

# ETNOROCK II

DIEZ AÑOS DESPUÉS



# ETNOROCK II

## DIEZ AÑOS DESPUÉS

Martín de la Cruz López Moya  
Juan Pablo Zebadúa Carbonell  
Juris Tipa  
*Coordinadores*



Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica  
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

*Dewey*      *LC*  
781.66      ML3534  
E85      E85 2024

Etnorock II: Diez años después / José Luis Paredes Pacho, Juan Pablo Zebadúa Carbonell, Marc Delcan Albors [y otros]; coordinadores Martín de la Cruz López Moya, Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Juris Tipa. – 1 ed. – Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2024.  
232 páginas: 17x21.5 centímetros.  
ISBN: 978-607-543-242-7.

1. Música popular. 2. Etnomusicología. 3. Cultura musical.

I. López Moya, Martín de la Cruz, coordinador.  
II. Zebadúa Carbonell, Juan Pablo, coordinador.  
III. Tipa, Juris, coordinador.

Primera edición: 2024  
D.R. © Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas  
1 Av. Sur Poniente 1460  
29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
www.unicach.edu.mx

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica  
Calle Bugambilia 30, Fracc. La Buena Esperanza  
29243, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México  
Tel.: (967) 678 6921, ext. 106  
www.cesmeca.mx  
editorial.cesmeca@unicach.mx  
ISBN: 978-607-543-242-7.

Impreso en México / Reservados los derechos

Imagen de portada: Efraín Ascencio Cedillo.  
Diseño de portada: Irma Medina Villafuerte.  
Corrección de estilo: Roberto Rico Chong.

Este libro ha sido dictaminado por la Dra. Merarit Viera Alcázar, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, y el Dr. Homero Ávila Landa, de la Universidad Veracruzana, pares que garantizan la calidad, actualidad y pertinencia del libro, de acuerdo con los procedimientos de calidad editorial del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

*En memoria de Efraín Ascencio Cedillo*  
(Jalisco, 1967-Chiapas, 2020)



## ÍNDICE

|                                                      |          |
|------------------------------------------------------|----------|
| <b>Introducción ¿Por qué diez años después?.....</b> | <b>9</b> |
|------------------------------------------------------|----------|

Martín de la Cruz López Moya

Juan Pablo Zebadúa Carbonell, Juris Tipa

### I

|                                                                                                                                                               |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Músicas contemporáneas de pueblos originarios. Algunos comentarios al libro <i>Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México</i>.....</b> | <b>15</b> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

José Luis Paredes Pachó

### II

|                                                  |           |
|--------------------------------------------------|-----------|
| <b>Rock indígena o etnización del rock .....</b> | <b>39</b> |
|--------------------------------------------------|-----------|

Juan Pablo Zebadúa Carbonell

### III

|                                                                                   |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Etnorock más allá de estas tierras. El caso del rock político en Valencia.</b> | <b>53</b> |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------|

Marc Delcan Albors

### IV

|                                                                         |           |
|-------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Juventudes y alteridad musical. Experiencias desde Chiapas .....</b> | <b>75</b> |
|-------------------------------------------------------------------------|-----------|

Martín de la Cruz López Moya

### V

|                                                                                                           |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Ocotepunk. Una red de música popular alternativa desde un pueblo<br/>zoque en Chiapas, México.....</b> | <b>87</b> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

Edgar J. Ruiz Garza

### VI

|                                                                                          |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>El otro <i>techo de cristal</i>: el racismo y la industria musical en México.....</b> | <b>111</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

Juris Tipa

## **VII**

### **Rock, indígenas y resistencia en Guerrero..... 147**

Jaime García Leyva

## **VIII**

### **Fusiones de músicas originarias contemporáneas: el rock comcaác de Hamac Caziím y sus efectos en la revitalización de la etnicidad..... 165**

Edith Regina Escutia Solís

## **IX**

### **Del etnorock al etnorap: apropiaciones y narrativas musicales entre las juventudes del Totonacapan del siglo XXI. Una revisión etnográfica .. 195**

Ariel García Martínez

## **X**

### **Nuestra lucha es salvar tradiciones. *Hip hop* entre jóvenes mixe-popolucas de Sayula de Alemán (Istmo Veracruzano) ..... 221**

José Carlos López López

### **Epílogo o las perspectivas entre *lo permanente* y *lo cambiante* diez años después..... 245**

### **Semblanza de autora y autores ..... 249**

## INTRODUCCIÓN

### ¿POR QUÉ DIEZ AÑOS DESPUÉS?

*Martín de la Cruz López Moya*

*Juan Pablo Zebadúa Carbonell*

*Juris Tipa*

Esta obra colectiva es el resultado de nuestro interés por comprender y sistematizar las articulaciones entre música y cambio social, las formas de escucha y de consumo musical a partir de la adopción del rock entre las juventudes y las alteridades que se gestan bajo los signos de este complejo musical, con sus narrativas cantadas en lenguas originarias y sus manifestaciones estéticas. Nos proponemos dimensionar la transcendencia del etnorock, como fenómeno sociocultural y de agenciaamiento social entre las juventudes. Asimismo, como concepto, es un recurso para comprender la producción de prácticas culturales emergentes, al incorporarse esta variante musical como una marca de su diferencia cultural.

Nos inspiramos en el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (López Moya, M. *et al*, 2014), que anticipó la gestación de este fenómeno musical juvenil desde el contexto social y político de la irrupción pública del neozapatismo en el Chiapas de 1994. Desde su publicación, el libro fue ganando un lugar en el debate sobre la música que hacen las juventudes en el México contemporáneo. Por esa razón nos propusimos dar continuidad a un proyecto editorial que inició hace ya una década, cuando nos sorprendimos por esas variantes del rock situadas y por otras músicas afines, cantadas primero en lenguas mayas y luego en otras lenguas originarias que estaban produciendo muchos jóvenes desde sus localidades, paradójicamente englobadas en contextos de montaña donde habita la población indígena: Los Altos de Chiapas, el Totonacapan Veracruzano y la Montaña de Guerrero, para después expandirse a otras regiones de México.

También fuimos interpelados por lectores jóvenes, artistas, músicos, académicos, universitarios, medios de comunicación y gestores culturales, con lo cual el libro alcanzó una difusión significativa en distintos espacios académicos e informales de varias ciudades de México y en otras latitudes. La recepción del libro se la debemos a la marca visual que le imprimió Efraín Ascencio Cedillo, amigo y colega, antropólogo y fotógrafo, quien fue uno de los coordinadores del proyecto original. Efraín diseñó la portada y fue el autor de la serie fotográfica “Jóvenes y

mutaciones musicales” que reunió 32 imágenes y dialogó de manera continua con los contenidos del libro. También cronista visual del arte sonoro en Chiapas, Efraín no solo fue el generador de la iconografía de lo que hoy conocemos como etnorock, sino que mantuvo cercana amistad con muchos de los integrantes de las bandas que le solicitaban su arte fotográfico para las portadas de sus discos o para la promoción de sus conciertos en carteles y redes sociodigitales.

*Etnorock II. Diez años después* es también producto de un encuentro colaborativo, cuyo propósito es dar cuenta de cómo las músicas son resultado de procesos que se configuran de manera multidimensional. El rock cantado en una diversidad de lenguas originarias o idiomas regionales situadas en diversas regiones de México, como en otras del continente, es un claro ejemplo de las convergencias culturales y de encuentros de saberes múltiples, de memorias, de pertenencias, de las industrias culturales, de dinámicas, festivales y proyectos políticos. Lo que sugiere la polémica propuesta como etnorock es eso y mucho más. Es también iconografía y ahí se encuentran los creadores de las expresiones del rock local en las regiones indígenas, con los promotores y gestores culturales, el periodismo cultural y las instancias desde donde se gestan las políticas culturales.

La primera presentación del libro ocurrió en Comitán de Domínguez, Chiapas, a fines de enero de 2015, en el Na Canan, espacio cultural. En febrero del mismo año, fue en la capilla del Centro Cultural Juan Pablo de la ciudad de Oaxaca. En ese mismo recorrido, fue presentado en el Museo Morelense de Arte Popular de Cuernavaca. Cerramos esta primera gira de presentaciones a principios de abril de 2015 en el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México. Algunos de los colaboradores del libro (Edgar Ruiz, Alan Llanos, Juris Tipa, Ariel García y Jaime Leyva) organizaron, por su parte, presentaciones del libro en Michoacán, Guanajuato, Veracruz, Guerrero, y luego en espacios universitarios de la Ciudad de México, Chihuahua, Puebla, Yucatán y en ciudades de Argentina, Cuba, República Dominicana, Colombia, así como en Ferias del Libro en Estados Unidos y Reino Unido.

Desde aquella década, se fue expandiendo la incorporación de las juventudes indígenas en distintos escenarios socioculturales, específicamente en campos artísticos y creativos como la música, literatura, pintura, fotografía y video documental (Cruz Salazar *et al.*, 2020; Bermúdez Urbina *et al.*, 2021). Así, por ejemplo, como una estrategia de las políticas culturales estatales o iniciativas ejercidas propiamente para quienes hacen “arte indígena” en Chiapas, el Centro Estatal de

Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI) ha sido un lugar para la promoción en su diversidad de expresiones. Desde la academia, de igual forma, fue creciendo la producción bibliográfica en forma de tesis y artículos donde se describe y examina la producción musical entre las juventudes indígenas (López Moya y Bermúdez Urbina, 2022). De esta manera, *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (2014) queda como una evidencia, a la vez, del inicio de una madurez y consolidación temática, una época y un contexto específico: juventudes indígenas y la producción artística, particularmente, de la música. Juventudes que, además de su condición étnica, son agentes y productores culturales activos, reflexivos e inmersos en los procesos de globalización y transculturalización (Zebadúa Carbonell, 2017).

Los contenidos de este libro invitan a volver a una revisión crítica del etnorock como fenómeno sociocultural, pero en esta ocasión redimensionado como un término *paraguas* para referirse a las expresiones musicales de distintos géneros contemporáneos en diferentes idiomas regionales, por así denominarlos, debido a su concentración lingüística en determinadas regiones de México. Se propone una reflexión retrospectiva, haciendo referencia al auge del etnorock a principios del presente siglo, provocado tanto por la producción musical como el interés académico en ello y también a partir de la cualidad casi longitudinal de este libro al ponerlo en perspectiva comparativa con *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, editado en 2014. ¿Qué es lo que ha cambiado desde entonces? ¿Cuáles son los aspectos y temas que se priorizan actualmente al indagar sobre el etnorock en México? ¿Qué perspectivas epistemológicas y analíticas se adoptan sobre el etnorock en comparación con 2014? Para intentar contestar dichas preguntas, en los contenidos de este libro aparecen textos de nuevos actores, si bien la invitación se hizo extensiva a quienes escribieron en el libro anterior, con la consigna de regresar al tema del etnorock, pero diez años después.

La presente obra, integrada por diez aportaciones originales, intenta representar a los diez años desde la edición del primer tomo mencionado. Inicia con una excelente revisión crítica del término etnorock por parte de José Luis Paredes Pacheco, al discutir tanto los antecedentes históricos de géneros musicales contemporáneos con una estética *etno* o *étnica*, ejercidos por personas indígenas y no indígenas en México, como una releída reflexión analítica sobre el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. De manera complementaria, Juan Pablo Zebadúa Carbonell problematiza la *etnificación* de la propuesta musical

y estética de las bandas del “rock indígena”, a la vez que amplía la discusión sobre los cambios culturales en *lo indígena*, vinculados con la producción cultural contemporánea. De modo casi provocativo, es en este capítulo donde se intenta contestar a la pregunta de si es “rock indígena” o “indígenas tocando rock”.

Marc Delcan Albors, por su lado, propone ampliar la aplicabilidad del término al presentar un capítulo donde plantea un análisis tanto teórico como empírico del etnorock, de manera comparativa o “más allá de estas tierras”. En este capítulo se examina la tensión simbólica y epistemológica entre *lo étnico* y *lo nacional*, y entre *lo etno* y *lo folk* en otros contextos situados o, en otras palabras, en otros países, sin perder de vista a México. Por el lado empírico, Delcan Albors proporciona un análisis enfocado en Valencia, España, poniendo un particular énfasis en la producción musical y lírica de la banda Aspencat. De esta forma, proporciona un punto comparativo sobre las semejanzas y las diferencias entre el etnorock en España y en México. Con la meta de fortalecer dicha comparación, el siguiente capítulo, escrito por Martín de la Cruz López Moya, retoma la discusión sobre los contextos musicales contemporáneos en Chiapas y las hibridaciones musicales entre *lo contemporáneo* y *lo tradicional* que han proporcionado las bases para el denominado etnorock en México.

De ahí en adelante, los capítulos del presente libro se centran en varios estudios de caso. Edgar J. Ruiz Garza, en una amplia exploración sobre las juventudes zoques de Ocotepéc (Chiapas) y su militancia artística en la construcción de una escena de la música popular alternativa denominada “Ocotepunk”, nos ofrece un contexto histórico del desarrollo de dicha escena y un análisis de la *herejización musical*, el concepto propuesto por el autor para referirse a un abanico de factores de índole lingüística, territorial, política, demográfica y económica que participan en las mencionadas fusiones e hibridaciones musicales contemporáneas entre jóvenes músicos zoques. A diferencia de lo anterior, Juris Tipa vislumbra el tema del racismo en la industria musical en México, utilizando como ejemplo a varias bandas del etnorock en Chiapas. Particularmente, y retomando el tema de *la etnificación* o *la etnización* del “rock indígena”, se exploran las ventajas y las desventajas estructurales que esta conlleva. Bajo la hipótesis central del estudio, según la cual la condición étnica de las bandas del etnorock provocan el fenómeno del *techo de cristal*, se describe cómo *la etnización* condiciona las carreras musicales de estos músicos de maneras ambiguas que involucran sentimientos encontrados y varios dilemas a nivel tanto profesional como identitario.

Luego, con al afán de dar un giro geográfico, el libro nos traslada al estado de Guerrero a través del capítulo escrito por Jaime García Leyva, donde se narra la historia del rock local y la participación indígena en la misma, haciendo un particular enfoque en la región de la Montaña de Guerrero. De ahí, Edith Regina Escutia Solis nos proporciona un amplio texto sobre las fusiones de músicas originarias en México, haciendo énfasis en la trayectoria de la banda Hamac Caziim, una de las pioneras del denominado etnorock, formada por comcaác o seris, en Socaiix (o Punta Chueca, Sonora), durante los años noventa del siglo pasado. Cabe destacar que precisamente en este capítulo, a pesar del tema central abordado, se empieza a mencionar también el rap y el trap comcaác, producido, además, por artistas y músicos mujeres seris.

Tomando la pauta del cierre del capítulo anterior, Ariel García Martínez y José Carlos López López, desde el contexto veracruzano, nos invitan a dar un giro temático del etnorock al etnorap. García Martínez nos ofrece un panorama sobre las dinámicas y los cambios socioculturales y demográficos en la región del Totonacapan, en Veracruz, vinculándolos con la juventud tutunakú (o totonaca) y la emersión del rap tutunakú como un “arte del poder verbal” que, en el presente caso, se vincula directamente con la identidad cultural étnica y la importancia que se atribuye a la misma. López López retoma este tema de manera semejante, pero entre jóvenes mixe-popolucas de Sayula de Alemán, en el istmo veracruzano. Ambos capítulos que, a la vez, cierran el presente libro, proporcionan una mirada fuera del género rock en los idiomas regionales de México y de esta manera logran una importante actualización temática que, quizá, aún no estaba tan presente en el *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. De ahí los futuros rumbos temáticos para estudiar la diversidad de la producción musical contemporánea *etnizada*, sea por la voluntad propia de quienes han jugado un papel protagónico en estas músicas o por una categorización externa, lo cual es el eje temático transversal de *Etnorock II. Diez años después*.

## Bibliografía

- Bermúdez Urbina, F. M., López-Moya, M., Pinto Durán A, Ascencio Cedillo, E. (coords.) (2021). *Arte-ridades juveniles. Prácticas creativas y agencias culturales*. México: CESMECA-UNICACH / CONECULTA.
- Cruz Salazar, T., Urteaga, M. y López-Moya, M. (coords.) (2020). *Juventudes Indígenas en México. Estudios y escenarios socioculturales*. México: CESMECA-UNICACH / ECOSUR.
- López-Moya, M., Ascencio Cedillo, E. y Zebadúa Carbonell, J. P. (coords.) (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México*. México: CESMECA-UNICACH / Juan Pablos.
- López-Moya, M. y Bermúdez Urbina, F. M. (2022). La investigación sobre juventudes indígenas. Consumos y prácticas musicales en América Latina. En *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, 27 (54), 119-154.
- Zebadúa Carbonell, J. P. *et al.* (2017). Juventudes, identidades y transculturación. Un acercamiento analítico al rock indígena en Chiapas. En *LiminaR*, Revista de Estudios Sociales y Humanísticos 15 (1), 29-41.

**I**  
**MÚSICAS CONTEMPORÁNEAS DE PUEBLOS ORIGINARIOS.**  
**ALGUNOS COMENTARIOS AL LIBRO *ETNOROCK*.**  
***LOS ROSTROS DE UNA MÚSICA GLOBAL EN EL SUR DE MÉXICO***

*José Luis Paredes Pacho*

**El rock mexicano y el nombre fundacional**

Parecen ya lejanos los días en que se valoraba al rock mexicano según el modelo anglosajón. En 1993, el periodista y jazzista Xavier Quirarte denostaba a los grupos mexicanos “más publicitados” porque no estaban “a la altura de gente como David Bowie o Mick Jagger”. Otros, como el escritor Sergio Monsalvo, reclamaban a los roqueros carecer de un origen de clase particular, en nombre de alguna suerte de autenticidad mesiánica, puesto que, opinaba Monsalvo: “El rock auténtico tiene una fuerza salvadora propia: su historia proletaria” (Monsalvo, 1993; Pacho, 1998). Años antes, en 1985, el periodista Víctor Roura despreciaba a los grupos mexicanos que aparecían en la televisión (muy ocasionalmente, por cierto), porque así se integraban, según él, al “sistema de consumo”, y abandonaban toda “forma contracultural, de resistencia” (Roura, 1985: 113).

Queda claro que al rock mexicano se le criticaba no solo en función de los modelos contraculturales anglosajones, sino de acuerdo con los mitos que los críticos construían sobre sus grupos arquetípicos, pues omitían que estos también fueron publicitados en la televisión para su consumo. Bandas como los Rolling Stones, por ejemplo, habían aparecido en *The Ed Sullivan Show*, un infame programa equivalente a *Siempre en Domingo* de Televisa, donde el conductor presionó a Mick Jagger para que cambiara la letra de la canción “Let’s spend the night together”. Jagger no solo cedió, sino que en una entrevista con la revista *Rolling Stone*, realizada en 1968, admitió sin remordimiento que “habrían cancelado todo si hubiera dicho “night” (Cott y Cox, 2023 [1968]). Ya pasaron más de 35 años desde aquellas críticas al rock mexicano y, sin embargo, todavía hay quien considera que el rock nació como una cultura químicamente pura, lejos del consumo masivo, y que, posteriormente, fue adulterado por la masiva industria cultural que tanto detestaba Theodor Adorno.

La verdad es que el *rock'n'roll* ha sido parte de la industria musical desde su nacimiento, con todas las contradicciones y tensiones que ello implica. Como anotan Broughton y Brewster (1999), el término de *rock'n'roll* debe su aparición a la figura de un presentador radiofónico; es decir, hasta el nombre mismo nació dentro de la industria del entretenimiento. En 1954, el *disc jockey* blanco Alan Freed tenía un programa de música negra para una audiencia mixta en la emisora WINS, de Nueva York, al cual llamó *La fiesta del rock'n'roll*, retomando las palabras *rock* y *roll* que desde los años veinte se empleaban como eufemismo de sexo en la música negra. Al principio, el término *rock'n'roll* era solo parte del nombre del programa y no se refería a un estilo musical en especial. Alan Freed usaba los términos “rock'n'roll” y “rhythm and blues” de manera indistinta, y las revistas *Billboard* y *Variety* se referían a la música que Freed transmitía solo como “rhythm and blues”. Los dos términos dejaron de ser sinónimos cuando la carrera de Elvis Presley se lanzó a nivel nacional y el “rock'n'roll” cobró un aspecto más blanco (Broughton y Brewster, 1999: 42-43; Zolov, 2002: 2). Dicho de otra forma, el rock es producto de la interculturalidad y la interracialidad, posibilitadas por las industrias y los medios de comunicación.

El rock es fruto de esa difusión masiva que lo pone en circulación planetaria, tanto como de la inventiva de los músicos y de los públicos. Esto no quiere decir que el rock carezca de potencia disruptiva, ni que los roqueros estén imposibilitados de sostener posturas inconformistas, críticas, insumisas, rebeldes o liberadoras en ciertos lugares y momentos (Paredes Pachó, 2019). Lo que sí quiere decir es que la música no es una entelequia unívoca y que la realidad, en cambio, resulta siempre más compleja e interesante que los relatos en blanco y negro. Después de todo, la propia historia del rock muestra que la agencia de los músicos y públicos llega a darse incluso en condiciones desfavorables.

### **La idea de rock mexicano en el libro de *Etnorock***

La intención de estas notas es comentar el importante libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (López Moya *et al.*, 2014) y desarrollar algunos puntos que mencioné durante su presentación en el Museo Universitario del Chopo, realizada el 8 de abril de 2015. Comencé este texto hablando de rock mexicano en general porque algunas partes de ese libro parecen repetir ciertas posturas de antaño. Me parece imprescindible revisar la narrativa binaria sobre la

historia del rock mexicano, sobre todo la que tanto resuena en los textos académicos. Por ejemplo, en su capítulo “Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan”, Ariel García Martínez (2014) realiza una investigación sobre jóvenes en aquella región de Veracruz, pero también parece reducir la historia del rock mexicano a un mero proceso de domesticación o “amansamiento” general. Después de glosar someramente la historia del rock mexicano, García Martínez concluye que:

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 complacencia de las masas (García Martínez, 2014: 47).

Quizá porque no remite a ningún ejemplo puntual, no me queda clara la especificidad del “amansamiento” *milennial*, en comparación con el del siglo XX. ¿Los grupos de rock mexicano de décadas anteriores de pronto comenzaron a componer rolas complacientes en el nuevo milenio? o ¿son los nuevos grupos los que se “amansaron”? O quizá se refiere a que son los escuchas quienes ahora consumen condescendentemente el rock que circula por el mercado de masas.

Por otro lado, y en una línea muy diferente, Edgar Ruiz Garza afirma en su relevante texto “Los orígenes de Vayijel. Un paraje en los senderos del rock”, que el pianista Guillermo Briseño fue quien “comenzó a integrar el rock en el abanico sonoro de las manifestaciones críticas a la cultura oficial y al régimen monopartidista” (Ruiz Garza, 2014: 118). Ruiz Garza basa su afirmación en el valioso libro *El canto de la tribu* (2004) del bajista e investigador Jorge Velasco, el cual trata sobre la canción de protesta o nueva canción, que el autor llama “movimiento alternativo de música popular” (donde Velasco participó);<sup>1</sup> pero Ruiz Garza parece generalizar la visión que ese movimiento tenía de sí mismo y la expande, o hipostasias, como parte de toda la música de rock. Me explico: el *movimiento de la canción de protesta y la música folclórica* estaba articulado principalmente en torno a una clase media universitaria que solía repudiar no solo al rock,<sup>2</sup> sino hasta el uso

---

<sup>1</sup> En su libro Velasco considera que la *canción de protesta* conformó un campo autónomo, a la Pierre Bourdieu, que él llama “movimiento alternativo de música popular”. Convendría revisar su argumento en otro momento.

<sup>2</sup> Zolov señala que la música folclórica latinoamericana y la Nueva Canción tuvieron amplia acogida entre los jóvenes de clase media, especialmente entre los estudiantes, y agrega que “pese a todas las pretensiones de

de instrumentos eléctricos dentro de su música, a semejanza de la escena folk estadounidense que, como se recordará, llegó a acusar de traidor a Bob Dylan por utilizar una guitarra eléctrica durante el Newport Folk Festival de 1965 (Arana, 1988: 27; Zolov, 2002: XXIX). Dentro de ese movimiento, uno de los grupos más emblemáticos ideológicamente fue Los Folkloristas que, en la portada de uno de sus discos, por ejemplo, declaraba su compromiso por:

difundir la mejor música de nuestro continente, dedicada a los jóvenes de nuestro país que han descubierto su propia canción oponiéndola a las acometidas colonizadoras y enajenantes del Rock y a la música comercial (Arana, 1988: 26).<sup>3</sup>

Pues bien, como relata Jorge Velasco, Briseño quiso combatir “desde dentro” ese repudio, intentando integrar cierto tipo de rock al movimiento de la música de protesta y folclor.<sup>4</sup> Esa determinación fue incluso reconocida por Federico Arana, crítico del folclorismo:

Roquero de viejo cuño, Guillermo Briseño ha luchado por romper esa especie de “cortina de nopal” que le habían tendido algunos folcloprotestosos. Tal actitud le ha costado algunas fatigas y no pocas rechiflas. Está visto que el público folcloroide azteca es tan intolerante como el norteamericano (Arana, 1988: 27).

Pero no hay que extrapolar las fatigas de Briseño más allá de esos pequeños núcleos militantes, pues, para los públicos y músicos alternativos más amplios, es decir, que no pertenecían a ese movimiento, fue el ascenso de la izquierda social,

---

solidaridad con las luchas campesinas y de la clase obrera y del triunfo sobre la burguesía y el imperialismo que había en la música folclórica de protesta, simplemente no era popular entre los jóvenes de clase baja urbana” (Zolov, 2002: 317-318). También asevera que ese movimiento recibía los auspicios del régimen de Echeverría (Zolov, 2002: 314-315).

<sup>3</sup> La cita de Arana proviene de la portada de uno de los discos de Los Folkloristas. Este mismo autor critica que, a pesar de su antiimperialismo, Los Folkloristas escribieran *Rock* con mayúscula, “al estilo gringo”; y que incluso escribieran su propio nombre con *k*, según la ortografía en inglés (Arana, 1988: 130). Asimismo, afirma que “la moda folcloprotestosa que nos afectó desde 1968 fue una copia exacta del modelo estadounidense” (Arana, 2002: 158). Más adelante, insiste: “En varias ocasiones me he ocupado de aportar datos capaces de demostrar que la canción de protesta, el canto nuevo y la música folcloroide *in* son géneros nacidos en EUA y lanzados a las colonias a partir de 1950” (Arana, 2002: 212).

<sup>4</sup> Sobre este punto, Velasco escribe que: “al defender la posición más ortodoxa respecto a los instrumentos utilizados en la elaboración de la música, Rene Villanueva [de Los Folkloristas] mostraba cierto rechazo al uso de instrumentos eléctricos y defendía solo el uso de instrumentos acústicos tradicionales; propuesta que contaba con la oposición de Guillermo Briseño junto con otros músicos” (Velasco, 2004: 90-91).

sumada a la emergencia de nuevas generaciones de activistas y roqueros (con otra forma de hacer política y otros vocabularios movilizatorios), quienes rebasaron por la izquierda a la absurda y dogmática animadversión de los músicos de la canción de protesta contra los lenguajes desmadrosos del rock mexicano, sobre todo a partir del terremoto de 1985 (Paredes Pacho y Blanc, 2010: 434-437; Paredes Pacho, 2019: 532-533).<sup>5</sup>

Asimismo, Ruiz Garza afirma que, históricamente, solo se reconocen cuatro circuitos de rock en el país, los de Tijuana, Monterrey, Guadalajara y Ciudad de México (2014: 119), cuando desde principio de los noventa ya se documentaban escenas en Puebla, Hermosillo, San Luis Río Colorado, Zacatecas, Toluca, Pachuca, Ensenada, Culiacán, Los Mochis, Colima, Durango, Querétaro e Irapuato, entre otras ciudades (Paredes Pacho, 1992). No quisiera dejar de comentar que es equivocado afirmar que los *hoyos fons* surgieron a partir de los ochenta, como afirma Ruiz Garza (2014: 118), pues estos espacios operaron desde principio de los setenta (Arana, 2002: 303-312). Por cierto, a pesar de lo que todavía se afirma, los hoyos fonks no eran nada alternativos, pues estaban gestionados por personajes oscuros vinculados muchas veces a la policía y a las autoridades.<sup>6</sup>

Por último, encuentro igualmente importante revisar el papel de las clases medias y altas en el rock, pues, según cierta narrativa maniquea, el único rock auténtico es el de los “barrios bajos”. Pensemos, por ejemplo, en el grupo Three Souls in My Mind, que tiene un origen de clase media y que, desde su surgimiento en 1968, tocó en colegios privados y espacios de clases acomodadas, antes de volverse, a partir de 1971, en el grupo más emblemático para el público de barriada (Paredes Pacho, 2019: 533; Paredes Pacho y Blanc, 2010: 413). Lo mismo puede decirse de uno de los primeros grupos punk en México, Size, que es reconocido por los punks de barrio bajo como un legítimo pionero del movimiento, a pesar de su origen de clase media, según testimonian Álvaro Detor, El Toluco, exchavo

---

<sup>5</sup> Para un análisis de la importancia del “desmadre” en la cultura del rock mexicano, véase Zolov (2002).

<sup>6</sup> En el libro *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Enrique Jiménez López (2009: 196-197) sigue a Maritza Urteaga, quien parece mitificar a los hoyos funkis como lugares con un carácter alternativo, alejados de la policía. El texto de Urteaga que Jiménez cita es el siguiente: “la permanente represión policiaca /político administrativa a su manifestación —al orillar a los entonces roqueros a refugiarse en las colonias populares donde el acceso de la policía era difícil—, hizo posible la apertura de espacios de difusión alternativos al interior de la cultura popular urbana de manera subterránea (hoyos funki, por ejemplo) ...” (Urteaga, 1998: 40; Jiménez López, 2009). Por otro lado, ya Federico Arana (2002: 304-305) aclaró que no fue Parménides García Saldaña quien bautizó a los hoyos funkis, como afirma Jiménez López (2009: 197).

banda del poniente de la ciudad (Detor Escobar, 2016) y Francisco Valle, El Iti, de los Mierdas Punks, de Ciudad Nezahualcóyotl (Feixa, 2021: 112). Otro testimonio al respecto puede verse en el libro autoeditado *México Punk. 33 años de Rebelión Juvenil*, donde los autores, El Toluco y El Podrido, le rinden un gran reconocimiento desde el barrio al cantante de Size, Illy Bleeding, fallecido en 2010 (Detor Escobar y Hernández Sánchez, 2011). Nuevamente, no todo en el rock es blanco y negro, ni en el mexicano ni en el extranjero.

### **Rocks indígenas o músicas contemporáneas**

La diversidad de las músicas contemporáneas de los pueblos originarios en México es muy variada, al igual que las lenguas que lo interpretan. Si la diversidad del rock mexicano es imposible de caracterizar unívocamente, tampoco podemos abordar el rock de pueblos originarios como un fenómeno unidimensional. Cada grupo musical tiene su historia y sus razones. No se trata de un solo tipo de música, insisto, por lo cual me parece fantástico que existan cada vez más estudios situados y empíricos sobre casos particulares y grupos puntuales. Me parece que es imprescindible documentar cíclicamente, y cada vez más, la propia voz de los protagonistas: músicos, grupos, colectivos, públicos y demás agentes involucrados en escenas o comunidades específicas. Por eso el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (López Moya et al., 2014) es importante, pues da salida a este tipo de investigaciones hacia públicos más amplios.

Ahora bien, al igual que con el rock mexicano en general, me parece fundamental poner en cuestión los conceptos utilizados para abordar el rock de pueblos originarios, comenzando por la nomenclatura que pueda reforzar las perspectivas binarias y puristas. Por ejemplo, el uso del propio enunciado de rock indígena podría hacernos pensar que se trata de un género musical, un estilo, un campo musical en sí mismo o, acaso, una cultura y un sonido con cualidades homogéneas. Así, en el texto de “Presentación” del libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, Martín de la Cruz López Moya, Efraín Ascencio Cedillo y Juan Pablo Zebadúa (2014:12-13) llegan a preguntarse si el rock indígena es “un nuevo género musical” o incluso “un movimiento juvenil emergente” (las cursivas son

mías).<sup>7</sup> No digo que no se utilice el enunciado de rock indígena, pero ¿no sería más adecuado hablar de rock tsotsil, seri o zapoteca, según el caso? O mejor aún, ¿hablar de grupos específicos que tocan tal o cual género o géneros musicales, y que cantan, o no, en alguna lengua minorizada? Convendría preguntarnos no solo a qué comunidad específica pertenece cada grupo, sino también cuáles son las comunidades sónicas con las que cada agrupación se vincula, tanto real como imaginariamente. En otras palabras, siempre es importante situar a la música, a los músicos, sus prácticas y sus subjetividades, en un tiempo y lugar particular, más que utilizar etiquetas que parecen ubicar puristamente al rock indígena en un plano genérico en sí mismo. A mí, definitivamente, no me parece que se trate de un género musical. ¿Qué tiene que ver el trabajo de Isaac Montijo y Los Buayums que hace una música multirreferencial cantada en mayo, con el Colectivo Membda del Valle del Mezquital (Hidalgo), que hacen *hip hop* cantado en hñähñu, o con Ik'al Ajaw, originario de Oxchuc, Chiapas, que hace *heavy power metal* cantado en tseltal? Tal vez solo compartan el hecho de no ser música tocada por personas blancas o mestizas.

Hablar de un movimiento resulta más claro cuando Juris Tipa particulariza y habla de un “movimiento de rock en tsotsil”, que incluso considera, a partir de un análisis concreto, “relativamente nuevo”, según escribe en su artículo “Rock en tu idioma, rock en mi idioma: etnicidad y geografías culturales en el consumo del rock en tsotsil” (Tipa, 2014: 104). En lugar de generalizar, Tipa reconoce variaciones de “persona a persona” en el uso que los jóvenes tsotsiles hacen de las metáforas “raíz cultural” o “raíz de lo que es”, para referirse “a elementos que son definitivos en su cultura particular” (2014: 105). Me parece importante destacar el esfuerzo de este autor por singularizar las características que encuentra en su estudio, eludiendo los esencialismos ontológicos:

Una misma matriz musical es capaz de articular muy distintas configuraciones de sentido [...] 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 da sentido a la música, donde la cuestión no es cómo una determinada obra musical

---

<sup>7</sup> “¿Quiénes son los hacedores del rock indígena?, ¿Se trata de un nuevo género musical? ¿Se está observando un movimiento juvenil emergente, en el que las identidades se reconfiguran y precisan desde otras formas de construir culturas?” (López Moya *et al.*, 2014: 12-13).

o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, y cómo crea y construye una experiencia (Tipa, 2014: 98).

Juris Tipa no desarrolla más estas ideas que atribuye a Simon Frith (2002), pero yo destaco aquí el acierto de singularizar y situar la música y a los músicos, así como a los escuchas. En este sentido, quizá sea oportuno subrayar que los materiales musicales tampoco son una entidad cerrada, como ya anota Tipa, para agregar que este enfoque se puede complementar con el concepto *afordance*, propuesto por Tia De Nora en su libro *Music in Everyday Life* (2000), el cual nos permite profundizar en las posibilidades de sentido que sí están contenidos en el material sonoro que le interesa a Juris Tipa, sin caer en esencialismos. Y ya que hablamos de Tia De Nora, encuentro que los conceptos *música como tecnología del yo*, *self-modulation*, o *música como tecnología prostética del cuerpo*, que también propone esta autora, nos ayudan a profundizar en las ideas de Frith referidas, pues permiten explorar de manera empírica la agencia en las diversas formas de escucha y consumos musicales mundanos, como parte de la práctica reflexiva (*aesthetic reflexivity*) que ejercemos cada uno de nosotros cuando oímos música (De Nora, 2000; Frith, 2002).

Volviendo al término *indígena*, hoy autoras como Yásnaya Aguilar y la antropóloga mixe Tajëëw Díaz Robles han cuestionado la narrativa del *indigenismo* del estado mexicano, a la que consideran centralizadora y homogeneizadora. Ellas argumentan que la retórica nacionalista sobre la identidad nacional se ha apropiado de símbolos de distintas comunidades originarias para negarlas en su singularidad, en nombre de una identidad nacional que exalta el mestizaje estandarizante (Díaz Robles y Aguilar, 2021). La voz indígena, afirman, desidentifica a los pueblos de sus identidades concretas.

En el mismo sentido, la activista, escritora y lingüista mixe Yásnaya Aguilar cuestiona la separación de la literatura mexicana en dos grandes grupos: la que se escribe en español y la que se produce en lenguas indígenas:

Esta división me parece ilusoria. ¿Por qué se habría de asumir que la literatura producida en español es distinta a todas las literaturas producidas en una gran diversidad de lenguas llamadas indígenas? ¿Cuál es el rasgo literario que las hace diferentes? ¿Cuál es el rasgo literario en común entre la poética del tarahumara y la del zoque que permite que se las adscriba a una misma categoría? ¿Por qué habría que otorgar un

premio literario único a la producción en lenguas tan disímiles? No creo que exista evidencia de la existencia de una literatura indígena (Aguilar, 2022: 55).

Y más adelante concluye rotunda que: “La literatura indígena no existe. Existe literatura en muchas lenguas indígenas distintas”. En todo caso, convendría conocer el papel que juega el enunciado “rock indígena” en la mente de los distintos protagonistas, músicos, públicos, gestores y demás agentes. Insisto, considero imprescindible registrar la voz de los protagonistas y contextualizarla.

### **Etnorock. Imaginarios prehispánicos o *indigenismo* en el estado mexicano**

El término etnorock resulta todavía más problemático. Como comenté durante aquella presentación del libro en el Museo Universitario del Chopo, este enunciado no solo suele funcionar como una etiqueta genérica y estandarizante, sino que ya ha sido utilizado previamente dentro de la jerga roquera mexicana con un sentido específico, por lo que esta nueva utilización resulta más confusa. El término aludía, desde los años ochenta, a la tendencia por incorporar instrumentos precolombinos dentro de composiciones realizadas por músicos no indígenas, quienes estaban adscritos sobre todo al rock progresivo, experimental o electrónico y, posteriormente, al *trance*, el *ambient*, el *tribal* o el *new age*; por ejemplo, Luis Pérez en su disco *Ipan in xiktli metztli/En el ombligo de la luna* (1981) o Jorge Reyes en su acetato *A la izquierda del colibrí* (1986) (Cortés, 1999: 127-142). Aquí estaríamos ante una posible tendencia o corriente musical, acaso un subgénero roquero, pero no ante música “indígena”, a pesar de incorporar *samples* con la voz de la mazateca María Sabina, como hicieron Jorge Reyes y el grupo Tribu en el disco *Comala* (Cortés, 1999: 136).

Algunos interpretaron que el etnorock consistía en música indígena o, incluso, en música prehispánica (Nieblas, 2022: 34; Cortés, 2022: 78-79).<sup>8</sup> Ni lo uno ni lo otro. Desde luego que no era música tocada por indígenas, pero mucho menos

---

<sup>8</sup> Iván Nieblas escribe sobre Jorge Reyes y el grupo Nuevo México: “hasta que la oportunidad de grabar un disco se les presentó, decidieron cambiar el nombre a *Nuevo México* e integrar a Jorge Reyes (flauta), quien había estado en *Al Universo* –hasta que se fue tres años a Europa–, y tiempo después se convertiría en integrante del legendario Chac Mool y luego daría un giro a su carrera como intérprete de música prehispánica” (Nieblas, 2022: 34).

música precolombina, aunque el uso de la etiqueta de etnorock reforzaba ambas confusiones. La inercia es tal, que hasta el solvente periodista David Cortés escribió recientemente que el disco *Comala*, de Jorge Reyes, “logró amalgamar a la perfección la música prehispánica con el rock progresivo”, consiguiendo “la fusión no de dos épocas sino de dos cosmovisiones: lo azteca, lo auténtico, lo nuestro, con lo occidental, lo moderno, lo avanzado” (Cortés, 2022: 78-79). Hay que recordar que solo conocemos los instrumentos precolombinos y sus sonidos, pero no sabemos mucho más de la música prehispánica, salvo ciertas inferencias, ya que no existen partituras de música anterior a la conquista.<sup>9</sup> Curiosamente, David Cortés ya era consciente de esto, según había anotado con acierto décadas atrás, en su libro *El otro rock mexicano* (1999: 128), pero en 2022 cedió a la inercia general.

La confusión es mayor si pensamos que aquel etnorock no indígena buscaba vincularse muchas veces a narrativas “espirituales”, incorporando el uso de incienso, copal, elementos rituales y maquillajes corporales “tribalistas”, durante conciertos realizados con motivo del equinoccio de primavera o el día de muertos (Cortés, 1999: 136-137). Jorge Reyes describió su propio trabajo basado en ritmos “primitivos”, durante una entrevista con el diario *El Financiero*, realizada en 1993:

Hasta ahora mis composiciones han tenido una marcada tendencia hacia los ambientes, atmósferas, espacios sicoacústicos y los ritmos repetitivos, arcaicos y primitivos [...] Me interesa más lo mágico, lo sagrado, el mito, la simbología sonora del inconsciente colectivo que la ciencia y su descarnada racionalización de la realidad (Cortés, 1999: 141).

Algunos músicos no-indígenas adscritos al etnorock afirmaban que “lo nuestro es lo indígena”, pero tampoco especificaban necesariamente a qué cultura indígena se referían, pues ya vimos que no todas son iguales. De hecho, el sonido de cierto etnorock de los ochenta, tocado por no indígenas, estaba muchas veces más cerca de una ambientación selvática propia de un museo o de un parque temático, que de la música de algún pueblo originario particular.

La narrativa sobre el rock mexicano tardó mucho tiempo en darse cuenta de que, independientemente de su legitimidad musical y su calidad sonora, el etnorock no provenía de alguna comunidad originaria, sino que apelaba a referencias

---

<sup>9</sup> “En la actualidad no contamos con evidencias que nos aclaren cómo sonaba la música que escucharon los europeos a su llegada al Nuevo Mundo, ya que existen muy pocos registros y ninguna transcripción musical que arroje datos precisos” (Jiménez López, 2009: 183).

precolombinas y construía su sonoridad desde otro lado, desde el México no indígena, dirigido primigeniamente hacia otras audiencias, distintas a las de los pueblos originarios (en la línea del grupo alemán Popol Vuh, por ejemplo, que tanto influyó en Jorge Reyes). De cualquier forma, me parece que este es un tema que da para profundizar qué referentes de “lo indígena” utilizaban estos compositores de los ochenta que no pertenecían a algún pueblo originario ni tampoco crecieron hablando una lengua originaria. A pesar de que no se trate de rock tocado por indígenas, sería interesante rastrear las referencias “indigenistas” en grupos de rock mexicano, desde los mismos nombres de agrupaciones de distintos géneros, como Chac Mool de Jorge Reyes, o Náhuatl de Ricardo Ochoa. Acaso algunas narrativas del etnorock no indígena se derivan, paradójicamente, de la historiografía del indigenismo oficial; al menos valdría la pena investigar.

### **Lo propio y lo ajeno. La música como diálogo y resignificación constantes**

Por todos estos antecedentes, incluir las músicas de pueblos originarios en la etiqueta de etnorock puede propiciar posturas esencialistas, aun involuntariamente. Pero, sobre todo, lleva a generalizar y, por lo tanto, a invisibilizar la diversidad de músicas de pueblos originarios, como ya dijimos.

Por lo demás, la música en todo el mundo, no solo el rock, suele ser una práctica situada que frecuentemente está abierta a incorporaciones diversas. Incontables comunidades originarias han dialogado con músicas distintas desde tiempos remotos, de tal suerte que el interés actual por incorporar múltiples tradiciones no ha sido necesariamente una innovación excepcional, mucho menos reciente. En México, a partir de la colonia, varios pueblos originarios incorporaron instrumentos de origen europeo, dando lugar a lo que hoy llaman música indígena tradicional “auténtica”. Saber cómo se dan estos procesos exige investigaciones puntuales, según cada caso. Contamos con diversos testimonios que muestran que las músicas de pueblos originarios en México han estado frecuentemente abiertas al diálogo con géneros musicales contemporáneos. A estas alturas, sería fácil ubicar genéricamente las mezclas roqueras como producto del zapatismo, que irrumpe a la luz pública en 1994, pero sería más interesante conocer las inspiraciones primarias de cada grupo o artista. Indudablemente hay agrupaciones que surgieron a partir de ese levantamiento, pero siempre hay que documentar puntualmente cada caso antes

de generalizar. En este sentido, resulta muy valioso el testimonio de Damián Martínez sobre la inspiración zapatista del grupo Sak Tzevul, que consigna Edgar Ruiz Garza (2014: 121). Lo que sí me resulta evidente es que, a partir del levantamiento del EZLN, muchos antropólogos e investigadores no indígenas cambiaron su visión hacia los indígenas, asumiendo cada vez más que los pueblos originarios no viven encerrados estáticamente en un tiempo primigenio, sino que experimentan, a su manera, el mismo tiempo contemporáneo contradictorio que los demás habitantes del país (Paredes Pachó, 2021: 16).

Como ya lo señala Jaime García Leyva en su texto “Jóvenes indígenas, identidad y rock en la Montaña de Guerrero” (2014), muchos individuos de lugares muy distantes se apropian del rock y lo reconfiguran, “fusionando ritmos propios, agregando estilos, asumiendo posturas, enunciando discursos varios y tomando posición”, de tal suerte que, desde hace décadas, encontramos rock cantado en diferentes lenguas regionales, como el “rock radical vasco”, o “rock catalán” (García Leyva, 2014: 77 y 78). Y, desde luego, habría que agregar al rock en español, que hoy nos parece tan normal. Bajo la perspectiva del canon anglocéntrico, ¿no podría ser el rock mexicano también un etnorock?

Como anotaba más arriba, toda la música, incluido el rock de pueblos originarios, es una práctica situada que, como tal, tendría que abordarse puntualmente, más allá de valoraciones a priori como “lo propio y lo ajeno” o el “dentro y el afuera”. Yásnaya Aguilar, nacida en 1981 en Ayutla, cuenta una interesante anécdota en un artículo titulado “Rock en tu idioma: Rocola multilingüe”:

Lo que calificamos de “tradicional” y “auténtico” refleja solo un asunto de perspectivas: la primera vez que escuché “Yesterday” era una niña, fue en una inolvidable versión de la banda filarmónica “tradicional” de Tlahuitoltepec Mixe en una fiesta de mi pueblo; el día que oí a Los Beatles tocándola, me sorprendí muchísimo: me alegró saber que una pieza “tradicional” de las bandas de viento mixe hubiera tenido tal trascendencia que ahora un grupo de un país lejano la hubiera adaptado y le hubiera puesto letra en inglés. Hasta ahora me resulta difícil no sentir que “Yesterday” de Los Beatles es solo un *cover* de una pieza que pertenece a la tradición musical *ayuujk* (Aguilar, 2022: 159).

En el mismo sentido, Monsiváis reflexionó en torno al rock mexicano y cuestionó las definiciones nacionalistas de “lo mexicano” y “lo gringo” (o lo ajeno), según

había intentado hacerlo en 1992 el director de El Colegio de la Frontera Norte, Jorge Bustamante:

Cuán fatigoso resulta en las circunstancias de la globalización, precisar qué es *lo gringo* y qué es lo *no-gringo* en materia cultural. En los años treinta, el ensayista Jorge Cuesta reivindica como suyo a Stendhal, y sitúa entre lo ajeno a Federico Gamboa. Hoy ¿cuántos se apropian de U2, R.E.M., *Sting* o los clásicos del rock, y, con las injusticias del caso, envían a “la otredad” a Manuel M. Ponce y Candelario Huízar? (Mon-siváis, 1992: XIV)<sup>10</sup>.

### **Un nuevo sujeto social, o una “nueva” visión antropológica**

Por otro lado, considerar a los jóvenes roqueros de pueblos originarios como un “nuevo sujeto social” (López Moya *et al.*, 2014: 12)<sup>11</sup> también podría resultar impreciso, pues, como hemos afirmado, las mezclas e incorporaciones de diversas músicas se han dado desde hace mucho. En todo caso, habría que explicar qué sujeto social particular (grupo o músico o público) desarrolla qué tipo de práctica específica, y luego ver si se trata de algo nuevo en su contexto y cuál es su situación y su sentido. El texto de Jaime García Leyva ya mencionado me parece muy valioso en relación con lo anterior, pues desglosa y articula las prácticas de los roqueros en La Montaña de Guerrero, permitiendo vislumbrar el carácter particular de la escena que ahí han construido.

Decía que el diálogo de las comunidades originarias con distintas músicas actuales (o ajenas) es constante. Recuerdo ahora, por ejemplo, aquellas fotografías en blanco y negro de bandas de jazz de la mixteca oaxaqueña de los años cuarenta, particularmente la Jazz Ban[d] El Renacimiento, de San Andrés Zahutla, Oaxaca, en 1944 (Imagen 1).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Para un estudio de “lo propio” y “lo ajeno” en la música de Nortec, véase Paredes Pacheco (2004).

<sup>11</sup> Los coordinadores del libro *Etnorock, los rostros de una música global en el sur de México* afirman en la presentación que su publicación “tiene que ver con el análisis y el debate de la emergencia del nuevo sujeto “joven indígena”” (2014: 12).

<sup>12</sup> Debo y agradezco a Rubén Luengas Pérez, del grupo Pasatono, esta información. La foto referida aparece en el bombo de la agrupación sin la “d” final de la palabra band: “Jazz Ban El Renacimiento”.

Imagen 1.



Fuente: Créditos desconocidos. Cortesía de Rubén Luengas.

Acerca de la presencia del jazz en la mixteca, los músicos e investigadores Patricia García López y Rubén Luengas Pérez (2016), miembros del grupo Pasatono, comentan que desde principio de siglo XX existían orquestas como “la famosa” Beethoven Jazz de Coicoyán de las Flores, Oaxaca. De acuerdo con estos autores, estas músicas podían llegar a los pueblos a pesar de su aislamiento y de la falta de carreteras, de energía eléctrica, de telefonía y de los prejuicios que consideran que la “tradición” es “sinónimo de atraso, de rústico, pobre, de antiguo”, es decir, anotan, “sinónimo de indígena”. La Mixteca Baja se comunicaba por medio de los caminos reales gracias a “sus legendarios arrieros, quienes forjaron su economía transportando los productos de un lugar a otro por falta de caminos y vehículos motorizados”. De esta forma, nos dicen García López y Luengas Pérez, llegaron a esa región la victrola, las radios de bulbos y “el moderno-antiguo instrumento del jazz estadounidense, el banjo tenor y sus músicas, como el *swing*, *one step*, *two step*, *charleston*, *fox trot*, etcétera” (García López y Luengas Pérez, 2016: 53-54).

En cuanto al rock, podemos evocar aquí el documental de 1977 llamado *Etnocidio, notas sobre el Mezquital*, de Paul Leduc, con un guion escrito en colaboración con Roger Bartra a partir de una investigación realizada entre 1971 y 1976, donde aparece un conjunto otomí cantando la rola “Agujetas de color de rosa” (“Pink shoe laces”). Desgraciadamente, los créditos del documental omiten el nombre de la banda.<sup>13</sup> El mismo Jaime García Leyva documenta que la ciudad de Tlapa “ha sido escenario y epicentro de un movimiento juvenil articulado al rock desde principio de la década de 1980” (García Leyva, 2014: 79). Por mi parte, en 1992 escribí sobre el grupo punk Batalla Negativa, originario de Temoaya, Estado de México, que cantaba en otomí desde antes del zapatismo (Paredes Pacho, 1992). Sin duda que en ciertos contextos el rock puede ser una novedad que genere tensiones con el tradicionalismo local de los adultos, por ejemplo. Al respecto, recuerdo, entre otros, el caso del grupo zapoteca Emociones Contradictorias, de Juchitán, Oaxaca, que afrontaban el rechazo de los adultos por recurrir al rock. O el de las pandillas de Huautla de Jiménez, en el estado de Oaxaca, durante la organización de un concierto con Santa Sabina en 2001 (Paredes Pacho, 1997; 2001; 2019). Recuerdo también la investigación de Rubén Martínez (2002), iniciada en 1996, sobre el pueblo de Cherán, en Michoacán, que ya documentaba la existencia de rock y *hip hop* en purépecha, producto de las migraciones a los Estados Unidos. Hoy día son cada vez más visibles los grupos que han incorporado influencias de músicas globales, o que, desde sus distintas comunidades originarias, se adscriben a alguna tendencia roquera, por lo que las investigaciones de campo, los estudios de caso, los registros etnográficos, los testimonios personales, etcétera, resultan imprescindibles.

Para enriquecer el panorama, considerado aquí muy someramente, quisiera mencionar también los proyectos que el poeta náhuatl Mardonio Carballo ha desarrollado tanto con la experimentación vocal de Juan Pablo Villa (*Xolo*, 2012), como con el roquero Alonso Arreola, a quienes conoció durante sus participaciones en el Festival Internacional de Poesía en Voz Alta, realizado entre 2005 y 2012 en la Casa del Lago Juan José Arreola, donde se programaban literaturas en distintos idiomas (alemán, inglés, zapoteco, inuit, etcétera), en muchos casos escenificadas con músicas de diversos géneros, propiciando la “contaminación” mutua.

---

<sup>13</sup> Debo y agradezco al investigador y músico Bruno Bartra esta información. Según comenta Bruno, su padre Roger Bartra cree recordar, sin completa certeza, que esa banda otomí se llamaba Purple Seed.

### **Los muchos sentidos de la música. Formas de enunciar**

*Estruendo Multilingüe. Festival Internacional de Música Contemporánea en Diversas Lenguas*, que organizó el Museo Universitario del Chopo de la UNAM desde 2014 hasta 2023, presentó a varios grupos de distintas procedencias. La primera edición de 2014 fue curada por el poeta náhuatl Mardonio Carballo y, a partir de 2015, por el sociólogo Edgar Joaquín Ruiz Garza. Durante este festival se realizaba charlas y talleres. Me parece importante compartir aquí una polémica que se suscitó en torno al nombre del festival durante uno de esos conversatorios, en el marco de la segunda edición, realizada en 2016. En uno de esos diálogos, los participantes cuestionaron el nombre del evento, que inicialmente se llamaba *Estruendo Multilingüe. Festival Internacional de Músicas Indígenas Contemporáneas*. “Queremos venir a tocar a la Ciudad de México”, dijeron, pero a un festival de rock, no a un festival de “rock indígena”. El nombre les hacía sentirse separados de los demás roqueros. “¿Por qué encasillarlos como rock indígena?”, nos planteaban. Si bien en esa ocasión el festival estaba concebido para que los grupos que nos visitaban de distintos puntos del país alternaran con artistas locales de la Ciudad de México, el nombre del festival incomodaba a algunos de los asistentes. Los participantes cantaban en sus respectivas lenguas originarias, no renegaban de su origen ni de su singularidad, pero acaso el término “indígena” les resultaba segregacionista. A partir de ello decidimos cambiar el nombre del festival a *Estruendo Multilingüe. Festival Internacional de Música Contemporánea en Diversas Lenguas*.

Remito ahora a una entrevista videograbada con el grupo La Sexta Vocal, originario de Ocotepéc, Chiapas, con motivo de su visita a la Ciudad de México para presentarse en el festival *Estruendo Multilingüe* de 2016. La agrupación tenía entonces cuatro años de existir y, durante la entrevista, el grupo cuestionó en cierta forma la idea del rock indígena como tal. Plantearon que cantar en su lengua era algo cotidiano para ellos, que no necesariamente respondía al deseo de adscribirse a una idea general de la *indigenidad*. Reconocían que era novedoso tocar música contemporánea cantada en su lengua, pero parecían más interesados en adscribirse

al *underground*, y al *ska*, desde su identidad zoque particular. Todo ello sin dejar de sentirse orgullosos por sus orígenes.<sup>14</sup>

Miguel Morales (guitarra): “La propuesta de La Sexta Vocal más que nada es *ska*, con *rock steady*, pero fusionado ya con la música tradicional de los pueblos zoques. Con una música contemporánea, que es el *ska*”.

Pedro Pipe Hernández Estrada (cantante): “Nosotros siempre habíamos tenido la inquietud de hacer música, nos gusta mucho el *ska*. La primera oportunidad que tuvimos como banda, hace aproximadamente cuatro años, fue en un evento cultural, precisamente, en nuestro pueblo, Ocotepec. Entonces era como una obligación, casi casi, tocar en nuestra lengua y, aparte, porque era algo tan cotidiano en nosotros que se nos facilitaba [...] fue en un festival de una radio comunitaria de Copainalá, Chiapas [llamada *Radio Xecopa*]. Fue el debut como banda y el motivo fue básicamente por la cotidianeidad. Porque siempre estamos ahí constantemente en nuestro pueblo hablando y conviviendo con las demás personas en nuestra lengua zoque”.

Entrevistadora: “¿Cuáles han sido las mayores problemáticas a las que se han enfrentado como un grupo de *ska* en lengua zoque?”

Pedro Pipe Hernández Estrada (cantante): “Siendo originarios de un pueblo indígena es muy conocido que siempre va a haber carencias. Carencias en estos lugares. Entonces, siempre ha habido carencias en la banda, carencia de instrumentos, de clases, de cursos, o muchas cosas; entonces todo fue muy empírico, [...] Fue luchar, trabajar, hacer todo lo posible para tener ese instrumento y poder hacer ruido, que era lo que hacíamos. Otra de las problemáticas fue la aceptación de la sociedad ante lo que creamos. Era tan tan nuevo para la gente, para nuestro pueblo, que la respuesta más fácil de ellos era el rechazo, porque era algo totalmente desconocido. Siempre ha sido así, [...] cuando algo no es tan visto, la primera recurrencia es el rechazo. Entonces sufrimos parte [...] de este rechazo con nuestra gente, pero creo que, con el tiempo, con el trabajo y mostrándole que lo que hacemos no era nada malo, fuimos acabando con este problema...”.

---

<sup>14</sup> La Sexta Vocal, Museo Universitario del Chopo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDwGM-SiTDss>

Entrevistadora: “¿Consideran que existe una escena de la música contemporánea indígena y se sienten parte de ella?”

Miguel Morales (guitarra): “Siento que [...] sí hay una escena musical, [...] pero aparte de eso, [...] hemos estado en un movimiento que es como el *underground* [...] En realidad sí consideramos que somos parte de una escena, pero al mismo tiempo trabajamos de manera independiente, como banda”.

Me parece importante conocer, gracias a esta entrevista, cómo se ubica La Sexta Vocal en el panorama musical en general. La dificultad de ser aceptados por su comunidad, de conseguir instrumentos, de movilizarse, de salir de su localidad. La importancia que le dan a su cotidianidad, desde donde operan. Sus formas de subjetivizar las razones por las que deciden cantar rock en su lengua materna. Cómo distinguen entre el *underground* y la escena institucional de la música indígena. Cómo se sienten parte de la escena del *ska*. En fin, me parece evidente que cada músico pueda tener distintas opiniones en relación con el uso del término rock indígena y diferentes razones para tocar la música que tocan. El caso de los integrantes de La Sexta Vocal es solo un testimonio, entre muchos más, pero me parece que sugiere que los investigadores debemos cuestionar nuestra misma forma de enunciar, que al menos es importante analizarla, no darla por hecho.

### **Lo marginal, lo propio y lo folclorizante**

El imaginario de muchos músicos en el mundo que cantan en su propia lengua, distinta al inglés, está conectado con el rock global o con algunas de sus tendencias específicas como el *punk*, el *reggae*, el *hip hop*, *ska* u otro estilo; o con varios de ellos. Evidentemente los angloparlantes se refieren a las músicas periféricas como *lo otro*, distinto al rock anglosajón.<sup>15</sup> Lo enuncian desde un “centro” en el cual no incluyen a las otras músicas. Debido a visiones como esta, Prtíbhā Parma (2012) busca desmontar las jerarquías entre el centro y la periferia cuando se refiere al trabajo fotográfico realizado por mujeres negras británicas, afirmando que ella ha tratado de “reinscribir las convenciones de la representación”, pero no para

---

<sup>15</sup> Ya se ha cuestionado con insistencia la etiqueta mercadológica de *world beat*, surgida a fines de los ochenta, con la cual el mercado anglosajón denomina desde entonces a la música “periférica”. Para una historia de esta etiqueta, cf. Ochoa (2003: 28-35).

“articular simplemente nuestra diferencia cultural, sino para, más allá de esto, intentar desarrollar una narrativa inmersa en nuestros propios términos de referencia”. Para Prtibha Parma esto implica “crear identidades como mujeres negras británicas”, pero no “en relación con”, “en oposición a”, “como el reverso de” o “como un correctivo de”, sino como “referencias *en y para nosotras mismas*”. Por lo tanto, afirma, una narrativa semejante “desbarata la jerarquía binaria entre el centro y lo marginal”, y concluye que: lo marginal rechaza así ser emplazado autoritariamente como lo “Otro” (Parmar, 2012: 246).

Si a lo largo de los noventa las instituciones parecían todavía soslayar al rock de pueblos originarios porque les interesaba más bien defender la “pureza” de la tradición, hoy parecen afortunadamente haberlo reconocido. En este contexto, el término de etnorock es quizá utilizado con buenas intenciones por algunas autoridades para legitimar sus políticas de atención a jóvenes de pueblos originarios. Incluso probablemente usado por algunos establecimientos comerciales locales en Chiapas, por ejemplo, para atraer turismo, según algunos testimonios, lo cual también son temas importantes para investigar. Ante ello, los grupos se ajustan sin problema para poder tocar y mostrar su trabajo. Al menos eso se desprende del siguiente testimonio de Miguel Morales, el guitarrista de La Sexta Vocal:

Con el etnorock, pues, no nos identificamos mucho con ese término. Nosotros no lo usamos, pues lo que hacemos es *ska*. Ese nombre lo puso alguien que estudiaba y descubrió que había bandas en lenguas y hasta sacaron un libro. Personas que estaban estudiando. Pero, no por cantar en tsotsil, o en lengua, hay que ponerle una etiqueta distinta, pues en realidad es rock. No deberían etiquetar. El gobierno de Culturas Populares, por ejemplo, cuando hace un festival, le llaman etnorock, porque es para los indígenas, dicen. O lo han vendido para personas que lo estudian. O lo vuelven político y hasta ponen sillas. Mejor que nos den el dinero para que lo hagamos nosotros a nuestra manera, para la banda. Los políticos tampoco piensan en programar juntas a bandas de *ska* con grupos en español y grupos que canten en lengua; siempre separan a los que cantan en lengua de los demás. Es como si dijeran: vamos a mirarlos como indígenas, como de museo. Nosotros lo que queríamos era tocar

*ska*, nunca fue nuestra intención tocar etnorock. Y nos hemos sentido excluidos con esa etiqueta.<sup>16</sup>

Algo parecido parece haber dicho Héctor, del Colectivo Membda, cuando declaró a la revista Vice en 2017: “queremos que nos juzguen por la mucha o poca calidad musical que poseemos, no por un aspecto folklórico” (López, 2017). (Posturas como esta parecen ir, curiosamente, en sentido contrario a los postulados del etnorock no indígena, el cual buscaba legitimarse a partir de la autenticidad de lo folclórico o autóctono).

En un delicioso texto, Yásnaya Aguilar reflexiona sobre la identidad, la indigenidad y el ser mixe. La identidad se crea por contraste, nos dice (“he pensado en llamar *identidad* al subconjunto de rasgos que establecen contrastes”, escribe). Ella cobró conciencia de su ser indígena cuando viajó a la ciudad: “aprendí que lo era y me percaté de sus implicaciones”. Antes de ello, había pasado su infancia hablando una lengua en la que no existía el equivalente de la palabra “indígena”; una lengua que divide el mundo entre *ayuuk jä’äy* (mixes) y *akäts* (no mixes). Jugando con ello, Yásnaya cierra su artículo de la siguiente manera:

En algún mundo posible, lectora, lector, también eres *akäts*, tal vez no lo sepas, tal vez no forma parte de tu identidad, tal vez nunca has contrastado de esa manera, pero si un día vienes a visitarme compartirás un rasgo junto con un zapoteco o un chinanteco: eres un *akäts*, un no mixe. Y eso también es bueno (Aguilar, 2017: 23).

Por todo esto, además de interesarnos por la forma en que los protagonistas se refieran a su propio trabajo, es importante que los investigadores pongamos en cuestión nuestra forma de enunciar, para hacerlo más asertivamente. Siempre con la idea de impulsar cada vez más investigaciones empíricas y situadas que documenten las dinámicas de estas músicas, para que los músicos, públicos, comentaristas e investigadores dialoguemos, reflexionemos y polemiquemos entre todos. La música es una práctica efímera, por lo que documentar su memoria resulta vital.

---

<sup>16</sup> Conversación telefónica y por WhatsApp realizada el 16 de mayo de 2024. Desde que lo conocí en 2016, he mantenido con él cierta comunicación telefónica y por WhatsApp.

## Referencias

- Aguilar, Y. (2022). *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*. México: Alma-día.
- Aguilar, Y. (2017). *Ëëts*, Atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena. *Revista de la Universidad de México*, (828), 17-23.
- Arana, F. (2002). *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*. México: María Enea.
- Arana, F. (1988). *Roqueros y folcloroides*. México: Joaquín Mortiz.
- Broughton, F. y Brewster, B. (1999). *Last night a DJ saved my life. The history of the disc jockey*. Londres: Headline Book Publishing.
- García Leyva, J. (2014). Jóvenes indígenas, identidad y rock en la Montaña de Guerrero. En M. C. López Moya *et al.* (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 77-93). México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Cortés, D. (2022). *200 Discos Chigones del Rocanrol Mexicano*. México: Rhythm & Books.
- Cortés, D. (1999). *El Otro Rock Mexicano. Experiencias Progresistas, Sicodélicas, de Fusión y experimentales*. México: Tomo.
- Cott, J. y Cox, S. (2023 [1968]). Mick Jagger: encantado de conocerte. *Rolling Stone*. Recuperado de: <https://es.rollingstone.com/encantado-de-conocerte/>
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Detor Escobar, Á. (2016), *Caos urbano México punk*. México: Museo Universitario del Chopo-UNAM.
- Detor Escobar, Á. y Hernández Sánchez, P. (2011). *México Punk. 33 años de Rebelión Juvenil*. México: Sin editorial.
- Díaz Robles, T. y Aguilar, Y. (2021). Notas sobre la idea de mestizaje, despojos y pueblos indígenas. En I. Vargas Plata y O. Cruz García (eds.), *Los huecos del agua. Arte actual de los pueblos originarios* (pp. 88-98), México: Museo Universitario del Chopo-UNAM.
- Feixa, C. (2021). *El Iti y su banda Mierdas Punk*. Barcelona: NED.
- Frith, S. (2002). Music and Everyday Life. *Critical Quarterly*, 44 (1), 35-48.
- García López, P. y Luengas Pérez, R. (2016). Mixtechno. Las nuevas tecnologías en las antiguas músicas mixtecas. En M. O. Aguilera (coord.), *Música*

- indígena y contemporaneidad: nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales* (pp. 49-69). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- García Martínez, A. (2014). Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan. En M. C. López Moya *et al.* (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 43-57). México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Jiménez López, E. (2009). De la guitarra chamula a la Fender Stratocaster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México”. En F. Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México* (pp. 175-214). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / DGCP.
- López, M. (2017). Humildad y herencia ancestral: Una entrevista con Membda. *Vice*. Recuperado de: <https://www.vice.com/es/article/qvvnwm/humildad-y-herencia-ancestral-una-entrevista-con-membda>
- López Moya, M. C. *et al.* (coords.). (2014). *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- López Moya, M. C. *et al.* (2014). Presentación. En M. C. López Moya *et al.* (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 11-15). México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Martínez, R. (2002). *Crossing Over: A Mexican Family On the Migrant Trail*. Nueva York: Picador.
- Monsiváis, C. (1992). ¿Quién quiere triunfar en la política pudiendo vender un millón de discos? En J. L. Paredes Pachó (aut.), *Rock mexicano. Sonidos de la calle* (pp. I-XV). México: Aguirre y Beltrán.
- Monsalvo, S. (1993). Rock Mexicano. *Corriente Alterna*, (5).
- Nieblas, I. (2022). Nuevo México, Hecho en Casa, Orféon, 1975. En D. Cortés y A. González Castillo (comps.), *200 Discos Chingones del Rocanrol Mexicano* (pp. 34-35). México: Rhythm & Books.
- Ochoa, A. M. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Pachó (1998). La corriente de los criticones y sus contactos extraterrestres. *Gallito Comics*, (48), 87-91.
- Paredes Pachó, J. L. (1992). *Rock Mexicano: sonidos de la calle*. México: Aguirre y Beltrán.

