eventos auspiciados por el gobierno del estado y otras instancias oficiales de promoción de las culturas indígenas y populares. El papel de Mayra Ibarra como comunicadora sería el de ayudarles a tener una proyección más bien independiente, alternando con bandas como Botellita de Jerez, o en espacios como el famoso café bar de San Cristóbal, Revolución. Sin embargo, su presencia no se redujo a los espacios alternativos locales, en los que junto con otras bandas comenzaron a ser reconocidos, sino que a través de una fuerte estrategia en redes sociales comenzaron a ser convocados para telonear a bandas como El TRI y Los Exquisitos, a la par que coparticipaban con otras bandas de rock indígena en festivales como el Bats’i Fest.

Sin embargo, el tiempo en que Vayijel redujo su presencia, entre 2009 y 2010, fue fundamental para el despliegue del fenómeno *bats’i rock*. Con la salida de Valeriano de Vayijel y su estancia en Sak Tzevul, se sembraron las semillas para la existencia de Yibel Jme’tik Banamil. A su vez, en Zinacantán surgió la agrupación de blues rock Lumaltok, quienes en marzo de

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, así como del presupuesto propio de la banda y la cooperación del gobierno municipal de San Juan Chamula.

2014 se presentaron en el XV Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino, junto con Yibel y Hektal. En San Juan Chamula, tras Vayijel surgieron bandas como Slajem K'op y Xkukav, creando una escena que continúa nutriéndose de forma dinámica. No obstante, no se puede afirmar que el rock tsotsil se corresponda con una escena homogénea, carente de conflictos y paradojas, hecho que pone de relieve el desmantelamiento de una concepción cerrada de las identidades de los jóvenes indígenas.

Finalmente, tras una fractura interna, Manuel y Eleuterio se distanciaron de Vayijel, lo que no impidió que la agrupación continuara desarrollándose. Durante 2012 y 2013, Vayijel pasó por un período de estabilización, composición y ensayo que hoy los sitúa a la vanguardia del movimiento de rock indígena, reforzando sus posiciones en el circuito alternativo de ciudad de México y aportando nuevos modos de difusión de su proyecto. Como se dijo al inicio de este apartado, Vayijel abre la puerta de la internacionalización para el movimiento del *bats'i rock*, actuando como telonera de Tool y Primus en la Cumbre Tajín 2014. Aunque Manuel y Eleuterio ya no estén presentes en la banda, Vayijel, con su alineación actual, materializa el objetivo original de la banda, constituyéndose además como un referente activo para la transformación de una identidad que cambia para poder seguir siendo. Por su parte, Manuel ha retomado su vida laboral y familiar y permanece en un relativo anonimato, mientras que Eleuterio ha comenzado a formar un nuevo proyecto musical denominado Vo'Otik con otros jóvenes tsotsiles.

Conclusiones

Cuando se habla de rock indígena existen a menudo dos respuestas espontáneas por parte de quienes observan estos fenómenos como novedosos entrecruzamientos simbólicos entre alteridades culturales. Por un lado, se tiende a considerarlos como una perversión de las costumbres ancestrales, o bien, por otro lado, se celebran como si la presencia del rock fuera un símbolo inequívoco de apertura identitaria; sin embargo, desde mi punto de vista son los sujetos los que construyen el rock y lo adjetivan a través de sus prácticas y sus discursos, y no es el rock el que los sustantiva a partir de sus cánones y normas. En este sentido, el rock no se incorpora a los sujetos como si estos estuvieran en un estado pasivo de absorción simbólica, sino que transita a través de la forma total en que los sujetos construyen su contemporaneidad en relación dialogal con otras alteridades culturales.

Sin embargo, esta relación dialogal a través de los llamados sistemas interétnicos no tiene por sustento la alteridad pura de las identidades étnicas, sino que se construye históricamente a través de relaciones sociales que, en la modernidad, son diferenciadas, jerárquicas y difíciles de moldear a voluntad. A través de estas relaciones, los elementos culturales, en este caso los objetos sonoros, se perciben y aprehenden como una totalidad de expresiones que parecen flotar en el viento, pese a que se experimenten sólo a partir de los horizontes de comprensión que socialmente organizan y concretan a los sujetos como entidades individuadas. En el caso del rock, éste es apropiado por los jóvenes indígenas bajo los códigos y las categorías que experimentan y practican en su realidad cotidiana; una realidad históricamente determinada que, en el caso de Los Altos de Chiapas, está marcada por la historia de una interculturalidad no exenta de desigualdad social, explotación y marginación.

Finalmente, estamos ante un fenómeno de bidireccionalidad cultural en la práctica del *bats'i rock*. Por un lado, emerge como la voz de una nueva generación que exige un grado mayor de participación en el aparato cultural legítimo, transformándolo “performativamente”; mientras que, al hacerlo, lo actualiza, lo refuerza y lo revalida. Y es que los pueblos indígenas

están lejos de ser estables en sus fenómenos políticos y sociales internos, pues al interior de ellos los jóvenes indígenas se posicionan frente a regímenes que, aunque los respeten y reconozcan como legítimos, no terminan de asegurar para ellos los canales de participación más adecuados a su circunstancia contemporánea, la cual está marcada por la migración, el subempleo y, en general, la reinención de los mecanismos de exclusión social propios de la lógica de reproducción social, económica, política y cultural de los tiempos modernos.

Así, el rock es experimentado como el *soundtrack* con que se viven estos desplazamientos entre la vida comunitaria y la vida urbana. Y de ahí no resulta sorprendente que, de la escucha, los jóvenes indígenas pasen a la ejecución del rock con los precarios implementos técnicos con que cuentan. Posteriormente, viene un momento de definición. En el caso de Vayijel éste llegó cuando, después de incorporado el rock a la sonoridad cotidiana (a través del trabajo y las migraciones), tuvo lugar el proceso de composición, que a la vez exigió una reelaboración técnica y una profesionalización. Asimismo, se requiere pulir la discursividad y acrecentar las habilidades expresivas para la continuidad de un proyecto musical dentro del rock. Así, una vez asumida la adscripción al género, se adquiere la condición implícita de agenciar un mensaje más o menos crítico, y si el conjunto de referentes habidos en la sonosfera asocia el rock con la denuncia social, la composición irá acompañada de una discursividad denunciante.

La sonosfera existente en Los Altos de Chiapas a inicios del siglo XXI estaba permeada por una historia rockera de más de cuarenta años. El punk, el reggae, el ska y el metal transmitían un mensaje opuesto a los valores enarbolados por la cultura legítima dominante y se situaban cerca de las demandas de recientes luchas indígenas de Chiapas, como las del EZLN. El ambiente cultural estaba puesto: actualización de las formas de discriminación y marginación, migraciones nacionales e internacionales, actividades laborales en los centros urbanos y discursividades musicales rebeldes. Este caldo de cultivo influiría en la emergencia del *bats'i rock*. Sak Tzevul surgió en 1996 y, con él, Damián Martínez contribuyó a difundir su estética, su mensaje y su crítica. Los jóvenes de Vayijel estarían fuertemente influenciados por esta síntesis de múltiples determinaciones.

Bandas de *bats'i rock*, como Vayijel, en medio de un ambiente de liberalización de la promoción cultural, se mueven en tres circuitos. Por un lado buscan sostener su autonomía como proyecto alternativo en su dimensión creativa y en las bases de sus seguidores, que Vayijel encuentra en el pueblo mismo de San Juan Chamula y entre los sectores más activos del ambiente cultural alternativo de San Cristóbal y el D.F. Por otro lado, son partícipes del cuerpo de instituciones civiles y oficiales (estatales y federales) que a través de convocatorias financian proyectos como la producción discográfica de Vayijel, promoviendo sus tocaditas y giras. Y, por último, buscan insertarse en la industria cultural marcada por la conversión de lo alternativo en garantía de ventas, en un ambiente de competencia y de inserción en los medios masivos de comunicación.

Vayijel tiene que jugar entre la competitiva industria cultural, las instituciones neoindigenistas de promoción cultural y la continua exigencia de sostener sobre sus hombros la reivindicación de lo tradicional desde una trinchera alternativa, en tanto miembros adscritos a una comunidad indígena, y en tanto portadores de una identidad étnica en la cual el ambiente cultural alternativo deposita sus utopías; siempre caminando sobre la delgada línea que divide las exigencias exotizantes de un culturalismo folk, del compromiso que han asumido como agentes de reivindicación identitaria. Habrá que continuar con el seguimiento del *bats'i rock* como movimiento musical alternativo que se acerca a sus dos décadas de existencia y observar las

posiciones que van ocupando como sujetos en el entramado de las relaciones entre la política cultural, las exigencias del mercado musical y las reivindicaciones populares desde el movimiento alternativo de música popular.

Referencias bibliográficas

- Bartolomé, Miguel A. (2006), *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (2008), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, edición de Bolívar Echeverría, México: UACM.
- Bhabha, Homi K. (2002), *El lugar de la cultura*, Argentina: Manantial.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1991), *Pensar nuestra cultura*, México: Patria.
- Clemente C., Julia y María E. Pérez P. (2009), “Sak Tzevul: de los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán, Chiapas”, en *X Congreso Nacional de Investigación Educativa / área 12: multiculturalismo y educación*. Veracruz, 21-25 de septiembre de 2009, pp. 6-7. Disponible en: http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area_tematica_12/ponencias/0052-F.pdf [consultado el 2 de julio de 2013].
- De la Peza, Carmen (2008), “Rock, estética y nuevas subjetividades políticas en México (1968-2006)”, en De la Peza, Carmen (coord.), *Comunidad y desacuerdo, poder y ¿nuevos? sujetos de la política*, México: UAM-X, pp. 207-248.
- De Vos, Jan (1994), *Vivir en frontera, la experiencia de los indios de Chiapas*, México: CIESAS.
- Echeverría, Bolívar (2010), *Definición de la cultura*, México: FCE/Itaca.
- Grignon, C. y J. Passeron (1991), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Argentina: Nueva Visión.
- Hernández C. y E. Floriano (2010), “Ya’al Ichin, Donde el pequeño Ichin levantó su vuelo”, en *Sjalel Kibeltik/Sts’isjel Ja Kechtiki’/Tejiendo Nuestras Raíces*, Chiapas, México: RACCACH, UNICACH y otros, pp. 334-342.
- Hernández V., Víctor (2010), “Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí”, en *Revista de Literaturas Populares*, vol. 10, núm. 1-2, México: FFyL-UNAM, pp. 238-269.
- López Moya, Martín y Efraín Ascencio Cedillo (2010), “Rock indígena en Los Altos de Chiapas”, en *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica 2009*, Tuxtla Gutiérrez, México: CESMECA-UNICACH, pp. 177-192.
- Martínez Martínez, Damián G. (2010), “De regreso a hombre verdadero”, en *Sjalel Kibeltik/Sts’isjel Ja Kechtiki’/Tejiendo Nuestras Raíces*, Chiapas, México: RACCACH, UNICACH et al., pp. 287-303.
- Monsivais, Carlos (1992), “¿Quién quiere triunfar en la política pudiendo vender un millón de discos?”, prólogo a Paredes, José Luis, *Rock mexicano. Sonidos de la calle*, México: Pesebre, pp. I-XV.
- Rus, Jan (2009), “La nueva ciudad maya en el valle de Jovel: urbanización acelerada, juventud...”, en Estrada Saavedra, Marco (ed.), *Chiapas después de la tormenta*, México: COLMEX, pp. 169-219.
- Velasco G., Jorge (2004), *El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*, México: CONACULTA.
- Viqueira, Juan Pedro (1995), “Las causas de una rebelión india: Chiapas, 1712”, en Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz (eds.), *Chiapas: los rumbos de otra historia*, México: CIESAS, pp.103-143.
- Williams, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*, Argentina: La Cuarenta, pp. 158-174.

Entrevistas

- Daniel Trejo Sirvent, locutor del Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía. 16 de diciembre de 2011.
- Moisés Castillejos, fundador de la banda chiapaneca Moisés y *La Resurrección*. 16 de noviembre de 2004.
- Manuel de Jesús López Martínez, miembro fundador y exguitarrista de Vayijel. 10 de diciembre de 2011.

¿ETNOROCK CRISTIANO? JÓVENES MÚSICOS INDÍGENAS CRISTIANOS EN LA PERIFERIA DE LA CIUDAD DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS

Alan Llanos Velázquez*

Resumen: Este artículo trata sobre la forma en que un grupo de jóvenes indígenas ha generado una imbricación en la que la creencia en Cristo se manifiesta por el tradicional culto evangélico, lleno de música de alabanza y adoración, y en la que sus integrantes, a partir de sus propios gustos y estilos musicales, han creado una novedosa forma de manifestar su fe. Ésta se liga con el movimiento cultural y musical denominado etnorock; sin embargo, diverge en algunos aspectos, principalmente en aquellos que resaltan elementos religiosos de la tradición indígena que ya no les son propios como jóvenes indígenas urbanos y cristianos.

Palabras clave: jóvenes, música, religión, etnorock, reconfiguración cultural.

Introducción

En el marco del pluralismo religioso que se vive en San Cristóbal de Las Casas existe una amplia diversidad de congregaciones que convergen en una manera de entender el dogma y realizar los cultos.¹

* Maestro en Antropología Social, CIESAS-DF. Líneas de investigación: antropología de los jóvenes y antropología de las creencias religiosas. Correo electrónico: alanllanos04@gmail.com.

¹ El presente artículo se desprende de la investigación que realicé en colaboración con un grupo de jóvenes indígenas cristianos entre agosto y diciembre de 2012 en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, para elaborar la tesis de maestría en antropología social titulada *Jóvenes, música y religión en el contexto de la periferia de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Configuraciones de lo étnico, lo juvenil y lo religioso*.

Algunas de ellas son iglesias cercanas al cristianismo evangélico pentecostal, que comparten un origen dentro del cual lo sobrenatural, la manifestación de dones, como el de lenguas², la profecía y la sanación, son elementos que se viven durante los cultos.

Si bien en cada una de las iglesias se realizan distintas actividades dirigidas a los creyentes, sean estas oraciones colectivas o pláticas dirigidas a subsectores (como pueden ser los solteros, las parejas a punto de casarse, los varones, las mujeres, los niños o los jóvenes), la actividad más importante en la cual convergen todos es en el culto realizado los domingos. Distingue a estas iglesias que acompañan sus rituales con música, lo cual les otorga un ambiente ameno y festivo que, además de atraer al público creyente, genera una socialización muy peculiar entre quienes deciden acudir a dichos ritos.

Al margen de ello, algunos jóvenes indígenas urbanos desarrollan sus propias maneras de creer en Cristo, en las que el ska, el rock, el reggae o el hip-hop, entre otros estilos musicales, se entrecruzan con la historia familiar, la propia y el entorno social, para dar como resultado formas alternas de manifestar la creencia.

La música en las congregaciones cristianas-pentecostales

La música como expresión humana forma parte del rito y la vida de las congregaciones cristianas cercanas al pentecostalismo. Su origen se sitúa en los denominados himnos, cánticos repetitivos que exaltan la figura de Dios. Éstos, al igual que los llamados coros, son elementos que distinguen a las iglesias cristianas protestantes históricas. De esta tradición es de la que se desprende la incorporación de la música en las congregaciones pentecostales.

El nombre mismo, pentecostal, deriva de la fiesta cristiana en la que los doce apóstoles recibieron el Espíritu Santo por primera vez (Garma, 2008: 85). A ello se suma el que la población afroamericana del sur de Estados Unidos, zona en la que nace y se desarrolla esta variante cristiana a inicios del siglo XX, añadió su propio estilo musical a los servicios religiosos. El caso más destacado es la *gospel music*, la cual, a decir de Garma (2000b: 68), se puede traducir literalmente como “música del evangelio”. Tales cantos espirituales han sido parte de los servicios religiosos de las iglesias pentecostales, e incluso se han traducido a las diferentes lenguas de los creyentes.

Si bien la música se incorpora en la ritualidad, ésta cumple distintos propósitos: 1) la socialización de los miembros, ya que las canciones son fáciles de aprender, 2) juega un papel didáctico, ya que por medio de las letras ilustra puntos doctrinales, 3) genera una diversión sana por medio del tono festivo que imprime al culto, y 4) también tiene la finalidad práctica de ser un instrumento poderoso para atraer a potenciales conversos (Garma, 2000b: 68).

Hoy en día, la música cristiana está atravesada por diversos contextos que han generado un paradigma. A su propósito evangelizador y propagador de “las buenas nuevas de Cristo” se suma el hecho de que se ha convertido en una industria fructífera que, además de “ganar almas”, genera ganancias económicas. Así, comprendemos por qué forma parte importante tanto de las congregaciones, como de la vida de los sujetos que se asumen como cristianos.

A nivel nacional, la música cristiana ha tenido diversas formas de penetración; en principio por medio de las congregaciones y, en segundo término, por la situación fronteriza, tanto en

² El denominado don de lenguas implica articular palabras de lenguas extrañas, que no son la propia, sin conocimiento previo de ellas. Tal fenómeno es conocido como glosolalia. Desde la visión cristiana, ello implica convertirse en un instrumento de Dios (Garma, 2000b, 87).

el norte como en el sur de la república, que ha propiciado un recibimiento y conocimiento importante de la misma entre creyentes y no creyentes. En tercer lugar, la conversión de artistas del ámbito musical comercial ha provocado que se visibilice el fenómeno en el mercado mexicano.³ Los miembros de las diversas congregaciones, y principalmente los jóvenes, han reconfigurado la música a sus propios gustos; no hay que olvidar que muchos de ellos han crecido en un ambiente en el que la música cristiana ha estado presente en buena parte de su vida y en su socialización. En ese sentido, para Hernández el rol de ejecutante y el de consumidor de música toman fuerza y se conjugan, porque los jóvenes pueden verse como creadores y como público al mismo tiempo (Hernández, 2011: 45).⁴

Alabando a Cristo desde el sureste. La música cristiana en Los Altos de Chiapas

El fenómeno religioso en Chiapas es diverso; la cuestión musical forma parte de él y, por ello, ésta ha adquirido una serie de singularidades.⁵ La condición endógena de algunos cristianismos se manifiesta también en la forma en la que la música se ha desarrollado en tal espacio; en ese sentido, el desenvolvimiento musical dentro de las congregaciones se ha dado de formas disímiles.

Así, San Cristóbal de Las Casas se convierte en un lugar donde esas manifestaciones se desarrollan y se transmutan en formas diferenciadas de vivir la creencia, acercarse a Dios y sentir su presencia. A nivel de mercado, la oferta musical cristiana en la ciudad es amplia y variada, además de accesible, ya sea en sus versiones congregacionales o en las interpretadas por famosos artistas cristianos como Marcos Witt, Marcela Gándara o Alex Campos. Sin embargo, no todo se limita a lo anterior, dado que también se ofertan grabaciones realizadas por artistas locales y regionales que son del agrado de los consumidores y creyentes cristianos.

Mucha de la música que puede conseguirse es interpretada principalmente en tseltal o tsotsil. A lo anterior se suma la venta de prédicas de pastores de renombre y las presentaciones de cantantes locales realizadas en iglesias de la ciudad. Incluso existe un gran número de frecuencias de radio cristianas que, dentro del cuadrante radiofónico de la ciudad, incluyen en su programación toda esta diversidad musical.

Más allá de la música de tríos y grupos tropicales que tocan en nombre de Cristo, que suelen ser los más populares, existe otra amplia gama de estilos musicales con los que de igual forma se rinde culto a Dios. Me refiero a las agrupaciones que, desde ritmos como el

³ Casos como el de las cantantes Yuri o María del Sol ejemplifican lo expuesto. También está el caso del rapero Fermín IV quien, tras haber pertenecido al grupo de hip-hop mexicano Control Machete, se convirtió al cristianismo. En la actualidad, además de músico, es pastor de la Iglesia cristiana Semilla de Mostaza, Compañerismo Cristiano, ubicada en la ciudad de México.

⁴ Las aproximaciones realizadas al fenómeno de la música entre las congregaciones evangélicas pentecostales son diversas. Entre los estudios realizados, es preciso destacar los de Garma (2000a y 2000b), y los de Hernández (2011), quien desde Tijuana ofrece un panorama del fenómeno, el cual convirtió en documental titulado *Del góspel al ska. Música y religión en Tijuana*, que se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=HVSIVmdv-V0>. Respecto al espacio de estudio, López Moya y Ascencio Cedillo (2009; 2011) cuentan con trabajos en los que la música se visibiliza como un elemento central en la sociabilidad de los creyentes jóvenes.

⁵ Al respecto, consultar Robledo (1997), Rivera (2005), De la Torre y Gutiérrez (2007) y García (2008).

rock, el reggae, el ska, el pop, el hip-hop, el metal o el punk, realizan lo mismo en sentido estricto. Agrupaciones como Rescate, de Argentina, Redimidos, de Puerto Rico, o Fermín IV, de México, quienes van del rock al rap y al hip-hop, son sólo algunos ejemplos de artistas de renombre internacional que manifiestan su creencia por medio del contenido de sus letras, y cuyos materiales pueden adquirirse en los mercados de la zona.

Quienes gustan de este tipo de música también la graban, y algunos llegan a comercializarla para el mercado local o a difundirla por medio de internet a través de redes sociales y canales como Youtube, MySpace, Facebook o algún blog personal. Lo destacado es que se trata en su mayoría de agrupaciones o artistas en solitario que pretenden dar a conocer su talento, al mismo tiempo que adoran a su Dios. Se trata de propuestas alternativas en las que se ve de manera clara que no tiene por qué existir distinción entre ritmos, pues, a final de cuentas, según entienden algunos jóvenes cristianos, al ser la música “creación de Dios”, ello está permitido y validado, por lo que hay quienes consideran que no es necesario contar con el permiso o la validación de la congregación religiosa.

En ese entorno se insertan los jóvenes músicos cristianos indígenas, algunos sólo como espectadores y seguidores de bandas, o como consumidores de música proveniente de otras partes del mundo; otros por medio de sus grupos congregacionales, de modo que cada domingo tienen la oportunidad de tocar o cantar; y otros tantos por medio de la conformación de sus propias bandas.

Etnorock, convergencia de tradiciones, referentes culturales y ritmos musicales

La población indígena que habita el territorio mexicano ha experimentado una serie de transformaciones en su componente social; ha logrado hacer frente y sortear diversas complicaciones, configurando de acuerdo con sus necesidades aquello que les resulta benéfico y provechoso.

En las poblaciones de hablantes de lenguas indígenas, son los jóvenes quienes han sido los receptores más abiertos a la llegada de lo que en términos prácticos podríamos denominar “novedoso” (Bertely y Saraví, 2013). Los jóvenes indígenas se han aproximado, y en algunos casos han adaptado a sus contextos sociales expresiones culturales de distintas partes del mundo. La música no ha sido la excepción. Hoy en día es posible apreciar distintas manifestaciones artísticas que dan cuenta de ello. En el caso que nos compete, nos referimos a lo que se ha dado en llamar rock étnico o etnorock, es decir, una manifestación musical en la que distintas vertientes del rock y otros estilos musicales, como el ska, el hip-hop, el reggae, el metal o el punk, se han fusionado con cantos tradicionales o concepciones culturales de los pueblos de origen.

Un antecedente del etnorock suele ubicarse no necesariamente dentro de los pueblos originarios. Al respecto, Bordenave (2013) presenta un amplio marco en el que analiza la manera en que este subgénero musical se constituyó en el territorio nacional. La autora distingue tres etapas que corresponden a distintos momentos del etnorock.