- Paredes Pacho, J. L. (19 de septiembre de 1997). Emociones contradictorias. *Reforma*.
- Paredes Pacho, J. L. (26 de octubre de 2001). Heterodoxias indígenas. *Reforma*.
- Paredes Pacho, J. L. (2019). You say you want a revolution? El rock mexicano en situación. En A. Martínez Nateras (coord.), *La izquierda mexicana del siglo XX. Libro 3, Arte y humanidades* (pp. 529-543). México: UNAM.
- Paredes Pacho, J. L. (2021). Un museo de encuentros. En I. Vargas Plata y O. Cruz García (eds.), *Los huecos del agua. Arte actual de los pueblos originarios* (pp.14-20). México: Museo Universitario del Chopo-UNAM.
- Paredes Pacho, J. L. y Blanc, E. (2010). Rock mexicano, breve recuento del siglo XX. En A. Tello (coord.), *La música en México: Panorama del siglo XX* (pp. 395-485). México: Fondo de Cultura Económica.
- Parmar, P. (2012). Feminismo negro: la política como articulación. En M. Jabardo (ed.), *Feminismos negros Una antología* (pp. 245-267). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Roura, V. (1985). *Apuntes del rock. Por las calles del mundo*. México: Nuevomar.
- Ruiz Garza, E. J. (2014). Los orígenes de Vayijel. Un paraje en los senderos del rock. En M. C. López Moya et al. (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 111-128). México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Tipa, J. (2014). Rock en tu idioma, rock en mi idioma: etnicidad y geografías culturales en el consumo del rock en tsotsil. En M. C. López Moya et al. (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 95-109). México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Urteaga, M., (1998), *Por los territorios del rock, identidades juveniles y rock mexicano*. México: Dirección General de Culturas Populares/CONACULTA/SEP/ Centro de Investigaciones sobre Juventud.
- Velasco García, J. H. (2004). *El Canto de la Tribu, un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular mexicana*. México: CONACULTA.
- Zolov, E. (2002). *Rebeldes con Causa, la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. México: Norma.



## II

### ROCK INDÍGENA O ETNIZACIÓN DEL ROCK

*Juan Pablo Zebadúa Carbonell*

#### **Introducción. La etnificación musical**

A propósito de la aparición del término “etno” para referirse al rock hecho por jóvenes indígenas, la palabra ha causado mucho interés y polémica, en más de las veces no exenta de polarización, por lo que hay una necesidad de problematizar, tanto por la expectativa generada al respecto, como el uso que los propios sujetos juveniles roqueros hacen de ello. Estas líneas proponen la discusión del término “etno” y cómo la han planteado sus detractores y sus apologeticos, así como lo exponen los propios actores de este movimiento musical en Chiapas. En todo caso, se revisa críticamente esta perspectiva musical y cuáles serían sus alcances y sus limitaciones a diez años de su popularización, en cuanto a su característica étnica, como todo un proceso social y cultural juvenil indígena y de los consumos culturales que generó en su aparición en Chiapas.

En primer lugar, hay que situar las discusiones que ha originado el término “etno”. Desde su aparición, el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México* (López Moya *et al.*, 2014) suscitó comentarios muy diversos. En parte, por lo nuevo de la temática, pero por otro, por la “etnificación” de la misma. Algo resurge cuando existe la discusión, sobre todo en lo concerniente a los cambios culturales. En diversos foros y presentaciones del libro, recurrentemente el tema estuvo presente situando las opiniones y posturas en ese rubro, muchas veces más que en otros, no obstante que el tema de las músicas en los espacios rurales e indígenas también ha sido una constante cuando se habla de cambio cultural vinculado a distintos procesos sociales como la migración y las adquisiciones de las Tecnologías de Información y Comunicación (TICs) (Olmos Aguilera, 2016 y 2019). En términos generales, la apropiación transcultural de las músicas indígenas es un tema del carácter globalizado de las culturas, y en él los pueblos étnicos no quedan exentos de estos procesos:

En otras palabras, el fenómeno musical se reproduce en varias localidades, con referencias espaciales reconfiguradas, llamadas propiamente como

reterritorialización de su cultura. En este caso, dicha reterritorialización musical, si bien parte de una desterritorialización –o sea, pérdida de su referencia territorial ancestral–, logra asentarse y crear sentido a nuevos géneros musicales y repertorios que actualmente están conviviendo en comunidades de origen o en comunidades multilocalizadas... (Olmos Aguilera, 2019: 265-266).

Sostengo que este debate se debe al propio término “indígena” o “étnico” para referirse a una población especial y que no reuniría, en apariencia, todas las condiciones posibles para formar parte de un proyecto o movimiento musical, a no ser que sea parte del campo etnomusicológico, que sí hace énfasis en la producción “tradicional” de los llamados “pueblos originarios”.<sup>1</sup> Esto conlleva al debate de las identidades puestas en juego, puesto que lo que plantea, en el fondo, son las distintas formas de apropiación musical que desde hace tiempo promueven las etnias:

La cuestión identitaria presente en la expresión musical y artística no puede dejar de remitirnos a la repetición, la recombinación y la creación de elementos y contenidos heterogéneos. Sin embargo, muchos de los estudios que tienen por objeto las músicas *tradicionales* tienden a privilegiar la unidad estilística y la coherencia interna de los sistemas musicales, sobre la evolución y los procesos de difusión que involucran fuentes e influencias no locales. En este orden de ideas, asumiendo la inevitabilidad de la transculturación –entendida como un fenómeno de intercambio cultural multidireccional–, el estudio de las dinámicas de apropiación cultural implica dirigir una atención más aguda y detenida a los elementos subyacentes de lo que es considerado como local en los diferentes contextos en los que se investiga y hacia los proyectos de los diferentes actores con los que se dialoga (Castellanos Malagón, 2019: 44-45).

Pero el rock tiene muchas más variantes cuando de los consumos se habla. En términos de los consumos culturales, es bien sabido que las juventudes indígenas tienen los accesos posibles en la gama de oferta que existe en los universos

---

<sup>1</sup> Al respecto, dice el antropólogo Andrés Fábregas Puig: “...se usa la expresión de *pueblos originarios* en referencia a los pueblos indios, debido a que el término ha alcanzado una amplia difusión en los círculos académicos, en la prensa, y, en general, en los medios masivos de comunicación, y se ha difundido entre varios sectores de las sociedades latinoamericanas” (Fábregas Puig, 2021:12).

juveniles de todos los entornos sociales, ya sean urbanos o rurales. En el mundo interconectado en el cual viven, no deja lugar a duda que prácticamente todos los elementos de estos consumos también están presentes en sus vidas. Recordemos que la hipertecnologización recorre cualquier geografía, física o cultural, en mayor o menor medida, lo cual propone a pensar en las maneras en cómo construyen sus propias adscripciones dichos jóvenes indígenas. Desde luego, entre los consumos mencionados sobresale el musical, y dentro de este campo, también el rock está presente:

No es posible evitar el hecho que la desmaterialización de la cultura propiciada por las nuevas tecnologías y la penetración ininterrumpida de contenidos culturales a través de la hipermediatización que se vive en el mundo contemporáneo impliquen una necesidad creciente de comprender en toda su complejidad las maneras como los referentes identitarios se ven reforzados y reconstituidos a partir de fuentes de inspiración y referentes simbólicos diversos. Invirtiendo los términos clásicos en los que se tiende a plantear la problemática de la transformación social, esta orientación puede estimular nuevas reflexiones sobre la recepción de influencias exógenas en los contextos rurales y la inspiración a partir de referentes tradicionales en los contextos urbanos (Castellanos Malagón, 2019: 45).

De ser una música “extranjera” o fuera de los entornos “originales” de los grupos indígenas, el rock siempre ha sido un tema antropológico de corte clásico, cuando se habla de las “penetraciones” o “avasallamientos” culturales de estos grupos. Siempre resalta la duda en cómo mediar la discusión del rock en particular, cuando se atribuye, de igual forma, a los gustos de la gente joven indígena, sin caer en lo que subyace también en la crítica a la noción del “etnorock”, el de ser un elemento, otro más, de la aculturación siempre presente en el universo indígena y que la literatura antropológica clásica siempre albergó como una funesta trama del mundo exterior, como parte del deterioro de las culturas supuestamente originales:

Así, las sociedades *locales* son definidas a menudo, en el prejuicio etnocéntrico occidental, como sociedades simples, contrapuestas a las sociedades *urbanas* o *complejas* cuya movilidad pareciese un recurso o un componente *sine qua non* de la modernidad capitalista. Sin embargo, este es un espejismo más de las concepciones estereotipadas de las sociedades contemporáneas. Las sociedades tradicionales, lo mismo que su cultura

musical, comparadas con el mundo moderno presuponen poca movilidad y sus elementos culturales se presentan no sólo como un fenómeno sencillo que promueve una cultura de tipo tradicional, elementos que las hace homogéneas y estables, sino que, comparadas con las sociedades modernas multiculturales y diversas, dicha homogeneidad las convierte en un sistema cultural poco innovador cuya cultura se mantiene intacta desde hace cientos de años. Aseveraciones de este tipo algo tienen de razón sobre la invariancia de las culturas ancestrales, pero el problema no es el cambio y la permanencia, sino saber cuál es el motor de cambio de su cultura y cuál es la base por la que se producen dichos cambios (Olmos Aguilera, 2019: 255).

Es curioso observar que, quizá, esta discusión sea más enconada con el rock y no con otro tipo de música, aparentemente también ajena a los consumos musicales juveniles indígenas, como lo sería la música de banda, el reguetón, los ahora muy famosos “corridos tumbados” y, en general, todo lo que se ha dado en llamar “regional mexicano”. Una apuesta de los etnorroqueros al tocar rock es la amplitud del propio discurso que este genera, que va desde la “innata” rebeldía (la tantas veces mencionada “contracultura”), a la posibilidad de plantear muchos temas de las realidades juveniles, en muchos estilos y corrientes musicales. Entre otras cosas, por eso el rock también es popular en esta juventud, porque permite no encasillar *a priori* la pertenencia a esta cultura juvenil, sino que la reproduce desde las propias identidades, cantando en el propio idioma, haciendo *performance* de lo que significa ser joven y roquero, haciendo letras alusivas a los problemas que viven estas juventudes y la propia reivindicación, ciertamente política, desde el punto de vista étnico (Zebadúa Carbonell, 2020: 219-243). A propósito de la contracultura del rock:

Si antes algunos de estos temas solo preocupaban a una fracción de la juventud, lo que ahora llama la atención es la generalización de la que eran objeto. Más allá de los clivajes de clase, de las diferencias sociales y culturales, e incluso, en menor medida, étnicas, se instaló un consenso intrageneracional...la juventud se congregó en torno a opiniones y a comportamientos en los cuales picoteaban los diferentes individuos que la componían, según su nacionalidad, su medio, su estatus socioeconómico, su pertenencia étnica y geográfica, sus convicciones religiosas. Pero más que

aquello de lo que se hablaba, lo que cambió fue el tono: un rechazo más intenso a las diferentes formas de poder, declaraciones más duras...pero más allá del estilo y la tonalidad propia que eligieran, la ruptura era el denominador común de estas músicas. Que hablara de amor o de revuelta, que tocara con salvajismo o suavidad, el músico de rock se posicionó ante todo en la afirmación de la ruptura y de la diferencia. Se convirtió en la imagen perfecta de la rebelión, impugnando el orden moral, social, político, o simplemente estético establecido (Chastagner, 2012: 41 y 44).

La contracultura rockera también se presenta en las necesidades de las juventudes indígenas. No podría ser lo contrario, porque en el mundo global y transcultural en el que están inmersos musicalmente, el rock también forma parte de sus preferencias de consumo, vinculado con la parte contestaria que genera y no se deslinda de las realidades juveniles étnicas.

Por tanto, queremos situar este debate en torno a tres ideas que pueden darnos cierta claridad de los porqués y sentidos del llamado etnorock por parte de los actores que producen y consumen este tipo de música.

### **La apropiación del término “etno”**

En sus inicios, el etnorock planteó una interesante y reveladora insistencia cultural, que fue el hecho que jóvenes indígenas pudieran producir y consumir música de rock. Tras el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el empoderamiento indígena de Chiapas diseñó con sus acciones posteriores a la aparición del movimiento en la escena política nacional e internacional, algunas de las consecuencias inmediatas de este evento que marcó la historia del país y en gran parte del mundo, en voz y pluma del mítico Subcomandante Marcos. Por la incidencia del discurso, innovador, poético, certero y crítico con el estado de cosas en los indígenas de Chiapas, prontamente y debido a la consistencia de su contenido, fue apropiado en todos los movimientos sociales de los desposeídos en otros contextos (Sánchez Garza, 2019; Tipa y Zebadúa Carbonell, 2014); entre esas consecuencias, una nueva etnicidad emergía a partir de estos nuevos discursos políticos, con toda la carga organizativa y de respuesta cultural en torno a ello:

La etnicidad se produce en el proceso mismo de la identificación grupal, correspondiente principalmente a las movilizaciones étnicas y las acciones colectivas que designan los procesos por los cuales los grupos étnicos se

organizan y se estructuran. En otras palabras, es una construcción política. Es ahí donde hay que observar cómo se crean las asociaciones étnicas, cómo pueden utilizadas, potenciadas o manipuladas. Esto nos lleva a tener en cuenta la manera en la cual se imbrican las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que favorecen la emergencia de la etnicidad en el escenario público y las reivindicaciones de grupos de pertenencia en ciertos periodos y lugares específicos (Gutiérrez Martínez, 2008: 22).

Con el tiempo, este empoderamiento sirvió por supuesto a los jóvenes indígenas, quienes a partir de este proceso social y político emergido a partir del EZLN también formaron parte de este protagonismo en Chiapas. Hablando de algunas de sus prácticas culturales y, en el caso específico del movimiento de etnorock, muchos de estos jóvenes pudieron mostrar un tipo de gusto hacia una música que, por muchas razones –entre otras el idioma inglés– no podía ser considerada parte de sus identidades, como lo es el rock.

La llamada “originalidad” de las músicas indígenas todavía sigue siendo parte de una extensa discusión, sobre todo por el sesgo con que se reproducen algunas de las opiniones. Siendo todo un tema a tratar, y toda una corriente de pensamiento antropológico (la etnomusicología, por ejemplo), en este espacio solo nos limitaremos a una de las variantes con que se visualiza este debate, partiendo de la idea central de la existencia de una música que no tendría alguna cabida cultural en los espacios indígenas, esa es la del rock. De por sí, desde el idioma desde donde nace, el inglés, pero más allá de eso, subyace el pensamiento de una música “colonizadora”,<sup>2</sup> en parte por no ser “original” de México, pero también por tener siempre el estigma (para cierto sector hegemónico, por supuesto) de ser contrario a los valores normalizados de la vida social mexicana. Si esto sucede aun en los imaginarios urbanos, no es tan difícil comprender que en lo rural y lo étnico el rock es una música ajena a todo tipo de cultura local, por decir lo menos. Es interesante enunciar por qué el rock ha generado esas suspicacias, y no así otros estilos.

---

<sup>2</sup> Existen muchas historias sobre eso en México. Quizá la más importante fue el escándalo suscitado por los medios de comunicación, para llegar al sentido común de la gente (y lo logró), con motivo del ya legendariamente defenestrado *Festival de Avándaro* en 1971. La satanización tan evidente de un evento musical donde había jóvenes y rock resultó una bomba para el pensamiento conservador nacional de la época y, sobre todo, marcó el comienzo de una época oscura de marginación de absolutamente todo lo que significara rock y juventud.

La llamada “música ranchera” (la que se toca con mariachi), por ejemplo, se dictamina como original por tradición. Es decir, ante el hecho de saber que se escucha desde hace tiempo en las poblaciones rurales, se da por sentado que aquella “pertenece” a los gustos de la gente. Así ocurre con otras que tienen una carga más “popular”, como ahora el denominado “regional mexicano”. Pero, en términos estrictos, esa idea no supera el verdadero debate: ¿Cuál es realmente la música original indígena? En la región de Los Altos de Chiapas se toca el violín y el arpa en eventos religiosos y rituales, pero obviamente ninguno es de creación indígena, sino más bien de origen europeo; han sido utilizados, desde la Colonia, para potencializar aspectos importantes de la cultura ancestral de los indígenas de Chiapas, y así sucede con varios instrumentos y diversos discursos musicales. Pero en el caso del rock, el sentido del debate cobra otro curso, porque es una música creada en el mundo anglosajón, en otro idioma; si bien ha sido catalogada como una música mundial por el impacto que ha tenido a lo largo de más de sesenta años (y ahora es hasta cierto punto un lugar común consumirlo), aún tiene ese sesgo no resuelto antropológicamente en los consumos musicales de los jóvenes indígenas.

Pareciera que todas las músicas pueden valerse para ser parte de los repertorios juveniles rurales y étnicos, pero en el rock siempre resurge algo que no encaja como normalizado porque, en apariencia, es lo más ajeno a esos espacios. Se puede oír balada urbana (tipo Luis Miguel, Yuri, Alejandra Guzmán, etc.), o reguetón, incluso. Desde luego, la música de banda del norte del país, por emanar de ambientes del campo norteño. Pero el rock sigue teniendo esa cara contracultural que no encajaría del todo en los jóvenes indígenas. Esto es, a nuestro parecer, lo que también empodera a los jóvenes roqueros cuando proponen el rock como su música identitaria.

Si partimos de la idea de que es difícil delimitar la música original indígena y que ha habido muchas músicas que se consumen en el mundo étnico, ¿por qué no el rock debiera ser parte de esas estéticas sonoras? Más aún, en el mundo global y digitalizado eso es y debiera ser una condición juvenil. Las y los jóvenes indígenas han tenido acceso a todo tipo de consumos, y con las tecnologías de la información eso se encumbró a grados impredecibles; entonces el rock tendría que formar parte de esos repertorios.

Ya dijimos que el rock, aun en estos días, siempre se ha atribuido, por su naturaleza contracultural, por su aparente anomia intrínseca a su naturaleza discursiva, un aura distintiva (muchas veces peyorativa y marginal). Sucede entonces

que jóvenes indígenas han optado por el rock como una plataforma para lanzar sus propuestas musicales. En el rock han tenido espacio para un discurso alterno que llena cuanto quieren decir, como jóvenes y como generación. Este dato es importante porque, en todo caso y de manera general, es un lenguaje de rebeldía lo que quieren expresar y optan por el rock para poderlo hacer. No es música de “banda nortea” o de “regional mexicana”, sino rock.

Por tanto, el empoderamiento dado desde la producción artística musical es desde ese género, lo cual tiene dos aristas: la de un lenguaje contracultural, contrario a las normas establecidas, en estética y en discurso, y el otro como identidad étnica de un tipo de música “distinta” en el desarrollo de su producción (*performance*, letras, actitud, etc.), un tipo de rock hecho por jóvenes indígenas.

### **Rock indígena o indígenas tocando rock**

Dentro del repertorio de las críticas que se han hecho al etnorock, siempre resuena su “etnización”. ¿Asistimos a un rock etnizado o presenciamos a jóvenes indígenas que desarrollan música de rock?

Si se propone al rock indígena de Chiapas como algo que suena característico de esta región —y hablamos estrictamente de los entornos indígenas—, tan solo por el sentido de pertenencia territorial y cultural, este rock tendrá sonidos especiales y se caracterizaría por esas particularidades. La fragilidad de este argumento radica en que, si así sucediera, todas las bandas de cualquier lado sonarían étnicamente diferenciadas (las bandas de Birmingham, Lyon, Austin o Guadalajara, por decir algunas ciudades). Lo que se toca es rock con diferentes propuestas, independientemente del lugar donde se realice.

Ahora bien, no obstante, tales características estilísticas, hay “sonidos” que caracterizan modelos y variantes musicales que, a la postre, se solidifican y se convierten en sendos movimientos (por ejemplo, “el sonido Birmingham”, “el sonido Manchester”, etc.). En el caso del etnorock hay elementos que se diferencian, a propósito, de otros tipos de rock en otras latitudes:

- a) En un principio, los roqueros indígenas siempre se dijeron parte de una adscripción, un vínculo con una cultura en particular, un origen y cierta delimitación geográfica. Siempre adujeron que eran roqueros indígenas, por lo que había convicción e intención de nombrarse así.
- b) Ya se ha dicho que ello forma parte del empoderamiento juvenil desde la música, pero para tener esa forma de presentarse ante las audiencias se

necesitan varias características que, en el etnorock, son necesarias para hablar de “rock indígena”: *performance* (tocar ataviado con ropa étnica), lírica (cantar en idioma original), contexto cultural (temáticas relacionadas con el universo comunitario) e ideológica, al plantear el rock de esta manera, resurge la posibilidad de visibilizar, empoderar, y proponer otra alternativa de ser joven indígena en Chiapas (Zebadúa 2020:219-243).<sup>3</sup>

c) Sin estas características, no podría ninguna banda tocar etnorock, lo que se espera de este que este sea. Es decir, ningún grupo que pretenda ser parte de este movimiento dejaría de lado el idioma original.

d) Por eso no hay “reguetón indígena” o “balada pop indígena” ni tampoco “música regional mexicana indígena”, sino ejecutantes pertenecientes a una etnia que tocarían algún tipo de música consumida a nivel nacional o internacional. Pero en el rock esto es distinto, porque hay una intención al respecto: realizar rock indígena (independientemente de si se logra o no); hay una identidad que recurre a la música para empoderar lo que ya son.

Es precisamente eso lo que ha causado polémica: no poder dimensionar la apuesta sobre un estilo de música en el rock que pueda ser catalogado como “étnico”.

### **Etnización de las políticas culturales**

Ahora bien, la sobreespecialización de este término ha tenido sus contradicciones. Al ser considerados como roqueros “especiales” (por su condición étnica), que hacen un tipo de rock en particular, se propició en estos diez años lo que la propia etnización antropológica clásica ha realizado durante mucho tiempo, que es “discriminar positivamente”, en este caso a los jóvenes roqueros, como colectivos que mantienen características socioculturales distintas al resto de la sociedad nacional, como para no ser considerados parte de este todo. Es decir, sin pretenderlo, se les margina y se les segrega en aras de esa incipiente y evidente “especialización” de su discurso musical.

Para el Estado, esto no ha escapado de su atención. En materia de política cultural, es decir política pública, la vertiente más clara de esa mirada hacia el etnorock en Chiapas ha sido la “folklorización” a ultranza de esas manifestaciones

---

<sup>3</sup> Esto último todavía es un tema por ser analizado. Y los alcances culturales de estos jóvenes indígenas tienen que tener variables para entender si hay nuevas propuestas en torno a sus condiciones juveniles diferenciadas por el consumo musical.

musicales roqueras. Le conviene, desde luego, porque en la entidad, con esas manifestaciones culturales “distintivas” de lo que se piensa son las comunidades indígenas, el Estado justifica la diversidad cultural, la interculturalidad, dos conceptos en boga en el mundo de la academia, pero muy rasos y llanos en las esferas políticas, puesto que no se llevan a cabo.

Cuando el Estado pone atención a esto, a los etnorroqueros los pone en una disyuntiva que, al parecer, ningún estilo, movimiento o banda común de rock haya tenido, que es el proporcionar apoyo para difundir su producción musical. Esto se ha dado a niveles de festivales que recorren la república y se presentan como festivales de “etnorock”, no solo de Chiapas, sino de todo el resto del país. También se ha otorgado apoyo logístico y monetario en presentaciones en ferias y festividades varias a lo largo y ancho del estado de Chiapas. El caso es que hubo apoyo para difundir este tipo de rock y de arte musical indígena, lo que ocasionó que la “etnización” fue forzada para quienes están en esta escena.

Es decir, al Estado le convenía “indianizar” al rock para demostrar sus políticas de la diversidad cultural, mientras que a los roqueros se les obligó a folklorizarse más para obtener esos apoyos. Entre más se planteaba que el rock indígena fuese una evidente forma de reivindicación, más se apoyaba a quienes debían tener esas características. Entre dos filos, el etnorock y sus actores juveniles tuvieron que tomar decisiones al respecto. El único apoyo institucional exigía la folklorización a ultranza. Ser más artista indígena que otra cosa, y darle más importancia a los discursos que posibilitaran la pertenencia “originaria”. Y en el otro lado, la respuesta juvenil a seguir permaneciendo en los estándares de lo que desde el oficialismo es ser indígena, encerrando las otras formas de ser joven. Una respuesta a ello es ahora su negación a seguir siendo considerados como “roqueros indígenas”, antes que músicos jóvenes que consumen y producen rock. Un atisbo de cierta negación de una imposición de fuera en cuanto al *deber ser* étnico.

La sobreespecialización, por parte del Estado, ha quebrado cierta línea de la producción del etnorock porque, de alguna manera, banalizó el movimiento, con las repercusiones que ha conllevado. Ahora mismo, los roqueros indígenas exigen que no se les llame así, porque de ese modo se les sigue viendo como un producto de *marketing* turístico y étnico en Chiapas; pero, por otro lado, si no acceden a ello pierden apoyos gubernamentales y sobre todo visibilización de su arte (Sánchez Garza, 2019).

También es necesario acotar la condición del contexto donde se desenvuelven estos músicos y consumidores. En Chiapas, el desarrollo de un centro urbano turístico y cosmopolita como San Cristóbal de Las Casas permite la identificación de la música juvenil “exótica” y “etnizada” devenida en rock. La afluencia de turistas y de residentes extranjeros en la ciudad, de corte “alternativo” y “liberal”, hace necesaria una escena sociomusical muy distinta a la que eventualmente prevalece en la capital, Tuxtla. Esta ciudad, el “centro” por excelencia de Chiapas, y con todos los insumos urbanos de “gran ciudad”, no necesita culturalmente observar y consumir el rock indígena. Para la capital, los indígenas están en las montañas, en los territorios fríos de Los Altos de Chiapas, y no en una ciudad que pretende no ser parte de este pasado étnico de la región. Por tanto, este movimiento musical pasa desapercibido y no genera interés en la escena roquera tuxtleca, –y en otras ciudades del estado– por la evidente necesidad de no ver como propio lo étnico, pero sí en las políticas culturales estatales, las cuales fomentan esta idea de rock indígena como parte de un valor cultural de Chiapas, sin tomar en cuenta otros actores del rock local.<sup>4</sup>

Pero Chiapas es un estado étnico. Es lo que le provee turismo a escala nacional e internacional de gran peso; a nivel de política pública se incentiva en las empresas e instituciones, tanto de iniciativa privada como del Estado. Pero a ras de los imaginarios tuxtlecos, en el fondo prevalece la idea de que los indios están “arriba”, en las montañas, con los jipis, lejos de la capital. La idea es dejar de ser indígena a toda costa, porque representa “atraso” y no coincide con esa Tuxtla de plazas comerciales o de los *Liverpool* clasemedias. Por ejemplo, en la capital ¿se habla de los barrios zoques, la etnia del centro del estado de Chiapas? ¿Realmente la gente los conoce? ¿Distingue sus tradiciones? ¿Sabe de sus festividades? En todas las políticas culturales, lo indígena es lo primero que hay que visibilizar.

---

<sup>4</sup> En Tuxtla ha existido una necesidad por destruir cualquier indicio de historia urbana antigua. Aún sigue existiendo. La prisa por dejar el pasado ruralizado de la capital de Chiapas pasa por las ganas de desaparecer cada espacio verde, cada terreno sin construcción en la ciudad. No es fortuito que las pocas áreas verdes de ambos bulevares que atraviesan la ciudad se hayan convertido en pequeñas plazas comerciales, siendo también otra de las insistencias convertir a los ciudadanos en consumidores. Las plazas comerciales, las grandes y las pequeñas, aparecen tan de repente como para mostrarnos el apuro en gastar dinero en espacios que asemejen a las grandes ciudades del centro y norte del país. Una metáfora urbana para generar tiempo libre en un lugar clasemediero, rodeado de gente *cool*, de tiendas *chic*, de moda para estar *in*. Esto contrasta con los mercados tradicionales de antaño, los de barrio, y tiene que ver en la forma en cómo quiere ser conocida y recorrida Tuxtla, tanto para los oriundos como para la gente que viene de fuera. El ilusorio deseo de una ciudad más urbana que rural y, sobre todo, menos indígena.

Atrae turistas, y está bien; pero en este tenor la capital debe parecerse, lo más que se pueda, a las ciudades del centro y norte de México.

En ese sentido, lo que sucede con los jóvenes indígenas roqueros, hoy día, está en una encrucijada: por un lado, no es posible, según los músicos, seguir siendo los únicos que deban representar lo que es necesariamente “chiapaneco”, en cuanto al rock se refiere. Por el otro, estos mismos jóvenes que quieren tocar rock y no tienen (casi) ninguna oportunidad de dar a conocer lo que quieran tocar en sus entornos sociales (sea rural o urbano). Por tanto, recurren a los recursos estatales para difundir su obra musical.

Huelga decir que las protestas de los otros jóvenes roqueros de Chiapas, quienes no profesan alguna identidad étnica, sino que son bandas formadas en cualquier barrio de cualquier ciudad de Chiapas, han sido más que innegables: ¿Por qué a unos sí y a otros no? ¿Fue o es requisito ser indígena para optar por apoyos del Estado y gobierno?

Existen varias respuestas de los roqueros indígenas. Algunos han optado por la difusión y propuesta de consumo musical “autogestivo”, creando circuitos propios y dándose a conocer en escenas alternativas; otros, tratando de profesionalizar su práctica y tratando de insertarse en otros contextos musicales, más allá de Chiapas y, por supuesto, más allá de la “etnización” que se ha hecho de este tipo de rock.

### **Algunas conclusiones**

A diez años de su aparición, el etnorock sigue causando polémica. De cualquier forma posible, no queda exento de toda opinión y diatriba de por medio. Nació así, controvertido, y ahora aún persiste contra todas las razones de quienes dicen que no ha alcanzado un estatus merecedor de las mínimas y benévolas críticas que se hacen de su rock. No es que el rock indígena esté exento de crítica; ya hablamos de la sobrerrepresentación étnica y la vulgarización de lo indígena en cuanto a su producción cultural y, en este caso, musical. Nada que ver con eso. La temática del rock y cualquier estilo musical debe tener las condiciones mínimas de expresión para ser llevada a cabo, con todo el impulso posible en la producción artística y creativa. Pero en un país donde no hay posibilidades de apoyo alguno por parte de las instituciones que se encargan de la producción cultural, la cosa se torna más que difícil.

La gran discusión es si jóvenes indígenas pueden hacer rock. La reclamación que se hace de ellos va desde la inoperante idea –hasta clasista y racista– de la

anulación de cualquier reforzamiento cultural que pudiese hacerse con esta música, es decir, que por medio de un elemento cultural comunitario como la música convoque a la preservación identitaria, tal y como se realiza con los otros estilos que prevalecen en los pueblos indígenas, donde no son originarios éticamente hablando y sí apropiados como parte del ser común en esos lugares. Hablamos de la música de mariachi y los primeros corridos nortños de grupos como Los Tigres del Norte, Carlos y José, o Los Cadetes de Linares, por ejemplo, hasta llegar a la llamada música de banda y, ahora, con la de los narcocorridos o los corridos tumbados.

Nadie tiene reparo en pensar que estos estilos corrompen, *a priori*, a las culturas étnicas. Al contrario, en muchos de los casos se ha observado que ya forman parte de los registros musicales de los universos nativos. No así el rock. Este escozor moral que sus críticos tienen al respecto, sin querer (o en verdad queriéndolo), está dentro de una idea anquilosada de cierto primordialismo cultural, donde en los territorios indígenas cualquier cosa que fuese adoptado “de fuera” sería una implantación cultural o aculturamiento en todas sus variantes. No obstante que, desde el tiempo de su aparición como movimiento musical como rock indígena, además de ser parte de las adquisiciones tecnológicas de los/as jóvenes en los contextos globales, en el rock y su consumo se abren nuevas dimensiones de intercambios y procesos sonoros digitales, por citar algunas. Y esto lo realiza cualquier joven, de cualquier contexto, ya sea urbano o rural.

Queda mucho por decir todavía en estas innovadoras maneras de estar incluidos en el mundo globalizado e interconectado de los/as jóvenes indígenas. En todos los casos, lo que decidan tendrá repercusiones en sus vidas cotidianas, ya sea viviendo de manera “tradicional”, o dentro de una modernidad hipertecnológica. O quizá ambas, que en realidad es, en el fondo de sus discursos musicales roqueros, su apuesta cultural más importante.

## Bibliografía

- Castellanos Malagón, A. (2019). Relocalizaciones: Reflexiones acerca de lo propio y lo ajeno en la escena musical de Bobo-DiouLasso (Burkina Faso). En M. Olmos Aguilera (coord.), *Etnomusicología y globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular* (pp. 43-65). México: El Colegio de la Frontera Norte,
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.
- Fábregas Puig, A. (2021). *Historia mínima del indigenismo mexicano*. México: El Colegio de México.
- Gutiérrez Martínez, D. (2008). Revisitando el concepto de etnicidad. En D. Gutiérrez Martínez y C. Helene Balslev, *Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad* (pp. 13-40). México: Siglo XXI.
- López Moya, M. et al. (coords.) (2014). *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Olmos Aguilera, M. (2019). De la mundialización de la música: ¿Qué tan globales son las músicas locales? En M. Olmos Aguilera (coord.), *Etnomusicología y globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular* (pp. 251-269). México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Olmos Aguilera, M. (coord.) (2017). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. México: INAH.
- Sánchez Garza, J. H. (2019). El bats'i rock como escena musical juvenil. En M. Olmos Aguilera (coord.), *Etnomusicología y globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular* (pp. 163-182). México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Tipa, J. y Zebadúa Carbonell, J. P. (2014). *Juventudes, identidades e interculturalidad. Consumos y gustos musicales entre estudiantes de la Universidad Intercultural de Chiapas*. México: UNACH.
- Zebadúa Carbonell, J. P. (2020). Rock, cultura y transcultura. El caso del etnorock en Chiapas. En T. Cruz Salazar et al. (coords.), *Juventudes indígenas en México. Estudios y escenarios socioculturales* (pp. 219-243). México: ECOSUR / UNACH / UNICACH.

### III

## ETNOROCK MÁS ALLÁ DE ESTAS TIERRAS. EL CASO DEL ROCK POLÍTICO EN VALENCIA

Marc Delcan Albors

#### Track 1. *La llauna té dos cares*

El etnorock. Un libro. Una escena nombrada. Atrapado ese momento germinal del principio de siglo donde emergen bandas de música otras, al calor de las discusiones tras el alzamiento zapatista. Cada uno de estos hitos demarca un proceso social: los (des)Acuerdos de San Andrés (y su no implementación alrededor de 2001), la emergencia de grupos de jóvenes artistas de pueblos originarios en diálogo con el rock globalizado (1996-2012) y la etiqueta analítica investigadora del etnorock (2014). Estos procesos están imbricados y se retroalimentan uno a otro dentro de un marco de entendimiento moderno-colonial de la industria cultural musical contemporánea.

Antes de este entendimiento y diálogo común para nombrar a lo que el etnorock se refiere, tuvimos a Los Jaivas (en Chile, mezclando rock y música andina), Gogol Bordello (mezclando las raíces esclavas ucranianas con la tradición gitana y el rock-punk). Los ejemplos podrían ser muchos y las raíces (lo que sea que eso sea) son argumento dispuesto para la creatividad y la innovación musical localizada con proyección más allá del territorio. Así en México vimos a Sangre Asteka (exponente del “rock en tu idioma” de los años ochenta que resonó en Latinoamérica con su acordeón norteño) o a una agrupación contemporánea de los referentes del etnorock como Xipe Totec (la banda que canta *death metal* en náhuatl). Más recientes, como Huichol Musical (wirarikas de Jalisco), que nacieron hace poco más de cinco años. Esta amalgama confusa de géneros musicales, lenguas y tradiciones mixturadas viene de lejos y no se detiene en las prácticas contemporáneas con raperos y raperas en lenguas originarias (Sótera Cruz, zapoteca en México; Luanko, mapuche en Chile, y muchos más del llamado “rap originario”) o Q-Pop (pop coreano en kichwa, con Lenin). Como vimos en el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (López Moya et al., 2014), son bandas como Lumaltok, Vayijel, La Sexta Vocal, Jok K'Anal o Sak Tzevul las que representan el espíritu del etnorock en Chiapas. Utilizan la música

como una herramienta para promover la cultura originaria de la región de Los Altos (tseltal y tsotsil), al mismo tiempo que exploran nuevas formas de expresión en diálogo con el rock globalizado.

En este texto parto de la convicción de que el rock no hegemónico existe y ha existido, así como lo que se ha agrupado en esta categoría de etnorock es una expresión cultural digna y válida, en el momento en que emerge, en grupos pequeños o grandes, importantes para el Estado o no. El término *etnorock*, en varios casos autoasignado por las propias bandas en México, es suficiente para ser un fenómeno cultural, sea o no estudiado por investigadores, medios de comunicación o promocionado por el Estado y sus instituciones. Se intenta recoger parte de la herencia analítica e investigadora sobre el etnorock. Con el interés de comparar más tarde con *el caso valenciano*, destacaremos rápidamente cinco puntos clave tratados por los autores del libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (2014).

*Primero, la definición del etnorock como un subgénero musical que combina el rock con elementos de la música tradicional, especialmente de comunidades indígenas. Segundo, se exploran sus raíces históricas y culturales, mostrando cómo surgió vinculado a una forma de resistencia cultural y a un impulso institucional local-regional. Tercero, el libro destaca a varias bandas y artistas clave que han moldeado el etnorock (historias, estilos musicales, etc.), así lo intentaré hacer también en el caso valenciano. Cuarto, se exploran temáticas comunes en las letras de las canciones (identidad cultural, resistencia política, espiritualidad y denuncia social). Quinto, hay un breve excursio sobre el impacto social y su evolución futura (en 2013, cuando se escribieron los textos).*

El impacto del libro en sí, generando un léxico común y variadas presentaciones y debates académicos, es debido a que señaló algunos puntos importantes que podemos ver diez años después. La introducción de un marco académico (de análisis sociocultural) en el cruce entre prácticas creativas en regiones periféricas del Estado mexicano con las transformaciones de las poblaciones que hablan una lengua no hegemónica. Al mismo tiempo, ha aportado visibilidad académica a la constante transformación y migración creativa de las artes en los pueblos originarios; con su capacidad de diálogo y articulación con las abrumadoras tendencias de la industria cultural de la música. La multidisciplinariedad (de los estudios culturales) y el retrato de un momento (las etnografías y entrevistas a músicos y/o consumidores) son otro punto a destacar pasado el tiempo de la emergencia de este

fenómeno. También se pueden entrever algunas limitaciones y espacios de crecimiento; el enfoque regional del libro (Chiapas y Veracruz, principalmente) aterriza, pero también limita la discusión que podría extenderse entre otras territorialidades en el continente americano, y más allá. Lo mismo por lo que respecta al criterio de selección de las bandas analizadas, excesivamente subjetiva y que no conecta con otros ejemplos que podrían llamarse también etnorock (que incluso a veces aparecen sin justificar). De la misma manera, dentro de los grupos seleccionados hay algunos que trascienden el género mezclándose con el ska, *reggae*, el rap o las alabanzas cristianas. El marco moderno-colonial del que se parte en el análisis, así como la poca presencia del marco que ha emergido en los últimos años respecto a los profundos efectos de la colonialidad y el racismo, es uno de los puntos de oportunidad de análisis del etnorock como “rock indígena” que intentan señalar la existencia de este fenómeno, al mismo tiempo que efectúa una operación similar a la de las políticas públicas del Estado. Por último, nos queda pensar si estas discusiones y nuestro lenguaje limitan el impacto a un público académico/especializado y cómo ampliar estos bordes con otros lenguajes.

Aquí, la intención es académicamente osada. Por un lado, intentar el diálogo expandido de lo formulado en etnorock, más allá de los límites del territorio del gobierno “mexicano” y el estudio: tsotsiles, tseltales y totonacos. Ver también lo que puede aportar un estudio extraño y extrañado, desplazado en Valencia (España), para ver qué otras cosas pueden observarse dentro de la caracterización del etnorock. Por otro lado, hacer girar los espejos que dejaron/dejamos hace más de quinientos años con la conquista. Estos espejos incluyen las herramientas de la etnografía, de la sociología de la cultura o de la musicología que (parecen) ser siempre importadas de teóricos del norte global. En este caso, tomaremos las reflexiones territorializadas en México para ofrecer una posible lectura a través de la categorización de etnorock, como algo que pueda existir en otro espacio. En este caso, el lugar a estudiar es la región de Valencia, en el reino de España.

El último punto es doble y presupone entrar de lleno en la descolonización de lo teórico. Hay un debate en marcha en algunos territorios de Europa, para apropiarse y (re) nombrar(se) también colonias (por ejemplo, el caso de regiones que forman parte del estado español como Andalucía y Catalunya y están tomando ahora parte del léxico emergido de las teorías anticoloniales). En este inciden desde movimientos políticos o profesores como Ramón Grosfoguel e investigadores como Javier Fernández. La idea es que empieza a haber un posicionamiento de

retomar el término “indígena” de manera metafórica, política e incluso el término de colonia interior del reino de España. Y esto podría dar lugar a leer la música de ciertos lugares como música *etno*. El otro polo del debate es que se ha reservado macropolíticamente el término *etno* para lo que anteriormente se decía indígena, y el término *folk* para lo que es europeo. El *postfolk* (Monferrer-Palmer, 2024) es lo nuevo en música en la península ibérica, y el folk suele ser asociado a cierta museificación; mientras que *lo etno* tiene otra forma de fijeza de identidad que es herencia de la antropología, como forma colonizante de “proteger” o marcar *lo indígena*. Esto está atravesado por la dimensión colonial del conocimiento. En este caso, leer el etnorock como algo que podría ser propio de países del norte global nos ofrece la oportunidad de (re)pensar cómo construimos las categorizaciones ¿Puede ser étnico algo que es entendido como “no marcado”? Si la gente que pertenece a identidades que aparecen como no marcadas hace música, ¿podemos investigarla con etiquetas racializadas?

Parto de proponer la “música mestiza” y la “música europea” como “no marcada”, debido a la herencia de la teorización de la blanquitud (Echevarría, 2010; Garzón Martínez, 2020; Moreno Figueroa, 2021; Viveros, 2021; Carlos Fre-goso, 2021) que señala esta *hybris* del punto cero como el punto de análisis hegemónico que difícilmente se ve a sí mismo, y menos se categoriza racialmente como blanco, europeo, étnico, etc. Esto es fácil si recorremos los marcadores del binarismo eurocéntrico; por ejemplo, de la historia: universal vs. otra. En la música vemos el *pop* (así sin adjetivar) y el *K-Pop* por ser coreano, por ejemplo. Es similar si pensamos en cómo se aplican adjetivos en el caso del rock indígena, etno (de carácter antropológico); mientras en el caso latinoamericano –centrado en lo “mestizo”– se vino a llamar rock-en-tu-idioma o rock latinoamericano (marcador geográfico o lingüístico). Es profundamente racista seguir insistiendo en análisis que subrayen la existencia de rock en otras lenguas o rock indígena como un “otro” dentro de una nación o un Estado. Este señalamiento solo refuerza el racismo en la base de los proyectos de Estado creados por la hegemonía del mestizaje y las personas mestizas. Toda esta reflexión merecería un artículo completo; queda aquí solamente un apunte para señalar el racismo como base del análisis que dice que la música de hombres mestizos, criollos o blancos europeos está, supuestamente, no marcada en lo étnico.

Recupero elementos del análisis del etnorock (la relación tradición-modernidad, lo rural migrando a la ciudad, la lengua materna, los instrumentos tradicio-

nales regionales y la escena autoproducida<sup>1</sup>) como puntos en contacto con la tradición de la música en Valencia, y en particular del rock. La idea era etnografiar, dejar una impronta de la existencia de ciertos grupos en una temporalidad similar a la del etnorock en otros territorios. La propuesta para escribir este texto tiene su historia, una incapacidad: la de escribir sobre etnorock en Chiapas a pesar de “vivir aquí”, “conocer” a los grupos y la escena misma; y ser investigador en prácticas musicales contemporáneas. Es por ello que decidí recentrar la mirada histórica, etnográfica, de análisis de prácticas culturales en la música de mi región, en mi lengua materna: la valenciana.

El libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (2014) analizó cómo el etnorock se ha desarrollado en América Latina, enfocándose en la música como una forma de resistencia cultural, social y política; en concreto en comunidades indígenas y grupos marginados. Esta categoría, según mi planteo inicial, podría aplicarse a un espacio cultural europeo. En el viejo continente existen también movimientos musicales que buscan preservar y revitalizar las culturas tradicionales en un contexto urbano, digital. La idea central de la categoría de etnorock —la fusión de rock con elementos de la música tradicional y la resistencia cultural— es aplicable a diversos contextos donde hay una fuerte identidad regional (¿étnica?) que habita también en la globalización multiconectada.

Situamos algunos puntos en contacto de este posible tránsito. Podríamos retomar ejemplos de la cultura celta (en Irlanda o Escocia), o el rock en occitano (sur de Francia) para enfocar la posibilidad de un rock étnico regional, o de identidad tradicional, en países europeos. En la caracterización del etnorock brillan además otros dos pilares: las temáticas socioculturales (vinculadas de alguna manera a la resistencia) y el uso de la lengua local materna, no hegemónica estatal. El punto de la resistencia, la identidad, la lucha social de abajo y la música como vehículo de reivindicaciones lingüísticas y sociales es compartido también en muchos lugares de Europa. La recuperación y el uso sin tapujos de las lenguas no hegemónicas, como podríamos discutir que es el catalán, y de algunos de los instrumentos tradicionales (la gaita en Irlanda, Escocia o Galicia, por ejemplo) es también algo que resuena en muchos ejemplos a ambos lados del Atlántico. Esta posibilidad de

---

<sup>1</sup> En esto enfatiza el texto de Penalva-Verdú (2021), partiendo de una terminología propia del ámbito de la música y el periodismo, más que en referencia directa a la categoría propuesta por Will Straw (1991).

aplicar la categoría de etnorock, caracterizando las diferencias y enfatizando las similitudes, es la propuesta de este texto.

Para finalizar este apartado introductorio y entrar al caso de estudio, me parece pertinente proponer algunos de los grupos musicales referentes de la región de Valencia; en ello no entraré en profundidad, pero me interesa dejar marcados los hitos del rock en valenciano que irán apareciendo en el texto expuestos de manera genealógica e histórica. Aunque no es una banda de rock en el sentido tradicional, Al Tall es pionera en la fusión de música tradicional valenciana con sonidos modernos. Su estilo, conocido como *folk-rock* valenciano, ha influido en el desarrollo de lo que podría considerarse etnorock en la región. Incorporan instrumentos tradicionales como la *dolçaina* y el *tabal*, mezclándolos con guitarras y otros elementos contemporáneos. Su mayor impulso lo toma en la generación que vivió el final de la dictadura en España (1970). Anteriormente tenemos cantadores como Maimón u Ovidi Montllor; y de Al Tall salió Miquel Gil como solista y creador de muchos proyectos de recuperación de la música tradicional y fusión con otros géneros como el rock, siendo al mismo tiempo una personalidad dedicada a la didáctica y la difusión de los estilos tradicionales regionales. La otra gran banda referente, la que renovó el papel y lo amplió, es Obrint Pas. Esta banda es un referente del rock combativo en Valencia, y aunque su estilo se inclina más hacia el *ska* y el *punk*, incorporaron elementos de la música tradicional valenciana. Como muchos de los grupos, también hacen uso de la *dolçaina*, un sonido distintivo que conecta con las raíces culturales regionales. El grupo que podríamos decir que le sigue, dejando fuera a muchos otros por temas de espacio, es Aspencat. Su estilo, más asociado al *reggae* y *electrónica*, ha explorado –como veremos más adelante– la fusión de estos géneros con elementos de la música tradicional valenciana. En sus letras abordan temas de identidad cultural y social. El grupo que ha tenido mayor repercusión comercial hasta la fecha es ZOO, también conocido por fusionar *rap*, *ska* y *electrónica*. El grupo ha utilizado elementos de la música tradicional valenciana en muchas de sus composiciones, especialmente en lo que respecta a temática, referentes y lenguaje (además de cantar en valenciano y haber conseguido éxito notable entre el público de fuera de esta región).

## Track 2. *L'herència*: política-cultura, política cultural y el caso de la música en Valencia

Vamos a realizar un breve recorrido aproximatorio de la historia y la situación política previa a la aparición de la música en Valencia, en la región de Valencia, al este mediterráneo del reino de España. La transición española, que ocurrió tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, fue un periodo crucial para la redefinición de identidades regionales en España, incluida la Comunidad Valenciana. La batalla cultural en esta región se centró en la lucha por la identidad, el idioma y el reconocimiento cultural. Situaría algunos de los debates principales en esa época alrededor del llamado “blaverismo”, una mezcla entre *lo identitario* (y sus símbolos) con *lo lingüístico* y sus repercusiones de sistema político-administrativo en la construcción del nuevo régimen del estado español. El blaverismo defendía la identidad valenciana como distinta y separada de la catalana, rechazando cualquier vinculación con el proyecto político de los Països Catalans; incluso en la discusión sobre la denominación y genealogía de la lengua no castellana hablada en Valencia (entre los blaveros decían que era el valenciano, mientras los catalanistas lo vinculaban al catalán y apostaban por la normalización lingüística). La batalla cultural no se limitó al ámbito político e intelectual; también hubo una intensa movilización social y, en algunos casos, violencia organizada. Grupos blaveros, como el GAV (Grup d'Acció Valencianista), participaron en actos violentos contra intelectuales y activistas catalanistas. Este periodo estuvo marcado por una alta tensión social que en algunos casos resultó en agresiones y enfrentamientos físicos. El miedo ideológico (final del régimen, final de la tradición, final de los valores...) se transformó en muchos casos en acción directa política y periodística (incluso violenta en muchos casos); como ha explicado Joseba Gabilondo (2024), esta ha sido una constante en la historia reciente española con su idea del postimperialismo y la ideología del imperio restaurativo que siempre intenta volver a una “pérdida” (colonial).

Francisco Viadel, en su obra *No mos fareu catalans* (2006), postula este anticatalanismo, incluso xenófobo contra el fantasma del que se cree “imperialismo” catalán asociado a la idea de la lengua común; un nacionalismo –regionalista– español radical y un marcado antiintelectualismo que funde sus raíces en el populismo de principios de siglo XX. Es “uno de los movimientos valencianos de masas más importantes de la historia reciente”, según opina Vicent Flor en su obra *Noves Glòries a Espanya*, que ha articulado “una valencianidad perfectamente

complementaria con la españolidad; aún más, nacida de esta y subordinada a esta” (Cerdá, 2011). Así, de la mano del “se rompe España”, el anti-catalanismo ha sido la punta de lanza de la identidad española<sup>2</sup> a través de su institucionalización y la burocratización que ha ido arrinconando cada vez más manifestaciones de identidad valenciana distintas a la hegemónica. Es desde este punto donde emerge el movimiento musical en valenciano, que aquí vamos a retomar.

En un estudio recogido por Joan F. Mira en *Sobre la nació dels valencians* (1997: 57), se citan los símbolos más reconocidos como identitarios para los valencianos: destacan las fallas y la paella, y a distancia (aun superando 50%) la huerta, la lengua y los *Moros y Cristianos*. El nuevo nacionalismo político vehiculado en la música en Valencia ha intentado instaurar nuevos símbolos (muixeranga, cuatribarra, mapa por comarcas, el término “País Valencià”, Joan Fuster, Ovidi Montllor, Almansa, Al Tall...). La construcción de identidad puede ser arqueológica y genealógicamente estudiada porque en ningún caso tiene algo de inocente ni de natural, sino más bien de luchas por la hegemonía, sociales e históricas que se reequilibran. Es importante tener en cuenta la importancia de la repetición y de la cotidianidad –valores y principios narrados de forma pop (comercial, cotidiano, fácil) como mitología de lo cotidiano<sup>3</sup>–, que a la hora de experimentar las realidades locales se enfrentan a las grandes teorizaciones de la globalización homogeneizadora que son traducidas y domesticadas, como veremos en el pastiche que hace Aspencat de diversas tradiciones políticas y musicales. Este grupo de la comarca de la Marina Alta es uno de los que desde el margen configuran identidades nacionales<sup>4</sup> en un nivel más asequible y popular; que influyen de una forma más

---

<sup>2</sup> El españolismo ligado al blaverismo, y la potencia local de este movimiento, influyó decisivamente para que en 1981-82 la Comunitat Valenciana se limitara a ser una nacionalidad histórica reconocida y no optara por reivindicaciones identitarias más profundas, como sí lo hicieron regiones que son reconocidas por su diferencia cultural: Catalunya, Galicia o el País Vasco. Cerrando con el discurso de Eduardo Zaplana, President de la Generalitat, el 9 de octubre de 2011, que consideró cerrados los problemas de la identidad valenciana tras veinticinco años.

<sup>3</sup> Recogeré la idea de Roland Barthes, y me parece útil incorporar la noción: “(...) el mito es una estructura signica contingente históricamente que naturaliza aquello que es ideológico. Su éxito, sin embargo, no se fundamenta en la ocultación del sentido sino en el proceso contrario, en mostrar que el significado de ese texto no podría interpretarse de otra manera” (Peris Blanes, citado en Saz y Archilés, 2011: 207).

<sup>4</sup> Antes de adentrarme en el análisis de la (sub)cultura popular de la que ha bebido Aspencat, debo señalar que tendré en cuenta que la historia no solo requiere de una historicidad empotrada en el proyecto político del estado-nación de turno, sino más bien una pluralidad de experiencias entre centro, periferia, poder-resistencia, verticalidad-horizontalidad y todas las identidades que el territorio permite existir. Hay historia sin estado, y viceversa.

banal en la creación de comunidades imaginadas con aspiraciones políticas que, en muchos casos, universalizan desde lo particular.

Como escena de la cultura popular donde se representan significados, el *mainstream* del rock (en sentido amplio) es lugar de negociación y evolución de imaginarios políticos donde cobran gran importancia la representación y percepción de la identidad propia del individuo, del grupo o del sistema-otro. Vamos a concebir este apartado de análisis: a partir de las letras del grupo Aspencat, retratar las señas de identidad que puedan asimilarse al movimiento de la cultura *hip hop/dance/rock* como vehículo de una ideología extraña a la hegemónica en el nacionalismo y la(s) identidad(es).

Con Gramsci sabemos que “un determinado momento histórico-social no es nunca homogéneo, sino rico en contradicciones” (Gramsci, 2011: 130); de la misma manera, la institucionalización de la cultura regionalista-conservadora en el ámbito valenciano está sujeta a la apertura de espacios de contestación. No me refiero con ello a que “los sectores populares muestran una marcada diversificación en sus gustos musicales al compás de los estímulos de una oferta potente y plural (...), sobre la cual ejercitan un amplio poder de selección” (Viñuela, 2007); ni siquiera a una posible homología que “los teóricos culturales emergentes veían como una ecuación simbólica de las experiencias y valores de determinados grupos juveniles, así como de sus actos de consumo –fundamentalmente, ropa y música–, que en su conjunto formaban un código semiótico estable que podía definirse con precisión” (Gilbert y Pearson, 2003: 61), pues difícilmente puede ser una identidad en constante articulación,<sup>5</sup> limitada por definiciones o rasgos que no sean más que temporalmente ciertos. Tampoco se trata de generar un análisis al modo de los viejos Estudios Culturales dando un papel predominante a la noción de incorporación<sup>6</sup> o “engullimiento”, en el que se presupone sin opción alguna que la subcultura

---

<sup>5</sup> “(...) el concepto de articulación (...) nos permite discutir desde otro punto de vista sobre las relaciones entre las distintas formaciones y elementos, y no solo desde la perspectiva de las formaciones ‘que se oponen’, ‘que se determinan’ o ‘que se incorporan’ mutuamente. El efecto más importante de este enfoque es que permite ver el grado de interacción que experimentan las culturas y formaciones ‘dominantes y ‘no dominantes’ (Gilbert y Pearson, 2003: 291).

<sup>6</sup> “‘Incorporación’ es el proceso según el cual un grupo, subcultura o formación discursiva que en un tiempo existió fuera de la cultura hegemónica y en oposición a ésta (la formación discursiva dominante), es absorbido por dicha cultura y queda neutralizado, pasando a formar parte de aquello a lo que antes se oponía” (Gilbert y Pearson, 2003: 288).

es una contestación que en algún momento va a ser digerida por parte de la cultura hegemónica.

Lo que me interesa ver aquí es en qué momentos dentro del sistema de reproducción capitalista se abren espacios o espaciamientos (temporales) en los que la articulación con valores, formas o capitales de lo hegemónico conforma lugares críticos o subalternos. Se trata de analizar –en la cultura popular– la reinterpretación de los hechos históricos, el *mashup* de referencias y el pastiche de los géneros musicales, para ver si esto puede generar (a pesar de seguir inercias de mercado) elementos de crítica y/o transformación en el contexto temporal y geográfico de la Valencia contemporánea.

Es pertinente examinar el tópico de la lucha por la identidad, aquella indefinición y ambigüedad que Joan Fuster anunciaba en 1962. El intelectual de Sueca (Valencia) escribió en aquel año el que suele considerarse el libro que abrió la “Batalla de Valencia”: la lucha (en algunos casos física y violenta) por los símbolos valencianos que hizo necesario posicionarse entre las ideas catalanistas o españolas. El valencianismo político de Joan Fuster y otros, antes del final del franquismo, tenía un claro componente de izquierdas y antiautoritario que heredó más tarde la música en Valencia. En este caldo de cultivo (una identidad nada inclusiva y excluyente convertida en hegemónica e institucional que tiende a la expansión y a no dejar espacios de crítica disponibles) es donde vamos a estudiar la respuesta musical de un grupo (Aspencat) que fusiona estilos e identidades. En este contexto hay que recuperar lo que dijera Néstor García Canclini (1990) para entender la proliferación de formas y prácticas culturales híbridas y homogéneas que suceden en nuestras sociedades, y nos obliga a (re)pensar nuestro sentido de pertenencia. Todo ello para ir en busca de la apertura de significación de “los círculos concéntricos” que limitan lo que significa ser, reivindicarse o sentirse valenciano. Una identificación que podría coincidir con las ideas de Joan F. Mira de la nación valenciana práctica y no esencial, definida como algo adscrito a un territorio, más que a una etnia o un carácter. Lo valenciano –según este autor– es “un espacio históricamente definido y esta dimensión histórico territorial es su ‘realidad primera’”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Un espai històricament definit i aquesta dimensió històricoterritorial és la seua ‘realitat primera’” (Mira, 1997: 91).

Teniendo en cuenta que “la música cargada políticamente puede reforzar valores sociales importantes, pero no puede establecerlos” por sí sola, sería un error “creer que lo que esta hace es un sustituto para la lucha social y la participación política” (Dyson, 2007: 68). Y esto sería un límite a tener en cuenta al estudiar las formas de participación social, como el etnorock, y al mismo tiempo de otorgarle las potencias correspondientes; ni más ni menos.

### **Track 3. *Revolucionari*: letras, músicas culturas urbanas e identitarias en Aspencat. Un caso de estudio**

¿Por qué Aspencat? Considero que esta banda de la Marina Alta (Benissa, Xaló y Orba) recoge aspectos importantes de lo que denominamos cultura popular y se integra dentro de una práctica híbrida en cuanto a géneros (rock, *reggae*, dub, electrónica, rap, fusión) y referentes locales; tiene vinculaciones con cierto ideario político de crítica nacionalista (como en algunos casos del *conscious rap* ligado al nacionalismo negro de los setenta en Estados Unidos), y recupera la importancia de lo colaborativo (con otros grupos locales, autoedición) y *lo performático* dentro de la escena musical. El grupo nació en 2005, y en 2007 lanzan la primera gira y maqueta: “La festa està servida”. Su primer disco de estudio es *Obri la llauna*, grabado en 2009 y lanzado en 2010 bajo autoproducción, con el que inicia una gira de más de una veintena de conciertos. Su disco de explosión dentro del mundo de la música en catalán se llamó *Naixen Primaveres*, y salió en 2011. Ahora mucho más político, más conectado con la actualidad internacional, con una mezcla mayor aún de géneros y la incorporación de nuevos miembros. En palabras de Kiko Tur, las letras<sup>8</sup> “son más explícitas y hablan de la actualidad mundial, del teatro del miedo, de cómo nos hacen bailar los políticos, la industria de la guerra y de las personas como marionetas” (Enderrock, 2011).

El grupo lo componían nueve músicos<sup>9</sup>, y con toda esta pluralidad de voces el grupo se reivindica como mestizo. “Barrejat” responde a múltiples referentes políticos globales y locales. Las letras de las canciones –predominantemente en valenciano– incorporan también el árabe (“Mirades”), el inglés (“S.O.S”,

<sup>8</sup> En el original: “Són més explícites i parlen de l’actualitat mundial, del teatre de la por, de com ens fan ballar els polítics, de la indústria de la guerra i com les persones som titelles”. Todas las traducciones del valenciano son del autor.

<sup>9</sup> Pasqu Giner (Teclado, programaciones y coros), Kiko Tur (Voz), Ivan Gosp (Voz), Pep Garcés (Guitarra y coros), Xavi Arias (Bajo), Rosendo Escrivà (Trompeta), Bruno Mas (Trombón), Jaume Tur (Batería), Hèctor Peropadre (Laúd).

“Somnie”), el francés (“Somnie”) y el castellano (“Futur Nuvolat”, “Revolucionari”); a veces debido a colaboraciones externas (Pancho del grupo La Raíz en castellano) o por recurso rítmico-estético (el inglés en “S.O.S.” del disco *Naixen Primaveres*). Coherentemente, con el uso del catalán como vehículo de las posiciones críticas y nacionalistas, Aspencat considera el lenguaje una forma de acercar la expresión musical a su realidad política (el árabe en “Mirades” para cantar sobre Palestina). ¿Quieren decir todos estos préstamos lingüísticos que la identidad valenciana –sea lo que sea– se enfrenta a un proceso de uniformidad reciente derivado de la globalización y el mestizaje? ¿Qué tan nuevo es ese proceso? ¿Qué aportan estas formas populares y en lengua no hegemónica a la representación de la identidad local respecto a la identidad hegemónica conservadora de la política pública? ¿Estas preguntas cómo se reflejan con algunas preguntas que podríamos hacerle a la categoría del etnorock?

Un ejemplo aplicado al caso de los grupos políticamente activos es el excelente estudio de Jacqueline Urla (2001) acerca del conjunto de punk-rock vasco Negu Gorriak, y de cómo incorporó el rap y la cultura global del *dance* en su lucha política nacionalista. “Lo interesante del traslado del relato de la autenticidad –históricamente ligado al folklore o a las músicas eruditas– hacia las músicas masivas es precisamente el modo como interactúan tecnologías, mercados e imaginarios, de tal manera que estos géneros musicales nos proveen claves sobre las relaciones de poder entre nuevas subjetividades y estructuras de la industria y el mercado” (Ochoa, 2002), y cómo se visibilizan espacios donde dar cabida a la crítica sobre la identidad compartida. Este es el caso de las oportunidades que despliegan típicamente las letras y las *performances*, tanto de los grupos ya etiquetados como etnorock, como también del ejemplo valenciano. Los referentes globales existen como forma de extender y retejer las luchas de diferentes puntos del mundo en una nueva, en algo que tiene ciertos recuerdos de lucha común pero que está plenamente enraizado en lo particular mediante la integración del contexto lingüístico, político y musical de cada lugar. Son particularidades universalizantes, como las identidades ya forjadas; la otra parte del espejo de este movimiento serían las músicas del mundo emergidas a principios de los años noventa.

En Aspencat son diversos los ejemplos que autorreferencian su presencia metalingüística (“Con esta lírica busco otra táctica,/ sátira fonética que me lleve hacia Ítaca./ Crónica alegórica, juego con la gramática,/ música magnética que

escapa de la lógica”,<sup>10</sup> en “Mirant al cel” (2012). También hay un posicionamiento de ellos mismos como actores, una reivindicación de su derecho a alzar la voz que es una de las preocupaciones de la “generación esclava de la eterna aspiración” a la que apelan: “Pidiendo la palabra, el derecho a opinar/ Con la boca cerrada/ estuvimos muchos años/una *espardenya* vieja y un *cabàs* agujereado/ retomamos el camino de nuestra dignidad”<sup>11</sup> (“Res a perdre”, 2010). Como vemos en este último ejemplo, Aspencat hace referencia a imaginarios políticos de lucha como a realidades identificables con la tradición (*espardenya*, *cabàs*) y una apelación nacionalista mediante símbolos similares a los del valencianismo hegemónico, apropiándose del lenguaje.

En el otro punto del espectro están las referencias a las luchas globales que se decide vincular con la redefinición de lo que significa ser un joven valenciano. La posición de compromiso político y social atribuida al etnorock queda clara en diversas ocasiones y es una de las marcas de identificación del grupo. En “Ciutadà passiu” (2010) se expone el sentido contracorriente del discurso del grupo: “No camino por la línea/ yo no soy obediente”<sup>12</sup>. En el disco siguiente (*Naixen primaveres*, 2011) la canción “Revolucionari” certifica este firme posicionamiento crítico: “Todo el amor para quien lucha y para los vencidos,/ ya nacen primaveras, crecen flores que tumban muros”<sup>13</sup>, e incluso cercano a críticas antisistémicas (“Madre perdóname por las noches/ que he estado detenido/ no ha sido violencia defenderme del Estado”<sup>14</sup>) donde se juega con la ambivalencia hacia el ejercicio de la violencia y se señala al Estado (central, español, reproductor de la hegemonía regionalista valenciana) como enemigo. La vinculación con otras luchas se observa en la canción “SOS” del álbum *Naixen Primaveres* (2011)<sup>15</sup>: “Soy una madre de la Plaza de Mayo/ Soy un traidor en prisión por un periodista./ Soy la muerte por las calles de Bagdad /[...] Soy el barco que atraviesa el bloqueo/[...] Soy la voz del Tíbet”. En la redefinición de la identidad de lucha juvenil y nacionalista se

<sup>10</sup> En el original: “Amb aquesta lírica busque una altra tàctica, / sàtira fonètica que em porta cap a Ítaca./ Crònica al·legòrica, jugue amb la gramàtica,/ música magnètica que escapa de la lògica”.

<sup>11</sup> En el original: “Demanant la paraula, el dret a opinar/ amb la boca tancada/ estiguerem molts anys/ una *espardenya* vella i un *cabàs* foradat/ reprenem el camí de la nostra dignitat”.

<sup>12</sup> En el original: “no camine per la línia/ jo no sóc obedient”.

<sup>13</sup> En el original: “tot l'amor per a qui lluita i per als vençuts/ ja naixen primaveres, creixen flors que tomben murs!”.

<sup>14</sup> En el original: “Mare perdona'm per les nits/ que he estat arrestat/ no ha sigut violència defensar-me de l'Estat”.