La primera surge a finales de la década de los setenta como un experimento sonoro para generar rock progresivo, en la que personajes de la escena rockera mexicana de ese momento, como Antonio Zepeda, Arturo Meza y Jorge Reyes, intentaron preservar lo que a su entender era la música considerada como prehispánica, por medio del empleo de instrumentos precolombinos (Bordenave, 2013: 46). A partir del año 1986 surge el rock interpretado por jóvenes pertenecientes a comunidades indígenas, los cuales ya no

realizaban una “preservación”, sino que pretendían revalorizar la música tradicional vigente de sus propios pueblos mediante el empleo de instrumentos musicales tradicionales, pero principalmente de la lengua materna (Bordenave, 2013: 48). Con tal perspectiva se inauguró la segunda etapa, en la que llama la atención la importancia de la música creada por los propios indígenas como una opción de preservar cantos antiguos y crear nueva música (Bordenave, 2013: 61).

La emergencia de bandas que cantan en lengua indígena responde a la necesidad y al interés de los jóvenes por encontrar dentro del rock una vía de exaltación de su condición étnica, así como una forma de visibilizar su pertenencia étnica, su lengua y sus manifestaciones religiosas.

En los últimos años, a lo largo del territorio nacional han surgido grupos que por medio de la música reivindican la condición étnica de sus integrantes y sus lugares de origen, a la vez que generan expresiones musicales en la lengua propia. De hecho, la presencia de las lenguas indígenas en este tipo de música es notoria, al grado que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en los últimos años apoya y fomenta tales manifestaciones artísticas por medio del Encuentro Nacional de Tradición y Nuevas Rolas. Transformación y Fusión Sonora. Este encuentro tuvo su tercera edición en 2013 en el municipio de Zinacantán, Chiapas. En dicha ocasión se reunieron quince grupos de distintos pueblos originarios de los estados de Campeche, Chiapas, Guerrero, Jalisco, Michoacán, Oaxaca, Quintana Roo, Tabasco, Tlaxcala, Tabasco y Yucatán, que, con propuestas musicales a ritmo de rock, blues, hip-hop, ska, cumbia y fusiones de música tradicional prehispánica, ofrecieron un magno concierto.

Sin embargo, no todo se remite a lo anterior. A lo largo del territorio existen distintas expresiones y sujetos que a nivel local han realizado precisamente eso, un marco dentro del cual las manifestaciones artísticas cercanas a la música, en donde convergen ideas de la tradición y ritmos variados, se posicionan como una opción para mostrar parte de la diversidad indígena.

En este contexto es en el cual Bordenave ubica lo que considera la tercera etapa del etnorock, la cual coloca no solamente en el estado de Chiapas, sino también en Guatemala, en donde, al igual que en México, el fenómeno del rock étnico está presente.

En el caso de Chiapas podemos observar que el etnorock se desarrolló a partir del año 1994 tras la irrupción en la escena política y social del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y del proceso de globalización que comenzó a experimentar tanto la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, como la región de Los Altos de Chiapas, precisamente con el movimiento indígena armado. En esa región se encuentran los municipios de San Cristóbal de Las Casas, San Juan Chamula y Zinacantán, estos dos últimos considerados los semilleros de las agrupaciones de indígenas rockeros en Chiapas, entre los que podemos señalar: Sak Tzevul, Vayijel, Xkukav, Lumaltok y Yibelme'tik Banamil.

Tal situación ha derivado en la conformación de un movimiento musical llamado *bats'i rock*, una denominación que traducida al español nos aproxima a la idea de un rock tsotsil. Este movimiento ha derivado en la creación de un encuentro musical en el que han convergido agrupaciones de México y Guatemala, el Bats'i Rock Fest. Este festival ha contado con dos ediciones (2009 y 2010) en las que, además de conciertos, talleres y conferencias, jóvenes de distintas procedencias han interactuado con estas manifestaciones musicales. Al respecto, López y Ascencio anotan que tal fenómeno “es el resultado de la creatividad y la confluencia de diversos actores sociales, jóvenes, rockeros, el zapatismo, las políticas culturales y organizaciones no gubernamentales. Surge en un contexto de relaciones interétnicas y como una estrategia etnicitaria que busca organizar la diferencia cultural en términos musicales” (López y Ascencio, 2009: 190).

Si bien tales agrupaciones y manifestaciones culturales han generado interés y han recibido apoyo porque dan a conocer las propuestas musicales y culturales de la cultura indígena de sus comunidades, lo cierto es que no son los únicos grupos que tratan de reivindicar o resignificar sus condiciones étnicas. El etnorock se ha posicionado como una forma de visibilizar las vías por las cuales los jóvenes provenientes de distintos pueblos originarios manifiestan su herencia cultural, entreviendo aspectos que les son significativos y reconfigurándolos mediante las nuevas propuestas musicales que envuelven a la sociedad en general.

Los jóvenes y la sociedad ya no pueden pensarse únicamente en relación con los referentes culturales con los que tradicionalmente se les ha etiquetado; dinámicas sociales como la migración, el acceso a la educación, la movilidad y el desplazamiento, la incorporación de referentes culturales globalizados y, por supuesto, la modificación del escenario religioso, son factores multicausales que nos colocan frente a manifestaciones variadas de lo que hoy en día es importante para los pueblos indígenas.

En el caso que nos compete, observamos cómo los jóvenes cristianos indígenas músicos también se insertan en el contexto del etnorock, pero ya no recreando en sus letras únicamente mitos, leyendas, tradiciones y pensamientos próximos a la religiosidad católica indígena. Estos rockeros parten de sus propios contextos sociales y de la memoria colectiva familiar, atravesada por historias de cambio religioso y desplazamientos forzados. La experiencia de vivir en un contexto urbano y asumirse como creyentes de Cristo está generando lo que puede considerarse una vertiente más del rock étnico, la cual se convierte en un indicativo de cómo se ha modificado el ser indígena en un contexto determinado.

Pensar el etnorock como una posibilidad de comprender las vivencias de la actualidad entre los jóvenes indígenas le otorga un nuevo significado. Al hacerlo, el espectro de las manifestaciones artísticas de la población indígena se amplía para mostrar su variedad y riqueza. Tales manifestaciones se imbrican con aquellas en las que la creencia religiosa se añade, lo que deriva en un ambiente en el que música, creencia y etnicidad se entremezclan, dando por resultado, en un sector de jóvenes indígenas, fusiones musicales que yuxtaponen elementos tan disímbolos como el rock y la religión.

Slem K'ok Band. Rock, reggae y ska cristianos en tsotsil

En el núcleo de manifestaciones musicales y artísticas generadas por jóvenes indígenas que cuentan con el añadido de asumirse como cristianas, es donde tiene cabida la banda musical Slem K'ok Band, que en tsotsil significa “llamas de fuego”; llamas que aluden a aquellas que, según referencias bíblicas, durante el día de Pentecostés se manifestaron sobre los doce apóstoles.

Esta agrupación de rock cristiano en tsotsil nació en el año 2008 bajo el liderazgo de Meir Méndez. Se trata de un joven nacido en San Cristóbal de Las Casas, de padre y madre originarios de San Juan Chamula que tuvieron que trasladarse a la ciudad a raíz de las expulsiones por motivos religiosos ocurridas a finales de la década de los setenta del siglo pasado. Además de ser músico, cantante y compositor, se dedica al comercio; vende tacos y ropa en el Mercadito II de la ciudad. También, por temporadas, Meir vende ropa, principalmente playeras y sudaderas de marcas de moda para jóvenes, y triques o juegos pirotécnicos, principalmente durante las fiestas decembrinas.

Se presenta a sí mismo con seguridad y orgullo; en todo momento reivindica que es indígena y que pertenece a San Juan Chamula, municipio marcado por tradiciones y costumbres de larga data, las cuales él no enaltece, sino que critica porque, a decir suyo, no todo en ellas es bueno,

en clara alusión a las expulsiones que se han vivido en la zona y que su propia familia sufrió, así como a las prácticas tradicionales religiosas que observa como ajenas. Meir comenta que la idea de tener una banda surgió cuando él, ya asumido como cristiano, observaba cómo en las congregaciones algunas personas compartían su experiencia de vida y de cambio a partir del conocimiento de Cristo, pero lo realizaban de una forma poco sencilla e incluso aburrida:

Un evangelista viene sólo a decirnos, “yo fui narcotraficante, yo fui asesino”. Te pinta un mundo que hasta tú dices, “¿será cierto?” Te pones a pensar muchas cosas y cinco minutos después de estar hablando por dos, tres horas de su vida, te dicen, “pero Dios me cambió”. Yo creo que ése no es el chiste de todo, el verdadero mensaje creo yo es que tú hables de lo que la Biblia dice. Nosotros encontramos en la Biblia que Juan el Bautista no fue a contar su historia ni a decir quién era; él decía, “yo soy el que abre el camino y viene alguien atrás de mí que es más poderoso”, entonces Juan el Bautista predicaba la palabra de Dios, eso es una enseñanza diferente. También nos damos cuenta en Pablo, el apóstol, él fue un asesino y todo, pero te puedes dar cuenta que en la Biblia sólo habla del mensaje de Dios y de revelaciones, y no te dice, “no, pues yo perseguía, andaba en mi caballo matando”. Todos los apóstoles y lo que dice la Biblia no te hablan de “testirrollos”, te hablaban del amor de Dios, quién es Jesús, y por qué murió por nosotros (Meir Méndez, entrevista, 4 de octubre de 2012).

Los testimonios sobre historias de vida y los cambios acontecidos a partir de abrazar la fe en Jesús son las historias de la conversión de las personas. En ocasiones suelen ser largos y estar plagados de reminiscencias al pasado de la persona, que la mayoría de las veces incluye violencia, actividades ilícitas o consumo de drogas y alcohol, para terminar con una idea de renacimiento en Dios. A ello Meir lo llama “testirrollo”, pues a su parecer eso es lo que termina siendo un testimonio, un “rollo” lanzado por una persona para sentirse mejor consigo misma y para tratar de dar un mensaje a quienes lo escuchan, al tiempo que se coloca como un ejemplo visible del cambio que ocurre cuando las personas se acercan a Dios.

Precisamente eso último es lo que él quería recuperar, pero de otras maneras, de una nueva forma en la que los jóvenes se sintieran más a gusto con lo que escuchaban. En ese sentido, decidió que lo mejor sería hacerlo a través de la música, usándola como vehículo de propagación de buenas nuevas, y al mismo tiempo retomar las experiencias de vida juvenil de su entorno para convertirlas en canciones.

Si bien formar una banda cristiana de jóvenes no es una novedad en San Cristóbal de Las Casas, dado el contexto de la música cristiana y el movimiento del etnorock en la región, sí lo fue para Meir. Utilizar la música como instrumento de difusión de lo que como cristiano pensaba y sentía, invitar a colaborar a jóvenes con los que compartía el mismo interés musical y religioso, así como hallar que las letras son una forma importante de catalizar lo que tenía en mente, sí fue una novedad para él y quienes lo acompañaron. Así logró, junto con los amigos que colaboraban en su banda, algunos de los cuales eran cristianos, otros católicos e incluso uno se asumía como ateo, componer la canción “Locos por Jesús”, la primera que grabaron como agrupación. La letra de la canción es la siguiente:

Cuántas veces nos dijeron que no podíamos.
Cuántas veces nos pintaron todo por seguir a Jesús.
El amor que él nos dio en la cruz nos vuelve locos, locos, loco, locos.

Coro:

Locos por amor que él nos dio en la cruz.

Locos por amor que él nos dio en la cruz, él es Jesús.

Rap:

Locos, locos por amor porque el padre mandó a su hijo. Por amor a ti pagaré el precio de tu pecado en esa cruz. Todo por amor a ti, por amor a mí, ahora vengo a contagiarte de su presencia para que seas un loco, loco de verdad...⁶

La intención era mostrar que, si bien continuaban siendo unos “locos”, su locura ahora tenía un cauce distinto, su creencia en Cristo. Esto fue así ya que, antes de asumirse cristiano, Meir tuvo un pasado en el que las drogas, la violencia y el pandillerismo eran cosa común en su vida. Por tales acciones, precisamente, llegó a ser muy conocido y reconocido en su comunidad.

En un principio, las letras de las canciones de la banda eran en español. Meir decidió que resultaría mejor componer y cantar algunas en su lengua materna, el tsotsil, porque se dio cuenta de que al hacerlo se le abrían otras puertas y llegaba a más personas, pero también le resultó necesario porque observaba que a muchos jóvenes les apena decir que su familia proviene de una comunidad y es indígena:

A veces como jóvenes nos olvidamos del tsotsil, que es la lengua materna. Algunos jóvenes que ya usan ropa o tenis de marca, les da pena que otros chavos ladinos o *caxlanes*, como les decimos aquí, los oigan hablar [en su lengua materna], aunque nuestra apariencia siempre es como los mayas. Vi la posibilidad de llevar la música con mi lengua y descubrí que hay puertas que se pueden abrir para darme a conocer con mi música, mis letras y todas las cosas que yo hago (Meir Méndez, entrevista, 27 de septiembre de 2012).

Reconoce que por haber nacido en San Cristóbal de Las Casas no habla su lengua materna al cien por ciento, y que sus gustos, tanto de atuendo como de música, son distintos a los de sus padres, aunque eso no tiene por qué repercutir en el hecho de asumirse como indígena. Desde su perspectiva, la lengua es el elemento fundamental en su identidad como indígena. A decir de él: “podremos vestirnos más a la moda, usar tenis de marca, pero lo importante es mantener nuestra lengua; si la perdemos, lo perdemos todo”.

Para él y los integrantes de la banda, el *chuj*, la prenda distintiva de los hombres indígenas del municipio de San Juan Chamula, es un elemento que complementa la forma de reivindicar el ser indígena en las presentaciones. Ambos elementos, la lengua tsotsil y el *chuj*, así como el incluir en las letras un señalamiento crítico a las costumbres indígenas religiosas, principalmente las que se realizan en San Juan Chamula, y posicionarse políticamente frente a los sucesos ocurridos en el pasado sobre las expulsiones por motivos religiosos, son parte de los distintivos de Slem K’ok Band.

La banda no solamente se inserta en la ola del denominado etnorock, sino que trasciende la esfera del solo hecho de tocar para manifestar su capacidad artística, al hacer visible a través de sus letras y presentaciones situaciones que los atraviesan y marcan como sujetos.

⁶ Las letras de Slem K’ok Band que se transcriben fueron compuestas y proporcionadas por Meir; cuando fue necesario, realizó la traducción de las letras del tsotsil al español. En el siguiente enlace se puede apreciar un video realizado en la presentación de la banda en 2012 durante la Feria de la Primavera y la Paz en San Cristóbal de Las Casas, en la que tocan la canción señalada: <http://www.youtube.com/watch?v=mcDiMFxj1jw>.

Más que reproducir las tradiciones ancestrales, las critican, añadiendo nuevos referentes culturales y religiosos distintos a los conocidos en las comunidades indígenas. Sobre ello, Meir nos comparte lo siguiente:

Mi música habla de las tradiciones y las culturas que existen en mi pueblo [San Juan Chamula], pero no canto para sentirme orgulloso de todas las cosas que ellos hacen. Simplemente quiero enseñarle a los jóvenes que uno puede ser malo y uno puede ser bueno [en referencia a la dicotomía que él observa entre las costumbres y tradiciones de San Juan Chamula]. Las canciones que hablan sobre el amor de Dios y lo que pasó en mi pueblo, expulsiones, asesinatos y todo eso relacionado en la canción y también investigando qué es la Biblia. A mí me enseñaron que en el tiempo de Jesús había muchos caciques que perseguían y mataban a los cristianos, y resulta que lo mismo pasó aquí en Los Altos de Chiapas, en Chamula y San Cristóbal, que mataron a muchos de los pastores (Meir Méndez, entrevista, 27 de septiembre de 2012).

En la idea de Meir existe una memoria histórica colectiva que trae a colación acontecimientos que, si bien lo marcaron a él y a su familia, también forman parte del imaginario juvenil avocinado en San Cristóbal de Las Casas. Lo interesante es observar cómo el mensaje se transmite por medio de una canción en una tocada, en donde puede pasar desapercibido para la mayoría, aunque queda. Se trata de la manera en la que él y los miembros de la banda asumen un hecho: cómo configurar el pasado en el presente y convertirlo en algo que dé sentido a la forma en la que se vive.

A ritmo de rock, reggae y ska, Slem K'ok Band reinterpreta, desde una postura juvenil cristiana y en un contexto cultural indígena urbano, concretamente el de San Juan Chamula trasladado a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, las costumbres de las cuales son herederos parte de sus integrantes, mientras posicionan su forma de asumir y vivir la experiencia de creer en Cristo. La transgresión resulta evidente, al tiempo que su ritmo contagia las ganas de bailar, o al menos de mover el cuerpo.

Meir, junto con los integrantes que han desfilado por la banda, hacen lo posible por llevar su música a múltiples espacios, sin importarles que sean seculares o mundanos, pues saben que la firmeza de su creencia se basa en el mensaje impreso en sus letras, no en el espacio donde se toca. También, y debido a que su familia cuenta con un estudio de grabación musical, se les ha facilitado un poco sacar sencillos e incluso un disco, lo cual tampoco ha sido del todo fácil; para lograrlo, Meir tuvo que convencer primero a su padre de que su propuesta no era un juego, sino una manera de “hacer llegar las buenas nuevas del evangelio”, sólo que con otro ritmo.

A la par, la banda hace uso de las redes sociales para mantener contacto con sus seguidores y también para promocionarse. En ese sentido, Facebook y Youtube se han convertido para ellos en importantes herramientas de difusión. Aunque en estas redes reciben mensajes que van desde la burla a la incitación a seguir adelante, se han convertido para ellos en importantes canales de comunicación y de visibilización, al tiempo que resultan ser un buen medio para mantener contacto directo con sus fans o seguidores.⁷

⁷ El siguiente es el enlace a la página oficial de Facebook de la banda, administrada por los mismos miembros y actualizada esporádicamente. Esto se suma a la forma en que hoy en día los jóvenes hacen uso de este tipo de herramientas para dar a conocer su creencia y para mantener contacto con amigos y seguidores de la banda, pero sobre todo para mostrar lo realizado como agrupación, pues finalmente se trata de un espacio no regulado por el liderazgo eclesial o adulto. <https://www.facebook.com/SlemKOkBand?fref=ts>.

Las críticas han sido constantes; incluso desde las congregaciones e iglesias han llegado a calificarlos como “hijos del diablo vestidos de cristianos”. Tal situación, a decir de Meir, provoca un sentimiento de malestar, “pues, como soñador que te atreves a soñar, quieres hacer algo nuevo y te dicen eso”. Con una nueva agrupación el grupo se mantiene vivo y en busca de nuevas oportunidades para tocar su música; variaciones constantes han permitido que la banda continúe presente pero, sobre todo, son los sueños los que mantienen la unidad en la agrupación. Meir, guitarrista y líder; Omar, bajista y segunda voz; Chimí, baterista; Brayan, primer trompetista; Giovanni, trompetista, trombonista y corista; Amílkar segundo trompetista; Abraham trombonista, y Jessica, corista, panderista y segunda baterista, son quienes actualmente componen la banda.

Sus integrantes se han incorporado de formas diferentes, ya sea para suplantar a otro integrante que se separó, por ejemplo, para ir a estudiar a la universidad a otro municipio, o porque observaron su talento en algún Ministerio de Alabanza y Adoración. Siempre buscan a jóvenes a quienes les interese trascender con la música, ser creadores de la misma, pero principalmente que observen que se trata de una manera de divertirse y de dar un mensaje a sus pares generacionales y a la gente que los escuche.

El factor monetario no es primordial; de hecho, cuando obtienen un beneficio económico lo emplean para comprar equipo de audio, cables o bocinas, dado que su equipo es muy precario o está desgastado por el uso; o simplemente lo utilizan para cenar juntos y pasar un buen rato. Pese a lo anterior, la calidad del sonido se garantiza porque todos cuidan sus instrumentos musicales, aunque hay algunos que, al no poseer uno propio o al haberlo vendido ante una eventualidad económica, tienen que solicitar un instrumento prestado a sus familiares o amigos.

No todos hablan sus lenguas maternas, el tsotsil o el tseltal, debido a que no las aprendieron porque así lo decidieron sus padres. Sin embargo, respetan y ven con buenos ojos que quienes sí las saben hablar, se expresen así y canten en ellas. De igual forma, el *chuj* forma parte fundamental de su indumentaria en las presentaciones; a pesar de que en ocasiones les pesa y pica, lo usan ya que saben que es el distintivo principal de la banda. Fuera de sus actuaciones, cada uno viste y calza según su propio gusto.

También el aspecto de la crítica social se hace presente. A partir de la vivencia cotidiana, ellos deciden hacer uso de su capacidad de crear música y letras para manifestar su sentir sobre acontecimientos cotidianos. Así, Meir, junto con Darwin (mejor conocido como Mr. Chars, un joven rapero hablante de chol proveniente del municipio de Tumbalá, Chiapas, también creyente de Cristo), realizó un proyecto de colaboración musical para manifestar su sentir sobre lo que está ocurriendo en el país. Críticas al sistema neoliberal, la represión policiaca, las televisoras, llamados de unidad en torno a la lucha que durante finales de 2012 y el primer semestre del año 2013 realizaron los profesores de educación básica pública del país, y también reminiscencias al zapatismo, se sintetizaron en lo que llamaron Proyecto R.I.CH. (Resistencia Indígena de Los Altos de Chiapas). De esta forma manifestaron su desacuerdo con distintas situaciones que en ese momento acontecían en el país, todo a ritmo de hip-hop y cantando tanto en español, como en tsotsil y chol. Veamos la letra del fragmento cantado en español de la llamada “Canción anti-Peña”, en clara alusión al presidente Enrique Peña Nieto:

Cansados por el mal gobierno,
la resistencia indígena de Los Altos de Chiapas
ruge como un león e iremos tirando a malos políticos neoliberales,
CNTE, la gente y zapata juntos a la victoria.

Cansados estamos ya de tanta mentira,
blasfemas mi país con palabra y política,
somos hijos del creador despertando a valientes,
de la cruda realidad salvando inocentes.

Quitando la mentira que transmites en la T.V.,
programas de teatritos que ciegan a la gente,
¡basta! grita mi alma con honor y en espíritu,
mi sangre corre por mis venas con furia por tu actitud.

Rebeldía inyectada por Zapata,
juntos vamos a pelear y vencer esta batalla,
Peña ríe mientras puedas, Chiapas se levanta,
Nieto, hoy me manifiesto por la absurda reforma neoliberal,
te daremos en la madre con tus cochinos federales.
Desde Los Altos de Chiapas para México,
unidos en la lucha en contra del mal gobierno.⁸

Slem K'ok Band nos aproxima a comprender que las manifestaciones artísticas de jóvenes indígenas cristianos no se quedan únicamente en el nivel cultural o religioso. Sus integrantes no son ajenos a las problemáticas que se viven porque afectan prácticamente a todos los habitantes del territorio en distintos grados.

Su condición de creyentes en Cristo, lejos de alejarlos de temas políticos, los incita a observar y realizar críticas sobre lo que perciben y viven, al tiempo que se posicionan desde su identidad tanto juvenil, como indígena, religiosa y musical. En ese sentido, la música y las letras reafirman su carácter de transmisoras de mensajes y canal de comunicación, no sólo con sus pares generacionales, sino también con el resto de la sociedad que pueda escucharlos, al tiempo que hacen evidente que asumirse como creyentes de la fe cristiana no tiene por qué ser sinónimo de un alejamiento de la crítica social sobre lo que ocurre tanto en su entorno inmediato, como en el contexto nacional e internacional.

Conclusiones

En Slem K'ok Band, como un muchas otras bandas, se comienza a gestar una idea según la cual las creencias y lo religioso también pueden ser una práctica juvenil y no se sitúan únicamente dentro de la congregación, de la iglesia o de los dogmas morales que se inculcan.