<sup>15</sup> En el original: “Sóc una mare de la Plaça de Maig/ Sóc un traïdor empresonat pel periodista/ Sóc la mort pels carrers de Bagdad/ (...) Sóc el vaixell que travessa el bloqueig/ (...) Sóc la veu del Tíbet (...)”.

encuentran muchos referentes como estos conflictos no locales con los que hermanarse e identificarse, creando solidaridades internacionales e interclasistas que se presentan como parte de los oprimidos. Lo que tienen en común, a lo que refiere Aspencat, es la posición de dominación e injusticia a la que están sometidos por parte de un poder dominador que limita la posibilidad de acción política.

Hemos de tener en cuenta también que toda esta operación surge de referentes que forman parte de una ecología de lo popular muy influenciada por las culturas nacionales (excluyentes-incluyentes), por aquello comercial y por las posibilidades lingüísticas compartidas. La práctica musical de estos nuevos grupos ha sido posible gracias a que “las transformaciones tecnológicas y el abaratamiento relativo de los costos de los estudios de grabación, hacen que comiencen a surgir a nivel mundial compañías de grabación independientes” (Ochoa, 2002). Por ello hemos de considerar que Aspencat no está solo ligado a culturas en conflicto (como podría parecer de su discurso), sino que también está conectado con resistencias de articulación internas a la estructura hegemónica, una de ellas –la más puntiguda– la de situarse como antisistema, radical más allá de la retórica (“que seas tú el único gobierno que me gobierna”<sup>16</sup>).

En cuanto a un análisis local de las políticas culturales e identitarias valencianas, toda esta reinención y resignificación, la búsqueda de las raíces y las nuevas aportaciones puede verse a la perfección en la canción que abría este trabajo: “L'herència”. En ella el grupo hace mención de sus referentes obvios, que son también los que antes listábamos como constituyentes de la tradición de izquierdas valencianista (“Ei! La cara al viento/ que se den cuenta que ya somos el presente/ Ei! Que quede patente/ De un tiempo, de un país que ya estamos haciendo [...] / Crees que puedo olvidar aquella forma de cantar/ Cantaré nuestra historia en tu oído y soñaremos hasta mañana/ Porque quiero, porque tengo ganas de soñar!”<sup>17</sup>). La banda de la Marina Alta intenta recuperar los símbolos vinculados a *lo valenciano* como propios para dotarlos de un nuevo contexto que es explícito en lo político, al contrario que la hegemonía invisibilizada de la tendencia blavera, al tiempo que ofrece una imagen de pueblo valenciano distinta, reinterpretada y redefinida a partir del contexto global y local. Este imaginario parte del propio

<sup>16</sup> En el original: “que sigues tu l'únic govern que em governa” en “L'últim segon” (2011).

<sup>17</sup> En el original: “Ei! La cara al vent/ que se n'adonen que ja som el present/ Ei! Que quede patent/ D'un temps, d'un país que ja anem fent! (...) / Creus que jo puc oblidar aquella forma de cantar / Cantaré la nostra història a cau d'orella i somiarem fins demà / Perquè vull, Perquè tinc ganas de somiar!”.

colectivo del grupo (“Somos la flor que nace de la raíz que sembraron. /Ustedes son la luz que guía en la oscuridad/ somos sus voces y no nos harán callar// porque nunca perderemos nuestra dignidad”<sup>18</sup>), pero apela al imaginario de pueblo creando identidades (“Hoy cantaremos la vida de un pueblo/ vida de un pueblo que no quiere morir”<sup>19</sup>).

Aspencat, como grupo, se encarga de reutilizar el material simbólico disponible en la cultura popular en una *performance* artística<sup>20</sup> —en directo o grabada— de tipo colectiva, híbrida (en lenguaje, ideas, identidades y géneros). Para el grupo valenciano su intención es “Continuar la senda de nuestra esencia y encontrar/ Encontrar una respuesta para el mañana”<sup>21</sup>. De forma muy similar al etnorock o a como analiza Jacqueline Urla para *Negu Gorriak*: “lejos de ser un ejemplo de pérdida de tradiciones, es un ejemplo de cómo los jóvenes están metidos en una conversación dinámica con las tradiciones, explorando y definiendo por sí mismos qué significa ser vasco hoy en día” (Urla, 2001: 173). Todas estas son vías de expansión del concepto etnorock para otros territorios.

#### **Track 4. Reflexiones finales: ¿Un euroetnorock valenciano? Límites y potencias**

Hemos enfatizado el análisis de un grupo valenciano contemporáneo a la escena del etnorock mexicano analizada en el volumen del libro publicado en 2014. Hay otros grupos de música en Valencia, más o menos roqueros; pero pensábamos que podía ser interesante una comparativa sincrónica, pues en ambos casos supone el estudio de un espacio musical consolidado que tiene movimientos telúricos previos en lo sociopolítico y lo artístico-cultural; así como sus referentes musicales. En Valencia esta música ha derivado cada vez en un sonido más pop y también más popular, por ejemplo, con grupos como ZOO que han obtenido un éxito notable para cantar en valenciano en escenarios de todo el estado español. Las raíces valencianas de Al Tall, y con más firmeza, de Obrint Pas o la Gossa Sorda cuentan la historia de cómo se dio el apuntalamiento de esta escena musical muchas veces desde *lo subcultural*, y fue vinculándose cada vez más con administraciones e

<sup>18</sup> En el original: “som la flor que naix de la llavor que vau sembrar/ sou la llum que guia en l'obscuritat/som les vostres veus i no ens faran callar/ perquè mai perdrem la nostra dignitat”.

<sup>19</sup> En el original: “Hui cantarem la vida d'un poble/ vida d'un poble que no vol morir”.

<sup>20</sup> “(...) musical practices need to be interpreted as processes through which identity is actively imagined, created, and constructed” (Gilbert y Pearson, 2003:32).

<sup>21</sup> En el original: “Continuar la senda de la nostra essència i trobar / I trobar una resposta per demà”.

instituciones, así como políticas culturales de gobiernos regionales y locales. Este último punto también lo tiene en común con lo descrito en el etnorock mexicano.

El interés de estas reflexiones finales es, precisamente, señalar algunos puntos en común entre ambos fenómenos, partiendo de la caracterización original emanada de Chiapas y Veracruz. Hemos hecho ya el recorrido por el contexto cultural valenciano, así como por las letras y temáticas de la banda Aspencat como ejemplo. Vemos que es precisamente eso, las temáticas sociales/reivindicativas de la cultura –vehiculada a través de la defensa de la lengua no hegemónica–, lo que también comparten. La modernización de los instrumentos tradicionales, pasando por la cultura global del rock y sus derivados, es otro de los puntos en común. Incluso este texto hereda la discutible consideración de los géneros musicales de los grupos estudiados en *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*; pues, en el caso del volumen de 2014, tanto como en el caso valenciano, hay una variedad de géneros (*reggae*, *ska*, *hip hop* y tendencias más urbanas) que rebasan la etiqueta de “rock”. En ambos casos la mayor parte de los músicos son migrantes regionales; es decir, pertenecen a pueblos o entornos más o menos rurales y se vinculan al tejido urbano de referencia donde encuentran espacios de actuación, productoras, difusión, etc., pero sin dejar de reivindicar lo concreto de su localidad.

Todos estos puntos están y estaban presentes en la caracterización del etnorock; podrían llevarnos a señalar la pertinencia de la utilización de este término más allá de los territorios mexicanos, ampliando la posibilidad de estudios comparativos; al tiempo que amplían una serie de preguntas que son un reto epistémico. Antes de enfocarse en estos retos me gustaría señalar otras similitudes que se iluminan en la comparación y que no estaban descritas inicialmente en la caracterización del etnorock y que son una aportación original de este texto.

El primer punto que podemos señalar es el cruce evidente entre etnorock y masculinidad. Tanto las bandas como los investigadores del etnorock son abrumadoramente masculinos, hombres, pues. El caso de los investigadores queda para otro análisis; pero es notable que no se haya señalado esto inicialmente, pues desde luego puede ser definitorio de trayectorias y posibilidades. Para el caso de las bandas de música, es llamativo que en los dos contextos se hayan desarrollado bandas similares en varias características y que coinciden en no tener mujeres en sus elencos (excepto en algunas muy contadas ocasiones que se integran algunas, como Sak Tzevul que incorporó a la violinista japonesa Rie Watanabe). En el caso

valenciano analizado en profundidad, Aspencat, se trata de solo hombres. Al igual que en otros representantes de la música en Valencia (La Gossa, Obrint Pas, ZOO y del etnorock mexicano). Otro vínculo que ampliamos aquí es la emergencia de una escena, tal y como lo estudia Will Straw (1991), que sería desde luego una forma bastante acertada de describir este fenómeno, al menos mucho más que la etiqueta subcultural que tiene ciertos limitantes (su relación con las instituciones o con el mercado –*merchandising*–) que han sido ya descritos en algunas críticas al enfoque de Hebdige y otros de la Escuela de Birmingham.<sup>22</sup> En ambos casos nacida desde la autoproducción.

Esta escena necesita de un puerto, punto de cruce o *hub cultural* que en el caso chiapaneco podría ser San Cristóbal de Las Casas como ciudad musical, estudiada en ese sentido por López Moya (2017), y en el caso valenciano es la misma ciudad de Valencia. También en lo comparativo llama la atención un último punto: la vinculación de la música social con luchas identitarias que son al mismo tiempo locales y globales, internacionalistas. En el caso valenciano hay incluso referencias directas a la lucha chiapaneca y, en general, a luchas latinoamericanas que son incluidas en las letras junto a las referencias de las luchas y temas locales. Aquí señalamos tres puntos que podrían ampliarse, para enfocarse en ellos requeríamos de otra investigación en profundidad. También es importante marcar algunas distancias que subyacen al diferente contexto geopolítico y socioeconómico, de ambas escenas; mismos que se esclarecen en la comparación y que pueden ser obstáculos al uso del término etnorock tal y como ha sido planteado y retomado en este texto.

El primer punto es la raíz de toda diferencia (colonial) que existe entre un territorio que es heredero del imperio español, colonizador y colonizante, y un territorio colonizado como lo fue México y, en específico, sus pueblos originarios. Entonces si hablamos de lenguas no hegemónicas, tenemos que señalar la enorme diferencia entre la potencia de esa hegemonía dentro de la colonialidad del poder (Quijano, 1992), del racismo, de la historia económica, etc. La marginación de unos es sin pasar por la colonialidad, la de los mexicanos es con la condición histórico-subjetiva de estar inmersos en una red de colonialismo.

---

<sup>22</sup> Esta discusión es amplia en la tesis doctoral de Fernán del Val Ripollés (2014), ente subcultura y escena, aquí retomo su planteo y su revisión.

El segundo, derivado del primero, es la diferencia abismal en el acceso a recursos materiales que podemos observar entre algunas de las regiones más pobres de México, y la región valenciana (una de las economías importantes dentro de España, aunque sea por el turismo y no por el ámbito cultural). La red de vínculos históricos y económicos, la fortaleza y presencia del Estado y las instituciones, etc., son muy diferentes y requeriría —una vez más— de una investigación comparativa más extensa. La identidad política en resistencia en la región de Valencia acabó ganando las elecciones; durante los últimos años ha gobernado la capital y la región, así que ha tenido un acceso más o menos rápido (limitado en el tiempo) a las instituciones del Estado y por lo tanto ha podido consolidar también festivales, cargos públicos, etc. Esto no es igual en el caso del etnorock mexicano.

Por último, se levanta la pregunta del acceso también a las narrativas globales. Mientras los pueblos originarios en México tienen disponible cierto relato para entrar en el discurso global, los grupos musicales valencianos pueden elegir a esos mismos pueblos originarios (y muchos otros “del mundo” como una cita, una referencia más en su conjunto de referencias glociales).

Queremos dejar abierta la extensión de la potencia del etnorock como categoría analítica en la música contemporánea. En particular, aquí hemos querido proponer esta categoría del etnorock más allá del territorio mexicano, aquí podríamos llamarlo el etnorock valenciano o, incluso, el euro-etno-rock como forma de resaltar las contradicciones de la aplicación de la etiqueta étnica a culturas socialmente categorizadas como euroblancas, portadoras de privilegios socioeconómicos e históricos que afectan también a la creación de la escena musical misma, para dejar de ignorar la influencia del racismo y del marco moderno-colonial en la conformación de las escenas musicales (y su análisis).

Para finalizar, solo cabe señalar las posibles rutas que podría tomar o podría estar tomando lo que aquí hemos querido llamar etnorock. El éxito “comercial” de la banda valenciana ZOO, más allá de la región, es un camino que va sobre las pisadas que la escena de la música en Valencia —y de lo que podríamos llamar “etnorock valenciano”— había construido. La emergencia en España del *postfolk* (Monferrer-Palmer, 2024), capitalizado en una versión central-españolista por el músico madrileño C. Tangana, es otro de los caminos. El etnorock mexicano fue desapareciendo y diez años después apenas quedan agrupaciones, quizá algunos solistas como Damián Martínez de Sak Tzevul u otras derivas por fuera del género rock. Una de las críticas que podríamos hacer al primer volumen es la falta de

opciones de futuro o de perspectivas del etnorock. Por una parte, es lógico al tratarse de un análisis y tener un carácter etnográfico. Vamos a coincidir en ese mismo problema: no nos corresponde desde la investigación juzgar, fijar o proponer futuros. Eso le corresponde a los pueblos, los músicos mismos.

## Referencias

- Carlos Fregoso, G. (2021). *¿Qué hace el proyecto racial del mestizaje? Cuatro ensayos sobre conocimiento y racismo*. México: Universidad de Guadalajara.
- Cerdá, P. (8 de mayo de 2011). El poder invisible del balverismo. *Levante-EMV*. Recuperado de: <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2011/05/08/invisible-blaverismo/805087.html>
- Del Val Ripollés, F. (2014). *Roqueros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis de Doctorado en Sociología. España: Universidad Complutense de Madrid.
- Durá Ronda, R. (2017). Obrint pas: de la nova cançó al fenomen actual de la música en valencià. *Ítaca. Revista de Filologia*, (8-9), 141-166.
- Dyson, M. (2007). *Know What I mean? Reflections on Hip Hop*. Nueva York: Basic Civitas.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Enderrock (30 de abril de 2011). Les noves primaveres d'Aspencat. *Enderrock*. Recuperado de: <http://www.enderrock.cat/noticia/5097/noves/primaveres/aspencat>
- Frechina, J. V. (2008). La melodia rebel. De Guillem de Berguedà a Obrint pas: vuit-cents anys de cançó protesta catalana. *Revista Caramella*, (17), 4-7.
- Gabilondo, J. (2024). *España Postimperial*. España: La vorágine.
- Garcia Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Garzón Martínez, M. T. (2020). *Blanquitud. Una lectura desde la literatura y el feminismo descolonial*. Bogotá: En la frontera.
- Gilbert, J. y Pearson, G. (2003). *Cultura y políticas de la música dance: disco, hip hop, house, techno, drum'n bass y garage*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es la cultura popular?* España: Universidad de Valencia.
- López Moya, M. (2017). *Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas*. México: CESMECA-UNICACH / UNAM-CIMSUR / Juan Pablos.
- López Moya, M., Ascencio Cedillo, E. y Zebadúa Carbonell, J. P. (coords.) (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México*. México: CESMECA-UNICACH / Juan Pablos.
- Méndez Rubio, A. (2003). *La apuesta invisible. Cultura, Globalización y Crítica social*. Barcelona: Montesinos.

- Mira, J. F. (1997). *Sobre la nació dels valencians*. Valencia: 3 i 4.
- Monferrer-Palmer, A. (2024). Riproposta, identidades y autoorganización: el *transfolk* en el Estado español (2015-2022). *Journal of Spanish Cultural Studies*, (en prensa).
- Moreno Figueroa, M. (2010). Distributed intensities: Whiteness, mestizaje and the logics of Mexican racism. *Ethnicities*, 3 (10), 387-401.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista transcultural de música*, (6). Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>
- Penalva-Verdú, C. y Català-Oltra, L. (2021). Diània: rock polític, identitat i protesta al País Valencià. *Disjuntiva. Crítica de les Ciències Socials*. 2 (2), 46-60.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13 (29), 13-29.
- Sáenz, V. (2017). Identitats cantades. *L'espill*, (56), 98-114.
- Saz, I. y Archilés, F. (Eds.) (2011). *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España Contemporánea*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Semán, P. y Vila, P. (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares. *Trans. Revista transcultural de música*, (12). Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares>
- Urla, J. (2001). We are all Malcolm X!: Negu Gorriak, Hip Hop and the basque political imaginary. En T. Mitchell (ed.), *Global noise. Rap and Hip hop outside the USA* (pp. 171-193). Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Viñuela, E. (2007). Reseña de “El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural” de Héctor Fouce. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (11). Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/a137/hector-fouce-el-futuro-ya-esta-aqui-musica-pop-y-cambio-cultural>
- Viveros, M. (2021). *Nuestra intersección. Sexo, raza y género en la América Latina*. Valencia: Ona ediciones.

### **Álbumes:**

- Aspencat. (2010). *Obri la llauna*. [Álbum]. Propaganda pel fet.
- Aspencat. (2011). *Naixen Primaveres*. [Álbum]. Propaganda pel fet.
- Aspencat. (2012). *Inèdit*. [Álbum]. Propaganda pel fet



## IV

### JUVENTUDES Y ALTERIDAD MUSICAL. EXPERIENCIAS DESDE CHIAPAS

*Martín de la Cruz López-Moya*

#### **Introducción**

Dentro de la heterogeneidad de actores que cohabitan las ciudades, son los jóvenes quienes con mayor intensidad continúan expresando su pasión por la música en los espacios públicos (Feixa, 1998: 60-73; Reguillo, 2012; Urteaga y García Álvarez, 2015). Si bien las experiencias musicales son diversas y dinámicas en el tiempo y espacio, el género musical que más ha identificado a las juventudes en los más variados rincones del mundo ha sido el rock y su energía rítmica.

Hasta hace poco, hace unas tres décadas, el rock se producía con mayor frecuencia en entornos culturales de las grandes urbes y centros urbanos medios. Se podía constatar que, “en tanto manifestación artística de gran despliegue mediático, estaba dentro de las esferas de producción de juventudes netamente urbanas y sus influencias y configuraciones solo atañían a esos sectores que, marginales o no, devenían en actores de consumos roqueros a grandes escalas” (López Moya *et al*, 2014: 11). Hoy, en cambio, es posible observar cómo emergen novedosas expresiones con diferentes estéticas y estilos en otros espacios, concretamente entre juventudes rurales o entre jóvenes hablantes de alguna lengua indígena, como ha ocurrido en algunas regiones de Latinoamérica, en varias regiones indígenas de México, donde el sureste mexicano ocupa un lugar destacado.

Las ciudades de Chiapas no han sido la excepción en el desarrollo de las músicas juveniles, pues como muchas otras, han sido espacios de dinámicas urbanas de múltiples confluencias culturales. Desde que el rock se expandió a lo largo y ancho del mundo, los conjuntos marimbísticos de esta entidad ya incorporaban algunas melodías al estilo del *rock and roll*, tales como “La plaga”, “Rock en la cárcel”, “Presumida”, “Confidente de secundaria” y “Hay buen *rock and roll* esta noche”, cantadas originalmente en inglés, entre muchas otras melodías. El gusto por este género se manifestaba en la proliferación de bandas entre jóvenes

chiapanecos desde principios de los años sesenta. La banda Octopuss<sup>1</sup>, de Tuxtla Gutiérrez, es una de las pioneras en el género en Chiapas, cuando aún el rock solo se cantaba en inglés. Años después se popularizó la variante musical identificada con el sello de “rock en tu idioma”.<sup>2</sup> Surgieron las bandas de *rock and roll* en Tapachula, desde los años sesenta hasta la banda contemporánea Zopilote, que fusiona el rock y el jazz, como se describe en el libro *Historia del rock and roll en el Soconusco* (2023). Sin embargo, en Chiapas comenzó a hacerse visible fuera de la entidad desde que se expresó en su versión indígena y, de algún modo, esto otorgó un estatuto de visibilidad a las juventudes étnicas, cuando aún se consideraba a las poblaciones indígenas como un todo homogéneo. La coyuntura política en la que emerge el discurso *neo-indigenista* y el respaldo de instituciones de promoción cultural para la organización de festivales musicales favoreció la relevancia de este sector juvenil, antes prácticamente invisibilizado cuando el discurso de la investigación antropológica tradicional narraba a lo indígena como algo reducido a comunidades cerradas y autocontenidas.

Se propone reflexionar sobre las experiencias musicales que se han venido produciendo entre jóvenes que residen en Chiapas y el lugar que ocupan en las transformaciones musicales recientes. Se hace mayor énfasis sobre el rock indígena o etnorock, por tratarse de un lugar de encuentros como experiencia colectiva, estética y corporal. Un complejo genérico musical emergente que pondera el uso de las lenguas maternas y que fusiona sonoridades de la tradición musical de más largo aliento con la energía rítmica del rock y otros géneros afines como el *hip hop*, el *reggae*, el *blues* o el *ska*. Se pregunta por sus horizontes a más de veinte años de su aparición y a diez años de la publicación del libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México* (2014).

Lo que aquí se expone forma parte de un proyecto más amplio sobre la musicalidad de las juventudes en las ciudades del sureste mexicano y sus articulaciones socioculturales. Se sustenta en la convicción de que la proximidad cotidiana con las expresiones artísticas, el aprendizaje musical y las creatividades culturales no solo ennoblecen al espíritu y la convivencia cotidiana, sino que favorecen el desarrollo cultural y humano en general y refrendan el anhelo colectivo de producir

<sup>1</sup> Ver “Buscando el Rock Mexicano”, en YouTube, programa 221.

<sup>2</sup> Ver y escuchar *La Escena del Sur*, disco que compila 18 tracks de bandas de varias ciudades de Chiapas. Se trata de una recopilación de grabaciones del rock de Chiapas, realizada por Daniel Trejo Sirvent. Diciembre de 2020.

espacios en las ciudades donde la música de las juventudes adquiera mayor visibilidad. Por esa razón, se busca comprender cómo se gestan las experiencias de producción artística y prácticas culturales creativas, con especial énfasis entre las músicas urbanas. La perspectiva de esta reflexión se inscribe en el área de las humanidades, en el campo de conocimiento de las artes y los procesos creativos, y en el ámbito disciplinario de la antropología urbana y los estudios culturales de la ciudad y la música.

Se propone que en un entorno de precariedad social y de vulnerabilidad, como ocurre en esta región de México, resulta apremiante el reconocimiento de las alteridades musicales, la gestión de las creatividades y el fomento de la experiencia estética individual y colectiva entre las juventudes.

### **Los contextos musicales contemporáneos en Chiapas**

En los últimos treinta años en Chiapas se han gestado procesos urbanos y mediáticos complejos, derivados de múltiples dinámicas de orden económico, político o religioso locales y globales, procesos que han favorecido la producción musical y la expansión de los gustos de sus habitantes por una diversidad de expresiones sonoras. Como ocurre en otros lugares, la mayor parte de la población urbana se ha venido concentrando en las ciudades, tal es el caso de Tuxtla Gutiérrez, la capital política del estado; Tapachula, punto de encuentro con Centroamérica y con un importante desarrollo económico en la región y de recepción y tránsito de población migrante de centro y sudamérica, el Caribe y de otras latitudes distantes. San Cristóbal de Las Casas, de herencia colonial, de alta concentración de hablantes del tsotsil y tseltal y una de las ciudades más visitadas por el turismo cultural, y Comitán de Domínguez, como centro administrativo y político de una amplia región fronteriza colindante con Guatemala. Las distinciones de estas ciudades también derivan de las prácticas musicales y la actividad festiva que en cada una se registra. En estas ciudades coexisten diversas expresiones musicales y su puesta en escena puede variar de acuerdo con los calendarios festivos a lo largo del año y con una variedad de ocasiones musicales. Un denominador común en las sonoridades alternativas que se producen en estas ciudades es la participación activa de las juventudes y de las agencias culturales que se despliegan en la definición de los procesos musicales locales.

El desarrollo urbano va acompañado por la experiencia de la nocturnidad donde la música en vivo ha venido a jugar un papel protagónico. Esto ocurre

especialmente en San Cristóbal de Las Casas. Muchas de las propuestas musicales que se han puesto en escena en estos contextos se articulan con discursos que evocan relecturas de otras músicas, la experiencia amorosa, la tradición y la nostalgia por los lugares, discursos de resistencia política y de elección religiosa de diversa índole; otras reflejan culturas urbanas emergentes por las migraciones hacia las ciudades o de migrantes en tránsito hacia el norte de México o Estados Unidos, como ocurre con los cambios en los estilos de vida de muchos jóvenes que adoptaron a las ciudades como lugar de residencia para trabajar o estudiar.

Tres fenómenos roqueros-musicales han sido parte de la experiencia musical recientemente en Chiapas: el *heavy metal* en Tuxtla Gutiérrez, como expresión predominante practicada desde fines de los años ochenta en esta ciudad; el etno-rock en San Cristóbal de Las Casas y en Los Altos de Chiapas, con sus diversas variantes. En este último movimiento los jóvenes cantan en sus lenguas maternas y reivindican sus pertenencias étnicas. Al etnorock se suman otras experiencias, como es el caso del ska cantado en zoque, principalmente en Ocotepec, hacia la región norte del estado (Ruiz Garza, 2019).

El denominador común en estas propuestas musicales es que constituyen recursos por medio de los cuales las juventudes activan sus agencias culturales, además de que los participantes proyectan su orgullo por ser roqueros, por sus lugares de origen y por sus pertenencias culturales. Tras el movimiento neozapatista, primero el ska y el *reggae* alcanzaron amplia difusión en varias ciudades de la entidad como géneros juveniles que expresaban discursos de resistencia política y que adoptaron la bandera de este movimiento indígena. Esto como una manifestación del activismo artístico y cultural que se gestaba en ese entonces en las ciudades a través de la experiencia musical.

El Rockomiteco, gestado desde la región fronteriza de Chiapas con Guatemala, es un movimiento musical protagonizado por jóvenes roqueros en la ciudad de Comitán desde el año 2010; en él han participado unas diez bandas locales, cuya distinción entre sí deriva de los estilos musicales que ha adoptado: hard rock, surf, punk, psicodelia, rock progresivo y *happy punk*. En sus actuaciones han retomado motivos de personajes célebres locales para hacer visible la ciudad como el lugar de enunciación; por ejemplo, de la escritora Rosario Castellanos, nacida en esta ciudad. En algunas ediciones también han proyectado la imagen de Belisario Domínguez –héroe nacional– en estilo *punketo*, retomando algunas de sus frases célebres que están relacionadas con acontecimientos de la Revolución Mexicana.

El Rockomiteco ha venido construyéndose como una escena roquera que incluye espacios para su difusión, como el “teatro masivo” durante la principal feria anual de la ciudad, celebrada en el mes de agosto. Las bandas que participan, en torno a las cuales se reúne una audiencia significativa, difunden por lo regular sus propias creaciones musicales. Este movimiento musical en ocasiones se ha mostrado muy activo no solo porque las bandas ofrecen conciertos en otras ciudades de Chiapas, sino porque constituye un punto de encuentro y de diálogo con bandas de la escena roquera regional y nacional. El Rockomiteco, generado en una ciudad próxima a la frontera con Centroamérica, por propiciar condiciones de posibilidad de encuentros con bandas del centro y norte del país, podría considerarse como una manifestación del rock de frontera (Zebadúa, 2011).

### **Etnorock como una forma de hibridación musical**

Como lo ya lo enunciamos en el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (2014), en un entorno de intercambios de saberes creativos tras la emergencia del movimiento neozapatista de 1994, surgieron el etnorock y otros géneros musicales afines cantados en lenguas originarias, el cual se ha distinguido por fusionar armonías de la música tradicional o ceremonial “indígena” e instrumentos de fabricación local con la energía rítmica y los instrumentos electrónicos del rock. Desde entonces, estas formas musicales se fueron expandiendo hacia otras regiones del país, incluso hacia otros países latinoamericanos, adoptando en cada lugar distintas modalidades.

Este movimiento roquero surgió en el contexto del levantamiento neozapatista, en algunas localidades pertenecientes a la región de Los Altos de Chiapas; primero en Zinacantán y San Cristóbal de Las Casas, luego en San Juan Chamula, Teopisca, Oxchuc y Las Margaritas. Con esta práctica cultural vino a diversificarse el paisaje musical entre las juventudes del sureste mexicano. Su puesta en escena puede leerse como una manifestación de las sensibilidades contemporáneas que posiciona a los jóvenes como agentes protagónicos de novedosas culturas urbanas juveniles. En la zona fueron surgiendo diversas bandas cuya característica principal es la de cantar en las lenguas originarias y fusionar los ritmos del rock con los instrumentos y las armonías de la tradición de herencia maya. Los sonidos de este nuevo género han pasado a formar parte de los gustos de muchos jóvenes indígenas y a crear nuevos circuitos de difusión, especialmente entre integrantes de organismos no gubernamentales que llegaron a residir o que transitan San Cristóbal de

Las Casas. Sobre la incorporación del rock entre sus prácticas musicales, sostuvo Valeriano Gómez, líder de la banda “Yibel Jme`tik Banamil” y hablante del tsotsil del municipio de Chamula:

Y dije: ¿qué hacer?, ¿dedicarme al rock o tocar esa parte tradicional muy nuestra? La música tradicional me gusta, me encanta y me fascina también, porque escuchas al músico tradicional y puedes echar a volar tu imaginación, o estar más cerca de la tierra, del pueblo, de las tradiciones que se necesitan como parte de un pueblo. ¿Qué hacer con esa idea que tenía de por qué los músicos tradicionales no hacen música? Quise hacer algo nuevo y dije: “Voy a hacer las dos cosas: tocar música tradicional y hacer rock, voy a hacer una fusión”. Pero la idea es lograr que la música tradicional se combine con otros géneros, pero siempre poniendo la lengua tsotsil, nuestras tradiciones juegan un papel principal. Nosotros cuando vamos a los conciertos llevamos nuestra ropa tradicional y tocamos así, hablamos en tsotsil; vayamos donde vayamos, no nos avergonzamos de decir de dónde somos o qué hablamos. No nos da pena hablar de nuestra cultura, hablar en nuestra lengua, porque estamos orgullosos de hablarlo y también porque quisimos hacer rock en tsotsil y no en español. La idea es fortalecer la lengua materna (Entrevista con Valeriano Gómez, 2012).

De los contenidos de las canciones, de una manera resumida, se pueden extraer las siguientes narrativas, evocaciones de su diferencia como jóvenes, como lo enuncia la banda Lumaltok: “Porque somos jóvenes tocamos rock y porque somos tsotsiles cantamos en nuestra lengua, nos sentimos orgullosos de nuestra cultura y de ser indígenas”. Las canciones refieren a los imaginarios de sus experiencias amorosas, las valoraciones de su pertenencia étnica, de su lengua, del cuidado ambiental, del respeto a la naturaleza y los seres sagrados, y de alabanzas evangélicas. Durante los conciertos estos jóvenes roqueros proyectan elementos de la tradición a la que pertenecen y portan la indumentaria tradicional de sus municipios; esto es, “rocke-rizan” sus prendas tradicionales. Con esta nueva música asistimos a una dinámica de resignificaciones de *lo tradicional* indígena; aquella antes reservada solo para el ámbito ceremonial sagrado se pone ahora en escena como un espectáculo fuera del contexto ritual.

La emergencia de esta variante musical que involucra a jóvenes hablantes de lenguas indígenas, en el caso de Chiapas, está articulada 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, derivado de las reformas constitucionales y, antes, de los Acuerdos de San Andrés. En segundo lugar, el encuentro y la convergencia de jóvenes músicos y roqueros de otras partes del planeta en el marco del movimiento neozapatista. Por último, los procesos urbanos en que se insertan Los Altos de Chiapas, y en los cuales colateralmente se mantiene una importancia relativa de la actividad festiva con la música en un papel protagónico, en particular la ciudad de San Cristóbal y poblaciones aledañas. Otro elemento significativo es la noción contemporánea del ser joven en las sociedades occidentalizadas. Se idealiza y comienza un proceso de simbiosis. Entre otras muchas prácticas, el gusto por el rock entre los jóvenes impregna energía rítmica, sonora, coreográfica y visual, acorde con la estética de este género musical que incorpora lenguajes, vestimenta, baile y, desde estas latitudes, su aportación creativa, en busca de construir relaciones interculturales. Se trata, pues, de una música híbrida marcadora de una diferencia cultural con la que los jóvenes resignifican lo indígena y construyen una alteridad estratégica.

Así, los sonidos de este nuevo género pasaron a formar parte de los gustos musicales de muchos jóvenes indígenas y a recrear nuevos circuitos de difusión musical en esta región. Mientras se fue consolidado como una escena musical emergente, los integrantes de estas bandas eran entrevistados reiteradamente en las estaciones radiofónicas, en la televisión local, en las redes sociales o como música viva en festivales, conciertos o bares de San Cristóbal de Las Casas.

Actualmente Sak Tzevul sigue siendo la banda roquera más conocida más allá de las fronteras de Chiapas y de México. Esta banda ha participado en los principales festivales que promueven las políticas culturales del país y en ciudades de Estados Unidos y Europa, mientras que uno de sus discos fue difundido en televisión por el Canal 22, el principal medio electrónico de difusión cultural en México. Recientemente, el 10 de agosto de 2024, el líder de esta banda, Damián Martínez, actuó en el palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, en el marco del homenaje a la música contemporánea de las comunidades originarias mexicanas.

Como sucede con gran parte de la música popular mediatizada, elaborar versiones o nuevas interpretaciones de melodías que integran el repertorio en la música “tradicional indígena”, de corte ceremonial, también continúa siendo una

práctica extendida. Este es el caso del “Bolom Chon” y sus variaciones, la sonoridad de más larga duración con que se ha identificado a la música indígena de Los Altos de Chiapas; en ocasiones interpretada con marimba en el repertorio tradicional, es también uno de los bailes folclóricos más conocidos de esta entidad. Al ser versionada en rock por la mayoría de las bandas, esta melodía funciona como el *soundtrack* de este nuevo género musical; pero lo familiar y el gusto por esta pieza se extienden más allá de pertenencias políticas, religiosas o por diferencia de edad.

El “Bolom Chon” evoca al jaguar, animal mítico de la tradición maya. Los sonidos de esta pieza musical han sido los de más larga duración en el contexto ceremonial de Chamula y Zinacantán: se canta, toca y danza a la vez. Con ritmo lento y acompasado, este “son” es interpretado 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 es interpretada casi siempre durante las principales festividades religiosas, frente a imágenes sagradas en medio de flores, juncia (hoja de pino), copal (resina de árbol) y *pox* (aguardiente local). La música ceremonial casi siempre era exclusiva de la cultura pública ritual de estos pueblos. En la actualidad ha pasado a constituirse como parte de un espectáculo en los festivales culturales oficiales celebrados en los principales centros urbanos de la entidad.

Sak Tzevul, una de las bandas pioneras del “rock indígena”, fue la primera en adaptar a ritmo de rock el “Bolom Chon”. Le siguieron Vayijel y Yibel J'metik Banamil de San Juan Chamula. La agrupación tsotsil de rock cristiano, Slem K'ok Band (llamas de fuego), de la zona norte de San Cristóbal, por su parte, fusionó algunos estribillos de esta melodía para ironizar la tradición de baile de los maxes, danzantes de los ceremoniales en Chamula. La versión más reciente es cantada en tsotsil y tocada en *blues* por Lumaltok; su título es “Bolom Chon Blues”. En la mayoría de los conciertos de rock indígena se continúa tocando esta melodía, no solo porque representa el sonido característico étnico local, sino también porque al ser versionada como rock, *blues*, *reggae* o *ska*, muchos de los jóvenes asistentes se disponen a bailar, emulando la forma de danzar que adoptan los maxes en Chamula.

Desde sus inicios el rock indígena se manifestó como una experiencia musical que detona creatividad y agenciamiento entre los jóvenes. Si bien son estos los principales protagonistas de este complejo musical, se trata más de un fenómeno de convergencias, de múltiples relaciones que ha involucrado a diversos

actores, entre ellos, creadores de otras regiones del país y del mundo, lo mismo que a las iniciativas gubernamentales. Todo esto en un entorno sociopolítico e histórico que se sostiene en la demanda del reconocimiento por los derechos culturales de los pueblos indios en el marco de las demandas neozapatistas.

### **Consideraciones finales**

Dar prioridad a los procesos artísticos y creativos, así como el diseño de estrategias para el cultivo de las sensibilidades receptivas de la música en las ciudades del sureste mexicano, es una tarea necesaria que deben atender las instituciones culturales. Sobre todo, cuando esta región del país continúa enfrentando rezagos de diversa índole y son crecientes las vulnerabilidades por el incremento de la inseguridad, en particular entre las juventudes. Resulta apremiante atender la diversidad musical que se gesta en ciudades de Chiapas y cómo el reconocimiento de las alteridades sonoras constituye, por un lado, un espacio de encuentros, un recurso para el desarrollo de las creatividades entre actores e instituciones que convergen en el campo cultural-musical y, por otro, en una herramienta pedagógica que favorece el despertar creativo para la producción musical y las experiencias de escucha entre las audiencias. Música y ciudad se articulan como dos procesos indisociables, los encuentros musicales enriquecen la vida colectiva y hacen más amable el habitar de los espacios compartidos. Se producen territorialidades sonoras, circuitos o escenas musicales; la apropiación de espacios para la música en vivo o la organización de festivales musicales son recursos para desarrollo cultural.

Esta reflexión se inspira en lo que se han preguntado varios autores: ¿Qué tan musicales son las juventudes en Chiapas? Lo musical como algo consustancial con lo humano, inscrito en las corporalidades y que organiza los ritmos de nuestro diario vivir. Por eso retomo la premisa “necesidad de música”, del crítico literario George Steiner, para subrayar la relevancia que adquiere la escucha consciente de la música en los ámbitos individual y colectivo. Para ese propósito se agrega aquí, a la necesidad de música, la escucha creativa, como una estrategia necesaria no solo para el goce musical, sino para asumir a las músicas como un recurso para el diálogo entre alteridades sonoras, para la intervención de los espacios en la ciudad y, por consiguiente, para el agenciamiento y la transformación social.

La perspectiva que aquí se adopta sobre la música dialoga con el concepto de circularidad musical; más que enfatizar la búsqueda de las raíces o de la autenticidad musical, se parte de que toda música, expresión o práctica musical, es

producto de convergencias y de intercambios sonoros que se establecen de manera multiespacial y temporal, son cambiantes y situacionales y están estrechamente relacionadas con los cambios tecnológicos y las sensibilidades digitales. La circularidad de la música, observada como un proceso multidimensional, se sostiene en que se trata de la más corporal y porosa de todas las artes, es auditiva y visual, a la vez. La música en vivo interpela a quienes ahí se encuentran. Los músicos, como especialistas rituales, dialogan y negocian con las audiencias sus propias formas de ejecución musical, como también los repertorios. Entonces, la música se establece como un fenómeno cultural relacional. Las prácticas musicales constituyen así procesos relacionales, entre ejecutantes, las audiencias, los dispositivos, instrumentos, todo en un entorno de expansión de la industria musical.

Las ciudades producen sus propias sonoridades. San Cristóbal de Las Casas, por ejemplo, por su condición cosmopolita, aunque ciudad relativamente pequeña, experimenta diversos procesos de intercambio cultural. Como si se tratara de un puerto de montaña con la experiencia creciente de la nocturnidad, esta ciudad es intervenida por diversas propuestas musicales alternativas, entre las que ha destacado el jazz. Con la adopción de estas prácticas musicales se generan encuentros entre músicos locales y extranjeros visitantes que luego se establecen como residentes. Vemos así que las alteridades musicales enriquecen los paisajes sonoros.

Chiapas y el sureste mexicano sostienen su principal economía con la actividad turística; muchas áreas viven en condiciones de precariedad y un entorno de desbordamiento social donde la inseguridad y la violencia se han venido entramando en diversos ámbitos de la convivencia cotidiana.

En este contexto cobra especial relevancia la música conocida en el mercado de la música como regional mexicano con sus variantes, como narcocultura o corridos bélicos, que, en sus narrativas, proyectan una apología a la ostentación, al uso de armas, la violencia y, en muchos casos, la denigración de las mujeres y sus cuerpos. Puede decirse que, en el entorno actual, lo que proyecta esta música puede ser motivo de normalización de la violencia armada que se expande en la región; pues estas músicas que son producidas por la industria musical hegemónica se escuchan en todo tipo de ocasión musical, incluso durante fiestas infantiles.

En estas condiciones resulta apremiante pensar cómo se gesta la experiencia de la escucha musical. Siendo la música una experiencia para los aprendizajes, para transmitir valores, una herramienta pedagógica para el diálogo y los encuentros, se pueden establecer estrategias que conduzcan no solo al goce musical, sino

como un recurso para la paz, porque los aprendizajes musicales, así como su escucha consciente y creativa favorecen la convivencia colectiva.

Si concebimos a las prácticas musicales como un recurso para el encuentro con las alteridades, nos preguntamos si acaso todas las músicas que pueden adoptar las juventudes adquieren el mismo estatus de relevancia si los contextos sociales cambian, como ocurre en varias regiones del estado de Chiapas. ¿Cuál es la responsabilidad social de los músicos, de los escuchas y de quienes hacemos investigación sobre lo musical?

### **Bibliografía**

- Feixa C. (1998). *El reloj de arena: Culturas Juveniles en México. De las culturas juveniles al estilo*. México: SEP / Causa joven.
- López Moya, M. C., Ascencio, E. y Zebadúa Carbonell, J. P. (coords.) (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: CESMECA-UNICACH/Juan Pablos, editor.
- López Moya, M. C., (2017) *Caleidoscopio Sonoro. Músicas urbanas en Chiapas*. México, Editorial CESMECA/UNICACH-CIMSUR-UNAM, Juan Pablos Editor.
- Navarro Mazariegos, Manuel de Jesús (2023) *Historia del Rock and Roll en el Soconusco*. Programa editorial Socunusco Emergente. México.
- Reguillo, R. (2012) *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ruiz Garza, E. J. (2019). *Ocotepunk. Juventud, etnicidad y redes de producción musical alternativa desde Ocotepéc, Chiapas*. Tesis de grado en Antropología Social. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Steiner, George (2019). *Necesidad de música*, México: Ed. Grano de Sal.
- Urteaga M. y García Álvarez, L. F. (2015). Juventudes étnicas contemporáneas en Latinoamérica. *Cuicuilco*, 22 (62), 9-35.
- Zebadúa Carbonell, J. (2011). Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 9 (1), 36-47.



## V

### OCOTEPUNK. UNA RED DE MÚSICA POPULAR ALTERNATIVA DESDE UN PUEBLO ZOQUE EN CHIAPAS, MÉXICO

*Edgar J. Ruiz Garza*

#### **Introducción**

Ocotepunk es el nombre con que distintos músicos jóvenes han renombrado a su pueblo, Ocotepec o Kubimø en lengua indígena zoque,<sup>1</sup> ubicado en las montañas noroccidentales de Chiapas, México. El topónimo se utiliza desde el año 2010, cuando comenzaron a producirse bailes, fiestas y *tokines* en la plaza central del pueblo, dejando ver una importante organización juvenil para la producción de eventos de música rock, ska, punk y metal. Más tarde, alrededor de 2012, la escena se consolidó como una red local de producción de música original en lengua zoque, convirtiendo a Ocotepunk en un referente del movimiento de música popular alternativa en lenguas originarias en México.

El objetivo de este capítulo es sintetizar los principales elementos de la experiencia de las juventudes zoques de Ocotepec en la construcción de una escena denominada Ocotepunk. Al hacerlo se busca inscribir a Ocotepunk en el contexto general de la música popular alternativa en lenguas originarias, identificando la existencia de diversas escenas en México. Asimismo, situar a Ocotepunk en el contexto sociomusical propio de Ocotepec y narrar el proceso de construcción de Ocotepunk desde la experiencia de los jóvenes involucrados en su conformación, sobre todo a partir de procesos migratorios, convirtiendo a Ocotepunk en una instancia de organización y agencia juvenil en el pueblo de Ocotepec.

Siguiendo a Alabarces (2008), la categoría de *lo popular alternativo* se sitúa en el entramado de la economía simbólica de la música y abarca un vasto conjunto de estilos musicales que circulan entre las clases o grupos *subalternizados* y que entran en tensión con los valores de las clases dominantes, instituyendo entre sí procesos de disputa y negociación en el terreno de la producción y la

---

<sup>1</sup> Idioma de los *ode pöt* y las *ode yomo* (hombres y mujeres verdaderas).

representación simbólica de las identidades sociomusicales. De este modo, géneros como el rock, el *reggae*, el ska, el punk, el metal o la cultura *hip hop*, que se han movilizado por diversos circuitos de consumo hasta situarse en pueblos y culturas originarias, han sido apropiados creativamente como medios expresivos para producir formas nuevas de autorrepresentación y pertenencia. Sin embargo, aunque estas experiencias ocurren al menos desde la década de 1980, han sido excluidas de la narrativa hegemónica sobre la historia de la música popular.

En contraste, desde algunos emplazamientos privilegiados del campo musical, *lo indígena* ha sido motivo de representación y producción de imaginarios de etnicidad, particularmente a partir de mediados de las décadas de 1970 y 1980, en el seno de vanguardias musicales urbanas, blancas y de clase media. No solo a partir del denominado etnorock, sino de otras propuestas que si bien, por un lado, reivindicaban a los pueblos originarios, por otro a veces generaban discursos exotizantes, estereotípicos o anacrónicos sobre los pueblos originarios. No obstante, desde mediados de la década de 1980 las migraciones pendulares entre pueblos originarios y centros urbanos, así como otras de carácter transnacional, fueron insertando diversos estilos de música, tecnologías, discursos y prácticas contraculturales en los pueblos, de modo que comenzaron a formarse pequeñas colectividades congregadas primero en torno al gusto y después en torno a la creación de los más diversos estilos de música popular asociada al rock, dando vida a sus propias escenas, las cuales —desde luego— se configuraban sobre los remanentes y resistencias de vínculos comunitarios.

A partir de la década de 1990, eventos como los quinientos años de la llamada conquista de América o la reforma al 4° Constitucional pusieron en entredicho el imaginario de una nación mexicana homogénea y mestiza. Por otra parte, algunos exponentes roqueros de la época llamaban la atención sobre la importancia de reivindicar un rock mexicano orgulloso de sus raíces indígenas, aunque a menudo no sin sesgos nacionalistas o centralistas. En contraste, el indigenismo como horizonte de representación de los pueblos atravesaba una crisis, inserta ya en un multiculturalismo neoliberal.

Por otra parte, en este proceso también fue relevante el levantamiento armado del EZLN de 1994. Desde la historia del rock en México se activó un vínculo entre los discursos solidarios y nacionalistas del movimiento rockero y las reivindicaciones del zapatismo, que gozaba de inusitada visibilidad pública global. Entre caravanas, conciertos solidarios, discos y reportajes de MTV, las escenas del rock,

el ska y el *reggae* dentro y fuera de México se abanderaron con la causa indígena y crear multívocas interpretaciones de su significado e influencia en los modos en que las juventudes de los pueblos comenzaron a identificarse.

Entre el llamado “conflicto en Chiapas”, el activismo altermundista y el atractivo *new age*, San Cristóbal de Las Casas se convirtió en un destino turístico alternativo en el que comenzó a tomar forma una escena cultural que enredaba a activistas, artistas, gestores culturales, periodistas y músicos, de la cual surgió Sak Tzevul, la primera banda de rock en tsotsil. Sin embargo, aunque la existencia de bandas de rock en lenguas indígenas fuera de Chiapas no estuvo directamente vinculada al zapatismo, es innegable que este se posicionó como un símbolo de diversas causas indígenas en México y el continente.

Para inicios de la década del 2000 ya existían en México el grupo de rock en tsotsil Sak Tzevul, la de metal en cmiique iitom (seri) Hamac Caziim y en Oaxaca la banda Noesis Ñuu-Savi. A partir de 2006 hubo un *boom* de bandas de rock en tsotsil o bats’i rock, en pueblos como Zinacantán y San Juan Chamula, con bandas como Lumaltok, Vayijel, Yibel Jmetik Banamil, Hektal, Xkukav y los raperos de Slajem K’op; después en Oxchuc surgió la banda de metal tseltal Ikal Ajaw. En la península de Yucatán surgieron Chan Santa Roots, Juumil Moots y el pionero del rap originario Pat Boy. De Michoacán, se puede mencionar a Ireri y a Eleven Project. De Santa María Tlahuitoltepec (Oaxaca) se puede nombrar a Los Pream, la Banda Regional Mixe, la Banda Femenil Ka’ux, Kujipy y Kumantuk Xuxpë. De Sonora a Matchuc Bemela e Isaac Montijo y Los Buayums; de Querétaro a Arme y del Estado de México a Xipe Vitan J’ai, Mixtitlán y Los Cogelones.

Por otra parte, otras escenas se han consolidado y adquirido identidad propia fuera de la narrativa del rock, como la del rap originario representada en México por exponentes como Juan Sant, de la Sierra de Puebla, Yune Vaa –rap cuicateco–, El Mágico, Kipper –rap mazateco–, el crew Juchirap, Gil Navor, El Rapero de Tlapa, Colectivo Membda, WinRappers y Xétii NdáJniioo. Y dentro de la escena del rap originario, la escena de mujeres raperas originarias, entre quienes podemos identificar a Mare Advertencia Lírica y Sótera Cruz en Oaxaca, a Zara Monroy y Janeidy Molina en Sonora y a Za Haash en Estado de México, que despliegan sus reivindicaciones sociales, políticas, culturales y territoriales en el marco de la lucha feminista. Aparte, existe un sinnúmero de bandas de *heavy metal* referidas a culturas originarias que requieren un tratamiento académico más especializado, pero que han compartido escenario con las otras expresiones.

Antes que un movimiento homogéneo de rock indígena, debe pensarse en la emergencia simultánea de movimientos populares alternativos de producción y consumo musical, localizados en pueblos indígenas, municipios conurbados, ciudades medias en las que existe un historial migratorio indígena y entre comunidades migrantes transnacionales. Mucho más allá del rock, este conjunto de escenas surge en torno a géneros y estilos tan diversos como el ska, el punk, el metal, el *reggae*, el jazz, el *blues*, la cumbia y diversas músicas caribeñas, fusionadas con distintos tipos de sonos regionales, músicas y danzas tradicionales y diversas expresiones *avant-garde*, que con los años no han hecho más que profundizarse y complejizarse, proponiendo estéticas cada vez más experimentales que redefinen las identidades sociomusicales de sus pueblos y regiones, así como el imaginario dominante sobre cómo se ve y se escucha lo indígena.

Asimismo, los motivos que han tenido las y los músicos van mucho más allá del rescate de su lengua y su cultura, que a menudo es la narrativa empleada para situarse frente a la política cultural del Estado. En sus discursos se combina la necesidad de visibilizar problemas sociales, territoriales, políticos y económicos en sus pueblos y en sus flujos migratorios, con la genuina experimentación estética forjada al calor de la vida cotidiana, de la fiesta y de las academias musicales, que les otorga una voz que les representa dentro y fuera de sus lugares de origen. Así, se conforman redes en las que interactúan gestores, promotores, activistas, artistas audiovisuales, medios de comunicación, investigadores, pequeños y medianos empresarios, coproduciendo nuevas políticas culturales, así como pequeñas economías más o menos solidarias, más o menos competitivas, por las que fluyen bienes económicos y simbólicos de todo tipo.

Si bien la mayoría de estas propuestas surgieron como parte de pequeñas “escenas subterráneas pueblerinas”, a través del intercambio y el consumo musical, en las últimas dos décadas han recorrido todos los emplazamientos de la producción y gestión cultural. Desde sus orígenes en el subterráneo pueblerino o conurbado, se tejen pequeñas redes solidarias locales en las que se pasa del consumo musical al acto productivo y creativo; estas expresiones tienden a insertarse en escenas independientes o alternativas en las que surge la autogestión de espacios y se forja la profesionalización de los artistas. Finalmente pueden insertarse en los espacios provistos por las políticas culturales del Estado y de la gran industria cultural cuyos canales son de carácter mercantil (Paredes, 2008). De este modo, antes que tratarse de propuestas musicales inscritas en un emplazamiento único, es más

preciso decir que se movilizan estratégicamente por todo el espectro de escenas de producción y gestión cultural.

En su trayectoria, las bandas se movilizan tanto en su ámbito local inmediato a través de festivales, bailes, *tokines* o eventos autogestivos, como tejiendo vínculos con un conjunto de actores y espacios que los exteriorizan fuera de sus pueblos y los insertan en circuitos de consumo y producción locales; al mismo tiempo que se hacen presentes en los espacios institucionales que a su vez representan su principal fuente de financiamiento, producción y promoción, así como plataformas que los hacen visibles para la industria musical, sus festivales y medios de circulación. Una de mis hipótesis de trabajo es que, en su trayectoria por cada una de estas instancias de producción y circulación, van tejiendo relaciones estratégicas con múltiples actores terminan por impugnar o al menos redefinir en cada vínculo y espacio los imaginarios hegemónicos sobre el significado de pertenecer a una cultura indígena en la contemporaneidad (Ruiz Garza, 2019).

En este sentido, podría afirmar que en efecto, independientemente del género o estilo musical, se trata de música alternativa en tanto que en el terreno simbólico plantea marcos de representación que entran en tensión, por un lado, con el imaginario colectivo nacionalista, criollista, urbanocéntrico y castellanizante de las distintas formas de entender al rock en México, y en consecuencia, con la vigente fijeza del régimen de representación colonial y de tutela nacionalista del indigenismo y el multiculturalismo institucionales. En este marco general, Ocotepunk refleja el caso de una de estas escenas subterráneas, como se desarrollará a continuación.

### **Wane. Diversidad musical y poder en Ocotepec**

Entre 2017 y 2022 he podido constatar que Kubimø ha experimentado un proceso de *herejización musical*<sup>2</sup> que refleja su singular manera de asimilar y construir su proceso modernizador, el cual ha tenido un impacto profundo en aspectos lingüísticos, territoriales, políticos, demográficos y económicos. Entre los fenómenos que lo han marcado se encuentran la partidización política, la crisis agrícola derivada de la ganaderización, el desplazamiento de la fuerza laboral migrante y la transición hacia una economía terciaria. Además, en sus territorios se han establecido

---

<sup>2</sup> Concepto que propongo para describir un fenómeno iniciado al menos desde mediados del siglo XX. Este proceso está vinculado a una fragmentación cosmogónica (Lisbona Guillén, 1992), es decir, un descentramiento de los referentes cosmovisionales de los pueblos zoques.

proyectos estratégicos extractivistas impulsados por agentes nacionales e internacionales, tanto públicos como privados.

De ser una población agrícola en la que *wane*<sup>3</sup> y la transmisión oral de la costumbre eran coherentes con un modo tradicional de organización y transmisión del poder político religioso detentado por especialistas rituales o costumbreros, Ocotepéc se convirtió a partir de mediados del siglo pasado en una población cincelada por trabajadores zoques retornados de los márgenes de las ciudades, intercomunicada por infraestructuras discontinuas de luz y agua ensambladas sobre una geografía sagrada, hoy surcada por transportes colectivos, privados y de carga. Desde una suerte de periferización urbana, sobre antiguas redes de reciprocidad ritual, las *ode yomo* (mujeres) y los *ode pøt* (hombres) de Kubimø se cuelgan a una globalización que Lins Ribeiro (2008) caracterizaría como popular o no hegemónica en medio de la crisis neoliberal.

De la mano de migrantes, estudiantes, profesionistas, jornaleros, obreros, trabajadoras domésticas, albañiles, transportistas y comerciantes en movilidad entre Tuxtla, Ciudad de México, Monterrey, Chicago y Ocotepéc, han llegado al pueblo diversas tecnologías de reproducción y copia musical, así como instrumentos y soportes que introducen nuevos hábitos de escucha, modas, estilos y gustos. Estos elementos se integran en una localidad con una arraigada tradición lingüística y religiosidad popular, fundamentada en una cultura resistente. En el Ocotepéc contemporáneo se pueden escuchar tanto *wane* como cumbia tropical, onda grupera, baladas de los ochenta, reguetón y rock urbano, que se enseñan con guitarras que acompañan los coros en las iglesias, así como por agentes de algunas ONG y diversos grupos religiosos que evangelizan a los jóvenes y los incorporan en sus coros.

La historia contemporánea del macrodiscurso sonoro (Woodside, 2008)<sup>4</sup> de Ocotepéc es la del flujo e intercambio de músicas itinerantes que se han sedimentado en el tiempo en forma de frecuencias radioeléctricas, vinilos, casetes, CD, USB, bluetooth y plataformas digitales accesibles por la web 2.0. Sin embargo, el flujo técnico lo es también de experiencias significativas y conocimientos que se han *des-re-territorializado* en las andanzas de quienes entran y salen del pueblo;

<sup>3</sup> Música y danza rituales tradicionales desde el contexto zoque u *ode pøt*.

<sup>4</sup> Woodside (2008) propone el concepto de *macrodiscurso sonoro* para entender la historicidad del paisaje sonoro de un tiempo y espacios determinados; a grandes rasgos, un macrodiscurso sonoro está compuesto de múltiples *capas* o *sedimentos* discursivos, soportes, dispositivos, prácticas y marcas sonoras que coexisten a manera de acervo disponible en la memoria colectiva.

algunas historias de vida de las y los ocotepecanos ilustran nítidamente el proceso en que la adquisición de nuevos saberes, gustos y tecnologías musicales acompañan y dan sentido a su experiencia migrante, para luego incorporar nuevos discursos y nuevas narrativas que terminan por formar parte de una memoria colectiva (Ruiz Garza, 2019).

En Ocotepec, por ejemplo, el rock urbano es un gusto musical muy arraigado, porque constituye un poderoso referente simbólico de la experiencia de adolescentes y jóvenes que migraron a la Ciudad de México desde mediados de la década de 1980, alternando su vida como trabajadores de la construcción con *tokines* y bailes los fines de semana, en las periferias de la megalópolis. Música como la del Haragán, Lira’N Roll, El Tri, Banda Bostik, Bandido o de Rockdrigo González y José Luis DF se tiene en alta estima entre algunos jóvenes adultos y adolescentes, escuchándose tanto de cotidiano en la vida privada, como en las ferias del pueblo. Gusto similar se tiene por el rock en español y el rock clásico en inglés. Fenómenos próximos se pueden percibir respecto de la música tropical, la música ranchera, la cumbia, el movimiento sonidero, o del *hip hop*, la música pop o recientemente del reggaetón y los nuevos corridos sierrreños o corridos tumbados.

En Ocotepec se generan identidades sociomusicales diversas que se profundizan hasta convertirse en estilos o medios de vida; por ejemplo, alrededor del año 2000 el profesor Roque Estrada<sup>5</sup> fue precursor de las bandas tropicales en Ocotepec con proyectos como Afrobenj o Los Pachangueros, lo que influenció a otros habitantes que posteriormente formaron grupos como Kubi’s Klan. Se tiene registro de un habitante oriundo de Tepito (CDMX) que, tras casarse con una mujer zoque y mudarse a Ocotepec, se convirtió en un reconocido músico sonidero y solicitado proveedor de equipo de audio. Lo mismo ha ocurrido con conjuntos de música nortea, conjuntos de marimba, tecnobandas y, por supuesto, grupos de música popular alternativa desde géneros como el ska, el punk, el metal y el *hip hop*, sobre todo entre las y los jóvenes de Ocotepunk.<sup>6</sup>

Esta herejización musical no significa “pérdida cultural” o identitaria. Si bien se inscribe en la sistemática marginación política y religiosa de los especialistas rituales que detentan el control de la música y las danzas tradicionales,<sup>7</sup> la

<sup>5</sup> Padre de Pedro Estrada, vocalista de La Sexta Vocal.

<sup>6</sup> Por supuesto que entre estas identidades sociomusicales se tejen también procesos de transmisión y ruptura intergeneracional.

<sup>7</sup> Bolaños (2015) habla de este proceso, al igual que Lisbona Guillén (1992) y otros autores.

tradición persiste como elemento estructurante de la musicalidad y la religiosidad –y ritualidad– popular de las y los zoques ocotepecanos, siendo un sustrato de sentido que subyace a todas las adquisiciones tecnológicas y discursivas subsecuentes. Siguiendo algunos estudios sobre rock en lenguas mayas de Chiapas, se entiende que los sistemas musicales tradicionales son una herencia epistémica desde la cual las generaciones jóvenes traducen “lo nuevo” en función de las reafirmaciones contemporáneas de su cultura (Sánchez Garza, 2018), y lo mismo puede decirse del macrodiscurso musical zoque.

Un claro ejemplo es la fiesta de Santa Cecilia, en la que todos los músicos del pueblo se congregan en torno a la santa patrona de la música para pedirle el *muj'sokiuy*, fortaleza o habilidad para desempeñar el don de ser músico. El centro de la celebración es el interior de la capilla de Santa Cecilia, donde solo pueden ejecutar su oficio los músicos tradicionales invitados por la junta de festejos, encargados de los rezos, las danzas y los sones rituales, mientras que en el exterior se dispone un escenario para que las músicas profanas sean ofrendadas. En 2017 ofrecieron su oficio jóvenes raperos, roqueros urbanos, tecnobandas, conjuntos norteños o tropicales y un sonidero. Sin embargo, el cargo ritual solo puede recaer en los músicos de tambor y carrizo que en esa ocasión viajaron en procesión ritual desde la localidad de San Antonio Poyonó.<sup>8</sup>

El joven Rolando Hernández explica que si bien los músicos tradicionales son “el motor de la fiesta”, el festejo se realiza de manera autogestiva entre los habitantes del pueblo, dado que no reciben apoyo del ayuntamiento ni de las autoridades religiosas que dicen representarlos, de manera que este y otros festejos populares y tradicionales ponen de relieve la marginación en la que resisten las músicas y danzas tradicionales y sus guardianes ejecutores, a la vez que el conjunto de estrategias, redes y modos de autogestión que las hacen prevalecer. Finalmente, dan cuenta de la diversidad que caracteriza al macrodiscurso sonoro zoque que, pese a su carácter multívoco y fragmentario, reubican al centro a la tradición ancestral que resiste desde el margen de la cultura popular contemporánea del pueblo.

No obstante, en Santa Cecilia también se presenta una disputa por la hegemonía en el macrodiscurso musical de Ocotepec, la cual parece cifrarse en

---

<sup>8</sup> Según don Cenobio Cruz Castellanos, los músicos tradicionales tienen el cargo de *sostener* el festejo, debiendo alternar tandas de rezos con tandas de música tradicional, para tocar, después de varios ciclos similares, de corrido y sin parar toda la noche, descansando solo para comer; para ello, permanece tres días en el barrio del santo a festejar, visitando las casas de los mayordomos, en las que se reparten café, pan y tamales.

términos de fusión y fisión intergeneracional en la transmisión del poder (Ruiz Garza, 2022). Cada generación ha de hacer valer su modo de entender y participar de la cultura en común, a través de sensibilidades musicales distintas. Esto se puede observar en celebraciones como la Feria de San Marcos, santo patrono del pueblo, en la que por un lado la música tradicional parece haberse retirado a la intimidad del grupo familiar y, por otro, la fiesta pública constituye un escenario a disputar entre los distintos gustos musicales con los que se identifican y distinguen diferentes generaciones, entre las cuales también se dan asimetrías y luchas de estatus, poder político, económico y simbólico.

En las vísperas de la fiesta de San Marcos de 2018, observé que las autoridades del ayuntamiento contrataron a una productora de espectáculos que ofrecía en distintos pueblos de Chiapas un catálogo de artistas de música nortea, ranchera, música de banda y corridos en sus múltiples subgéneros contemporáneos, atendiendo a un gusto popular predominante, frente al cual se declaraban críticos diversos sectores de la juventud, entre ellos los jóvenes de Ocotepunk. Ellos consideraban, desde sus criterios de distinción y gusto, que las autoridades gastaban fuertes sumas de dinero del erario en pagar mala música de otros lugares, en lugar de apoyar al movimiento de jóvenes del pueblo, por lo que plantearon la posibilidad de entregar un oficio a las autoridades para que tocaran las bandas locales.

Si la propuesta no prosperó en 2018, lo hizo en 2019, cuando el ayuntamiento pasó del control del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al de MORENA (Movimiento de Regeneración Nacional). Ese año, el balcón de la presidencia municipal daba la bienvenida con un letrero que decía Møjakubisøk o “La fiesta del pueblo”, destinando un pequeño escenario para el primer festival Naskobajk (“Madre Tierra”), en el que tocaron algunas bandas locales de ska, *happy punk* y metal.<sup>9</sup> Por primera vez, el escenario principal no fue reservado para ningún grupo de música de banda, sino para El Haragán (rock urbano de la Ciudad de México), para la Tuchtlan Jazz Band (ska jazz de Tuxtla), Zoque Canibal (ska core de Tuxtla) y La Sexta Vocal (ska zoque de Ocotepéc), fue la primera vez que estos estilos musicales tomaban el lugar estelar en la fiesta del santo patrono de Kubimø.

En síntesis, una significativa diversidad de estilos y usos musicales coexisten y se arraigan en la cultura e identidades zoques, distribuyéndose situacionalmente de manera asimétrica en la estructura social, sin permanecer fijos. Esta

---

<sup>9</sup> También hubo espacio para un certamen de belleza y danzas folclóricas.

distribución puede darse en términos etarios, de clase o status, devolviéndonos la imagen de una colectividad intraétnicamente diferenciada y compleja que a través de la música administra, distribuye y disputa el control del tiempo-espacio público, mediante actividades festivas, rituales, políticas y religiosas.<sup>10</sup> En este sentido, el punk, el ska y el rock urbano de las generaciones más jóvenes disputaban el control de San Marcos a los corridos, la música de banda y las canciones rancheras en el gusto de las generaciones predecesoras, que a su vez administraban la vida pública, hasta que las elecciones de 2018 invirtieron la correlación de fuerzas.

Es importante preguntarnos por el lugar que ocupan en Ocotepunk la música y las danzas tradicionales o *wane*.<sup>11</sup> Si bien ninguna música popular contemporánea se opone a la música tradicional, esta tiene un estatus paradójico en el orden sociocultural del pueblo; si por un lado hay una innegable identificación de los habitantes con ella y un reconocimiento de su importancia como “motor” de la cultura, por otro se profundiza la marginación de sus detentores respecto de la vida pública, política y festiva; sin embargo, en tanto situada al margen, los jóvenes de Ocotepunk se identifican con ella, al menos parcial o fragmentariamente, articulando discursos y prácticas en oposición a las estructuras locales de poder y poder crear posiciones híbridas desde las que lo popular alternativo y lo tradicional dialogan y se retroalimentan.

### ***Kipjkuy*. La emergencia de Ocotepunk**

El principal actor de Ocotepunk son sus jóvenes. La categoría de juventud se corresponde con una posición subordinada en una estructura que establece alteridades y jerarquías a partir de la edad (Kropff, 2011). En términos simples, refiere el lado subalterno en una relación de poder en la que los predecesores administran y rigen una sociedad, mientras que los sucesores buscan mejorar su posición no solo acatando la norma, sino estableciendo las propias, para lo cual no solo disputan, sino que negocian con el poder preestablecido. Esto ocurre en los diversos campos sociales que definen la existencia de Kubimø, como sus formas de poder político o ritual, su perfil productivo, la administración tempo-espacial, sus festividades y, por supuesto, su producción estética, específicamente la musical.

---

<sup>10</sup> Por otra parte, la musicalidad doméstica o privada parece ser el subterfugio en el que cotidianamente se nutren, reproducen y mantienen vivos los vínculos que detentan ese poder.

<sup>11</sup> Que representaban el *status quo* hasta la primera mitad del siglo XX, cuando los especialistas rituales detenían el control político y religioso del pueblo.