Han surgido cierto tipo de jóvenes para quienes la experiencia religiosa es importante, no por la simple participación nominal en una religión, sino por el hecho de que la misma es atravesada por referentes culturales heredados y adoptados, por maneras de ser disímbolas

⁸ La “Canción anti-Peña” surgió como una forma de manifestar sus sentimientos tras la acción violenta que se ejerció en contra de las personas que marcharon el 2 de octubre de 2013 en diversos puntos de la república, quienes en el Distrito Federal fueron reprimidos mediante el uso de la fuerza pública. En este enlace puede escucharse la canción subida a la red social Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=y1Ql6eOXVic>.

que para algunos pueden parecer contradictorias, pero para quienes las realizan son válidas. Ello nos obliga a ver que la música, como componente de creación cultural y manifestación social, se convierte, en este contexto, en una forma de insertarse en el mundo, de romper las dicotomías entre sagrado y profano, o de quebrantar una práctica religiosa centrada en el culto, en el templo y en prácticas como la oración o el ayuno; es decir, los jóvenes están creando formas propias de legitimar su creencia.

Si bien las instituciones religiosas ejercen una labor coercitiva y de sociabilidad, lo cierto es que de esas bases parten los jóvenes para entenderse a sí mismos, para comprender el hecho de asumir una creencia en la que las experiencias cotidianas, los gustos y las apropiaciones van en ocasiones a contracorriente de un dogma ortodoxo que limita. Por ello, la creación, entremezclada con el entorno, las raíces, los gustos, las prácticas y la creencia, da forma a una nueva manera de vivir cuando se es joven, indígena y cristiano en un espacio de contrastes identitarios y culturales como es San Cristóbal de Las Casas. Al mismo tiempo, estos jóvenes reivindican el hecho de ser indígenas por medio de la música cantada en su lengua materna y colocando los referentes de su condición de indígenas urbanos y cristianos en el contenido de la misma. En ella observamos una variante de manifestación etnorockera que proporciona una muestra de la conformación actual de los pueblos originarios.

En ese sentido resulta importante abrir el horizonte del entendimiento de las manifestaciones culturales indígenas contemporáneas, que no necesariamente se ciñen a los referentes culturales tradicionalmente asumidos. En Slem K'ok Band, sus jóvenes integrantes y colaboradores están rompiendo con los estereotipos de ser indígena y joven porque quieren construir con una forma de hacer música que los articula a Cristo, con una cierta disciplina que en algunos momentos los hace “caer”, pero siempre con un principio generado desde sí mismos que les ayuda a enfrentar las dificultades cotidianas, al mismo tiempo que reivindican elementos culturales que, después de la experiencia de vida familiar y personal, son importantes desde su condición étnica.

Referencias bibliográficas

- Bordenave Encarnación, Karla (2013), *¡Existimos, no somos fantasmas! etnorock: medios de comunicación para jóvenes indígenas en México. Análisis del discurso del grupo Vayijel “el animal guardián”*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- De la Torre, Reneé y Cristina Gutiérrez Zúñiga, (coords.) (2007), *Atlas de la diversidad religiosa en México (1950-2000)*, México: COLEF/CIESAS/COLMICH/UQRO.
- García Méndez, José Andrés (2008), *Chiapas para Cristo. Diversidad doctrinal y cambio político en el campo religioso chiapaneco*, México: MC Editores.
- Garma Navarro, Carlos (2000a), “La socialización del don de lenguas y la sanación en el pentecostalismo mexicano”, en *Alteridades*, año 10, núm. 20, México: UAM.
- Garma Navarro, Carlos (2000b), “Del himnario a la industria de la alabanza. Un estudio sobre la transformación de la música religiosa”, en *Ciencias Sociales y Religión*, núm. 2.
- Garma Navarro, Carlos (2004), *Buscando el espíritu. Pentecostalismo en Iztapalapa y la ciudad de México*, México: UAM-I/Plaza y Valdés.
- Garma Navarro, Carlos (2008), “Las masculinidades en la música cristiana”, en *Versión*, núm. 21, México: UAM-I, pp. 83-100.
- Hernández, Alberto (coord.) (2011), *Nuevos caminos de la fe. Prácticas y creencias al margen institucional*, México: COLEF/COLMICH/UANL.

- López Moya, Martín de la Cruz y Efraín Ascencio Cedillo (2010), “El rock indígena en los altos de Chiapas. Música, etnicidad y globalización”, en *Anuario Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica 2009*, México: CESMECA-UNICACH, pp. 177-191.
- López Moya, Martín de la Cruz y Efraín Ascencio Cedillo (2011), “Entre la música popular y la religiosa. Trayectorias de músicos en la frontera sur de México”, en Hernández, Alberto (coord.), *Nuevos caminos de la fe. Prácticas y creencias al margen institucional*, México: COLEF/COLMICH/UANL, pp. 87-110.
- Reguillo, Rossana (coord.) (2010), *Los jóvenes en México*, México: FCE/CONACULTA.
- Rivera Farfán, Carolina et al. (2005), *Diversidad religiosa y conflicto en Chiapas. Intereses, utopías y realidades*, México: UNAM/CIESAS.
- Robledo Hernández, Gabriela (1997), *Disidencia y religión: lo expulsados de San Juan Chamula*, México: UNACH.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza y Carles Feixa Pámpols (2005), “De jóvenes, música y la dificultad de integrarse”, en García Canclini, Néstor (coord.), *La antropología urbana en México*, México: UAM/FCE.
- Vallverdú, Jaume (2008), *Las lenguas del espíritu: religiones carismáticas y pentecostalismo en México*, Tarragona: Universitat Rovira I Virgili.

REBELDÍA, MÚSICA Y CONSUMO CULTURAL. DE LOS CONCIERTOS SOLIDARIOS AL VIVE LATINO

Gustavo Coutiño Soriano*

Resumen: En este artículo se revisan los conciertos solidarios, una iniciativa de la sociedad civil mexicana que logró reunir agrupaciones de diversos géneros musicales y que realizó acopio de alimentos, ropa, medicamentos y dinero para apoyar al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Observando la mayoría de estos eventos en la capital del país, se plantea un análisis del ciclo sociocultural (propuesto por Abraham Moles) de cómo el Festival de Rock Iberoamericano, conocido como Vive Latino, retoma la idea de esos conciertos solidarios aprovechando la coyuntura sociopolítica y cómo se inserta en la industria cultural del espectáculo; se forma así una tradición en México en lo que a conciertos masivos al aire libre se refiere.

Palabras clave: música, ciclo sociocultural, consumo cultural, conciertos solidarios, EZLN, rock, juventudes.

El EZLN y las juventudes

De todas las reacciones que provocó la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y su “¡ya basta!”, aquella madrugada del primero de enero de 1994, llama la atención la de un sector de las juventudes no sólo por la rebeldía mostrada hacia estructuras políticas tradicionales del poder, sino por la creatividad y el tiempo de reacción para manifestarse.

* Estudiante de maestría en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Líneas de investigación: juventudes, culturas juveniles, movimientos sociales, música, consumo cultural. Correo electrónico: gustavoc.soriano@gmail.com.

La historia registra que la declaración de guerra del EZLN, mejor conocida como Primera Declaración de la Selva Lacandona, se leyó en radiodifusoras locales y a través de ella dieron a conocer sus demandas: trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia y justicia. Empezarían así doce días de enfrentamientos entre sus fuerzas militares y las del gobierno en al menos cinco municipios. Los enfrentamientos más cruentos sucedieron en la cabecera municipal de Ocosingo, donde el ejército mexicano pretendía recuperar el mercado municipal y lograr un repliegue de los milicianos e insurgentes zapatistas. El EZLN pedía ser reconocido como fuerza beligerante, el retiro de las tropas federales, el cese del bombardeo a poblaciones rurales y la creación de una comisión nacional de intermediación.¹

Mientras, en la capital del país intelectuales y personajes de diversos ámbitos publicaron desplegados en medios impresos donde exigían el alto de las hostilidades. Líderes sociales y barriales, amas de casa, así como oficinistas, obreros, estudiantes, académicos, artistas, organizaciones y partidos políticos comenzaron a realizar marchas y actos públicos, de tal modo que la llamada sociedad civil se empezó a manifestar.

Estos colectivos se cohesionaron desbordando sus fronteras individuales para agruparse y formar así un contrapeso al poder. Con la marcha por la paz del 12 de enero de 1994, obligaron al gobierno federal a declarar el cese al fuego unilateral. Uno de los oradores, el padre dominico Miguel Concha Malo, expresó en esa ocasión: “Con este acto, la sociedad civil manifiesta su voluntad de participación constructiva; su capacidad de hacerse cargo de los asuntos públicos, entendidos como asuntos de todos y no sólo del gobierno; su adultez. Ya no reclama protección paternal, sino su derecho a desempeñarse como expresión activa y legítima de la ciudadanía”. Esta marcha y su exigencia del “cese inmediato de las hostilidades, ya que México no debe continuar en una situación de conflicto armado, de impredecibles consecuencias”, podrían ser consideradas como victorias de la sociedad civil y del EZLN ya que obligaron a las partes en conflicto a sentarse a dialogar. Una década después, Carlos Monsiváis escribió:

Además de aportaciones concretas, esta sociedad civil ha ido a encuentros, marchas, reuniones, conciertos, tocadas, sesiones intergalácticas, y repeticiones insaciables del rollo (el martirio de la sociedad civil se inicia en los discursos de los que explican todo desde el principio, como si nadie jamás dijese antes una palabra al respecto), y mermada o acrecentada, según el caso, ha persistido. La sociedad civil ha dado lecciones, admito que intermitentes pero entrañables, de solidaridad, entrega, cordialidad, sentido del humor y, en momentos, de sana discrepancia expresada como reticencia o alejamiento. La incondicionalidad desintegra la solidaridad (Monsiváis, 2004: 1).

La empatía que surgió hacia el neozapatismo y sus demandas fue mayor entre las juventudes y sus múltiples formas de organización, muchas de ellas nacidas en la década de los sesenta del siglo pasado, pero replicadas hasta el momento de la aparición del EZLN. En cuanto al concepto de juventud, Zebadúa plantea lo siguiente:

La juventud es un concepto tan arbitrario como inasible. Forma parte, sin embargo, de esa necesidad social por definir y envolver en diversas abstracciones

¹ “Versión de propuesta del EZLN para que se inicie el diálogo”, en diario *La Jornada*.

y construcciones semánticas a ese sector que deambula y se escabulle, que no se define *per se* sino por su indistinta y multivariada manera de aprehender e identificarse con la realidad (Zebadúa, 2009: 43).

Ni siquiera es sencillo definir una edad que englobe a las juventudes. La Organización de Naciones Unidas explica que la juventud comprende tres etapas: pubertad (de 12 a 14 años), adolescencia media o tardía (de 15 a 19 años) y juventud plena (de 20 a 24 años). Por su parte, la Organización Mundial de la Salud establece como adolescencia la etapa que comprende de los 10 hasta los 19 años. Como se puede notar, los rangos de edad son variables; sin embargo, lo que aquí se quiere poner a consideración es la manera en que se organizan las juventudes, más allá de la edad, tomando en cuenta otros aspectos, como los gustos y preferencias o la ideología.

Existen expresiones juveniles que comparten lenguajes tanto corporales como verbales, gustos musicales y literarios, así como actitudes frente a la vida. En nuestro país, algunas de dichas expresiones son los skatos, cholos, punks, hippies, raperos, rastafaris, metaleros, rocanroleros, góticos, electros, pachucos, ñeros y darketos, sólo por señalar algunas. Estas formas de organización han emergido en diferentes momentos; incluso algunas vieron su origen cuatro décadas antes de la irrupción del EZLN en Chiapas. Estas expresiones han sido estudiadas desde diversas disciplinas y desde otras latitudes; Carles Feixa las nombra “culturas juveniles”:

La manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional... definen la aparición de “microsociedades juveniles” con grados significativos de autonomía respecto de las “instituciones adultas”, que se dotan de espacios y tiempos específicos, y que se configuran históricamente en los países occidentales tras la II Guerra Mundial, coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno económico, educativo, laboral e ideológico (Feixa, 1998: 60).

Esta dinámica de reapropiarse espacios públicos se observa también en México; quizás el mejor ejemplo que puede citarse es el Tianguis Cultural del Chopo, donde gran diversidad de grupos y juventudes se reúne una vez a la semana. En este lugar se dan muchas formas de consumo, desde el trueque, hasta las que marca la ley de la oferta y la demanda. Ahí se puede acceder a foros musicales, escénicos y fotográficos sin costo alguno.

Tomando en cuenta estos grupos de juventudes y la manera en que comenzaron a apoyar al EZLN, es lógico preguntarse qué motivó dicha empatía. Muchos de estos grupos juveniles, en su búsqueda de espacios de participación y libertad de expresión, así como de reconocimiento y respeto a lo diferente, es probable que se hayan sentido identificados con el EZLN y hayan hecho suyas sus demandas. Llama la atención la relación que imbricó al EZLN y las juventudes a partir de sus manifestaciones culturales.

No pasó mucho tiempo para que se comenzara a hablar exhaustivamente del movimiento armado chiapaneco en las expresiones colectivas culturales juveniles de ese contexto en sus pasquines, fanzines, periódicos murales, en sus círculos de lectura, en sus pinturas o esculturas, en su fotografía y, por supuesto, en su música. La rebeldía dejó de estar sólo en el

discurso de muchos de estos grupos juveniles, para aparecer en su actuar y para reafirmar más su identidad. Se observó en pancartas para mostrar en las marchas, en los diseños de playeras con el ícono del “sub” Marcos, o con leyendas como “si no puedo bailar, tu revolución no me interesa”, de Emma Goldman, o “coge el fusil y baila” de Mano Negra. Separadores, posters e infinidad de materiales gráficos se producían con iconografía de los “sin rostro”.

Con la aparición del EZLN se dio un punto de inflexión que muchas personas y grupos sociales, en su búsqueda por lograr más participación en la construcción del país, habían estado esperando tras hechos como la represión del movimiento estudiantil de 1968, el terremoto de 1985 en la ciudad de México o las elecciones de 1988:

Participar, en principio, significa “tomar parte”; convertirse en uno mismo en parte de una organización que reúne a más de una persona. Pero también significa “compartir” algo con alguien [...] De este modo la participación es siempre un acto social: nadie puede participar de manera exclusiva, privada para sí mismo (Merino, 1997: 9).

Irónicamente, la participación de la sociedad civil que se generó en 1994 fue tan espontánea que sería ejemplo a futuro. Los estudiantes rápidamente se organizaron al conocer la situación en Chiapas. Las juventudes que pertenecían a las instituciones de educación, principalmente del nivel superior, se movilizaron y formaron diversos colectivos estudiantiles. La Universidad Autónoma de México (UNAM), el Instituto Politécnico Nacional, la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en sus diferentes planteles (Xochimilco, Azcapotzalco, e Iztapalapa), la Universidad Iberoamericana (Campus Santa Fe o Campus Puebla), la Universidad La Salle y otras instituciones educativas de provincia como la Universidad Autónoma de Chiapas, vieron nacer colectivos que fueron determinantes para el impulso, la organización y el desarrollo de acciones solidarias con el movimiento indígena en el estado. Sus actividades iban desde el clásico saloneo, hasta organizar brigadas informativas en camiones, montar mesas de información, o diseñar carteles y periódicos murales; convocaron también encuentros de estudiantes y foros de discusión. La idea era obtener y compartir información sobre lo que acontecía en Chiapas, impulsar consultas a favor de los derechos de los pueblos originarios, convocar caravanas de observación de derechos humanos y otras acciones a favor de los neozapatistas.

El Consejo Estudiantil Universitario (CEU) de la UNAM, y los colectivos UAM-eros X la Paz, UAM-X El Otro Colectivo, Jóvenes Construyendo la Paz (Puebla) o el Colectivo Arena (Chiapas), son algunas de las organizaciones estudiantiles que existieron desde 1994 hasta casi 2003, cada uno en su tiempo y escuela, y todos buscando generar redes a través de las cuales aplicar y ejercer el derecho a estar informados.

Las organizaciones que apoyaron el movimiento pronto dijeron que la información sobre el EZLN era parcial en la cobertura de medios masivos como Televisa y TV Azteca. Considerando esto, la sociedad civil y otros grupos organizados echaron mano de la creatividad para generar alternativas, porque muchos medios de comunicación informaban de manera extensa sobre las ventajas que traería la firma del Tratado de Libre Comercio con América del Norte, pero poco sobre lo que sucedía en Chiapas; es decir, incumplían con su responsabilidad social.

En ese entonces, el uso del internet en nuestro país no era tan masivo como lo es ahora, lo que lleva a preguntarse si en realidad se comenzó a vivir la globalización en México con

la irrupción del EZLN, y no con la entrada en vigor del TLCAN. Con la afluencia masificada de notas informativas de las agencias internacionales de noticias que llegaron a México, y específicamente a Chiapas, para reportar sobre los acontecimientos referentes al EZLN, el estado se convirtió en fuente de información de carácter mundial considerando la cronología de los siguientes eventos:

La Guerra, el Diálogo de San Cristóbal, la Convención Nacional Democrática, la primera Consulta Nacional por la Paz, el diálogo de San Andrés *Sacamch'en* de los Pobres, los Foros Especiales sobre Derechos y Cultura Indígenas y sobre la Reforma del Estado, los Encuentros Continental e Intercontinental por la humanidad y contra el Neoliberalismo, la construcción del Frente Zapatista de Liberación Nacional, la participación en el nacimiento del Congreso Nacional Indígena, la salida de la Comandante Ramona a la ciudad de México, la marcha de las 1111 bases de apoyo zapatistas, la Consulta Nacional e Internacional por el Reconocimiento de los Pueblos Indios, que incluyó el recorrido de mil zapatistas por todo el territorio nacional, la Marcha del Color de la Tierra y, finalmente, la instalación de las Juntas de Buen Gobierno y el nacimiento de los Caracoles (subcomandante insurgente Marcos, citado por Muñoz, 2003: 274).

Todas las convocatorias del EZLN tuvieron respuestas nacionales e internacionales. La ciudad de San Cristóbal de Las Casas, destino turístico y capital cultural del estado de Chiapas, fue anfitriona constante de grupos de personas de distintas nacionalidades; la población se vio expuesta a otras culturas, lenguas y tradiciones. El municipio se convirtió así en un caldo de cultivo cultural, y su impacto en las personas del lugar, pero sobre todo en las generaciones jóvenes, no tardaría en hacerse visible. En ese sentido, los intercambios de distintos “capitales culturales”² (Bourdieu, 1979) en San Cristóbal presuponen una sensibilidad hacia las iniciativas llevadas a cabo por la sociedad civil, así como una transculturación entre juventudes locales con las de otras partes del país y otras latitudes.

Un texto que explora de manera específica el impacto de la globalización a la que me refiero es el de Ascencio y López (2012), referido al llamado etnorock. Si bien es cierto que el movimiento etnorock en el estado de Chiapas comenzó a ver la luz a principios del siglo XXI, quedan varias interrogantes que los autores plantean: ¿la visita de músicos y agrupaciones de otras partes del mundo influyó en alguna medida en los gustos y preferencias musicales de las juventudes locales? ¿Se dio un intercambio cultural, o en realidad fue una aculturación lo que originó esta inquietud por hacer rock indígena? ¿Provocó la irrupción del EZLN, con su propuesta de revolución no sólo armada, sino político-cultural, el nacimiento del movimiento rock indígena? Ellos lo expresan de esta forma:

La emergencia del rock en municipios indígenas de Chiapas puede estar relacionada con al menos tres procesos inmersos en la historia reciente. En primer lugar, la reactivación

² Encontramos el capital cultural en tres formas: en estado incorporado o bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en estado objetivado o bajo la forma de bienes culturales (obras artísticas, libros, revistas, instrumentos, etcétera), los cuales son huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas; y finalmente en estado institucionalizado o como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural —que supuestamente debe de garantizar— las propiedades totalmente originales.

del debate por el respeto a las culturas locales de los grupos indígenas derivado de las reformas constitucionales gracias a las luchas sociales que por muchos años han dado organizaciones de la sociedad civil. En segundo lugar, el encuentro y convergencia en Chiapas de jóvenes músicos y rockeros de diversas partes del planeta en el marco del movimiento zapatista. Y por último, los procesos urbanos en que se insertan Los Altos de Chiapas y en los que colateralmente se mantiene una importancia relativa de la actividad festiva, donde la música adquiere un papel protagónico; en particular hablamos de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y poblaciones aledañas (Ascencio y López, 2012).

Organizarse para cantar, bailar, protestar y apoyar

Los conciertos solidarios fueron acciones con las que se pretendía hacer acopio de insumos necesarios para las comunidades indígenas. Éstos movilizaban personas a partir de la música de diversas agrupaciones con ritmos diferentes. Los primeros se realizaron en la UNAM, organizados por el CEU. Esta forma de concentración y muestra de apoyo llamó la atención y en poco tiempo se constituyó en una práctica recurrente, al principio en el centro del país, y luego se replicaría en otros estados de la república.

El primer concierto masivo fue el llamado Rock por la Paz y la Tolerancia en 1994. Con este evento se logró romper una prohibición de conciertos masivos al aire libre que se había decretado tras un incidente durante un concierto del grupo Caifanes, y un año después se realizó el Concierto 12 Serpiente.

Pronto los estudiantes que organizaban estos eventos se dieron cuenta del potencial de la iniciativa, dado que constituían espacios para levantar la voz y para manifestarse contra el uso de la fuerza dirigida hacia los pueblos originarios. Se convirtieron en festivales político-culturales en los que, por precios accesibles o una aportación de alimentos no perecederos, medicamentos no caducos o ropa en buen estado, las juventudes llegaban a escuchar a su banda favorita, a bailar y al mismo tiempo a informarse sobre lo que pasaba en Chiapas y las demandas de la población indígena.

Una de las primeras caravanas que salieron del D.F. para entregar lo recaudado fue la denominada Ricardo Pozas en 1995, integrada por estudiantes universitarios de la UNAM, la UAM, el ITAM y otras instituciones de educación superior, así como por integrantes de bandas como Rita Guerrero, de Santa Sabina. Se formó así un interesante binomio: conciertos solidarios-caravanas de apoyo:

Era un sueño guajiro hacer las dos cosas, pegarlas, pero no sólo así de encimarlas, sino como una estrategia general de decir: cumplimos con hacer organización estudiantil, enlazar a la sociedad civil, generar información, generar sensibilización acerca del conflicto, movilizar, integrar a los artistas, los académicos y dar un golpe político al estado, al gobierno; dar cobertura política a los zapatistas y a la vez generar recursos (Enrique Pineda Ramírez, entrevista, 5 de mayo de 2003).

Casi de forma inmediata las juventudes hicieron suya dicha iniciativa, a la vez que se generó una autoorganización a partir de la colaboración con activistas, músicos y hasta empresarios. Los conciertos solidarios empezaron a realizarse con mayor frecuencia y la organización poco a poco se fue profesionalizando; se sumaron personas de otras escuelas, así como los propios músicos. Hubo también intelectuales, actores y actrices que, usando su liderazgo

público, dieron su palabra a favor del movimiento indígena lo cual resultó en una recaudación de toneladas de alimentos, ropa, medicinas y dinero en efectivo para las comunidades en rebeldía. El aprendizaje fue mutuo, tanto para los estudiantes como para los músicos:

Encontramos que una manera eran precisamente los conciertos, una manera de comunicación [...] la gente muchas veces dice que es sólo por desmadre o porque la gente sólo quiere divertirse pero lo cierto es que se ha construido como un puente subterráneo, como *underground* entre el rock y el zapatismo (Enrique Pineda Ramírez, entrevista, 5 de mayo de 2003).