Ocotepunk es el modo en que un sector de la juventud zoque participa en la definición contemporánea de Ocotepec, teniendo a la música ska, metal, punk y rock como su principal discurso contracultural, vinculado a conceptos como rebeldía, resistencia, conciencia o revolución, que nutren reflexiones críticas de los jóvenes zoques sobre las condiciones de violencia en que se desenvuelve su vida y de las cuales responsabilizan a los adultos al frente del pueblo: gobernantes, líderes religiosos, docentes y personas a cargo de la jefatura familiar.

Este *continuum* de violencias (Bourgois, 1991) se identifica con el concepto zoque de *ijtkuy* o sistema, refiriendo ellos al capitalismo, que desde su reflexión se manifiesta en el abandono de los adultos hacia los jóvenes, en la migración, violencia intrafamiliar, drogadicción, explotación sexual, violencia de género, precarización laboral, deserción escolar o suicidio juvenil. Frente a este contexto, los jóvenes de Kubimø oponen el concepto de *kipjkuy* o revolución, considerando a la música ska, metal, punk o rock como un instrumento de resistencia que puede ser coherente con el *ode ijtkuy kipsokiuy* o modo de pensamiento zoque. Ocotepunk, así, emerge en oposición al *ijtkuy* y emprende su *kipjkuy* fusionando referentes contraculturales provenientes de culturas musicales populares de carácter global,<sup>12</sup> con su herencia cultural.

Los antecedentes de Ocotepunk se encuentran en las migraciones de jóvenes trabajadores a las grandes obras hidroeléctricas entre las décadas de 1960 y 1980, donde forjaron experiencia como obreros, para después desplazarse a las periferias de la Ciudad de México donde se encontraron con el rock urbano. Localidades como Los Reyes, en el Estado de México, quedaron ligadas a Ocotepec como si fueran extensiones territoriales. Alrededor de 2006, un joven estudiante llamado Evodio Cruz comenzó a llevar al pueblo música ska, punk y *reggae*, por lo que fue considerado “el primer punk de Ocotepec”. Miguel Morales, primo hermano de Evodio Cruz, comentaba en 2017, en un conversatorio durante el IV Festival Internacional Estruendo Multilingüe en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM:

Este movimiento lleva por lo menos diez años, diez años que en Ocotepec llegó el punk y el rock, porque el ska y el *reggae* tendrá como... no, creo que el movimiento lleva más, como trece años. Me acuerdo

<sup>12</sup> Es importante señalar que el acceso a estos contenidos globales no se dio en principio por canales hegemónicos; más arriba, con Lins Ribeiro (2008), queda claro que sus formas de distribución son informales, se nutren de las migraciones y la piratería, así como del intercambio directo entre comunidades concretas.

que vino un primo mío, que ahorita ya está muerto, descanse en paz... él vino a estudiar al DF y entonces trajo discos de punk y rock, pero él regresó muy diferente a como se había ido, con el pelo rosa, punk; con unos pantalones cuadrados de colores, playeras de los Ramones, botas y *piercings*. Y empezaron a hacer los *tokines*.

Semejante al caso de Evodio, otros jóvenes de su generación, como Rusbelt Cruz López El Rus, también migraron para buscar trabajo y estudios, aunque en la capital chiapaneca, alrededor de 2006. Tuxtla Gutiérrez era entonces una ciudad media en la que las culturas juveniles del *skate boarding* y los *tokines* de *reggae* y *ska* tenían presencia en espacios públicos como el Parque Central, el 5 de Mayo o el de la Juventud. Fue en el ir y venir de El Rus que las tablas para patinar y los discos piratas de *reggae* y *ska* se introdujeron en Ocoatepec. La cancha de básquetbol del pueblo se convirtió en una pista de *skating*, sonorizada por la grabadora en la que El Rus reproducía compilaciones de sus bandas preferidas. El Rus dijo en entrevista a inicios de 2018, desde la cancha de básquet del pueblo:

Cuando llegué a Tuxtla, iba a estudiar la prepa, pero no se pudo por falta de recursos económicos y me puse a trabajar y a cotorrear con los chavos y empecé a patinar. Llegaba al parque central (de Tuxtla), pero patinaba solito porque no conocía a nadie y fue cuando me toparon unos chavos y me preguntaron si quería aprender. Patinábamos y empecé a escuchar la música *ska* y a llegar a los *tokines*. Cuando me vine a Ocoatepec, me traje lo que es la música *ska* y me traje las patinetas y les empecé a enseñar los trucos y todo. Sacaba mi grabadora y los chavos escuchaban lo que les ponía: “este es el *ska*, esto es lo que escuchan allá en Tuxtla”, les decía, y les empezaba a gustar.

Junto a Evodio y el Rus, Alde Estrada y muchos otros jóvenes construyeron una red de intercambio de música. Pedro Estrada, vocalista de La Sexta Vocal y hermano menor de Alde, comenta que alrededor de 2007 supo de un chavo que tenía quemador de CD, por lo que recurrían a él para acceder a compilados de bandas de *reggae* y *ska*. Otros espacios a través de los que los jóvenes accedían a una mayor diversidad de músicas, fueron el taller de computación del Colegio de Bachilleres del pueblo y los primeros cibercafés; por otro medio, la instalación informal de Internet satelital y de TV privada amplió el universo de posibilidades

dejando atrás a la migración como única vía de acceso a nueva música. Para 2010, la música *reggae*, ska, punk y metal de bandas nacionales, estatales o extranjeras ya eran bien identificadas por seguidores y detractores en el pueblo.<sup>13</sup> La densidad de vínculos de intercambio y compartición entre jóvenes pronto se convirtió en un movimiento local y una colectividad unida por el gusto y la creación musical y, particularmente, por la fiesta y los *tokines*, haciendo emerger al fin a Ocotepunk como una escena autogestiva.

Alrededor de 2007 comenzaron a organizarse los primeros *tokines* en Ocotepunk. Las relaciones entre algunos jóvenes de Kubimø con las escenas subterráneas de Tuxtla Gutiérrez permitieron la llegada de bandas de ska, punk y *reggae* chiapanecas hacia Ocotepuc, que accedían a tocar de manera solidaria, cobrando únicamente por sus pasajes, tejiendo así una identificación entre la juventud zoque ocotepecana y la tuxtleca. Miguel Morales y Donaciano Cruz, actuales integrantes de las bandas La Sexta Vocal y el Umbral de la Noche, recuerdan que Evodio, junto con el Rus y otros, fueron los primeros en organizar estos *tokines* pidiendo el apoyo económico de los habitantes del pueblo. Por supuesto que estas prácticas organizativas no eran bien vistas por buena parte de la población, ni por la autoridad, ni por otros jóvenes. Estos eventos se caracterizaban por ser improvisados y no había manera de contener situaciones conflictivas lo que justificaba así el abuso de las autoridades municipales. Según algunos informantes en mi trabajo de campo, el tercer y último *tokín* de este tipo se llevó a cabo en abril de 2010 en el parque central de Ocotepuc, que terminó en una riña callejera contenida violentamente por la policía municipal como causa indirecta de la muerte de un joven.

No hay un consenso entre los testimonios sobre la iniciativa de formar La Sexta Vocal, primera banda de ska del pueblo, aunque todos coinciden en que debutó en la feria del pueblo de 2012 por invitación del Colegio de Bachilleres para interpretar una canción de Los Fabulosos Cadillacs. La banda, aún sin nombre, estaba formada por Donaciano Cruz, hermano de Evodio, Miguel Morales (primo de Evodio) y los hermanos Pedro y Alde Estrada, hijos del profesor y músico Roque Estrada, quien les apoyó con instrumentos musicales. Múltiples voces

---

<sup>13</sup> Es importante mencionar que estas redes de intercambio musical no se cimentaron sobre la nada. Los jóvenes implicados no solo pertenecían al mismo pueblo, sino que estaban unidos por lazos familiares, laborales y escolares; también eran vecinos y se acompañaban en sus migraciones instaurando redes de apoyo mutuo dentro y fuera de Ocotepuc. De ser compañeros de juego en la infancia, pasaron a compartir las calles, las banquetas, las canchas y también la noche.

coinciden en que fue la poeta zoque Mikeas Sánchez<sup>14</sup> quien los nombró La Sexta Vocal refiriendo al fonema “Ø” que ocupa el sexto lugar entre las vocales del idioma zoque.

Aunque La Sexta Vocal tuvo proximidad con el movimiento sociopolítico zoque,<sup>15</sup> optaron por diversificar su presencia en distintos canales de la producción cultural. Por un lado, hacia dentro del pueblo fueron inspiración para que otros jóvenes formaran sus propias bandas como Nasakobajk (rock alternativo), Anuku (rock), Kojama (metal punk), El Umbral de la Noche (ska) y Cultura Ancestral (*happy punk*), con las que los *tokines* de Ocotepunk pasaron de importar bandas, a promover las suyas. Hacia afuera del pueblo, La Sexta se integró al movimiento de bandas en lenguas originarias, en ese momento representado principalmente por el *bats'i rock* de los pueblos mayas de Chiapas, compartiendo con ellos los escenarios “De Tradición y Nuevas Rolas”, organizados por la Dirección General de Culturas Populares, así como por otras instituciones culturales en el estado, como el Centro de Lenguas, Artes y Literatura Indígenas (CELALI). Hacia afuera, La Sexta Vocal se ha movilizado más allá del circuito de las instituciones públicas, profundizando su relación con la escena del ska chiapaneco. La escena subterránea de la capital chiapaneca, con sus pequeños sellos independientes, sus foros culturales y sus *tokines* autogestivos, ha sido fuente de inspiración y plataforma de movilización para La Sexta y, con ella, para las bandas de Ocotepunk.

Desde su formación en 2012, La Sexta Vocal ha formado parte importante de las escenas de Tuxtla Gutiérrez, dándose a conocer más allá de Ocotepéc, entablando relaciones de colaboración con bandas chiapanecas como La Ruta

---

<sup>14</sup> Mikeas Sánchez era directora de la XECOPA del sistema de radiodifusoras indígenas de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CNDPI) y como escritora formaba parte del Centro de Lengua y Cultura Zoque (CLyCZ), movimiento de intelectuales y profesionistas zoques que junto con académicos y activistas buscaba organizar y unificar a los territorios y las identidades zoques. Esta plataforma fue fundamental para que La Sexta Vocal en sus inicios comenzara a conocerse fuera del pueblo. Por otra parte, según el comunicador y promotor de cultura zoque, Antonio Hernández, la Radio Proletaria (colectivo radial independiente que daba voz a otros colectivos involucrados en movimientos populares, campesinos e indígenas y a expresiones contraculturales) contribuyó también a organizar a los jóvenes de Ocotepéc a través de talleres de radiodifusión, estableciendo un canal importante para que La Sexta Vocal se diera a conocer.

<sup>15</sup> Bolaños (2015) identifica la emergencia juvenil zoque como una característica de las *generaciones posterupción*, refiriendo que se trata de jóvenes zoques nacidos después de la erupción del volcán Chichónal de 1982, que significó una crisis demográfica, territorial y política para los territorios al norte oriental de Chiapas, al obligar a sus habitantes a desplazarse, fundar nuevos pueblos y reconstruir (y en muchos casos, reinventar) su cultura, por ejemplo, a través de las artes o de la actividad intelectual. El movimiento zoque representado por el CLyCZ, a mediados de los años diez, se politizó y enfocó en la defensa del territorio contra los megaproyectos extractivistas de hidrocarburos y minerales, promovidos por la reforma energética del gobierno federal en el sexenio de Enrique Peña Nieto, contando para ello con el apoyo de La Sexta Vocal.

Skandalosa, La Tuchtlán Ska Jazz, Zoque Caníbal, La Margarita o La Mamuska, que tienen entre sus integrantes tanto a músicos autodidactas o amateurs, como otros formados en la Licenciatura en Jazz y Música Popular de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, músicos que han nutrido también la formación de La Sexta y otras bandas de Ocotepunk. Hasta antes de la pandemia provocada por el Covid-19, La Sexta ya comenzaba a estrechar sus vínculos con actores de la escena del ska nacional, a través de festivales como el Vive Latino, el SkaTex o el Non Stop, sin mencionar un sinnúmero de *tokines* en otros estados del país, incluida la Ciudad de México en espacios como el Foro Alicia o el Hilvana.

El proceso de exteriorización de Ocotepunk ha transformado profunda, aunque lentamente, la percepción de los adultos de Ocotepec respecto a un sector juvenil que ha conquistado su propia voz. Este cambio ha modificado el grado de compromiso que la escena tiene con su discurso de defensa cultural, llevando a sus involucrados hacia la profesionalización y constituyendo una pequeña economía en torno a la producción musical. Sin embargo, también ha generado diferencias y tensiones debido al liderazgo que algunos jóvenes ejercen sobre otros. Este caso ilustra el tejido de una red orientada a la producción musical independiente como un mecanismo de participación sociopolítica y cultural.

Ocotepunk ha instituido una estética, un discurso y un modo de ser distintos, estableciendo mecanismos para la creación y apropiación de espacios públicos, a menudo fuera del control adulto. Esta escena ha generado una identidad distintiva entre las juventudes del pueblo y provoca tensiones y conflictos con jóvenes de otros barrios y trayectorias de vida diferentes. Sin embargo, hay un consenso sobre la importancia de este proceso para dar voz a un sector que no había tenido representación sociocultural ni política en un pueblo mayoritariamente habitado y producido por jóvenes.

Es crucial prestar atención a la dimensión discursiva de lo que se piensa y siente desde la juventud zoque de Ocotepec. Más allá de un cancionero popular juvenil que incluye seres míticos, reinterpretaciones de tradición oral en lengua zoque y *sampleos* de instrumentos tradicionales sobre ritmos contemporáneos, lo más relevante es el contraste entre la dura realidad de las juventudes zoques y la alternativa que ofrece la tradición oral, sus territorios sagrados y su sistema cosmogónico. Esta tradición no se recibe como una calca regulada por el canon adulto, sino que se reelabora de formas novedosas desde la autonomía creativa, reintegrándola en la cultura popular como un potente elemento organizador de sentido y

creador de subjetividad. Miguel Pérez, líder de la agrupación Kojama, señalaba en una de nuestras muchas conversaciones en 2018:

Ocotepunk es la parte rebelde consciente de Ocotepec, creo que se podría decir anarquista, porque va rompiendo esquemas sociales. Sería la parte que se encarga de tratar de crear otro ambiente, un nuevo ambiente para el pueblo y traer nuevas propuestas, porque está muy cerrado en la ideología de como están y sienten que no deberían cambiar y que no deben buscar alternativas a su manera de vivir y por eso somos la parte rebelde. Hay rebeldía sin conciencia en Ocotepec: rajarte la madre con tu compañero, con tu vecino y sin ningún sentimiento hacia ellos.

En síntesis, es importante recalcar que Ocotepunk, desde el pensamiento de los jóvenes que hacen parte de este movimiento, no es la ruptura o la subversión del orden ancestral, sino del caos originado por la adopción de ideologías y aspiraciones ajenas a ella. Junto con el movimiento zoque, hay una coincidencia en que la crisis social que se vive en sus territorios ha sido causada en las últimas décadas por las autoridades emanadas de los partidos políticos predominantes que han permitido la presencia de agentes “de cambio” que no han hecho más que profundizar la violencia, el ecocidio, el desplazamiento forzado y la desaparición generalizada del *ode ijtkuy kipsokiuy*. En este sentido, Ocotepunk vive su revolución o *ijtkuy* construyendo, imaginando y manteniendo viva la posibilidad de un futuro distinto.

### ***Ipstøjk*. Ocotepunk como política cultural**

El Foro Laberinto fue el primer espacio cultural subterráneo autogestionado por jóvenes de Ocotepunk en y para su pueblo. Para entender su proceso de conformación es necesario mirar fuera de Ocotepec. Sus inicios se remontan a 2015, en el Foro de La Sexta Vocal en Tuxtla Gutiérrez, que formaba parte de la vida *underground* de la capital chiapaneca. Esta escena se caracterizaba por su *interesce-nismo* e interdisciplinaridad, con diversos estilos contraculturales y distintas expresiones artísticas heterodoxas conviviendo en espacios culturales comunes. Foros como Santa Rabia, San Rocker, Casa Forito y Candilejas, junto con muchos otros lugares improvisados para eventos musicales esporádicos, constituían un circuito en el que se presentaban bandas de ska, punk, *reggae*, rock y metal. Al mismo tiempo, se desarrollaban muestras de cine, lecturas de poesía y exposiciones

plásticas, lo que permitía la reivindicación de las identidades zoques desde una perspectiva contemporánea y urbana.

El Foro de La Sexta Vocal fue recibido por los medios tuxtlecos como un acontecimiento importante, pues se inauguraba en un ambiente intelectual de *revival* zoque, en pleno *boom* de la música popular alternativa en lenguas originarias en Chiapas, México y Latinoamérica y en el contexto de lucha de los pueblos zoques contra una reforma energética que amenazaba sus territorios ancestrales con proyectos extractivistas de hidrocarburos. El principal impulsor del foro era Miguel Morales, guitarrista de La Sexta Vocal, quien por entonces se encontraba estudiando en Tuxtla Gutiérrez, al mismo tiempo que promovía y gestionaba las presentaciones de su banda; no obstante, la inspiración, los contactos y los vínculos no bastaron para sostener el proyecto, hasta que tuvo que retirarlo a Ocotepéc, ahora bajo el nombre de Foro Laberinto, inaugurándolo el 3 de diciembre de 2016.

La vuelta del Foro de La Sexta Vocal al pueblo, ahora bajo el nombre de Foro Laberinto, significó un parteaguas para Ocotepunk, porque desde ese momento se convirtió en una plataforma para bandas locales y en referente para gestores, músicos, periodistas musicales y operadores de políticas culturales. Los logros de La Sexta Vocal, por otra parte, se volvieron un factor de activación para muchos jóvenes del pueblo, considerando que para entonces ya habían participado en diversos festivales fuera de Chiapas, entre ellos varios encuentros de Tradición y Nuevas Rolas, un Estruendo Multilingüe y un Cumbre Tajín, y que ya contaba con su primer disco (el *Ode Mabaxä*)<sup>16</sup>. La agrupación ya comenzaba a vincularse con actores clave de la escena del ska nacional, como el productor Deals Olan de Out of Control Records y con foros independientes de la Ciudad de México, como el Alicia o el Hilvana.

El nombre del Foro Laberinto hacía honor al *ipstajk*. Siguiendo a Bolaños (2009), el *I'ps tijk* o las “Veinte Casas” hacen parte de una geografía onírica, mítica y sagrada en la que habitan los nagueles, los ancestros y los seres-encanto. A la manera de un *upside down* transpuesto, coexistente y simultáneo a nuestro plano cartesiano, en el *ipstajk* las entidades no humanas como los animales, volcanes, ríos y lagos, al igual que el sonido, adquieren forma humana y conviven junto con santos, ancestros y seres míticos asequibles a músicos, danzantes, rezanderos y

---

<sup>16</sup> Producido en julio de 2014 por La Sexta Vocal y grabado y mezclado en el Rockconsultorio, un estudio de producción independiente a cargo de Braulio Díaz, un importante impulsor del rock chiapaneco durante la década de 2000.

curanderos mediante la experiencia onírica o estados alterados de conciencia. Asimismo, el *ipstajk* es un entreverado laberinto en el que se encuentran veinte casas o tribunales regidos por señores que dictan el destino de vivos y muertos; no obstante, uno de los elementos fundamentales del *ipstajk* es su carácter festivo y eminentemente musical.

Según diversas conversaciones que tuve con algunos jóvenes músicos enredados en Ocotepunk, el *ipstajk* o Laberinto, más que ser un inframundo lúgubre, se trataría de un espacio carnavalesco en el que se invierten las jerarquías, se ridiculizan los estatus y tienen lugar la embriaguez, el baile, la locura y la interacción horizontal entre lo humano y lo no humano, entre *lo ode* (zoque) y *lo ladino*, entre lo animado y lo inanimado y entre lo sagrado y lo profano. Lo distingue también un carácter lúdico en el que los destinos se definen a través de justas, moralejas, trucos y tratos entre todas las entidades que lo habitan. Este ambiente parece ser el que las y los jóvenes zoque ocotepecanos deseaban imprimir en su propia escena, reinterpretando desde su cultura musical alternativa los saberes ancestrales.

Cosmovisión deviene experiencia estética. En sus pocos meses de existencia, el Laberinto hizo posible recrear el espíritu del *ipstajk* a través del arte, principalmente de la música. Al mismo tiempo que sala de *tokines*, el Laberinto fue galería de grafiti, biblioteca comunitaria, hostel, recinto de exposición fotográfica, cineclub, cuarto de ensayos, estudio de grabación y espacio para talleres. En él tuvieron lugar presentaciones de libros, festivales, talleres para niños, niñas y adolescentes y muestras gastronómicas. Este foro cultural también devino espacio de reflexión sobre los problemas que aquejan a la vida cotidiana de la juventud zoque ocotepecana, así como punto de encuentro con agentes culturales y sociales externos al pueblo, como lo fui yo en un momento dado.

El proyecto Laberinto constaba de dos elementos organizativos, el Colectivo Laberinto y Laberinto Réconds. El primero se ocupaba de la activación cultural de la juventud del pueblo a través de una cartelera cultural que iba más allá de la música, en algunos casos afín al calendario festivo de Ocotepec. Por otra parte, Laberinto Réconds ha sido un proyecto de productora musical orientado a promover a las bandas de Ocotepunk, hacer *booking* para bandas de ska chiapaneco y llevarlas a tocar a la Ciudad de México e invitar a agrupaciones de otras ciudades y localidades de dentro y fuera de Chiapas a tocar al pueblo. En este sentido, el concepto laberíntico, más que ser exclusivamente zoque o indígena, se conformó

como una bisagra *trans-contracultural* entre la escena de Ocotepunk y las de otras ciudades.

El Foro y el Colectivo Laberinto llenaban un vacío en cuanto a políticas culturales en el pueblo, en tanto que no se contaba con una casa de cultura comunitaria; si bien se contó con una en el período 1999-2001,<sup>17</sup> durante el primer gobierno municipal de oposición (Partido de la Revolución Democrática, PRD), esta dejó de recibir apoyo cuando el PRI recuperó el control del ayuntamiento, incautando todos los insumos necesarios para la realización de actividades, principalmente danzas y músicas tradicionales. Si bien, en principio, el Foro Laberinto no promovía actividades de carácter tradicional, de a poco las fue considerando parte importante de su apuesta, por lo que empezó a programarlas; tal es el caso de los concursos de altares de Todos Santos o la recuperación de la danza de la calavera.

Sin embargo, el Foro Laberinto no fue bien visto por parte de las autoridades del ayuntamiento, que en repetidas ocasiones hicieron cortes de luz para interrumpir sus actividades. Se responsabilizó al foro, sus *tokines* y a sus organizadores de la violencia entre jóvenes de barrios rivales en el pueblo. La presencia del foro tenía lugar en un contexto de tensiones políticas y sociales, derivadas del descontento popular con sus autoridades por el mal uso de recursos públicos destinados a salud, vivienda e infraestructura urbana, además de que se avecinaba un proceso electoral en el que se renovarían sus autoridades. A mediados de 2017, el Foro Laberinto comenzó a decaer cuando jóvenes presuntamente pagados por el ayuntamiento boicotearon un mitin de opositores al gobierno municipal en la plaza central, derivando en la quema y saqueo del palacio del ayuntamiento.

En general se desató un ambiente de incertidumbre, al mismo tiempo que de estigmatización de la juventud, sobre todo contra aquella que participaba políticamente desde la oposición, entre quienes se encontraban jóvenes que hacían parte del movimiento de Ocotepunk. Las actividades en el Foro Laberinto se volvieron más esporádicas, obligando a sus gestores a dialogar con las autoridades para organizar eventos, como la segunda edición del Festival “A bailar con los muertos zoques” o la segunda del Festival de Las Resistencias y Las Rebeldías Zoques, que a diferencia de las primeras se realizaron con restricciones de consumo de alcohol, horarios, aforos y con el apoyo de la policía municipal. Para los involucrados en la

---

<sup>17</sup> En aquella época el director e impulsor de la casa de cultura fue el profesor Roque Estrada, padre de Pedro Estrada, vocalista de La Sexta Vocal.

escena se hizo importante mandar el mensaje de que su movimiento no era violento y de que era respetuoso con el pueblo y sus costumbres.

Si bien el Foro Laberinto continuó siendo punto de reunión para el desarrollo de algunas actividades, entre mediados de 2017 y 2018 dejó de tener viabilidad organizativa, económica y operativa; surgieron tensiones entre los intereses de las bandas y el proyecto Laberinto, al mismo tiempo que muchos jóvenes dejaron de colaborar con el colectivo. Por otra parte, la agenda de La Sexta Vocal requería mayor presencia de sus integrantes en Tuxtla Gutiérrez y cada vez más en Ciudad de México, en el marco de la producción de su segundo disco. Finalmente, Laberinto Réconds, por mediación de Miguel Morales, comenzó a operar principalmente desde Tuxtla Gutiérrez, con el fin de montar un estudio de grabación, producir agrupaciones de ska chiapaneco, llevar a bandas zoques a tocar a la ciudad, invitar a bandas de otras latitudes del país a Tuxtla y visibilizar a la capital chiapaneca como una plaza importante en la escena nacional de ska.

De manera paralela, la agenda cultural del Foro se trasladó físicamente a otros espacios. A cargo de Pedro Estrada,<sup>18</sup> las actividades comenzaron a realizarse en el pórtico de su casa paterna, en el centro de Ocotepec, donde se organizaron muestras de cine, *tokines*, talleres, concursos de altares, etc.<sup>19</sup> Sin embargo, las dificultades económicas, organizativas y logísticas para sostener la autogestión de la cartelera, así como la creciente intermitencia en la presencia de colaboradores tanto del pueblo como externos, hicieron que las actividades se volvieran más y más esporádicas. Las exigencias escolares y laborales terminaron por disolver la actividad del Foro.

Las elecciones de 2018 significaron para Ocotepec la organización de todos los sectores de la población, principalmente de la juventud, para oponerse a las autoridades municipales del PRI. La agenda opositora incorporaba demandas de carácter social, urbanístico y de atención prioritaria a la juventud en materia de educación, trabajo, deporte y cultura. Abanderados por MORENA, estudiantes, migrantes, obreros, campesinos y amas de casa, adventistas, católicos o sin clara

---

<sup>18</sup> Hijo del profesor Roque Estrada, quien, como ya dijimos, fue director de la Casa de Cultura Comunitaria entre 1999 y 2001.

<sup>19</sup> El pórtico de la casa de la familia Estrada era quizás el lugar natural para funcionar como foro cultural, en tanto que don Roque, padre de Pedro, no solo había sido el director de la Casa de Cultura, sino un importante promotor cultural interesado en el rescate de danzas y músicas tradicionales, así como impulsor del proyecto de La Sexta Vocal en sus inicios, además de ser docente y precursor de las bandas de música tropical en Ocotepec.

adscripción religiosa, respaldaron la candidatura del joven ingeniero Elías Cruz, que apoyaba al movimiento musical juvenil de Ocotepunk, lo que se reflejó en su trienio con la incorporación de Pedro Estrada como coordinador de la Casa de Cultura de Ocoteppec, dando continuidad al trabajo del Foro Laberinto, siendo este un importante antecedente de la política cultural plasmada en el plan municipal de desarrollo de las administraciones 2018-2021 y 2021-2024.

## Conclusiones

En las últimas décadas, Ocoteppec ha experimentado una transformación musical notable que refleja cambios profundos en su estructura sociocultural. A medida que la comunidad ha transitado de una economía agrícola hacia un entorno más urbanizado y diversificado, la música ha sido tanto reflejo como agente de estos cambios. La *herejización musical* en Kubimø no representa una pérdida de identidad cultural, sino más bien un proceso dinámico donde las tradiciones locales se han entrelazado con influencias globales, como el rock urbano, el ska y otros géneros contemporáneos. Este fenómeno no solo ha diversificado el panorama sonoro del pueblo, sino que también ha generado tensiones intergeneracionales y disputas por el control simbólico y político. A pesar de estas dinámicas, la tradición musical, como el *wane* y otras expresiones ancestrales, sigue siendo un pilar fundamental de la identidad zoque, aunque marginado en ciertos ámbitos públicos, al igual que algunos sectores juveniles.

Es importante señalar que la música en Ocoteppec no solo cumple una función estética o de entretenimiento, sino que también sirve como vehículo de resistencia y afirmación cultural para las generaciones más jóvenes, especialmente en movimientos como Ocotepunk. Estos grupos reinterpretan y recontextualizan las tradiciones locales en un marco contemporáneo, desafiando las estructuras de poder establecidas y reclamando espacios en festividades públicas. Así, la diversidad musical también representa un campo de negociación de identidades sociomusicales diversas dentro de una comunidad intrínsecamente diferenciada en su estructura. En este contexto, la música no solo divide generaciones o grupos sociales, sino que también funciona como un puente que conecta el pasado con el presente y construye una memoria colectiva en un entorno marcado por la globalización y la marginalización política y económica.

En este orden de ideas, algunos jóvenes zoques adoptan la música ska, punk, metal y rock como vehículos para expresar su descontento y resistencia frente a las

condiciones de violencia y abandono que enfrentan. Este movimiento no solo desafía las normas sociales establecidas, sino que también busca redefinir el espacio juvenil dentro de la comunidad, enfrentándose al poder adulto que perciben como responsable de su marginalización. A través de los *tokines* y la creación de bandas como La Sexta Vocal y otras, Ocotepunk se convierte en una plataforma de expresión cultural y política, donde la música se utiliza como herramienta para construir identidad y promover cambios sociales dentro y fuera del pueblo.

Finalmente, resulta sumamente complejo encontrar o construir una categoría que agrupe dentro de sí a experiencias como la de Ocotepunk. En su particularidad tempo-espacial, es distinta de las bandas de punk otomí, en el Estado de México, de mediados de los ochenta, y de las experiencias de *hip hop* feminista en *cmiique iitom* de Sonora durante la segunda década del siglo XXI; como distinta es del fenómeno *mapunkie* en América del Sur y de las industrias musicales en torno al *hip hop* de las *first nations* de Canadá o el rock *native american* en Estados Unidos. Sin embargo, cada una de estas expresiones contemporáneas de identidad sociomusical que surgen desde lo local es reflejo de resonancias multiespaciales y multitemporales que terminan por vincularlas entre sí. Desde mi perspectiva, resulta útil pensarlas a partir de sus emplazamientos en *la economía simbólica* de la música popular (Alabarces, 2008), más que desde una categoría de estilo o discurso musical. Estos emplazamientos nunca son fijos, sino procesuales y también relacionales.

Tomando en cuenta las perspectivas multisituadas e interseccionales contemporáneas, difícilmente se puede hacer análisis de procesos que involucran a la música como el de Ocotepunk, únicamente desde una perspectiva local y juvenil, en tanto que ambas dimensiones se encuentran profundamente enmarcadas en relaciones multilocales y en redes de actores asimétricas, diversas e intergeneracionales. En este sentido, considero que casos como el de Ocotepunk requieren una perspectiva que denomino *reticular*. Bandas, colectivos y artistas musicales de los pueblos originarios se relacionan de manera compleja con actores locales, regionales, nacionales y/o globales, que a su vez pueden obedecer a emplazamientos de poder estatal o gubernamental vinculados a políticas culturales del Estado, o bien a flujos de producción y consumo formales o informales que constituyen economías de diversa magnitud.

Ocotepunk emerge entonces como un fenómeno cultural significativo en el panorama musical de Chiapas, redefiniendo la identidad y la autorrepresentación

de la juventud en el pueblo de Ocotepec, aunque situado en múltiples espacialidades. A partir de 2010, se convirtió en un epicentro vibrante de eventos musicales donde géneros como el rock, ska, punk y metal se fusionaron con la lengua zoque y con diversos aspectos cosmovisionales locales, creando así una expresión original y localizada de música popular alternativa. Este movimiento no solo desafía los estereotipos predominantes sobre las culturas originarias, sino que también redefine los límites de lo que constituye *lo indígena* en la música contemporánea, integrando en sus letras y sonidos las realidades sociales, políticas y culturales locales.

Ocotepunk se inserta en *la economía simbólica* de la música como un lugar de enunciación, disputa y negociación que desafía las narrativas dominantes identificadas con los modos en que el Estado, las políticas culturales y los mercados se presentan *lo indígena* y su musicalidad contemporánea, aunque dialogan con sus imaginarios. Contrariamente a representaciones previas que tendían a exotizar o estereotipar lo indígena en la música, este movimiento articula nuevas formas de pertenencia y resistencia cultural. A través de festivales autogestivos y la profesionalización de sus artistas, las bandas de Ocotepunk no solo encontraron su voz dentro de su contexto local, sino que también establecen conexiones estratégicas que transforman los imaginarios hegemónicos sobre las identidades indígenas en la música contemporánea.

## Bibliografía

- Alabarces, P. (2008). Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12). Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>
- Bolaños, M. A. (2009). Espacio onírico, memoria y reflexividad de los músicos zoques de Chiapas, México. *Indiana*, 26, 17-28.
- Bolaños, M. A. (2015). “Somos otros, pero recordamos de dónde venimos como zoques”: aproximaciones a las generaciones post-erupción y sus dinámicas regionales. *EntreDiversidades*, (4), 59-82.
- Bourgois, P. (2001). The Continuum of Violence in War and Peace: Post-Cold War Lessons from El Salvador. *Ethnography*, 2 (1), 5-34.
- Kropff, L. (2011). Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras. *Alteridades*, 21 (42), 77-89.

- Lins Ribeiro, G. (2012). La globalización popular y el sistema mundial no-hegemónico. *Nueva Sociedad*, (241), 36-62.
- Lisbona Guillén, M. (1992). Religión en Ocotepéc, Chiapas. En *Anuario 1991 Instituto Chiapaneco de Cultura* (pp. 37-74). Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas / Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Paredes, J. L. (2008). Un País Invisible: escenarios independientes, autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa. En F. Toledo *et al.* (coords.), *Cultura mexicana, revisión y perspectiva* (pp. 141-173). México: Taurus.
- Ruiz Garza, E. J. (2019). *Ocotepunk. Juventud, etnicidad y redes de producción musical alternativa desde Ocotepéc, Chiapas*. Tesis de grado en Antropología Social. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ruiz Garza, E. J. (2022). Del bats'i rock y Ocotepunk como escenas musicales juveniles, al experimentalismo sonoro en el arte contemporáneo de pueblos originarios. *Aionograma. Revista sobre juventudes y sociedades contemporáneas*, 2 (2), 36-50.
- Sánchez Garza, H. (2018). *Bolomchon Reloaded: dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del bats'i rock en Los Altos de Chiapas*. Tesis de licenciatura en Etnomusicología. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12). Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular>

### **Entrevistas**

- Entrevista a Miguel Pérez, vocalista de la banda Kojama. 6 de enero de 2018. Archivo personal.
- Entrevista a Rusbelt Cruz, joven zoque de Ocotepéc, parte de la escena de Ocotepunk. Enero de 2018. Archivo personal.
- Entrevista a Miguel Morales, guitarrista de La Sexta Vocal. Conversatorio en el marco del Festival de Música Contemporánea en Diversas Lenguas “Estruendo Multilingüe” del Museo Universitario del Chopo de la UNAM. 23 de noviembre de 2017. Archivo personal.

## VI

### EL OTRO *TECHO DE CRISTAL*:

### EL RACISMO Y LA INDUSTRIA MUSICAL EN MÉXICO

*Juris Tipa*

#### **Introducción**

Durante los últimos diez años el tema del racismo en las artes y la producción cultural en México ha empezado a recibir más visibilidad, tanto en los medios sociodigitales de comunicación como en los estudios académicos en el campo de las ciencias sociales. Se puede encontrar estudios sobre el racismo colorista o de tonalidades de tez en la publicidad mexicana y los medios de comunicación en general (Tipa, 2020a; 2020b y 2021), la inferiorizante representación de *lo indígena* en la televisión que, además, se caracteriza por una constante infrarrepresentación y folclorización (Iturriaga, 2016; Muñiz *et al.*, 2014) y en la producción cinematográfica (Zárate Moedano, 2021), entre otros. Si consideramos la producción mediática y artística como escenarios informales de aprendizaje y sumando a ello la sesgada e inferiorizante representación de *lo indígena* en los materiales didácticos de la educación formal (Corona Berkin y Le Múr, 2017; Velasco Cruz, 2016: 394-397), obtenemos un denso y autorrepetitivo panorama en cuanto a la discriminación y el racismo antiindígena en México.

Tanto la cualidad densa como la autorrepetitiva del racismo antiindígena, lamentablemente, resulta poco sorprendente tomando en cuenta que este ha sido cultivado y mantenido a través de siglos en la historia de México, pasando por distintas etapas y expresiones. Con sus inicios a partir de la colonización, basado en el paulatino exterminio y el despojo territorial de la población originaria y su segregación de la población colonizadora (Burns, 2007), *lo indígena* tampoco fue incluido en el proyecto identitario nacional denominado *mestizaje*, sino percibido como un constante obstáculo para la consolidación de la nación. El mestizaje, basado en la idea de una mezcla biológica y cultural entre *lo indígena* y *lo europeo*, denominada “mestizo”, fue considerado como la única vía para crear la homogeneidad a partir de la heterogeneidad y la unidad a partir de la fragmentación poblacional. No obstante, a través de la “transformación” de las etnias mexicanas en “mestizos”, *lo mestizo* tomaba el papel central y superior a *lo indio*. Es decir, la

nueva “hibridez” se volvió un nuevo instrumento de gobernar biopolítica y culturalmente (Alonso, 2007: 176 y 191). De esta manera, el mestizaje se insertó en las políticas del Estado durante el siglo XIX y tuvo a un notorio auge al inicio del siglo XX bajo las premisas del indigenismo, la antropología, la eugenesia y el racismo “científico” (por ejemplo, *Sociedad Mexicana de Eugenesia para el Mejoramiento de la Raza*), persiguiendo la meta de demostrar “científicamente” la inferioridad física y cognitiva de la población originaria y, simultáneamente, forzando su asimilación cultural en el proyecto nacional *neocolonial* (Stern, 2000). Aunque en los discursos institucionales ocasionalmente se incite el sentimiento de orgullo por las raíces originarias de la población mexicana, en referencia a su glorioso pasado prehispánico, este realmente es un doble discurso identitario nacional debido a la permanente estigmatización de *lo indio* como una representación o sinónimo del atraso en la modernidad civilizadora (Borrás Escorza, 2018: 94).

De manera semejante a otros países latinoamericanos, el racismo, como “el complejo de ideas, imágenes, valores, actitudes y prácticas sociales, que operan con base en la idea de raza galvanizando así las relaciones entre dominadores y sometidos”, en México se derivó del colonialismo europeo en las Américas para legitimar su dominación y la expansión de la empresa colonial, apelando a una supuesta distinción y jerarquía de “orden biológico” entre, aunque no exclusivamente, personas europeas y no europeas (Quijano [1993], citado en Restrepo y Rojas, 2010: 116-118). El racismo antiindígena y el *colorismo* son las expresiones más comunes del racismo en la sociedad mexicana actual que se han instalado en forma de *pigmentocracia* o en un sistema que privilegia la mayor *blanquitud* y legitima relaciones asimétricas de poder socioeconómico y político, basadas y reflejadas en las diferentes tonalidades de tez y orígenes étnicos asociados con *lo europeo* o *lo indígena* (Moreno Figueroa, 2010; Solís *et al.*, 2019).

Si bien durante la última década el tema del racismo en los medios de comunicación y en la producción cinematográfica ha obtenido cierta visibilidad en los estudios sociales, no ha pasado lo mismo con otras ramas de las industrias culturales en México, por ejemplo, la industria de la música. El presente capítulo, utilizando como ejemplo a varias bandas del rock tsotsil, se propone analizar la inserción en las industrias culturales de artistas de música contemporánea que cantan sus canciones en los idiomas regionales de México. Particularmente, dado el contexto del racismo antiindígena, se plantea examinar cómo su condición étnica y la *etnización* de su propuesta artística afecta dicha inserción. A través de

entrevistas cualitativas con los músicos del rock tsotsil, en el presente texto se indaga sobre sus opiniones acerca de las oportunidades, las limitaciones y la perspectiva que involucra el hecho de ser una “banda indígena” dentro de la industria musical en México.

### **Etnicidad, *etnización* y el “rock indígena”**

La etnicidad surge en las ciencias sociales como una categoría de diferenciación que usualmente está basada en relaciones asimétricas de poder, justificadas por diferencias culturales (Giménez, 2000). Las etnias también pueden ser *racializadas*<sup>1</sup> fácilmente, basándose en los rasgos físicos superficiales de las personas, mientras los grupos *racializados* también pueden ser fácilmente *etnizados* solo por el hecho de ser un grupo minoritario en un determinado país (Restrepo, 2013). No obstante, la etnicidad también puede ser entendida según la perspectiva que la identidad y la pertenencia étnica se construyan y se transformen en la interacción de los grupos mediante procesos de inclusión-exclusión que establecen fronteras, distancias y cercanías simbólicas entre dichos grupos, definiendo quiénes pertenecen o no a los mismos (Giménez, 2006: 134). En este sentido, la etnicidad es una forma de categorizar las diferencias socioculturales, basadas en la posesión desigual de diferentes elementos nominales de la “membresía étnica” (Tipa, 2017). Usualmente esta pertenencia (o membresía) está basada en elementos como un idioma propio y “auténtico”<sup>2</sup> que a menudo también es el nombre de la etnia según su autodefinición, el linaje como un mito de la ascendencia común, una historia social compartida, además de uno o varios elementos culturales priorizados que definen la “cultura colectiva” del grupo en cuestión (sobre todo, las costumbres, las tradiciones y el idioma).

Estos elementos nominales pueden ser “activados” para demostrar la pertenencia étnica u ocultos para esconderla (Tipa, 2017). En otras palabras, se trata de una adscripción identitaria, simultáneamente individual y colectiva, que se encuentra en un continuo proceso y en un momento dado puede ser vislumbrada (expresada) o escondida (silenciada) de manera estratégica por parte de la persona, dependiendo de qué tipo de fines se persiguen en la interacción particular. De ahí la *etnización* puede ser entendida como la atribución de cualidades étnicas a una

<sup>1</sup> Atribución a una persona de la pertenencia a una determinada “raza”.

<sup>2</sup> Es decir, proyectado y percibido como diferente de los demás idiomas.

persona o grupo (Tipa, 2017: 67-68). En el mismo sentido se puede distinguir entre la auto-*etnización*, cuando la persona expone algún elemento de la “membresía” para posicionarse como proveniente de una determinada etnia, y la hetero-*etnización*, cuando los elementos *etnizantes* están siendo utilizados para clasificar a una persona como *perteneciente* a la etnia.

En el contexto de México, en ambos casos también se podría utilizar la *indigenización* como sinónimo del mismo proceso de la atribución sociocultural étnica. A pesar de que la sociedad mexicana ha sido definida como una nación pluricultural a nivel constitucional, es bien documentado en numerosos estudios que esta pluriculturalidad está aceptada y celebrada solo en su forma *de jure* y no *de facto* (Bermúdez Urbina, 2016). Como lo ha descrito Giménez (2000: 49-53), en México este discurso falsamente incluyente marca una división antagónica basada en las relaciones de poder entre *lo étnico* y *lo nacional*, donde *lo étnico* históricamente está siendo ubicado en una posición marginal, subordinada, minoritaria y oprimida. Dentro de un contexto particular, los conceptos pierden su neutralidad y en el caso de México *la etnización* o *indigenización* se vuelve en atribución de cualidades étnicas-indígenas a una persona o grupo con fines de marginalización y dominación, igual como en *la racialización* se utiliza la idea de “raza” y de pertenencia “racial” para justificar una supuesta superioridad o inferioridad entre personas y grupos.

El tema de la música contemporánea hecha por jóvenes indígenas, conocida genéricamente como “rock indígena”, gozaba de considerable atención dentro de los estudios sociales en México al inicio de este siglo, llegando a un cierto auge durante la segunda década del mismo (López Moya *et al.*, 2014). Las denominaciones “rock indígena” o “etnorock” son términos “paraguas” que han sido utilizados tanto por los medios de comunicación como por la propia academia para nombrar a una diversa producción musical de géneros contemporáneos (metal, rock, punk, ska e *hip hop*, entre otros), por parte de jóvenes que provienen de grupos étnicos e integran este rasgo identitario en su propuesta artística a través del idioma, la vestimenta y el discurso en el espacio público (escenarios, medios de comunicación). En otras palabras, a través de la dimensión performativa, lírica, cultural e ideológica (Zebadúa Carbonell, 2020: 234-240).

Cabe indicar que dichas denominaciones han sido criticadas por ser *etnizantes* e indirectamente basadas en el pensamiento colonial, el indigenismo posrevolucionario y en la exotización del “otro” desde una posición estructural y simbólica

de dominación (Bolaños, 2013). Por otro lado, dicho posicionamiento artístico, basado en los elementos *etnizados* también puede ser interpretado como auto-*etnización* con la meta de ser hetero-*etnizados* o percibidos de manera incuestionable como “indígenas”, lo que se convierte en un atractivo de su propuesta artística, aunque, a la vez, también puede provocar una estigmatización de estas bandas como “étnicas” o una romantización de las mismas, derivada del simple hecho de formar parte del “universo indígena” (Zebadúa Carbonell, 2020: 222).

En la gran mayoría de los estudios sobre estos artistas y sus producciones musicales, independientemente de la “etiqueta” utilizada, suelen prevalecer de forma casi exclusiva los temas de la reivindicación étnica (Doncel de la Colina y Talancón Leal, 2017), la preservación y revitalización de los rasgos culturales (Ruiz Garza, 2014; Zebadúa Carbonell *et al.*, 2017), el surgimiento de una nueva “juventud indígena” (Ascencio Cedillo y López Moya, 2012), el hibridismo cultural y la transculturalidad (Flecha Macías, 2012; López, 2009; Zebadúa Carbonell, 2020); no obstante, comúnmente basándose en los propios discursos de los músicos sobre su producción cultural, y no desde una imposición de los significados de sus propuestas artísticas de manera unilateral o “desde afuera”. De todas formas, en el análisis sobre estas expresiones artísticas suelen predominar determinados aspectos, mientras otros han recibido relativamente poca atención.

Así, por ejemplo, el consumo de la música de esos artistas resulta ser un espacio de exclusión simbólica derivada de la discriminación étnica y el racismo, y tampoco goza de una popularidad o demanda elevada entre jóvenes de las etnias (Tipa, 2014), mientras el tema de la participación (o, más bien, la ausencia) de mujeres músicos ha sido prácticamente ignorado, a pesar del aparente hecho de que no existe un grupo del “rock indígena” que “incorpore a una mujer indígena en su alineación de forma preponderante” (López Moya y Ascencio Cedillo, 2014: 40). Otro aspecto que no ha recibido suficiente protagonismo dentro de los estudios sobre el tema es la relación que se establece entre músicos indígenas e industrias culturales nacionales e internacionales, donde se realiza la producción, distribución, masificación y comercialización de su música. En estas industrias se puede identificar a agentes como promotores y organizadores de conciertos, espacios de presentaciones en vivo, medios de comunicación, sellos discográficos (físicos y digitales), agencias de representantes y de publicidad y productores de grabaciones, entre otros. Cabe recordar que para los músicos, así como para personas que ejercen otras ramas de artes, la relación con las industrias culturales en alguna de

sus expresiones es inevitable porque participan en ellas a través de la creación de contenidos. En los relativamente pocos estudios donde se aborda dicho tema se revela la dimensión socioestatal y las relaciones socioestatales dentro de las cuales suelen operar dichas bandas y que se caracterizan por “proyectos culturales” asistencialistas por parte del gobierno para el fomento y el “desarrollo cultural” de los pueblos indígenas y una fuerte dependencia de numerosas instituciones gubernamentales para lograr la sustentabilidad de sus proyectos musicales (Ávila Landa, 2020). Por ello, en el presente capítulo se propone profundizar sobre las formas de inserción de las bandas de rock tsotsil en la industria cultural de la música desde el propio punto de vista de los músicos y explorar cómo se expresa y qué tipo de implicaciones conlleva la mencionada dimensión socioestatal en el desarrollo de sus carreras.

### **Industrias culturales y el *techo de cristal***

Originalmente la conceptualización de “industria cultural” proviene de la Escuela de Frankfurt al sustituir el término “cultura de masas” (Mato, 2017: 134). Además, la “industria cultural” fue vista con sospecha, como algo que amenaza a las artes en su sentido elitista, cuando en Europa durante la primera mitad del siglo XX los productos de la industria de la cultura (cine, radio, revistas, etc.) empezaron a ser consumidos por diversos estratos sociales y estaban más ligados a una actividad económica sujeta a las reglas del mercado que a una forma de distinción simbólica entre las élites y la población general (Camino Barcenilla, 2018: 30). En consecuencia, debido a varios cambios socioculturales, económicos y políticos, las industrias culturales se convirtieron en un fenómeno que afecta y se relaciona con diversas capas y sectores de la sociedad.

Según una de sus múltiples definiciones, las industrias culturales son aquellas que producen productos creativos y artísticos tangibles e intangibles, y que tienen el potencial para crear riqueza y generar ingreso a través de la explotación de los activos culturales y de la producción de bienes y servicios basados en el conocimiento (tanto tradicional como contemporáneo); es decir, las que producen para las masas bienes y servicios con un contenido artístico y culturalmente significativo (Camino Barcenilla, 2018: 32). Se les llama industrias culturales o creativas en plural porque hacen referencia a un amplio abanico de áreas y disciplinas relacionados con la cultura: publicidad, arquitectura, mercados del arte y de las antigüedades, artesanía, diseño y moda, cine y artes audiovisuales, videojuegos,

música, televisión, radio, artes performativas, editoriales, servicios de *software* y medios digitales, entre otros.

Según la definición de la cultura que se emplea, también se puede definir qué son y qué es lo que forma parte de las industrias culturales. Si se recurre a una definición amplia y pluridimensional de la cultura, como los productos tangibles e intangibles de toda la actividad humana, todas las industrias son culturales<sup>3</sup> (Mato, 2017). Aquí también es importante señalar que a menudo *lo cultural* se sustituye por el arte, si bien el arte es solo una expresión de la cultura (Krotz, 2004). No obstante, en el presente caso se hace referencia a la industria cultural de la música y, aunque esté imbricada con otras industrias culturales, puede ser definida como directamente relacionada con el campo de las artes en el sentido bourdiano (Bourdieu, 1998).

El *techo de cristal*, por su lado, es un clásico concepto sociológico, que se entiende como el conjunto de obstáculos que impiden que una mujer alcance puestos laborales de alto nivel, frenando de esta forma su desarrollo profesional y el incremento de ingresos económicos. Este concepto inicialmente fue utilizado para analizar las carreras laborales de mujeres que, teniendo una trayectoria profesional y un nivel alto de competencias en sus oficios, se topaban con un “techo” al intentar avanzar en sus carreras. Ese “techo”, como resultado de una cultura patriarcal androcéntrica o centrada en los varones, es el ejercicio de discriminación y violencia de género hacia las mujeres en el ámbito laboral que les obstaculiza el acceso a cargos superiores. Otro concepto relacionado es el de *suelo pegajoso*, cuando las mujeres se ven obligadas a ocupar sistemáticamente puestos inferiores de baja responsabilidad y, por tanto, de menor salario (Camarena Adame y Saavedra García, 2018).

Esta situación de violencia simbólica de sexo-género no es exclusiva de las organizaciones y empresas, como originalmente fue planteada, sino que se traslada a otros campos profesionales, incluso el artístico. Aunque el tema del *techo de cristal* ha sido poco explorado en los estudios de la música en México, en estos se indica su explícita presencia en forma de un *statu quo*: los escenarios musicales se han constituido como algo exclusivo para varones; además, aunque cada año los festivales y los clubes se llenan de nombres mundialmente conocidos, solo un

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, de juguetes (formación de representaciones y roles de género), de vestimenta (comunicación identitaria, pertenencia a grupos), automovilística (ocupación territorial, urbanización, migración), etcétera.

pequeño porcentaje de artistas que aparecen en ellos son mujeres, aun así, los hombres siguen siendo el “medidor de talento” en forma de organizadores y empresarios que patrocinan dichos eventos (Albornoz, 2020; Patrón Hurtado, 2020; Viera, 2015). Por el momento, la única solución factible es la introducción de cuota femenina en los eventos de la música (Albornoz, 2020), lo que en sí es semejante a la acción afirmativa y la introducción de, por ejemplo, las cuotas de estudiantes indígenas en las universidades convencionales.

En la presente exploración se examinará si la auto- y la hetero-*etnización* de los músicos indígenas también conlleva un *techo de cristal* dentro de las industrias culturales. En otras palabras, si la etnicidad también involucra un conjunto de obstáculos que impiden su crecimiento y desarrollo dentro de la industria musical y si su inserción en la misma tiene características del *suelo pegajoso*. Para ello, a finales de 2016 fueron concluidas cinco entrevistas cualitativas, cuatro de ellas con músicos de distintas bandas de rock tsotsil y una con el representante y productor de una de estas bandas.

### ***Etnizarse o no etnizarse, esa es la cuestión***

Al inicio de las entrevistas con los integrantes de las cuatro bandas del rock tsotsil se preguntaba por aspectos administrativos de la banda, por ejemplo, cómo se llevan a cabo los deberes de buscar presentaciones en vivo, las oportunidades de grabaciones en estudio, la relación con los medios de comunicación y la difusión de sus actividades, entre otros. El panorama en cuanto a la administración varía acorde con las posibilidades y la experiencia de cada banda. Una de ellas, a pesar de una experiencia desagradable con un representante anterior,<sup>4</sup> tiene un “jefe de medios” y un nuevo representante que se encarga de buscar los conciertos (o “fechas”) y, además, funge como el productor musical de sus grabaciones. En el caso de otra banda que ya también cuenta con una trayectoria musical (empezaron en 2008), manejan la administración por su propia cuenta entre dos de los cuatro integrantes, aunque hayan buscado a un representante, no han encontrado a una persona que les dé la suficiente confianza. En el caso de una de las bandas con una sólida y larga carrera en el ámbito de la música (empezaron alrededor de 1996), es el cantante y guitarrista quien se encarga de las cuestiones administrativas debido

---

<sup>4</sup> “Ya habíamos tenido antes a un representante, pero no compartía el mismo sentimiento por la música, solo se interesaba por vendernos como tortilla” (A, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

a su experiencia y un firme reconocimiento dentro del medio. Mientras que la cuarta banda, que llevaba cuatro años de existencia en el momento de la entrevista, están en la búsqueda de un representante. En resumen, estos cuatro diferentes casos reflejan las distintas formas de administrar cualquier grupo musical, dependiendo de sus posibilidades, aptitudes, el posicionamiento dentro de la industria y las experiencias anteriores.

Ahora, otro punto importante es la identidad visual y artística de la banda para poder posicionarse de determinada forma dentro del medio. Es común que las bandas de rock tsotsil no solo cantan en su lengua materna, distinta al español, sino que también se presentan en vivo vestidos con sus trajes tradicionales (o “de gala”). Estos dos elementos son fundamentales en la comunicación de su pertenencia étnica y, en el presente caso, una clara señal de que se trata de *lo indígena*. Dicha *auto-etnización*, que también provoca una inevitable *hetero-etnización*, puede ser interpretada como una estrategia de posicionamiento dentro de la industria musical, aunque haya distintas motivaciones para ello.

*Ustedes siempre se ponen los trajes tradicionales cuando tocan, ¿a veces no es un poco a fuerzas?*

“No, no, nunca, nunca. No creas que yo me pongo el traje para verme más indígena. No, hermano, yo crecí con esa ropa. Y eso que me la pongo es como un símbolo de mi raíz. Es mi ropa diaria, me la pongo siempre cuando puedo, no solo para las tocaditas, aunque es lo que muchos han hecho, ¿me entiendes? Es que hay muchas bandas que empiezan a tocar rock y que los van a contratar porque van a pensar que son indígenas. Y con las ropas tradicionales ya los contratan. Y nos han visto así a nosotros también. Por eso te digo que uno lo hace y nos afecta a todos, a todos nos ven así, porque estamos todos en la misma línea cultural”.

(A,<sup>5</sup> cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

*“Casi todas las bandas salen a tocar con los trajes de gala, ¿no crees que así se parecen demasiado entre sí? Que no hay una identidad visual propia de cada banda...”*

---

<sup>5</sup> Por el compromiso de anonimidad, los nombres de los colaboradores del texto son sustituidos por una letra. Asimismo, estas letras también representan distintos acordes en la guitarra.

Tal vez tengas razón, pero te digo, nuestro traje es para dar a conocer a nuestra cultura, representar a nuestra cultura. Y ya depende del estilo de música la proyección del proyecto, eso es lo que da un estilo.

*En tu opinión, si ustedes no se pusieran los trajes, ¿a la gente le llamaría la atención la banda?*

[Pausa] Yo creo que sí. Depende de nosotros si tomamos la decisión de ponernos el traje. En lo visual, tal vez, sí, cambiaría un poco, pero la música, no, cantamos en tsotsil. Yo creo que sí, dependería de la calidad de la música y nos escucharían por el lenguaje, por el lenguaje de la música”.

(B, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

Por un lado, el uso de los trajes tradicionales en los conciertos es una indudable muestra de apego, respeto y afición que los integrantes de las bandas de rock tsotsil tienen por su cultura natal, mientras que por el otro, nos encontraremos con varios puntos cruciales en cuanto a la percepción visual y la consecuente *etnización* de estos grupos musicales, además del uso del idioma tsotsil (o *bats'i k'op*). Así, en uno de los testimonios anteriores se menciona el uso de trajes tradicionales como una estrategia casi oportunista para insertarse en la industria musical a través de una *auto-etnización*, aunque prácticamente todas las bandas la ejercen. De ahí que se torne una pregunta retórica cuestionar si sus propuestas musicales recibirían la misma atención por parte del público y los medios sin dicho elemento visual. Es decir, al dejar de hacerlo, pasarían a “considerarse únicamente como jóvenes músicos que tocan rock, sin colocar la adjetivación étnica y, por tanto, prescindir de lo marginal y lo romántico que esto conlleva” (Zebadúa Carbonell, 2020: 240).

*¿Quién es su público en los conciertos aquí en San Cristóbal, por ejemplo? De repente veo que hay muchos antropólogos y extranjeros, por lo general...*

“Esa es otra cosa en la que se cae. Estos grupos tratan de rechazar a ese público, critican a los antropólogos y a los académicos, pero es su público. Creo que están intentando salir de eso, pero es el público que los sigue. Esos son los riesgos. Porque alimentan al estereotipo antropológico que ellos [antropólogos] están buscando, alimentan las ideas que ellos tienen del indí-

gena. Pero también a nosotros nos han dicho, casi nos obligaban que todos los integrantes fueran tsotsiles de Zinacantán y yo dije no, no, no. Yo soy como soy, me gusta mi traje tsotsil, sí, y le pongo el traje a cualquiera de mis integrantes que sea o no sea indígena, pero que sea buen músico, porque mi proyecto es musical y no antropológico. Y la otra es que eso forma el uniforme del equipo, como de fútbol [*se ríe*]. Entonces, el que entra se tiene que poner la camiseta, porque ese es el legado histórico de mi pueblo”.

(C, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

Además de la exigencia exterior de un “purismo étnico” a que hace referencia el colaborador del testimonio anterior, se revela que la auto-etnización de los grupos de rock tsotsil contiene sus propios riesgos y contradicciones internas en cuanto a la proyección de la banda y su encasillamiento dentro de *lo indígena*, lo cual, por un lado, no los libera de la correspondiente estigmatización, estereotipación y exotización, mientras por el otro, resulta ser atractivo para el público, independientemente de los motivos que los músicos tengan para auto-etnizarse.

Entonces, se puede identificar un claro dilema que los músicos enfrentan: *etnizarse* y proyectarse como indígenas, lo que va a involucrar cierta atención del público y del medio musical al satisfacer su curiosidad por *lo exótico* y *lo étnico* debido a lo distintivo de la propuesta de la banda; u ocultar estos elementos de la membresía étnica y convertirse en “una banda más” que canta en español.

*Me han comentado que hay bandas que han renunciado a cantar en tsotsil solo para poder salir de ese circuito cultural.*

Es lo que te digo, es horrible la presión. La presión de que te digan que “ah, pues, es indígena”, o te dicen “canta en tsotsil o ya, a la verga”. Y caen mucho en ello, te digo, y han echado a perder el rock que estamos haciendo, ¿me entiendes? Porque lo tomaron como una moda. Lo hicieron por un rato, pero hicieron música horrible. Por eso no funcionó en muchas bandas. Porque hacer una banda bien requiere años. Entonces, desafortunadamente, esas bandas a las que al principio contrataban barato porque apenas estaban empezando, sonaban mal. Y las llevaban a unos súper festivales y, obviamente, los productores musicales y toda la banda que iba dejó de ir por el simple hecho de que “¡no mames, no voy a escuchar a una banda en tsotsil que toca

de la chingada, cabrón!”. El problema es que uno lo hizo y nos afectó a todos”.

(A, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

*“Me han comentado que hay bandas que han renunciado a cantar en tsotsil para poder salir de ese circuito, porque todo el tiempo están siendo etiquetados como indígenas y casi tocan en museos como objetos antropológicos...”*

Está cabrón, está complicadísimo. Yo les diría que se están echando la soga al cuello. Porque se tendrían que profesionalizar para poder ser competitivos dentro de la industria. Pues, necesitas *hooks*,<sup>6</sup> melodías que enganchen, estructura de canciones. Pensar en ese tipo de cosas. El nivel musical debe de ser muy elevado y tienes que generar una conexión fuertísima (*sic.*) con el público. Y creo que así se están cortando la poca conexión que pueden tener con un público deseoso de una identidad nacionalista. Eso debe de ser su caballo de Troya”.

(D, representante de bandas y productor radicado en San Cristóbal de Las Casas, originario de la Ciudad de México. Comunicación personal en octubre de 2016).

Además, como se menciona en uno de los testimonios anteriores, la *etnización* como estrategia oportunista (o “del atajo”) de inserción en la industria musical es algo común y no todos los músicos la aprueban éticamente si ello sucede a costo de la calidad de la propuesta musical. Se menciona que, básicamente, es una estrategia que fue utilizada también por grupos con poca experiencia y capacidad musical, lo que resultó ser perjudicial para otras bandas y provocó la estigmatización del “rock indígena” como algo de baja calidad musical, reproduciendo y reforzando así uno de los históricos estigmas racistas antiindígenas.

No obstante, como se menciona en el testimonio del representante y productor de bandas, el cual no proviene de alguna etnia mexicana, la *etnización* como estrategia de inserción, a pesar de lo que involucre, es el “caballo de Troya” de estas bandas para “conectarse” con “un público deseoso de una identidad naciona-

---

<sup>6</sup> También llamados “ganchos” o frases melódicas memorables que captan la atención hacia la pieza musical.

lista”. A pesar de que no se indagó por el significado y las características del público “de una identidad nacionalista”, se podría suponer que se trata de la celebración estereotípica y superficial de las “raíces prehispánicas de México” y las culturas indígenas en general. Es decir, la común base de la supuesta aceptación de estas bandas dentro de la industria musical, sobre lo cual se abordará más a profundidad en la próxima sección de este texto.

Otro punto importante que se menciona en el mismo testimonio es sobre las alternativas de no *etnizarse* o, mejor dicho, sobre la única alternativa: entrar en un nicho hostil de la industria musical que se caracteriza por una aguda competencia con las demás bandas de México que no se proyectan como “indígenas”, y donde la sustentabilidad de la banda será definida por su éxito comercial o, por lo menos, los ingresos que se generan bajo la lógica de “oferta-demanda” dentro del mercado. Por ello, este nicho o circuito de la industria en el presente caso será denominado como “circuito comercial”, dentro del cual se encuentra la enorme mayoría de las bandas mexicanas de géneros contemporáneos de la música. Pero, entonces, ¿cuál es el circuito dentro del cual se desempeñan las bandas que optaron por la estrategia<sup>7</sup> de la *etnización*?

### El “circuito cultural” y el *techo de cristal*

*¿Y en qué tipo de eventos tocan?*

Culturales. Es que realmente el mayor problema para los músicos fue que nos metieron en una onda cultural, ¿me entiendes? Es como: “ay, vamos a ponerlos como los exóticos”, “ay, mira, trajimos a unos exóticos, a unos indígenas y vamos a exponerlos”. Y eso me encabrona porque no soy ningún pinche maniquí del INAH<sup>8</sup> que van a exponer, ¿no? Yo soy un músico.

*¿Crees que una banda de rock tsotsil pueda salir de ese circuito?*

No sé. [pausa] El problema es que ya estamos estigmatizados, ¿me entiendes? En el sentido de que nos ubican ya como en lo cultural. Y de cierta forma nos cierran muchas puertas. Digamos, si quisiera meter a mi banda en un súper festival de rock, es difícil ya porque ya te catalogan de eventos

<sup>7</sup> Independientemente de la motivación que haya para ello.

<sup>8</sup> Instituto Nacional de Antropología e Historia.

culturales. O sea, los que contratan llaman a bandas que tocan rock, pero por el solo hecho que diga “cultural”, ya dicen: “ah, esos tocan en CONACULTA<sup>9</sup>, son unos indígenas tocando guitarras”.”

(A, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

Es común que artistas de rock tsotsil se integren en la industria musical, en lo que se podría denominar como el “circuito cultural” o “institucional”, sosteniendo así económicamente a su grupo musical a través de los programas y eventos del gobierno orientados hacia los grupos indígenas, y eventos temáticos donde se celebra *lo indígena* y la diversidad cultural de México. Aquí es muy importante enfatizar que no necesariamente dichos artistas deberían de integrarse en este circuito, sino que es una de las consecuencias imprevistas o no intencionales<sup>10</sup> de la auto-etnización de su propuesta artística. Luego, como ya se había mencionado, esta consecuencia se vuelve en algo previsto o intencional y se convierte en una estrategia de varias bandas de rock tsotsil que se utiliza para insertarse en la industria musical; no obstante, como se mencionó en el testimonio anterior, a costo del acceso al “circuito comercial”.

*“¿Para las bandas de rock tsotsil las relaciones con las instituciones son fundamentales para conseguir ser sustentable?”*

Pues, las bandas ahora son muy dependientes, sí. Pero para mí no fue la intención, para mí la intención fue que todo es útil en la vida. Tanto las instituciones gubernamentales como las no gubernamentales, como la gente común. Pero muchas bandas se han acostumbrado de estar dependiendo de las instituciones.

*¿Y cómo se tienen que relacionar con las instituciones para que la banda sea sustentable?”*

Les ha dado muy buen resultado trabajar la cultura por el medio de la música. Entonces, si hay alguna banda que está empezando, los llaman y llaman y llaman. Pero son apoyos institucionales, ese es el detalle. Representan un

<sup>9</sup> Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

<sup>10</sup> En el sentido de las consecuencias previstas e imprevistas de la acción humana (Giddens, 1995: 41-51).

trabajo gubernamental, sin representar la imagen que el grupo quiere dar. Para las instituciones los indígenas somos todos iguales y solamente nos vestimos de colores. Sólo con eso, a veces, ellos ya justifican muchos proyectos ante sus instancias, ante sus jefes. Pero no se preocupan por la proyección individual de una banda con la mirada hacia ser artista. No puedes proyectar a ti mismo tu individualidad como banda o tu identidad, no solo como un pueblo, como indígena, como un pueblo indígena, sino como banda. Ese es el conflicto en que entran muchas bandas y algunas renuncian a los apoyos gubernamentales, he visto a varias. Y algunas, incluso, han renunciado a cantar en lengua, solo para zafarse de eso porque ya es como un sistema, pues.”