En este contexto inició una dinámica entre músicos solistas y bandas de diversos géneros que mostró empatía con el EZLN; me refiero al hecho de comenzar a escribir canciones sobre el movimiento o a dedicarles canciones; es decir, las bandas comenzaron a formar parte de la comunicación e información alternativa mediante sus canciones y sus participaciones en eventos a favor del neozapatismo:

Creo que de la generación de los espacios masivos de convocatoria, muchas bandas se empezaron a involucrar mucho más en el movimiento zapatista, empezaron a hacer rolas, eso tiene que ver con la influencia del zapatismo directamente en las bandas y por otro lado la idea de abrir esos espacios... (Enrique Pineda Ramírez, entrevista 5 de mayo de 2003).

Estos toquines³ constituyeron un lugar de encuentro entre bandas simpatizantes y colectivos estudiantiles prozapatistas. En uno de ellos nació el colectivo El Batallón de los Corazones Rotos, que después se convirtió en la organización Serpiente sobre Ruedas, para luego, en 1997, surgir La Bola:

Un colectivo comandado fieramente por ex ceuístas, roqueros y artistas, teniendo como principio de operación el reconocimiento de las diferencias y el trabajo en múltiples comisiones para realizar conciertos y acciones [...] concebidos como toda “La Bola”: los UAM-eros por la paz, activistas universitarios del CEU 90's, grupos y solistas que decidieron una acción más política [...] (Anaya, 1999: 33).

El año 1997 fue importante para los habitantes de la ciudad de México por tratarse del año en el que pudieron elegir a su jefe de gobierno por primera vez desde 1929. El Partido Revolucionario Institucional (PRI) perdió el control político de la ciudad a manos del Partido de la Revolución Democrática (PRD) y su candidato, Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano (este mismo partido ganó las elecciones en cuatro ocasiones consecutivas). Una organización política de tendencia izquierdista como el PRD propició el desarrollo de múltiples actividades de carácter social que organizaba la propia sociedad civil.

En 1998, La Bola produjo el concierto Muévete contra la Guerra, el cual recaudó dinero para las comunidades indígenas desplazadas en Chiapas. Ese mismo año la empresa OCESA, proveedora líder de entretenimiento en vivo en México, anunció el Festival Iberoamericano de

³ Expresión utilizada por las juventudes para hacer referencia a los conciertos.

Cultura Musical Vive Latino, o simplemente Vive Latino. La idea era hacer un festival de rock en el que participaran diversos géneros musicales alternativos, para dar el espacio a las bandas y que pudieran exponer sus propuestas sonoras. Se trataba de una oportunidad de conocer agrupaciones que de otra manera pasarían desapercibidas. El formato ha ido cambiando, en fechas y en tiempo (por ejemplo, se extendió su duración de uno a tres días); ha modificado las bandas invitadas, los géneros musicales, así como el número de escenarios (de uno a cuatro). De acuerdo con los organizadores, el festival promueve la tolerancia musical, la combinación de gustos y el pleno disfrute de un concierto masivo, multitudinario. Sus patrocinadores a lo largo de su historia han sido la Cerveza Sol, el popular refresco Coca Cola y la compañía telefónica Movistar.

En opinión de uno de los organizadores de los conciertos solidarios, la iniciativa de estos conciertos, con su carga de solidaridad, rebeldía y como alternativa para informar sobre lo que ocurría en Chiapas, fue finalmente cooptada por dicha empresa, que mercantilizó la idea:

El mercado vio que era exitoso, que el formato éste de reunir a veinte bandas convocaba a muchísima gente, a muchísimos chavos y chavas que no tenían otro tipo de espacio, ¿no? [...] el Vive Latino es resultado de ese proceso, estamos seguros, retomó lo que habíamos hecho nosotros con pocos recursos en las universidades y lo trasladó a una propuesta, pues, de mercadotécnica (Enrique Pineda Ramírez, entrevista 5 de mayo de 2003).

En medio de la controversia generada entre quienes organizaron los conciertos solidarios y el corporativo OCESA por el uso de la idea, llegó un saludo por parte del EZLN a las bandas, a los músicos solistas, a los productores y a todas las personas involucradas en la realización de los conciertos. Mediante un comunicado titulado “A: los musiqueros de todo el mundo”, el subcomandante Marcos agradeció en nombre de las mujeres, niños, ancianos y todos los que integraban el movimiento indígena, su apoyo al ;ya basta!: “Todos han dicho alto a la guerra. Unos han grabado discos, otros participaron en conciertos, o visitaron las comunidades indígenas, o hablaron a favor de la paz justa y digna, o protestaron por la matanza de Acteal, o nos regalaron sus instrumentos o dedicaron una o más rolas a la lucha de los indígenas mexicanos (subcomandante insurgente Marcos, 1999).

Dicho saludo llegó a diversas partes del mundo. En ese mismo año se produjo una nueva transformación cuando los colectivos Serpiente sobre Ruedas y La Bola se fusionaron para dar lugar a la organización Paz, Baile y Resistencia.

El festival Echa una Mano por la Paz, realizado en el año 2000, fue el cierre de la campaña nacional e internacional del mismo nombre, que exigía el cumplimiento de los acuerdos de San Andrés y la salida del ejército de Chiapas. Fue un evento gratuito al que asistieron más de veinticinco mil jóvenes en el zócalo.

Un año más tarde, en 2001, el EZLN realizó la Caravana del Color de la Tierra, y el duopolio mediático conformado por TV Azteca y Televisa usó la idea de reunir grupos de rock, en este caso Jaguares y Maná, y montar un espectáculo para pedir la paz en Chiapas. A este evento lo denominaron concierto Unidos por la Paz; se consiguieron patrocinadores y se dispuso el Estadio Azteca como sede. Sin embargo, el despliegue mercadotécnico sólo logró maniobrar a favor de las marcas y los productos, en lugar de dar verdadera información acerca de la realidad indígena, o explicar la razón de la llegada de la comandancia neozapatista al Distrito Federal.

Diversos artistas, intelectuales, músicos e integrantes de colectivos estudiantiles coincidieron en que ese concierto era una réplica de los conciertos solidarios que se venían realizando en apoyo a las comunidades autónomas.

Todos sabemos que fue como un teatro, como una cuestión muy oportunista, aprovechando que iban a venir los zapatistas, sin ningún fundamento, sin ninguna raíz, sin ninguna convicción, nada más como una cuestión publicitaria [...] a mí me pareció una falsedad (Rita Guerrero, entrevista 6 de junio de 2003).

Un día después del concierto denominado Unidos por la Paz se realizó el festival Vibra Votán-Zapata, el 4 de marzo del 2001, en la ciudad deportiva Magdalena Mixhuca, con una asistencia de cuarenta mil personas, según las cifras que difundieron los organizadores.

En 2003, para conmemorar el alzamiento del EZLN y para recaudar fondos para las juntas de buen gobierno zapatistas y sus proyectos sociales de autonomía, se llevó a cabo el evento Acción Global, Diez Años del EZLN. Caracol de Paz, Baile y Resistencia al que asistieron cerca de doce mil personas.

Desde la primera organización de un concierto solidario, los colectivos estudiantiles vieron pasar integrantes y alianzas; siempre se buscó conformar redes, no sólo de información y solidaridad, sino también de rebeldías. Con el paso de los años, algunos colectivos se desintegraron o se fusionaron, como fue el caso de la organización llamada Jóvenes en Resistencia Alternativa.

El espíritu organizativo de los conciertos solidarios se ha mantenido, dado que en ciertas fechas, o después de ciertos acontecimientos, vuelven a convocar a las juventudes, por ejemplo en Atenco o el Wirikuta Fest, sólo por mencionar dos casos.

La música y su consumo como producto cultural

La música ha acompañado a la humanidad desde tiempos remotos; se ha estudiado desde diversas disciplinas, tanto en lo técnico como en lo subjetivo, su relación con las culturas y la manera en la que llega a ser considerada una tradición.

No podemos hablar de música sin mencionar un medio de difusión masiva como la radio, de tal forma que ésta constituye un elemento fundamental en el lenguaje radiofónico. Pero no cabe duda de que la música es un producto cultural desde el punto de vista de la Escuela de Frankfurt, grupo que cultiva y desarrolla la teoría crítica y que es importante por su legado en cuanto a estudios culturales se refiere. Theodor Adorno y Max Horkheimer, representantes de esta escuela, introducen el término industria cultural en el artículo llamado “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” (1944). En él explican que la economía capitalista produce bienes culturales (arte, entretenimiento, arquitectura, etcétera) de forma masiva, cuando tiene desarrollados ciertos medios técnicos.

Los productos culturales fueron estudiados por Stuart Hall hacia 1970, pues se creía que los medios manipulaban ideológicamente a las audiencias. La música, al ser un producto cultural, fue objeto de análisis. Recordemos que Adorno veía en la modernidad una especie de alienación.

Pierre Bourdieu, en sus estudios sobre consumo cultural en el arte y en el ámbito de la educación, buscaba comprender cómo se producían las categorías de percepción estética. El “consumo cultural” desde el punto de García Canclini es “el conjunto de procesos de apropiación

y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica”.

La música, entonces, no sólo implica una percepción estética para quien la escucha, sino que también genera un valor simbólico a partir de los gustos o preferencias de las personas que la consumen como producto. La industria cultural y los medios de comunicación han hecho de la música un producto masivo. Así, la música responde en muchas ocasiones a las leyes de oferta y demanda; es un negocio rentable, pero no para todos, en la cadena de producción.

El desarrollo de las nuevas tecnologías y del internet tuvo un impacto en las industrias culturales. Muchas agrupaciones o solistas comenzaron a realizar sus propias grabaciones, diseños o envolturas, y realizaron su promoción en las calles. Desde entonces, las dinámicas cambiaron y los productos culturales se difundieron a través de la red, festivales o foros, primero, para después entablar relación con las disqueras.

Los tiempos en los que se buscaba acceder al círculo exclusivo de disqueras con un contrato, para comercializar la música y esperar a que se cumpliera la promesa de una gira, cambiaron. Ésta era la lógica de las bandas nacionales hacia finales del siglo XX:

De acuerdo con un análisis personal basado en los medios escritos, los concursos estatales y nacionales de rock, los carteles regionales y la circulación en espacios, estimo que al menos deben existir unas 20,000 bandas de rock en todo el país. De todas ellas, quizá acceden unas 200 a la promoción industrial (1%) y unas 20 a la plataforma internacional (0.1%) (Anaya, 1999: 13).

Las bandas o artistas han tenido durante mucho tiempo que librar diversas batallas; por un lado, contra las compañías disqueras que se han dedicado a vender millones de discos sin hacer cuentas claras de las regalías; en otro frente, contra la piratería, aunque hay veces que se reconocen sus beneficios (quizá debido a los altos costos de las producciones), lo cual pone sobre la mesa de discusión los criterios para definir cuánto cuesta realmente un CD.

Moles explica que con la invención de los *mass media* nos encontramos en una época del ciclo de la cultura (Abraham Moles, citado por Benassini, 1987: 89-119). El ciclo sociocultural básico comienza con un individuo cuyo campo de conciencia y memoria produce nuevas ideas; a éste se le llama creador. Es importante decir que las ideas de las que parten nuevas creaciones no son ahistóricas. Cuando los creadores presentan o publican dichas ideas en revistas o como obras artísticas, estamos ante un número importante de mensajes, los cuales son presentados en el micromedio (primer estadio de la socialización). Los conocemos como libros, revistas, discos o fotografías. Todos estos productos culturales forman un cuadro sociocultural que “se modifica por sedimentación”.