(C, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

Se puede identificar un claro dilema que varias bandas de rock tsotsil han tenido que enfrentar en cuanto a las dos estrategias de la inserción en la industria musical. La estrategia de la auto-*etnización* refuerza su folclorización y el estigma del *indígena*, lo que, si bien les proporciona la oportunidad de presentarse y operar dentro del circuito cultural o institucional de la industria musical (eventos y programas culturales de los gobiernos federal y estatales), les impide la transición al circuito comercial de la misma industria, dentro del cual las y los artistas nacionales e internacionales se presentan en varios lugares concurridos (bares, clubes, foros, etc.) que están orientados hacia conciertos en vivo y operan bajo las lógicas del mercado, por su lado, involucra otros retos que se deben a una aguda competencia y una dependencia del éxito comercial.

*“¿Quisieras salir de ese circuito cultural?”*

Bueno, puede haber proyectos culturales que son muy buenos, como los comerciales, solo que no entiendo la visión de los empresarios de las disqueras, de los encargados del ámbito artístico ¿Por qué no voltean a proyectar a los grupos? Ya hay una forma como ellos trabajan, ya sabes, en las televisoras es que sean guapos, nunca ves a personas así, comunes. Nunca ves a personas así, chaparritos, morenitos. Es eso, y la banda intenta hacer que no haya esa discriminación, que las bandas culturales también sean tomadas en cuenta, pues, como parte

del ámbito comercial. Las bandas culturales deben de dar ese mensaje de conciencia, de diferentes temas. Una banda cultural podría hacer un *show* espectacular teniendo esas herramientas, como cualquier otra banda ya proyectada.”

(E, cantante y guitarrista de San Juan Chamula. Comunicación personal en octubre de 2016).

No se podría estar en desacuerdo con el testimonio anterior de que, teniendo las “herramientas” que se utilizan en el “circuito comercial”, una banda de rock tsotsil pudiera llevar a cabo una excelente presentación en vivo. Sin embargo, otro obstáculo, lamentablemente, es el racismo que existe en la sociedad mexicana. Además del racismo antiindígena, las bandas de rock tsotsil también se tendrían que enfrentar con un agudo *colorismo* en el medio artístico. Es decir, aunque abandonen la estrategia de *etnización* para insertarse en el “circuito comercial”, es poco probable que tengan éxito porque dentro de la lógica *colorista* del racismo, ellos se encontrarían en una situación de desventaja social. Vale la pena recordar que en el *colorismo* se valoran los tonos claros de tez y, en el caso de México, el *colorismo* se expresa a través de la preferencia por aspectos corporales asociados con un origen ibero-europeo, lo que puede ser vinculado con el periodo colonial y el discurso de castas donde en los escalones más altos de la pirámide social se encontraban españoles y criollos (o “españoles americanos”) (Tipa, 2020b). Debido a la persistencia del *colorismo* en los medios de comunicación (Tipa, 2021), lo que incluso se menciona en el testimonio anterior (“nunca ves a personas así, comunes”), y en la sociedad en general, el legado racista colonial se ha convertido en una realidad que forma parte del neocolonialismo actual.

Si bien el neocolonialismo suele ser entendido como la supervivencia del sistema colonial, a pesar del reconocimiento formal de la independencia política de la antigua colonia y, sobre todo, implementado “desde afuera” a través del sistema económico y político (Macías Chávez, 2015: 87-88), el neocolonialismo también involucra un “colonialismo interno”, ejercido en las relaciones entre distintos sectores de la población dentro de la misma nación poscolonial, basado o arraigado en el antiguo modelo colonial (González Casanova, 2006: 185-205). Dicho de otra forma, con la desaparición directa del dominio extranjero sobre la población colonizada, aparece el dominio “de los nativos por los nativos”; por ejemplo, la sustitución del dominio de los españoles por el de los “criollos” (“españoles ameri-

canos”) (*Ibíd.*: 186-187). El colonialismo interno, como uno de los atributos del neocolonialismo, se sustenta en el racismo y la discriminación dentro de su estructura social, lo que corresponde a la psicología y la política típicamente coloniales (*Ibíd.*: 195-197), de esta forma, el neocolonialismo surge como un “nuevo colonialismo” o el colonialismo reivindicado dentro de un *continuum* histórico dentro de las excolonias.

*¿Tienen que relacionarse con muchas instituciones para tocar en vivo?*

Pues, sí, instituciones. Estamos buscando representantes para poder darnos a conocer.

*¿Les pagan por presentarse en vivo?*

Sí, pero no siempre, solo en presentaciones en escenarios masivos, de instituciones gubernamentales.

(B, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

*¿Tienen que negociar con bastantes instituciones?*

Sí, así es. De entrada, está CONACULTA que tiene varios tentáculos, está CDI<sup>11</sup>, está CELALI<sup>12</sup>, Culturas Populares<sup>13</sup> y otras que ya ni me acuerdo. Y son muy distintos.

*¿En el lanzamiento de su nuevo disco está involucrada alguna institución?*

Sí, claro, porque todo es dinero, se necesita el recurso.

*¿Alguna vez han tocado en eventos donde les pagan lo que sale de las entradas?*

No, aún no nos ha tocado con *cover*.<sup>14</sup> Estamos viendo qué tan funcional sea.

(E, cantante y guitarrista de San Juan Chamula. Comunicación personal en octubre de 2016).

*¿En qué tipo de lugares ustedes usualmente se presentan?*

Ahorita creo que festivales. Festivales culturales.

*¿Qué son los festivales culturales?*

---

<sup>11</sup> Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, antes llamado Instituto Nacional Indigenista, y actualmente Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

<sup>12</sup> Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas.

<sup>13</sup> Ahora Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.

<sup>14</sup> El precio de admisión al concierto.

Que no tienen una intención comercial, son gratis. O sea, a nosotros nos pagan o nos invita alguna institución u organización, pero son para el público en general, la mayoría. Creo que nunca o muy pocas veces hemos tocado en conciertos donde cobramos la entrada. Solo algunas veces en conciertos que organizamos nosotros, por nuestra cuenta.

*Pareciera que las bandas de rock tsotsil están siendo canalizadas a un circuito peculiar dentro de la industria musical en México, aunque, tal vez, las bandas no quisieran estar en ese circuito, pero no tienen muchas otras opciones...*

Es muy esquizofrénico eso. Aún tenemos unas costumbres muy antiguas de cómo nos discriminamos a nosotros mismos. Como somos indígenas y nos dan un apoyo, ya les dices: “ay, muchas gracias, muchas gracias” y te quedas con eso y no vas más allá. Pienso que ese es el detalle de las bandas. Ahora, cada banda debe saber si afecta positiva o negativamente entrar en uno de esos circuitos. Las instituciones son promotoras del estereotipo indigenista, como la CDI. Tal vez más equilibrio hay en la que organiza “De tradición y nuevas rolas”<sup>15</sup> porque es más equitativo, que es un brazo de CONACULTA. Pero también tienen un estereotipo y su estereotipo es una mierda, porque alimentan el estereotipo sobre lo indígena, y no quieren proyectar a nada más. Por ejemplo, en “De tradición y nuevas rolas” no incluyen a grupos que cantan en español o mestizos, entonces [estos] han quedado excluidos. Ahorita si no cantas en lengua, no tienes ese apoyo, no participas en esos festivales. Entonces, muchos chavos de la ciudad se quedan así: “ay, yo quiero estar ahí”. Los de las Culturas Populares aceptan un poco de la modernidad, mientras CDI quiere lo más autóctono, hasta con huaraches y sombrero tienes que ir. (C, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

---

<sup>15</sup> Proyecto de la Dirección General de Culturas Populares, ahora Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.

Tanto el racismo antiindígena como el colorismo se sustentan en *el* neocolonialismo actual. En cuanto al racismo antiindígena estructural, un claro rasgo de ello es la dependencia institucional para poder realizar su propuesta artística *etnizada*, lo que puede ser vinculado con el viejo indigenismo del Estado mexicano o, bien, un *neoindigenismo* actual. Cabe recordar que, en el caso de México, el indigenismo fue la política pública aplicada hacia la población indígena por los no indígenas, con la meta de modificar la manera de ser de esos pueblos y resolver el supuesto “problema indígena” para impulsar su asimilación a la nación mexicana a través de “dejar de ser indígenas”, caracterizada como una política paternalista y asistencialista (Fábregas Puig, 2012; Korsbaek y Sámano-Rentería, 2007). A pesar de la consideración de que el indigenismo institucionalizado haya fracasado y, prácticamente, desaparecido de la agenda gubernamental (Korsbaek y Sámano-Rentería, 2007), en las experiencias de las bandas de rock tsotsil aún se muestra claramente el asistencialismo y la dependencia institucional para poder sostener su carrera musical. En contraparte, las instituciones, para tales fines, exigen que las bandas se *etnizen* de manera esencialista, así reforzando el estereotipo folclórico sobre *lo indígena* y la consecuente estigmatización de este sector de la población mexicana.

### *¿Qué es un proyecto cultural?*

Proyecto cultural es cuando son bandas del rock, *reggae* o *ska* o *hip hop* o de cualquier género que canten en lengua, una lengua originaria. Entonces, “De tradición y nuevas rolas” les da un espacio, el equipo, alimentación, hospedaje, todo lo necesario para presentarse, ¿no? Pero estos proyectos son de mucho dinero, y nos parece muy raro y desconcertante que invierten un chingo de dinero en el equipo, en producción y todo eso, pero no pagan ni un centavo a las bandas. Solo te dan el espacio y ya. Pero las bandas que ya tienen una trayectoria, pues, deberían de darles apoyo, un contrato, un pago por lo que uno hace, ¿no?

(E, cantante y guitarrista de San Juan Chamula. Comunicación personal en octubre de 2016).

En el circuito institucional, a veces, los pagos son tan bajos como en los bares. Te doy transportación, te doy viáticos, pero no tengo nada para la banda. Yo he empezado a negociar y las instituciones, de repente, les han

reclamado a ellos: , “¿por qué ya tienen un manager? Estaban muy bien solos” [se ríe].

(D, representante de bandas y productor radicado en San Cristóbal de Las Casas, originario de la Ciudad de México. Comunicación personal en octubre de 2016).

Otro aspecto del *neoindigenismo* institucional y el racismo antiindígena en el ámbito musical son las irregularidades en los tratos con las bandas por parte de las instituciones y los intentos de explotación económica al negar una contraprestación monetaria por las presentaciones en vivo, esquivar su realización o, desde el momento de brindar la invitación, asegurar que la contraprestación no va a ser requerida.

Teniendo todo este panorama presente, se puede concluir que la condición étnica de los músicos, debido al racismo antiindígena y el *colorismo*, provoca el efecto del *techo de cristal*. Es decir, la condición étnica activa un conjunto de obstáculos que impiden que una banda de rock tsotsil pueda desarrollar una plena y digna carrera musical (o de forma como ellos lo quisieran); de esta manera, se frena su desarrollo profesional y el incremento de ingresos económicos. Peor aún, incluso en el caso de no *etnizar* su propuesta artística, su potencialmente exitosa inserción en el “circuito comercial” sería obstaculizada por el *colorismo*, topándose así de nuevo con el *techo de cristal*, independientemente de la calidad de su propuesta musical. Asimismo, también se puede identificar el efecto de *suelo pegajoso*, dado que varias de las bandas casi se ven obligadas a *etnizarse* para poder tener algún tipo de proyección en la industria musical, lo que simultáneamente los mantiene alejados del “circuito comercial” y, además, los obliga a entrar en una relación *socioestatal* de dependencia con las instituciones gubernamentales *neoindigenistas* y recibir poca o nula remuneración por sus servicios como músicos porque son “indígenas”.

### **El Vive Latino de los “españoles” y el Vive Latino de los “indios”**

*En el Vive Latino, en 2014, invitaron a bandas de Los Altos de Chiapas y de otras partes de México, pero en lugar de incorporar a esas bandas en los escenarios, construyeron un foro aparte...*

Ahí está a lo que me refiero. Es un buen ejemplo. ¿Por qué no nos pusieron en los escenarios principales? Nos pusieron justo donde nadie estaba, nadie llegaba, ¿me entiendes? Eso es lo difícil. De alguna forma, cuando eres una banda cultural, pues, hacen eso. Vas a un festival súper machín, pero “como son de Chiapas, pónganle el *rider*<sup>16</sup> más chafa”.”

(A, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

Como lo indica Kathryn Burns (2007: 39-40), debido a que las posibilidades de éxito colonizador dependían de la ayuda de la población local, se hacían recomendaciones de que algunos españoles se casaran con mujeres de las etnias locales, y que algunos hombres de esas etnias se casaran con mujeres españolas, con la meta de que ellos se pudieran comunicar y la población local se convirtiera en “hombres y mujeres de razón” a través de la educación y el “comportamiento cristiano”. Sin embargo, estos lazos no funcionaban como se planeaba, así que fue puesta en práctica la política de la segregación en forma de “dos repúblicas”: la “república de españoles” y la “república de indios”. Para la segunda mitad del siglo XVI, la Corona apostaba por esta estrategia de segregación física entre los “indios” y los no “indios”, lo que dio por resultado la reubicación forzada de los primeros en pueblos íntegramente habitados por los “indios”. En el contexto de Chiapas se puede mencionar como un ejemplo acertado las ciudades de Chiapa de Corzo y San Cristóbal de Las Casas. La primera, durante la colonia, fue la capital regional de la población nativa, y por ello a menudo llamada “Chiapa de los indios”, mientras que “Chiapa de los españoles” (San Cristóbal de Las Casas) era la capital regional de la población colonizadora.

*¿Te acuerdas del Vive Latino en 2014 cuando los organizadores decidieron incluir a estas bandas?*

Sí, en el escenario “De tradición y nuevas rolas”. A mí se me hizo un error porque no deberían haber hecho un escenario aparte, porque automáticamente estaban encajonando el estilo y es como tratarlo aparte, ¿no? Lo que

---

<sup>16</sup> Un *rider* o “*rider técnico*” es un documento del ámbito musical y espectáculos en general, en el que se detallan las necesidades técnicas de un artista, banda o compañía para realizar adecuadamente su espectáculo.

debieron haber hecho fue alternar en escenarios chidos, con bandas chidas, y manejarlos, tal vez, como bandas abridoras. Darle otra perspectiva.

(D, representante de bandas y productor radicado en San Cristóbal de Las Casas, originalmente de la Ciudad de México. Comunicación personal en octubre de 2016).

En 2014, en la a decimoquinta edición del festival Vive Latino (Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino), a menudo considerado como el festival de música más grande de Latinoamérica, fue aceptada la participación de la iniciativa gubernamental “De tradición y nuevas rolas”, dedicada a “impulsar iniciativas de creadores indígenas que fusionen la lengua y la música tradicional de los pueblos originarios con expresiones musicales contemporáneas como el rock, el jazz, el *blues*, el *hip hop*, entre otros”, donde “los participantes de este evento son músicos jóvenes que incorporan y fusionan elementos musicales que llegan de diferentes culturas y tradiciones, para así insertarse en movimientos musicales emergentes donde la lengua originaria y la identidad tienen un papel fundamental”.<sup>17</sup> Esto significó que muchas bandas que cantan en alguno de los idiomas nacionales de México (menos en español) pudieron presentarse dentro de dicho festival, lo que se imaginó como un oportuno acercamiento al “circuito comercial”, dado que en el festival Vive Latino se presentan artistas nacionales e internacionales con considerable trayectoria y éxito comercial.

No obstante, “De tradición y nuevas rolas” contó con un pequeño foro aparte de los varios escenarios principales donde se presentaron los artistas exitosos nacionales e internacionales. Además, la ubicación de dicho foro fue en los márgenes del estadio Foro Sol donde se llevó a cabo el festival. Esto provocó una situación de muchos sentimientos encontrados entre los músicos de rock tsotsil. Por un lado, hubo la oportunidad de presentarse en el marco de un enorme festival de música de importancia internacional, mientras por el otro, los músicos se encontraron con una segregación (casi marginalización) relacionada con el carácter *etnizado* de su propuesta artística y una invisibilización a pesar del hecho de estar ahí.

---

<sup>17</sup> Secretaría de Cultura del Gobierno de México, <https://www.gob.mx/epn/es/articulos/de-tradicion-y-nuevas-rolas-musica-y-cultura-indigena>

*¿Te acuerdas del Vive Latino de 2014, cuando invitaron a muchas bandas que cantan en idiomas regionales de México y que les construyeron una carpa aparte?*

Sí, sí. Pero no estuvo bien, porque para dar a conocer nuestra propuesta habría que incorporarla con otras bandas con más proyección. Creo que no hay que distinguir, poner un estereotipo y poner aparte los que hablen una lengua y aparte los que hablen español e inglés. Creo que hay que incorporarlo.

*¿Esa discriminación les puede afectar como banda de pop rock?*

Creo que sí, porque cuando uno toca en español o en inglés, tiene la aceptación más fácil, tal vez. Nosotros tocamos en tsotsil, pero algunas canciones las tenemos en español también. Tal vez nos ven raros haciendo eso, porque cantamos en otra lengua, tal vez nos ven como un proyecto diferente, y nos cuesta más trabajo llegar a las personas.

(B, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

Si, justamente, la participación en Vive Latino fue organizada por “De tradición y nuevas rolas” que encontraron un pequeño espacio dentro del Vive Latino. Y las bandas decían de por qué no están dentro del festival en vez de estar ahí nada más, y como siempre, siempre en los eventos que hacen las instituciones no hay publicidad, no hay promoción. Lo hacen a la mera hora o un día antes. Para nosotros la publicidad debe de ser un mes antes. Incluso, a veces, es nula la promoción. De ahí salen las preguntas si realmente están promocionando las bandas o solo nos están utilizando. Por ejemplo, estar dentro del Vive Latino y tenemos a esas bandas, no sé, aunque sea una banda que se presente en el [escenario] principal. Eso sería algo padre, algo novedoso, algo fresco, pues. Ni tenemos un espacio digno con un equipo digno para mostrar nuestro trabajo, pero le invertimos mucho tiempo, mucho tiempo.

(E, cantante y guitarrista de San Juan Chamula. Comunicación personal en octubre de 2016).

*En el Vive Latino de 2014 se decidió incluir a esas bandas, pero en lugar de incluirlas en los escenarios, aunque sea en los peores horarios, se construyó un escenario aparte.*

¡Eso fue el culo del festival! Fue el culo porque hasta ahí nadie llegaba. Fueron como cincuenta personas ahí, fue lo máximo que alcanzó a tener ese foro. Eso fue terrible porque fue una inclusión política, pero no tuvo la intención de proyectar a nuestra música. Fue para taparnos la boca que “ya van al Vive Latino, entonces cállense ya”.

*¿Tú cómo te lo tomaste?*

Yo me enojé, la verdad.

*¿Y las bandas más jóvenes?*

Creo que decepcionados. Todos nos quedamos callados porque no sabíamos qué decir. Creo que de ahí hasta algunas bandas decidieron dejar de cantar en tsotsil para que ya no las asocien con eso. Prácticamente es como llevarte al rincón, barrer la casa y dejar la basura en el rincón y nosotros somos la basura, la basura del festival, ¿te das cuenta? Es totalmente indignante.

(C, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

Es llamativo que todos los colaboradores de este texto expresan su desacuerdo y crítica sobre la manera cómo fue llevada a cabo su participación en dicho festival, y es algo que se entiende perfectamente, debido a que el elemento principal que les impedía presentarse con bandas “no indígenas” fue su condición étnica y un “proyecto cultural” gubernamental. A pesar de que, a lo mejor, había buena iniciativa y buenas intenciones para que las bandas se presentaran en el marco del Vive Latino, la forma en que esto se llevó a cabo reprodujo simbólicamente el orden colonial de segregación entre los “indios” y los no “indios”. Esto demuestra la lógica actual del neocolonialismo que, entre otros elementos, se sustenta en el “colonialismo interno”, el racismo y, de nuevo, en políticas gubernamentales asistenciales (o *neoindigenismo*) en cuanto a *lo indígena*.

## “Ser profeta en su propia tierra” o las expectativas hacia el futuro

*¿Dónde ves a tu banda en cinco o diez años?*

Bueno, yo espero que, dentro de diez años, y ojalá que sea menos, podría estar tocando en varias partes de Estados Unidos. Hay más espacios dignos ahí, también los promotores culturales y empresarios están acostumbrados a trabajar con bandas de rock. Muchas bandas que ahora están a nivel empezaron ahí, sea grupos populares o bandas del rock. Y ya cuando están en un cierto nivel, a los de México ya les llama la atención, ahora sí.

*¿Crees que hay un límite a donde las bandas del rock tsotsil pueden llegar?*

No sé. Pienso que todavía estamos en camino. Y es un camino muy difícil porque estamos a contracorriente. Espero que haya más personas quienes se interesen en promocionar las bandas, promocionarlas bien.

(E, cantante y guitarrista de San Juan Chamula. Comunicación personal en octubre de 2016).

En esta sección del texto se abordarán las expectativas que los músicos y el representante tienen acerca de sus bandas. Es importante mencionar que el tema de las expectativas fue el último en abordar durante las entrevistas con los colaboradores, ya después de haber platicado sobre los obstáculos a los que se tienen que enfrentar en su carrera musical. Además, se debe de tomar en cuenta que las entrevistas fueron realizadas a finales de 2016. Por un lado esto significa que ya han pasado varios años desde que estos músicos opinaron sobre su futuro en la industria, pero por el otro nos proporciona una mirada acerca del cumplimiento de dichas expectativas, es decir, una comparación de lo que estos músicos contemplaban en 2016 y qué haya sucedido en sus carreras desde entonces.

*¿Quién es su público?*

Siendo sincero, la mayoría del público que tenemos es entre extranjeros y gente de aquí, de San Cris,<sup>18</sup> aunque poca.

*¿Jóvenes tsotsiles?*

También, pero es minoría.

*¿Hay algún límite al que puede llegar una banda de rock tsotsil en México?*

Creo que no hay ningún límite.

---

<sup>18</sup> San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

*¿Aunque cante en tsotsil?*

Si, aunque cante en tsotsil. Por lo menos para gente que van por la música.

*¿Cómo y dónde ves a tu banda en diez años?*

Pues, tratamos de salir del país, también. Una de las metas es salir del país. Necesitamos prepararnos, tal vez en diez años también vamos a llenar foros. (A, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

*¿Crees que algún día podrían estar a nivel de Allison o Panda <sup>19</sup> en cuanto al tamaño del público o los lugares donde se presentan?*

Pues, no hay que limitarse a soñar, yo creo que tal vez sí, ¿no? Hay un tema que, tal vez, pensamos que una lengua indígena no cruza fronteras de donde esté, pero nosotros pensamos que tiene el mismo valor que cualquier lengua del mundo, el español, el inglés, francés. Y creemos que la música también puede llegar a diferentes lenguas, como cualquier banda en inglés que llega a todo el mundo. Eso es lo que queremos hacer, que la lengua tsotsil también llegue a gustar a diferentes estados, a diferentes naciones.

*¿Crees que una banda que no cante en español, sino en otro idioma de México, pueda convertirse en una banda masiva?*

Yo creo que sí. Depende de las ganas que tiene el proyecto, las expectativas del proyecto, como banda, ¿no? No estoy diciendo que nosotros como banda vamos a...pues, puede llegar a ser, pues, depende de la banda, de lo que quiera la banda. Si pensamos nada más en estar en lo local, presentándonos aquí en el estado, no salir de acá, pues, estamos minimizando el proyecto.

*¿Dónde ves a tu banda en cinco años? ¿Cómo lo imaginas?*

Viviendo de eso, de la música que hacemos, de nuestro proyecto, y de cantar en tsotsil. Vivir de esto, de las presentaciones.

(B, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

---

<sup>19</sup> Grupos de música por los cuales el colaborador del texto expresó su gusto.

*¿Dónde ves a tu banda en cinco años?*

Estar viajando, estar saliendo fuera de México, mucho.

*¿Ahorita están tocando fuera de México más que en México?*

Pues, casi, casi, sí. Porque también aquí, por esa onda del racismo, hace que lo indígena siempre quede hacia abajo.

*Pero, al mismo tiempo, están representando a México fuera de México...*

Sí, es una contradicción, es paradójico.

(C, cantante y guitarrista de Zinacantán. Comunicación personal en octubre de 2016).

A pesar de un firme *techo de cristal* racista con el cual se topan las bandas de rock tsotsil, se suelen expresar expectativas optimistas y ambiciosas en relación con su carrera musical, lo que es fundamental y necesario para cualquier banda de música o artista. Asimismo, se puede identificar una intención estratégica común: salir del estado de Chiapas e, incluso, de México para tener una mejor aceptación de su propuesta musical. Debido al racismo antiindígena, resulta poco sorprendente que se piense en esta estrategia o que gran porción del público común de las bandas de rock tsotsil sea extranjero. A grandes rasgos, la poca aceptación por el público local o mexicano se debe a la histórica estigmatización de *lo indígena*, lo cual es un tema transversal en este texto. Por ello, y debido a *la etnización* de su propuesta artística, resulta ser más rentable o deseable presentarse fuera del país, aunque, paradójicamente (como se menciona en el testimonio anterior), representando a México. Sin embargo, la *etnización* es el elemento decisivo para poder ejercer dicha estrategia, lo que, en términos prácticos, no deja ninguna otra alternativa para estas bandas, sino ser “indígenas” a pesar de su desencanto que suele ser expresado al respecto de ser percibidos de esta manera o estar siendo *indigenizados*.

Ahorita, precisamente, lo que yo y mi socio estamos tratando de hacer es que ya metimos la carpeta de la banda para el siguiente Vive Latino, pero parte de la negociación es que entren en uno de los escenarios grandes, abriendo o alternando con una de las bandas chidas, y que no sean tratados como: “¡ay! los fenómenos que cantan en”, ¡No! Es salir, tocar y ver qué respuesta tiene el público. Y ahorita parte de mis labores es empezar a

buscar ese tipo de festivales internacionales, donde creo que puede haber un rollo muy chido porque *lo maya*, así en general, siempre ha tenido mucha aceptación en el extranjero. *Lo maya*, por ejemplo, en Alemania es aceptadísimo.

*Digamos, ¿por lo exótico?*

¡Exacto! Digamos, encierra cierto toque exótico. Mi tirada es: “miren, son carnales directos”. [se ríe] O sea, de los mayas, hablando una lengua y haciendo música rock por el rollo de querer hacerlo. Creo que eso, hablando a nivel comercial, puede ser bien aceptado.

(D, representante de bandas y productor radicado en San Cristóbal de Las Casas, originalmente de la Ciudad de México. Comunicación personal en octubre de 2016).

El testimonio anterior describe con mucha precisión la situación en la cual suelen encontrarse las bandas de rock tsotsil: aunque se intente una inserción en el “circuito comercial”, la pieza clave que podría generar el interés principal por su propuesta musical es la *etnización*. Asimismo, esto provoca un conflicto tanto a nivel grupal como individual para los músicos. Pues, por un lado, se sienten orgullosos y encantados de representar y ser de la cultura tsotsil, mientras por el otro, eso representa una estigmatización racista de ser “indígena”, lo que no solo puede llegar a ser humillante, sino que también figura como una condicionante desfavorable para su carrera musical debido a su inevitable inserción al “circuito cultural” donde se encuentran obligados a reforzar su *indigenización* y consecuente estigmatización a través de estereotipos de “indígena folclórico”, “indígena exótico” e “indígena místico”, entre otros; lo que interfiere con la intención de los músicos de proyectar su propuesta como algo contemporáneo y artísticamente relevante dentro del actual panorama musical. Es decir, el “circuito cultural” para ellos es un círculo vicioso que presenta algunas ventajas, pero también muchas desventajas estructurales, y como cualquier circuito, el “circuito cultural”, en el presente caso, efectivamente tiene la cualidad de ser cerrado.

Meterlo al mercado del rock es estar entre cuántos, ¿no? Miles de estilos y bandas dentro del rock, este también era el argumento de mi socio, que nos vamos a perder dentro de la infinidad. Y el otro, lo que es el *world music*, que prácticamente es como quedar en otra esfera, lo que contempla

muchas cosas. Como en la música africana puede haber muchas percusiones, luego algo muy moderno, luego se convierte en jazz, luego en pop y finalmente está en algún dialecto, o interactúan personajes entre tribus australianas, ¿no? Entonces dentro del *world music* el abanico es abiertísimo. Y lo que tiene *world music* son muchos festivales, muchísimos festivales.

*Pero dentro del “circuito cultural”, digamos...*

¡Pero a nivel mundial! Creo que, más allá de quererlo necesariamente catalogar, creo que eso hay que utilizar como un argumento a favor. Pero darle otra cara, sin tanto rollo ritual y tradicional.

*¿Dónde ves a tu banda que representas en cinco años?*

Estoy produciendo una ópera rock con multimedia y las técnicas del *mapping*<sup>20</sup>. Ya lo tengo escrito, me acaban de entregar el texto, son diez rolas y lo estoy haciendo sobre *Popol Vuh*<sup>21</sup>. Ya lo estoy empezando a producir. Lo que quiero es un espectáculo, un show, en el que se habla sobre *Popol Vuh*, lo que es lo más intrínseco, esencial, es la creación del mundo. Se me hace apasionante. Con *mapping*, la banda tocando rolas nuevas en las que estoy aportando la parte técnica, y con ellos estoy trabajando eso para presentaciones internacionales.

(D, representante de bandas y productor radicado en San Cristóbal de Las Casas, originario de la Ciudad de México. Comunicación personal en octubre de 2016).

---

<sup>20</sup> Técnica de efectos visuales que consiste de proyectar imágenes sobre superficies reales, generalmente inanimadas, para conseguir efectos de movimiento o de 3D.

<sup>21</sup> Recopilación bilingüe de narraciones míticas, legendarias e históricas de la etnia maya k'iche' o quiché o una *mitohistoria*, probablemente escrita en el siglo XVI, aunque existe incertidumbre sobre su origen y autoría real (Woodruff, 2011).

## Conclusiones y discusión

En este capítulo se propuso explorar las maneras o estrategias de inserción en la industria musical entre las bandas de rock tsotsil de Los Altos de Chiapas, caracterizadas por la condición étnica de la gran mayoría de los músicos y *auto-etnización* de su propuesta artística. De manera particular se examinó cómo los elementos de la etnicidad y la *etnización* condicionan dicha inserción en relación con el racismo antiindígena en México. Asimismo, se analizó si su condición étnica, debido al racismo en la sociedad mexicana, provoca los efectos del *techo de cristal* y el *suelo pegajoso* como un conjunto de obstáculos que impiden el crecimiento y un desarrollo pleno de sus carreras dentro de la industria.

La conclusión principal de esta exploración es que, independientemente de sus motivaciones personales (por ejemplo, el afecto por su cultura natal y la dignidad de representarla públicamente), las bandas de rock tsotsil se encuentran en una posición donde prácticamente tienen que *etnizarse* o posicionarse como “indígenas” para poder generar algún interés sustancial por su propuesta musical, es decir, a través de una estrategia basada en ser “algo distinto” de lo demás en la escena musical nacional e internacional. Al mismo tiempo, la *auto-etnización* refuerza su folclorización y el estigma “indígena”, lo que, si bien les proporciona la oportunidad de presentarse y operar dentro del “circuito cultural” o institucional de la industria musical (eventos y programas culturales de los gobiernos federal y estatales), les impide la transición al circuito comercial de la misma industria, caracterizada por operar bajo la lógica del mercado de oferta-demanda, una aguda competencia con las demás bandas y dependencia del éxito comercial.

En otras palabras, debido a su condición étnica que se vislumbra a través de su arte y forma uno de sus elementos centrales, dichos artistas pueden sostenerse económicamente solo a través de las relaciones *socioestatales*, es decir, de los programas del gobierno orientados hacia los grupos indígenas (*neoindigenismo*) y eventos temáticos donde se celebra *lo indígena* y la diversidad cultural de México. No obstante, las bandas que deciden no posicionarse como “indígenas”, aunque provengan de algún grupo étnico, y deciden optar por la inserción al circuito comercial no solo se encuentran en condiciones de aguda competencia con una multitud de artistas de distintos géneros, lo que dificulta su sustentabilidad económica como un grupo musical, sino también con el *colorismo* o el “racismo del fenotipo”, lo que también puede obstaculizar un desarrollo exitoso de sus carreras. De esta forma, el racismo, sea en su expresión antiindígena o *colorista* (o ambas de manera

imbricada), condiciona un *techo de cristal* para estos músicos debido a su condición étnica, mientras el circuito cultural, en su caso *neoindigenista*, tiene además características del *suelo pegajoso* cuando las bandas se ven obligadas a auto-etnizarse para obtener algún tipo de proyección profesional y, asimismo, entrar en una relación de dependencia con las instituciones gubernamentales donde reciben poca o nula remuneración por sus presentaciones en vivo.

Ahora, esto también significa que cuando entra en juego la variable de la etnicidad, los obstáculos estructurales para el desarrollo artístico en el caso de las mujeres aumentan al doble. Actualmente, parece ser que las dos únicas artistas musicales que se han manifestado como indígenas (zapoteca y seri) y han logrado posicionarse de alguna manera, aunque esta sea modesta, dentro de la industria musical en México son las artistas de *hip hop* Mare Advertencia Lirika (originaria de Oaxaca) y Zara Monrroy (originaria de Sonora). A pesar de que la participación de mujeres indígenas en los escenarios de la música contemporánea en México es algo aún por explorarse dentro de los estudios sociales, de forma anticipada sería algo factible suponer que se tienen que enfrentar con un doble *techo de cristal* al ejercer su arte: por ser mujeres y por posicionarse como “indígenas”. En otras palabras, debido al carácter patriarcal y machista por el cual se caracteriza la industria musical y, añadido a ello, el racismo antiindígena y el *colorismo*.

De aquí se puede delimitar claramente, por lo menos, tres aspectos para futuros estudios sobre las realidades de las y los músicos que optan por la *etnización* de su propuesta musical: su inserción en las industrias culturales de música (nacionales e internacionales); las limitaciones que provienen de la condición étnica y de sexo-género, entre otras; y los contextos y las condiciones actuales en las que operan artísticamente. Al continuar explorando estos temas también se podrá identificar cuáles son las condiciones compartidas entre estos y estas artistas y qué tipo de elementos, momentos y/o estrategias provocan diferencias en el desarrollo de sus carreras en la música contemporánea.

Por lo último, pero no menos importante, quisiera agradecer sinceramente a los cinco colaboradores de este texto por su tiempo, su confianza y su honestidad al tratar temas que pudieran resultar sensibles y/o poco cómodos. Sin su participación este capítulo no existiría. Ustedes saben quiénes son. ¡Gracias totales!

## Bibliografía:

- Albornoz, P. (2020). El rock, las mujeres y el techo de cristal. La lucha feminista en el mundo de la música. *Nueva Revolución*. Recuperado de: <https://nueva-revolucion.es/el-rock-las-mujeres-y-el-techo-de-cristal/>
- Alonso, A. (2007). El “mestizaje” en el espacio público: estatismo estético en el México posrevolucionario. En M. De la Cadena (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (pp. 173-196). Colombia: Envión.
- Ascencio Cedillo, E. y López Moya, M. C. (2012). Música, jóvenes y alteridad. Rock indígena en el Sur de México. *Contemporanea. Comunicação e cultura*, 10 (3), 705-724.
- Ávila Landa, H. (2020). De Tradición y Nuevas Rolas. Rock indígena, políticas culturales y etnicidad juvenil en transformación. En T. Cruz Salazar *et al.* (coords.), *Juventudes indígenas en México. Estudios y escenarios socioculturales* (pp. 245-274). México: ECOSUR / UNACH / UNICACH.
- Bermúdez Urbina, F. M. (2016). Acción afirmativa, discriminación y negación de derechos lingüísticos y culturales. *Revista de Derechos Humanos y Estudios Sociales*, 8 (16), 79-97.
- Bolaños, L. (2013). El rock tsotsil: estereotipos sobre otro modo de hacer música. *Espacio I+D Innovación más Desarrollo*, 2 (3), 81-93.
- Borrás Escorza, L. (2018). Homogeneidad, diversidad y diferencia. Aproximaciones desde el estudio de las discriminaciones en la Escuela Secundaria Pública de la Ciudad de México. En B. Baronnet *et al.* (coords.), *Racismo, Interculturalidad y Educación en México* (pp. 87-102). México: Universidad Veracruzana.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Burns, K. (2007). Desestabilizando la raza. En M. De la Cadena (Ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (pp. 35-54). Colombia: Envión.
- Camarena Adame, M. E. y Saavedra García, M. L. (2018). El techo de cristal en México. *La ventana*, 47, 312-347.
- Camino Barcenilla, M. (2018). Las industrias culturales y creativas en el siglo XXI: un marco conceptual. *Príncipe de Viana*, 79 (270), 19-36.

- Corona Berkin, S. y Le Múr, R. (2017). Racismo en la imagen de los indígenas en los libros de texto gratuitos (2012-2015). *Comunicación y sociedad*, 28, 11-33.
- Doncel de la Colina, J. A. y Talancón Leal, E. (2017). El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano. *Andamios*, 14 (34), 87-111.
- Fábregas Puig, A. (2012). De La Teoría de la Aculturación a la Teoría de la Interculturalidad. Educación y Asimilación: El Caso Mexicano. *Intercultural Communication Studies*, 21 (1), 1-8.
- Flecha Macías, X. G. (2012). Vayijel: prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales. *Devenir*, 5 (21), 87-94.
- Giddens, A. (1995). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giménez, G. (2000). Identidades étnicas: estado e la cuestión. En L. Reina (coord.), *Los retos de la etnicidad en los Estados-Nación del siglo XXI* (pp. 45-70). México: CIESAS / INI / Porrúa.
- Giménez, G. (2006). El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad. *Cultura y Representaciones Sociales*, 1 (1), 129-144.
- González Casanova, P. (2006). *Sociología de la explotación*. Buenos Aires: CLACSO.
- Iturriaga, E. (2016). *Las élites de la ciudad blanca. Discursos racistas sobre la otredad*. México: UNAM.
- Korsbaek, L. y Sámano-Rentería, M. A. (2007). El indigenismo en México: antecedentes y actualidad. *Ra Ximhai*, 3 (1), 195-224.
- Krotz, E. (2004). Cinco ideas falsas sobre “la cultura”. *Diálogos en la acción*, primera etapa, 13-19.
- Jiménez López, E. (2009). De la guitarra chamula a la Fender Stratocaster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México”. En F. Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México* (pp. 175-214). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / DGCP.
- López Moya, M. C. et al. (coords.) (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- López Moya, M. C. y Ascencio Cedillo, E. (2014). El rock indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo cultural. En M. C. López Moya

- et al.* (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 27-42). México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Macías Chávez, K. C. (2015). El neocolonialismo en nuestros días: la perspectiva de Leopoldo Zea. *Universitas Philosophica*, 32 (65), 81-106.
- Mato, D. (2017). Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de “industrias culturales” y nuevas posibilidades de investigación. *Comunicación y Sociedad*, (8), 131-153.
- Moreno Figueroa, M. (2010). Mestizaje, cotidianeidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México. En E. Cunin (coord.), *Mestizaje, Diferencia y Nación. Lo “negro” en América Central y el Caribe* (pp. 129-170). México: INAH / UNAM / CEMCA.
- Muñiz, C. *et al.* (2014). ¿Retratando la realidad? Análisis de los estereotipos de los indígenas presentes en los programas de ficción de la televisión mexicana. *Palabra Clave*, 17 (2), 263-293.
- Patrón Hurtado, M. (2020). *La evolución de la mujer dentro de la música popular en el contexto de la tercera ola Feminista*. Tesis de grado en Comunicación. España: Universidad de Sevilla.
- Restrepo, E. (2013). *Etnización de la negritud: la invención de las ‘comunidades negras’ como grupo étnico en Colombia*. Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Universidad del Cauca.
- Ruiz Garza, E. J. (2014). Los orígenes de Vayijel. Un paraje en los senderos del rock. En M. C. López Moya *et al.* (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 111-128). México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Sánchez Garza, J. H. (2018). *Bolomchon Reloaded: Dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del bats'i rock en Altos de Chiapas*. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología. México: UNAM.
- Solís, P. *et al.* (2019). *Por mi raza hablará la desigualdad. Efectos de las características étnico-raciales en la desigualdad de oportunidades en México*. México: OXFAM.
- Stern, A. (2000). Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el estado, 1920-1960. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 21 (81), 57-91.

- Tipa, J. (2014). Rock en tu idioma, rock en mi idioma: etnicidad y geografías culturales en el consumo del rock en tsotsil. En M. C. López Moya *et al.* (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 95-109). México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Tipa, J. (2017). Urbanidad, etnicidad y las diferenciaciones étnicas entre estudiantes en San Cristóbal de las Casas, México. *Antropología Americana*, 2 (4), 67-86.
- Tipa, J. (2020a). Estudios sobre la discriminación y el racismo en los contenidos de los medios de comunicación en México. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 38, 149-182.
- Tipa, J. (2020b). “Latino internacional, no güeros, no morenos”. Racismo colorista en la publicidad en México. *Boletín de Antropología*, 35 (59), 130-153.
- Tipa, J. (2021). El racismo colorista en los medios de comunicación en México. En J. Tipa *et al.* (coords.), *Expresiones contemporáneas de los racismos en México. Cuerpos, medios y educación* (pp. 61-86). México: CUNorte / UdG / UPN.
- Velasco Cruz, S. (2016). Racismo y educación en México. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 61 (226), 379-407.
- Viera, M. (2015). *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*. México: UNAM / Abismos.
- Woodruff, J. (2011). Ma(r)king Popol Vuh. *Romance Notes*, 51 (1), 97-106.
- Zárate Moedano, R. (2021). Racismo mestizante en la representación audiovisual de la “sirvienta indígena”. En J. Tipa *et al.* (coords.), *Expresiones contemporáneas de los racismos en México. Cuerpos, medios y educación* (pp. 159-185). México: CUNorte / UdG / UPN.
- Zebadúa Carbonell, J. P. *et al.* (2017). Juventudes, identidades y transculturación. Un acercamiento analítico al rock indígena en Chiapas. *LiminaR*, 15 (1), 29-41.
- Zebadúa Carbonell, J. P. (2020). Rock, cultura y transcultura. El caso del etnorock en Chiapas. En T. Cruz Salazar *et al.* (coords.), *Juventudes indígenas en México. Estudios y escenarios socioculturales* (pp. 219-243). México: ECOSUR / UNACH / UNICACH.



## VII

### ROCK, INDÍGENAS Y RESISTENCIA EN GUERRERO

Jaime García Leyva

#### **Introducción. Letras y rock en el sur**

El *rock and roll* transitó de ser un ritmo musical de moda a un movimiento transgeneracional y contracultural con efectos en distintos ámbitos sociales. Esta “nueva música clásica” – parafraseando a José Agustín (1996)– llegó a Guerrero por medio de la radio, la televisión y fenómenos asociados a la migración. En décadas recientes algunos colectivos roqueros se solidarizan con las luchas sociales, pugnan por la creación de espacios alternativos y combinan fusiones musicales, étnicas, tradicionales y externas.

Algunos estudios sobre las expresiones socioculturales asociadas al rock en el sur son: la tesis de Marisol Vázquez (2001), *Análisis socio histórico del rock en Acapulco como forma simbólica*, en la que se aborda la llegada del género al puerto desde sus inicios hasta la década de los noventa del siglo XX. Menciona esta autora a los grupos más representativos y los pocos espacios para las producciones originales. Posteriormente, *Radiografía del rock en Guerrero* (García Leyva, 2005) es una crónica y ensayo sobre la historia del rock en las principales ciudades de la entidad. También se encuentra la edición especial de la revista *Re evolución* sobre “La historia del rock en Guerrero”, de junio de 2011, número coordinado por Jaime García Leyva y Luis Luna. Se trata de un compendio de 28 páginas con artículos y fotografías sobre las diferentes *escenas*, las bandas, los cholos, el rock, la migración y otros aspectos. En plena pandemia, Raymundo Ruiz Avilés (2020) publicó *El rock en Taxco. Hacia la construcción de su historia*, un libro que rememora la gestación del rock en la ciudad platera con el arribo de los *jipis*, la migración, las estaciones de radio y los vínculos de los roqueros locales con los de centros urbanos como Cuernavaca, Morelos; Toluca, Estado de México, y la Ciudad de México. En esta labor también destaca “El rockumental Iguala. La historia jamás contada del rock en Iguala”, una serie de cápsulas en video que Luis Luna realiza para su página de Facebook y que parte de testimonios y entrevistas de la revista

*Resiliencia*. En este rubro se encuentran diversos *fanzines* y folletos que los colectivos han creado y difunden por diversas vías. Un texto de reciente aparición es *Radiografía del rock en Guerrero II* (García Leyva, 2024), en el cual Jaime García Leyva coordina a un equipo de colaboradores que escriben desde sus contextos urbanos e indígenas.

En décadas pasadas el rock era rechazado por sectores conservadores de la sociedad. Tenía una connotación negativa y se asociaba a vandalismo y drogas. Algunas personas señalaban que “era música que pervertía a las almas y asociada a ritmos satánicos”. Actualmente hasta las denominaciones religiosas realizan eventos y encuentros donde se canta rock cristiano, se promueven ideas asociadas a las profecías bíblicas o de otro tipo. “Los tiempos están cambiando”, lo anunció en décadas pasadas Bob Dylan. Al rock se le puede analizar desde distintos ámbitos: como fenómeno de masas asociado a la industria cultural, vinculado a artistas y modas, hasta como expresión contracultural y de rebeldía articulado con manifestaciones que cuestionan el *establishment* y la cultura oficial. La música de rock es un vehículo lúdico que aglutina a sectores sociales, generaciones y particularmente a jóvenes en torno a procesos culturales, signos, símbolos, lenguaje, vestimenta, actitudes y posturas con un alto contenido de rebeldía a instituciones como la familia, el gobierno, la religión, la escuela, la milicia, entre otros (Valdés Cruz, 2008). En Guerrero los fenómenos asociados al rock, la identidad y las manifestaciones juveniles son un tema escasamente abordado por la academia. Las expresiones musicales alternativas en Guerrero han sido documentadas por roqueros, músicos, promotores o periodistas con sus propios esfuerzos y recursos.

### **Los precursores del ritmo**

La década de los cincuenta del siglo pasado fue un parteaguas en la historia mundial. Es el inicio de la guerra fría entre los bloques capitalista y socialista. Hay una acelerada modernización, inventos tecnológicos y luchas de liberación en diversos puntos del orbe. En los Estados Unidos surgió un ritmo musical a partir de la fusión de estilos y una combinación de elementos del *blues*, *boogie-woogie*, *jazz*, *rhythm*, *country* y el *gospel*. La música de los excluidos, de los esclavos negros, de sectores marginales y grupos religiosos se fusionaron para dar vida al *rock and roll*. Esta nueva música se difundió a muchas partes por medio de la radio, la televisión y la prensa. En cada país y región se crearon fusiones musicales, espacios de

resistencia, escenas e historias particulares de represión o difusión (Urteaga, 1998; Agustín, 1996; Ávila Landa, 2001; López, 2020).

Los jóvenes en Guerrero, en las décadas de los sesenta y setenta, se ubican en espacios rurales y urbanos. Las ciudades más importantes de la entidad crecieron gradualmente con migrantes provenientes de las comunidades rurales. Los profesores normalistas Lucio Cabañas y Genaro Vázquez encabezan las milicias insurgentes y resisten en la Sierra y la Costa Chica. El Estado mexicano responde con represión y una estrategia militar que en lo posterior se conocería como *la guerra sucia*, y son así desaparecidos más de seiscientos civiles, por los que aún se sigue exigiendo justicia. La opción armada surgió por la falta de democracia y las injusticias sociales (Bustamante *et al.*, 2010). El PRI gobierna con represión. Los universitarios pelean por autonomía, por subsidio, y se impulsa el proyecto Universidad Pueblo, una propuesta académico-política que opta por una universidad vinculada a las causas sociales de los guerrerenses (Miranda Ramírez, 2013). Los pueblos originarios de la Montaña y la Costa Chica resisten y gradualmente migran a las ciudades. En un escenario convulso de luchas sociales, empezaron a sonar en la radio y la televisión los sonidos de un nuevo ritmo que se difundió en pequeños sectores, entre los jóvenes principalmente. El *rock and roll* pasó de ser el ritmo musical de moda a un movimiento intergeneracional y fenómeno cultural con presencia en distintos ámbitos sociales.

El rock en Guerrero, desde 1950, llegó con los turistas, por medio de la radio, la televisión, los periódicos y revistas. También influyen en ello los migrantes que salían de la entidad a estudiar o a otros asuntos. Acapulco fue un lugar donde se conoció el rocanrol que se acopló a los medios de comunicación, la moda y la industria cultural. La llegada de la electricidad, los radios, las grabadoras, los tocadiscos y otros instrumentos electrónicos permitieron la transformación musical y las fusiones en otras latitudes del sur. De la música de orquestas, bandas de viento, vals, cumbias, rancheras y corridos se pasó a “otra música” que llegó con los discos *Long Play* (LP), casetes; más recientemente, discos compactos (CD) y otras formas de difusión musical que se reproducen hasta la construcción de propuestas rebeldes, contestatarias, lúdicas o para la diversión en los espacios urbanos y rurales. El rock se difundió en ciudades como Iguala, Taxco, Chilpancingo y Chilapa, y sonaba en la radio y la televisión; a través de los tocadiscos en fiestas, casas y discotecas. Los grupos pioneros fueron Los Diners, Silver Boys y Silver Kings en Taxco (Ruiz Avilés, 2020); Los Joolliers, Los Hit Hitters, The Best, Bat

Boys y La Biblia en Chilpancingo; La Diligencia en Iguala; La Montaña y Culver en Chilapa. Estas bandas se integraron con jóvenes de sectores con posibilidades económicas para viajar a la Ciudad de México y aprovisionarse de discos y equipo técnico.

### **Rock y rebeldía, a contracorriente**

En Guerrero conviven los mundos campesino, indígena, mestizo y el de los afrodescendientes. A veces en contradicción: lo tradicional con lo moderno, lo rural y lo urbano. La modernidad que arriba por medio de tecnología y cemento contrasta con las casas de bajareque, adobe, teja y palma. Las raíces profundas están presentes en las danzas, la música, la gastronomía, las lenguas maternas y otros elementos culturales. Una configuración histórica cultural que es parte del patrimonio inmaterial, motivo de orgullo. Un escenario donde los roqueros tejen redes sociales, formas de expresión y rebeldía. Hacen y escriben una historia de la resistencia desde el barrio, la colonia o la calle. Entre el amplio espectro se encuentran: la banda, los roqueros, la palomilla, los *crews*, los *darks*, los *punks* y otras tribus juveniles (Feixa, 1998).

Con mensajes cifrados, tatuajes en la piel, símbolos, grafitis y la música de rock gritan al universo que en Guerrero existe una diversidad de identidades, movimientos y cambios socioculturales. Los jóvenes forman bandas y colectivos, fusionan ritmos, gritan en sus canciones la pérdida de valores sociales, retratan la vida urbana, rural o fronteriza; con filosos mensajes cuestionan el poder de los falsos profetas modernos encarnados en los partidos políticos. Las bandas se identifican con demandas de movimientos sociales como el de los indígenas zapatistas de Chiapas, los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa; le cantan a la mujer, a la vida, la naturaleza o contra el desarme nuclear; irónicos, irreverentes, rebeldes, envían sus mensajes con guitarras eléctricas o la batería. Por la voz de la banda hablan los grafitis en las calles y paredes desgastadas con mensajes viscerales, de impotencia, rabia, desagrado, pacíficos o revolucionarios. Un lenguaje que la banda entiende con señales que les permiten comprender su mundo y su calle. La rebeldía es canalizada más allá del rol cotidiano y elaboran folletos mimeografiados o fotocopiados, *fanzines*, hojas sueltas o volantes con reducido tiraje, hechos de manera rústica en casa o en computadoras; sencillos pero efectivos como medio de comunicación subterránea. En ellos plasman sus ideas, poemas, garabatos, dibujos y diversas *ondas* con tendencia anarquista, vegetariana, roquera o libertaria.

Por los caminos del sur, los espacios culturales donde los jóvenes se expresen (roqueros o no) son escasos y las autoridades brindan escaso apoyo para la realización de eventos y actividades hacia este sector. El papel de las instituciones culturales ha generado cuestionamientos de la comunidad cultural guerrerense por la política cultural impulsada desde los distintos gobiernos. Los jóvenes con talento artístico, literario o musical, así como los colectivos, promotores y grupos de rock, realizan esfuerzos propios para promover sus actividades, publicar libros, grabar música, exponer sus creaciones, organizar eventos, además de enfrentarse a la intolerancia social o institucional. La cuota de entrada en los eventos es para apenas cubrir gastos, viáticos, pasaje y hospedaje de los grupos y cubrir las necesidades más apremiantes. Algunas de las bandas se han desintegrado, otras son de reciente formación y tocan diversos estilos de las variantes del rock. Realizan grabaciones caseras (*demos*) de manera independiente, con mínimos recursos técnicos y materiales que difunden de manera subterránea y por cooperación a través de diversos canales de comunicación. En algunas ciudades los colectivos, bandas o grupos de chavos realizan tocadas, festivales de rock, exposiciones, foros, programas radiales, encuentros y otras actividades.

La producción roquera en la entidad es a base de esfuerzos colectivos. La unidad lleva a conformar colectivos, grupos, *fanzines* y ganar espacios, sean estos terrenos baldíos, calles, teatros, plazas públicas, cafés, bares, discotecas y escuelas. Una historia plagada de rechazo, discriminación, intolerancia y represión. Los grupos culturales, *crews*, asociaciones juveniles, colectivos o promotores del rock se organizan con sus propios recursos y disponen del esfuerzo que requieren sus empresas y objetivos. Lo anterior les crea independencia y autonomía de las instituciones. Realizar una tocada, convocar a encuentros, diseñar alguna revista o establecer un mecanismo de encuentro pasa por la autogestión, gestión, organización autónoma y también por las sanciones, rechazo, negación y represión por parte de las autoridades. Los espacios existentes, muy escasos, por cierto, son resultado de largas jornadas de gestión, lucha y trámites. Los programas en radiodifusoras se tienen que enfrentar a horarios poco audibles y nocturnos; en sesiones semanales y con poco impacto, además de pasar por filtros que imponen las estaciones e incluso señalan la música a reproducir. Los grupos y colectivos organizados de manera independiente son escasos. Cada escena presenta peculiaridades distintas. La difusión, propaganda y convocatoria a eventos van desde el cartel, el perifoneo y los anuncios en las esquinas hasta las formas de comunicación actual basadas en

internet: MySpace, Facebook, Equis, YouTube, Tik Tok y otras redes sociales. Los grupos y promotores interactúan con estas novedosas formas de expresión.

El rock ha ganado terreno y aceptación. La banda roquera se mueve, se activa, y la música sigue sonando en el sur. Los espacios para los roqueros son las calles, la cancha de fútbol, el trabajo en las construcciones, la tocada o la esquina. Para quienes acuden a la escuela es el patio de la institución o el convivio. Se crean comunidades para el esparcimiento, desahogo y compartir ideas. Ser roquero para muchos es una etapa que dura mientras son solteros y no tienen responsabilidades. Los hay quienes siguen el camino desde hace décadas.

Las mujeres han jugado un papel muy importante y lo siguen haciendo, aunque su participación en el movimiento es en ocasiones negada o son relegadas a fungir como acompañantes del sector masculino. La mayoría de los grupos tienen una alineación varonil. Son escasas las mujeres al frente de las bandas o en actividades más directas. Los roqueros intercambian música, revistas y materiales diversos. Establecen vínculos con gente de ciudades como Cuernavaca y Puebla o de la Ciudad de México en el Tianguis del Chopo.

En Guerrero suenan la cumbia, la música tropical, los corridos y otros ritmos. Los jóvenes que adoptan el rock padecen represión, exclusión o falta de espacios. Solo algunos se suman a esta música que se difunde en los espacios generados a contracorriente. La adopción de símbolos y música, atuendos y lenguajes, provoca irritación en la piel de los adultos y autoridades. Algunos tildaban al rock como producto del “imperialismo yanqui”. Además de música enajenante, mala, demoniaca, violenta y asociada a las drogas. Señalaban que “atentaba contra las auténticas tradiciones guerrerenses”, “es moda e imposición, que incita al uso de drogas y desobediencia a los padres” y un largo etcétera de calificativos.

La generación y construcción de espacios de rock está asociada con los *apañones* de la policía, la cancelación de tocaditas, sanciones a programas de radio, intervención de autoridades, persecución, violencia, veto, negación de permisos para eventos, cierre de lugares y otras formas de represión. Estas han sido las acciones de autoridades y un sector social que no ha aceptado el rock en sus agendas o vida cotidiana. Las escenas regionales son distintas, tienen poca comunicación, coinciden en la ausencia de espacios y los pocos existentes son generados a contracorriente, desde el subterráneo, en los barrios; algunos bares, cafés, parques o plazas que han ocupado los grupos, los colectivos, la banda, las palomillas o los roqueros. Los roqueros de Guerrero, de acuerdo con el contexto regional en que se

desenvuelven, han vivido procesos difíciles y singulares, han creado conexiones, redes de información y vínculos para apoyarse, difundir y seguir aferrados al rock. La música como vehículo intergeneracional tiene continuidad con los hijos y nietos de algunos. Para otros fue un momento de rebeldía y gusto. No obstante, la música sigue.

### **Indígenas y rock en el sur**

A mediados de la década de 1980 el rock empezó a tener más difusión en la entidad. La industria cultural a través de la campaña de difusión musical *Rock en tu idioma* producida por la discográfica BMG Ariola promovió a grupos nacionales y a bandas latinoamericanas. En el ámbito regional dio un realce a las *escenas* y se hizo común ver a jóvenes con cabellos largos y atuendos roqueros en el sur guerrerense. Los roqueros se mostraban en tocaditas ocasionales, plasmando mensajes con grafitis en algunas ciudades, organizando eventos y estableciendo vínculos entre sí, además de intercambiar casetes, revistas o discos que circulaban de mano en mano. Las reuniones de roqueros fue el espacio para compartir ideas e integrar bandas. Los grupos formados en los ochenta tuvieron una vida efímera, y algunos se mantuvieron hasta el año 2000. Realizaban tocaditas en barrios, convivios, terrenos baldíos, calles, en fiestas de amigos, en bares y, ocasionalmente, en plazas públicas. Las tocaditas iniciales eran por cooperaciones propias y con escasos recursos técnicos. Las casas de cultura, en algunas ciudades, brindaban esporádicos apoyos para realizar tocaditas o encuentros de grafiteros. Las radiodifusoras como XEUAG Radio Universidad Pueblo y Radio y Televisión de Guerrero (RTG) abrieron sus cabinas para difundir programas de rock.

Los jóvenes indígenas de Guerrero, pertenecientes a los pueblos nahuas *Ná Savi*, *Me'phaa* y *Namcuae Ñomdaa*, crecen en un contexto de exclusión y desigualdad social, con una violencia estructural, falta de oportunidades, presas del racismo, la pobreza, la violación a sus derechos elementales, con mala alimentación y la falta de servicios. Desde niños se crece con incertidumbre y la migración es el medio para buscar mejores opciones de vida, y sus destinos son las ciudades del interior del país y el extranjero. Son jóvenes que desde la infancia asumen responsabilidades laborales y económicas, en un medio donde además ser mujer es estar expuesta a la violencia física, simbólica y patriarcal. Jóvenes que en un mar de desesperación luchan y piden un lugar digno en la vida. Actualmente inmersos en la inseguridad y presas de los grupos delincuenciales, de ahí extraen la rabia y la

rebeldía con que se canta y grita en el *slam* a ritmo de rock. La exclusión y falta de justicia social es transversal para indígenas, mestizos, afrodescendientes y jóvenes de distintas regiones.

Hasta los diferentes lugares de la geografía guerrerense han llegado nuevos géneros musicales con la migración y los medios de comunicación. Estos sonidos son apropiados, se reformulan y se adaptan por las juventudes para desplegar su energía y mostrar su dinamismo. Desde Taxco, Iguala, Chilpancingo, Acatlán, Chilapa, Tlapa y otros lugares con población indígena se han construido identidades juveniles asociadas al rock y otros ritmos musicales. Las bandas de rock se autonoman con rasgos identitarios de pueblos originarios y lo vinculan con su realidad o los movimientos sociales. La banda de ska Kendra desde Iguala, en 2018, lanzó un sencillo titulado “El partido de los pobres”, haciendo referencia al profesor insurgente Lucio Cabañas; y en la canción es reiterativa la consigna: “Ser pueblo, hacer pueblo y estar con el pueblo”. Celtixtlan, banda de rock-folk originaria de Tixtla de Guerrero, formada en plena pandemia durante 2020, incorpora en sus letras elementos musicales, étnicos y de la identidad guerrerense. En su rola “Los tlacololeros” recupera la danza tradicional del Tecuan. En Chilapa la banda Guerreros Jaguar incorpora al sonido de rock y ska letras alusivas a los indígenas y las luchas y destacan sus tocaditas en las comunidades y fiestas comunitarias. La rola “Libertad” es coreada en sus eventos.

En Acatlán las fiestas comunitarias y rituales como el *Atzatsilistli* (la petición de lluvias) en mayo son momentos para realizar los *toquines*, disfrutar de la tradición cultural y de los sonidos del rock. También en junio, en la fiesta del santo patrón San Juan Bautista, y en noviembre con la fiesta de los fieles difuntos. Los lugares para los eventos son la plaza cívica, auditorios o canchas deportivas. El rock ha llegado con los migrantes establecidos en la Ciudad de México, el Valle de Chalco o Ciudad Nezahualcóyotl. Los nombres de algunas bandas de esta población son Elegía, Iztakouatl, Tame y Cognitive Deconstruction. Una de las primeras bandas de *trash metal* de Chilapa fue Elegía, que fue fundada en 2013 e hizo su debut en el programa de rock llamado *Rockoteca*, transmitido en Chilapa TV. También destaca Nicodemus Medina, músico nahua de Acatlán, quien desde el YouTube promueve rock, la cosmovisión indígena, canciones y elementos culturales nahuas. Resaltan algunas canciones como: “Ciclo vital”, “Orgulloso/*yochikavaliste*”), “Kleinsikosis”, “Historias en rock para comprender la cosmovisión de los pueblos originarios”, “Sangre de tekuan” y “Jaguar en la Montaña”, entre otras.

Canciones y cosmovisión como parte de una “tradición milenaria que sobrevive en el pueblo de Akatlán yaotltipak anauaktsin México”, y que en sus propias palabras autodenomina Rustirock y que van del rock alternativo hasta la música tropical.<sup>1</sup>

En la Montaña de Guerrero, una de las regiones con mayor presencia indígena, el rock creó vínculos entre los jóvenes al compartir información y materiales y realizar actividades culturales colectivas, además de compartir una visión crítica del rock como vehículo contestatario y rebeldía. En Tlapa se adoptó una versión del rock duro y combativo como el *punk*, el *metal*, el *thrash*; también el *blues* y el llamado rock urbano. ¿Por qué fue ese estilo? Para algunos era la identificación con la situación social de miseria, racismo y exclusión que se vive en la región. El primer colectivo roquero, a fines de 1980, se denominó en Tu'un Savi, la Lengua de la Lluvia, Yaküa Nda'vi / Mugre y Miseria. La banda de Tlapa, indígenas y mestizos se han identificado con las luchas de los estudiantes, los profesores y los derechos indígenas.

### **Rock y las luchas indígenas**

El rock empezó a sonar en Tlapa, Guerrero, a principios de 1980. Los migrantes y algunos jóvenes que iban a estudiar a otros lugares sembraron la semilla musical. Estos retornaban y en su equipaje transportaban casetes, discos, playeras y parafernalia relacionada con el rock, además de haber adoptado atuendos, vestimenta y dejarse crecer el cabello. Con los migrantes se construyó una red de apoyo, camaradería, amistad y de información sobre lo que acontecía en otros lugares del país y el extranjero. Un sector juvenil incorporó el rock en sus gustos y manifestaciones culturales. El ritmo llegó por medio de la oferta musical en los medios de comunicación urbanos y lo que se escuchaba en los barrios de la Ciudad de México y el Norte del país. Las bandas más notorias eran el Tri, Luzbel, Transmetal, Next, Tex Tex, Real de Catorce, Trolebús, El Haragán, Blues Boys, Mara, Banda Bostik, Heavy Nopal, Jaime López, Rodrigo González, Arturo Meza, Cecilia Toussaint, Botellita de Jerez, Guns N' Roses, Metallica, Led Zeppelin, Bad Religión, Sex Pistols, The Clash y otras bandas que formaron parte del repertorio musical y gusto de algunos jóvenes. También escuchaban a los Beatles, Judas Priest, Rolling Stones, Pink Floyd, Creedence Clearwater Revival, The Doors y otros más. Resalta también una corriente contestaria con grupos de rock, metal y punk que

---

<sup>1</sup> Nicodemus Medina: <https://www.youtube.com/@nicodemusmedina5747>

cuestionaban a los partidos políticos, a la religión, y se identificaban con temas alusivos a los pueblos indígenas.

La lucha indígena y la oposición a la celebración del V Centenario de la colonización de lo que actualmente es América, dieron lugar para que muchas bandas de rock empezaran a incluir en sus rolas temas en oposición a la fiesta promovida por el Estado español y los gobiernos de Hispanoamérica. Hasta la Montaña llegaban por distintas vías casetes y demos grabados, pirateados, que contenían letras rebeldes de rock combativo con posturas políticas. Bandas como Factotum y su disco *Un rocanrol por la dignidad del indio* se popularizaron; los grupos punks como Batalla Negativa que incorporó canciones en lengua hñähñu; Herejía, que introduce sonidos de bandas de viento y palabras en náhuatl en sus rolas “Regresa Quetzalcoátl”, “Tierra y Libertad” y “Ahuaxtli”; Coprofilia con “No al V centenario”; Sedición con “Líderes”, “Sin fronteras” y “Miedo a la libertad”; Generación Suicida con “Mi país”. También se escuchaban y circulaban bandas como Colectivo Caótico, Xenofobia, Solución Mortal, Escoria, TNT, Cadáveres, Rebel’d Punk, Atoxxxico, Masacre 68, Catarsis Liberada, Ley Rota, Espécimen, Mictlán, Desahogo Personal, Fallas del Sistema, Xenofobia y otras más de la esfera nacional. Las bandas extranjeras que se escuchaba eran, de España: Eskorbuto, la Polla Records, Electroduendes, Piperrak, Negu Gorriak, Reincidentes, Barón Rojo, Potato y Sin Dios; Ratas de Porao (Brasil), Shampain (Puerto Rico), Autonomía (Perú) e IRA (Colombia), entre otras bandas. Todas con contenido rebelde y punk.

La sociedad conservadora de Tlapa y los adultos cuestionaban severamente a los jóvenes por adoptar “ideas extranjeras”, los afines a la oposición tildaban de “música del imperialismo yanqui”, en las comunidades indígenas a los jóvenes los asociaban con motes negativos, estigmas y drogas. A quienes se dejaban crecer el cabello largo los censuraban o reprimían; eran mal vistos y los asociaban con actividades delictivas. En 1988 un colectivo de jóvenes impulsó la creación del programa de rock *Las otras bandas* en la radiodifusora indígena XEZV, la Voz de la Montaña (800 AM). El director Eduardo Valenzuela brindó su apoyo crucial en este proyecto. El programa de rock tiene 36 años al aire, es único a nivel nacional en una radiodifusora indígena; se transmite los sábados y su contenido es de abierta crítica social, reflexiones, música y mensajes a los radioescuchas. El programa se ha mantenido vigente debido a la participación solidaria y autogestiva de quienes han asumido el papel de locutores. En torno al espacio radial se reúnen radioescuchas de varias generaciones y es el punto de encuentro entre los roqueros de la

Montaña. La perspectiva crítica de sus emisiones les ha valido una cercanía en actividades de solidaridad con las luchas regionales y participación en eventos a favor de los derechos humanos y promoción de actividades culturales.

En 1994 la insurrección indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas detonó la solidaridad de jóvenes roqueros, bandas de rock y colectivos, estudiantes universitarios y organizaciones sociales en torno al movimiento. El EZLN rebasó desde un principio la frontera estrictamente militar y posteriormente de lo político, para situarse en el debate de lo social, lo informático, y saltar a lo cultural y la creación artística. La insurrección indígena del sureste del país ha convocado a periodistas, historiadores, antropólogos, economistas, músicos y población en general a explicar, comprender, solidarizarse, apoyar o cuestionar las demandas, la lucha y los planteamientos del EZLN. Fue como un viento fresco que encendió una llama de esperanza al proclamar que otro México es posible y otro mundo también (Anaya, 2000 y 2013; Bellinghausen, 2024).

La lucha insurgente incorporó al debate el rostro artístico y musical con que se han solidarizado los jóvenes, las bandas, los roqueros, los colectivos punks, los estudiantes, los chavos banda, las mujeres, los poetas, los pintores y artistas. Uno de los primeros grupos de rock que se solidarizó con el movimiento insurgente fue Tijuana No. Su disco titulado *Transgresores de la ley* salió en febrero de 1994. La portada era una foto de campesinos con la imagen de Emiliano Zapata y una canción contenía extractos del discurso del comandante David. Esta iniciativa fue seguida por solistas, bandas mexicanas y extranjeras como Arturo Meza, Guillermo Briseño, René Villanueva, Panteón Rococó, La Maldita Vecindad, Salario Mínimo, Real de Catorce, Vantroi, Los de Abajo, Trolebús, la Banda Bassoti (Italia), Fermín Muguruza (País Vasco), Pedro Guerra, Joaquín Sabina, Amparanoia (España), King Mafrundi, Manu Chao (Francia), Daniel Viglietti, Óscar Chávez, Amparo Ochoa; Rage Against the Machine y Aztlán Underground de los Estados Unidos, y un amplio panorama de músicos, cineastas, artistas, fotógrafos y trovadores que han abordado el tema étnico, el neozapatismo y la lucha indígena en México.

Los músicos han expresado su apoyo y solidaridad con tocadas, conciertos masivos, colectas, acciones de solidaridad, caravanas de apoyo, recopilación de firmas por la paz, conferencias, realizando *fanzines*, revistas, programas de radio, grabaciones de discos cuyas ganancias han destinado a respaldar talleres, colectas de víveres y creando redes de solidaridad y difusión del movimiento indígena. Numerosos músicos han musicalizado la canción “Carabina 30-30”, “El himno

zapatista”, escritos, voces y extractos de comunicados del subcomandante Marcos, los comandantes Tacho, Moisés, David, Ramona y otros miembros del EZLN. Los documentales, videos, imágenes y fotografía sitúan al movimiento con una amplia difusión en los medios electrónicos, independientes y alternativos.

Las acciones emprendidas por las bandas, los colectivos anarquistas y punks, los roqueros, las mujeres, los músicos y la sociedad civil para promover la lucha indígena son diversas. El Sub Marcos y los indígenas le han dado a su lucha un rostro contracultural. Los signos que utilizan se vinculan con sus comunidades, pero también el sub utiliza símbolos como la pipa, el género epistolar, el pasamontañas, el lenguaje literario, el viejo Antonio, sus cómics y su discurso satírico. Que, aunque pertenecen a un lenguaje político militar, también se vinculan con la larga tradición de la disidencia y rebeldía, la contracultura y la parodia que se encuentra en los antihéroes cinematográficos. Los grupos y músicos de rock escriben, cantan, gritan, bailan, graban, transmiten, intercambian y manifiestan sus convicciones políticas vinculadas al zapatismo y la lucha indígena. Hacen *slam* y se solidarizan con las demandas de justicia, democracia y libertad. Sus atuendos van desde el punk autónomo libertario, la banda, el *hip hopero*, el metalero o miembro de alguna otra tribu urbana que viste playeras con símbolos anarquistas, imágenes de Zapata, Bob Marley, el Che, Pancho Villa, Lucio Cabañas o Marcos. En el fondo es la rebeldía musical que une y cuestiona el régimen social y el poder.

En la Montaña de Guerrero roqueros y colectivos participaron en apoyo a los indígenas zapatistas. Participaron en la Consulta Nacional por la Paz y la Democracia (1995), en la marcha del color de la tierra (2001) y otras iniciativas. Pero, sobre todo, fue también la emergencia por ganar espacios, difundir ideas libertarias en *fanzines*, pintar bardas, utilizar playeras del Sub Marcos, del Che, de Lucio Cabañas, atuendos anarquistas, banderas negras con la estrella roja, realizar tocaditas y a ritmo de rock exigir libertad y luchar por los derechos indígenas. En Guerrero el movimiento zapatista influenció a los roqueros. De 1980 al 2000, de las esquinas y las calles se pasó a los *toquines* con grabadora y sonidos, luego a las tocaditas por cooperación. Las primeras tocaditas eran con grupos que venían a la ciudad por víaticos, pasaje y comida. Algunos grupos han sido Qual, Incinerador, Herejía, Desahogo Personal, Inyectiva, Lucha Autónoma, Cristo, hasta grupos como Sin Dios (España), Electroduendes, Vómito Nuclear, Hangar 18, Arturo Meza y otros. Una actividad intensa surgida por los contactos establecidos en el Tianguis del

Chopo, la autogestión, la cooperación voluntaria y el contacto con roqueros de ciudades como Chilpancingo, Iguala y el Distrito Federal.

En 1994 se formó el Colectivo Montaña Sur. También el Colectivo Pacuzi, el Reflexionista Cambio Positivo, Dignidad y Unidad Rebelde (2001), Colectivo Anarquista Punk Guerrero y la Komarka Anarka, entre otros. Algunos de los *fan-zines* editados han sido El Caracol, Lee y Lucha, Conciencia y Libertad, Aquí Estamos. El Colectivo Estudiantil Vientos del Sur (CEVS) realizaba la revista Abril. Estos organizaron en 2001 la presentación del libro *Rock mexicano y Neozapatismo* de Benjamín Anaya. Otro folleto que se publicó de manera esporádica fue Contratiempo. Todas las publicaciones tuvieron una escasa producción y se divulgaron localmente, salvo El Caracol que se difundió hasta el Tianguis del Chopo, Acapulco, San Juan del Río y Chilpancingo. Todas han sido expresiones organizadas de los roqueros de la Montaña y muchos de ellos provenientes de familias indígenas.

Los grupos de rock en la Montaña de Guerrero han sido pocos. A principios de 1990 se creó el grupo Euforia. En 1994 se integró el Colectivo Mugre y Miseria. Sus integrantes conformaron después a Resistencia Total. Una banda que tocaba punk e intentaron cantar en Lengua de la Lluvia, Tu'un Savi. Realizaron tres presentaciones y grabaron un demo titulado *Despierta y actúa*, una grabación histórica y ahora testimonial del punk en la Montaña. Fueron anunciados en la revista Banda Rockera, en la Ciudad de México. La escena se mantuvo en letargo durante varios años. Volvieron a la escena hace unos cuatro años. El programa de *Las otras bandas* fue el espacio que generó resistencia y *aferre* a la música. En años recientes se formaron en Tlapa otras bandas. Antídoto se integraba por adolescentes que tocaban canciones de grupos de *heavy metal*. Intentaron cantar en inglés. Se presentaron en lugares como Tlapa, Acapulco, Alcozauca y en tocadas locales. Pretendían “ser la cura al estilo de música enajenante que hay”. Resistencia Urbana surgió en 2010 y sus instrumentos los compraron de manera autogestiva. Su estilo es el rock urbano, *blues* y *metal*, y su postura fue abierta, de desahogo y crítica social. Entre otras bandas también se encuentran Ekzodo (*ska*), Azul Maíz (actualmente Casete), Los Moppets, Paz y Vida (*happy punk*), El Sótano de Roje, entre otros. En la región hubo una banda de rock en Huamuxtitlán: Amux, que tocaba rock urbano y *metal*. También se encuentran jóvenes que hacen música de *hip hop* y rap como Isaac Martínez Iriarte “MC Retro”. Resalta Gonzalo Candia Moreno, El rapero de Tlapa, quien canta en su lengua materna, la lengua de la lluvia, Tu'un Savi, y en

español. Oriundo de Ocoapa, Copanatoyac, Gonzalo ha sido migrante en Estados Unidos y ha adoptado formas de lenguaje y música para enviar sus mensajes; promueve su música a través de discos compactos (CD) caseros y por medio de internet subiendo sus rolas a la popular página de YouTube. Una de sus canciones más populares, “Yaa tno’on savi Yita nda’yi / Canción de la lengua de la lluvia de Río Lodoso”, dice:

Ta kuina kui katyi na / ta an suvi ta kuina kuí / ta xita ñuu kiu’un kuí / ta an vasa sinda’vi kui. / Saka kixae xitae tu’un savi / ná kun da iní ndí’i ndo / yu kuu ña kisa va’e / xa kixa xita ni nuni tu’un savi...

Dicen que soy un delincuente / pero no soy un delincuente / soy el que canta en la Montaña / y no soy el que engaña / Apenas llegue y canto con palabras de la lluvia /para que se den cuenta / que es lo que hago / ya las palabras de la lluvia se han difundido...

En la Montaña las nuevas expresiones musicales han llegado con la migración y los medios de comunicación; se adoptan, adquieren, reformulan, se adaptan y son apropiados por los jóvenes para desplegar su energía y mostrar los rostros dinámicos de este sector.

### **La música sigue sonando**

La escena más activa en la Montaña es Tlapa. A partir del año 2000 la actividad de organizar tocaditas es tarea de empresarios que han invitado a grupos como Tex Tex, El Haragán, Luzbel, Liran’ Roll y otros grupos. Los organizadores tienden a la obtención de ganancias. Contrario a lo que plantea un pequeño sector más autogestivo y crítico que se mantiene en pie y han logrado traer a Tlapa a grupos como Revolución Ska, Vómito Nuclear, La Resistencia de México, Uh Mami, Rabia Proletaria y Guerreros Jaguar, entre otros con una visión más autogestiva.

¿Cómo ha crecido la escena en un medio indígena? ¿Cómo se han mantenido los roqueros creando un dinamismo singular? Hay varias respuestas. Resalta la comunicación y cooperación entre sí, el compartir información, materiales, y realizar actividades culturales conjuntas. Además de que algunos comparten una visión crítica del rock como vehículo contestatario y rebeldía. En años anteriores la forma de conseguir material musical o revistas era difícil. El centro de aprovisionamiento era el Tianguis del Chopo en la Ciudad de México. Ahí se conseguían casetes, discos de vinil, videos de música de rock en formatos VHS o Beta, revistas,

*fanzines* u otro tipo de material. Todo circulaba entre los chavos. Se realizaban una o varias copias de los materiales y así circulaban de mano en mano y la música sonaba en las grabadoras. Las revistas que se leían, hojeaban y fotocopiaban eran La Banda Rockera, Conecte, Metal Hammer, Rock y Sonido y Toca Rock, entre otras. Incluida Guitarra Fácil, para quienes querían aprender a tocar rolitas roqueras. Quienes acudían al Tianguis del Chopo se proveían de las novedades. Era un rito de paso y muy pocos acudían. Se esperaba con ansía a aquellos que viajaban a la Ciudad de México. Traían noticias, *fanzines*, casetes, discos, playeras, collares y atuendos diversos. Era una manera de estar presente en la escena y difundirla. Toda esta dinámica interna no ha sido fácil, sino que también ha sido permeada por la represión policiaca local. La violencia e intolerancia, la negación de espacios, los allanamientos de morada y la represión han sido constantes, además de la tendencia de ver a los roqueros negativamente.

El rock ha sido el vehículo que ha brindado identidad a varias generaciones en Tlapa y la Montaña, lo cual se ha extendido a otras poblaciones. Quienes iniciaron este movimiento ahora son padres de familia, profesionistas, trabajadores, adultos, pues, y sus vidas han cambiado. Muchos se quedaron en el *viaje*, murieron, otros migraron, muchas chavas son madres solteras, otros olvidaron por siempre el rock y se arrepienten de su pasado musical. Muy pocos se mantienen y siguen promoviendo actividades culturales. En las tocadas o eventos se encuentran varias generaciones y se comparte el gusto por la música y se mantiene una hermandad roquera. Ahora es distinto. No se reprime como antes y se pueden utilizar medios para expresar lo que se siente. La escena local se mantiene y se va renovando. El programa *Las otras bandas* sigue siendo el espacio que aglutina a muchos, pero también ha pasado momentos críticos. El circuito de comunicación con la gente radicada en la Ciudad de México y diversos lugares se mantiene con mayor intensidad. Es menos complicado conseguir música y diversos materiales.

La apertura de espacios para los roqueros sigue estando ausente. Las calles de Tlapa se han llenado de automóviles y los espacios públicos son pocos. A no ser por la plaza central, la Unidad Deportiva, la cancha de la preparatoria 11, algunas canchas en las colonias de la ciudad; pero no hay más. Esto es resultado de administraciones públicas que no contemplan espacios para la sociedad y los jóvenes. Los roqueros siguen ocupando las esquinas, las casas de los amigos, acuden a escuchar música a lugares donde se celebran tocadas, bares o hasta bailes sonideros donde ponen rolas de Liran' Roll, El Haragán, Heavy Nopal o Mago de Oz. Un

fenómeno reciente es la influencia de la migración y las expresiones asociadas al fenómeno cholo de la frontera norte y del *hip hop* que adoptan jóvenes de la región. Se observa la participación de indígenas migrantes en estas expresiones. Las señales son grafitis en las calles y paredes de casas, y en la formación de bandas, grupos o colectivos. Su edad oscila entre los 15 y los 30 años. Su voz es el grafiti, y plasman figuras de personajes revolucionarios como El Che Guevara, Emiliano Zapata, Francisco Villa, hasta los de corte religioso como Cristo y la Virgen de Guadalupe. Pintan rayones o *tags* y se apropian de espacios. Sus atuendos son gorras de béisbol, pañuelos, playeras y tenis deportivos o botas, pantalones holgados (bombachos), pulseras, cadenas y crucifijos, entre otros artefactos. Son objetos materiales que les permiten construir una identidad, cercanía grupal y colectiva.

Muchos jóvenes se ven fuera de las expectativas laborales y ven la migración como opción. De las urbes de concreto recuperan formas de identificación juvenil. Intercalan en sus gustos música de rock, *hip hop*, *reggae*, cumbias, bachatas, vallenatos y otros ritmos. Sus lugares de encuentro son las calles, el baile sonidero, la *chamba* o en el *rol*. En algunos casos trascienden de la diversión al conflicto. Algunos de estos se involucran en actividades de violencia pandilleril. Ciertos grupos son los Xumiles, los Traviesos, Los Toños, Los Chicos Malos y Los primos, entre otros. Estos son algunos de los procesos por los cuales pasan los jóvenes indígenas y no indígenas en la región de la Montaña, que se refieren en parte a situaciones de exclusión social. El fenómeno cholo está extendido a otros lugares como Alpoyecá, Huamuxtitlán, Olinalá, Xochihuehuetlán, Xalpatláhuac, Copanatoyac y otras poblaciones regionales. La alta incidencia en migración es una de las causas de esta expresión sociocultural.

Con la pandemia del virus del SARS-CoV-2 causante del COVID-19, desde marzo de 2020 las tocaditas o eventos públicos masivos fueron muy pocos. Algunos se arriesgaban a realizarlos de manera “clandestina” en espacios familiares, patios, casas u otros lugares, *toquines* o convivios. La pandemia vino a contener la realización de eventos musicales en la región de la Montaña. Fue hasta recientes fechas que se retornó a la “nueva normalidad”.

Desde Tlapa se han construido formas de identidad juvenil asociadas a la música de rock y otros ritmos. Se ha generado una forma de participación y colectivismo con expresiones diversas. El rock sigue sonando articulado con otras manifestaciones. La música sigue sonando...

*Barrio de Santa Anita, Tlapa, Guerrero, México, julio de 2024.*

## Bibliografía

- Agustín, J. (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 González, B. (2000). *Neozapatismo y rock mexicano*. México: Ediciones La cuadrilla de la langosta.
- Anaya González, B. (2013). *Rebel soundtrack. Zapatista Music*. México: Ediciones La cuadrilla de la langosta / Orbis Press.
- Ávila Landa, H. (2001). *Historia del rock en Xalapa: 1960-1995*. Tesis de licenciatura en Antropología. México: Universidad Veracruzana.
- Bellinghausen, H. (02.01.2024). La batalla del rock zapatista. *La Jornada*. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2024/01/02/opinion/a04a1cul>
- Bustamante, T. et al. (coords.) (2010). *Guerrero en el contexto de las revoluciones de México*. México: Fontamara / UAG.
- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- García Leyva, J. (2005). *Radiografía del Rock en Guerrero*. México: Ediciones La Cuadrilla de la Langosta / La Tarántula Dormida.
- García Leyva, J. (2024). *Radiografía del Rock en Guerrero II*. México: Ediciones Trinchera.
- López, P. (2020). *Cartografía sonora. Una mirada a la historia del rock en Cuernavaca, 1962 – 2006*. México: Libertad bajo palabra.
- Miranda Ramírez, A. (2012). *Desmitificando la historia de la UAG (1969 – 1984)*. México: UAG.
- Ruiz Avilés, Raymundo R. (2020). *Rock en Taxco. Hacia la construcción de su historia (1955 – 2017)*. México: edición del autor.
- Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. México: CNCA / CGCP / Causa Joven.
- Valdés Cruz, M. B. (2008). *¡Qué onda ése...! de contracultura y otros rollos*. México: Merced Belén.
- Vázquez, M. (2001). *Análisis socio histórico del rock en Acapulco como forma simbólica.*, Tesis de Licenciatura en Comunicación. México: Universidad Americana de Acapulco.



## VIII

### FUSIONES DE MÚSICAS ORIGINARIAS CONTEMPORÁNEAS: EL ROCK COMCAÁC DE HAMAC CAZIÍM Y SUS EFECTOS EN LA REVITALIZACIÓN DE LA ETNICIDAD

*Edith Regina Escutia Solis*

#### **Introducción**

En este capítulo se propone contribuir a la reflexión respecto al fenómeno que he decidido abordar como fusiones de músicas originarias contemporáneas. En principio argumentaré mi propuesta e intentaré mostrar un panorama de la diversidad de este tipo de expresiones musicales a nivel nacional; después me enfocaré en la agrupación Hamac Caziím, intérpretes de rock comcaác, para mostrar la forma en que han provocado una revitalización de la etnicidad entre sus comunidades.

El fenómeno del etnorock, o fusiones de músicas originarias contemporáneas, comenzó en México hace más de veinte años. Cuando se acercaba el cambio de milenio, desde las selvas chiapanecas y el desierto costero de Sonora surgen las bandas pioneras que decidieron retomar los ritmos del rock y sus instrumentos para fusionarlos con instrumentos y sonoridades locales tradicionales y rituales propias de sus grupos étnicos, ejecutando sus creaciones en sus respectivas lenguas maternas. De esta manera, se formaron las agrupaciones precursoras: Sak Tzevul, que significa relámpago blanco en la lengua tsotsil, y Hamac Caziím o Fuego Divino en lengua comcaác. Así fue como comenzó este fenómeno musical en nuestro país, el cual ha continuado creciendo y expandiéndose entre los grupos originarios o indígenas tanto a nivel nacional, como más allá de las fronteras; a continuación expondré los motivos por los cuales he decidido abordarlo desde la perspectiva de “fusiones de músicas originarias contemporáneas”.

Se ha utilizado el término etnorock para hacer referencia a las prácticas y producciones musicales de una gran diversidad de agrupaciones conformadas por jóvenes indígenas, quienes han retomado los sonidos e instrumentos propios de sus contextos nativos para combinarlos con el rock y otros géneros asociados, con la característica principal de interpretar sus composiciones en las lenguas propias. Un

claro ejemplo lo constituye la versión anterior de este libro, donde se expuso el fenómeno tal cual acontecía en la década pasada, contribuyendo de manera significativa en el abordaje académico de dichas expresiones musicales, y enfatizando el análisis desde categorías como identidad juvenil, juventud indígena, transculturalidad y consumo cultural, por mencionar algunas (López Moya *et al.*, 2014). Aclaro que lo que menciono a continuación de ninguna manera pretende minimizar los aportes del primer libro mencionado; simplemente pretendo fomentar la reflexión, exponer algunas críticas que han surgido desde la academia ante el uso del término *etnorock* y ante ello proponer el uso de “fusiones de músicas originarias contemporáneas”.

Por una parte, como se explicará en la sección siguiente, las agrupaciones musicales indígenas han surgido en torno a una variedad de ritmos, algunos de ellos cercanos o derivados del rock, como los que se definen como intérpretes de *blues*, jazz, funk, ska, rocksteady, reggae, rap, hip-hop, trap, folk rock, hard rock o *heavy metal*. Pero también han surgido grupos que recurren a otros géneros que van desde la música de banda, a las cumbias, el son y otros ritmos tropicales, hasta la música de carnaval; así como las baladas románticas, el pop y en un par de casos los ritmos balcánicos, huapangos y la murga sureña. Por tanto, el fenómeno no se acota únicamente al rock y sus subgéneros, aunque es posible que dichos ritmos hayan sido los de mayor impacto y difusión. Así que mi propuesta respecto al uso del término “fusiones de músicas originarias contemporáneas” plantea incluir toda la variedad de expresiones que se han dado en torno a una diversidad de ritmos o géneros musicales interpretados en las lenguas nativas.

Por otra parte, el término *etnorock* no hace referencia a un concepto acabado, sino que pretende acotar una serie de expresiones musicales con características particulares. Ante ello, considero que puede englobar una parte de estas expresiones; sin embargo, aun la considero como una categoría en formación y abierta a la discusión, la cual se ha dado desde el ámbito académico, pero también desde la perspectiva de los propios músicos, quienes interpretan las fusiones musicales denominándolas de distintas maneras.

Las críticas desde el ámbito académico denuncian el uso del término *etnorock* como una visión unilateral y romántica de lo novedoso, lo extraordinario o lo exótico, y también señalan que se han trazado ejes de análisis arbitrarios y que en conjunto, con el uso de otros términos como “rock indígena”, “rock étnico” o “rock folclórico”, en realidad “realza un etnocentrismo en los análisis de esta dinámica

cultural, que instala a estos jóvenes en un integracionismo musical que enarbola la bandera étnica para compartir elementos de su identidad” (Bolaños, 2015). Este autor citado sostiene que existe una visión estereotipada de las poblaciones étnicas y en especial de sus jóvenes, quienes son vistos por los investigadores como exploradores de territorios musicales externos a su cultura, que han adaptado canciones, ritmos e instrumentos de un contexto exterior y se presentan con las vestimentas originarias de sus pueblos como forma de mostrar su cultura.

Considero que hay cierto romanticismo y asombro al observar el fenómeno, lo que es comprensible en tanto que refiere una novedad y una práctica nunca antes vista; sin embargo, no creo que llegue al grado de arbitrariedad metodológica, pues es evidente que en el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (López Moya *et al.*, 2014) se presentan estudios de caso que exponen los contextos, procesos, intercambios, vínculos y conexiones que han tenido que ocurrir para generar la existencia de dichas expresiones musicales. Mucho más allá de retomar elementos externos para exponerlos con sus vestimentas tradicionales, son en realidad resultado de una serie de procesos e interacciones inter y transculturales que ocurren en el contexto actual, ya que provee características específicas como lo son la globalización y la prevalencia de herramientas tecnológicas y medios de comunicación de alcance mundial, así como un discurso de fomento al multiculturalismo y a la diversidad social.

Sin embargo, las críticas insisten en que la dicotomía prevaleciente entre lo occidental y lo indígena es lo que propicia que la incursión de los jóvenes en el rock sea vista como un cuento de hadas donde salen de su burbuja ancestral, con los instrumentos eléctricos, a cantarle al mundo sobre su cultura; además, señalan que esos análisis soslayan las historias de vida, las motivaciones individuales, rupturas generacionales, su cosmovisión y la presencia de industrias culturales (Bolaños, 2015). Ante ello, no estoy de acuerdo, ya que en los trabajos de *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* se pueden observar muchos de estos elementos; desde la voz de los propios músicos indígenas creadores, innegablemente prevalece la visión dicotómica entre lo occidental y lo indígena u originario. Aunque eso no implica que se analicen como procesos disociados, pues la misma práctica de crear música rock en lenguas originarias muestra la manera en que estas dos condiciones antagónicas pueden fusionarse, o más bien, ser fusionadas por los músicos en una misma expresión que retoma elementos de las dos

partes que experimentan y viven los jóvenes creadores en su cotidianidad; es decir, por un lado, lo occidental asociado a la modernidad y lo contemporáneo, y por otro, lo ancestral u originario más apegado a las tradiciones y cosmovisiones indígenas. Contextos disociados, puede ser que sí, pero que son experimentados simultáneamente por los sujetos en sus *ires* y *venires* de los pueblos o comunidades hacia las ciudades, o de los rituales ancestrales a las redes sociales digitales actuales, o de la milpa a las fábricas o talleres industriales.

Con todo esto, podemos ver la manera en que resulta posible que elementos provenientes de contextos totalmente diferentes se conjunten en una sola práctica o expresión musical. Es por ello que propongo abordar el fenómeno conceptualizándolo como fusiones de músicas originarias contemporáneas, pues considero que así, por un lado, se puede dar cuenta de la variedad de expresiones musicales que se están dando y no se acotan a un solo género o estilo, como el rock. Por otra parte, en atención a las críticas académicas referidas anteriormente, resulta un término que puede mantenerse al margen de romanticismos, estereotipos y de las etiquetas, para poder enfocarse en abordar el fenómeno, como lo ha propuesto Bolaños, desde una visión humanista, considerando a la música y al rock como expresiones culturales desde donde podemos mirar las diversas realidades sociales.

Además, pienso que el uso de la palabra fusión alude a las posibles articulaciones de elementos provenientes de culturas o contextos muy distantes, pero que confluyen en un espacio, un tiempo o una acción concreta, que en este caso refiere a las expresiones musicales. Y así, dar cuenta de lo que ocurre en el contexto actual, donde el neoliberalismo, la posmodernidad y la globalización devienen el escenario ideal que impulsa estas formas de creación musical, ancladas en la tradición y cosmovisión ancestral, pero que incorporan otros múltiples factores del mundo actual y su contemporaneidad.<sup>1</sup>

Asimismo, considero que con la denominación de fusiones de músicas originarias contemporáneas se puede abarcar el ámbito de la dinámica de la cultura, que lejos de erigirse como un ente estático o inmaculado, se erige en constante interacción e intercambio con elementos externos, estableciendo permanentemente contactos con otros contextos y diferentes culturas. Así, en esta casi perpetua

---

<sup>1</sup> En la obra coordinada por Olmos Aguilera (2019) podemos encontrar artículos que refieren ejemplos concretos de este tipo de agrupaciones musicales, que asimismo analizan a profundidad la relación de las músicas locales con el fenómeno de la globalización musical.

relación, las culturas, prácticas y creencias se reconfiguran continuamente retomando elementos de otros contextos significativos y de otras culturas.

Por último, recorro al término originario y no indígena, pues considero que la segunda palabra conlleva cierta carga despectiva, que no necesariamente es intencional, sino más bien, el resultado de los procesos históricos que han atravesado dichas poblaciones y que las han asociado con cierto atraso, producto tal vez de una visión racista que ha prevalecido desde la sociedad hegemónica. Por ello, considero que el uso del término originario ayuda a eliminar las connotaciones negativas hacia este tipo de poblaciones; también es la palabra con la que algunos de los músicos se identifican, por lo que definen así sus creaciones musicales (Hernández Mejía, 2023).

Como señalé anteriormente, al menos en México el surgimiento de este tipo de expresiones musicales comenzó hacia mediados de la década de 1990, en los estados de Chiapas y Sonora, pero gradualmente se han creado mayor cantidad de estos grupos y han aparecido también intérpretes solistas; así que hasta ahora podemos encontrar estas músicas en todas las regiones del territorio nacional.

De esta manera, el objetivo que pretendo al presentar este escrito se relaciona, por una parte, con la intención de mostrar la gran diversidad de este tipo de expresiones musicales en el territorio mexicano y, por otra, en enfocar a una agrupación con el fin de exponer los efectos o repercusiones que dichas prácticas musicales han provocado tanto en sus comunidades, como en otros espacios. De igual forma, la hipótesis que quiero desarrollar consiste en examinar la forma en que las expresiones de fusiones de músicas originarias contemporáneas puedan provocar una fuerte reivindicación y fortalecimiento de la identidad étnica, procesos que los músicos llevan a contextos mucho más amplios que el de sus comunidades. Particularmente, mostrar la manera en que el rock comcaác ha propiciado una revitalización de la etnicidad entre dicho grupo étnico, pues ha incitado a que los mismos integrantes valoren más la lengua y también las costumbres y tradiciones antiguas que conservan, como su vestimenta, las danzas e instrumentos musicales nativos.

### **Las fusiones de músicas originarias en México**

Si hacemos un recorrido musical por nuestro país, hacia el sur encontramos un importante movimiento musical de rap y *hip-hop* en lengua maya en los estados de Yucatán y Quintana Roo. El pionero de este movimiento fue Pat Boy (Jesús Pat

Chablé), quien desde jovencito empezó a hacer rap en español y después lo hizo en su lengua materna, el maya, con la misión de promoverla y preservarla junto con su cultura. Lanzó su primer álbum en 2011, después tuvo una colaboración con Yazmín Novelo y en 2014 creó el colectivo ADN Maya Producciones, junto con Tania Jiménez Balam. Dicho colectivo, ahora consolidado como sello discográfico, ha congregado a una gran variedad de jóvenes raperos en lengua maya (alrededor de veinte), con lo cual han cumplido su objetivo de mostrar el orgullo por sus raíces, así como dar difusión y promoción a los nuevos talentos interesados en preservar y reivindicar la lengua y cultura maya contemporáneas. Entre esos talentos podemos mencionar a Dino Chan, Yaalen K'uj, Mc Chama Tihorappers, Paalil K'iin, Chan Lupita, Maya Xi'ipal, Dj Rakalku, Balam Ajpu y Chepe Yucatán. Otros creadores de rap maya son Jona y Creazy, igual que Sloyder Mc y otro estudio de grabación, Jireh Studios, identificados como rap maya.

Las composiciones de todos estos músicos son en lengua maya, a veces con traducción al español; en sus letras dignifican la cultura y tradiciones, hablan de su forma de vida, su trabajo en el campo, su relación con la naturaleza y la vida cotidiana en comunidad, y aunque encontramos temas de corte romántico, son los menos. En sus videos musicales intentan reflejar la vida de sus comunidades mostrando las vestimentas típicas, utensilios y festejos locales, así como la integración y participación de niñas y niños en todas estas dinámicas.

En el año 2022 resaltó la participación de Pat Boy, Yaalen K'uj y Chan Lupita en el *soundtrack* de la película *Black Panther: Wakanda Forever*, con lo cual han tenido una proyección internacional; también Pat Boy ha sido invitado a distintas ciudades en Estados Unidos y Latinoamérica para participar en giras, conciertos y eventos culturales, que además realiza en comunidades y pequeños poblados de Yucatán y el área maya. En enero de 2023 Pat Boy y Tania Jiménez Balam recibieron el reconocimiento *Linguapax International Award 2022* por crear ADN Maya Producciones; además, a Pat Boy se le concedió el Premio Sasil 2023 en la categoría Trayectoria Musical, otorgado por el Consejo Ciudadano para la Cultura y las Artes de Quintana Roo.

También del sureste del país, en Felipe Carrillo Puerto se formó el grupo Chan Santa Roots, intérpretes de *reggae* en idioma maya yucateco, con tintes de rock y ska. Otra agrupación que también recurre al *reggae* es Vibrazion Natural, quienes se consideran un grupo de fusión, pues incorporan instrumentos musicales antiguos y cantan en maya y español.

En Chiapas encontramos varias agrupaciones de ritmos contemporáneos en lenguas, además de los pioneros Sak Tzevul, quienes se integraron en 1996 reivindicando la lengua tsotsil de Zinacantán, y que a la fecha cuentan con cinco álbumes. Están el grupo Lumaltok que significa “neblina” e interpretan rock-*blues* en tsotsil, al cual han denominado *Psychodelic-pox-blues*; Slajem Kop (última palabra), creadores de *hip-hop* en tsotsil y español; Vayijel (animal guardián) fusiona rock y *metal* con música tradicional tsotsil; Xkukav (luciérnaga), roqueros tsotsiles; Yibelme’tik Banamil, también intérpretes de rock tsotsil; Ik’al Ajaw (dios del Viento), identificados como grupo de *heavy-folk metal* en idioma tseltal; e incluso una agrupación identificada como etnorock cristiano, Slem Kók Band, también tsotsil. Todos estos grupos surgieron en las pequeñas ciudades de San Juan Chamula y Zinacantán. Asimismo, el grupo La Sexta Vocal es integrado por músicos de la etnia zoque que crean *ska* y *rocksteady* en su lengua, con lo cual también se han dado a conocer a nivel nacional.

En el estado de Oaxaca también se han dado este tipo de expresiones: Mare Advertencia Lírica, rapera y zapoteca que reivindica los derechos de género y la equidad de la mujer; Juchirap, dúo integrado por primos que crecieron en Juchitán donde aprendieron el zapoteco; igualmente de Juchitán, Rosty Bazendu, identificado como rap didxazaa o zapoteco; Badu Bazendu’Rap, igualmente rapero zapoteco; Yune Vaa, rapero cuicateco residente de la Ciudad de México; Carlos Guadalupe Hernández, quien hace rap en idioma triqui y español; Kipper, Morales y Xéti Ndá Jnio, jóvenes raperos mazatecos; y también mazateca, pero enfocada en la traducción de baladas populares y creadora de composiciones en ritmos suaves está la joven Ailicec Jta Fatee o Cecilia Rivera. En la zona mixteca se formó el grupo Noesis Ñuu Savii que se definen como intérpretes de rock-folk fusión, y de la región ayuuk o mixe surgió Kumantuk Xuxpë que fusionan sonidos electrónicos con sonoridades e instrumentos tradicionales de su cultura. Y de la parte mixteca (San Miguel Cuevas), aunque desde hace muchos años reside en Fresno, California, está el rapero Una Isu (Miguel Villegas), quien interpreta rimas trilingües, pues recurre al mixteco, inglés y español.

Hacia el centro del país encontramos raperos en idiomas nativos: Juan Sant, originario del Totonacapan (Veracruz) y residente de la Ciudad de México, quien cuenta ya con amplia trayectoria y reconocimiento; en Guerrero surgió El Rapero de Tlapa, creador de dicho ritmo en tlapaneco, y el Colectivo Ometeotl de la etnia

nahua de la zona de la Montaña, identificados como intérpretes de *hip-hop*. En Zongolica, Veracruz se creó la banda Mikistli que tocan *metal-rock* en náhuatl y también recurren a instrumentos como teponaztles, tambor huehuetl y silbatos y al uso de sahumerios, tal como lo hacen los nativos en las ceremonias. En Puebla se formó el grupo Rockercoatl en el año 2000, identificados como rock en náhuatl, pero que incluyen fusiones de ritmos como el son, la cumbia, mariachi, polkas, *blues* y *folk-metal*.



Juan Sant. Rap totonaco de El Terrero, Pantepec, Puebla.  
Fuente: Regina Escutia, Congreso de Lenguas en Riesgo 2020,  
Complejo Cultural Los Pinos, Ciudad de México

Hacia el nororiente, desde Ciudad Madero y Tampico, Tamaulipas, surgió el grupo Rockpango, fundado por Alberto Padilla junto a su amigo Coco desde el 2005 con el nombre de 3rEvol (La Triple Evolución). Con el tiempo se unieron los otros tres integrantes, y en 2010 retoman el nombre de Rockpango debido al interés por fusionar rock con huapango tradicional; es por ello que los incluimos dentro de los creadores de fusiones de músicas originarias, pues, aunque cantan en español, han

adaptado los instrumentos y sonidos del rock a un ritmo original y característico de una región.

En la zona centro, en Tlaxcala de Xicohtécatl, encontramos a Tzitzimitl, grupo de *heavy metal*, o del también llamado *metal-folk* por la incorporación de instrumentos de origen prehispánico como silbatos, tambores, flautas y caracoles; interpretan sus composiciones en náhuatl y español, aunque su estética, vestimenta y videos musicales se inspiran y retoman totalmente elementos de las culturas prehispánicas de la región. Y aunque comenzaron con ritmos de rock pesado, últimamente retoman sonidos más relajados y armónicos, creando ambientes que pueden remitirnos a escenarios naturales por los ecos de aves, animales, agua y madeiras.

Otros creadores de rock pesado son Xipe Vitan Jä'i, conformado por seis músicos que definen sus composiciones como “el canto y sonido de la tierra”, incorporando instrumentos de viento y cuerdas occidentales, pero también los de origen prehispánico como tambores, silbatos, raspadores, sonajas, etc. Recurren a las lenguas hñähñu u otomí del Valle del Mezquital, tu'un savi o mixteco y náhuatl de la huasteca veracruzana, como un intento de crear una alternativa para la difusión de las lenguas originarias fuera del indigenismo oficial. Y aun en la zona centro podemos encontrar a La Murga Xicohtl, agrupación de origen tlaxcalteca quienes crean música de carnaval, rock y ritmos balcánicos en lengua náhuatl.

En la Ciudad de México surgió el rapero Cuahtli Mendoza, quien define sus creaciones como rap indígena, pues a pesar de no ser en lengua nativa recurre al imaginario de la Gran Tenochtitlan y de la cultura mexicana. En la región mazahua encontramos al rapero Gil Navor, quien crea composiciones en su idioma natal, reivindicando y hablando sobre su cultura y forma de vida. También entre mazahuas está la joven Za Hash, quien crea rap en su lengua como una forma de rescatarla y mantenerla vigente.

En la región Occidente, en la ciudad de Guadalajara, se creó el grupo Cemican que se identifica como intérpretes de *folk metal azteca* o *metal* fusión por el uso de instrumentos prehispánicos; en sus presentaciones en vivo y algunos videos musicales realizan representaciones de rituales inspirados en la cultura azteca, recurriendo a la figura de los feroces guerreros prehispánicos. Sus cantos los realizan en náhuatl y maya yucateco, aunque ninguno de sus integrantes tiene esas lenguas maternas y cuentan con unos cincuenta mil seguidores en sus redes digitales. En

efecto, el llamado *metal azteca* podría ser asunto aparte ya que existen muchas agrupaciones que adoptan esta definición: el grupo Aztlán de Aguascalientes, identificados como músicos de *Death-trash-folk* por la mezcla de sonidos del folclor mexicano con metal; los miembros de la agrupación Metal Prehispánico Cuicayotl se adscriben como músicos de metal prehispánico- ancestral; además de muchas otras agrupaciones que manejan dicho concepto musical y aunque no canten en lenguas maternas, retoman aspectos principalmente visuales y corporales de las culturas precolombinas.



Cemican. Folk-metal azteca de Guadalajara, México.

Fuente: <https://polvora.com.mx/2022/08/05/ritual-fest-cemican-boletos-circo-volador/>

Otros grupos que fusionan a las culturas originarias con ritmos contemporáneos surgidos en el occidente de México son quienes comenzaron con el nombre Venado Azul y cambiaron a Wirikuta Azul; ellos fusionan ritmos tropicales con la música huichol o *wirrarika* (principalmente el violín), interpretándola en dicho idioma junto con castellano y vistiendo los coloridos trajes tradicionales. De este grupo surgió el niño Yuawi (hijo de José Venado, uno de los fundadores), quien llegó a participar en concursos de televisión nacional, campañas publicitarias y tuvo amplia recepción a nivel nacional. Del mismo grupo étnico surgió Huichol Musical, agrupación que recurre a sonidos e instrumentos *wirrarika*, aunque la mayoría de sus interpretaciones son en español, sus integrantes exhiben orgullosos la típica vestimenta de sus comunidades, interpretan unas cuantas canciones en el idioma materno y según la información de sus páginas en internet, tienen un

contrato con una productora musical internacional; además de los ritmos nativos, también recurren a los estilos ranchero, romántico, cumbia y banda.

En la región purépecha se formó el grupo Eleven Towns Band, que después cambiaron su nombre a Eleven Project e interpretan una fusión de ritmos como folk, jazz, funk, rock y hasta lo que parecerían ser ritmos balcánicos, todo esto como intento de hacer un homenaje a la música purépecha y a la región conocida como Tierra Caliente en Michoacán; e ahí el nombre que hace referencia a los once pueblos originarios de dicho grupo étnico.

Así bien, aunque ya ubicamos a bastantes creadores de músicas originarias contemporáneas en todo el país, habría que agregar a esta naciente lista las agrupaciones que recurren a los instrumentos musicales de las culturas prehispánicas. Los primeros fueron el grupo La Tribu, que se formó en la Ciudad de México durante la década de 1970 y que ya se han consolidado como reconocidos compositores e intérpretes de música con instrumentos prehispánicos, que ellos mismos construyen a partir de sus investigaciones, dada su formación en la arqueología. También en la capital encontramos al grupo Yodoquinsi (“tierra de muchos colores”, en español); ellos tienen sus raíces en la región mixteca de Oaxaca (chazumba), y se describen como creadores de música con instrumentos de origen prehispánico e instrumentos indígenas contemporáneos.

Otros grupos creadores de música con instrumentos prehispánicos son Xolotl Nuestras Raíces, Huehuecuicatl, Ollimeztli Sexto Sol y el solista Tulio Torres. Algunos de ellos, junto a otros músicos, han sido incluidos en la serie de discos “Encuentro Etno”, compilado musical con influencias de músicas e instrumentos indígenas tanto del pasado, como del presente.

También intérpretes de instrumentos prehispánicos desde el centro del país (Guanajuato), tenemos al grupo Jonaz Chichimeca, integrado por indígenas ézar o chichimeca jonaz, quienes impulsados por un capitalino han retomado y aprendido a fabricar los instrumentos musicales de origen prehispánico que ejecutan con composiciones propias, en ocasiones acompañadas por letras en la lengua materna y en español. Sus líricas nos remiten a dinámicas familiares, deidades ancestrales y un permanente contacto con la fauna, flora y naturaleza de las montañas semi-áridas donde habitan. En sus presentaciones realizan las danzas que son tradicionales de las fiestas ézar, para las cuales se atavían con pieles, penachos, adornos y pinturas faciales o corporales, representando batallas entre feroces guerreros

armados con lanzas y machetes. También en el mismo poblado, Misión de Chichimecas, y liderado por un ex integrante de Jonaz Chichimeca, se creó la agrupación Kangar Ézar (descendientes chichimecas) en 2019; son seis integrantes que se atavían al estilo de los guerreros chichimecas prehispánicos y ejecutan tanto instrumentos eléctricos como guitarras, bajo y batería, junto con huehues, sonajas, caracoles, palo de lluvia y tenabaris, con letras en lengua ézar y español al estilo de *hard rock*, *metal* y en ocasiones *trash*.



Jonaz Chichimeca. Música con instrumentos prehispánicos y danzas guerreras de Misión de Chichimecas, Guanajuato.

Fuente: Regina Escutia, Feria de las Lenguas Indígenas Nacionales 2021, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.

Con esta naciente recopilación tenemos ya una idea de cómo se han conformado y qué tipo de música realizan los creadores de fusiones de músicas originarias contemporáneas a nivel nacional. Sin embargo, no habría que considerarla una lista acabada, pues, como ya lo he comentado, se trata de un fenómeno muy activo y fructífero, así que no se descarta la posibilidad de que día con día aumente el número de creadores musicales de este tipo.

## **Hamac Caziím: su origen y lucha por el fortalecimiento de su lengua e identidad indígena**

Ahora bien, después de conocer este amplio panorama de las fusiones de músicas originarias contemporáneas a nivel nacional quisiera enfocarme en uno de los grupos pioneros, los sonorenses comcaác Hamac Caziím, para demostrar la manera en que desde su formación han contribuido al fortalecimiento de su lengua, así como a la reivindicación de su identidad étnica. Para ello recurriré a entrevistas, observaciones y la asistencia a diferentes eventos que he realizado como parte de mi proyecto de tesis para concluir el doctorado en Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (Ciudad de México).

En un inicio, el vocalista de la banda, Francisco Molina o Indio, como comúnmente se le conoce, nos cuenta que durante mucho tiempo el pueblo seri se mantuvo aislado y tuvieron sus primeros contactos alrededor de la década de 1980. En esa época conocieron distintos tipos de música como la nortea y la ranchera que predominaban en la región, pero también baladas y rock en inglés, y eso fue lo que más les gustó; en ese tiempo los niños empezaron a hablar español y ya no hablaban seri. La gente vio que la música era un factor de peligro para su idioma, y para acabar con eso decidieron formar el grupo Hamac Caziím como una forma de seguir practicándolo y que no se perdiera. En 1995 empezaron a tocar y a acoplar las canciones y en 1996 tuvieron su primera tocada, que realizaron por una invitación a celebrar el aniversario de la radiodifusora indígena La Voz de los Tres Ríos, en Etchojoa, Sonora.<sup>2</sup> Francisco explica los motivos y algunas dificultades que tuvieron para interpretar los cantos seris al ritmo de rock. Es importante recalcar que retomaron las canciones de los cantos tradicionales de las fiestas y celebraciones seris, pues existe una clasificación muy específica donde solo los cantos de fiesta pueden hacerse públicos. Francisco menciona:

En esos tiempos como que empezamos a ver que había mucho, mucho conocimiento de otras músicas, o sea, muchos conocían aquí, pues, música de todo tipo, músicas como las nortea, las cumbias, grupera, rock en diferentes idiomas, así llegaron todos los ritmos del rock, ves que el rock tiene diferentes corrientes. Así que nos gustó la idea que nos formulamos para llevarlo a cabo,

---

<sup>2</sup> Plática con Francisco Molina, vocalista de Hamac Caziím, y Diana Reyes, manager del grupo, 10 de octubre de 2014, Ciudad de México.

pues como contrarrestar un poquito esa parte... ese movimiento que nos llegó muy fuerte... No nos costó mucho trabajo, lo que sí nos costó trabajo fue tratar de cuadrar la música seri con los instrumentos modernos. Pero ese mismo detalle que tienen las canciones seris hizo que los chavitos, pues, pusieran atención a la música que hacemos nosotros. Y así fue que al salir a tocar por primera vez, dentro de la casa donde nos hallábamos dijimos: “Como que sí va a funcionar”, y así fue.

¡Pues seguimos adelante y no paramos! Porque esos chavitos que ahora son más grandes que yo o son de mi edad, se puede decir que eran... ¡eran profesionales, pues!, escuchaban a bandas como Poison, Van Halen, Overkill o Pantera que son bandas profesionales, entonces estos chavitos escuchaban esas bandas, pero al convencerlos con nuestras canciones supimos que en nuestro idioma, que sí íbamos a durar ¡Pues son gente que escucha grupos buenísimos y no pusieron un pero al escuchar nuestra música!

Entonces supimos que vamos a continuar y supimos también que en el futuro va a ser mucho más fuerte, muchísimo... de hecho es fuerte hoy día, porque ahora ya la lucha ya no nada más consiste en escuchar rock o rescatar las canciones seris, ahora se trata de rescatar el propio idioma. Pues aquí en las escuelas, primarias, secundarias y prepas no se dan (clases de idioma) y eso hace que nosotros como grupo o banda pues tenemos la responsabilidad de tratar de concientizar a los chavitos indígenas de México que tienen que hablar y no tienen que dejar su idioma, en ese sentido vamos y vamos a seguir así.<sup>3</sup>

Francisco también nos explica las razones por las que eligieron el rock y los permisos que solicitaron a las autoridades locales, el Consejo de Ancianos, quienes inmediatamente los apoyaron viendo que tenían muy clara la misión de rescatar el idioma y la identidad seri:

El rock era la música que más escuchábamos entonces, era rock aquí todo el pueblo, se escuchaba mucho rock; y fue así que como ya estábamos en esa

---

<sup>3</sup> Entrevista con Francisco Molina, vocalista, y Felipe Barnett, baterista, 19 de enero de 2015, Punta Chueca, Sonora.

onda de rescatar las canciones seris y todo ese movimiento, pues escogimos el rock para rescatar el idioma.

Después de que tuvimos la primera salida fuera del pueblo y ya que llegamos aquí, hablamos con los jefes, nuestro Consejo de Ancianos, a presentarles la propuesta de que estábamos preocupados de cómo contrarrestar una influencia tan grande. Entonces pues ellos dijeron que... que lo que a ellos parecía que no era posible nosotros lo hicimos posible, y también porque ese ritmo que sacamos parecía bastante rock, el Consejo de Ancianos también se daba cuenta que mucha gente, mucha gente escuchaba el rock, entonces era algo parecido a eso, nosotros les presentamos nuestra propuesta y ellos firmaron que estaba bien, que ellos también pensaban lo mismo. Sí les gustó la onda que haciendo la música que parece rock y cantada en el propio idioma, a ellos les gustó, se les hizo algo muy importante, algo que se puede aprovechar y así fue que no nos pusieron peros.<sup>4</sup>

En aquellos años Francisco convocó a los otros integrantes del grupo: Anselmo Morales, quien ejecuta la guitarra eléctrica; Jeremías López, quien toca el bajo, e Israel Robles en la batería. Anselmo tenía mayor edad, con unos 25; Francisco e Israel en sus primeros 20, y el más joven, Jeremías, con 17; todos jóvenes, pero con la firme idea de fortalecer su idioma. Anselmo nos ha platicado que todo lo que ha hecho con Hamac Caziím “ha sido por resistencia de la tribu, por conservar la lengua y las costumbres”<sup>5</sup>. De igual forma, Jeremías nos cuenta que retomaron el estilo de música que escuchaban los jóvenes en ese tiempo, con el fin de defender su lengua y cultura, pues los niños no practicaban ya el idioma:

Me dijo el Indio: “pues, ¿por qué no hacemos algo parecido a esa música?”, y surgió esa idea. Nosotros tocamos la música por defender nuestro idioma y nuestra cultura, para no perder la cultura y la lengua también... Por lo avanzando de la tecnología, por eso yo creo que está desapareciendo la lengua, porque los chavalos de ahora, los niños más pequeños desde los dos, tres o

---

<sup>4</sup> Entrevista con Francisco Molina, vocalista, y Felipe Barnett, baterista, 19 de enero de 2015, Punta Chueca, Sonora.

<sup>5</sup> Entrevista con Anselmo Morales, guitarrista de Hamac Caziím, 19 de enero de 2015, Punta Chueca, Sonora.

cuatro ya hablan en español. ¡Pero antes nosotros no, no hablábamos español! Por eso se me dificulta hablar este idioma.<sup>6</sup>

Evidentemente, ninguno de los integrantes del grupo tenía conocimientos formales en música. El acercamiento con los instrumentos eléctricos fue por vía de la iglesia apostólica y sus evangelizadores, quienes habían tenido una fuerte presencia en la zona desde varias décadas atrás (Rentería Valencia, 2007: 41). El vocalista Francisco nos ha platicado que comenzó a tocar la batería y a veces la guitarra en la iglesia del pueblo, la cual requería de una planta de energía eléctrica que funcionaba con gasolina, ya que el poblado aún no contaba con la infraestructura para la red de electricidad, que llegó alrededor de una década después (Rentería Valencia, 2007: 31). Sin embargo, los jóvenes continuaron con su proyecto. Jeremías nos cuenta cómo fue que lo integraron a la agrupación, cómo aprendió a ejecutar su instrumento y a dónde ha recurrido para tocar nuevas canciones:

Mi maestro es el guitarrista, es el Anselmo, él me enseñó ¡los primeros dos pasos (risas) y ya después yo seguí! [Cuando empecé a tocar el bajo] ¡es una historia muy larga! Yo me estaba bañando en el mar, ¿no? Y fui pa' allá a la casa, me fui pa' allá pa' la casa y estos chamacos estaban tocando, estaba el Indio, el Anselmo y el Israel, el ex baterista, estaban tocando y estaba tocando otro chavalo el bajo, pero él no, no... no sabía y llegué (risas) ¡ahí nomás, así nomás! “¿Qué tocas? Toca algo”, me dijo el Indio. Pues toqué así nomás, lo agarré y de volada saqué la canción. El disco que grabamos primero, en el que cantaban Baico Baico y todo eso, lo sacamos ahí ¡y de volada aprendí! Y después me enseñó el Anselmo y ya... ya nos tocó hacer los arreglos y todo y ya. [Después] también yo busco canciones... busco canciones para tocar y después las paso al cantante el Indio. Es que yo tengo un tío que canta, las canciones más antiguas también, y él me enseñó... canciones para danzar, pero ya falleció mi tío y tengo de esas... casetes de esos antiguos, ahí los tengo todavía y de ahí he sacado las canciones.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Entrevista con Jeremías López Félix, 29 de abril de 2016, Punta Chueca, Sonora.

<sup>7</sup> Entrevista con Jeremías López Félix, 29 de abril de 2016, Punta Chueca, Sonora.



Hamac Caziím. Rock comcaác de Punta Chueca, Sonora, México.  
Fuente: Regina Escutia, Feria de las Lenguas Indígenas Nacionales 2021,  
Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.

Jeremías se refiere a las canciones del segundo disco que grabaron. Cabe mencionar que la agrupación solo cuenta con dos discos. El primero se llamó *Hamac Caziím Fuego Divino* y contiene diez temas grabados por medio de gestiones del entonces Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Sonorense de Cultura; salió unos años después de la formación del grupo. El segundo es un disco doble titulado *Ihamoc Imac Ano Caalam*, haciendo referencia a una de las canciones que se traduce como: “Los que juegan en la media noche”; es un disco de audio grabado en vivo durante un concierto en el Teatro de la Ciudad de Hermosillo, Sonora, realizado el 6 de abril de 2013, y un disco de video o DVD con el material fílmico del mismo concierto; incluyen trece temas, y en un par de ellos participan otros músicos invitados, además del músico tradicional Roberto Molina y tres mujeres comcaác en los coros y baile. Hasta ahora son los dos únicos materiales que se han integrado por canciones antiguas que forman parte del repertorio de las canciones de fiesta, canciones de mujer y canciones del mar y la tierra pertenecientes a la tradición seri (Nava López, 2011: 14), donde también existen otro tipo de cantos que únicamente pueden realizarse en ocasiones especiales y por ciertos personajes:

los cantos de poder y cantos de curación —que solamente puede ejecutarlos el Haaco Cama, especialista ritual o chamán (Caballero Quevedo, 2016: 13)—, y los cantos de victoria de los guerreros para celebrar batallas ganadas en épocas pasadas. Al preguntar a los integrantes del grupo acerca del motivo por el que no ejecutan composiciones propias, señalan que no quieren, ya que si lo hacen su música parecería otra banda cualquiera de rock convencional; en Hamac Caziím ellos cantan sus ritos para no parecerse a otras bandas, como las de música ranchera que todas suenan igual.<sup>8</sup> Así que, por esos motivos, hasta la fecha no han tenido otra producción musical.

Sin embargo, cabe resaltar el surgimiento de un grupo de rock, con tintes de punk y *hard core* en un poblado que no contaba con energía eléctrica; al respecto, el antropólogo Alejandro Aguilar Zeleny, quien ha trabajado durante varias décadas con los diversos grupos étnicos sonorenses, reflexiona sobre el significado de la música para las poblaciones nativas, que no dejan de crearla a pesar de enfrentar graves riesgos y amenazas de distintos tipos, sobre todo hacia sus recursos naturales, pero también culturales. Igualmente reconoce el esfuerzo de Hamac Caziím y recuerda la época en que vio a sus integrantes hacer sus primeros intentos de creaciones musicales, enfrentándose a las adversidades:

El mundo comcaác, la nación comcaác con los pueblos originales de nuestro país están sufriendo graves riesgos, graves problemas, su territorio, sus recursos naturales, su cultura, su pensamiento, su forma de vida, sus derechos; todo se está jugando a diario de una u otra manera en alguna parte de nuestro territorio. Pero a pesar de eso y a lo largo de la historia los pueblos originarios han cantado, han danzado, nos han mostrado que el mundo tiene sentido, tiene profundidad, que no somos los únicos, que no somos los superiores en este universo donde habitamos, y eso es parte de lo que significa para mí el esfuerzo de Hamac Caziim, no dejo de decirlo, espero que ya no lo repita ... Pero yo los conocí de niños y me parece sorprendente, esperábamos que algo así sucediera, era lógico y natural, pero el hecho... ¡solo el hecho de que surgiera un grupo de rock en una comunidad donde no había luz eléctrica, pues ya es un gran logro! Cuando eran jóvenes, cuando empezaron a tener sus

---

<sup>8</sup> Entrevista con Francisco Molina, vocalista, y Felipe Barnett, baterista, 19 de enero de 2015, Punta Chueca, Sonora.

instrumentos musicales, yo los veía corriendo cuando había gente que encendía la planta de luz, el generador eléctrico, salían corriendo a la casa de Israel, el baterista de aquellos años, y enchufaban los aparatos, empezaban a afinar, empezaban a hacer unos acordes, y cuando lo volvían a conectar se iba la luz, media hora más tarde volvía, quince minutos después se iba otra vez, y finalmente el resto del día o dos o tres días ya no había luz. Entonces las caras alegres de los camaradas, de los jóvenes de salir corriendo a ensayar, se convertían en caras largas, caras geniudas cuando venían apretando el bajo, la guitarra y todo eso.<sup>9</sup>

A pesar de las dificultades los jóvenes seris no desistieron y continuaron con su proyecto musical adecuando los ritmos del rock a los cantos antiguos, actividad que han realizado por más de veinte años seguidos. En 2015, en el poblado seri de Punta Chueca los mismos integrantes de Hamac Caziím, junto con su manager y representante Diana Reyes, organizaron un festival comunitario para celebrar sus veinte años de existencia, para lo cual invitaron a otros músicos indígenas, creadores también de fusiones de varias partes de la república mexicana, e incluso a Sihasin, grupo de rock navajo desde Arizona. Hubo asistentes de todas partes del país, sobre todo de Sonora, y también participaron los pobladores comcaác; se realizaron varias actividades como la venta de artesanías, talleres con distintas actividades para niños, conciertos, actos de teatro y mesas con conferencias o pláticas donde participaron antropólogos, músicos, fotógrafos o videastas, pero también aficionados a las músicas indígenas e incluso familiares de los integrantes de Hamac Caziím. En una de estas mesas, el antropólogo Alejandro Aguilar Zeleny continuó deliberando sobre las coincidencias de los cantos ancestrales con el rock, así como acerca de los apoyos que a lo largo de su trayectoria ha recibido el grupo de rock seri:

El canto tradicional comcaác de alguna manera también tiene un espíritu de rock ancestral por el golpeteo, los cambios de voz, los tonos, los ritmos y, por

---

<sup>9</sup> Intervención de Alejandro Aguilar Zeleny en una Mesa de Reflexiones, celebrada como parte de las actividades del Festival Xepe an Coicoos Cantos del Mar y las Músicas del Mundo el 1 de mayo de 2015, Punta Chueca, Sonora.

supuesto, ¿no?, el modo de ser de la propia nación comcaác; y también la presencia de la religión, de la iglesia evangélica, ha sido muy muy importante en este proceso, porque a través de ellos es que llegan los instrumentos musicales para las celebraciones religiosas, instrumentos utilizados para este tipo de música, pero pues que no podían evadirse de grupos como Stryper y otros más. Y finalmente tiene también que ver el esfuerzo, la labor de distintas instituciones del gobierno federal, sobre todo el Instituto Nacional Indigenista ya desaparecido, reconvertido en otra dependencia, así como la Dirección de Culturas Populares, etcétera. Apoyaron estos organismos públicos en su momento con edición de discos, con invitarlos a conciertos, y eso fue también de alguna manera generando algo que en realidad solo está o en principio está en el corazón de los jóvenes; algunos de ellos dicen que ya no son tan jóvenes los de Hamac Caziim.

Alguna vez, ya con canas yo, le preguntaba a la gente con más canas que yo: “¿qué opinan ustedes de que estos chamacos estén cantando esta música y la canten así?”. ¡Pues como mis papás que me regañaban por tener la música a todo volumen! Y don Antonio Robles y otros compañeros me dijeron: “Es excelente, están cantando canciones antiguas, están rescatando esto”. Y pues es parte de todo este viaje ya de veinte años que ahora estamos celebrando.<sup>10</sup>

De cierta manera, la celebración se extendió, pues el Festival Xepe an Coicoos se ha continuado realizando año con año, únicamente interrumpido un par de ellos debido a la pandemia sanitaria provocada por el coronavirus. No obstante, ahora ya se ha consolidado como un espacio autogestionado por la comunidad que da cabida a una gran diversidad de expresiones musicales y culturales, además de que puede representar un pequeño ingreso económico extra, tanto para los artesanos y artesanías locales, como para los pescadores y comerciantes y prestadores de servicios turísticos. Conjuntamente, el festival ha representado una vía de contacto amistoso para acercar a los miembros de la nación comcaác con la ciudadanía en general, rompiendo un poco con el hermetismo en que se mantuvo en otras épocas la etnia seri. Al respecto, Ernesto Molina, padre del vocalista de Hamac Caziim,

---

<sup>10</sup> Intervención de Alejandro Aguilar Zeleny, en una Mesa de Reflexiones celebrada como parte de las actividades del Festival Xepe an Coicoos Cantos del Mar y las Músicas del Mundo el 1 de mayo de 2015, Punta Chueca, Sonora.

reflexiona sobre los logros que ha tenido su hijo con el grupo y acerca de las dificultades que tuvieron al entrar en contacto con gente externa:

“Es un lujo y un valor de mi hijo porque ya está demostrando su técnica, su trabajo en diferentes países, porque que ha viajado a algunos países. Y aquí en México ha estado en diferentes estados por el valor que tiene andar demostrando su cultura y su lenguaje, sus cantos tradicionales de la comunidad en forma de rock, y yo he visto que es un logro que había planeado. Porque antes aquí no tenemos ningún contacto, ninguna relación especial para esta comunidad. Y cuando llegaron los europeos al descubrimiento de México, estábamos muy mal relacionados con la gente blanca aquí en México. Porque en lugar de matanza... ahora con amistad y música hayan hecho visita, pero antes no era así, antes los visitantes vienen armados aquí y a matar gente de aquí, pero ahora hay conexión y amistad con la gente comcaác de esta región y va a salir adelante. Pues ya van veinte años trabajando, demostrando este trabajo de mi hijo.”<sup>11</sup>

Ernesto se refiere a los múltiples intentos de exterminio que los comcaác sufrieron a lo largo de su historia a partir del contacto con las sociedades occidentales, intentos que se extendieron incluso hasta principios del siglo XX. Por lo tanto, hay que recalcar cómo un siglo después las tensiones se han relajado por la intervención de múltiples factores, entre los cuales la música ha sido uno muy importante. En efecto, otros miembros mayores de la comunidad comcaác de igual forma han reconocido el trabajo de Hamac Caziím para el fortalecimiento y valoración de su identidad étnica, tanto al interior de sus poblaciones como hacia afuera. Por ejemplo, Francisco Barnett, cantante y músico tradicional comcaác también conocido como Pancho Largo, menciona de qué forma la música puede dar a conocer su forma de vida; al preguntarle qué opina acerca de que canten rock, nos dice: “Está bien... para que así se conozcan los cantos y la forma de vivir y que vean las personas también de allá fuera donde nunca han visto; y que van representando a la tribu seri es bueno, porque les pagan su dinero y asiste mucha gente”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Intervención de Ernesto Molina, en una Mesa de Reflexiones celebrada como parte de las actividades del Xepe an Coicoos Cantos del Mar y las Músicas del Mundo el 1 de mayo de 2015, Punta Chueca, Sonora.

<sup>12</sup> Entrevista con Francisco Barnett, cantante y músico tradicional comcaác, 20 de enero de 2015, Punta Chueca, Sonora.

De igual forma, el anterior gobernador y presidente de Bienes Comunales, recapacitando acerca de la pérdida de originalidad entre las poblaciones indígenas, menciona sobre la labor de Hamac Caziím:

Yo lo veo muy bien... bueno, el instrumento es algo que es, podemos decir de fuera, ¿no?, no es de una cultura, de la tradición de un indígena, pero a lo que ellos pensaron: “oye, pues vamos a cantar en nuestro idioma, pero con este instrumento”, pero no cambia mucho del modo de ser, de que ya nos alejamos de nuestra tradición o cultura, o... del modo de ser indígena, sino... ¡al contrario, como que sí están más arriba de otros! Tanto como instrumento y tanto como la gente ¿Por qué? Porque... no se están saliendo de su ruta, al contrario, yo lo veo que se están metiendo más en su ruta, ¿no? Porque... el instrumento, pues, se puede tocar en cualquier idioma, ¿no? Entonces, yo digo pues estos están muy bien.

Lo están tocando en su idioma con instrumento y con forma de rock, entonces esto esta suave ¡Está muy bien esto! Pues malamente sería que son... que toquen y que canten en... ¡En inglés, oye, pues no! Pues que, si son indígenas seris y están cantando en inglés, eso ya, ya sería otra cosa, pero si en su idioma, pues... bueno, para mí es muy bonito, no sé los demás qué piensen, pero yo, yo los he contratado muchas veces... sí ¡a mí me gustan mucho! Me gustan mucho, cuando cantan en su idioma y los instrumentos y... sus cantos bien arreglados. Y pues ahí no le veo mucha diferencia con lo que son los instrumentos, no, no, de que un indígena que habla en castellano, pues ya, ya eso diferencia mucho, pero el Hamac Caziim, pues yo... sí estoy viendo que es, creo, el instrumento, pues es una forma de tocar y puede hacerse en diferentes idiomas. Entonces ahí no le veo, no le veo nada a que usen esas cosas; al contrario, ellos pensaron de esa forma y con instrumentos tocan y cantan, pero en su idioma. Así a lo mejor se fortalecen más y se reconocen más; es lo que yo pienso, y a mí pues la verdad me gustan mucho, porque ellos pues lograron hacer y... cantar en su idioma.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Entrevista con Juan Luis Moreno, gobernador y presidente de Bienes Comunales, 20 de enero de 2015, Punta Chueca, Sonora.

Asimismo, otro de los músicos tradicionales más reconocidos entre los cantantes comcaác, Roberto Molina, también conocido como Toro Canelo por una de las alegres canciones que interpreta, nos platica con orgullo cómo se atavía y qué canciones y ritos realiza cuando los integrantes de Hamac Caziím lo han invitado a participar en sus conciertos; además, reflexiona sobre lo atractivo o, hasta cierto punto, magnético que puede tener la música comcaác:

Sí, yo tengo... tengo ropa para ellos, digo, es mío, pero para... cuando ellos van a cantar, por ejemplo, si voy a actuar con ellos, pues yo voy a estar primero ahí, con la ropa negra, traje color negro y los listones color de lumbre, color del fuego, es el Fuego Divino, me pongo el traje y los listones de fuego, de lumbre ¿no? Me pongo ahí primero, antes que ellos salgan, me pongo a dar la bendición a los que van a tocar y ya termino de dar la bendición, me pongo a cantar el canto, el primer canto, porque cuando hay fiesta hay una canción que se tiene que cantar primeramente, entonces yo me pongo a cantar esa canción ahí, y ya terminando la canción, ellos cantan todo.

La canción (que yo canto) está hablando de las fiestas... de las fiestas, las alegrías que va a haber, y que... la multitud y gente estaba bailando, danzando (canta la canción). Esa canción, cada, cada fiesta antes de que... hicieran los trabajos, esta canción ¡es la primera canción que tienen que cantar! Sí, están anunciando la fiesta que va a haber y las danzas que va a haber y todo... ... Sí, la música es... ¡es mundial! ¡Sí tiene mucha fuerza! ... Los cantos son como un imán, jala a la persona; por ejemplo, cuando yo estoy en los pueblos grandes llega mucha gente conmigo, les gustan mucho los cantos, las danzas, como yo canto... La gente llega y me pregunta, todo mundo se acerca, se me acercan... Cuando ando pa' los pueblos y aquí también, mi nieto me dice: "¿Cómo le haces, tata? Cuando llegan gentes siempre tienes dos o tres muchachas pegado contigo", me dice (risas).<sup>14</sup>

Con estos testimonios podemos notar el reconocimiento que ha tenido el grupo de rock comcaác entre los miembros de su comunidad, quienes reconocen su labor

---

<sup>14</sup> Plática informal con Roberto Molina, cantante y músico tradicional comcaác, Festival Xepe an Coicoos, 1 de mayo de 2015, Punta Chueca, Sonora.

para el fortalecimiento de la lengua y la dignificación de la cultura seri; sin embargo, las influencias de Hamac Caziím van más allá de sus propios territorios, pues a raíz de su formación han surgido distintos grupos de fusiones de músicas originarias contemporáneas, tanto entre las poblaciones seris de Punta Chueca y El Desemboque, como en otras partes de su estado. A continuación mencionaré las agrupaciones sonorenses que se han creado, como una forma de demostrar la influencia que el rock comcaác ha tenido entre otros músicos de los pueblos originarios de Sonora.

### **Consecuencias musicales de Hamac Caziím entre los comcaác y otros grupos étnicos de Sonora**

En principio, en el mismo poblado de Punta Chueca se formó el grupo Xeeco (Lobo), intérpretes de rock. Ellos crean sus letras y composiciones musicales; han retomado cantos antiguos, pero muy pocos. Su estilo es tipo *hard rock* y *heavy metal*, además de que incluyen balada rock y algo de pop, todo en su idioma ccmi-que iitom o seri. Su alineación incluyó originalmente al exbaterista de Hamac Caziím, Israel Robles, en la guitarra, Ricardo Comito en el bajo, Isidro Comito en la batería, Carlos Méndez en los teclados y Juan de Dios Pérez en la voz.

Asimismo, en Punta Chueca, a principios de la década de 2010 surgió la joven Zara Monrroy, rapera y poeta en el idioma cmique itom, quien ya cuenta con un par de producciones musicales; además ha realizado giras por el país, e incluso una campaña publicitaria de productos de higiene para el cabello. Igualmente se desempeña como promotora cultural difundiendo diversos aspectos de su grupo étnico por todo el país, y ha cursado e impartido talleres o pláticas sobre los derechos de las mujeres indígenas. Ella nos platica que desde pequeña comenzó a trabajar en la pesca con su padre, era la encargada de vigilar el ancla mientras los buzos se sumergían para capturar los callos de hacha. Siempre llevaba consigo pluma y un cuaderno, y en esos momentos escribía inspirada por los paisajes y territorios marinos. Dado que no recibió una educación formal se enteró mucho tiempo después que lo que hacía se llama poesía, y al descubrirlo le gustó mucho, así que quiso seguir por ese camino. Todo eso ha rendido frutos, ya que además de sus múltiples participaciones en eventos nacionales, nos cuenta cómo ha reaccionado la gente de sus comunidades a lo que ella hace:

Realmente es algo más íntimo para ellos también que entiendan y escuchen la música, y más en lengua materna, porque también entienden, ¿no? Pero eso, eso está bien bonito porque ellos empiezan a bailar, pues ya viste, ¿no? En el Xepe el público directo es los niños y las mujeres que se ponen a bailar... Y sí te mueve de esa manera, por los niños ¡Sí, eso es lo bonito! Entonces ellas o... pues mis sobrinos, por ejemplo, sí me... sí me tienen en sus *tablets*, porque usan *tablet* y tienen música de los Xeeco, y varias (canciones) más también y de los Hamac, y también están cantando ahí y así hacen.<sup>15</sup>

De hecho, la influencia de Zara llegó a El Desemboque de los Seris donde surgió Janeidy Molina, creadora de rap-trap en su idioma, quien nos platica que su debut en la música urbana ocurrió en 2016, invitada improvisadamente al escenario por su prima Zara Monroy, en un evento de la Universidad de Chapingo al cual ella acudió únicamente para la venta de artesanías junto con otras mujeres comcaác. Resalta que su inspiración principal para crear música brotó por la amenaza de una compañía minera hacia los territorios seris, ante lo cual los jóvenes comcaác se organizaron para su defensa, y la propuesta de Janeidy fue por la vía musical, como una forma de llegar a las nuevas generaciones. Ella platica sobre sus proyectos “de conservación y pues la música, pero todo está relacionado porque... pues a fin de cuentas mis cantos también mencionan mucho lo que es la madre tierra y sobre qué valores y cómo protegerla, de cuidar la naturaleza y conservación. Entonces todo pienso yo que está muy relacionado, tanto la conservación y la política”.<sup>16</sup>

Otro artista proveniente de El Desemboque de los Seris es el joven Sócrates Rodríguez Félix, quien también se ha involucrado en la defensa de su cultura y territorio, pero además aplica sus estudios en danza contemporánea a coreografías ambientadas con sonidos electrónicos e inspiradas en su entorno natural que es la combinación de la costa, el desierto y la montaña. Sus actuaciones las ha realizado principalmente en sus comunidades y en un par de eventos estatales, como las Fiestas del Pitic.

---

<sup>15</sup> Entrevista con Sarahi Monroy, cantante y poeta comcaác, 30 de noviembre de 2017, Ciudad de México.

<sup>16</sup> Entrevista con Diana “Janeidy” Molina Moreno, cantante comcaác, Estruendo Multilingüe, Museo del Chopo, 24 de noviembre de 2017, Ciudad de México.



Zara Monrroy. Rap comcaác de Punta Chueca, Sonora.  
Fuente: Regina Escutia, Congreso de Lenguas en Riesgo 2020,  
Complejo Cultural Los Pinos, Ciudad de México.

De igual manera, a partir de la realización del festival “Xepe an Coicoos” han surgido distintos jovencitos y jovencitas que han empezado a componer canciones en su propio idioma. Podemos mencionar a Betsabé Torres, Brianda Danitza Romero y a Lisandro Romero, quienes comenzaron presentándose en conciertos del mencionado festival y después fueron convocados por Rubén Albarrán (vocalista del grupo mexicano Café Tacuba), Roco Pachukote (cantante de la Maldita Vecindad) y el solista Lengualerta quien hace rap, *reggae* y fusión para la realización de un video; pues todos ellos, junto con Roberto Molina y los colectivos de Punta Chueca, Azoj Canöj y Socaaix, grabaron el video musical de la canción “Hax Hino Cafft” (Agua, ven a mí) como parte de un movimiento social que reclamaba el acceso al agua dulce para la nación comcaác, pues es muy escasa en su territorio y eso ha sido un problema constante a lo largo del tiempo. El video fue dirigido por Leonardo Bandani, mediante la productora Sixth Sun-Studio en 2022.

Un año después, los mismos director y productora realizaron un video con Roco Pachukote interpretando el “Canto de la Cueva Sagrada”, un tema original de Chapito Barnett, curandero, cantante y reconocido líder espiritual comcaác;

participaron también los integrantes de Hamac Caziím. En el mismo tenor, en 2022 los jóvenes Lisandro, Brianda y Janeidy, junto con Hamac Caziím, fueron invitados por el grupo La Maldita Vecindad para abrir el concierto masivo que realizaron en el zócalo de la Ciudad de México, al cual asistieron varias decenas de miles de personas, con lo cual la agrupación y los jóvenes comcaác tuvieron una visibilidad prácticamente a nivel nacional en ese verano.

Por otra parte, también en Sonora se formó la agrupación de Issac Montijo y los Buayums, provenientes de la región del Mayo e intérpretes de ritmos cercanos al rock, aunque también baladas y rap, creando una fusión que nombraron “místico” con letras originales en español y en lengua mayo yoreme, aunque con el tiempo la banda se disolvió e Issac continuó como solista de distintos ritmos en su lengua. A principios de 2023 tuvo una colaboración también con Rocko Pachukote; juntos hicieron la canción “Coyote del Barrio” y durante 2024 realizaron una gira artística por muchos estados de la república.

En la misma región mayo-yoreme se integró el grupo Matchuk Bemela, creadores de una fusión que recurre al rap y ciertos ritmos tropicales, pero también a los instrumentos tradicionales nativos como silbatos, tambores, guitarras, y todos ellos acompañados por composiciones en lengua mayo-yoreme que hablan con orgullo sobre sus tradiciones y formas de vida.



Janeidy Molina en el Zócalo de la Ciudad de México.  
Rap-trap comcaác de Desemboque de Seris, Sonora.  
Fuente: Cuenta del Facebook de Janeidy Molina.

Considero que los ejemplos mencionados son una clara muestra de los efectos o consecuencias que el grupo Hamac Caziím ha tenido tanto en sus poblaciones como en el estado de Sonora. Resalta que cada una de estas expresiones musicales se han creado con el firme objetivo de resaltar su pertenencia étnica, así como fomentar el uso de los idiomas originarios entre las nuevas generaciones para detener su pérdida y por el reconocimiento y reivindicación de sus culturas en contextos más amplios que el de sus propias comunidades.

### **A modo de conclusión: vigencia y futuro de las fusiones de músicas originarias contemporáneas por la revitalización de las etnicidades**

A través de este recorrido musical, en principio quise mostrar el fenómeno que defino como fusiones de músicas originarias contemporáneas exhibiendo su presencia en el país, así como su vigencia y posibilidades futuras, pues a pesar de que los grupos pioneros surgieron hace más o menos treinta años, continuamente nos podemos enterar de nuevos proyectos, ya sean grupos o solistas, que recurren a su pertenencia étnica como fuente de inspiración para crear diferentes músicas. Es por ello que preveo que dicho movimiento musical continuará expandiéndose por las regiones y países creando vínculos más amplios y teniendo mayor visibilidad en los medios masivos.

A manera de ejemplo, puedo referir el caso del rock y rap seri o comcaác, pues como vimos comenzó con Hamac Caziím, tiempo después se formó Xeeco y recientemente varios jóvenes y muchachas se encuentran promoviendo sus proyectos con distintos estilos musicales en ámbitos mucho más allá de sus comunidades, llegando incluso a importantes escenarios masivos a nivel nacional y a tener roces con actores importantes de las industrias musicales. En este aspecto, igualmente podemos referir el movimiento de rap en lengua maya que ha ocurrido en los estados del sureste y también ha llegado a atravesar las fronteras nacionales.

Todas estas expresiones creativas se distinguen en el contexto actual global, ya que nos muestran cómo la interculturalidad se incita y favorece con las nuevas tecnologías digitales que, de cierto modo, han logrado integrar un mundo global donde podemos tener a nuestra disposición dichas creaciones musicales, que aunque físicamente lejanas se transportan por medios electrónicos hasta nuestros oídos que perciben esos fascinantes sonidos como muestras de mundos lejanos, que están ahí, aunque los desconozcamos.

Así, el conocer la diversidad de expresiones musicales nos permite mirar hacia las distintas realidades sociales que están experimentando los grupos étnicos en la actualidad; podemos ver lo que han vivido tanto las anteriores como las nuevas generaciones de los pueblos originarios, y de qué manera configuran su identidad. Pienso que en ese aspecto ha ocurrido un cambio importante: en lugar del ocultamiento o la negación, han transitado hacia la reivindicación de su etnicidad, la cual buscan dar a conocer en todos los contextos y escenarios posibles, con lo que se genera también su revitalización.

Además, es un excelente ejemplo de la forma en que las poblaciones originarias pueden y están completamente dispuestas, tal vez no a integrarse, pero sí a ser partícipes de las dinámicas mundiales, dejando atrás la creencia tan arraigada a lo largo del tiempo que había situado dichas poblaciones en esferas totalmente apartadas de los entornos globales, modernos o urbanos, como si fuera posible vivir sin ninguna conexión a las dinámicas actuales, idea que todos estos músicos derrumban tajantemente con sus propuestas musicales.

Con todo esto, las fusiones de músicas originarias contemporáneas se erigen como una realidad que podemos analizar desde las ciencias sociales, ya que por su configuración y los elementos que ponen en juego resulta un fenómeno capaz de mostrarnos aspectos importantes de la manera en que las poblaciones originarias se están insertando en el contexto neoliberal actual, llevando consigo todo su bagaje y pertenencia cultural. Considero también que actualmente se erigen como indicio de un proceso de revitalización de las etnicidades a nivel global, pues son una de las formas en que los grupos nativos están mostrando que están vigentes en el mundo, pero también exigen lo que les pertenece y les ha sido arrebatado a través de la historia: sus territorios, sus recursos, sus costumbres y, por supuesto, sus músicas, pero también el respeto hacia todo ello.

## Bibliografía

- Bolaños Gordillo, L. F. (2015). El rock tsotsil. Estereotipos sobre otro modo de hacer música. *Chiapas paralelo* (22 octubre, 2015). Disponible en: <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2015/10/el-rock-tsotsil-estereotipos-sobre-otro-modo-de-hacer-musica/>
- Caballero Quevedo, O. M. (2016). *Hacáatl cōicóos: Cantos de poder de la etnia Comcaac*. México: Universidad de Sonora.
- Hernández Mejía, N. (2023). Rap originario como apuesta política de jóvenes pertenecientes a pueblos originarios. En J. A. Flores Farfán y N. Hernández Mejía (eds.), *Creación Musical en Lenguas Originarias* (pp. 139-156). México: Ediciones Del Lirio / CIESAS / New Zealand Embassy.
- López Moya, M. et al. (Coords.) (2014). *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. México: Juan Pablos / UNACH / CESMECA.
- Nava López, E. F. (2011). Presentación. En C. E. Ogarrio Perkins (comp.), *Cantos de los comcaac. El legado de los Barnett* (pp. 13-15). México: Jorale Editores.
- Olmos Aguilera, M. (Coord.) (2019). *Etnomusicología y globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular*. México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Rentería Valencia, R. F. (2007). *Seris*. México: Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

**IX**  
**DEL ETNOROCK AL ETNORAP:**  
**APROPIACIONES Y NARRATIVAS MUSICALES ENTRE**  
**LAS JUVENTUDES DEL TOTONACAPAN DEL SIGLO XXI.**  
**UNA REVISIÓN ETNOGRÁFICA**

*Ariel García Martínez*

*Ahora miren a quienes ustedes discriminan.  
Miren, lo que no lo mató lo hizo más fuerte.  
Miren, ahora sonrío cuando suena mi música.*

Canción: *Cypher Totonaco*/Letra de Juan Sant.

*Por años nos han enseñado a despreciarnos a nosotros mismos,  
a autonegarnos,  
a avergonzarnos de nuestro ser indígena hasta invisibilizarnos.*

Discurso del poeta tutunakú Manuel Espinosa Sainos  
en la Cámara de Diputados, el 5 de marzo de 2019.

## **Introducción**

El presente capítulo tiene como propósito comentar algunos aspectos generales sobre las apropiaciones musicales y narrativas entre las juventudes del Totonacapan contemporáneo.<sup>1</sup> Como antecedente de este tema expondré algunas de las características de la región y del pueblo tutunakú; los procesos de transformación que derivaron en el surgimiento de nuevas identidades juveniles y los fenómenos que de ellas se derivaron.

Los tutunakú son un pueblo originario que habita en la parte oriental de la república mexicana y cuyos límites territoriales son el Golfo de México y la Sierra

---

<sup>1</sup> Los materiales etnográficos del presente capítulo corresponden a mi tesis de doctorado en Antropología Social por parte de la Universidad Iberoamericana.

Madre Oriental, entre los límites de los estados de Puebla, Veracruz e Hidalgo. Como pueblo mesoamericano, comparten un pensamiento vinculado a la naturaleza y a las divinidades, una estructura social y organizacional ligada al parentesco; así como un sistema de siembra basado en el maíz, el frijol y otros cultivos.

Otro rasgo importante dentro del mundo tutunakú es la concepción del cosmos, el cual es entendido como un conjunto de interacciones entre los seres vivientes, quienes deben contribuir con ofrendas (*talakgachixkuwit*) para que la vida no termine. Para ello, los tutunakú realizan una serie de rituales que cumplen propósitos específicos. Esta es la razón de ser de las prácticas que acompañan a la siembra, las cosechas, el nacimiento y la muerte. Otro elemento importante es la noción de humanidad (constituida por humanos, vegetales, animales y elementos) que conviven en relaciones perpetuas de comensalidad.

En el aspecto de su territorio, el Totonacapan ha sufrido una serie de cambios en sus límites históricos. De acuerdo con el Instituto nacional de Lenguas Indígenas (INALI):

El territorio tutunakú se ubica en tres entidades federativas: en la zona norte del estado de Puebla, en la zona norte del estado de Veracruz y en la zona noreste del estado de Hidalgo [...] Antes del siglo XVI el territorio tutunakú abarcaba desde el río Cazones, Veracruz, por el norte, hasta el río de la Antigua, por el sur; por el este, desde la Sierra Madre Oriental hasta el Golfo de México, llegando sus límites a Pahuatlán y Zacatlán (Puebla), Jalancingo y Xalapa. De acuerdo con el Censo de Población del año 1940, el territorio tutunakú se ha reducido por aculturación en la parte sur de la región, quedando solo pequeñas islas de hablantes del idioma [...] en áreas cercanas a las ciudades de Xalapa y Misantla. Actualmente se encuentran en la sierra este y noreste del estado de Puebla y se extienden al Golfo de México entre el río Cazones y Tecolutla, Veracruz (INALI, 2023).

En este sentido, y acorde a la versión de algunos informantes de la región del Tajín, Papantla, el Totonacapan no debe estar sujeto a las fronteras estatales. Como afirma un artesano de Ojital Viejo:

De hecho, no hay totonacos de la costa ni de la sierra: somos una sola nación [tutunakú], pero el gobierno no quiere que se sepa. No nos deja [unirnos]. (RGL, 08-09-2016).

En lo que respecta a lengua, el totonaco o tutunakú pertenece a la familia totonacotepehua, se le considera una lengua aglutinante con, por lo menos, siete variantes (INALI, 2017: 87-97). A pesar de las condiciones adversas, producto de las políticas lingüísticas del estado mexicano en el siglo XX, el tutunakú se ha mantenido con un importante número de hablantes. Desde el punto de vista del INALI:

La población tutunakú, de acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2010 realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, ocupa el octavo lugar de las 68 lenguas que existen en México, con una población de 252,056 hablantes de 5 años en adelante (INALI, 2023).

De este modo, el tutunakú tiene un lugar destacado en el marco de las lenguas originarias de México. Por otra parte, la conciencia de ser un pueblo unido por una misma lengua e historia va creciendo en las últimas décadas. Los hablantes con los que estuve en contacto para la realización de este capítulo sostienen que, a pesar de las variantes, los tutunakú pueden comunicarse y comprenderse entre sí y, por ello, conforman una unidad cuya existencia es anterior al surgimiento del Estado mexicano (RGL, 08-09-2016). La condición, y memoria, de ser un pueblo culturalmente diferenciado ha sido favorecido por un proceso de cambio social y material, al cual podemos sumar un ambiente favorable para la reafirmación de la identidad tutunakú<sup>2</sup> asociada a los procesos de alfabetización, acceso a los medios electrónicos de comunicación y la educación básica y superior, en las décadas recientes (García, 2014a)

Es importante destacar los orígenes de la transformación del gentilicio tutunakú. Originalmente, este pueblo es conocido en la literatura histórica y antropológica como pueblo “totonaco”. Sin embargo, en 2005 ocurrió un giro importante en la nomenclatura: los delegados del “Taller interestatal de la lengua” decidieron cambiar el gentilicio “totonaco” por “tutunakú”. Todo ello en virtud de que:

Por ser totonaco un nombre despectivo, impuesto por los nahuas hace siglos, decidimos en el “Segundo taller interestatal para la normalización de la

---

<sup>2</sup> Síntoma de ello es la aparición y consolidación del festival Cumbre Tajín (2000), la creación del Parque Temático Takilhsukut (2002) y el Centro de las Artes Indígenas (2007). Proyectos controversiales, pero importantes para poner en perspectiva la creciente importancia de la cultura tutunakú en el escenario nacional.

escritura de la lengua tutunakú [2005]” tutukanizar nuestro nombre como etnia, de ahí que ahora nos autonombremos como grupo étnico tutunakú, que significa cultura de tres corazones. También aclaramos que nuestro nombre no se pluraliza con la lengua ortográfica del castellano (CDI, 2006a: 7).

De este modo, se ha generalizado y popularizado el gentilicio tutunakú entre las diversas poblaciones que habitan el territorio, especialmente por la población más joven.

### **Cambios en el Totonacapan**

Como se señaló anteriormente, los cambios sociales en el Totonacapan contemporáneo se iniciaron en la primera mitad del siglo XX y se aceleraron en su segunda parte. Con el empuje de la industria petrolera se reconfiguró el ordenamiento económico de la región, fomentando la aparición de ciudades como Poza Rica, que a la postre sería la capital industrial de la región. Por otra parte, se fortalecieron poblaciones rurales como Coyutla y Zozocolco, en la parte serrana; y Papantla, Cazonces y Tihuatlán en la parte de la costa de Veracruz. Un crecimiento similar se experimentó en poblaciones de la región poblana (conocida como Sierra Norte) con las cuales se mantenía una constante comunicación e intercambio comercial y cultural.

En resumen, todo lo anterior constituyó un conjunto de fenómenos que impactaron en las comunidades originarias, las cuales, hasta antes del siglo XX, se encontraban relativamente aisladas. Estos factores, de modo gradual, se convirtieron en la razón fundamental del surgimiento de nuevas identidades que combinaron, en su centro de gravedad, elementos activos de afirmación y resistencia (García, 2014a).

En este contexto histórico, los procesos de transformación en el Totonacapan se encontraron, por una parte, corriendo en el sentido de la modernización; y, por el otro, avanzando en el sentido de la afirmación étnica. La aparición de nuevas vías de comunicación, el desarrollo de la industria, el comercio, la expansión de la red educativa y el uso de las nuevas tecnologías serían el motor de la transformación y la permanencia de lo tutunakú. Los cambios, a nivel de infraestructura carretera, van a facilitar la migración y, con ella, la aparición de conductas desconocidas como el noviazgo, la soltería por elección, el pandillerismo y otras más.

En lo que respecta al fenómeno migratorio, este empezó a despuntar en la década de los ochenta del siglo pasado debido a las crisis económicas que asolaban al país de manera sexenal. Esta situación se reflejó en el desplome de los productos del campo y, en consecuencia, los jóvenes empezaron a migrar. Primero los hombres y después las mujeres. En las bases de transporte público las escenas de despedida entre una madre y sus hijos se hicieron cada vez más frecuentes, iniciando una movilización de mano de obra que persiste hasta nuestros días (García, 2014a). Por eso los jóvenes comenzaron a migrar. Ante la ausencia de fuentes de trabajo, quedarse en los pueblos era insostenible. Al respecto, el INALI sostiene que:

El pueblo tutunakú siempre ha estado en resistencia y movimiento por lo que ahora se puede ver una población en constante migración y con nuevos asentamientos poblacionales [...]. Ahora los tutunakú están asentados en la ciudad de México, en las zonas fronterizas del norte como Tijuana y Nuevo León, en las ciudades turísticas del sureste como se puede observar en los estados de Quintana Roo, Campeche y Yucatán, además de las zonas conurbadas de la ciudad de México pertenecientes a municipios del Estado de México. Sin embargo, las grandes concentraciones de estos habitantes siguen estando en la gran región de origen: el Gran Totonacapan (INALI, 2023).

Otro de los grandes destinos migratorios en la década de los noventa y, de manera más pronunciada en el presente siglo, son los Estados Unidos de América. Los centros de trabajo de ese país han desplazado a las ciudades mexicanas debido a los altos salarios que ahí se pagan. Un informante comparte su experiencia:

Me fui la primera vez en el año 2001. Allá tenía seis hermanos y me invitaron. Me dijeron: “Vente para acá, para que conozcas. Te mandamos a traer y nosotros pagamos el *coyote*”. Y ya en ese entonces tenía dos años trabajando en el magisterio. Así que pedí permiso al sindicato y me lo dieron. Quería tener la experiencia, la vida del *mojado*. Saber cómo era la vida allá, en Estados Unidos. Mis hermanos contrataron un coyote, pagaron 1800 dólares. Salimos un lunes, por el mes de octubre. Y el día jueves de esa semana ya estaba en Atlanta, Georgia. De ahí, nos fuimos a Nuevo Laredo, Texas, donde había una persona con la que nos íbamos a encontrar. Nos dice: “nos vemos en tal lado, en el parque, y voy a ir vestido así y así”. Así lo hicimos

porque allá hay muchas personas se dedican a engañar a la gente. Y no se recomienda eso, porque no se sabe con quién te vas a pasar. Se van a la aventura (HJC, 18-04-2013).

Si en un primer momento la migración tutunakú se dirigía a las grandes ciudades de México, las crisis empezaron a empujar el flujo migratorio más al norte, hasta traspasar la frontera. Esto quiere decir que, poco a poco, se empezaron a tejer redes de migrantes tutunakú que facilitaron el cruce desde el Totonacapan hasta más allá de los límites nacionales. Prosiguiendo con el relato anterior:

En la noche y en la madrugada es mejor cruzar, porque hacen el cambio en la migración. Nosotros caminamos como veinte minutos. Del otro lado ya hay una persona que tiene una casa y nada más permite llevar cuatro o cinco personas, no más. Después de allí esperamos al trailer que sube a los Estados Unidos. Una vez que llega se lleva a las personas en el camerino, unas cuatro o cinco personas. Pasa por San Antonio, Texas. Y como es gabacho, pues se ve que no esconde nada y luego con el tráfico dejan pasar. Por lo mismo tuve esa ventaja que tuve a mis hermanos (HJC, 18-04-2013).

Esta es una de muchas historias y experiencias que van a marcar una transformación en las biografías personales de amplias franjas de población; estas biografías van a ser cada vez más distantes de las de sus padres y abuelos; ya que migrar produjo un cambio de perspectiva y un marco de comparación entre las sociedades mexicanas, estadounidenses y tutunakú. Es identificable, en las dos primeras, una alta dosis de racismo y explotación para con las poblaciones originarias. En términos generales, la adaptación a cada entorno exigía soportar discriminación y otros tipos de violencia, así como conductas de riesgo y adicciones.

Como ya se ha mencionado, la emergencia de las identidades juveniles obedece a una serie de factores entre los que destaca la migración, la educación, la apertura de vías terrestres de comunicación, la electrificación y el acceso a nuevas tecnologías. Estos elementos, vistos de manera conjunta, van a poner al mundo tutunakú frente a frente con otros mundos en tiempo real, ya sea por el fenómeno migratorio o a través de una pantalla de silencio. La globalización en tanto fenómeno económico, político y cultural se hará presente e interactuará con el mundo originario dentro y fuera del Totonacapan.

Por ello, es necesario destacar las políticas del estado mexicano y su impacto en la sociedad tutunakú. Hay que subrayar que, en los primeros años de este siglo, no solo se observó un incremento en las políticas gubernamentales, sino que se produjo un giro decisivo en las prácticas educativas, así como en el consumo y la producción cultural. El siguiente cuadro muestra el incremento de hablantes de lengua indígena en el sistema educativo a nivel nacional y estatal durante el periodo 2000-2005.

### Cuadro 1.

Nivel de instrucción de la población indígena de 15 a 64 años en el periodo 2000-2005

| Año  | Sin instrucción | Primaria completa | Secundaria completa | Media Superior | Superior  |                                           |
|------|-----------------|-------------------|---------------------|----------------|-----------|-------------------------------------------|
| 2000 | 4,402,299       | 11,333,970        | 11,442,727          | 10,312,363     | 6,711,020 | Estados Unidos Mexicanos                  |
| 2005 | 3,859,126       | 11,171,236        | 14,299,439          | 12,517,010     | 9,091,209 |                                           |
| 2000 | 1,238,903       | 1,124,788         | 741,265             | 471,339        | 225,039   | México Indígena                           |
| 2005 | 1,079,863       | 1,126,099         | 960,986             | 607,783        | 275,268   |                                           |
| 2000 | 140,896         | 107,817           | 58,873              | 42,609         | 19,295    | Población indígena del Estado de Veracruz |
| 2005 | 120,373         | 104,752           | 76,404              | 57,532         | 23,557    |                                           |

Fuente: (CDI 2006).

Aparte de los cambios en el aspecto educativo, se presentaron otros factores dinámicos que influyeron en los cambios culturales, como es el caso de la articulación económica con los sistemas productivos nacionales y globales; el entrelazamiento político de los cacicazgos locales con las estructuras partidistas estatales y nacionales, y las repercusiones de la electrificación y el acceso a recursos tecnológicos antes desconocidos. Sumado a ello, en el cambio de milenio se abrió una especie de bisagra generacional, un nuevo periodo para el pueblo tutunakú. Apenas una década antes, las comunidades del Totonacapan eran de difícil acceso, sus caminos

eran de terracería y, donde no había carretera, se abrían sinuosas brechas en medio del *kakiwín* o monte; en la mayoría de los poblados, al caer la noche, cesaba toda actividad, pues no existía energía eléctrica ni alumbrado público.

Un factor de cambios en el entorno de los pueblos del Totonacapan fue la introducción de la energía eléctrica (Cuadro 2).

### **Cuadro 2.**

Porcentaje de viviendas indígenas que cuentan con electricidad por entidad federativa 2000-2005 (CDI, 2006b)

| Entidad Política         | 2000   | 2005  |
|--------------------------|--------|-------|
| Estados Unidos Mexicanos | 95.0%  | 96.6% |
| México Indígena          | 83.0%  | 89.1% |
| Estado de Veracruz       | 73.4 % | 86.6% |

Fuente: Elaboración propia.

Poco a poco los cambios se fueron dando de manera progresiva, tanto en infraestructura como en el acceso a bienes y servicios. Del grueso de la población tutunakú, ningún sector fue más favorecido que el de aquellos que nacieron en la última década del siglo XX. Esto se puede constatar en el incremento de computadoras por vivienda y otros recursos electrónicos entre los estudiantes del pueblo originario (Cuadro 3).

### **Cuadro 3.**

Porcentaje de viviendas indígenas que cuentan con computadoras por entidad federativa 2000-2005 (CDI, 2006b)

| Entidad Política         | 2000  | 2005  |
|--------------------------|-------|-------|
| Estados Unidos Mexicanos | 9.3%  | 19.6% |
| México Indígena          | 2.1%  | 4.9%  |
| Estado de Veracruz       | 0.9 % | 2.7%  |

Fuente: Elaboración propia.

De manera paulatina, el mundo rural se fue llenando de aparatos electrónicos y otros accesorios. Las familias empezaron a contar con remesas para adquirir televisores, teléfonos celulares y computadoras, los cuales influyeron en las nuevas

prácticas identitarias y apropiaciones culturales como la música y la indumentaria occidental. Una práctica novedosa entre las juventudes tutunakú fue el acceso y uso del internet. Miles de jóvenes aprendieron a navegar en la red usando computadoras y teléfonos celulares. Mucho de ese conocimiento se originó en los espacios educativos y, poco a poco, se fue incrementando la capacidad de usarlos, explorando sus potencialidades creativas. Esta situación también se repitió en diversas poblaciones originarias donde el fenómeno rockero y rapero empezó a naturalizarse (García, 2014b; Hernández, 2017: 29-31).

En resumen, la alteración del entorno ambiental y cultural produjo un abanico de efectos cuyas repercusiones estamos experimentando hasta nuestros días. En el siguiente apartado hablaremos sobre estas consecuencias.

### **Las juventudes originarias tutunakú**

Como se mencionaba en líneas precedentes, la sociedad tutunakú hunde sus raíces en una antigüedad precolombina y, sin embargo, no puede sustraerse a las vicisitudes del mundo contemporáneo. Por ello, también debe considerarse una sociedad en transformación cuyas dinámicas han estado sujetas a diferentes agentes ligados a la expansión del capitalismo. Dentro de los procesos de cambio, surgidos en las últimas décadas en el Totonacapan, destaca el aumento de la presencia del estado mexicano y la implementación de proyectos de industrialización; así como, la electrificación, la introducción de caminos y la ampliación del sistema educativo a poblados, antes inaccesibles. Por otra parte, se intensificaron la ejecución de proyectos culturales que pretendían lograr la unidad cultural del país a través de la castellanización y la represión de las lenguas originarias, entre ellas el tutunakú.

Como producto de todo lo anterior, también se dio la aparición de una serie de sujetos sociales, cuya peculiaridad causó asombro por su carácter disruptivo y, progresivamente, se constituyeron en el testimonio de la adaptabilidad de los pueblos originarios ante entornos adversos. Me refiero a las identidades juveniles tutunakú, las cuales, a finales del siglo pasado, constituyeron un desafío a la teoría y práctica antropológica que consideraba a los pueblos originarios como entidades encerradas en bucle temporal, colectividades cautivas en una burbuja alocrónica de la cual no podían salir, so pena de perder su carnet de identidad “indígena”.

Los espacios y posibilidades de acción de los jóvenes tutunakú en los albores del nuevo siglo fueron diferentes de los de sus padres. Baste decir que las generaciones nacidas en la década de los años cincuenta del siglo pasado no se vieron

obligados a migrar, pudieron estudiar y tener empleos ajenos al mundo agrario. Por ello, la emergencia de identidades juveniles constituyó un parteaguas social y cultural en las comunidades. Su existencia significó una afirmación y, a la vez, una ruptura con las convenciones que regulaban el comportamiento de las generaciones anteriores. Esto significa que las juventudes, al tiempo que rompieron con los moldes tradicionales, cayeron en la cuenta de la importancia de la autoafirmación colectiva frente a una sociedad nacional que les resultaba hostil. Este hecho tuvo su representación más clara con la migración y los efectos en los jóvenes retornados.

De acuerdo con testimonios recabados, los jóvenes migrantes se enfrentaron al racismo y otras formas de violencia y discriminación, por parte de los mexicanos que habitaban las grandes ciudades. Ante esta situación, una primera reacción de los jóvenes fue ocultar su origen cambiando la vestimenta y la forma de hablar, así como su aspecto. En la primera década del siglo XXI, se produjo un vuelco en esta relación y se empezó a originar un movimiento de afirmación identitaria y una preocupación consciente por la preservación de la herencia cultural y de la identidad colectiva tutunakú (García, 2014a).

### **El rock y el rap originario, entre el arte verbal y la resistencia identitaria**

Es necesario reconocer que las condiciones de cambio no solamente impactaron en el mundo juvenil, sino que sus consecuencias repercutieron de formas diversas en las comunidades. Se introdujeron nuevas pautas de comportamiento, no contempladas en la estructura social, las cuales generaron un estado de tensión entre los roles asignados tradicionalmente y las nuevas pautas; esto al interior de las comunidades originarias. Pero también se dio un choque con la sociedad que se veía a sí misma como no-originaria, “gente de razón” o *luwuanes*. Fue con ellos, y frente a ellos, que se dan los primeros actos de afirmación identitaria.

Los cambios sociales experimentados en la sociedad tutunakú facilitaron la apropiación y producción cultural por parte de los jóvenes originarios. Estas apropiaciones y nuevas experiencias, en algunos casos, condujeron a los primeros intentos de crear rock y rap cantados en lengua materna (García, 2014b; García, 2017). Por lo tanto, dicha creación, consumo musical y estilístico llevó a las juventudes a un nuevo umbral: al de la asimilación y la resistencia, teniendo como escenario de fondo el diálogo y la contradicción con las producciones culturales de Occidente. Es necesario puntualizar que la apropiación de estilos musicales no es nueva en el Totonacapan. Es un hecho establecido que la adquisición de géneros

musicales, como el huapango, fue la culminación de un proceso de interacciones y apropiaciones, dentro de un marco de dominio colonial, que ya en el siglo XIX estaba plenamente consolidado (Méndez Herrera, 2016: 92). Dichas apropiaciones de géneros musicales externos, con el paso del tiempo, se intensificaron, pero no condujeron a la eliminación de la identidad tutunakú, sino a su contemporaneidad. Este fenómeno de apropiaciones musicales es más antiguo de lo que se piensa. Es un recurso que los tutunakú han cultivado por décadas y ello explica también por qué, en cualquier poblado, en la actualidad, han tomado carta de naturalización el corrido, la música de banda y el ranchero, entre otros géneros posibles.

Iniciaré el apartado de testimonios sobre rock originario con el relato de un hombre tutunakú que, en la década de los setenta del siglo pasado, emigró al Distrito Federal (hoy Ciudad de México). PF nació en Espinal, Veracruz, y a la edad de quince años emigró, junto con otros tres amigos, para trabajar en la albañilería. En esta primera experiencia tuvo conocimiento de las tardeadas y otras formas de socializar de la clase trabajadora en la ciudad:

Para empezar, me fui a la Ciudad de México, me fui a trabajar en las obras negras. Estuve seis años. Me invitaron unos amigos que me sonsacaron y nos fuimos. Nos fue no tan bien que digamos, porque ese trabajo fue muy pesado. Cuando teníamos tiempo libre íbamos a las tardeadas que se hacían. Las tardeadas eran cuando se reunían grupos de rock para tocar los domingos. Se hacían en Tacuba, en un parque al aire libre. Hacían las tocaditas al aire libre, allí hacían su escenario los músicos y nos gustaba cuando iba a tocar el Three Souls in My Mind. Vi a Alejandro Lora cuando apenas empezaba. En aquellos años no tomaba nada en cuenta. Me gustaba el ritmo, el estruendo, la estridencia de la música. También me gustaban varios grupos, pero ni me acuerdo de sus nombres” (PF, 18-04-2013).

Este primer contacto con la música de rock iba a ocasionar una transformación en la experiencia de PF, ya que su afición le llevó a adquirir un tocadiscos; esta tarea supuso ahorrar el sueldo de varias semanas de trabajo:

Allí me compré un tocadiscos. Y como trabajaba quise oír música, así que me compré un tocadiscos. Estaba el disco de acetato. Era la época de los discos grandes de 33 revoluciones. Me acuerdo que lo vi como un veliz.

Después de comprarlo iba caminando por la calle y entonces me encontraron los agentes de la policía. Me preguntaron que qué llevaba ahí; pensaron a que a lo mejor traía marihuana. En esa época yo usaba el cabello largo. Y la sorpresa que ellos se llevaron cuando lo abrí y vieron que era un tocadiscos. Me detuvieron porque en la Ciudad de México hay mucho policía. Me vieron sospechoso porque vieron que llevaba el cabello largo y un veliz en la mano. Al final se convencieron de que no traía droga y me soltaron. Como en aquellos tiempos cuando estaban sonando los Beatles. Uno se quería vestir a la moda (PF, 18-04-2013).

Al final, PF pudo comprobar su inocencia y fue liberado. Después de algunas decepciones y ante la hostilidad de la ciudad, decidió regresar a su pueblo natal, donde aprendió a tocar varios instrumentos musicales. Tres décadas después del viaje realizado por PF, en el Totonacapan se empezó a experimentar una efervescencia por la música rock, lo que originó el nacimiento de los primeros grupos en lengua tutunakú. Esta oleada de músicos roqueros originarios estuvo ligada a la apertura de medios de comunicación convencionales como la radio, el cine y la televisión. El acceso a diferentes fuentes de información permitió a los jóvenes conocer diferentes estilos roqueros. De este modo, la popularización del rock en la década de los ochenta y noventa en el Totonacapan dejó una huella profunda, lo que detonó el deseo de tocar. Uno de estos grupos originarios fue Híbrido, fundado en 2005 en Papantla, Veracruz. Dice Luis Nain Simbrón (LNS), su fundador:

Hace veinte años se veía una fuerza muy bonita en Papantla. Hubo un tiempo en que varios jóvenes nos interesamos en la cuestión musical, en las percusiones y cuerdas, y conocimos varios grupos mexicanos de rock y algunos extranjeros que nos influyeron. Le agarramos amor al arte musical. De aquel entonces, algunos siguieron tocando y otros se dedicaron a otras cosas: médicos, arquitectos, historiadores. Aquí en Papantla ha habido mucho talento en la cuestión de la música y el arte de la cultura totonaca (LNS, 17-01-2023).

Los integrantes del grupo Híbrido son, y se sienten, parte del pueblo tutunakú; y aunque algunos de ellos no hablan la lengua, tienen conciencia de su importancia en la preservación de la cultura. Su obra musical se distingue por tener un estilo de rock

pop y canciones experimentales donde introducen instrumentos y símbolos de la tradición tutunakú. Sobre este último punto han hecho experimentos de fusión donde emplean el rock como un elemento disruptivo y al mismo tiempo contestatario. De hecho, se ha dado una colaboración entre Híbrido y un maestro de la danza del volador (IVEC Oficial, 2021), y juntos han dado un tratamiento rockero al “Son del perdón”, el tercero de los cinco sones que se tocan en la danza del volador o *Kgosni*. Este maestro de la danza es “Tacho”, Anastasio Tiburcio, quien tiene un taller de danza de voladores en el centro de Papantla. El grupo Híbrido se distingue por tener lazos y comunicación con otras agrupaciones y grupos culturales

En Papantla también hay artistas plásticos. Tienen una buena perspectiva de lo que ha ocurrido en la cultura. También son roqueros. Tienen un proyecto: La Cicuta de Oro. Hacen actividades sin fines de lucro. Realmente se la “rifan”. En resumen, si la gente no trabaja para preservar la cultura, el gobierno no lo va a hacer. Al gobierno le interesa hacer “pan y circo” (LNS, 17-01-2023).

Sin embargo, el rock en lengua originaria ha tenido altibajos. En la primera década del siglo hubo un apogeo que a la postre se debilitó. En la actualidad parece que la marea vuelve a cambiar para los músicos papantecos, quienes siguen convencidos de la necesidad y la utilidad de su tarea:

La música no es barata, no es económica, hay que tener mucha fe. A veces la prioridad es el trabajo, hay que llevar el pan a la casa. La cultura ha tenido altas y bajas. Hubo un tiempo de mucha demanda musical y un tiempo en que se apagó. Las bandas se apagaron un poco. En este momento actual (2023) la música está arriba y se mantiene bien (LNS, 17-01-2023).

Otros de los grupos emblemáticos de la ciudad de Papantla, durante el presente siglo, han sido los grupos Fragmeo Azul Carmina (2009-2013) y Zumantram (2015). Ambos están ligados a la biografía de Rogelio Morales Ticante (RMT), quien es docente, pintor y músico de rock. Él es originario de un pueblo cercano al puente de El Remolino, el cual fue devastado por la inundación de 1999. Esta inundación produjo una serie de cambios en la región, entre los cuales se cuenta los desplazamientos de amplios núcleos de población (Vera Cortés, 2014). De este

modo, la familia de RMT llegó a la ciudad de Papantla, donde él creció y logró hacerse de una educación que le permitió fundar un grupo cultural llamado La Cicuta de Oro. En voz de su principal promotor:

El grupo cultural La Cicuta de Oro-Vanguardia Contracultural fue fundado en el año 2008 y publicó su manifiesto. Cicuta de Oro ya tiene quince años. Consiste en teatro, rock lisérgico. Hasta 2021 se da a la luz el manifiesto del grupo. Todo se ha tenido que reformular porque en nuestra localidad no existen artistas. Se plantea retomar la idea de que el arte es universal (RMT, 24-02-2023).

Como producto de esa iniciativa cultural se crea el grupo Fragmeo Azul Carmina, una propuesta musical papanteca y rockera. El trabajo creativo de esta agrupación es interdisciplinario, pues tiene un abordaje musical, poético y visual. Su obra tiene un enfoque introspectivo, al cual añade relatos en lengua tutunakú. La madre de RMT, quien es hablante de la lengua materna, presta su voz para la lectura de un poema que aparece en la canción “Noche de búfalos” (FAC, 2013). De acuerdo con RMT:

Por otra parte, nosotros formamos un colectivo llamado Fragmeo Azul Carmina. Hay una canción que pusimos en YouTube, “Noche de búfalos”<sup>3</sup>. Esta canción la complementamos con instrumentos prehispánicos: flauta y tambor. En esa canción, mi madre grabó una historia en lengua tutunakú. La historia es “La cueva del tigre”. Esa cueva se encontraba antes de llegar al puente de El Remolino, en la Finca San José. San José ya no existe, por la inundación de 1999 (RMT, 24-02-2023).

La “cueva del tigre” o *Xputátsekgni lapanit* es la historia de un hombre que se perdió en la profundidad de la tierra, en una oquedad habitada por animales del monte (Gómez Rivera, 2013). La verbalización de la historia se escucha mientras en el video se pueden observar imágenes de danzantes de *Lakga* (o guacamaya) en un alto contraste. De este modo, Fragmeo Azul Carmina tuvo una existencia de cinco años y a través de su rock progresivo construyó una propuesta original, con

---

<sup>3</sup> El *link* del video aparece al final de este capítulo.

letras en tutunakú e instrumentos prehispánicos como el cascabel y las flautas. Después de su disolución se fundó el grupo Zumantram, en 2015, y están vigentes hasta el día de hoy. Zumantram es definido por su fundador RMT como rock lisérgico. Hasta cierto punto puede ser considerado un grupo experimental, con el concurso de guitarra, batería y bajo. En voz de su creador, Zumantram se caracteriza por poseer una influencia tibetana, una fuerte carga de introspección, parafilias, indagación y cuestionamiento sobre mestizaje y la carga de la palabra (RMT 24-02-2023). Las canciones de Zumantram se concentran en un disco llamado *Zumantram 1* (Zumantram Oficial, 2017) y son accesibles a través de YouTube.

En resumen, si algo distingue a los roqueros tutunakú es la conciencia de la pertenencia y la singularidad del pueblo tutunakú. Lanzas una mirada analítica hacia la sociedad y el gobierno, al mismo tiempo que renuncian a la neutralidad ante el poco respeto a las manifestaciones culturales del pueblo originario. Critican el uso político que se hace de la cultura, especialmente de las danzas y otras prácticas rituales. De este modo:

El gobierno local [toma la cultura] como un festival, no como un ritual. Ellos [el gobierno] quieren un espectáculo. El año pasado el presidente municipal dijo: “vengan a ver el espectáculo de los voladores”. Los políticos se interesan en la cultura del Totonacapan si les hace ganar dinero. No les importa el significado de la danza, sino como espectáculo. A la gente le hace falta un poquito de reflexión. Por otra parte, hay personas que tienen la convicción de hacer cosas por sus propias comunidades: poetas, músicos, artesanos, danzantes. En este sentido, PACMYC es un programa muy noble” (LNS, 17-01-2023).

De manera específica, estos actores de la escena rockera consideran que la danza de *Kgosni*, o de voladores, ha sido tratada como un mero entretenimiento para turistas y no como una práctica que da identidad a todo un pueblo. Al respecto se critica la idea de la cultura como un espectáculo o como un “circo”, ya que solo se mira un aspecto de un fenómeno multidimensional (LNS, 17-01-2023; RMT, 24-02-2023).

### **El rap tutunakú: el poder del arte verbal**

De acuerdo con la narrativa comúnmente aceptada, el rap surge en los barrios neoyorquinos en los años setenta del siglo pasado y de allí se extiende al entorno

global. De este modo, inicia su viaje hacia otros continentes donde el rap va a adquirir carta de naturalización, tanto en África como en Oceanía, particularmente en Australia, marcando su impronta rítmica y generando alianzas creativas con los movientes contestatarios, antirracistas y de reafirmación étnica (Barksdale, 2005; Wallman, 2014). En América el impacto del rap va a ser notorio en las poblaciones originarias y, desde Alaska hasta la Tierra del Fuego, encontrará eco en diferentes poblaciones como un instrumento de lucha y descolonización. En el caso de México, también fue perceptible la presencia del rap entre los jóvenes originarios de Puebla, Oaxaca y Veracruz, por mencionar unos cuantos ejemplos. Como se mencionaba al inicio de este texto, es en los estados de Puebla, Hidalgo y Veracruz donde habita el pueblo tutunakú y es entre las nuevas generaciones donde se ha cultivado el género del rap en el nuevo milenio.

Una de las agrupaciones pioneras en el Totonacapan fue el Colectivo Tamakxtumit Nakú (Corazones Unidos), cuya existencia inicio en 2013 y concluyó en 2016. Inicialmente se conformó con una treintena de jóvenes, impulsados por diferentes dependencias gubernamentales, que trabajaban conjuntamente en distintos proyectos culturales. Su intención fue transmitir a la sociedad mensajes positivos relacionados con las problemáticas como la drogadicción, el crimen, la inseguridad, etc., y haciendo simultáneamente alusión a la importancia de preservar la lengua totonaca. Debido a la terminación de los proyectos sexenales, el colectivo tuvo que desaparecer (LAV, 10-09-2015). Paralelamente, en las ciudades y congregaciones de la costa, así como en los poblados serranos, iban surgiendo una serie de solistas. A continuación, se expondrán tres de sus exponentes:

### 1. El Jesp

Juan Enrique Salazar Pérez es conocido en el medio artístico local como el JESP. Es un joven de 22 años, originario de Papantla, Veracruz. Su vida ha transcurrido alternativamente entre Chumatlán, Espinal y la ciudad antes citada. De niño, el padre del JESP le enseñó a tocar el teclado. Con estos fundamentos musicales, el JESP empezó a practicar este arte en la adolescencia. De acuerdo con su propio testimonio: “es por eso que para mí es más fácil componer melodías y rapear” (JESP, 25-02-2023). Debido a dificultades familiares, el JESP se ha dedicado a apoyar la economía familiar, al mismo tiempo que cursa una carrera universitaria. Su opinión del rap tutunakú es la siguiente:

El rap en tutunakú es como otros géneros. El proceso de creación comienza conociendo todas las reglas para luego poder romperlas. Me gusta el rap porque a veces hay que protestar. No te puedes quedar callado y la música influye en el pensar de las personas. Con el rap he cantado en varios lugares, desde presentaciones hasta a cantar en los camiones. En Papantla canto rap y así he ido a Tecolutla, Poza Rica. Con Kin Kala he ido a Villa Lázaro Cárdenas (La Uno), Puebla (JESP, 25-02-2023).

El JESP compone en lengua tutunakú y en español, hace videos que sube a YouTube, y en los que el escenario de sus historias es la ciudad de Papantla. Sus líricas narran situaciones cotidianas de la juventud del nuevo siglo:

Recuerdo a mi madre  
cuando canto, cuando salgo.  
Buscar siempre ser feliz:  
¿ya ves que he aprendido algo?  
Gracias por recordarme  
siempre lo mucho que valgo.  
Estamos pasando crisis  
después llegará como aguinaldo.

[...]

Me estoy esforzando  
porque no basta la fe.  
Espero que nunca falte  
nuestra taza de café.  
En fin, un desahogo  
porque también hace falta.  
No para todos soy bueno  
y algunos me lo recalcan.

[...]

Soy un chico ordinario  
¿Qué quieres que te platique?  
Me conocen como el JESP,  
algunos por Juan Enrique.

“Desde la ciudad de la vainilla” (El JESP, 2021).

Al incursionar en los medios digitales, el JESP comparte que ha tenido respuestas ambiguas por la gente de su pueblo:

Con respecto al video que hice de mi canción en YouTube, hay dos miradas. Una, la de un señor del pueblo, que me criticó, y criticó al *hip-hop* en tutunakú. Dijo que se trata de una traición, que el rap viene de Estados Unidos y que nosotros debemos tocar y cantar de otra forma. Piensa que si los jóvenes tutunakú escuchan rap ya no les va a gustar el huapango. La otra mirada es la opinión de las personas que les gusta demasiado. Hasta me dicen: “eso que cantaste está muy bien”.

En el rap he construido un camino. Ya no me da miedo subirme a un escenario y cantar. Tener la experiencia de cantar en los camiones me ha ayudado muchísimo. Además, se aprende a improvisar y al mismo tiempo a no incomodar a la gente con la improvisación (JESP, 25-02-2023).

Uno de los propósitos de El JESP es mejorar su conocimiento de la lengua tutunakú y su composición en ambas lenguas, así como tener un mayor acercamiento a la cultura de su pueblo, ya que algunos de sus parientes son danzantes y le gustaría componer música para ellos.

## 2. Kin Kala

Rafael Osvaldo Santiago Mateo es Kin Kala y es originario de Filomeno Mata, Veracruz. Tiene 26 años y creció en su pueblo natal, rodeado de su familia. El nombre Kin Kala quiere decir “mi grandeza”, apelativo que su madre le puso cuando niño. La familia de Kin Kala ha estado ligada a la música, ya que el padre fue mariachi y sus hermanos tocan huapango. Su primer contacto con el rap ocurrió durante su niñez, en la primera década de este siglo. Este hallazgo se dio a través de dispositivos electrónicos que se hicieron cada vez más populares en Filomeno Mata. De este modo, la formación musical de Kin Kala se fue construyendo a partir de su contacto con el huapango, el regional mexicano y la música de rap. Esto último le ha permitido grabar un disco en 2021 llamado *Tlan Tanitatit/Bienvenidos*.

En sus primeros años de juventud, Kin Kala dejó Filomeno Mata para viajar a la ciudad donde experimentó la discriminación:

En una ocasión, cuando entré a estudiar a la Universidad Veracruzana (UV), el primer día de clases nos presentamos, decíamos quiénes éramos y de dónde veníamos. Cuando me presenté y dije que venía de Filomeno Mata, muchos se rieron. Allí empezó todo, porque un compañero se molestó conmigo. En otra ocasión, un compañero de Poza Rica me agredió jugando fútbol. Me tumbó y me pateó. Me dijo: “párate, pinche indio”. El chavo dijo que él jugaba como quería y que nosotros éramos unos “pinches indios”; y nos dijo que su papá nos podía desaparecer porque era policía estatal. Pensé que ahí terminaba todo, pero en las clases de la universidad me seguía insultando. Luego me di de baja en la escuela y ya no lo volví a ver. Fue uno de los momentos de mi vida donde me sentí atacado por ser parte de un pueblo indígena” (ROSM/Kin Kala, 25-02-2023).

Como ya se mencionaba en líneas anteriores, para los habitantes del pueblo originario el entrar en contacto con la sociedad mexicana significa enfrentarse con los estereotipos y la discriminación. Este trato no solo provenía de alumnos, sino del profesorado:

También estudié en Villa Juárez, Puebla. Cursé la carrera de Técnico en mantenimiento industrial, pero no era lo mío. Estuve como dos semestres. Los maestros me criticaban. Decían que los tutunakú veníamos del cerro. Se burlaban, sentían desprecio por las personas como nosotros. Una vez me le enfrenté a un maestro, y le dije que no me parecía que se burlara. Él se empezó a reír. Yo era muy joven y no sabía qué hacer. Ahora sé que se puede hacer el debate de otra manera. Luego entré a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana y fue lo mismo. Era luchar contra todo por lo mismo: era discriminación, ellos siempre se burlaban.

Kin Kala considera que el pueblo tutunakú ha sido explotado por personas ajenas que, sin escrúpulos, han sacado provecho de su cultura y no les dan el debido reconocimiento a los artesanos y las parteras. Todo esto ha provocado que las personas nieguen su origen; tienen miedo de ser maltraídos y humillados. La defensa del pueblo y la identidad tutunakú es uno de los motivos recurrentes en su obra: el orgullo de ser tutunakú:

Soy de la sierra,  
nací entre las montañas y la niebla.  
Soy hijo de la luna,  
del maíz y del café.  
Tierra de gente alegre y valiente,  
lugar de esperanza y de fe.  
Sobresalimos fuera  
y dentro de la casa.  
Pueblo Unido  
y de buenas amistades:  
[...]  
Es mi raza noble y pura.  
Es mi raza noble y pura.  
Es mi raza noble y pura.  
[...]  
Sus danzas tradicionales  
(con aguardiente)  
y al son del huapango  
son costumbres de amor  
y de fandango.  
Somos criticados  
al salir de nuestra tierra,  
nos llaman “indios”  
en la ciudad de la ignorancia.  
Somos menospreciados  
somos indios,  
defendemos a nuestro pueblo  
de los maltratos.  
No me avergüenza gritarlo y cantarlo:  
¡Somos orgullosamente totonacos!  
¡Somos orgullosamente totonacos!

“Tutunakú”/ Kin Kala (2022).

### 3. Juan Sant

Juan Santiago Téllez es conocido como Juan Sant; es nativo de Terreros, Pantepec, Puebla, y emigró a la Ciudad de México en el año 2000. Su proceso de formación como rapero está íntimamente asociada a su contacto con la capital mexicana y sus habitantes. Como muchos jóvenes tutunakú, sufrió la discriminación y, en consecuencia, procuró el ocultamiento de la identidad hasta que el rap le permitió desplegar su ser tutunakú a través del idioma (Fuentes, 2019). Por ello sus letras tienen un corte autobiográfico, donde destaca el choque cultural y la necesidad de protestar frente al racismo. En 2013 grabó el disco “El Ego de un indio”; otras canciones suyas pueden apreciarse en la plataforma de YouTube. Una de sus canciones es “Quit/Yo”, en cuyo video correspondiente se muestran imágenes de la danza de Santiagueros de Pantepec, la cual representa una lucha entre moros y cristianos. Además, las imágenes sugieren una lucha o confrontación del joven tutunakú en mundo oscuro (y artificialmente brillante) que representa la ciudad:

Quit indígena:

soy la noche,

soy el día,

soy el sol,

soy la luna.

Soy el aire

que respiras.

Yo soy la tierra,

yo soy el agua.

Soy semilla que nace,

soy milpa, soy fuego.

Maíz y masa en el metate,

tortilla en el comal.

[...]

Soy brujo

hablando al fuego,

humo en el copal.

Soy moreno como esta tierra,

fuerte como el trueno.

Mi corazón late al son

de tambores de guerra.  
Orgulloso de la sangre  
que corre por mis venas.  
Gracias a mis ancestros y a mis padres  
soy indígena en esta gran ciudad,  
demostrando que todo se puede  
cuando amas lo que haces  
y estás orgulloso de donde vienes.  
Venimos para darlo todo:  
soy indígena en esta gran ciudad:  
¡Mi nombre es Juan Sant!  
¡Mi nombre es Juan Sant!

Una de las constantes de las letras de rap tutunakú es la necesidad ontológica de intensificación identitaria ante los mundos eurocéntricos que intentan borrar las huellas del pueblo originario; estas fuerzas ajenas, al mismo tiempo que procuran apropiarse de los signos distintivos del mundo tutunakú, buscan someterlo, impidiendo sus capacidades de expresión. La necesidad de reafirmarse y expandirse queda de manifiesto en esta frase de Kin Kala:

En la casa hablábamos el tutunakú, y cuando vamos a la Ciudad de México hablamos en tutunakú para crear un mundo donde solo nosotros estamos existiendo. En la Ciudad de México nos da más orgullo ser tutunakú, porque cuando llegas [a la estación del] metro de Indios Verdes ves a muchos paisanos. En la Ciudad de México hay un sentido de pertenencia entre nosotros. Hablar y cantar es una forma de no sentirse solos en el mundo de allá afuera, en la ciudad. Porque hablar no solo es hablar, es sentirse pertenecientes a nosotros y nuestras costumbres. [Por eso] no hay nada más bonito que escuchar un huapango en tutunakú en el metro de la Ciudad de México. Siempre hay una melodía que te hace recordar a tu pueblo. Es como el himno de los tutunakú (ROSM/Kin Kala, 25-02-2023).

Por último, en el mundo tutunakú, un rapero puede ser considerado un *xlawanatachiwín*, un hacedor de la palabra. El *xlawanatachiwín*, en un contexto ceremonial,

es aquel o aquella que tiene la facultad de hablar con las divinales en prácticas rituales como el levantamiento de un bebé o en una ceremonia de curación. En el contexto del rap, el rapero cumple una función similar al crear la palabra, expandirla, darle vida a las emociones y experiencias de las juventudes. En este sentido, el rapero tutunakú tiene una encomienda o *ixminat*: tiene que hacer brillar la palabra. Porque el don del rapero es la palabra. Una palabra que crea mundos para los pueblos originarios.

## Conclusiones

Analizar la situación de las identidades tutunakú asociadas con el rock y el rap en lengua originaria no es tarea fácil; se trata de una multiplicidad de fenómenos que se superponen y se entretajan, casi de forma helicoidal, a un solo fenómeno que es el del contacto entre sociedades con raíces ontológicamente diferenciadas y cuya relación se ha constituido por largos periodos de tiempo.

El cruce conceptual que implica el estudio de estos nuevos sujetos sociales desde el punto de vista de la apropiación y el cambio cultural nos enfrenta a problemas teóricos y empíricos. El surgimiento de nuevas identidades, en sí mismo, implica un fenómeno basado en interacciones complejas donde se da un cruce de temporalidades y momentos históricos que están en curso. Esto último nos conduce a la reflexión de los fenómenos alocrónicos,<sup>4</sup> o de negación de la coetaneidad, asociados a identidad de los pueblos originarios y la problemática en torno a la construcción del conocimiento en contextos desiguales de poder.

Por su misma naturaleza, los fenómenos de transformación y permanencia en las sociedades originarias han despertado el imaginario de diferentes agentes, ya sean emisarios gubernamentales, académicos o de promotores de la cultura. En términos generales, se reconoce el valor de lo comúnmente llamado “tradicional” frente a lo “transformador”, siguiendo un patrón de análisis regido desde el poder, ya sea académico o político. En cualquiera de los casos, el común denominador es la capacidad de nombrar al “otro”; la capacidad de crear procesos de legitimación y reconocimiento. Por la desigualdad de las relaciones de poder esto ha creado una contradicción que se traduce en inconformidades estéticas y políticas. El surgimiento del rock y el rap en lengua originaria es un producto y, a la vez, un síntoma de dicha situación.

---

<sup>4</sup> En el sentido de Johhanes Fabian (1981).

En las sociedades originarias estos procesos desembocan en una resignificación de la cultura propia a partir de la generación, adopción y apropiación de nuevos valores y elementos culturales distintos. Las juventudes originarias son reflejo de estas tensiones y contradicciones. Cada nuevo género musical y propuesta estética puede ser apropiado y resignificado por estas juventudes. Contrario a lo que se pensaba hasta hace unos pocos años, la adopción de otros estilos no representa el fin del pueblo tutunakú, como pueblo culturalmente diferenciado. Antes bien, significa una clave de supervivencia, ya que las juventudes originarias son, por así decirlo, el dispositivo de adecuación de un entorno milenario ante un entorno global.

## Bibliografía

- Fuentes, A. (2019). Juan Sant expone situación indígena al ritmo de rap en totonaca. *Leviatán* (09 de enero de 2029). Recuperado de: <https://leviatan.mx/2019/01/09/juan-sant-expone-situacion-indigena-al-ritmo-de-rap-en-totonaca>
- Barksdale, M. C. y Livingstone, S. T. (2005). "Race Rebels": From Indigenous Insurgency to Hip-Hop Mania. En A. Hornsby (ed.), *A Companion to African American History* (pp. 512-528). Estados Unidos: Blackwell Press.
- Comisión para el desarrollo de los pueblos indígenas (CDI) (2006a). *Xatamakxtumit Limakgatskgni Tutunakú/Normas de escritura de la lengua tutunakú*. México: Tuku Lama.
- Comisión para el desarrollo de los pueblos indígenas (CDI) (2006b). *Indicadores sociodemográficos de la población indígena 2000-2005*. Recuperado de: [https://www.inpi.gob.mx/cedulas/sintesis\\_resultados\\_2005.pdf](https://www.inpi.gob.mx/cedulas/sintesis_resultados_2005.pdf)
- García, A. (2014a). *Cultura e identidad indígena en Veracruz: juventudes en el Totonacapan del siglo XXI*. México: Instituto Veracruzano de la Cultura.
- García, A. (2014b). Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan. En M. López Moya et al. (comps.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 43-57). México: UNICACH-CESMECA / Juan Pablos.
- Fabian, J. (2014). *Time and the other: How anthropology makes its object*. Estados Unidos: Columbia University Press.
- Gómez Rivera, P. (2013). *Xputátsekgni lapánit/ La cueva del tigre*. México: SEP.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) (2017). *Norma de escritura de la lengua tutunakú= Xalimakgatsokgni tutunakú*. México: INALI.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) (2023). *Regiones en donde se habla tutunakú (totonaco)*. Recuperado de: [https://site.inali.gob.mx/Micrositios/normas/regiones\\_totonaco](https://site.inali.gob.mx/Micrositios/normas/regiones_totonaco)
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2010). *Principales resultados del Censo de Población y Vivienda 2010*. Recuperado de: [http://www.inegi.gob.mx/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/princi\\_result/cpv2010\\_principales\\_resultadosVI.pdf](http://www.inegi.gob.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/princi_result/cpv2010_principales_resultadosVI.pdf)
- Méndez Herrera, L. C. (2016). *Son Huasteco en la Sierra Totonaca. Un análisis del entorno sonoro de la fiesta en Filomeno Mata, Veracruz*. Tesis de Maestría en Antropología Social. México: CIESAS.

Vera Cortés, G. (2014). *Historia, Cultura y desastres en el Totonacapan. Construcción de la vulnerabilidad social*. México: IVEC / CONACULTA.

Wallman, L. (2014). *Indigenous Hip Hop as a Tool of Decolonization: Examining Nicholas Galanin's Tsu Heidei Shugaxtutaan Part One and Two and Kevin Lee Burton's Nikamowin (Song)*. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/54849512.pdf>

**Entrevistas:**

El JESP, 25-02-2023

HJC, 18-04-2013.

LAV, 10-09-2015

LNS, 17-01-2023

PF, 18-04-2013

RMT, 24-02-2023

ROSM/Kin Kala, 25-02-2023

**Videos:**

*El JESP*

Es el JESP (2021). *Desde la ciudad de la vainilla*. Youtube. Recuperado de: <https://youtu.be/-YzQkuAcXsg?t=14>

*Juan Sant*

Mente Negra (2017). *Quit*. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=taUJ1kW9YQ8>

*Kin Kala*

Kin Kala (2022). *Tutunakú*. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=XhGTb5NnyTg>

*Fragmeo Azul Carmina*

Fragmeo Azul Carmina (2013). *Noche de Búfalos*. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NIycc85OyX4>

*Híbrido*

IVEC Oficial (2021). *Rock en lengua totonaca-Grupo Híbrido*. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pHPZKpgUvEE>

*Zumantram*

Zumantram Oficial (2017). *Xico Viejo*. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xFqVD8sSgss>

## X

### NUESTRA LUCHA ES SALVAR TRADICIONES. *HIP HOP* ENTRE JÓVENES MIXE-POPOLUCAS DE SAYULA DE ALEMÁN (ISTMO VERACRUZANO)

José Carlos López López

[A Josué Marcial (Tío Bad)]

*No comenzamos a decir cosas erróneas. Mi tierra, mi gente, mi pueblo, mi barrio. Tierra caliente, aquí el sudor se escurre, de aquí somos; “cerro de las moscas” [significado etimológico de Sayula] es nuestra urbe. Yo canto pensamientos de mi mente popoluca, la gente que es nativa con el idioma se me educa. De Sayula somos y así es como lo representamos. Somos los popolucas, la raza de los reales, pero nunca alemanes [...] De mi tierra, de mi maíz es de donde yo vengo.*

*Tierra popoluqueña, de sangre y sudor. Alzamos la cultura sin buscar fortuna [...] Este es mi pueblito, el “cerro de las moscas”, donde las cosas ya no son como en época, sabes que aquí es la lengua popoluca, se habla la lengua extranjera y la lengua más chusca.*

Sector 145, canción “Soy de aquí”, 2014.

### Introducción

En la porción veracruzana del Istmo de Tehuantepec algunos jóvenes de la localidad de Sayula de Alemán<sup>1</sup> se encuentran desarrollando estrategias y alternativas colectivas con el fin de fomentar las tradiciones culturales mixe-popolucas,<sup>2</sup> así como la reactivación de economías locales basadas en la agricultura. Para ello se

---

<sup>1</sup> Sayula de Alemán es la cabecera del municipio homónimo. Esta localidad semiurbana se encuentra atravesada por la carretera transístmica que comunica los puertos de Salina Cruz, Oaxaca y Coatzacoalcos, Veracruz; alberga alrededor de 13 mil 980 habitantes y cuenta con población originaria mixe-popoluca.

<sup>2</sup> Los mixe-popolucas de Sayula pertenecen a la familia etnolingüística y cultural del tronco mixe-zoque popoluca. Se encuentran emparentados, principalmente, con los mixe-popolucas de Oluta, Veracruz. De acuerdo con registros censales y económicos de los siglos XVI y XVII, se encontraban asentados en la actual cabecera municipal y se dedicaban a la agricultura, especialmente a la siembra y cosecha de maíz. El pueblo era llamado, hasta el siglo XIX, San Andrés Sayultepeque. Los pobladores denominan a su lengua como *t-kamaya* [yámay], “el idioma que se habla aquí”. Sin embargo, debido a los procesos de afirmación identitaria en la actualidad, es complicado establecer una autoasignación étnica y lingüística, pues, generalmente, se denominan como *popolucos*, “auténticos popolucas”, “popolucas” o “mixe-popolucas”, ello depende del sector social y el capital cultural que poseen respecto a su origen étnico (Báez-Jorge y Báez-Galván, 2005; López López, 2016).

apropian estratégicamente de las industrias culturales del *hip hop*, el grafiti y el son jarocho para expresar discursos atractivos para jóvenes y niños con el fin de incentivar el uso de la lengua autóctona, el conocimiento de tradiciones, mitologías, rituales, gastronomía, el pasado étnico y la importancia de la tierra para sus identidades.

Este grupo de jóvenes mixe-popolucas de Sayula consideran que para acercarse a las raíces étnicas es conveniente volver a las actividades campesinas a través de la asesoría y enseñanza de los adultos mayores, pues son quienes conocen con mayor amplitud el vocabulario de la lengua autóctona, la tradición oral, los usos rituales y técnicas ancestrales para la siembra y cosecha de maíz, cacao, arroz y en menor medida café. Paralelamente, intentan reactivar una serie de prácticas culturales mixe-popolucas en desuso, por ejemplo, la proyección de economías basadas en la ayuda mutua, es decir, “la mano vuelta” que hasta el siglo XX funcionaba en el contexto intracomunitario en las fiestas patronales, las relaciones matrimoniales y compadrazgos al interior de la localidad (Guiteras, 2008), que en la actualidad se realiza con pequeños productores y campesinos de la localidad a través del intercambio de productos como chile, arroz, especias, frijol y compra de maíz a precios sustentables, así como actividades de limpieza en las parcelas ejidales con el fin de aprender e intercambiar técnicas agrícolas.

A este conjunto de actividades le denominan “volver al campo”, proyecto colectivo que paulatinamente ha atraído a un número de 30 jóvenes y 25 niñas y niños de la localidad entre edades de 10 a 20 años que se reúnen cada fin de semana o quince días, conjugando actividades de aprendizaje del mixe-popoluca a partir de improvisaciones en *hip hop* y con el son jarocho, dibujos y grafitis trazados en alusión a la gramática y prácticas autóctonas. En este espacio también comparten y debaten en torno a las enseñanzas obtenidas con los “antiguos popolucas” cuando se trasladan al campo con ellos. Asimismo, esta aproximación, que envuelve la capacidad de agencia de estos actores sociales, ha permitido encontrar opciones para combatir las plagas o infecciones en sustitución de agroquímicos.

El universo de acciones –prácticas y discursivas– de las propuestas de las y los jóvenes mixe-popolucas ha generado la resignificación de su papel en el seno de la comunidad, pues se han vuelto protagonistas importantes en la defensa de la identidad y el patrimonio cultural del pueblo mixe-popoluca de Sayula. Ahora participan en la arena política y social que había sido ocupada exclusivamente por profesionistas o líderes comunitarios vinculados con instancias gubernamentales.

De modo que los códigos estéticos se convierten ahora en expresiones contestatarias en contra de líderes partidistas y caciques locales y, sobre todo, cristalizan procesos sociales emergentes frente a la marginación social y la precarización laboral que permean sus mundos de vida en una región impactada por megaproyectos en el sector petroquímico, minero y de azufreras, entre otros, la violencia del narcotráfico y el abandono estatal al sector agrícola, tal y como leemos en la voz de uno de estos jóvenes:

Nosotros hemos decidido retomar ese rap para adaptarlo a nuestra forma, nuestras costumbres y tradiciones. Lo que buscamos es retomar esa música para hablar de nuestras raíces, de la lengua popoluca. Pero también lo hacemos para criticar la corrupción, la pobreza en la que los diferentes gobiernos nacionales y municipales nos tienen y el neoliberalismo extranjero que nos está dejando sin comer.<sup>3</sup>

Las y los jóvenes mixe-popolucas de Sayula levantan la voz para enunciar desde sus raíces étnicas una oposición, una crítica y distintas alternativas nativas, partiendo de reivindicaciones étnicas construidas desde sus anclajes locales en mutua correspondencia con las industrias culturales globales (por ejemplo, el *hip hop* en lengua mixe-popoluca, en protesta contra el *fracking* y las políticas estatales) (López, 2018). Dentro del marco de estas prácticas políticas, retoman lenguajes, géneros performativos y discusiones programáticas de los movimientos de los pueblos originarios en el Istmo veracruzano y oaxaqueño. Es por ello que en el presente capítulo se intenta mostrar acciones políticas, discursos reivindicativos, creaciones estéticas y construcciones identitarias de las y los jóvenes mixe-popolucas que incursionan en el proyecto “Volviendo al campo” y que, al mismo tiempo, participan en movimientos locales y regionales musicales, pero también con determinación posición y relación políticas con organizaciones políticas reivindicativas.

Este texto forma parte del acompañamiento que el autor tiene desde 2014, cuando se realizó trabajo de campo dentro del posgrado en Antropología Social del CIESAS; desde entonces y, posteriormente, en el Programa de Etnografía de las Regiones Indígenas (INAH) (2017-2019), se ha mantenido una estrecha relación de trabajo y creación de proyectos locales desde fandangos y eventos de *hip*

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada a Gummer Antonio, 30 de septiembre de 2018, Sayula de Alemán, Veracruz.

*hop* hasta la creación de un programa de enseñanza de lengua mixe-popoluca a través del *hip hop* y el grafiti entre jóvenes de nivel básico y media superior, por invitación del Gobierno del Estado de Veracruz en 2019 (que no se realizó debido a la reestructuración económica gubernamental).

### **Abordaje teórico: “jóvenes indígenas” y expresiones musicales en pueblos originarios**

Las acciones colectivas de los jóvenes mixe popolucas de Sayula de Alemán se inscriben en lo que algunos autores conceptualizan como “autoadscripción étnica” y procesos de reetnización. Por una parte, lo proponen como formas de instrumentalización estratégica de la diferencia identitaria para la obtención de recursos simbólicos y materiales, y; por otra parte, como construcciones subjetivas hacia “la formación de una identidad local a través del apego al lugar por diferentes medios organizativos y colectivos que dan un sentido de afiliación común o de ‘comunidad’” (Ariel de Vidas, 2018). Por lo que la reivindicación étnica se plantea como un motor de lucha política y social a partir de la evocación e instrumentalización de la etnicidad de numerosos pueblos originarios.

Simultáneamente, se agregan escenarios de retroalimentación entre lo “local” y lo “global”, pues un gran número de comunidades étnicas han instrumentalizado parte de su capital cultural para insertarse en espacios de diálogo con el mundo global; negocian, reinterpretan y reelaboran elementos propios, e integran otros a partir de los medios de comunicación masiva, la educación escolarizada y los procesos migratorios (Hall, 1991: 15). De este modo, presenciamos una circulación de mensajes contestatarios frente a la aparente homogenización cultural (Yúdice, 2002: 170). Esta perspectiva se puede observar entre los “jóvenes indígenas”, quienes –en determinados contextos– utilizan sus capitales culturales para desarrollar acciones a través de producciones musicales, elaborando discursos de afirmación étnica, incorporando nuevos estilos (como el *hip hop*, el rock, el *reggae* y otras propuestas) y fusionándolos con el acervo cultural local. Estos sujetos sociales, al igual que en los casos de los jóvenes de Sayula, generan discursos de reivindicación étnica seleccionando, entrando y saliendo de esferas culturales locales, regionales y globales, para definir su identidad étnica en una tensión constante entre elementos contractivos de la matriz cultural y apropiación de productos culturales exógenos de la circulación global neoliberalista de la indianidad.

La capacidad de selección del conjunto de componentes diacríticos de la etnicidad (lengua, prácticas rituales, religión, gastronomía, en fin) obedece a marcos referenciales contruidos y dinamizados en un proceso de larga duración, mediados por contextos políticos y económicos que enfrentaron históricamente como grupo étnico. Tales aspectos materializan a los jóvenes indígenas como nuevos actores políticos “emergentes”, como se expresa en algunas localidades con población originaria en el Istmo veracruzano donde surgen actores colectivos e individuales que enuncian su condición joven e “indígena”, con el propósito de generar estrategias para revalorizar prácticas tradicionales, así como resignificar su pertenencia étnica. Paralelamente, estas inquietudes están siendo utilizadas como herramientas discursivas con orientaciones políticas por parte de las y los jóvenes mixe-popolucas, a través de demandas por la autonomía en el uso y manejo de los recursos naturales en sus territorios. En este marco, los “jóvenes indígenas” son los sujetos sociales que se encuentran en la transición bilógica y social estructurada por los diferenciales de género y clase social de cada grupo de pertenencia que postula a la juventud como una etapa.<sup>4</sup> Este es un proceso, un resultado que se construye de acuerdo con las características socioculturales e históricas de cada sociedad; por lo tanto, se experimenta de disímiles formas entre las etnias, clases sociales y de acuerdo con el género y como tal es una condición de vida recientemente identificada entre los pueblos originarios y de interés de estudio dentro de las ciencias sociales (Pérez Ruiz, 2011; Kropff y Stella, 2017).

Feixa (1998: 18), en este sentido, considera que, para la antropología, la juventud es una construcción cultural que está relativizada en el tiempo y en el espacio: “[...] Los contenidos que se atribuyen a la juventud dependen de los valores asociados a este grupo de edad y de los ritos que marcan sus límites. Ello explica que no todas las sociedades reconozcan un estadio nítidamente diferenciado entre la dependencia infantil y la autonomía adulta”. De acuerdo con algunos autores (Castro Pozo, 2008; Feixa y González, 2005; Zebadúa, 2011), el “proceso de emergencia” de las juventudes indígenas se ha estado construyendo a partir de los contextos propiciados por la educación, la migración y el consumo de las

---

<sup>4</sup> A partir del horizonte de investigación en el que partimos, “joven” es una categoría de carácter relacional en tanto que se construye en contraste con otros jóvenes, adultos y niños. Esta es una condición que subyace a un tiempo y espacio determinado, contextualizado en el acceso a los recursos materiales y simbólicos en la estructura social, pues no todos, cronológicamente hablando, gozan de igual modo lo juvenil. De allí que sean disímiles en sus anclajes al presente, así como estilos, formas éticas y estéticas de re-presentarse en el mundo (Castro Pozo, 2008; Pérez Ruiz, 2011).

industrias culturales globales, a través de los medios de comunicación masiva (entre los que sobresalen las llamadas “redes sociales” y el uso intensivo de internet). Debido a esto los espacios de socialización ya no están exclusivamente en el seno de sus grupos familiares y de la vida comunitaria, sino en múltiples espacios donde intervienen la escuela, las iglesias, las migraciones voluntarias o forzadas, en donde están construyendo relaciones personales con agentes externos a sus comunidades. Tales contextos abren las posibilidades de una mayor individualidad que se va recompensando al tener poder de elección y de decisión en el trayecto de su vida. En tal sentido, Zebadúa (2013: 44) propone que:

El/la joven rural e indígena se coloca como ‘sujeto emergente’ dentro de la globalización, y de esta manera todo lo relacionado con la construcción de sus identidades, y sus discursos culturales en general [...] forma parte de la evolución de escenarios sociales que actualmente concurren en los contextos internacionales. Todo ello se observa en contextos locales y más, en particular, con las juventudes indígenas. Ello quiere decir que las juventudes rurales e indígenas representan ahora un colectivo donde pueden observarse decididamente lo volátil de los referentes globales (supuestamente homogéneo y hegemónico) y las diversas formas de adhesión a dichos referentes reciclándolos, haciéndolos suyos, pero siempre en constante crítica con respecto a las maneras de incluirse dentro de la globalización (paréntesis originales).

Estos contextos gestan a los que se han denominado en la academia “jóvenes indígenas”, pues se encuentran en ámbitos de innovación cultural y flexibilización identitaria que los inserta en mundos menos herméticos, en lógicas no estrictamente tradicionales, rurales o campesinas totalizantes; como sujetos sociales que manifiestan su inclusión a sus localidades de origen en un anclaje dinámico al compás de las transformaciones globales, construyendo, de este modo, discursos de pertenencia identitaria de acuerdo con sus adaptaciones a los entornos actuales, fincando procesos identitarios de autopercepción y heteropercepción.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Estos procesos expresan mecanismos en los que estratégicamente, en el contexto de la exhaustiva vinculación con lo global, los actores sociales cuestionan el propio término de “indígena” o en su defecto lo retoman. Dicho concepto es producto de una hetero-denominación (primero impuesta y luego apropiada por algunos), y con lo

La juventud indígena como categoría del siglo XXI se refiere a una etapa, un proceso, un resultado y una condición de vida recientemente identificada entre los pueblos originarios y en las ciencias sociales. Está estructurada por los diferenciales de género y por las transiciones generacionales entre las etnias latinoamericanas. Como sujetos inciden en las transformaciones globales debido a la importancia de la construcción de sus discursos culturales y la pertinencia de sus adaptaciones a los entornos actuales:

...porque en ellos se expresan con nitidez los conflictos y las disyuntivas sobre el cambio y la continuidad de sus grupos culturales, así como el impacto de los medios masivos de comunicación y del consumo de bienes culturales, exacerbado por la globalización económica y la mundialización de la cultura” (Pérez Ruiz, 2011: 65).

En las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, se diversificaron los estudios de las juventudes indígenas en las ciencias sociales; entendiéndolas a estas como construcciones sociales, históricamente situadas y en el contexto de las dinámicas socioculturales de cada sociedad, las estéticas y los lenguajes juveniles (Castro Pozo, 2008).<sup>6</sup> En tal sentido, Kropff y Stella (2017) realizaron un mapeo de estudios que abordan la intersección entre juventud y etnicidad en Latinoamérica en tres grandes enfoques: 1) el que toma la condición etaria y la identidad étnica como puntos de partida. Los temas más recurrentes están atravesados por la integración en la sociedad mayor del sector recortado para el análisis; 2) el que problematiza la juventud basada en la definición de la etnicidad a partir de

---

cual, los externamente denominados indígenas pueden o no identificarse. Mientras que la auto-denominación reconoce a varios pueblos con culturas, lenguas e identidades diversas. La autopercepción forma parte de la construcción de adscripciones creadas desde sus identidades locales, subjetividades y etnicidades particulares (Pérez Ruiz, 2011: 67).

<sup>6</sup> Zebadúa (2011; 2013) propone analizar estas expresiones a través de las identidades en un enfoque transcultural, entendido como un proceso social de intersección por el cual convergen distintos patrones culturales, sin que estén en una situación de conflicto y que uno sea más prioritario que otro. De modo que es a partir de la transculturalidad como se crean nuevas identidades juveniles, definidas ya como “múltiples”. Por su parte, Cruz Salazar (2017: 55) propone usar el término *etnojuvenil* en tanto que esta es: “una categoría teórico-metodológica que intersecta la etnicidad y la juventud para explicar la reconfiguración identitaria de los jóvenes indígenas que corporalmente expresan un *ethos* distinto al de sus padres y abuelos. Este se compone desde la voluntad, la reivindicación o el orgullo étnico, muy presente en las generaciones crecidas o nacidas con el movimiento zapatista, no solo en Chiapas sino en toda América Latina [...] Dichos modos de hacer y pensar están orientados por la transculturalidad y un *gestus* diferente al de las generaciones previas porque los movimientos corporales, el vestido y el lenguaje son menos controlados”.

estadísticas nacionales/estatales , y, finalmente, 3) el que considera la juventud como dato biológico/cronológico y construye la etnicidad como objeto de análisis. Esta última perspectiva se funda en la definición de la juventud indígena como lugar de enunciación, colocando el foco en el campo de las producciones estéticas o artísticas. Sus preguntas se relacionan con los efectos que, en tanto prácticas culturales, tienen a nivel de los roles comunitarios o de las identidades en la tensión entre tradición y modernidad, en el marco de procesos vinculados a la globalización.

De este último enfoque, existen una serie de trabajos que dan cuenta de las producciones culturales de jóvenes indígenas, particularmente en el ámbito musical. Entre ellos, destaca el trabajo de Kunin (2014) con jóvenes raperos de las ciudades de La Paz y El Alto, en Bolivia; de Pimentel (2014) con el *hip hop* de los guaraní-kaiowa de Brasil, y de Cunin (2014) con las reproducciones musicales afrocaribeñas entre jóvenes mayas en Felipe Carrillo Puerto en el estado de Quintana Roo, México. Tales trabajos muestran el arraigo a las prácticas culturales de sus pueblos y ejemplifican las expresiones de la juventud indígena en diferentes espacios sociales y culturales. En ese tenor, otra importante contribución es el texto de Kropff (2014) con jóvenes mapuches de Argentina, donde describe las distintas acciones que realizan con el fin de recuperar sus territorios, entre ellas la ejecución de música de rock. Por otra parte, en México se han realizado distintas investigaciones que muestran los procesos de incorporación musical a los repertorios culturales tradicionales en localidades con población indígena. Podemos mencionar, por ejemplo, la recopilación de López Moya *et al.* (2014), enfocados exclusivamente en este estilo musical. En dicha compilación se encuentran textos sobre la incorporación del rock en Los Altos de Chiapas por parte de distintas bandas musicales; el análisis sociohistórico de la presencia del rock en la zona de la Montaña de Guerrero y la convergencia de etnicidad y juventud; y la percepción y el consumo del rock tsotsil entre estudiantes de la Universidad Intercultural de Chiapas, entre otros. Estos trabajos muestran la experiencia de jóvenes indígenas con la música y su papel singular en los actuales procesos de reconstitución de sus pertenencias étnicas (Castro Pozo, 2014: 19-20).

En el estado de Veracruz existen pesquisas que relatan los esfuerzos de jóvenes indígenas en los procesos de selección, incorporación e hibridación musical en conjunto con expresiones tradicionales. Ejemplo de ello son los trabajos de García Martínez (2014) realizados en la región del Totonacapan, en los que se enfatiza

el consumo cultural de la música rock en la conformación de nuevos procesos de autorreconocimiento e identidad étnica (Zebadúa, 2011). Mientras que en el sur del estado de Veracruz, en Sayula de Alemán, se localiza el caso de un grupo de jóvenes que buscan la reactivación –a través del *hip hop*– de la lengua mixe-popoluca, así como de otras prácticas asociadas a la cultura local (gastronomía, tradición oral y expresiones rituales y festivas) (López López, 2018). A estos procesos de hibridación musical se les ha definido como *etnorock*, es decir, como “una manifestación musical en la que distintas vertientes del rock y otros estilos musicales, como el *ska*, el *hip hop*, el *reggae*, el *metal* y el *punk*, se han fusionado con cantos tradicionales o concepciones culturales de los pueblos de origen” (Llanos, 2014: 132-134). El *etnorock* forma parte de la agencia de jóvenes indígenas que dejaron de ser actores pasivos del consumo musical global, al producir música propia desde lo local. Tales prácticas musicales son una expresión cultural novedosa en la que la apuesta en escena del rock y de otros géneros afines como el *hip hop*, el *ska* o el *reggae* pueden leerse como una manifestación de las sensibilidades musicales contemporáneas que posiciona a los jóvenes como agentes protagónicos de novedosas culturas juveniles (López Moya y Ascencio Cedillo, 2014: 27; Pimentel, 2014: 232). En efecto, “aquí convergen distintos procesos: el redescubrimiento de lo ‘propio’ y de las creaciones locales en términos musicales junto al recurso de una música híbrida que marca una diferencia cultural con la que los jóvenes resignifican lo indígena y con esto propician que las fronteras entre los géneros y tradiciones musicales se diluyan” (Zebadúa *et al.*, 2017: 37).

### **Jóvenes mixe-popolucas y rap en Sayula de Alemán, Veracruz**

Legué a Sayula de Alemán en 2015, buscando a los jóvenes que integran el Sector 145 y que saltaron a la fama regional a través de una canción de rap distribuida por YouTube, gran parte de la cual estaba escrita en el idioma mixe-popoluca, acompañada al ritmo de unas cadenciosas jaranas jarocho: *marap*.<sup>7</sup> Esta canción, que invito a escuchar, nos ofrece un ejemplo de los procesos de hibridación musical que los pueblos originarios constantemente realizan, además que cristalizan la construcción de nuevos espacios de interlocución en los que se escuchan sus reivindicaciones étnicas, sus resistencias a los modelos educativos hegemónicos y

---

<sup>7</sup> Esta melodía se puede escuchar en el siguiente enlace de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=NlmSQgEsHT4>

sus peticiones para la protección de su territorio frente a escenarios globales desde la localidad. Vayamos un poco atrás en los años para comprender el contexto sociocultural en que surgen estas acciones híbridas que paulatinamente tendrán una nítida orientación política en sus acciones colectivas y discursivas.

Desde la década de año 2000, algunos jóvenes mixe-popolucas empezaron a organizarse para formar grupos o para realizar pequeñas reuniones en las que se desarrollaban improvisaciones de letras al ritmo del *hip hop*. En una de estas reuniones, Josué Marcial, Gummer Antonio, Iván Rodríguez y Fernando López crearían el grupo de *hip hop* Sector 145 (cuyo nombre surge por el número de municipio y el área geográfica en la que se ubica Sayula de Alemán en la república mexicana). En un principio la intención de Sector 145 era solo presentar algunas prácticas mixe-popolucas como parte de su identidad como jóvenes, a partir de la elaboración de canciones que enfatizaban su origen y su pasado étnico, al compás de su vida cotidiana en sus contextos juveniles.<sup>8</sup> No obstante, el transcurso de los meses construyendo canciones los llevó a reconocer que gran parte del acervo cultural mixe-popoluca estaba siendo “olvidado” y reemplazado por prácticas culturales exógenas, y que a este paso las próximas generaciones no conocerían absolutamente nada de ella. Gummer Antonio<sup>9</sup> manifiesta que la intención del grupo en un principio era realizar sus canciones de distinto modo a lo que comúnmente se hacía en la región; por ejemplo, escribirlas en lengua mixe-popoluca. Con el transcurso del tiempo y de sus experiencias con otros grupos y colectivos culturales en el marco del movimiento de reivindicación étnica en la región, se propusieron también contribuir al rescate de la lengua y las tradiciones:

En mis escrituras yo meto la lengua popoluca. No al cien por ciento, pero sí algunas palabras para que otras comunidades en otras partes del estado de Veracruz conozcan nuestro dialecto [*sic*]; también para que no se pierda la lengua, ese es nuestro fin. Nosotros realizamos estas canciones por nuestro gusto y para recuperar la lengua. Cuando decidimos hacer el grupo y más tarde hacer el rap en nuestro dialecto, no pensábamos en rescatar la tradición, sino hacer algo diferente a los demás,

---

<sup>8</sup> Véase (o escúchese) la siguiente canción del grupo Sector 145 que cuenta la vida cotidiana de los jóvenes en su municipio, la construcción de sus identidades en el que se interconectan lo joven, lo étnico y la memoria colectiva e histórica del municipio: <https://www.youtube.com/watch?v=yEjLAPYE4Cs>

<sup>9</sup> Gummer Antonio tiene veinticinco años; actualmente produce canciones de *hip hop* con programas computacionales; para mantenerse económicamente vende playeras de las marcas utilizadas por los cantantes famosos de *hip hop* en Estados Unidos. Gummer es ingeniero en sistemas computacionales.

porque todos los grupos de *hip hop* hacían lo mismo o hacía rap en inglés. Entonces nosotros nos preguntábamos: ¿por qué seguir con lo mismo? Así pensamos en hacer algo de lo nuestro, de nuestro dialecto, y por eso decidimos hacerlo; y ahí fue donde surgió la idea también de recuperar la tradición.”<sup>10</sup>

Este nuevo rostro del grupo se orientaba a afirmar tanto la identidad mixe-popoluca como en concordancia con sus identidades juveniles. Por una parte como jóvenes raperos y, por otra, como impulsores de las tradiciones culturales de los “antiguos y auténticos mixe-popolucas” (adultos mayores hablantes de la lengua) a partir de datos que recuperaban por diversas fuentes: la tradición oral, documentos etnográficos y antropológicos (locales y regionales), en especial la investigación realizada por la antropóloga cubana Calixta Guiteras Holmes (2008), publicada originalmente en 1952 y prohibida en Cuba por la vida política de la autora en la isla caribeña.

Esas inquietudes, acciones y propuestas de los jóvenes mixe-popolucas provocaron el surgimiento de estrategias y alternativas colectivas con el objetivo de fomentar las tradiciones culturales locales, así como la reactivación de economías basadas en la agricultura, la adopción de técnicas agrícolas alternas y la recuperación de la lengua y de tradiciones mixe-popolucas. Para ello se han apropiado estratégicamente de las industrias culturales del *hip hop*, el grafiti y el son jarocho para expresar sus discursos y acciones de lo local, pero sobre todo para incentivar entre algunos jóvenes y niños de Sayula el uso de la lengua autóctona, el conocimiento de tradiciones, mitologías, rituales, gastronomía, el pasado étnico y la importancia de la tierra para sus identidades.

Este grupo de jóvenes consideran que para acercarse a las raíces étnicas es conveniente volver a las actividades campesinas a través de la asesoría y enseñanza de los adultos mayores, pues son quienes conocen con mayor amplitud el vocabulario, la tradición oral, los usos rituales y las técnicas autóctonas para la siembra y cosecha de maíz, cacao, arroz y, en menor medida, café. Paralelamente, intentan reactivar una serie de prácticas culturales mixe-popolucas en aparente desuso, como, por ejemplo, la proyección de economías basadas en la ayuda mutua, es decir, “la mano vuelta”, que hasta la segunda mitad del siglo XX funcionaba en el

---

<sup>10</sup> Entrevista realizada a Gummer Antonio, 30 de septiembre de 2014, Sayula de Alemán, Veracruz.

contexto intracomunitario de las fiestas patronales, las relaciones matrimoniales y los compadrazgos (Guiteras Holmes, 2008), pero que en la actualidad se realiza con pequeños productores y campesinos de la localidad a través del intercambio de arroz, especias, frijol y compra de maíz a precios sustentables, así como actividades de limpieza en las parcelas ejidales con el fin de aprender e intercambiar técnicas agrícolas.

### **Contexto histórico, el pueblo mixe-popoluca y el *hip hop* en Sayula**

El Istmo veracruzano, junto con el Istmo oaxaqueño, conforman lo que algunos autores denominan como el Istmo mexicano (Léonard *et al.*, 2009). Esta es una macrorregión extremadamente diversa, a la que generalmente se le ha denominado Istmo de Tehuantepec, un término que puede conducir a cierta confusión en tanto que el nombre refiere a un espacio geográfico particular del Istmo (que incluye los municipios oaxaqueños de Tehuantepec, Ixtepec, Juchitán y Salina Cruz, entre otros). Para los fines de nuestra investigación nos interesa la porción veracruzana del Istmo que abarca, según Münch (1994), desde la planicie del volcán de San Martín Pajapan hasta el río Tonalá al occidente del estado de Tabasco, y comprende la cuenca del río Coatzacoalcos, así como los municipios de Coatzacoalcos, Minatitlán, Acayucan, Cosoleacaque, Chinameca, Las Choapas, Nanchital, Agua Dulce, Hidalgotitlán, Hueyapan de Ocampo, Ixhuatlán del Sureste, Jáltipan, Jesús Carranza, Mecayapan, Moloacán, Oluta, Oteapan, Pajapan, San Juan Evangelista, Sayula de Alemán, Soconusco, Soteapan, Texistepec y Zaragoza. Es particularmente en esta región donde se han implementado una serie de planes económicos para el aprovechamiento geoestratégico, principalmente desde el siglo XIX y a lo largo del XX, con la instauración del tren transístmico (Ferrocarril Nacional de Tehuantepec), la exploración e industrialización petrolera, la parcelación de las tierras (ejidales y comunales), la inversión estatal en la tecnificación agraria y la construcción de vías terrestres de comunicación. En ellos se sitúan grandes intervenciones del Estado mexicano, en un largo proceso de integración de las periferias a un proyecto de nación a través de la explotación del espacio y los recursos naturales (Delgado, 2000).

En la década de los setenta del siglo XX el Istmo veracruzano es una región marcada por la implementación de modelos de regulación estatal que influyeron en la organización socioeconómica y política, a través de la puesta en marcha del programa de puertos industriales con la refinería de Salina Cruz (1975), los

complejos de Cangrejera (1980) y Morelos (1983), así como el anuncio del Plan Alfa Omega (1979) –pensado para conectar los puertos de Coatzacoalcos y Salina Cruz en la carretera transístmica y la instauración de un nuevo puerto en Laguna del Ostión– (Prévôt-Schapira, 2009: 588). El auge petrolero implicó la atracción de migrantes indígenas procedentes del propio Istmo veracruzano, que se adhirieron como mano de obra barata de manera temporal en la exploración y construcción de las refinerías petroleras. Particularmente se trasladaron a los puertos terminales que funcionaron como polos de atracción, sumándose a la población inmigrante de otros estados de la república. Coatzacoalcos y Minatitlán surgen como centros rectores que definieron su identidad a partir de las actividades petroquímicas e industriales, con lo cual se creó el corredor industrial junto a las ciudades de Jáltipan y Cosoleacaque. Por esos años, los indígenas y campesinos eran los grupos más marginados en estas ciudades (Münch, 1994: 146). En ese orden de ideas, algunos estudios como el de Münch (1994: 31) planteaban para la década de los años ochenta que los pueblos indígenas estaban experimentando radicales procesos de aculturación debido a la migración y su inserción en las dinámicas socioeconómicas impulsadas en la región:

La modernización rompe los vínculos tradicionales de las sociedades indígenas, destruyendo sus sistemas de pensamiento y acción, es decir, su cultura. El impacto de la economía industrial genera nuevas formas de vida que tienden a desplazar los elementos propios al sustituirse por las pautas de la sociedad mestiza. Las expresiones culturales propias de cada grupo indígena desaparecen rápidamente por el violento cambio sufrido durante los últimos años. En algunos pueblos han desaparecido: el lenguaje, la danza, la música, la construcción de la casa, el vestido, la cosmovisión, la filosofía de la vida, los valores, la medicina tradicional, las normas de comportamiento, la ayuda mutua, el trabajo colectivo y otros rasgos característicos de las sociedades indígenas.

Paralelamente, los polos económicos en el corredor industrial desempeñaron un papel relevante en las dinámicas rurales, al absorber una parte significativa de los excedentes de fuerza de trabajo de los núcleos vecinos de vieja agricultura

campesina; implicando la reconfiguración de las dinámicas económicas y la recomposición demográfica regional (Léonard y Velázquez, 2000: 15).

Por otra parte, como asegura Prévôt-Schapira (2009: 590-591; 611), tanto en el campo como en las ciudades el pujante actuar de la empresa paraestatal Petróleos Mexicanos (PEMEX) suscitó numerosos conflictos relacionados con la contaminación, la devastación de regiones agrícolas, la destrucción del medio acuático, el hacinamiento de poblaciones en viviendas precarias y las invasiones de tierras motivadas por los flujos masivos de trabajadores “transitorios” de PEMEX y peones de la construcción. De la misma manera como la industria petrolera benefició a muchos pueblos del sur de Veracruz, a partir de 1994 la detención de proyectos de inversión en la petroquímica regional y el cierre de varias empresas del corredor industrial petroquímico los afectó de manera dramática, a causa del desempleo en los municipios aledaños que hasta entonces habían provisto de mano de obra: Acayucan, Jáltipan, Chinameca, Oteapan y algunos poblados de la Sierra de Santa Marta (Ochoa, 2000: 76). La sustitución de los proyectos intervencionistas estatales por el modelo ultraliberal de regulación por los mercados (reestructuración de la petroquímica, privatización de las agroindustrias, contracción o disolución de las agencias gubernamentales de apoyo al sector agropecuario), han reorganizado nuevamente el capital humano del Istmo veracruzano. Estos cambios económicos macroestructurales en la región se han expresado en un dramático desempleo y una fuerte migración hacia el norte de la República (a las maquiladoras de Ciudad Juárez, Monclova, Piedras Negras, Tijuana y Ciudad Acuña, principalmente), o bien por dedicarse a actividades como la albañilería y el comercio ambulante (Palma *et al.*, 2000: 106).

Casi desde finales del siglo XX hasta la actualidad, por primera vez la fuerza de trabajo está convirtiéndose en otro importante producto de exportación regional, al abastecer a las maquiladoras de la frontera con Estados Unidos y, en menor medida por ahora, al vecino país del norte (Léonard y Velázquez, 2000: 18). Los emigrantes son de Acayucan, Jesús Carranza, Jáltipan, Minatitlán, Coatzacoalcas, Nanchital, Chinameca, Oteapan, Tatahuicapan, Soteapan, Moloacán, Ixhuatlán, Las Choapas, Agua Dulce, Sayula, San Juan Evangelista, Coapilolollita, Hidalgotitlán, Covarrubias, Oluta y Soconusco, todos con núcleos de población indígena nahua, mixe-popoluca y zoque-popoluca; por lo anterior, “podemos afirmar que la

región petrolera ha dejado de ser una zona de inmigración para convertirse en una región expulsora de mano de obra” (Ochoa, 2000: 77).<sup>11</sup>

La implementación de estos escenarios socioeconómicos que influenciaron de manera diferenciada a cada una de las poblaciones mixe-popolucas (Sayula y Oluta), zoque-popolucas (Texistepec y a lo largo de la Sierra de Santa Marta) y nahuas (Oteapan, Zaragoza, Cosoleacaque y Jáltipan), pero generalmente intensificaron y profundizaron la marginación social, la desigualdad y los procesos de mestizaje a través de la reestructuración económica intracomunitaria absorbida por los procesos de industrialización. Pese a ello, estos pueblos originarios han permanecido históricamente y se han incorporado con éxito a las lógicas económicas capitalistas conservando sus identidades y prácticas culturales. Pese a los derroteros provocados por la absorción de los polos regionales, los procesos de industrialización, la imposición de ideologías desarrollistas con orientaciones capitalistas, la sujeción económica y los procesos de movilización social provocados por la crisis económica en el Istmo veracruzano, los nahuas, zoque-popolucas y mixe-popolucas continúan desarrollando mecanismos de agencia, estrategia y dinamismo que les han servido de base tanto para incorporarse a las lógicas económicas y socioculturales imperantes, como para resistirse frente a los embates de los procesos de modernización, proteger sus territorios y conservar sus tradiciones culturales e identidades étnicas. Melgar Bao (1995) consideraba, en el marco de los megaproyectos petroleros y de desarrollo de “polos industriales”, que pese a su incorporación a los distintos procesos socioeconómicos en el caso de los mixe-popolucas de Sayula de Alemán, y pese a la homogenización económica y cultural, continuaban reproduciendo sus tradiciones culturales autóctonas: “la zona popoluca mejor comunicada, Sayula, ha subsistido hasta el presente a pesar de los fuertes embates de la modernidad y de la hegemonía mestiza, así como de los provenientes de su función subordinada al eje mercantil Acayucan-Coatzacoalcos. Sayula reproduce su identidad mixe-popoluca de manera diferenciada” (Melgar, 1995: 255).

En la cabecera municipal de Sayula, el impacto que ha tenido más de medio siglo de procesos de modernización en determinadas prácticas culturales, más allá

---

<sup>11</sup> Por otra parte, surgieron otras formas de intervencionismo emanadas de organizaciones internacionales en el área de la protección ambiental, implicando con ello una redefinición extrema, por parte de los actores rurales, de sus estrategias, así como de las dinámicas organizativas que de ellas resultan.

de hacerlas desaparecer o estar “destruidas”, ha provocado que se reinventen, se reelaboren y se redefinan en una mutua correspondencia con estilos de vida influenciados por la economía capitalista y los mensajes de la globalización cultural. Ejemplo de ello se manifiesta en el contexto de la migración internacional, donde han surgido proyectos y discursos de revitalización y concientización de su identidad étnica. Por ejemplo, en algunos casos, los migrantes de retorno apoyan iniciativas para fomentar las tradiciones culturales de los popolucas en Sayula, ya sea económica o discursivamente, o bien retoman algunas de las ideas y proyectos observados en otros contextos culturales durante sus experiencias migratorias. Como es el caso de G. R. (de 45 años), quien se autodefine como indígena popoluca y migró a los Estados Unidos en 1992, donde se insertó en redes de amigos y familiares que ya se encontraban asentados en aquel país. Durante su estancia:

Salí de paseo a una reservación india donde observé la forma en que unos indios americanos estaban vestidos con su indumentaria tradicional, hablaban su lengua nativa y vivían en sus chozas puntiagudas [...] esto me llamó la atención e investigué, luego supe que estos indios vivían de un subsidio del gobierno gringo, y que solo se dedicaban a exponer su cultura indígena y permanecían en su territorio primigenio. Fue ahí cuando me di cuenta de que mi origen indígena podría ser utilizado para el bienestar de mis hermanos indígenas, así que cuando llegué a Sayula traté de realizar esas ideas aquí.<sup>12</sup>

A su regreso, ya establecido en la localidad, G.R. decide, junto con otros pobladores, crear la Organización Indígena de Sayula y propone el proyecto de “Reserva Indígena” en Sayula en una junta vecinal y frente a las instancias municipales de ese entonces, donde pensó congregar “a veinte familias popolucas que hablen la lengua materna y que sean campesinos para instalarlos en un terreno a las afueras de la cabecera municipal (con una extensión de cuatro hectáreas). Ahí solo hablarán lengua popoluca y desarrollarán los conocimientos y prácticas ancestrales”. Para ello es necesario que no cuenten con los servicios de energía eléctrica, que solo permanezcan en ese espacio, manteniéndose con los productos de las

---

<sup>12</sup> Entrevista realizada a Gerson Marcial, 2018, Sayula de Alemán, Veracruz.

cosechas. El objetivo de este proyecto es que vuelvan a existir “indígenas auténticos” que hablen la lengua y permanezcan practicando la cultura.<sup>13</sup>

Como se puede observar, el proceso de migración ha servido para algunos habitantes de la cabecera municipal de Sayula como un mecanismo de concienciación de su identidad étnica. De esta forma, metafóricamente, las remesas vienen acompañadas de percepciones sobre el territorio y la etnicidad que intensamente enriquecen sus discursos, de manera práctica y narrativa, sobre el fomento a las prácticas popolucas tradicionales. En ese sentido, otros procesos de apropiación cultural dentro del contexto migratorio se presentan cuando, durante la década del 2000, los jóvenes popolucas de Sayula consumen productos culturales provenientes de los sayuleños asentados en las ciudades de Chicago, Los Ángeles y New York, principalmente música, estilos, formas, identidades y estéticas del *hip hop*. En la década de 2000, un gran porcentaje de los jóvenes de la cabecera municipal de Sayula ya habían incorporado significados relacionados con el *hip hop* ¿Cómo se entiende esto? M. L. cuenta que en esos años:

La mayoría de nosotros los jóvenes andábamos rayando las paredes, poníamos nuestros nombres para identificar de quién era el barrio. Por las noches o después de clases nos juntábamos y organizábamos en el parque o en cualquier esquina de la calle, batallas de improvisación con letras de *hip hop* que nos sabíamos en aquella época. Quienes tenían familiares en el Norte [Estados Unidos] les mandaban ropa al puro estilo “hip-hophero”: camisas largas de marcas Nike o Adidas, pantalones de tallas muy grandes, gorras y tenis. Escuchar el *hip hop* durante esa época era una forma de ser, de resistir y estar en contra de lo que tus padres pensaban.<sup>14</sup>

Los jefes de familia que observaban estas acciones relacionaban estas prácticas con estereotipos negativos de vagancia y drogadicción, rechazando esta serie de novedosas formas de expresión cultural. Algunos de los primeros jóvenes en incorporar el *hip hop*, ahora ya adultos y padres de familia, mencionan cierta cercanía

---

<sup>13</sup> Entrevista realizada a Gerson Marcial, 2019, Sayula de Alemán, Veracruz.

<sup>14</sup> Entrevista realizada a M. L., 28 de septiembre de 2014, Sayula de Alemán, Veracruz. Mario tiene veintinueve años, actualmente se dedica a trabajar como empleado en un centro comercial de la vecina ciudad de Acayucan. Asimismo, estudió hasta el nivel medio superior en la localidad.

con las drogas, aunque esta, consideran ellos, no estaba ampliamente relacionada con las prácticas del *hip hop*, sino que era aislada.

Una de las motivaciones actuales de las y los jóvenes de Sayula que se identifican con el *hip hop* consiste en suprimir los estereotipos que se le han adjudicado, como la drogadicción o el vandalismo. Uno de los compositores de *hip hop* más destacados en Sayula, por sus producciones y por su trayectoria como músico de “barrio”, es MC Moska (MC significa Maestro de Ceremonia en la estructura musical del *hip hop*; por otro lado, Moska es alusión a la toponimia de Sayultepetl, “cerro de las moscas”). Él opina al respecto que el problema con este tipo de música es que la relacionan con la delincuencia o con la drogadicción, “y por mi parte escucho y compongo rap para que la gente no la vea como una forma de violencia, sino como una forma de expresión”.<sup>15</sup>

Entrados en el siglo XXI, en la porción veracruzana se experimenta una grave crisis de seguridad debido a la fuerte presencia de organizaciones delictivas relacionadas con el narcotráfico. Estas han provocado el desplazamiento forzado de la población tanto de ciudades industriales (que servirán de “polos de desarrollo”) y de pueblos originarios a otras ciudades del país. Varios líderes sociales y activistas de movimientos etnopolíticos de organizaciones, grupos y/o asociaciones civiles de pueblos nahuas, mixe-popolucas y zoque-popolucas del Istmo veracruzano han sido víctimas de este voraz proceso y, particularmente, la mayoría de ellos se encontraban realizando actividades en contra de la implementación de mineras y el uso del *fracking* en sus territorios. Aún más, en la cabecera municipal de Sayula de Alemán, donde se sitúa geográficamente la organización “Volver al campo” y en donde se realizan las diversas actividades programáticas de las y los jóvenes mixe-popolucas, es una de las localidades con mayor índice de asesinatos, cobro de piso y robo a mano armada de la región del Istmo veracruzano. Ello es debido a que este municipio se encuentra ubicado en una de las vías más importantes (la carretera pavimentada Transístmica) que conectan el puerto de Salina Cruz (Oaxaca) con el de Coatzacoalcos (Veracruz), cuyos caminos rurales paralelos son utilizados y disputados para el trasiego de drogas.

---

<sup>15</sup> Entrevista realizada a MC Moska, 9 de septiembre de 2014, Sayula de Alemán, Veracruz. El entrevistado solicitó que en el presente trabajo se dejara este sobrenombre a cambio de su nombre verdadero. Actualmente, MC Moska tiene veintiocho años, labora como albañil en la cabecera municipal y cuenta con escolaridad de nivel básico.

El contexto de violencia que se experimenta en Sayula de Alemán también ha mermado en la organización y las actividades de las y los jóvenes mixe-popolucas, ya que los líderes de esta organización, en algunos contextos, sobre todo a partir del hallazgo de litio y la implementación del proyecto Corredor Interoceánico del actual sexenio, sufren acoso, vigilancia y violencia, pues debido a sus actividades de crítica social, políticas y mensajes contestatarios al sistema económico imperante, se encuentran amenazados por individuos pertenecientes a organizaciones delictivas y asociados a grupos hegemónicos caciquiles de la región y de la misma localidad.

### **Conclusiones**

Las actividades de las y los jóvenes sayuleños en relación con las creaciones artísticas de rap en lengua mixe-popoluca, así como la reactivación de elementos culturales locales a través del *hip hop*, son un ejemplo del papel de las juventudes indígenas del México contemporáneo. Al mismo tiempo, muestran también la diversidad de formas, recursos y expresiones que integran otra esfera del proceso de afirmación de las identidades étnicas en Latinoamérica.

Los jóvenes músicos de Sayula realizan una selección estratégica de elementos diversos en la construcción de sus proyectos, como la composición de melodías raperas articuladas con el son jarocho, y usan el capital cultural y los conocimientos tecnológicos adquiridos en sus distintas trayectorias personales, dentro y fuera de la localidad. El uso estratégico de la matriz cultural popoluca ha servido para proyectar los intereses de estos jóvenes como formas de recuperación de las tradiciones y afirmación identitaria en la comunidad; en ellos hay préstamos, aportaciones y reutilizaciones culturales que funcionan como enlaces en las construcciones de sus agencias.

El *hip hop*, por ejemplo, ha sido una de las herramientas preferidas de los jóvenes de Sayula para expresar sus reacciones frente a eventos que ellos consideran presiones de tipo social, religioso, económico y político. Así pues, esta apropiación del *hip hop* forma parte de la adquisición de los mensajes de la globalización cultural provenientes de Estados Unidos, que llegaron a Sayula a través de las noticias de los migrantes con orígenes popolucas, lo que dio inicio a la construcción de nuevas prácticas identitarias (consumo de música, vestimenta, adquisición de aparatos electrónicos, etcétera).

El ímpetu y la coherencia de sus propuestas han generado la resignificación de su papel en el seno de la comunidad; estos jóvenes se han vuelto protagonistas importantes en la defensa de la identidad y el patrimonio cultural de los popolucas de Sayula. Sus diversas formas de agencia mueven de sitio el papel social de estos actores en su comunidad, ya que van asumiendo ciertos roles en la circulación de los bienes culturales y simbólicos en Sayula, reconfigurando así su participación y construyendo, para ello, nuevos modelos identitarios debido a su facilidad para salir y entrar en los márgenes de lo local y lo global.

El *hip hop*, el baile, el ritmo, pero sobre todo la palabra —a través de la improvisación— han sido transformados por los raperos popolucas en expresiones contestatarias en contra de líderes partidistas, de caciques locales, y, sobre todo, frente a las condiciones económicas y políticas que afectan su cotidianidad y su futuro. Ahora participan en la arena política y social que había sido ocupada exclusivamente por profesionistas o líderes indígenas vinculados con instancias gubernamentales.

Los discursos de estos jóvenes raperos dejan claro su rechazo al ambiente económico local, la inseguridad propiciada por la delincuencia organizada, la falta de oportunidades laborales y la aparente pérdida de sus tradiciones culturales popolucas, mediante letras que hacen notar su inconformidad. Este proceso de hibridación musical forma parte de las agencias de jóvenes indígenas que dejaron de ser actores pasivos del consumo musical global, al producir música propia y local. En ese comienzo de selección de emblemas culturales indígenas se funde lo tradicional y lo moderno, entre lo global y lo local.

## Bibliografía

- Ariel de Vidas, A. (2018). La (re)patrimonialización de ritos indígenas en un pueblo nahua de la Huasteca veracruzana. Situando un constructivismo esencialista indígena. En O. Hoffmann y M.T. Rodríguez, *Los retos de la diferencia. Los actores de la multiculturalidad entre México y Colombia* (pp. 315-338). IRD Éditions, Publicaciones de la Casa Chata, Edición Impresa, La Nación.
- Báez-Jorge, F. y Báez Galván, F. (2005). The popoluca. En A. Sandstrom y H. García Valencia (Eds.), *Native peoples of the Gulf Coast of Mexico* (pp. 139-157). Estados Unidos: The University of Arizona Press.
- Castro Pozo, M. (2008). Jóvenes e indios en el México contemporáneo. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y juventud*, 6 (2), 667-708.
- Cruz-Salazar, T. (2017). Lo etnojuvenil. Un análisis sobre el cambio sociocultural entre tsotsiles, tseltales y choles. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 15 (1), 53-67.
- Cunin, E. (2014). Música afrocaribeña entre jóvenes mayas. Identidades en fronteras en Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo. En M. L. Pérez Ruíz y L. Valladares (coords.), *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina* (pp. 205-226). México: INAH.
- Delgado, A. (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CONACULTA / DGCP.
- Feixa, C. (1998). *El reloj de arena. Las culturas juveniles en México*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Feixa, C. y González, Y. (2005). The socio-cultural construction of youth in Latin America: achievements and failures. En H. Helve y G. Holm (eds.), *Contemporary youth research: local expressions and global connections* (pp. 39-47). Inglaterra: Ashgate.
- García Martínez, A. (2014). "Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan". En M. López Moya et al. (comps.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 42-58). México: UNICACH-CESMECA / Juan Pablos.
- Guiteras Holmes, C. (2008). *Sayula*. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Hall, S. (1991). The local and the Global: Globalization and Ethnicity. En A. King (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary*

- Conditions for the Representation of Identity* (pp. 19-39). Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Kropff, L. (2014). Los jóvenes mapuche en Argentina entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras. En T. Cruz Salazar y Y. González (eds.), *Juventudes en frontera. Tránsitos, procesos y emergencias juveniles en México, Nicaragua y Argentina* (pp. 189-218). Ecuador: Abya Yala / ECOSUR.
- Kropff, L. y Stella, V. (2017). Abordajes teóricos sobre las juventudes indígenas en Latinoamérica. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 15 (1), 16-28.
- Kunin, J. (2014). Jóvenes indígenas que “rapean” al ritmo de los cambios, en el altiplano boliviano. En M. L. Pérez Ruíz y L. Valladares (coords.), *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina* (pp. 165-204). México: INAH.
- Leónard, E. (2009). Los empresarios de la frontera agraria y la construcción de los territorios de la ganadería: la colonización y la ganaderización del Istmo central, 1950-1985. En E. Velázquez *et al.* (coords.), *El Istmo mexicano: Una región inasequible, estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)* (pp. 501-573). México: CIESAS / Institut de pour le Recherche Développement.
- Leónard, E. y Velázquez, E. (2009). El reparto agrario y el fraccionamiento de los territorios comunitarios en el Sotavento veracruzano: construcción local de Estado e impugnación del proyecto comunal. En E. Velázquez *et al.* (coords.), *El Istmo mexicano: Una región inasequible, estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)* (pp. 399-454). México: CIESAS / Institut de pour le Recherche Développement.
- Léonard, E. *et al.* (2009). Introducción. La región inasequible. Estado, grupos corporados, redes sociales y corporativismo en la construcción de los espacios del Istmo mexicano. En E. Velázquez *et al.* (coords.), *El Istmo mexicano: Una región inasequible, estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)* (pp. 19-62). México: CIESAS / Institut de pour le Recherche Développement.
- Llanos, A. (2014). ¿Etnorock cristiano? Jóvenes músicos indígenas cristianos en la periferia de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. En M. López Moya *et al.* (comps.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 129-142). México: UNICACH-CESMECA / Juan Pablos.

- López López, J. C. (2016). “*Nuestra lucha es salvar tradiciones*”. *Actores y agencias étnicas en Sayula de Alemán, Veracruz*. Tesis de Maestría en Antropología Social. México: CIESAS.
- López López, J. C. (2018). “Yo canto pensamientos de mi mente popoluca”. *Procesos de reetnización entre jóvenes popolucas de Sayula de Alemán, Veracruz*. *Ulúa*, (32), 89-120.
- López Moya, M. y E. Ascencio Cedillo (2014). El Rock indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo cultural. En M. López Moya *et al.* (comps.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* (pp. 27-42). México: UNICACH-CESMECA / Juan Pablos.
- Melgar Bao, R. (1995). Popolucas. En M. A. Vázquez Dávila *et al.* (comps.), *Región Transístmica: Chontales de Oaxaca, Huaves, Mixes, Popolucas* (pp. 213-292). México: INI / SEDESOL.
- Münch, G. (1994). *Etnología del istmo veracruzano*. México: UNAM.
- Ochoa, R. (2000). La construcción de un sistema regional complejo en torno a dos polos rectores: Acayucan y Minatitlán-Coatzacoalcos. En E. Léonard y E. Velázquez (coords.), *El sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales* (pp. 63-82). México: CIESAS / IRD.
- Oropeza, M. (2000). Poblamiento y colonización del Uxpanapa en el marco del Istmo veracruzano. En E. Léonard y E. Velázquez (coords.), *El sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales* (pp. 43-62). México: CIESAS / IRD.
- Palma, R. *et al.* (2000). Una nueva dinámica del poblamiento rural en México: el caso del sur de Veracruz (1970-1995). A puntos sustantivos y metodológicos. En E. Léonard y E. Velázquez (coords.), *El sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales* (pp. 63-81). México: CIESAS / IRD.
- Pérez Ruiz, M. L. (2011). Retos para la investigación de los jóvenes indígenas. *Alteridades*, 21 (42), 65-75.
- Prévôt-Schapira, M. (2009). Istmo de Tehuantepec: el archipiélago petrolero, territorios entre lo nacional y lo local. En E. Velázquez *et al.* (coords.), *El Istmo mexicano: Una región inasequible, estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)* (pp. 581-634). México: CIESAS / Institut de pour le Recherche Développement.

- Pimentel, S. (2014). Bro MC's: los guaraní-kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra. En M. L. Pérez Ruíz y L. Valladares (coords.), *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina* (pp. 205-226). México: INAH.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. El uso de la cultural en la era global*. Barcelona: Paidós.
- Zebadúa, J. P. (2011). Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 9 (1), 36- 47.
- Zebadúa, J. P. (2013). ¿Juventudes interculturales? Nuevos horizontes conceptuales para entender las identidades juveniles rurales e indígenas. En C. Casas Mendoza et al. (coords.), *Sujetos emergentes: nuevos y viejos contextos de negociación de las identidades en América Latina* (pp. 43-58). México: COLSAN.
- Zebadúa, J. P. et al. (2017). Juventudes, identidades y transculturación. Un acercamiento analítico al rock indígena en Chiapas. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 15 (1), 29-41.

## EPÍLOGO O LAS PERSPECTIVAS ENTRE *LO PERMANENTE* Y *LO CAMBIANTE* DIEZ AÑOS DESPUÉS

*Martín de la Cruz López Moya*  
*Juan Pablo Zebadúa Carbonell*  
*Juris Tipa*

En un periodo de diez años, las juventudes indígenas que optaron por el etnorock como una forma de participación cultural y artística en el entorno global, suscitaron una serie de cambios dentro de la perspectiva étnica, por la cual también se debe prestar atención a este proceso desde la producción y los consumos culturales.

Antes de todo, han cuestionado la idea de una sola visión de etnicidad, entendida como un archipiélago donde no ocurre nada que no sea del aval colectivo y cualquier forma de contacto y de vínculo con el exterior es entendida como “pérdida” cultural, identitaria o “aculturación”. En otras palabras, las etnias también están dinamizadas en el marco de un mundo que exige vinculación de todo tipo. Desde la interacción “intercultural”<sup>1</sup>, hasta la conexión tecnológica a nivel masivo, donde las y los jóvenes de las etnias tienen y desean el acceso a todo tipo de elementos culturales, aparentemente ajenos a sus cimientos llamados “tradicionales”, algo que aplica no solo en los contextos étnicos, sino también nacionales. Decimos “aparentemente”, porque los pueblos indígenas en México, así como en muchos otros países latinoamericanos, han sobrevivido desde los inicios de la colonización europea porque mantienen estratégicamente complejos procesos de interacción, de tal forma que todavía, en la actualidad, los discursos étnicos se revitalizan y se reciclan permanentemente. Por tanto, estas expresiones musicales, denominadas de manera genérica como etnorock, no son algo nuevo desde la interculturalidad que afronta y se consolida como un discurso étnico.

Desde el punto de vista de la producción musical, podemos hablar sobre una nueva expresión del *etnogénesis*, en el sentido de una postura para observar las

---

<sup>1</sup> El entrecomillado es adrede. Quiere decir que no toda interacción entre grupos, desde el punto de vista cultural, tiene por definición el diálogo y respeto que la interculturalidad promueve. Desde los poderes hegemónicos, hay niveles de vínculos, aunque aquí se pondera el que se manifiesta desde una mayor horizontalidad cultural.

dinámicas colectivas entre los grupos indígenas; una nueva forma de estar incluidos cuando elogian su diversidad y el sentido de pertenencia cultural en cualquier manera posible. En estos procesos culturales, *lo indígena* se somete a discusión y pretende dejar de lado la unicidad con la que se percibían. Ahora, los jóvenes indígenas no deben ser solo los “guardianes de la tradición” de sus lugares de origen, sino los portavoces de las nuevas formas de vincularse con el mundo globalizado, el que exige relación constante y permanente, siempre dependiendo de las negociaciones pensadas con y desde los sujetos indígenas. En ese sentido, no deja de llamar la atención el hecho de que el etnorock, como un término “paraguas” para distintos géneros contemporáneos de música *etnizados*, de manera casi explícita propone un concepto de cultura étnica siempre en movimiento, es decir, con la capacidad de adaptación desde la estrategia de la permanencia y la constante reivindicación del imaginario cultural. Esta condición de movilidad, como se demuestra en varios capítulos de este libro, no es algo característico solo de los grupos étnicos de Los Altos de Chiapas, sino de todas las regiones de México donde se manifiesta la presencia de música contemporánea hecha por jóvenes indígenas.

Ahora, ¿qué es lo que ha permanecido y qué es lo que ha cambiado durante los últimos diez años en relación con el etnorock y sus expresiones? A partir de los diez capítulos del presente libro, quisiéramos considerar varios puntos. El primero, sin duda, tiene que ver con el término etnorock, su historicidad y la aplicabilidad. Como ya se había mencionado en varias ocasiones, dicho término acoge a distintas vertientes del rock en su sentido más amplio y sus fusiones con otros géneros no necesariamente *roqueros*, como la música electrónica, que también es un término “paraguas”. No obstante, en las primeras aportaciones de este libro no solo se problematizó y se criticó el uso común del término etnorock, sino que también se intentó proporcionar una perspectiva sobre el mismo de manera constructiva. De esta forma, demostrando la complejidad del término y, a la vez, la aplicabilidad, la cual aún sigue siendo caracterizada por la *etnización* de la propuesta artística, sin un compromiso rígido y fijo de anclarse a un solo género musical (por ejemplo, el rock en su sentido “purista”). Por otro lado, se demuestra la creciente relevancia del *etnorap* dentro del mismo campo de la música producida por y desde las etnias en México. Consecuentemente, corresponderá a nuestras lectoras y lectores evaluar cuál vertiente de ambas (etnorock o etnorap) está cobrando una mayor importancia en la actualidad, aunque sin afán alguno de considerar que sean antagónicos, sino todo lo contrario. Por lo último, también se pudo demostrar que el término

etnorock puede trascender a otros contextos étnico-nacionales fuera de México e, incluso, de otros países latinoamericanos con sus correspondientes semejanzas y diferencias.

Este punto anterior de nuevo nos regresó a debatir la naturaleza de *lo étnico* y *lo nacional* de manera contextual situada. En México y en muchos otros países latinoamericanos, como una consecuencia del colonialismo y el neocolonialismo, *lo étnico* suele atribuirse a las minorías de la población original-histórica del continente que ha sido oprimida, marginalizada y violentada por siglos. Lamentablemente, es algo que también se refleja en los obstáculos estructurales con los cuales se tienen que enfrentar artistas del etnorock, obstáculos vinculados con el estigma de *lo indígena* y el racismo en la industria musical en México. Es un aspecto que aún no estaba priorizado temáticamente hace diez años, aunque todavía, como se puede leer en varios capítulos del *Etnorock II*, está presente la clásica perspectiva de abordar el etnorock y el etnorap como una lucha simbólica contra el colonialismo a través de una reivindicación étnica y el “rescate de tradiciones” para las jóvenes generaciones.

Diez años después de la edición del primer tomo de *Etnorock*, los diez capítulos proporcionan también nuevas perspectivas de estudio. Entre ellas, la ya mencionada aplicabilidad del término etnorock en otros contextos socioculturales y sociopolíticos, asimismo como la “migración” de estas expresiones musicales *etnizadas* del rock hacia otros géneros y sus fusiones como el rap, el dub y el trap, entre otros. En otras palabras, de nuevo se demuestra el dinamismo de estas expresiones artísticas que se van actualizando según la moda y los cambios en los gustos entre diferentes generaciones de jóvenes. Como un obvio tema a seguir, la incorporación de mujeres músicas indígenas en la *etno*-escena contemporánea es algo que no estaba figurando de manera aparente hace diez años, y de ahí las cuestiones sobre los obstáculos que ellas enfrentan y las estrategias que se emplean para insertarse en la industria musical. Asimismo, la industria musical ha cambiado, a lo cual se añade la apropiación y el uso de tecnologías y plataformas digitales y sociodigitales para la difusión, la distribución y el posicionamiento de sus obras dentro de la industria. ¿Cómo se adapta y se aprovecha este cambio? ¿Este ha resultado en una ventaja para todas y todos músicos de las etnias? ¿En qué consisten los nuevos retos, además de los viejos, de posicionarse dentro de la industria?

*Etnorock II. Diez años después* resulta de nuevo una evidencia de un momento dentro de un *continuum* de las producciones musicales *etnizadas*, como una

fotografía hecha texto. De un momento que logra demostrar que, como en cualquier proceso sociocultural, hay aspectos que cambian y aspectos que permanecen o presentan una menor movilidad; y con esto quisiéramos invitar a nuestros lectores y lectoras a reflexionar sobre el pasado, el presente y el impredecible futuro del etnorock, etnorap y etno-(lo que siga musicalmente) en México y, de manera comparativa, en otros países latinoamericanos. Lo que sí permanecerá, sin duda alguna, es la existencia de las y los jóvenes de las etnias que, por medio de la música, hacen suyo este mundo, él que les tocó vivir; y lo hacen enarbolando uno de los lenguajes más íntimos, y al mismo tiempo más contestatarios que hay, como lo es el arte, y por supuesto, el arte de la música desde la resistencia, la adaptación y la permanencia.

## SEMBLANZA DE AUTORA Y AUTORES

### **ARIEL GARCÍA MARTÍNEZ**

Maestro y licenciado en Antropología, candidato a doctor en Antropología Social por parte de la Universidad Iberoamericana. Ha sido integrante de diferentes equipos de investigación académica, tanto a nivel nacional como internacional. Impulsor de proyectos asociados al rock y las culturas juveniles en Veracruz. Sus temas de investigación son la cultura de los pueblos originarios, el arte tutunakú y las fiestas populares. Actualmente es docente en los Talleres Libres de Arte de Naolinco–Universidad Veracruzana.

Contacto: [aire68@gmail.com](mailto:aire68@gmail.com)

### **ÉDGAR JOAQUÍN RUIZ GARZA**

Maestro en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y licenciado en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Candidato a doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Curador del Festival Internacional “Estruendo Multilingüe” del Museo Universitario del Chopo de la UNAM. Asesor de la Galería MUY de arte contemporáneo indígena en Chiapas. Actualmente desarrolla investigación sobre la escucha y experimentación sonora en el arte contemporáneo indígena en Chiapas y Latinoamérica.

Contacto: [edgarruiz55@gmail.com](mailto:edgarruiz55@gmail.com)

### **EDITH REGINA ESCUTIA SOLIS**

Licenciada en Etnología, maestra en Antropología Social y doctoranda en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), donde explora temáticas ligadas a las creaciones artísticas y la creatividad humana, particularmente entre la población seri o comcaác en Sonora.

Contacto: [eresescutia@gmail.com](mailto:eresescutia@gmail.com)

**JAIME GARCÍA LEYVA**

Indígena ñuu savi, el Pueblo de la Lluvia. Doctor en Antropología Social y Cultural por la Universidad Autónoma de Barcelona, maestro en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), historiador por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Guerrero (UAGro). Actualmente es Profesor Investigador del Centro de Investigación de Enfermedades Tropicales de la UAGro. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), Nivel 1. Sus investigaciones versan sobre movimientos sociales, educación indígena, salud comunitaria, lengua e identidad de ná savi, música y juventud.

Contacto: [jaimegleyva@gmail.com](mailto:jaimegleyva@gmail.com)

**JOSÉ CARLOS LÓPEZ LÓPEZ**

Doctorante en Desarrollo Rural por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X). Docente en la Licenciatura en Antropología Histórica de la Universidad Veracruzana (UV) e investigador invitado del Programa Nacional de Etnografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (PRONE-INAH). Sus temas de investigación son identidades étnicas, movimientos sociales, juventudes indígenas y religiosidad popular.

Contacto: [josecarloslopezlopez13@gmail.com](mailto:josecarloslopezlopez13@gmail.com)

**JOSÉ LUIS PAREDES PACHO**

Es doctor *Cum laude* por la Univesitat Rovira i Virgili de Tarragona, España. Maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y licenciado en Historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). De mayo de 2012 a enero de 2024 fue director del Museo Universitario del Chopo, y de 2005 a 2012 fue director de la Casa del Lago “Juan José Arreola”, pertenecientes a la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Actualmente es profesor de “Arte y Contracultura” en la Maestría en Historia del Arte, del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana; así como profesor de “Sociología de la Música” en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Contacto: [pachoj@mac.com](mailto:pachoj@mac.com)

**JUAN PABLO ZEBADÚA CARBONELL**

Antropólogo social por la Universidad Veracruzana (UV), maestro y doctor en Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales por la Universidad de Granada, España. Sus temas de estudio son juventudes, identidades, juventudes étnicas, consumos culturales e interculturalidad. Actualmente es Profesor Investigador de tiempo completo de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH), donde es docente de la Maestría en Estudios Culturales y del Doctorado en Estudios Regionales. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), Nivel 1, en el Área de Ciencias Sociales.

Contacto: [juan.zebadua@unach.mx](mailto:juan.zebadua@unach.mx)

**JURIS TIPA**

Licenciado en Sociología por parte de la Universidad de Letonia, maestro y doctor en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Actualmente es Profesor Investigador de tiempo completo en el Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), Nivel 1, en el Área de Ciencias Sociales. Realiza investigación en las áreas de sociología y socioantropología sobre consumo cultural, identidades, juventudes, etnicidad, medios de comunicación, percepción social, racismo y discriminación.

Contacto: [juris@izt.uam.mx](mailto:juris@izt.uam.mx)

**MARC DELCAN ALBORS**

Doctorante del CESMECA-UNICACH. Maestro en Humanidades comparadas en la Universidad Pompeu Fabra (España). Actualmente desarrolla investigación sobre privilegios de género y raza en la industria de la música contemporánea. Ha publicado y participado en congresos nacionales e internacionales de historia contemporánea, edición alternativa, filosofía, literatura comparada y estudios culturales. Es editor en Ona Ediciones y en Comunidad Letrada / Lettered Community. Alternative and independent publishing in Latin America (LJP/Litwin Books - New York).

Contacto: [marc.delcan.albors@gmail.com](mailto:marc.delcan.albors@gmail.com)

**MARTIN DE LA CRUZ LÓPEZ MOYA**

Sociólogo, maestro en Antropología Social y doctor en Ciencias Sociales en el área de Comunicación y Política. Es profesor e investigador en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA), donde coordina el Cuerpo Académico “Culturas urbanas y prácticas creativas en el Sur de México”. Es integrante de los núcleos académicos de los posgrados en Ciencias Sociales y Humanísticas, Estudios e Intervención Feministas y de la Maestría en Música, todos de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Sus líneas de investigación son antropología urbana, antropología de la música, masculinidades y juventudes.

Contacto: [martin.lopez@unicach.mx](mailto:martin.lopez@unicach.mx)

# ETNOROCK II

DIEZ AÑOS DESPUÉS

Se terminó de imprimir en diciembre de 2024 en

Editorial Fray Bartolomé de Las Casas A.C.

Pedro Moreno 7 Barrio de Santa Lucía 29250

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.

Teléfonos 967 678 05 64 y 967 125 26 32

[edfrayba@gmail.com](mailto:edfrayba@gmail.com)

Tiraje: 500 ejemplares