Dichos productos culturales están influenciados desde el exterior por acontecimientos o hechos históricos. Y, después, los medios de comunicación (prensa, radio, televisión, cine) emiten los mensajes, pero no cualquier mensaje, ya que se seleccionan de manera semialeatoria basándose en directivas, valores sociales y el principio del menor esfuerzo; esto para tener una producción que mantenga en funcionamiento sus antenas, sus rotativas, sus salones de conferencias o sus salas cinematográficas. “Todo este conjunto —y aquí reside la gran novedad de nuestra época—, contribuye de manera sobresaliente a constituir el marco de la vida cotidiana de la masa social”. De esta forma, las personas en masa reciben al azar ciertos mensajes (campo publicitario del macromedio), incluidos los creadores, de tal forma que se trata de un ciclo cerrado. Ideas nuevas se construyen de anteriores en un proceso

acumulativo, “y el ciclo es recorrido con una velocidad más o menos grande según las culturas y las sociedades” (Abraham Moles, citado por Benassini, 1987: 89-119).

Tomando la estructura que propone Moles como punto de referencia, y trayendo al plano del análisis los conciertos solidarios, el Vive Latino y el concierto Unidos por la Paz impulsado por Televisa y TV Azteca, se observa que la idea de conciertos masivos no es un asunto ahistórico y que es posible que un primer referente sea el festival de música y arte de Woodstock (1969). En el caso específico de México sería el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro,⁴ en 1971. Y no se debe olvidar que ya antes de las elecciones de 1988 en nuestro país hubo conciertos de apoyo a candidatos a la presidencia de la república.

El hecho de que la empresa OCESA lanzara el primer Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino poco después de haberse organizado los conciertos solidarios es una muestra de cómo la industria cultural absorbió y transformó esa idea.

Si hacemos un análisis más completo sobre el ciclo sociocultural, podremos observar, por un lado, los conciertos solidarios y, por el otro, el concierto Unidos por la Paz o el Festival Vive Latino. Es decir, una idea exteriorizada (concierto solidario) fue influenciada, se amoldó y se modificó para que la sociedad mexicana la aprobara con mayor facilidad, específicamente las juventudes, pues tras analizar el contexto (situación en Chiapas) se identificó que eso las atraería.

Al final se logró un producto cultural en formato de concierto con patrocinadores (empresas refresqueras, cerveceras o de telefonía, entre otras) para su consumo. De esta forma se impulsan más los productos que son rentables, alientan el consumismo y cumplen con las exigencias del mercado libre.

Actualmente se puede decir que los conciertos masivos como producto están insertos en el ciclo de la industria cultural y se han convertido en cultura de masas. El riesgo para cualquier evento de esta naturaleza inmerso en este ciclo cerrado es que tienda a convertirse en simple moda y se pierda el objetivo principal: la solidaridad.

A manera de conclusión

El impacto que significó la organización de la sociedad civil tras la declaración de guerra del EZLN en 1994 aún no se termina de dimensionar. Se demostró la capacidad de organizar actividades desde la autogestión, como los conciertos solidarios, y de generar una manera alternativa de informar a la sociedad acerca de lo que acontecía en Chiapas. Se articularon redes entre estudiantes, músicos, técnicos, ingenieros, personalidades públicas, académicos e intelectuales (sólo por mencionar algunos), que buscaban encauzar el sentimiento de decepción en rebeldía. Se logró marcar un fin a la prohibición de los conciertos masivos al aire libre y se produjo una reapropiación de los espacios públicos por parte de las juventudes.

Para las bandas, algunos músicos y personas dedicadas a la producción de eventos significó la posibilidad de hacer contacto con empresarios y disqueras nacionales e internacionales, a partir de la coyuntura de los conciertos solidarios con el EZLN, como fue el caso de Riesgo de Contagio, Molotov o Víctimas del Dr. Cerebro, y su inserción en la industria discográfica. Resultó en una llamada de atención para los encargados de realizar programas enfocados en los jóvenes, en quienes invierten para llevar a cabo espectáculos, y muy especialmente para el

⁴ Lalo Toral, tecladista y músico de rock and roll, escribe un resumen en el capítulo “Avándaro” de su libro *La historia del r&r*.

zapatismo, que se dio cuenta del gran aliado que era el sector juvenil no sólo de nuestro país, sino de otras latitudes.

Lo que aún no se termina de dimensionar es la influencia o el impacto que significó para las juventudes chiapanecas, y más específicamente para las locales, no sólo de San Cristóbal de Las Casas sino de la zona conocida como de influencia zapatista, el hecho de conocer a otras personas, lenguas, culturas, músicas y bailes.

La visita de artistas como Manu Chao, Enrique Bunbury, Amparanoia o Zach de la Rocha, sólo por mencionar algunos, hace pensar en la posibilidad de un intercambio musical muy rico. Los géneros van desde el rap, pasando por el rock y el pop, hasta el metal. La emergencia del rock indígena hace suponer una influencia de estos géneros que aún se comienza a explorar.

Finalmente, los acontecimientos suscitados en torno a la organización de los conciertos solidarios nos ayudan a entender desde otra perspectiva cómo las juventudes vivieron la rebeldía y cómo sus iniciativas, los conciertos solidarios, en algún momento llegaron a formar parte de la industria cultural. Hubo cambios de fondo en la idea, aunque no de forma.

Ahora hay que volver la mirada a lo que se está desarrollando de manera local (etnorock) para determinar cómo éste puede impactar en lo global.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1998), *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.
- Ascencio Cedillo, Efraín y Martín de la Cruz López Moya (2012), “Música, jóvenes y alteridad: rock indígena en el sur de México”, en *Contemporanea, Comunicação e Cultura*, vol. 10, núm. 3, pp. 705-724. Disponible en: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6804/4680> [consultado el 9 de agosto de 2013].
- Anaya, Benjamín (1999), *Neozapatismo y rock mexicano*, México: La Cuadrilla de la Langosta.
- Bourdieu, Pierre (1987), “Los tres estados del capital cultural”, en *Sociológica*, núm. 5, pp. 11-17. México: UAM-Azcapotzalco.
- Camacho, Lidia (1999), *La imagen radiofónica*, México: Mc Graw-Hill.
- Castells, Manuel (2005), “Innovación, Libertad y Poder en la Era de la Información”. Guión de presentación de Manuel Castells en el V Foro Social Mundial. Disponible en <http://www.cic.unb.br/~pedro/trabs/castells-VFSM.html> [consultado el 7 de diciembre de 2012].
- Feixa, Carles (1998), “La ciudad invisible. Territorio de las culturas juveniles”, en Humberto J. Cubides et al., *Viviendo a toda, jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Bogotá: Siglo del Hombre-UC, pp. 83-109.
- García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- López Ayllón, Sergio (1984), *El derecho a la información*, México: UNAM.
- Maffesoli, Michell (1990), *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: ICARIA.
- Maza, Enrique (2001), *Las megafusiones de la comunicación: en el mundo bajo control: ¿Quién informa de qué guerra?* Disponible en <http://www.saladeprensa.org/art277.htm> [consultado el 15 de junio de 2013].
- Merino, Mauricio (1997), *La participación ciudadana en la democracia*, México: IFE.
- Moles, Abraham (1987), “El mercado intelectual y la cultura”, en Claudia Benassini, *Teorías de la comunicación en Estados Unidos y en Europa*, t. II, México: UIA.
- Monsiváis Carlos (2004), “La sociedad civil y el EZLN”. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/15/015a1pol.php> [consultado el 25 de agosto de 2013].
- Muñoz Ramírez, Gloria (2003), *20 y 10 el fuego y la palabra*, México: Ediciones La Jornada.

- Peñaloza, Patricia (2006a), “Del EZLN al Vive Latino/I”, en *La Jornada*, 12 de mayo. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/05/12/index.php?section=espectaculos&article=a0901esp> [consultado el 15 de junio de 2013].
- Peñaloza, Patricia (2006b), “Del EZLN al Vive Latino (y II)”, en *La Jornada*, 13 de mayo. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/05/13/index.php?section=opinion&article=a0901esp> [consultado el 15 de junio de 2013].
- Peñaloza, Patricia (2012), “La imaginación, un acto político”, en *La Jornada*, 23 de abril. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/04/23/espectaculos/a1401esp> [consultado el 15 de junio de 2013].
- Romero, Miguel Ángel (2013), “Los 14 carteles del Vive Latino”. Disponible en: <http://www.garuyo.com/musica/rumbo-al-vive-latino-2013-14-carteles-del-vl> [consultado el 26 de agosto 2013].
- Solórzano Zinser, Javier (2001), “La televisión y los zapatistas”, *Etcétera. Una Ventana al Mundo de los Medios*, México: S.P.I.
- Sub Comandante Insurgente Marcos (1999), “A: Los musiqueros de todo el mundo”, Disponible en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1999/1999_02_20_a.htm [consultado el 15 de junio de 2013].
- Zebadúa, Juan Pablo (2009), *Culturas juveniles en contextos globales: cambio y construcción de identidades*. México: Universidad Veracruzana.

Entrevistas

- Guerrero, Rita. Vocalista del grupo Santa Sabina. México, Distrito Federal, 31 de agosto de 2003.
- Pineda Ramírez, Enrique. Vocero de Jóvenes en Resistencia Alternativa. México, Distrito Federal, 27 y 28 de agosto del 2003.

**Serie fotográfica:
Jóvenes y mutaciones musicales**



Músico tradicional de Zinacantán, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Músicos tradicionales de San Juan Chamula en Zinacantán, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2009



Músicos tradicionales de Larráinzar, Larráinzar, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2009



Bailando slam, Zinacantán, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2010



Músico tradicional Chamula, Zinacantán, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2009



Sak Tzevul, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2012



Sak Tzevul, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2012



Sak Tzevul, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2012



Sak Tzevul, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2012



Sak Tzevul, Zinacantán, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Sak Tzevul, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2011



Vayijel, Romerillo, Chamula, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2011



Vayjel, Chamula, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2011



Vayijel, Chamula, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2010



Vayijel, Chamula, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2011



Vayijel, Chamula, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2010



Vayijel, Romerillo, Chamula, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2011



Lumaltok, Zinacantán, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Lumaltok, Zinacantán, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Lumaltok, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2009



Lumaltok, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2009



R.I.C.H. (Resistencia Indígena de Los Altos de Chiapas), San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



R.I.C.H. (*Resistencia Indígena de Los Altos de Chiapas*), San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



R.I.C.H. (*Resistencia Indígena de Los Altos de Chiapas*), San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Meir Méndez, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Yibel Jme'tik Banamil, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2009



Yibel Jme'tik Banamil, con músicos tradicionales, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2009



Yibel Jme'tik Banamil, Zinacantán Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Yibel Jme'tik Banamil, Zinacantán Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Yibel Jme'tik Banamil, Zinacantán Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013



Yibel Jme'tik Banamil, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2009



Yibel Jme'tik Banamil, Zinacantán Chiapas
Foto: Efraín Ascencio Cedillo, 2013

Las manifestaciones del rock en América Latina continúan creando nuevos nichos donde cohabitar. Hasta hace un par de décadas esta práctica musical estuvo ausente fuera de los entornos culturales de las grandes metrópolis y de los centros urbanos medios. Se podía constatar que el rock, en tanto manifestación artística de gran despliegue mediático, estaba dentro de las esferas de producción de juventudes netamente urbanas y que sus influencias y configuraciones sólo atañían a esos sectores que, marginales o no, devenían en actores de consumo del rock a grandes escalas. Hoy, en cambio, emergen novedosas expresiones en otros espacios, concretamente entre juventudes rurales o entre jóvenes hablantes de alguna lengua indígena como ha ocurrido en algunas regiones de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Guatemala, Perú o México.

El libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* compila casos representativos de estos movimientos musicales rockeros en entornos socioculturales de tres entidades del sur de México: Veracruz, Guerrero y Chiapas. Los artículos de este libro exploran los procesos de producción y de circulación de los bienes simbólicos rockeros en estos espacios; se trata de un concierto de voces que muestran las transformaciones de las escenas musicales locales en las que los jóvenes juegan un papel protagónico. Los trabajos aquí reunidos muestran la experiencia musical de los hacedores del rock, ya como creadores y difusores de este género musical o como receptores y consumidores que siguen a estas bandas y a otras de las escenas nacionales e internacionales.



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS

