



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

“CON EL VIOLONCHELO AL HOMBRO”

*Una intervención artística en el municipio de Chamula,
Chiapas.*

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRÍA EN MÚSICA.

PRESENTA

LADISLAO CEJA FERNÁNDEZ

DIRECTOR

VLADIMIR GONZÁLEZ ROBLERO.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Noviembre de 2019.



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 08 de enero de 2020
Oficio No. DGIP/0008/2020
Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Ladislao Ceja Fernández
Candidato al Grado de Maestro en Música
UNICACH
Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **“Con el violonchelo al hombro” Una intervención artística en el Municipio de Chamula, Chiapas**, mismo que cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo **autoriza la impresión del documento** en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Respetuosamente

“Por la Cultura de mi Raza”

Dr. Ricardo David Estrada Soto
Director General



C.c.p. Lic. Aurora E. Serrano Roblero. Secretaria Académica UNICACH. - Para su conocimiento
Mtro. Roberto Hernández Soto. Director de la Facultad de Música UNICACH. - para su conocimiento
Expediente
*RDES/rags

Ciudad Universitaria. Lib. Norte Poniente núm. 1150
Colonia Lajas Maciel Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
C.P. 29039 Tel: (01 961) 61 70 440 Ext. 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

*Muertos estamos, muertos
en el instante, en la hora canicular,
cuando el ave es vencida
y una dulce serpiente se desploma.*

Efraín Huerta. "Tajín".

Índice

Introducción

1.-Capítulo. Parado entre mundos y conceptos

Introducción

- 1.1. La gestión cultural. Una postura crítica
- 1.2. La hibridación
- 1.3. El conocimiento de los pueblos
- 1.4. La voluntad de conocer

Conclusiones

2.-Capítulo. Contexto. Visión y reflexión de la zona

Introducción

- 2.1. Chamula, un pueblo imaginado
- 2.2. Sobre los agentes, las políticas y los consumos culturales
- 2.3. Epal Chij (muchos borregos)
- 2.4. Sobre la función social de la música.
- 2.5. Sobre las políticas y consumos culturales

Conclusiones

3.- Capítulo. Conciertos didácticos en Los Altos chiapanecos (Bach huye de los toros y bebe su *pox*)

Introducción.

- 3.1. Antecedentes del proyecto.
- 3.2. Pilalchen, cueva, piedras y pinos.
- 3.3. Catishtic, San Valentín ¿Cómo está tu corazón?
- 3.4. Tentic, en los límites simbólicos.
- 3.5. Acteal.

Conclusión general

Fuentes

Agradecimientos:

Para mis padres:

que han sabido soportar mi incapacidad para crecer,
porqué me han dado su apoyo siempre, este trabajo, es suyo.

Para mi compañera Anel:

por su incondicional abrazo, ayuda, amor y claridad
con el que me acompaño a lo largo de este trabajo y siempre.

Para mis hermanas Andrea, Alejandra y Annel:

Por su cariño y comprensión.

Para mi asesor Vladimir:

por ayudar a este ciego y testarudo alumno.

Para mi Bankil Andrés López:

Porque sin su apoyo, poco se hubiera logrado.

Para mi Bankil Flavio:

Por su gran ayuda para comprender a San Juan Chamula.

Para Ana, Leo, Roberto, Alberto, la familia López López:

Esto es resultado de todo nuestro trabajo y esfuerzo.

Para Cari y Adrián:

Por su apoyo en la corrección de estilo y cariño.

Para Adrián, Sandra, Edu y Siddhartha:

Amigos de corazón y familia.

Para los que pasaron en algún momento:

A los bikers, Kika, Serch, Gabriel Cruz, Amando, Ricardo Ñerik, Simón Botero, mi
familia, Marcial y todos los que me faltaron.

Para el pueblo de San Juan Chamula, sus maestros, sus escuelas, por siempre
agradecidos.



Fotografía N.-1. Con el violonchelo al hombro.
Realizada por Andrés López López.

Introducción

Este proyecto es producto del esfuerzo realizado en el pueblo de San Juan Chamula y algunas comunidades cercanas,¹ aquí se plasma la experiencia y reflexión realizada a través del violonchelo, con la gente y artistas de la comunidad, entre el verano del 2017 y el verano del 2019.

A lo largo de las hojas que conforman el presente trabajo, observaremos las conclusiones, así como la transformación del proyecto en el contacto con la realidad de este pueblo esculpido en las montañas.

Esta comunidad, perteneciente al estado de Chiapas, es un municipio ubicado a 10 minutos de San Cristóbal de Las Casas, conocido mundialmente por sus costumbres que conservan partes de un pasado prehispánico, en convivencia con la actualidad mexicana.

Una de sus características distintivas, es su capacidad para adaptarse al mundo actual, manteniendo rasgos de su particular identidad cultural (en un ir y venir dialéctico) frente a la modernidad y la globalización.

¿Y qué significa la modernidad? Para nosotros, es el proyecto expansivo de un modelo civilizatorio, de la sociedad capitalista y sus maneras, de su proyecto de sociedad que absorbe y subsume culturas, generando, naturalmente, resistencias de éstas. Ante la diversidad de definiciones y posturas, Canclini (1989, 31), nos muestra en su libro *Culturas híbridas* que:

Es posible condensar las interpretaciones actuales diciendo que constituyen la modernidad cuatro movimientos básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador.

En los puntos citados se observan las principales características de cada corriente y nos permite, situar nuestra postura, desde la interpretación “expansiva”,

¹ Como más adelante se relata y justifica, se realizó un concierto en la comunidad de Acteal, municipio de Chenalhó. La mayoría del proyecto se realizó en la comunidad de San Juan Chamula, pero debido a la historia de Chiapas, era ineludible la cita con Acteal. Más adelante (III capítulo) se informa con más precisión el porqué de este concierto.

es decir, desde la que observa a la modernidad como un proyecto de pretensiones globales y totalizantes.

Una de las características fundamentales de Chamula, es la manera en cómo ha entrado en contacto con esta forma expansiva. En este trabajo, se relata un poco de ese mundo que observamos desde los primeros recorridos en la comunidad hasta la culminación del proyecto, reflexionando sobre esta cultura, sus cruces, direcciones y bifurcaciones llenas de significados.

Este proyecto, nació con objetivos y metas que fueron creciendo, cambiando y profundizándose. Una de las preguntas planteadas al inicio de la maestría fue: ¿cómo realizar conciertos en la zona y cómo analizar el impacto? Estas dudas, fueron las semillas que emprendieron una serie de reflexiones que poco a poco, nos dieron los elementos para lo que hoy, aquí, se lee, y al mismo tiempo, fueron también los límites que nos marcaron el camino.

Las discusiones que se suscitaron, fueron necesarias para comprender que estas preguntas y propuestas, contenían un sesgo de fondo, ya que se posicionaban desde una visión en la cual, nos colocábamos separados del sujeto colectivo² y como un ente observador, depositante de contenidos en supuestos objetos inmóviles.

Este fue de los primeros argumentos a transformar, había que ajustar el ángulo desde donde observábamos la realidad y planteábamos la tira de propuestas,³ en este nuevo enfoque, el proyecto debía surgir en consenso con la comunidad, escuchando su punto de vista y su música.

Todas las civilizaciones han creado arte, incluso hay algunas personas que se plantean que fue primero, si la palabra o la música. Duforcq (2000,11) se cuestiona: “¿Precedió el canto a la palabra? Por el contrario ¿la palabra indujo a

² Vemos en la generalidad, al artista creando en soledad, dejando al público como espectador pasivo, ahora, no negamos los “tiempos del arte” así como tampoco la importancia de este formato de evento cultural. Partimos de aquí para crear nuestra idea, la de sumar a todos desde el momento de la planeación hasta el producto final, conforme avance el texto, se irá explicando más nuestra propuesta. En el tercer capítulo, se observa como propusimos este formato en la realidad del proyecto.

³ La mayoría de estas discusiones, se dieron en torno a mis asesorías con Vladimir González. Aquí fue donde se empezaron a incluir conceptos articuladores tales como *hibridación, voluntad de conocer y epistemologías del sur*. Éstos permitieron comprender más el rumbo de la tesis y la necesidad de un andamiaje teórico que se adecuara al proyecto.

los hombres a cantar? La música es tan vieja como el hombre...” y como Chamula, donde la historia de su música, ha generado bastantes significados, estábamos ante el reto de qué hacer con ellos.

Ante esto, se develó la necesidad de entender las lógicas de la gestión cultural,⁴ de plantear nuestro proyecto desde este campo de conocimiento. ¿Cómo pasábamos en primer plano y en primera voz, a los integrantes de la comunidad? Estas dudas, naturalmente, fueron ejerciendo su gravedad rumbo a una gestión cultural participante y comunitaria. Una vez planteadas las primeras re-fundaciones del trabajo, comenzó un nuevo proceso, con nuevas dudas. López Cano (2014, 43) menciona: “Toda pesquisa parte de una pregunta de investigación específica y clara.” ¿Entonces, cuál fue o fueron, las preguntas claves en el proyecto? Algunas ya fueron mencionadas, otras siguen a continuación.

La primera serie de preguntas, ya delineada, fue ¿Cómo puedo involucrarme en la realidad del pueblo chiapaneco? Esta duda, generadora desde mi llegada al posgrado, fue crucial, lo complicado ahora era cómo involucrarlo desde el enfoque que intentábamos construir con mi asesor.

Al tener una serie de viajes a Chiapas, pude constatar con mis propios ojos las urgencias y carencias económicas de las zonas indígenas, así como también la complejidad y riqueza cultural que guardan.

La segunda serie giró en torno a las estrategias. ¿Cómo involucrar a los sujetos participantes al proyecto? Esta duda, emergió alrededor de conceptos más políticos e históricos, intentando comprender desde el campo de la gestión cultural.

Naturalmente, estas dudas, despertaron una perspectiva o visión teórica que nutrieron al proceso. ¿Quién o quiénes son las y los Chamulas, cómo piensan y cómo viven su cultura? Era necesario plantearse esto, de proponer desde la mirada del sujeto colectivo. Esta reflexión resultó bastante amplia y nos desarrolló

⁴ Aquí sería necesario hacer una aclaración. Aunque mi enfoque en el violonchelo es más hacia la interpretación, en la realización del proyecto nos acercamos a la gestión cultural. Es decir, soy un músico viendo a través de los ojos de la gestión y algunas cuestiones antropológicas. Es un esfuerzo que he venido realizando por entender y profundizar mi propio quehacer artístico.

un *pathos* dentro del trabajo, una *voluntad de conocer* y de entender las realidades ajenas. Surgió también, después de lecturas, nuestro concepto de cultura que nos permitió observar a la comunidad.

La tercera serie de dudas, tuvieron que ver con el rescate de saberes y la correcta apreciación de éstos. ¿Cómo se realiza la música y que función tiene en Chamula? A lo largo del trabajo iremos desarrollando las respuestas que recopilamos y que están orientadas a observar la complejidad de la historia de la música en el mundo de Chamula.⁵

En la cuarta serie de dudas, se encontraba la cuestión de cómo involucrar algo de mi propia iniciativa. ¿Qué música se iba a tocar? ¿Cómo íbamos a integrar todo esto? Escogimos, desde un principio, desarrollar el proyecto con los músicos del pueblo, incorporando algo del repertorio tradicional del violonchelo.

Después de plantear estas dudas iniciales, al tiempo que empezábamos a trabajar en la comunidad (después de asistir por 2 años al carnaval), nacieron más inquietudes que podían articular nuestra labor, ejemplo, preguntas que giraban alrededor de sus festividades. A lo largo del trabajo, observaremos cómo estas fiestas (específicamente su carnaval) empaparon nuestras propuestas.

Concluyendo con la parte de las preguntas, vemos que una de las preguntas fundamentales (retomando lo dicho por López Cano, respecto a la pregunta de investigación) sería entonces: ¿Puede, el carnaval, inspirar, moldear o proponer la estructura de nuestro trabajo? Esta fiesta, es el principal evento de la comunidad, para ello y como se verá más adelante, se articula todo el pueblo. Para entender mejor nuestra idea, dividimos al carnaval como concepto ubicuo (los elementos que definen a los carnavales en el mundo) y como fenómeno histórico (el carnaval de Chamula). En este trabajo, profundizamos (con autores como Bajtin y Reifler) sobre lo que creemos, fue un punto de unión de esta tesis: la fiesta carnavalesca.

⁵ Como mencionaremos en los siguientes capítulos, la música en San Juan tiene una relación muy íntima con los pobladores, se encuentra presente en festividades que día con día se realizan. La música tradicional, tiene una función propiamente ritual o religiosa, que está orientada a acompañar sus ceremonias. Existen un grupo grande de músicos tradicionales que trabajan en la zona de Chamula.

Hablaremos ahora de la música que se ejecutó desde el violonchelo. Esta, viene de la visión de la escuela “clásica” o académica, es decir, una tradición e historia de cientos de años, fundada en Europa. Esta música al igual que todas⁶ está cargada de mensajes del compositor y del intérprete. Copland (1994, 29) afirma: “Mi parecer es que toda música tiene poder de expresión, unas más, otras menos, siempre hay un significado detrás de las notas...” y concluye diciendo que, aunque hay un significado, es imposible explicarlo con palabras.

Tanto la música de San Juan Chamula como la música clásica, están cargadas de estos mensajes que habitan detrás del sonido y era importante para nosotros, escucharlos y construir un puente cultural sobre el cual transitar.

Se escogió uno de los máximos exponentes del repertorio para violonchelo: Johann Sebastian Bach (1680-1750). Schweitzer (1995, p. XIX) dice:

Hoy, el mundo entero admira a Bach precisamente porque, siendo fiel a sus orígenes... habla a los franceses o italianos como si fueran sus compatriotas; todos pueden entenderse con él... Era un pensador y un poeta...

Y precisamente, porque creemos que este compositor reúne estas cualidades, nos parecía importante involucrarlo. Además, en lo dicho por Copland, se refuerza la idea de Bach como un compositor de mensajes universales y profundos, que debe ser divulgado y conocido por toda la gente posible⁷ y nos permite crear, a partir de estas reflexiones, un punto en común con los significados de la comunidad.

¿Cómo generamos el puente, si la música de Bach nos habla de bastantes cosas? Pensamos sus composiciones como la expresión de sentimientos y

⁶ Este trabajo esta fundamentado desde la posición de que ninguna música es mejor o está por encima de ninguna otra forma musical. Todos los sonidos que surgieron, nacieron desde una posición de igualdad.

⁷ No creemos que es el único compositor o la única música con estas capacidades, pero se vuelve trascendente el hecho de que al ser un compositor de hace tanto tiempo, su música siga viva y vigente además de su importancia para el repertorio del violonchelo.

deseos relacionados con temas como la trascendencia, la esperanza en Dios y la vida después de la muerte. Respecto a eso Schweitzer dice (1995, p. XIX):

En cuanto a su sentimiento religioso y a su misticismo, ellos son de un orden tan puro, verdadero y profundo, que se elevan por encima de todas las fórmulas... Así, la obra de Bach sintetiza y resume la evolución artística que... se inició en Alemania a partir del Siglo XII.

Aquí, una aclaración, aunque no es necesario ser religioso (como J.S. Bach) y, dada la subjetividad y mensajes intraducibles a palabras de la música, retomamos la esperanza, como el mensaje fundamental a resaltar por nosotros, punto que, además, tienen en común con la música de Chamula. Estas músicas, como se verá en el trabajo, brindan alimento al corazón.

Una información que nos guía es la que nos brinda el violonchelista Vladan Koci (reconocido músico con experiencia internacional) que nos cuenta de sus conciertos tras el terremoto y tsunami en Japón: “yo pude ver como la música toca los corazones de la gente y como puede despertar la fuerza de vida en ellos” (V. Koci, comunicación personal, 5 de junio de 2018). Confiamos en que compartimos mensajes profundos, además, con el concepto de carnaval,⁸ intentamos eliminar todas las jerarquías sociales que han caracterizado a la historia de nuestras músicas.

Hasta aquí, teníamos ya varias partes del andamio armado. Haciendo un recuento, el proyecto nació, en un inicio, con una propuesta y visión unilateral donde solamente, se involucraba mi iniciativa como músico, después de las discusiones y reflexiones, miramos hacia otras fronteras y el proyecto se expandió, emigró, sumó significados y nació lo aquí contamos. Ahora hablaremos de la propuesta concreta.

Los objetivos, giraron en torno a las preguntas y planteamientos iniciales y posteriores. El primero y más importante fue generar un proyecto realmente participativo; el siguiente era lograr los conciertos a lo largo de la comunidad; otro

⁸ En nuestra propuesta, a partir de aquí, el concepto de carnaval, juega un papel importante.

fue, difundir por medio de los recitales tanto la música como a los músicos propios de la zona; y, por último, compartir una parte del repertorio clásico del violonchelo.

Las metas, fueron la realización de cuatro conciertos en San Juan o zonas cercanas.

Hemos mencionado algunos aspectos del porqué de la intervención en la zona, también, hablamos de la riqueza y la complejidad cultural, ahora, ahondaremos en nuestra justificación⁹.

La dividí en tres niveles, una, en un sentido más personal, como músico en formación e intérprete, las otras dos, en un sentido más colectivo y social. En la primera instancia, dado el enfoque de la maestría (interpretación musical), tuvimos la necesidad de mostrar el trabajo realizado en este campo; en la segunda, después de los diagnósticos, y como se constata en las entrevistas, vimos que en la comunidad, es escaso o podría decirse nula la oferta cultural violonchelística; en la tercera, resultado de nuestros debates, fue la necesidad de recuperar y mostrar tanto la música del pueblo Chamula, como el tejido social y los saberes que emanan.

Otra forma de plantearlo, para reforzar, sería que observamos que en Chamula, no existen o son muy escasos este tipo de eventos (con instrumentos como el violonchelo), por otra parte, en el mundo mestizo (sobre todo en el mundo rural), observamos carencias en la vida cultural: el pueblo está migrando y se pierden, en comunidades enteras, los tejidos sociales históricos. Por lo tanto, con este proyecto, se pretendió compartir y llenar algunos vacíos culturales de los involucrados.

Ahora, hablaremos sobre la metodología utilizada, las formas en las que recopilé, traté y observé la información y la intervención. La investigación documental, se basó en la recopilación de fuentes que nos permitieran la comprensión del pueblo, su historia. Nos enfocamos en las producciones del Centro de estudios de México y Centroamérica y otros libros sobre la música tradicional y en las grabaciones existentes, hechas por los músicos de la

⁹ En nuestro primer capítulo, justificamos, a partir del <reconocimiento de saberes> de los pueblos, con ayuda teórica de Souza Santos, y también, en el segundo capítulo, a partir de los <consumos culturales> nuestra intervención en Chamula.

comunidad. Además, con la literatura que explicaremos más adelante, autores como Canclini, Boaventura do Souza y Hugo Zemelman nos ayudaron a profundizar teóricamente (sumado a varios autores satelitales que nos brindaron horizonte). Gilberto Giménez, nos guió para realizar gran parte del segundo capítulo y Mijaíl Bajtin, nos ofreció su concepto de carnaval, tan importante para esta tesis. La realización de fichas bibliográficas, fue una necesidad constante y parte de nuestra estrategia de trabajo. Por último, también, los reportajes periodísticos actuales, nos ayudaron a entender las problemáticas presentes, como la que se vive en Acteal.

La investigación de campo fue el recorrido de la zona, los viajes que realizamos, las entrevistas formales e informales. Los recorridos fueron necesarios para observar las formas de vida y sobre todo, para realizar un análisis que permitiera proponer las estrategias necesarias para realizar el proyecto.

Para entender más esta parte, el siguiente cuadro:

| Investigación Documental. | Estrategias de uso o de captura. | Investigación de Campo. | Estrategias de uso o de captura. |
|--|--|--|---|
| Literatura apropiada para entender la cultura Chamula: | A partir de fichas de registro y fichas de contenido, se recopiló la información necesaria que irá nutriendo la tesis. | Recorridos por la zona, buscando a los agentes culturales: | Se utilizó, para realizar la radiografía de la zona, la identificación de los agentes culturales. |
| Música sobre el lugar: | Esta música, fue escuchada para comprender la complejidad de la | Entrevistas formales e informales: | De igual manera nos ayudaron a entender la |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | historia de la música a interpretar en los recitales. | | cultura de la zona y sobre todo, la realización del diagnóstico. |
| Revistas y prensa: | De igual forma, fueron necesarias para la elaboración de fichas bibliográficas, así como la aportación de nuevos elementos como en el caso de Acteal. | Conversatorios con los involucrados: | Fue como se fue conociendo y generando confianza con las personas que realizamos el proyecto. |
| Tesis académicas sobre Chamula: | Se utilizaron para hacer referencias sobre todo en temas muy locales. | Fotografía, video y grabaciones de algunas entrevistas: | Es parte del material recopilado como evidencia del trabajo. |
| Recopilación de información por medio de las entrevistas: | Entrevistas formales e informales, la mayoría grabadas en audio. | Bitácora de campo: | Fue donde se hicieron los apuntes y las observaciones durante el proyecto. |

Es importante recalcar que los resultados, son ofrecidos en este trabajo escrito, a la par de la narración audio-visual de parte del proceso. Portar la cámara, llevar una bitácora de notas, entrevistar a los participantes fue

fundamental. Tratamos, también, de reforzar los objetivos y metas centrales del proyecto por medio de la imagen y la narración del proyecto en formas literarias.

El cronograma a trabajar es el siguiente:

| Primer semestre. | Segundo Semestre. | Tercer semestre. | Cuarto semestre. |
|--|--|---|--|
| Entender teóricamente las bases del trabajo a realizar. | Continuar el perfeccionamiento del material a tocar. | Realizar todas las presentaciones previas a los conciertos seleccionados para este trabajo. | Realizar los conciertos que se plasmaron en el cuarto capítulo. Es decir, las metas principales de este trabajo. |
| Montar el material a ejecutar, la 6 suite para violonchelo de J.S. Bach. | Concretar el marco teórico en base a las discusiones previas. | Desarrollar discusiones con los agentes culturales para ir planteando un objetivo en conjunto para los conciertos. Una idea en común. | Recopilar toda la información para la elaboración del documento. |
| Realizar el protocolo y discutirlo en los espacios de la maestría. | Iniciar el contacto con los agentes culturales y el debate del proyecto con ellos. | Empezar a desarrollar el primer y segundo capítulo de la tesis. | La elaboración del documento escrito y su presentación. |
| Iniciar el diagnóstico de la zona. | | | |

Para finalizar nuestra introducción, hablaremos de las estrategias de la gestión cultural comunitaria y participante (las guías básicas tanto de nuestra acción), así como de la estructura del documento.

Las observamos desde tres ángulos, basados en las estrategias de la gestión cultural comunitaria: el diagnóstico, la planeación y la ejecución. Para este trabajo se encuentran de la siguiente forma: El primer capítulo, como la planeación y argumentación teórica; el segundo, el diagnóstico; y, el tercero, como la ejecución del proyecto.

Ahora, desarrollamos instrumentos (como metodología) para involucrar, desde varios niveles, a los actores comunitarios que se articularon durante este trabajo. Es decir, como proyecto de gestión cultural participante, nos involucramos desde el análisis del contexto (entrevistas, recorridos), el pensar del proyecto (Reuniones, pláticas) y su ejecución (conciertos en conjunto) desde la perspectiva comunitaria, que significa, que sumamos desde un principio el esfuerzo diversas personas del pueblo.

Por último, la tesis aquí presente, está dividida en una introducción, tres capítulos internos y una conclusión general. En el primer capítulo, exponemos los principales componentes o conceptos teóricos que conforman nuestro trabajo: *hibridación, epistemología del sur, voluntad de conocer, gestión cultural participante, etc.*, serán descritos y desarrollados en éste. Además, desarrollamos, nuestro concepto de carnaval, fundamento e inspiración de nuestra propuesta concreta; finalmente, se discuten con otras corrientes y posturas políticas que confluyen en el mosaico de trabajos que colindan con el nuestro.

El segundo capítulo, es donde establecemos un análisis de la zona; la radiografía de la comunidad a partir de la construcción de nuestro propio concepto de cultura; además, desde la historia y contemporaneidad de la comunidad, nos sumergimos en el intento de desentrañar y justificar la realización del proyecto así como también, observamos los significados culturales que dan identidad a Chamula; por último, se visualizan los elementos y conceptos de agentes, políticas y consumos culturales.

En el tercer y último capítulo, se narran los conciertos realizados con el enfoque que propusimos en los capítulos previos y se analizan, conforme a los objetivos y metas planteadas. Narrando todo esto, la experiencia vivida, de una forma literaria y fresca.

En la conclusión, hablamos de todo lo que se logró, lo que hizo falta y de lo que nos llevamos para seguir trabajando: las carencias y propuestas para el futuro.

Vamos ahora, a volver nuestros pasos sobre este viaje que se hizo a lo largo de distintas historias, conceptos, personas y realidades. Nos asomamos a un México profundo y lo intentaremos plasmar en este trabajo, esperando también, responder las dudas planteadas.

Caminemos pues, con el violonchelo al hombro, rumbo a San Juan Chamula

1.- Capítulo . Parado entre mundos y conceptos

Introducción.

¿Quién define la calidad en el arte? ¿En ausencia de palabras, qué posición política o filosófica asume la música? Al pasar entre los puestos del mercado, cruzando la plaza ceremonial de San Juan Chamula, la gente lanza al viento, gestos y palabras indescifrables. Al mismo tiempo, como si fueran gongs orientales, los cuetes truenan cada 5 minutos, retumban en el aire y te regresan al lugar en el que te encuentras, te sitúan.

¿Cuál es la historia del violonchelo? ¿Qué significa la música que toco? Las preguntas se abalanzan como jaguares mientras me veo rodeado de jóvenes con rostro duro y sudoroso, sonajas en mano, pieles y tambores, invitándome a bailar alrededor de un muñeco de peluche.¹⁰ No entiendo muchas cosas, el pox¹¹ y el tzotzil fluye como una cascada furiosa en la que sumerges la cabeza.

¿Será la música una de las formas de comunicación más directa? ¿Una conexión más allá de la palabra? ¿Es más, los sonidos, en su forma más pura, comunican? En este sentido Chamorro Escalante (2013, 15), hablando sobre la historia de la etnomusicología nos dice que en:

...los estudios iniciales se comenzó a reflexionar sobre la conversión del habla en sonidos equivalentes para la transmisión de sistemas sýgnicos, que han sido objeto de investigación a partir de toda la segunda mitad del siglo XX.

Transitamos por la mitad de un pueblo lleno de música y sonidos que vuelan ciegos, de signos que se cuelgan de cabeza en los oídos y susurran el idioma sagrado del murciélagu, es el carnaval de San Juan Chamula.¹²

¹⁰ Ver fotografía 2.

¹¹ Bebida ceremonial y de uso cotidiano en la vida de los tzotziles, traducido como medicina, es común que la gente te invite, como cordialidad, a beber el espirituoso aguardiente de maíz y caña.

¹² Ver fotografía N. 3.

Todo da vueltas, mi mente, la música y el baile, todo gira en la fiesta. Para el que está rezando en la iglesia, la música, confiere un argumento y profundidad a sus ruegos, al que está danzando con las pieles del jaguar en sus espaldas, le potencia el trance y los rugidos etílicos. Benito Juárez, estatua que domina uno de los lados de la plaza ceremonial, mira lacónica a la masa de gente. Más cuetes, más bailes, todas las calles están repletas de los “maxes”,¹³ hombres vestidos de diferentes colores, haciendo rondas por doquier, siendo cómicos, jugando con todo.

Hablando sobre el carnaval y la risa (como objeto de estudio), Bajtin (1987) ubica su análisis, dentro de la historia cómica popular de la Edad Media y el renacimiento, abstrayendo un material continuum para cualquier fiesta de esta naturaleza. Haciendo un estudio sobre la obra de Rabelais (escritor de este periodo), el autor, se propone estudiar a través de las concepciones y cosmovisiones de la época (y no a través de las suyas), específicamente, la historia de los ritos o fiestas carnavalescas, aportando una gran cantidad de fórmulas para entenderlas.

Los carnavales, para el autor, son expresión de la cultura cómica de los pueblos y exponen significados simbólicos profundos. Bajtin (1987, 4) considera que: “...el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario.” Y es capaz de hilar, a partir del carnaval, estudios desde distintos enfoques, latitudes y campos, como su propio estudio o análisis literario. Remata diciendo que la “historia de la risa” no ocupa sino un lugar modesto dentro de los estudios de su época.¹⁴

Regresando. Lo que suena y su abstracción, en determinado geosímbolo, o “entorno sonoro”, Chamorro Escalante (2013, 12) lo conceptualiza como: “la descripción de todo lo que escuchamos en una región o área cultural, o bien de qué manera identificamos a una cultura a partir de sus sonidos, en donde incluimos la música.”

¹³ Maxes: Personajes centrales del carnaval, en la traducción exacta son los “Hombres mono” que van disfrazados y danzando por todo el pueblo.

¹⁴ Victoria Reifler, en este sentido, tiene un libro, que analiza el humor en los altos: “Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas.”

Desde que entramos en la comunidad e hicimos los primeros viajes, este chorro de sonidos se escuchó claramente y se distinguió por su particularidad. Chamorro Escalante nos dice que este “entorno sonoro” es un “gran mecanismo” de comunicación que se está generando en determinado lugar. La fiesta vibra, mientras sonidos y música, nos conectan a un lugar colectivo e imaginario donde nos encontramos todos los que escuchamos, es decir: los sonidos de un lugar, son también imágenes internas (psíquicas), reproducciones del mismo sitio, basta con cerrar los ojos y escuchar a Chamula con sus fiestas patronales.

Decía Quignard (2005, 63): “En el seno del tiempo humano, la música es un espectro del tiempo.” ¿Y que nos enseña este fantasma, qué nos dice? Al parecer, este espectro, que se manifiesta a través de los sonidos y la música, también es capaz de mostrarnos otros tiempos, de ser una ventana hacia mundos pasados y, al mismo tiempo, darnos claves o susurros del actual. La música es un mecanismo de comunicación entre tiempos y espacios, y diremos, entre culturas. También sería, en determinados contextos, un ladrillo más en la torre de Babel.

García Ponce (2013, 21), nos recuerda que: “...en tanto especie, el hombre ha sido capaz de mirar a su alrededor y reproducir e interpretar el mundo que lo rodea.” Después de observar y escuchar, vimos que el paisaje que bordea y oyen los tzotziles, se plasma en sus manifestaciones artísticas... (se canta, aún, a las montañas picudas y arboladas desde, donde estoico, San Juan observa, bajo cielos de ámbar que se derraman, como cera de vela, a la fiesta de Chamula: su carnaval).

Hablando sobre el carnaval, Bajtin (1987, 5) nos comenta, que esta fiesta se encuentra dentro de lo que llama “formas y rituales del espectáculo”. Estas eran caracterizadas por ser realizadas en plazas públicas, además de que “...ocupaban una parte, un lugar muy importante para el hombre medieval...” y generalmente, estaban en oposición al tono serio, “religioso y feudal de la época.” En consecuencia, el carnaval de Chamula, también se cuestiona y se opone a ese tono “serio” y expresa, por medio de juegos, una rebeldía ante las imposiciones culturales propias de la historia de este lugar, es un momento de burla, de sátira del colonizador.

Ante la mirada atónita de los turistas se desarrolla la fiesta. Entre casas de teja y gigantes mansiones que parecen pasteles, se ofrece la trama. En este sentido, Scott (2000, 205) habla de estos eventos como: "...ocasión para los ritos de inversión, la sátira, la parodia y la suspensión general de las normas sociales..." y en consonancia con Bajtin, dice: "el carnaval ofrece una perspectiva analítica única para hacer la disección del orden social."

Como leeremos, la inspiración de este trabajo (en diálogo con la recuperación de saberes), nace de la observación de esta fiesta tan propia e importante para los Chamulas, que en el mismo nivel de importancia, para el humano de la Edad Media y otros tiempos, fue un momento de fuga y de renacimiento social y colectivo.

Bajtin (1987, 4) habla de personajes cómicos que constituyen "partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular..." como bufones, payasos, gigantes, enanos y bobos. Los maxes, re-significados por la historia de Chamula, mantienen el papel cómico, de alteradores de las "normas sociales" como menciona Scott. El carnaval de Chamula, en tzotzil, K'in Tajimoltic, se traduce como la fiesta del juego y encaja dentro de la historia de la cultura cómica popular, es decir, en la historia de los carnavales del mundo.

Habíamos mencionado en nuestra introducción, la división de carnaval como concepto (como forma de abstraer y tejer hilos entre la historia de este tipo específico de fiestas) y la idea de carnaval en concreto, es decir, lo que caracteriza a los carnavales en cada lugar (lo que los vuelve únicos). Bajtin menciona como:

El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.

El mismo autor (1987,7) menciona al carnaval como la inspiración de Rabelais y otros escritores y dramaturgos de la Edad Media y el Renacimiento,

incluso, estudia al Quijote, como uno de los últimos en esta tradición (un Quijote serio y ceremonioso, en contraparte con un Sancho bonachón y popular que por medio de la comedia escarnece al idealista Hidalgo). Bajtin asume a esta fiesta, como motor del arte de la época, sin embargo, destaca que el carnaval, no es un mero acto artístico y lo sitúa entre "...las fronteras del arte y la vida." Lo que significa que "el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores, así como también la escena (plaza pública, comunidad)..." es decir: ignora la esencia misma de la obra artística (que está creada para ser observada, por el contrario "los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven..." llegando aquí, al punto culminante de nuestro proyecto: "...el carnaval está hecho para el pueblo. Durante el carnaval, no hay otra vida que el carnaval..." o sea, todos y todas se encuentran bajo el influjo hipnótico de la fiesta.

Ya hemos dicho que nos inspiramos, para nuestro trabajo, en el carnaval de Chamula y en los estudios hechos por Bajtin. Observemos, a lo largo del texto, la forma en cómo lo propusimos, y destacando, los contrapuntos que generó con temas como la hibridación, la epistemología del sur y la semiótica cultural, que desarrollamos más adelante. Sigamos.

Al descender por el barrio de San Sebastián, un trazado de calles bordea las casas y los lugares llenos de bosque, acostados entre los claros, se encuentra la gente disfrutando y sufriendo el espectáculo, de lejos, "a salvo de los toros", a la manera en la que Bajtin dice que: "Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial."

A lo largo del tiempo, los pueblos indígenas han despertado la curiosidad entre los viajeros y los investigadores, muchos se han enfrentado a la incompreensión cultural (las cámaras que temblorosas, mirando en torno suyo, toman fotos por las calles son, usualmente, manipuladas por personas con miedo) ¿Por qué un trabajo aquí?

Oliva Quiñones (2013, 121) menciona que una de las razones para su "quehacer" como promotora de la diversidad cultural en el país es: "ser el vínculo entre una cultura musical y otra, encaminándose hacia el encuentro, el respeto y el entendimiento." Me encuentro situado entre razones parecidas, agregando, la

perspectiva del ejecutante e instrumentista que dialoga directamente con las comunidades a partir del puente cultural que tiende la música.

Es importante decir, que este trabajo, está tejido en parte por la revalorización de las culturas que resisten ante los diferentes embates globalizadores, las culturas en resistencia. Zemelman (2005, 13) dice que: “Vivimos en el límite de un mundo que se transforma, por lo tanto, nos ubicamos en el tránsito de un modo de conocer a otro” y se plantea: ¿Estamos abordando los desafíos del contexto actual? ¿Estamos entendiendo nuestro entorno, nuestras problemáticas?

Detrás de todo el sentido común, detrás de las ideas sobre Chamula, observé también, cosas que llamaron nuestra atención, desde su inusual iglesia (Que describimos en el segundo capítulo) hasta las costumbres hoscas de sus pobladores, producto de años de dominación y de exclusión.

Scott (1990, 41) al hablar de las conductas de los campesinos subordinados en Malasia dice que:

en vez de rebelarse directamente o de protestar públicamente, los campesinos recurrían a formas más seguras de rechazo como los atentados anónimos a la propiedad, la caza en vedado, la difamación, la esquivéz.

Este capítulo intenta desentrañar los motivos filosóficos y epistémicos que se esconden y se proponen en nuestra labor cultural. No venimos a Chamula a enseñar, venimos a conocer y compartir un poco de lo que realizamos musicalmente, sobre todo, venimos a aprender de la forma en cómo se relacionan los tzotziles con su música, una relación tan íntima que se mantiene a través de los siglos y que asume mucho significado durante el carnaval. He aquí uno de los aspectos más importantes. Mientras que la vida cultural en muchos lugares del país se ha convertido en una mezcla de culto al narcotráfico y al gusto de la música comercial, en la comunidad de San Juan (que no es ajena a esta realidad) ha sobrevivido una herencia musical que le brinda color y cohesión social.

Oliva Quiñones (2013, 123) nos dice, respecto a su labor de gestora cultural y de difusión de las músicas:

No existe una música mejor que otra, o una música más elaborada que otra: son culturas musicales diferentes conviviendo en un marco de equidad, de encuentro, demostrando que en México es posible la relación de culturas y por lo tanto la convivencia entre músicas.

He mencionado una serie de dudas en la introducción, que no necesariamente contestaremos, o al menos no a cabalidad, su misión, al contrario, es generar las reflexiones y las dudas pertinentes. Digamos pues, son preguntas que nos hacen caminar hacia el lugar desde donde pensamos y miramos el trabajo. Este capítulo enfrenta una serie de reflexiones respecto al lugar epistemológico como desde donde observé mi trabajo; mis posiciones frente a la labor realizada; como arribé al lugar y el flujo de ideas que dieron vueltas en torno al proyecto. Esbozaré los conceptos y reflexiones que articularon mi *praxis*.

Estos son los hilos que intento jalar con una sola intención, comprender, entender al mundo en su diversidad y las razones o por las que el ser humano se convierte en un ser social con sus determinadas lógicas y tratar de entender nuestra manera de relacionarnos con la música y el carnaval, unidas en la fiesta y entendiendo, como Bajtin (1987, 8) que “Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo.”



Fotografía N.-2: Bailando con los Maxes.
Realizada por Andrés López López.



Fotografía N.-3. Maxes en el Carnaval.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández

1.1.- La gestión cultural y el formato tradicional del concierto. Una postura crítica.

Todo lo que abarca la vista, es un tumulto festivo, los toros corren en la plaza,¹⁵ mientras hombres y mujeres, salen al paso entre risas y atropellos, los ojos vidriosos, miran la saliva de la bestia... en la confusión, pasa bufando el animal y apenas alcanzo a verlo entre los brazos y piernas que empujan hacia todas direcciones, lo único claro, es la euforia de cientos de personas ante el peligro de los cuernos y la fuerza centrífuga, empujando a todos fuera del centro de la plaza, todo gira mientras miro los ojos inmensos del toro que no comprende. El animal se detiene, es momento para una demostración de bravura, un joven, sube al lomo del animal furioso y lo lanza por los aires mientras la gente se emociona.¹⁶ El sudor y la sangre se mezclan con el copal, formando el humo ascendente que nos envuelve a todos.

El carnaval¹⁷ es una fiesta que involucra varias manifestaciones artísticas. Desfiles de 20 o 30 personas bajan desde los tres barrios para unirse a la fiesta. Encabezados por un ensamble de música tradicional, los maxes pasan bailando y tocando.¹⁸ Y además de baile y música, se encuentran los significados históricos de este carnaval. Reifler, nos dice que este tipo de festividades fueron introducidas por los misioneros que acompañaban a los conquistadores españoles, para enseñar a los indígenas conversos, de una forma entretenida, las historias católicas, entre ellas, la pasión y crucifixión de Jesucristo, además de sucesos más recientes, como las guerras entre moros y cristianos. En palabras de Reifler (1986,86) el tema dominante, en esta comunidad es: "...la guerra y la conquista. Todos los conflictos en los que ha participado la gente de Chamula."

¹⁵ Ver Fotografía N.- 4.

¹⁶ Ver Fotografía N.- 5.

¹⁷ El carnaval de San Juan, se realiza en los primeros días de febrero y tiene sus raíces en tradiciones prehispánicas. El calendario maya, contaba con 18 meses (de 20 días cada mes). Al final del ciclo, los cinco días que restaban para cerrar el año, se celebraban con juegos y fiestas. Esto se transformó en lo que es carnaval actualmente, que para los Chamulas lleva el nombre K'in Tajimoltic, traducido como festival o fiesta del juego. Bajtin (1987, 8) menciona que la fiesta de carnaval en la edad media "se desarrollaba dentro de los últimos días que precedían a la gran cuaresma..." coincidiendo con nuestro carnaval Chamula.

¹⁸ Ver Fotografía N.- 6.

La autora nos relata, que una de esas historias, (usada por los frailes) más utilizada, durante la introducción de estas festividades, fueron las cruzadas. Al escuchar e interpretar la historia a su modo, los nativos de América se identificaron con los moros (los “perseguidos”, en la interpretación indígena) y, esta identificación, fue evolucionando y re-significándose en las culturas nativas, hasta el contexto del propio conflicto del momento: la conquista de América, indígenas contra españoles, reproduciendo lo que Reifler conceptualiza como el “drama del conflicto étnico”, lo que significó, que aunque las historias cambiaron en cada zona, lo que no se transformó, en muchos puntos de Mesoamérica, fue la reproducción teatral de la confrontación entre las culturas, el conflicto, en donde la risa y el juego tienen un papel importante, la subversión de lo “serio”, en que se puede, danzar alrededor de un muñeco de peluche, vestidos,¹⁹ de forma similar (como lo menciona Sánchez Benítez), a los murales de Bonampak.²⁰

San Juan Chamula no fue la excepción, Reifler (1989:256) dice:

En resumen, la fiesta del carnaval en Chamula dramatiza los siguientes sucesos históricos: 1) la conquista de México (incluyendo a Chiapas) por los españoles en el siglo XVI, 2) la revuelta de Cancúc de 1712, 3) la intervención francesa de 1862-1867, 4) la rebelión Chamula 1867-1870, 5) el litigio fronterizo del siglo XIX contra Guatemala, 6) la insurrección de Pineda de 1920, y desde luego, 7) la Pasión de Jesucristo. Estos siete conflictos étnicos son dramatizados como uno solo durante el carnaval.

En este sentido, Bajtin menciona al carnaval de la edad media, como resultado de incorporaciones simbólicas más antiguas y cosmovisiones propias del

¹⁹ Ver fotografía N.- 7.

²⁰ Sánchez Benítez (2015, 92) menciona, que en estos vestigios mayas (Bonampak), en estas ruinas enclavadas en la selva lacandona, se encierra un vínculo con el carnaval de Chamula. En este apartado en su libro, describiendo el fresco pintado en el edificio I, llamado también templo de las pinturas dice que: “los músicos lucen impecables, con faldones, tocados, collares de colmillos de jaguar y sus instrumentos en una procesión plasmada sobre un color azul celeste.” Y sigue mencionando (2015, 97-98) las similitudes: “Músicos y actores son de gran relevancia en las procesiones, pues las danzas y cantos con instrumentos forman parte de esta ceremonia.” Y remata diciendo: “Las prácticas que advertimos en estos vestigios, realizadas con gran organización, coinciden en lo esencial con la fiesta o ceremonia de San Juan Chamula.”

contexto, empatando con el carnaval de Chamula. El autor, recuerda que durante la época de la Roma Antigua, se acostumbraba a escarnecer a los vencedores, como manera de representar, la antigua idea en la que también los dioses poseían un lado cómico. Bajtin dice (1987, 6) que:

En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia («risa ritual»); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes, sus sosias paródicos.

Bajtin, destaca la cultura cómica popular (por lo tanto, al carnaval), como resultado de absorciones y derivaciones históricas, apropiadas por las sociedades de la Edad Media, es decir, y como veremos más adelante, resultado de hibridaciones de culturas populares más antiguas, resinificadas a través de la “risa ritual”. Es decir, el Paxión, el “mito serio” como una representación de Jesucristo, en contrapunto con la idea de los maxes, como “objetos de burla.”

¿Y cómo impacta toda esta reflexión en nuestro trabajo? Mencionaremos, algunas consideraciones primarias.

Para ir adentrando nuestro concepto de carnaval y gestión cultural, lo entendemos desde varios niveles. El primero y más importante, es que esta fiesta nos enseña las grandes obras colectivas de los pueblos, es decir, todos están involucrados y viviendo el carnaval (de aquí nuestra idea comunitaria y participante, para la elaboración y creación de nuestro proyecto). En segundo lugar, es un espacio en donde las normas sociales se congelan al igual que las jerarquías, se ironiza sobre situaciones (históricamente se han colocado a nuestras músicas, en diferentes posturas, en este trabajo, negamos esa condición). Por último, las fronteras entre la “vida” y la “obra” se diluyen (en nuestra propuesta de conciertos, involucramos a los oyentes a tocar o cantar). Creemos que sobre la base de estas reflexiones, podemos inspirar una propuesta

de concierto y de proyecto.²¹

Este trabajo es un proyecto de Gestión Cultural, con un enfoque, que tiene como base a todos los involucrados, como sujetos participantes del mismo. Desde los artistas, gestores y hasta los que escuchan, forman parte en algún momento del proceso. Nos hemos posicionado desde la perspectiva de que el creador y el receptor no son entes estáticos, sino al contrario, están inmersos en el acto, a la manera del carnaval.

Antes de seguir, sería importante remarcar dos conceptos que se mezclan, políticas públicas y gestión cultural. No nos detendremos en definirlos,²² más bien, creemos importante señalar, el nivel de retroalimentación entre ellos, su dialéctica.

Dentro del diseño de las políticas culturales de un Estado, se manifiestan diferentes posturas ideológicas, diversos conceptos de cultura, que se reflejan en una visión e imposición de dinámicas de gestión cultural. El contexto, define las políticas culturales.

Creemos importante reflexionar, durante este apartado, en torno a como se determinan entre ellas y responden a intereses político-económicos. Es decir, los objetivos de las clases dominantes, se manifiestan en las políticas culturales, por lo tanto, se vuelve necesario, para ellas, echar mano de un tipo específico de gestión cultural. Por eso, durante el texto, hablamos de ambos conceptos y en momentos, parecieran muy cercanos.

Ahora, nos acercaremos al debate, desde las visiones que conviven dentro de la multiplicidad de tareas dentro del mundo de la gestión como carrera emergente y nos concentraremos, en la crítica a la gestión y la política cultural, vertical y paternalista.

Para comenzar, sería importante generar un diálogo y mencionar algunas corrientes “internas” de la gestión cultural. González (2018), después de reconocer que existe una pugna histórica por el control o dominación por el conocimiento dentro de las universidades, destaca a la gestión cultural como una carrera emergente y por lo tanto divergente. González menciona, que existen dos

²¹ En las conclusiones (y a lo largo del texto), se ahonda sobre estas reflexiones entre gestión cultural y carnaval.

²² En el segundo capítulo desarrollamos más estos dos conceptos.

discursos dentro de la gestión. En el primer caso, nos señala, a la tradición ilustrada, es decir, a la cultura como civilización o refinamiento y en su contraparte, a la tradición romántica, más cercana a la cultura popular y el folclor. Esto impactó en las políticas públicas que se generaron en el siglo XX, y en las posiciones del gestor cultural respecto a su propia labor. En el segundo caso (tiempo coyuntural), nos menciona, como los Estados han requerido de la gestión cultural, como un recurso para construir una identidad o nacionalidad “folklórica” (en la necesidad de construir una identidad). Como ejemplos el romanticismo europeo o el Vasconcelismo mexicano. También, y para nuestro interés, nos menciona, cómo se generó, dentro de esta corriente, una visión esencialista, González (2018) dice:

En otros momentos, la promoción cultural enfatizó su práctica desde una visión antropológica. Esta visión corresponde a un Estado paternalista, preferentemente, que busca conservar lo propio y, en algunos casos, heredero de una idea positivista del progreso.

Como observamos, esto se alimenta por lo dicho por Colombres (2009, 313):

Algunos gobiernos muestran incluso un verdadero entusiasmo en promover la cultura popular, aunque eludiendo los valores más contestatarios y deslizándose hacia lo que definimos como folclorismo, ya sea por un afán manipulador o por falta de sensibilidad para captar los significados profundos.

Nosotros decimos, que los caminos por los que se han transitado, durante estas dos visiones, fue a la homogenización de la cultura, pretendiendo imponer a una nación tan diversa como la nuestra, una sola visión. Además, en las dos apreciaciones, se observa que las políticas y los diseños, provienen del verticalismo, es decir, de arriba hacia abajo, o dicho de otra forma, han sido las

instituciones oficiales²³ las encargadas de diseñar, proponer y ejecutar los proyectos culturales, sin dialogar con los sujetos sociales, receptores de estas mismas políticas o intervenciones. Colombres (2009, 315) nos comenta que:

Toda política expresa fundamentalmente una opción de un grupo social en relación con el camino del desarrollo, por lo que representa su manera de proyectarse hacia el futuro. En el campo cultural, tal opción no puede dejar de incidir seriamente en la identidad del grupo, ya que apelará a todos los medios a su alcance para orientar hacia ella el proceso de identificación de los individuos. El problema no puede ser entonces reducido a una mera creación y distribución de bienes de consumo cultural, como se lo plantea a menudo.

Aquí, llegamos al debate de la construcción o el diseño de propuestas, que involucren a la vida cultural y la visión de nuestros pueblos, a lo que “ya existe”. Hemos arribado, a la conclusión de que la gestión cultural se inserta en contextos, por lo tanto, en relaciones de poder, dando como resultado diferentes formatos y tareas dentro de la complejidad de la gestión cultural.

A partir de lo anterior, nos gustaría comentar, un caso concreto, orientado hacia lo “interno” de la gestión cultural. Algo que nos parece de suma importancia, del análisis que nos brinda González (2018) sobre los avatares y facetas de la gestión cultural. González, después de analizar 17 documentos de titulación de la carrera de gestión cultural en la Unicach, categoriza en tres niveles las características de los trabajos: 1.- Estudios de gestión e intervención culturales, 2.- Investigación en arte y cultura y 3.- Intervenciones educativas. Identifica al nivel de estudios de gestión e intervención, como la tarea central del gestor. La investigación en arte y cultura, como una tarea complementaria pero fundamental, (y donde se dan los diálogos con otras disciplinas o áreas del conocimiento). Por último, las intervenciones educativas, diseñadas específicamente para

²³ Aunque actualmente, en tiempos del libre mercado y la industrialización de los símbolos, como dice Canclini, los encargados de diseñar se han diversificado. Uno de los agentes culturales que se involucran en la actualidad, son los privados, los que no dependen directamente del Estado. Y generalmente actúan con objetivos muy diversos, tanto en lo político como en lo económico.

complementar las actividades orientadas hacia las aulas.

Nos centraremos en la primera categoría. González dice (2018): “En términos generales, los trabajos consisten en registros documentales, descriptivos, discursivos y testimoniales.” Llama la atención, la falta de trabajos que estén encaminados hacia la provocación de las comunidades, a fomentar el desarrollo de sus propias dinámicas culturales, ya que la mayoría de estos trabajos se encaminan hacia la preservación cultural. Dejamos en claro, creemos fundamental que existan este tipo de trabajos, creemos en su valor social y cultural. Sólo señalamos y consideramos importante, exhortar a la comunidad de la gestión cultural a realizar proyectos que involucren la intervención formal en la sociedad.

Ahora, pasaremos a discutir (como expresiones de la gestión cultural), del esquema formal de concierto, aquel en el que el artista deposita sus conocimientos en espectadores pasivos. Y habría que señalar algunos matices. Ante todo, reconocemos a este formato, como válido y necesario para ciertos contextos. Creemos que la variante de fondo, tiene que ver más con los objetivos que se proponen los artistas.

Para nuestro trabajo, además de presentar el producto artístico, nos habíamos propuesto ir más allá. Para estos objetivos, era necesario cambiar de fondo el formato y recuperar, de alguna forma, los conocimientos y saberes que ya existen en el lugar, como el carnaval.

Partiendo de esto, el esquema tradicional involucra una serie de premisas políticas e históricas que nos gustaría cuestionar y más que al esquema, seguir cuestionando el formato de gestión cultural que se esconde detrás.

Colombres (2008, 46) afirma que:

Acaso la mayor falencia de la animación socio-cultural es haber invisibilizado a las distintas formas de dominación cultural [...] Aun más, se podría decir que el colonialismo subyace en su propuesta, pues nació pensada como una política oficial destinada a los sectores populares, a quienes se quería desarrollar culturalmente con el mismo ánimo de servicio social con el que los enfermeros van a vacunar a un barrio [...]

Aunque se ofreciera alguna participación al grupo, se trataba de una acción realizada por especialistas ajenos a él (o sea, de agentes externos), quienes decidían lo que era conveniente o posible hacer [...] Así, el papel de uno era dar, y el del otro recibir, lo que configura la estructura binaria de la dominación paternalista...

En la afirmación, se define a la gestión cultural dominante y su proyección en el esquema tradicional de concierto. Este texto de Colombres, se enmarca dentro de un debate entre naciones en la Unesco, realizado para intentar construir un modelo diferente de gestión. Además, deja en claro algo que nosotros tampoco pasaremos por alto, las diferentes relaciones culturales que se establecen entre los actores del proyecto y una realidad política, en la que se manifiesta la dominación, como un elemento constante en las comunidades indígenas de Chiapas.

¿Pero, de qué manera podemos o intentamos ir rompiendo estos discursos? La respuesta a esta pregunta es multidireccional. Una de las maneras de enfrentarnos a este cuestionamiento, sin pretender dar una respuesta absoluta (que no creemos que exista) es jalar uno de los bordes de este mismo. Colombres (2008, 47) nos da cierta guía cuando afirma:

...el promotor cultural, más que gestar lo que no existe aún, recupera lo existente, lo pone en valor y potencia de manera creativa. Más que crear y generar por su cuenta, interviene en la reformulación colectiva...

...dejando a la misma comunidad, decidir y proponer, los elementos principales del proyecto.

La forma en como se realizan los actos artísticos en la comunidad es muy peculiar. Observemos el carnaval por un momento, todo colores, todo música, todo teatro. Las personas, forman parte de alguna manera, es una gran puesta en escena que año con año se realiza. Hasta el turista es invitado a ser parte de los bailes y de la persecución taurina.

La gestión cultural y el formato de concierto que yo realicé, al igual que en el carnaval, se basa en el principio de que todos vamos a formar parte del acto, involucrar a los espectadores para convertirnos en creadores. Son varios momentos en esta perspectiva.

El primero, con los sujetos que iniciarán y darán forma al proceso creativo. Se buscó a los agentes culturales, a los músicos y artistas, provocados por el proyecto. Esto, fue fundamental, ya que si se quiso romper con el esquema tradicional de gestión, era uno de los pasos básicos. Colombres dice (2008, 48): “Promover es más humilde que gestar o recrear individualmente un patrimonio colectivo. Es tan sólo adelantar, hacer avanzar algo, activarlo.”

Funcionamos como provocadores de agentes que ya existen. De esta manera, el proyecto surge empapado, del propio lugar en el que se desarrolló. Y esto no fue nada más una cuestión de forma. De alguna manera, surgió con la idea, de evitar la imposición de los proyectos y los formatos culturales inherentes a los artistas. El proyecto no surgió solamente del gestor, sino también de la discusión con los agentes involucrados. De esta forma, se intentó promover una cultura del arte, de amor por involucrarse, en proyectos que impacten en la comunidad y, por otro lado, fomentar, la no dependencia de agentes externos para desarrollar nuestras propias vidas culturales.

Nos guiamos de nuevo en lo que afirma Colombres (2008, 48): “El proceso servirá así en primer término al pueblo que lo produce y no a otros sectores.” Proponiendo también, la búsqueda de un modelo que modifique nuestra relación con el poder.

Un segundo momento, fue en el acto artístico, en el concierto. Una vez creado el proyecto, el siguiente paso fue tener una acción participante. Lo importante, era sumar a los participantes a la obra que íbamos creando. Se incorporaron, de diferentes maneras a los niños a tocar o cantar.

Es importante señalar, que fue de Andrés López López, gestor nato de San Juan Chamula, de quién surgieron muchas de las ideas que fuimos incorporando a nuestra propuesta de presentación musical. En el segundo capítulo se observa con más claridad a este agente cultural y su importancia para nuestro proyecto.

Para concluir, diremos, será en el tercer capítulo, donde se observe la realidad de las ideas vertidas en este apartado, como resolvimos este reto.



Fotografía N.-4. Toro del carnaval.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.



Fotografía N.-5. Hombre montando al toro.
Realizada por Andrés López López.



Fotografía N.-6. Rondas de Maxes por el pueblo.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.



Fotografía N.-7. Hombres vestidos con las pieles del jaguar.
Realizada por Andrés López López.

1.2.- La hibridación.

Entre puestos y una marea de gente, se encuentra el manantial del barrio de San Pedro, al centro, se encuentran los Paxiones²⁴ y las autoridades constitucionales, rodeadas de seguridad²⁵ y en medio de agradecimientos, mientras los maxes, con sus lentes negros, bailan y juegan por los alrededores. La vestimenta es, en general las mujeres con sus gruesas faldas de lana y los hombres con gabanes del mismo material, haciendo del conjunto una vista de montaña. Hay una mirada mutua de curiosidad, sobre todo por los lentes oscuros, ya que es parte indispensable del atuendo del max, y del mío. ¿Porqué se mezclan los anteojos y los jaguares en esta fiesta?

La primera definición de la que parte Canclini (1989, III) sobre hibridación refiere que son: "...procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas." A partir de esta definición, se empieza a desarrollar un concepto, que nos remite a los diferentes orígenes de una misma cultura, concepto que a su vez, según Canclini, encierra al de mestizaje o sincretismo. Por otro lado, al hablar sobre "estructuras o prácticas discretas", Canclini también explica, que las culturas son producto de otras y que provenimos de otras, igualmente hibridadas, es decir, somos multiculturales.

Al observar una comunidad como San Juan Chamula, es inevitable el sentimiento de confusión, tanto el idioma como las costumbres, nos hablan de un lugar que ha mantenido parte de sus raíces y, hacia donde quiera que mires, te

²⁴ Entre los pueblos mayas, señala Reifler, existe una apropiación y fascinación por la vida de Jesucristo, sobre todo por la parte de la Crucifixión. Entre los casos que señala, están presentes, la revuelta de Cancuc, la proclama de Juan de la Cruz en Yucatán y el relato sobre la crucifixión de Domingo Gómez Cheheb <questionada por Jan Rus (1995, 173) en donde señala que no existe registro alguno, ni en los medios más racistas de la época> en Chamula, y se hilan, a partir de la necesidad de apropiarse de la historia de un Jesucristo bondadoso enseñado por ciertos misioneros. Reifler (1989, 304) menciona que los Paxiones son representaciones de Cristo y del cuerpo de Dios, y tienen la tarea de patrocinar el carnaval. Menciona también que los Chamulas creen que cuando el Paxión camina, Dios está caminando.

²⁵ Gentes de la comunidad vestidos con un Chuj Blanco, una macana, muy alertas, radio en mano y mirando a todos lados.

das cuenta de que es uno de los sitios en el país, que mantiene con fuerza algunas de sus tradiciones ante los embates de la globalización.

Al mismo tiempo, ves con asombro como el proceso de expansión de la sociedad moderna, ha transformado y absorbido la realidad de este pueblo. Lo híbrido, lo resultante de esta interacción no es nada más el proceso estático de asimilación del mundo mestizo, también es una herramienta por medio del cual digieren y asimilan el entorno cultural de manera constante.

Canclini (1989, P. XIII) afirma que:

Los términos empleados como antecedentes o equivalentes de hibridación, o sea mestizaje, sincretismo y creolización, se usan en general para referirse a procesos tradicionales, o a la sobrevivencia de costumbres y formas de pensamiento premodernos en los comienzos de la modernidad.

Pero hibridación, nos remite claramente a la reinterpretación, a la incorporación, a voltear la influencia cultural y convertirla en un espacio en donde los bordes, a veces son claros, pero muchas veces, se difuminan.

De igual forma se podría hablar de esto como sobrevivencia o la manera en cómo ha subsistido la identidad cultural, a través de un mecanismo, que no niega la influencia exterior, sin embargo, la somete a un proceso de absorción desde donde lo *re-significa*.

Así, observamos fenómenos como la aceptación de los instrumentos occidentales como el violín y al arpa, transformados en su forma (y en su significado) por medio de variaciones para dar lugar al violín y al arpa tradicional,²⁶ adaptados a las necesidades culturales de la población. También, observamos procesos culturales como la asimilación del rock, completamente digerido por el idioma y las temáticas propias de la comunidad.

Y también, entra la esfera de lo político, del conflicto social, cuando se habla de una comunidad en resistencia. Cuando Scott (2000) habla de un discurso público y otro oculto en las comunidades en resistencia a lo largo de la historia,

²⁶ Ver Fotografía N.-8.

habla de una aparente calma, incluso de una imitación y aceptación, frente a lo que la elite o las culturas dominantes, proponen en el ejercicio del discurso público. En esos términos, en esta aparente calma, pareciera que todo este proceso, esta “aceptación”, simplemente es una forma más de rechazar de forma teatral, carnavalesca, la dominación cultural, que se manifiesta de forma oculta, solo entre ellos. En este sentido dice Scott (2000, 24):

La actuación que procede de un sentido de civismo no nos interesará tanto aquí como la actuación que, a lo largo de la historia, se le ha impuesto a la gran mayoría de la gente. Me refiero al comportamiento público que se les exige a aquellos que están sujetos a formas refinadas y sistemáticas de subordinación social: el obrero ante el patrón, el peón o aparcerero ante el terrateniente, el siervo ante el señor, el esclavo ante el amo, el intocable ante el brahmán, un miembro de una raza oprimida ante uno de una raza dominante.

En este sentido es interesante formularse la pregunta: ¿es la hibridación una forma de asimilar las diferentes culturas o es una forma de rechazarla de forma teatral? Yo creo que la respuesta gira en torno a las dos.

Por un lado, la hibridación es una imposición, debido a que muchas veces las comunidades no han decidido dejarse influenciar por fuerzas ajenas. De alguna manera las comunidades indígenas que sufrieron la conquista española, no decidieron la asimilación de elementos como la religión, fueron resultados de la imposición violenta.

Canclini (1989, X) habla de una naturaleza ingenua de cierta visión de los procesos de hibridación y dice:

Es útil advertir sobre las versiones demasiado amables del mestizaje [...] Así es posible reconocer lo que contienen de desgarramiento y lo que no llega a fusionarse. Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus limitante, de lo que no se deja o no quiere o no

puede ser hibridado.

De la misma manera Canclini (1989, V) se pregunta:

¿Cómo fusiona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de un modo no planeado o es resultado imprevisto de procesos migratorios [...] Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva.

Antes de continuar nuestra reflexión hablaremos brevemente de algunos casos concreto de hibridación. Canclini, menciona varios ejemplos de este mecanismo social, entre ellos el graffiti y las historietas. Del graffiti Canclini (1989, 316) dice que: “es un medio sincrético y transcultural” debido a que en él, se fusionan múltiples enfoques, desde el político hasta el irreverente y, también, diversos estilos en una misma pared, que al igual que en la historieta, (de la cual dice que hibridó conocimientos, como la literatura y la cultura icónica) influyó de tal manera, que desde historias de súper héroes, hasta de grandes literatos (como Cortázar o Bourroughs) se vieron conviviendo, en los límites territoriales que la historieta provoca. En términos simbólicos y de espacios abstractos, la hibridación fue el mecanismo por medio del cual, estos conocimientos se acercaron y se fusionaron.

Entre ellos, González (2019), menciona otro caso de hibridación más local. Ensayando sobre el libro de Martín de la Cruz López, *Caleidoscopio Sonoro*, González, nos señala cómo las fronteras entre las diferentes músicas en el ambiente chiapaneco, se hibridaron como consecuencia de diversos factores como el levantamiento zapatista de 1994 o, las consecuencias culturales de una ciudad tan cosmopolita como lo es San Cristóbal de las Casas. Menciona un ejemplo muy claro de hibridación en el estado de Chiapas, el etnorock, el cual fue la forma de apropiarse, de la juventud indígena, de un movimiento como el rock, González (2019) menciona como:

De este modo, señala López Moya, los jóvenes "roquerizan" su estética y emergen en la cultura del rock con una voz propia, mezclando la música con su lengua: autorrepresentaciones de su cultura.

Retomando nuestro análisis, después de estos ejemplos, caben un par de aclaraciones, sobre todo tomando en cuenta lo dicho por Canclini respecto a la "ingenuidad" de los procesos de fusión. Proyectos de la naturaleza como el aquí propuesto, provienen desde una postura crítica, en la cual se consensa la posibilidad de realizarlo, es decir, hay un convenio de parte de la comunidad por permitirlo y evitar las imposiciones. Hay una "creatividad individual" inicial y una conciencia crítica, al entender que es la comunidad y no la tesis, la que decidirá el rumbo, inicio y final del proceso de "creatividad colectiva".

Mi proyecto no es ajeno a todos estos cuestionamientos y reflexiones, como se demostrará en el tercer capítulo. Mi instrumento y sobre todo la música se someterán al proceso de hibridación.²⁷

Al comenzar, la idea principal era tocar música de J.S. Bach, pero como ya hablamos en el apartado sobre nuestra visión de la gestión cultural, esperamos a la *contrapropuesta* y al diálogo con los agentes culturales de la comunidad y al observar cómo va desarrollándose esta situación a la luz de todos estos conceptos.

Uno de los momentos de hibridación más importantes, para nuestro caso, fue la oposición de dos formas en apariencia contradictorias, lo que llamamos la función social²⁸ de la música. Es decir, los diferentes objetivos que cumple el acto musical en las diferentes culturas.

En San Juan Chamula la música tiene una función religiosa y ritual, la mayoría de los conciertos se dan para acompañar algún evento religioso. La idea

²⁷ Observar Fotografía N.- 9.

²⁸ Se profundiza en esto, en el segundo capítulo.

de concierto como normalmente conocemos los que estudiamos música clásica se hibrida aquí en Chamula.²⁹

–Vamos a dar un *concierto*– recuerdo que me dicen, como flotando en la neblina. Saco mi violonchelo en medio del plantío y observo cómo cosechan las mazorcas. En un principio, sonrío ante la idea del concierto, conforme pasan los meses, el recuerdo de este día trae la información que fue develando su significado. Las mujeres mayores, mientras hacían la labor volteaban y sonreían al escucharme tocar desde una piedra.

–Vamos a tener un evento– y asistimos prontos al lugar indicado, una iglesia en un lugar alejado del municipio. Después de hacer los agradecimientos en el lugar, pasamos al altar que se encuentra dentro de una de las casas del paraje. Elotes colgados, rosarios rodeados de orquídeas, son el marco de un altar lleno de luces y colores. Al centro el señor San Juan y a los lados las fotos de los miembros de la familia. Muy sonrientes. Después de 3 horas de rezos, música y cantos, termina el concierto.

En la música “occidental”, el formato tradicional es la fila para entrar, el escenario dispuesto para los artistas y generalmente se asiste para escuchar al músico. En esta comunidad y en el caso concreto de la música tradicional, el formato cambia, los músicos tocan en la iglesia para acompañar a los peregrinos o para alabar a alguno de los santos del lugar. Siempre tiene un papel protagonista en las horas sagradas.

No tuvimos que pasar varios eventos para darnos cuenta del significado que tiene la música para la gente. El violonchelo, se incorporó poco a poco a este formato.

Concluyendo, vimos como pasaban los conciertos antes de que formalmente se corriera el proyecto. Mucho antes incluso de esto, ya habíamos recorrido la comunidad y sin darnos cuenta cabalmente, el mismo proyecto, en el fondo, se estaba transformando. La hibridación de las funciones. Para tocar, para

²⁹ Como ejemplo, Torres Miquel (1997,88) dice que: “La función de los músicos indígenas no es exhibir sus destrezas o sus conocimientos, ni tampoco tratan de entender al espectador; los tzotziles al igual que todos los indígenas marginados de la frontera sur, cantan y bailan para expresar su fe y esperanza ante sus deidades.”

desarrollar lo que queríamos, tuvimos que imbuir nuestros conceptos cotidianos en las aguas sagradas de la comunidad.

A partir del conocimiento, de los modos del pueblo Chamula, se erigen bastantes aspectos del sustento de ideas que giran alrededor de la tesis. Es fundamental el recuperar los significados de varios elementos que nombraremos en el siguiente sub-capítulo.



Fotografía N.- 8. Instrumentos tradicionales, en la cima del T'zonte Vitz, cerro sagrado. Realizada por Ladislao Ceja Fernández.



Fotografía N.-9. Violonchelo conviviendo. Realizada por Ladislao Ceja Fernández.

1.3.- El conocimiento de los pueblos.

Actualmente, nos encontramos parados ante un tiempo que nos exige mirar de frente a los saberes y sus formas, estamos contemplando el resultado de siglos de producción de conocimiento. Después de la vorágine y expectativa que generó el pensamiento científico, entramos a un contexto que lo cuestiona. Wallerstein (2004) nos dice que hay quienes creen que la ciencia es inequívoca, un nuevo dogma, al que llama científicismo. Por el contrario, hay quienes ven con perspicacia las verdades absolutas y a su consecuente: los científicos rígidos y las instituciones que determinan que conocimiento es válido y cual no. Wallerstein (2004, 15) nos cuenta que:

En los últimos 20 años, sin embargo, se ha puesto en la mira a la ciencia, tal como los científicos habían hecho antes con la teología, la filosofía y la sabiduría popular. Hoy en día se le acusa de ser ideológica, subjetiva y poco fiable. Se afirma que es posible distinguir en la teorización de la ciencia muchas premisas a priori que no reflejan más que las posturas dominantes de cada época.

¿Acaso es neutral el conocimiento? ¿Acaso se equivoca? ¿Existen otras formas válidas de conocer? Wallerstein, afirma que para algunos, la ciencia perdió cierto prestigio y se encuentra bajo escrutinio. Después de años de elogio, surgen dudas en torno a los intereses político/económicos que mueven los hilos de los científicos y las instituciones. También, crece la desconfianza respecto a su supuesta infalibilidad o neutralidad. No es casual, dice, que muchos de los investigadores modernos, provengan de capas sociales privilegiadas, rezumando intereses de clase. Y la contraparte de la fórmula, no resulta en su contrario, si no en la asimilación o la domesticación del científico. En todo caso, resulta peligroso generalizar.

Debemos tener cuidado, hacer las aclaraciones pertinentes. Nosotros creemos que el conocimiento científico es válido y necesario, ya que profundiza,

en aspectos de la realidad, es decir, nos da conocimiento. Por otro lado, evitamos la relatividad nihilista, que invalida a todos los conocimientos generados por la humanidad, afirmando que son siempre, subjetivos y fútiles. Nos posicionamos sobre la base de eliminar o, por lo menos, matizar las hegemonías o dominancias dentro del saber. Creemos en la ecología de saberes, en el respeto de las formas que cada cultura genera para construir sus propias verdades. Y creemos, como señala Wallerstein, que el conocimiento refleja una época, por lo tanto, se encuentra en tensión constante entre poderes e intereses sociales, de los cuales nos somos ajenos.

¿Qué hacer entonces? El mismo Wallerstein (2004, 73) nos ofrece pistas:

He comenzado este capítulo diciendo que hoy la ciencia está en la mira, pero no es exactamente así. Lo que está en la mira es la ciencia newtoniana, el concepto de las dos culturas, de la incompatibilidad entre las ciencias y las humanidades.

Paremos un poco en la cita y observemos. Por un lado, tenemos el debate, la crítica de cierta ciencia y al mismo tiempo, la propuesta implícita. En su capítulo sobre la intercencia, Wallerstein (2004, 55) nos habla de Braudel³⁰ como un predicador en una iglesia vacía, como un visionario de las ciencias sociales, un pensador holístico que debimos escuchar. Y es aquí donde se unen crítica y propuesta. Más que ver las diferencias entre los saberes, es importante comenzar a unir puntos, a construir un pensamiento que mire desde múltiples enfoques a la realidad. Wallerstein (2004, 55), citando a Braudel, dice que “hay una crisis general de las ciencias humanas” y que hoy “se vislumbra la convergencia necesaria de las ciencias humanas.”

Aquí llegamos a un punto nodal, de posicionamiento respecto a nuestra visión de la gestión cultural y, de nuestro intento de construir un enfoque inclusivo, a la manera del carnaval, ya que consumimos de varios campos del

³⁰ Fernand Braudel, historiador francés, miembro fundamental de la escuela de los Annales. Wallerstein lo retoma para explicar la intercencia, como una forma de superar la división del conocimiento en fronteras bien delimitadas y difícilmente conectadas.

saber, de forma interdisciplinaria: la música, la antropología, la historia, y el pensamiento político, intentando escuchar a Braudel, fueron articuladas... como los músicos que miran desde atrás del pulpito, al “predicador” oficiando la homilía de las disciplinas serias.

A su vez, hablando sobre la teoría de los campos propuesta por Bourdieu, Haidar (2006), menciona que en el análisis de cualquier campo de conocimiento, hay que detenerse en dos momentos importantes, por un lado, lo que ella denomina “movimientos de avance del conocimiento”, que involucra la acumulación, la ruptura y la convergencia de éste. Acumulación, sería la síntesis de lo alcanzado por la disciplina en cuestión, es decir, las teorías no pueden desarrollarse, sin toda su anterioridad teórica. La ruptura, es el punto de la divergencia con las elaboraciones anteriores y la convergencia, vendría a ser lo que estamos mencionando o, en sus propias palabras de Haidar (2006, 38) la articulación de “varias propuestas por la necesidad de construir objetos de estudio más complejos para investigar la cada vez mayor complejidad del mundo actual.” En otras palabras, no se puede analizar un campo sin el continuum, en el cual se encuentran.

Aquí llegamos a nuestra piedra de toque, al fantasma que recorre nuestro trabajo. ¿Cómo logramos, además de las disciplinas mencionadas, agregar, sumar y rescatar saberes históricos? En específico, construir desde Chamula y su música, su carnaval.

Entonces, además de varios enfoques disciplinarios, también, intentamos construir desde los conocimientos de lo que llamamos el sur político. Para esto, convocamos a Boaventura de Sousa, para ayudarnos a apuntalar algunas cuestiones.

Desde los modelos positivistas, desde la crisis de la ciencia, se abren una serie de reflexiones y dudas. ¿Es posible, establecer patrones o leyes para un proyecto de gestión cultural? ¿Es posible, arribar desde fuera de la comunidad, con una propuesta sin que contemple a ésta? ¿Cómo entra la gestión cultural en este debate? Más aún ¿De qué sirve pensar desde la comunidad, desde el rescatar saberes?

De Sousa (2009, 26) dice:

El determinismo mecanicista es el horizonte preciso de una forma de conocimiento que se pretende utilitaria y funcional, reconocido menos por la capacidad de comprender profundamente lo real que por la capacidad de dominarlo y transformarlo.

Desde la definición que ofrece del paradigma dominante, Souza nos ofrece una imagen clara y dibuja la capacidad y necesidad de éste, por dominar, su miope visión por lo utilitario, sobre todo en términos económicos, es decir: su rentabilidad, más enfocado en el valor de cambio de las mercancías culturales que en su uso social. Y aquí las comunidades indígenas han resistido, históricamente, por equilibrar la dominación, por seguir siendo ellos, por no dejarse absorber.

Desde que planteamos nuestra postura de gestión cultural, dejamos claro la distancia de lógicas impositivas de formatos y dinámicas culturales y enfocamos la mirada en la comprensión del mundo, en el consenso.

La idea de que podemos establecer leyes generales mecánicas para el conocimiento desde las ciencias, tiene sus antecedentes desde atrás en la historia. Souza (2009, 21) dice:

El modelo de racionalidad que preside la ciencia moderna se constituyó a partir de la revolución científica del siglo XVI y fue desarrollado en los siglos siguientes básicamente en el dominio de las ciencias naturales. Aunque con algunos presagios en el siglo XVIII, es sólo en el siglo XIX cuando este modelo de racionalidad se extiende a las emergentes ciencias sociales.

Este universo de ideas que menciona Souza, impacta también en las políticas culturales. El modelo de gestión paternalista supradicho, producto también de esta constelación abstracta, niega el derecho de las comunidades a decidir el rumbo de sus propias vidas colectivas y además, tiene una raíz

histórica y objetivos político-económicos bien definidos, el generar sujetos dependientes y políticamente determinados por fuerzas externas, así como negar la creatividad y los saberes colectivos. Definiendo este tipo de paradigma Souza (2009, 37) dice que: “Siendo un conocimiento mínimo que cierra las puertas a muchos otros saberes sobre el mundo, el conocimiento científico moderno es un conocimiento desencantado y triste...”

Zemelman (2005, 15) en sintonía dice que: “Es imperativo pensar desde los sujetos por conformar éstos la compleja y polifónica fuerza motriz de la sociedad.” Al igual, nos habla en este mismo texto (voluntad de conocer), de la necesidad de cuestionar a los instrumentos disponibles para la construcción del conocimiento.

Es importante a lo que Souza nos convoca, distanciarnos de los modelos eurocéntricos para resaltar los conocimientos suprimidos o excluidos que los mismos pueblos construyeron a lo largo de su historia y hoy, son negados por la epistemología dominante. Souza (2009, 12) habla de la recuperación de estos conocimientos y lo llama la epistemología del sur, lo define como:

La búsqueda de conocimientos y de criterios de validez del conocimiento que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas cognitivas de las clases, de los pueblos y de los grupos sociales que han sido históricamente victimizados, explotados y oprimidos por el colonialismo y los capitales globales.

El negar estos saberes de los pueblos, el mismo Souza lo cataloga como epistemicidio, el asesinato del saber. Ante esto, propone la sociología de las ausencias, es decir el rescate de saberes que han sido excluidos. Es importante decir que él no niega la importancia de los diferentes conocimientos eurocéntricos, sino que lo re-significa a la luz de los saberes del sur, los articula con un eje común. En este sentido, Souza (2018, 26) menciona:

Tomar distancia no significa descartar la rica tradición crítica eurocéntrica y arrojarla al basurero de la historia, ignorando de ese modo las posibilidades históricas de la emancipación social en la modernidad eurocéntrica.”

Es decir, no se niega, ni se desecha al conocimiento por su lugar de origen, si no que se integra y se hibrida. ¿Y hacia donde vamos con todas estas críticas? ¿Después de esto, cómo se construye o se aporta a las corrientes emergentes? Souza (2009, 40), al igual que Wallerstein, habla de que hay que especular, soñar las alianzas de los saberes: “producto de una síntesis personal embebida en la imaginación.” De nuevo, decimos, que desde aquí estamos pensando nuestra propuesta, con el carnaval como “leitmotiv”.

Para ir cerrando, nos enfocaremos en las diferencias entre las practicas musicales, de lo llamado clásico y la función social de la música en San Juan. Como ya se mencionó en el pasaje sobre la hibridación, la música, se sitúa desde puntos de vista o visiones sociales. En la música clásica, generalmente, lo importante es el producto artístico, es decir el concierto. Nuestro enfoque, trata de ir un poco más allá, de sumar a esta misma practica, toda esta perspectiva de recuperación y reconocimiento, en conjunto con la comunidad . Tocar y gestar, desde una visión comunitaria.

Una comunidad que se adaptó y resiste en términos culturales a la imposición, nos obliga a pensar las cosas de manera distinta. Y como ya mencionamos, no es una mera cuestión de forma el obligarnos a pensar desde el sur, desde la mirada del otro, desde sus conocimientos y sus formas de hacer música.

Zemelman (2005,16) dice:

Pues, como ángulos de razonamiento, los sujetos impulsan a reconocer, en cada objeto, un espacio de posibilidades, en tanto obliga a organizar el análisis desde sus dinamismos constituyentes.

Como vimos desde el primer sub-capítulo, de lo que se trata aquí es de generar un proyecto que surja de la comunidad, desde el sur. Esto nos permitió construir un modelo para entender el significado y la propuesta de nuestro trabajo. Venimos a aprender, a imbuirnos en lo que saben las comunidades respecto al arte. ¿Y cómo se concreta desde la música?.

Para concluir, nos parece importante remarcar las razones por las cuales creemos en la recuperación de conocimiento, de visibilizar desde la música, que, en Chamula, siempre está presente y no como simple fondo o “accesorio” del ritual, si no como parte fundamental del goce y la pasión religiosa, es indudable, a partir de mi observación, que la vida cultural de este pueblo, es muy rica en fiestas y celebraciones que le otorgan una identidad y cohesión que pocas veces se observa en otro tipo de comunidades. En este sentido el “Bats’i son” o “música originaria o verdadera” es una música que como menciona López (2016, 248): es “música tradicional dedicada a los seres sagrados y a los santos patronos con un fin meramente ritual...”

Es importante señalar, que no se pretende construir una idea de que la música debe ser tal cual se vive en San Juan, si no simplemente analizar la importancia que tiene esta en la cultura general. Es decir, debe haber música y músicos para tener una vida cultural plena.

Por último, aprender de lo que se vive aún en Chamula, nos permite pensar en las posibilidades de construir diferentes maneras de acercarnos a los pueblos que han sufrido la violencia y la migración en el resto del país, como una forma de cohesionar, de gestar proyectos, desde la mirada de volver a cimentar desde la música espacios de tejido social. En este sentido se puede aprender bastante de Chamula.

Y desde otra mirada al trabajo, se pueden hacer acercamientos con una comunidad que convive muy de cerca con San Cristóbal de las Casas, propiciando una ciudad intercultural, en donde actualmente la comunidad indígena es muy grande y en expansión.

¿Será que trabajos de esta naturaleza, nos ayuden a generar políticas culturales para incluir a estos sectores? Nosotros creemos que sí y de nuevo

hacemos hincapié en la necesidad de pensar estas políticas desde sus comunidades, desde sus raíces, desde sus músicas.

Por último, una de las razones es lograr, recuperar, el amor y el cultivo de nuestras artes originarias y aquí, los planteamos desde dos puntos de vista, la comunidad y los que somos externos a ella. Chiapas y sus comunidades, nos permiten, con la mirada adecuada, aprender aún de un mundo que sobrevive de forma un poco más nítida. Si podemos observarlo, nuestra idea de país, se modifica radicalmente y nos enseña, que existen otras geografías, otro México: el de los pueblos y nos modifica la mirada, nos obliga a ver lo que fuimos y lo que podemos llegar a ser.

1.4.- La voluntad de conocer.

Dejamos este apartado hasta el último, por una razón estratégica. Creemos que a partir de la experiencia vivida, podemos realmente proponer palabras vivas. Este trabajo, está cimentado en la perspectiva o la voluntad de obligarnos a pensar desde el otro, desde el diferente, a situarnos en los pies o en las miradas de las personas que nos rodean y dan vida a este proyecto. Y de igual manera, decimos, nos obliga a reconocer que estamos en lo individual y como músicos, parados ante situaciones y contextos inciertos y también de dudas que nos obligan a reflexionar, a invocar la comprensión. Situaciones tales como las diferencias culturales que existen entre la realidad nuestra y la de las personas de San Juan; la existencia de esta realidad como producto de toda una historia, yb que actualmente, los define; o como el vacío o la ausencia de paradigmas, desde los músicos clásicos, en la concepción de la gestión cultural; y el simbolismo, la sintaxis y la gramática propia de la zona, siendo esto de gran importancia al ser el Tzotzil la lengua materna de Chamula.

¿Cómo piensan el proyecto en la misma comunidad? ¿Qué opinan acerca de todo el formato cultural que represento?¿De mi labor aquí, de mi violonchelo?

Zemelman (2005, 14) dice: “Reconocer que estamos enfrentados a situaciones no solamente desconocidas sino inciertas, exige un esfuerzo sin precedentes de voluntad de conocer...” Así mismo, no solamente es la curiosidad la que motiva mi práctica, sino como el mismo Zemelman afirma, no es suficiente explicar los fenómenos, hay que transformarlos en espacios de posibilidades. Estos contextos desconocidos e inciertos, me convocan a pensar cada paso, cada movimiento, con dos objetivos muy claros, no faltar al respeto a las tradiciones de las culturas originarias y aportar algo.

Es por todo esto, que la voluntad de conocer nos obliga a reconocer las opciones de otras prácticas, el visibilizar a agentes culturales no visibilizados o en su potencialidad plena.

El pueblo de San Juan, al igual que otras culturas, tienen bastantes herramientas que ofrecer para el análisis y la comprensión de dimensiones tales como la música y su relación con la vida cotidiana (Como ya se ha mencionado en párrafos anteriores). Aquí hablamos desde el sur, desde los pueblos y sus conocimientos, como guías de este tipo específico de proyectos. Es dejar hablar a la comunidad y permitir ó facilitar la construcción de estos proyectos. Recordemos que Zemelman (2005) afirma que los sujetos son la “fuerza motriz de la sociedad” y no nada más de la sociedad en abstracto, o entendido desde la pasividad, como el mismo lo dice, si no desde el convulso devenir de la historia, plagada de movimiento y de violencia. Y hay que leer este contexto y asumir una postura. ¿Estamos realmente aportando? ¿Y a qué, o quienes?.

Los desafíos culturales que nos presenta el contexto actual, nos obliga a plantearnos formas novedosas de enfrentarlo y superarlo. El mundo cada día despierta a su problemática propia y global y los proyectos culturales son parte necesaria de la construcción de respuestas. Y la construcción de éstas deben tomar en cuenta a los involucrados. Pero para poder gestar o pensar un proyecto de esta naturaleza, debemos hacer el esfuerzo por conocer, por saber o por lo menos intentar ver que hay detrás de los gestos y la sintaxis propia de la comunidad.

También ante la incertidumbre, pensamos, como afirma Quignard (2011, 16) que: “Allí donde el pensamiento tiene duda, la música piensa.” Y no solamente piensa, también, construye puentes culturales que permiten el acercamiento y la comprensión de toda una cultura, por medio de ésta. Es decir, como músicos nos conocemos y nos reconocemos y dialogamos. Esto nos remite al subcapítulo de la hibridación, desde donde analizamos sus formas de significar la música, su función, su sacralidad. Es decir, pensar la música desde donde ellos la piensan.

Y no es nada más esta voluntad, una exigencia de sensibilidad frente a los sujetos sociales que dan vida a este proyecto. Como afirma Colombres (2008, 49):

Los medios académicos piden al gestor cierta sensibilidad social... Lo que es de por sí una confesión que se opera de arriba hacia abajo, promoviendo una acción dentro de grupos subalternos ajenos a su esfera social, y sin contar mayormente con ellos, pues si se tratara de un proyecto compartido y cogestionado este requisito estaría de más.

Y la finalidad de toda esta reflexión, en palabras de Zemelman (2005,18) es:

...modificar nuestra relación con la historia. De simple antecedente, o contorno de los fenómenos, debemos convertir a la historia en parte de nuestra experiencia del presente, que es donde se encuentran las posibilidades de desenvolvimiento hacia un futuro no devenido sino por construir.

Para concluir, este subcapítulo y como se ha expuesto a lo largo de sus páginas tiene un motivo recurrente, el hacer el esfuerzo por aprehender, por hacer visible la complejidad, la realidad del pueblo de San Juan e intentar, por medio de todo este proyecto, aportar en algo a la construcción de ese futuro que nos señala Zemelman y que muchos hemos soñado con mirar. Ese lugar en el

tiempo, en el que habitan la esperanza y la igualdad de condiciones de los saberes que habitamos en el mundo. Es voluntad de conocer, de aportar y que el humilde esfuerzo que hagamos como artistas, tenga también sus ecos en ese tiempo que soñamos. Haidar (2006, 29) lo dice de la siguiente manera al intentar explicar la importancia de la persuasión como recurso de la retórica y la semiótica de la cultura:

En otras palabras, todo lo planteado por la antigua y la nueva retórica no produce ningún efecto y podemos argumentar toda la vida sin persuadir, si los sujetos involucrados no presentan una voluntad, una disposición para que funcione de manera transparente y auténtica la estructura dialéctica del diálogo, o la estructura dialógica misma. Esta es una preocupación de mucha pertinencia si consideramos la incomunicación que hay entre los sujetos en el momento actual, la incapacidad para comprender y aceptar la alteridad o, simplemente, de intentar escuchar y entender al otro, lo que constituye una compleja característica de los sujetos por una auténtica intercomunicación.

Cuando el carnaval está en su pleno apogeo, cuando los maxes, como si en trance bailaran, cuando la música gira y gira alrededor de las caras enrojecidas por el Pox, cuando la pólvora sigue sorprendiéndonos a pesar de ser constante, cuando los toros siguen enfebrecidos lanzando sus cuernos al aire, cuando la luna se detiene detrás de la iglesia atraída por el ruido, tal vez en ese momento Chamula y su pueblo vuelven a ser lo que por siempre han sido, un pueblo difícil de descifrar y lleno de simbolismos antiguos que motivan con más fuerza, mi voluntad y determinación como artista.

Conclusiones.

Nos gustaría enunciar una breve conclusión con 2 objetivos, por un lado, pretendemos recuperar los conceptos fundamentales que justifican teóricamente al proyecto y por el otro, hilar todo lo dicho para construir un enfoque en el cual se sinteticen, de manera unificada las ideas propuestas.

El concepto en el que gravita el trabajo, el que junta todas las piezas, es la gestión cultural. Entendemos que el trabajo se explica, en términos globales, desde ese punto de vista. Es el epicentro de los otros conceptos que dan vida y nutren la visión con la que caminamos. Y dentro de esta propuesta, el corazón, es lo participante, lo integral, el como lograr involucrar a la comunidad, el carnaval.

Seguimos con la hibridación, ya que fue la herramienta de acercamos y entendernos entre culturas, entre músicos, lo que nos permitió entender la necesidad de difuminar fronteras y acercarnos desde mundos que aparentaran ser distantes. Digamos, fue la manera por la cual pudimos plantear a la comunidad una integración de proyectos, por ser también, la forma natural de ir y venir, de transitar entre la modernidad y el regreso a la comunidad. Fue, una gestión cultural híbrida, que amasó los diferentes puntos de vista o enfoques disciplinarios.

Ahora, nuestros posicionamientos desde el sur, nos brindaron la mirada político-histórico desde el cual acercarnos a la comunidad. Nos permitió construir un enfoque en el cual se revaloraran los conocimientos de la comunidad y sobre todo, nos permitió, profundizar la mirada de respeto hacia nuestros pueblos, nuestro sur.

Por último, y articulado con todo lo demás, la voluntad de conocer, de entender como viven su mundo diferentes formatos culturales, nos dio el impulso inicial y el oxígeno para seguir avanzando cuando el trabajo se complicaba o se nublaba con la incomprensión. Además fundamentó la necesidad de pensar desde el otro, de intentar comprender desde el ángulo del sujeto colectivo, las directrices de nuestro proyecto.

Finalmente, desde la perspectiva teórica que propusimos, somos un proyecto de gestión cultural, desde el sur político, hibridando formatos y funciones sociales de la música, concebido y nacido desde la voluntad de conocer, con la

necesidad de entender y trabajar con un pueblo que nos mira desde atrás de las montañas de Jovel y que nos invita constantemente a pensar en nuestras formas de relacionarnos, en nuestras políticas de integración y nuestras relaciones multiculturales.³¹



Fotografía N.- 10. Miembros del grupo de trabajo.
Realizada por Andrés López López.

³¹ Ver Fotografía N.- 10.

2.- Capítulo. Análisis. Visión y reflexión de la zona.

Introducción.

En este capítulo se desarrolla el análisis contextual del espacio a intervenir, es el texto, en donde se habla de la comunidad, se cuenta un poco su historia, problemática, posibilidades y limitaciones que ofreció para realizar esta tesis.

Entendemos que dentro de las estrategias metodológicas de la gestión cultural, existen 3 ejes que fundamentan los proyectos, el análisis del contexto; análisis de riesgos y fortalezas; y finalmente la evaluación del proyecto. En este capítulo, se analizan los 2 primeros. Con mayor énfasis en el diagnóstico del lugar.

Aquí también, se habla de la historia y la forma en que los pobladores de San Juan, gestan su mundo cultural, su arte y, al mismo tiempo, la visualización de los gestores naturales, empíricos, que nos encontramos en la comunidad, así como las políticas culturales que inferimos en la zona, tanto de las instituciones privadas como públicas. Es decir, en términos generales, este capítulo en un sentido general, ofrece un análisis del pueblo y en particular un análisis en términos culturales y en una mirada todavía más enfocada, la situación de la gestión cultural y los gestores.

Entonces, aquí se destaca la importancia de los agentes culturales existentes en la zona, es decir, las personas, los individuos o colectivos, así como la infraestructura cultural que nos permitió o limitó nuestras actividades.

Es importante hacer una aclaración, el texto transita en las fronteras del lenguaje académico para adentrarse tierras adentro de lo literario, de la prosa artística. Esperemos que la narrativa sea capaz de delinear los conceptos importantes, así como el análisis. La intención es lograr una lectura amena, que vaya de la mano de lo teórico del capítulo. También, narramos sucesos que de otra manera hubiera sido complejo, además, creemos que la literatura también es capaz de concretar o profundizar los conceptos y los propósitos académicos.

Por último, nos gustaría resaltar los instrumentos que se utilizaron. La entrevista formal, la revisión de documentos, la prensa y la observación directa. El análisis que se presenta, fue elaborado de forma colectiva, siguiendo el espíritu

del trabajo. Se realizaron 8 entrevistas con el objetivo de analizar los consumos culturales y el impacto de nuestro proyecto. Finalmente, lo más complejo que tuvimos para realizar este capítulo, fue la efervescencia política que se vive en la comunidad, la cual nos impidió acercarnos a las autoridades constitucionales debido a la problemática³² que envuelve a la comunidad.

2.1. Chamula. Un pueblo imaginado.

En este apartado, contaremos una breve historia de San Juan Chamula como Geosímbolo,³³ y de sus condiciones estadísticas generales en la actualidad.

La semblanza de San Juan, proviene de diversas fuentes, siendo el relato y la tradición oral, uno de sus principales abrevaderos. Gilberto Giménez (2007, 74) citando a Anderson, dice que las naciones son “Comunidades imaginadas”, representadas a través de símbolos objetivados o artefactos culturales que expresan todo un mundo interno, un conjunto de ideas, valores o sentimientos que le dan coherencia a su espacio o territorio cultural. La vasta tradición de relatos orales que existen en San Juan nos permiten echar un vistazo a las raíces e interpretaciones de su propia historia, es decir, a estos “textos culturales” cargados de significado, que incluso aunque algunos carezcan de información empírica o contengan sesgos de interpretación, nos abren la percepción entre lo real y lo imaginario que envuelve a la comunidad.

Este imaginar, este recrear la historia del pueblo, ha logrado construir una “identidad primaria,³⁴” que como cultura étnica sirve de manantial de significados,

³² Continuamente la comunidad se ve enfrentada a sus gobiernos constitucionales, lo que ha obligado a éste a trabajar de manera complicada. En el tiempo que estuvimos realizando este proyecto, nos encontramos dos veces en medio de la pugna política en la cual se pedía la renuncia del actual alcalde. Aquí una nota periodística: <https://ultimatumchiapas.com/de-nueva-cuenta-conflicto-en-chamula/>

³³ En la idea de territorio, hemos colocado el concepto de Geosímbolo que según Bonnemaïson (1981, 256) es : “cualquier lugar, itinerario, extensión territorial o accidente geográfico que por razones políticas, religiosas o culturales revisten a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales una dimensión simbólica que alimenta y conforta su identidad.” Y nos permite, sumergir nuestro concepto de cultura en la relación que entre el humano, la cultura y la naturaleza se construye.

o como el lugar a donde mujeres y hombres, del pasado y presente, asisten por simbologías que le otorgan unidad a su condición identitaria de Chamulas.³⁵ Más no son determinantes. Es importante matizar, ya que no creemos que la cultura simplemente se posea, si no también es algo que se crea y se reproduce (Baumann, 2001). Para decirlo de otra forma, asumimos que nuestra historia o nuestros relatos, nos otorgan elementos que nos condicionan o nos dan sentido como sujetos.

Antes de continuar con nuestros relatos, una advertencia que retomamos de Viqueira (Encrucijadas Chiapanecas). No pretendemos reconstruir una identidad o un molde establecido de lo que es o significa esta comunidad o inventar al Chamula. Viqueira (2002, 336), lo menciona de la siguiente manera:

...en estos discursos identitarios pueden proponerse normas de comportamiento que no siempre se siguen al pie de la letra y, por lo tanto, pueden dar una imagen en extremo simplificada de la realidad de las prácticas sociales que se entablan entre las personas en la vida cotidiana. Puede incluso suceder que las formas de representación identitaria lleguen a contradecir las prácticas reales de los actores sociales.

Hecha la advertencia, nos adentraremos en la descripción de la zona, con una última aclaración, solamente, queremos dar una descripción general que nos ayude a entender el contexto de nuestro trabajo.

Situado en la parte alta del Altiplano central de Chiapas, éste municipio, está rodeado de terreno accidentado debido a su cercanía con cerros

³⁴ Pedro Viqueira (2002, 335) dice sobre la identidad que: “es tan sólo un aspecto de las relaciones interpersonales o sociales que se dan en un tiempo y en un espacio bien definidos. La identidad no puede ser más que el conjunto de criterios y de estereotipos sociales que las personas utilizan en la vida cotidiana para definirse las unas a las otras...”

³⁵ Esto no significa un acto consciente de los pobladores por buscar significados de su propia existencia, sino es labor de los poderes e instituciones tanto Estatales como tradicionales, por construir, afianzar e incluso innovar las versiones objetivadas de la cultura. El “Habitus” de Bordieu o las “representaciones sociales” de la psicología social francesa, nos ayudan a comprender esto.

bastante altos y sagrados para la comunidad.³⁶ Con 82 km² de extensión territorial, colinda con 7 municipios, San Cristóbal de las Casas, Larráinzar, Ixtapa, Zinacantán, Chenalhó, Mitontik y Tenejapa, quedando en el centro de diversas actividades tanto comerciales como religiosas, dice Guiteras Holmes (1965, 19) que bastantes: "...comunidades tzotziles de las tierras altas pertenecían a la parroquia de San Juan Chamula" en donde tenían que contribuir económicamente, durante la época de la colonia. También se constituye como frontera simbólica y territorial entre el mundo de los ladinos e indígenas que cohabitan, lo que alguna vez se llamo territorialmente los Quelenes, también llamado las coronas, por ser la parte más alta del Estado. Dice Guiteras Holmes que lo actualmente es el Estado de Chiapas, alguna vez perteneció a la capitanía de Guatemala, incorporándose a México en 1824.

El pueblo, hunde sus raíces en el pasado maya,³⁷ del que sobreviven historias narradas por los ancianos y ancianas de la comunidad. Chamula está inserto, en la historia cultural denominada Mesoamérica.³⁸ Moxvikil, es una de las zonas arqueológicas que se encuentran en la zona y que dan testimonio que estas tierras fueron habitadas por los antiguos mayas. Además, existen otras zonas cercanas, como Chiapa de Corzo, Zinacantán, que demuestran la presencia de esta civilización, de la cual son descendientes directos los actuales pobladores de Chamula. Podemos hablar del calendario maya, como un símbolo cultural que trasciende la dicotomía a la que nos enfrenta la conquista,³⁹ a la hora de entender

³⁶San Juan está cerca tanto de los cerros sagrados de Huitepec, volcán de agua, como del Tzonté Vitz, cerro de importancia central, ya que se cree que ahí tiene su morada, San Juan, el epicentro de la vida sagrada de la comunidad, creador del pueblo y de la iglesia.

³⁷ Viqueira en *Identidades Chiapanecas* (2002, 337) dice que a la llegada de los españoles había mínimo cuatro señoríos, Zinacantán, Pontehuitz, Chamula y Huixtán. Más adelante (2002, 345) señala que el propio Chamula fue resultado de la congregación de tres asentamientos (Chamula, Analco y Momostenango), por mandato de los conquistadores, y que perdura hasta nuestros días bajo la forma de los tres barrios.

³⁸ López Austin (2015, 10) describe Mesoamérica como: "un área cultural que se desarrolló sobre un territorio de fuertes contrastes. De límites variables en el tiempo –como corresponde a todas las áreas culturales– sus confines septentrionales llegaron a rebasar el Trópico de Cáncer, mientras que en su parte suroriental ocupó la mitad de Centroamérica. Si algún rasgo común puede señalarse en tan vasta región, es la posibilidad de cultivo de temporal, lo que permitió caracterizar a las sociedades mesoamericanas como agricultores que dependieron básicamente del maíz sustentado por las lluvias estacionales."

³⁹ Al revisar las fuentes sobre la historia del pueblo, nos hemos enfrentado a dos vertientes que consideramos legítimas porque nos permiten entender el "Habitus" del sujeto común de la

la historia de la comunidad y nos permite usarlo como conexión entre el presente y el pasado maya de San Juan. De corte religioso y agrícola, este calendario, basado en la cuenta vigesimal de los días del año, dividido en 18 meses, con cinco días superfluos o no santos, actualmente, sigue dictando los inicios de la cosecha y la fecha del carnaval. Moscoso Pastrana (1992, 82) señala que “La forma de medir el tiempo empleado por estos tzotziles, es herencia del calendario maya y tal conocimiento tiene siglos de aplicación.” Este calendario nos permite conectar la historia reciente de San Juan con su otrora civilización mesoamericana.

Viqueira, nos ofrece una perspectiva respecto al pasado prehispánico de la comunidad y dice que “Las montañas Chamulas sufrieron con una intensidad poco común los efectos devastadores de la conquista...” refiriéndose a la casi extinción de las comunidades durante esta época o a su reagrupamiento cultural en torno a lo exigido por los españoles y continua: “y borró prácticamente toda la huella de las unidades político-territoriales prehispánicas”. Y también ofrece ciertas conexiones que siguen existiendo, dice que: “sin duda alguna algunos elementos mesoamericanos sobrevivieron (...) la lengua, las técnicas agrícolas, una peculiar concepción del ser humano formado por un cuerpo y diversas almas...”. Nosotros creemos, que estas conexiones le dan carácter a la actualidad del pueblo, basta con observar las costumbres, para darnos cuenta que son bastante peculiares y a pesar de la influencia, sigue existiendo una diferencia que constituye un rasgo básico de su identidad.

Con la intención de no mitificar a la historia, también negamos aspectos importantes de esta, como los procesos de hibridación, desde el cual nos posicionamos, Chamula actualmente, no es el mito de la comunidad indígena,⁴⁰ sino el resultado de transformaciones e imposiciones históricas en torno de un

comunidad, la historia documentada, tiene mayor material a raíz de la llegada de los españoles y la historia prehispánica está más relacionada con interpretaciones de relatos o símbolos que han sobrevivido. Ejemplos como el carnaval, el calendario agrícola, la curandería y la mitología nos permiten acercarnos a la historia antigua de Chamula.

⁴⁰ Desde el discurso esencialista, practicado por las comunidades y por algunos investigadores, se pretende buscar o vivir la pureza racial, contrariamente, desde el discurso procesual, se pretende explicar la realidad cultural desde la multiplicidad de elementos o culturas que nos conforman.

lenguaje y una resistencia.⁴¹ Si entendemos al lenguaje como lo plantea Giménez (2007, 235) como: "...´un sistema modelante´ que propone ´modelos de mundo´ y un especie de código que compendia la visión del mundo de una colectividad." Es decir, el lenguaje como una forma interiorizada de la cultura, un mapa que moldea desde el habla, modelos de comportamiento y opiniones (habitus).

Ahora, los acontecimientos importantes, según Moscoso, en la historia del pueblo son, la guerra de Miguel Hidalgo (1812-1825), la rebelión de Kuskat (1865-1869), la caída de ceniza del volcán de Santa María (1902), en Guatemala, la guerra de Jacinto Pérez Pajarito (1910-1911), la guerra de Venustiano Carranza (1912-1920), la época de la fiebre española (1918), la persecución religiosa o cuando estuvo cerrada la iglesia (1934-1937). Entre otras, que incluso encontramos representados en su carnaval.

Durante la época de la conquista, existían dentro de las montañas chamulas, dos grupos dominantes, los de Pontehuitz y el señorío de Chamula, colindantes del señorío de Zinacantán. Viqueira (2002, 299) cuenta que tras la derrota de los chiapanecas en 1524, los chamula juraron obediencia a los españoles, que después, al primer abuso por parte de los conquistadores, desacataron internándose en las montañas. Los españoles pudieron llegar hasta ellos, pero gracias a la niebla, ellos escaparon. Después de apresar a varios de ellos en los alrededores, los chamula negociaron. Viqueira (2002, 299) dice: "Como resultado de la feroz resistencia de Chamula y también de otro pueblo cercano –Huixtán–, los españoles optaron por regresar a Espíritu Santo (Coatzacoalcos) sin fundar ninguna villa en la región." Después de resignarse a la convivencia con los españoles, en un valle cercano a San Cristóbal, se funda el pueblo de San Juan Chamula.

El municipio, también considerado centro ceremonial, está conformado por tres barrios, que funcionan casi autónomamente entre ellos, Moscoso Pastrana (1992, 75-76), citando a Ricardo Pozas, dice que cada barrio en Chamula puede funcionar como un pueblo en sí mismo, es decir, podría "considerarse como una

⁴¹ Incluso, las resistencias de los pueblos chiapanecos, provienen desde las incursiones de los mexicas que intentaban dominar, sin grandes resultados, a los pueblos mayas.

confederación de tres pueblos y no como un pueblo de tres barrios” y que según Viqueira, como ya lo dijimos, es realmente la conformación de tres poblados prehispánicos. En otra visión, la creencia, según Moscoso (1992, 80) es que Chamula es el “Smisik Banamil” ó “el ombligo de la tierra”, reafirmado por su cercanía con el sol, ya que se encuentra en tierras altas.

En la historia (basada en fuentes empíricas), Chamula es el resultado del trazo que impusieron los conquistadores con la intención de tener cerca al capital humano o un basto ejercito industrial de reserva (albañiles, sirvientes, zacateros, leñateros y molenderas) al servicio de los españoles (Viqueira, 2002).

En este pueblo, se habla el tzotzil, que pertenece (Guiteras Holmes, 1965) a la división tzeltal-tzotzil, de la familia maya quiché. En una de las variantes de la historia reciente,⁴² el nombre de Chamula, proviene del Tzotzil Chamo', que significa “donde murió el lago” y relata que, donde actualmente es la cabecera, antiguamente existía un lago que el mismo San Juan secó para hacerlo habitable, con su respectiva casa, la iglesia. Para esto, no se valió solamente de los hombres y mujeres de la época, también echó mano de los dioses mayas, Vaxakmen, antigua deidad (a la cual acudían cuando no eran capaces de realizar alguna tarea) que en cierta negociación con San Juan, ayudó en la construcción de la iglesia, trabajando de noche y ayudado por hormigas. Los habitantes trabajaban duro y a pesar del esfuerzo y el sudor, la iglesia se derrumbaba, era muy débil, es cuando acuden a Vaxakmen y culminan el esfuerzo. El transfirió su poder y los constructores fueron por los alrededores del pueblo buscando piedra, solamente tenían que pedirlo y ellas, como borregos al corral, obedecían las órdenes, y así, poco a poco se terminó la iglesia (Pérez López). Una característica del pasado de Chamula y que sobrevive, sobre todo en forma de relatos es el llamado Animismo,⁴³ que se expresa en diversas manifestaciones, como en el relato que narramos (donde las piedras tienen comportamiento de seres vivos). Según Moscoso Pastrana (1992,77): “...encontramos en este pueblo la creencia de que

⁴² La mayoría de los relatos fueron retomados del libro de Enrique Pérez López (1990), antropólogo tzotzil, originario de Chenalhó y estudioso de la cultura Chamula. El libro consultado se llama “Chamula, un pueblo tzotzil”

⁴³ El animismo es la creencia de que todos los seres, objetos y fenómenos poseen un alma.

los seres humanos tienen 'chulel' –alma– y que igualmente tienen 'chulel' los animales, los vegetales y las cosas.”

La iglesia de San Juan según, Guiteras Holmes (1965,19) se construyó alrededor del año 1611. El sitio resguarda muchas de las tradiciones, como su curandería tradicional. En muchas actividades en este lugar sagrado se desprende la esencia prehispánica y se hibrida con las tradiciones más apegadas al culto católico, impuesto por los españoles.

Gilberto Giménez (2007, 49) define la cultura como: “la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas” –en este caso, el relato, representa una serie de valores y esquemas de comportamientos– y continua: “objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” que siguen interpretándose en constante adaptación al contexto actual, es decir, sin ser estáticos. Así es como puedes escuchar, de diversas maneras el relato de la construcción de la iglesia de San Juan, destacando el poder sobrenatural conferido a las piedras, relato por demás que nos ayuda a entender, la naturaleza de la relación entre el Chamula y su religión, objetivada de forma simbólica en la iglesia y en el sistema de cargos de la comunidad.

El concepto de Giménez, por demás argumentado desde múltiples enfoques disciplinarios e históricos, nos permite entender esta compleja “telaraña de significados” que articulan la cultura. El autor, pone énfasis en entender desde la subjetividad este concepto tan complejo, es decir, observar la generalidad de la cultura, en las representaciones interiorizadas de esta, es decir en el “Habitus” del sujeto, que es donde podemos leer un sinfín de elementos que funcionan como traducciones de las “representaciones sociales” o los textos culturales colectivos que en relación dialéctica dan forma tanto a lo interno (subjetivo) como lo externo (el artefacto, lo palpable) de la cultura. O como Mass Moreno (2006,21) lo explica: “...el mundo de las significaciones que otorgan los actores sociales a las cosas...”

Existe, dentro de esta cultura, un relato fundamental (que comparten tanto tzeltales como tzotziles), se le conoce como el relato del K'ox.⁴⁴ Se dice que existió un niño acosado por sus hermanos mayores, que tenían movimientos rígidos y sin coyunturas, como se concibe al humano predecesor de la actual versión. Este pequeño y juguetón que ya tenía la agilidad de movimientos corporales, es hijo de la Virgen María y San José. Sus hermanos envidiaban al pequeño al punto de intentar varias veces sin éxito, su asesinato. Con cada intento, el hermano menor, salía ileso y aprovechando la situación en su propio beneficio. En una ocasión, sus hermanos lo trataron de ahogar en un río, él llegó con peces para su madre. En otro, ellos lo aplastaron con una piedra, él regresó con ratones y pájaros para cenar. Finalmente, el niño planeó su venganza y aprovechando sus poderes sobrenaturales, ya que él siempre fue especial, los engañó y usando la ambición de sus hermanos como anzuelo, los llevó directo a un panal, al pedirles el K'ox un poco de miel, ellos socarronamente le aventaban solo cera, nuevamente, con inteligencia, el K'ox de este material y haciendo los dientes con pedazos de caña, creó las tuzas que mordieron el árbol, provocando su caída y la muerte de sus hermanos. Ante esta situación, el K'ox, decidió convertirlos en animales, creando así a los puercos y los guajolotes. Esa es la historia del K'ox.

Pero él creció y he que anduvo por la tierra, como todos los hombres, buscando trabajo. Ya de grande y con sus capacidades intactas, el K'ox caminaba y observaba a los humanos. Se dice que cuando los hombres estaban trabajando, él les preguntaba sobre su labor, si las personas contestaban con maldad él reaccionaba de la misma forma y de igual manera, si tu respuesta era amable, él te brindaba el mismo trato. Algunas veces él preguntó:

–¿Qué siembras?– y las personas de forma grosera, con tal de no dejar que el K'ox se acercara, le decían:

–Piedras– Tal era el poder del K'ox que al siguiente día, en lugar de maíz o árboles de frutas, hacía surgir piedras.

⁴⁴ K'ox: Pequeño. En este caso refiere a la historia del más chico de la familia, el hermano menor.

De igual manera, en otra ocasión, al preguntar lo mismo, los campesinos contestaron que sembraban árboles, tal fue su sorpresa al día siguiente que al ver los árboles crecidos, lloraban. El K'ox te trataba como lo trataras. Esto comenzó a enojar a los hombres, que decían que también era el causante de muchos males. Un día, un hombre llamado Judas, al ver a los malosos enojados, les dijo que el causante de todo era el K'ox, y azuzó a las personas a atraparlo. El K'ox al saber que su ciclo en la tierra había acabado pidió ser crucificado y así se convirtió en el Sol.⁴⁵ Así acaba la historia del hermano menor.

Continuaremos con historias más recientes que siguen siendo fuente del "Geosímbolo"⁴⁶ llamado San Juan Chamula. Luís Marín (Sánchez Benítez, 2015) fue el enviado de Cortés para conquistar la provincia de "Chiapa". En 1523 salen rumbo al sureste y presentan batallas a los pueblos indígenas. Después del sometimiento, se llama a la Paz y el pueblo de Chamula, junto con los de Zinacantán, Copahustlán, Pinola, Hueyhuistlán que se encontraban bajo el mando de los Chiapan, acceden a firmarla (Sánchez Benítez 2015, 42). Pero la historia de Chamula, mantiene un ciclo de rebeliones a lo largo de su historia. Para los tiempos en los que Fray Juan de Barillas comenzó la evangelización, el pueblo ya opuso resistencia, de manera que la rebelión encontró dos cauces, por un lado la parte económica y por el otro, la religiosa, estallando violentamente en rebeliones que más o menos han tenido las mismas raíces, que se podrían sintetizar como rebeliones culturales.

Podemos apoyarnos desde el punto de vista de la semiótica cultural. Gilberto Giménez (2007,60) conceptualiza la identidad, en primera instancia, con la idea de quienes somos y quienes son los otros, es decir: "la representación que tenemos de nosotros mismos, en relación con los demás." Podríamos inferir que es nuestra historia, nuestros "textos culturales" o artefactos, gestionados por las instituciones encargadas de crear significados, es lo que construye y moldea

⁴⁵ Según los chamulas "Nuestro Padre" es para ellos el Dios y el Sol. (Moscoso Pastrana).

⁴⁶ Desde la perspectiva de la geografía cultural, Gilberto Giménez (2007, 129) dice son: "territorios literalmente "tatuados" por las huellas de la historia, de la cultura y del trabajo humano." En una distinción entre las diferentes maneras de entender el espacio cultural, nos brinda la concepción semiótica en contraparte con la delimitación municipal, que en el contexto de los Chamulas, ha sido trascendida.

nuestra identidad individual, forjada dialécticamente por la identidad colectiva. El mismo Giménez (2015, 61) en una definición más exacta dice que:

puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo.

Podría entonces hablarse que el conflicto entre aparentes campos sociales (políticos, culturales y religiosos) son representaciones de un conflicto entre identidades culturales. En este sentido, Giménez (2015,91) cita a Melucci quien lo resume de la siguiente manera:

En todo conflicto por escasos recursos siempre se esconde un conflicto de identidad: los polos de la identidad (es decir, la auto y heteroidentificación) se separan y la lucha es una manera de afirmar la unidad, de restablecer el equilibrio de su relación y la posibilidad de intercambio con los `otros` fundado en el reconocimiento.

Entendido así, los conflictos entre las diferentes culturas surgen, entre otros, por conflictos de reconocimiento de las identidades, de la incomprensión de los símbolos culturales. Por lo tanto, podemos decir que a la par de construir el “habitus” o la representación subjetiva de la cultura, también se construye un aparato capaz de descifrar la cultura circundante, es decir, muchos de los conflictos interculturales surgen del analfabetismo cultural que nos representa el diferente a nosotros⁴⁷ o, nuestra o incapacidad de aprender entre opuestos.

⁴⁷ Con esto, no decimos que antes de la conquista no existiera el conflicto, se ha comprobado que los mayas eran sociedades guerreras, ejemplo de ello son las guerras venusinas. Lo que queremos es proponer una forma de entender, desde la semiótica cultural, los conflictos de la colonización y la actualidad.

Por otro lado, Jan Rus⁴⁸ (1995, 146), al investigar las llamadas guerras de castas, nos ofrece su visión de la situación mencionando que:

lo que ocurrió en Chiapas a finales de la década de 1860 no fue ninguna 'guerra de castas', o al menos no desde el punto de vista de los indios. Más bien, la provocación y la violencia fueron actitudes casi exclusivas de los ladinos ¡Los indios, lejos de haber sido los protagonistas de las masacres, habrían sido sus víctimas.

Una opinión importante que contrasta en formas, pero no en contenido, con respecto a lo antes mencionado y que conecta con los relatos que continuamos, nos lo da Guiteras Holmes (1965, 20) cuando dice que:

La guerra de castas, como se le llama correctamente, comenzó por ser una escapatoria de la opresión fundada en motivos religiosos, con un contenido social más acorde con las normas de vida de los indios que con las que los curas les enseñaban, con sus correlativos tributos y abusos, cometidos por los españoles y sus vástagos espurios.

Para reforzar, Gerd Baumann (El enigma Multicultural) menciona que, en situaciones de conflictos sociales, los límites religiosos no soportan líneas divisorias, es decir, no hay argumentos válidos (aparentemente) contra las leyes de Dios y dice Baumann (2001, 38) que:

Hay muchos más ejemplos (desde la conquista de Latinoamérica a las llamadas 'guerras de religión' de los primeros años de la moderna Europa y desde la antigua Yugoslavia a la actual Irlanda del Norte) de pueblos que convierten un conflicto entre identidades e intereses nacionales o étnicos en las llamadas 'guerras de religión'.

⁴⁸ autoridad cuando se habla de la investigación academia en Chamula.

Y continua diciendo que: “Clasificar un acontecimiento como un ‘conflicto religioso’ siempre es un buen recurso para justificar cualquier confrontación en la que se encuentren los pueblos.” Finaliza diciendo que las consecuencias más visibles de estos conflictos es bloquear el dialogo político o incluso multicultural para la solución de los conflictos.

Antes de continuar con los relatos, queremos hacer una agregación a nuestro concepto de cultura que hemos construido de la mano de Giménez. Baumann, nos permite entender la diacronía del concepto. El remarca dos visiones o relatos sobre la complejidad de la cultura. La visión procesual vs. La visión esencialista. Dentro de la visión esencialista, menciona que fue trazado por Herder y contemporáneos (perfeccionado por Franz Boas, un destacado pensador de esta corriente y señalando que su influencia llega hasta nuestros días) hacia 1800 y tiene como enfoque dar validez a cada pueblo (Giménez, 2001, 39) “a partir de sus propias tradiciones y producciones culturales” inamovibles. Resaltando la validez de las “etnias” en un contexto donde eran “desdeñadas por las elites intelectuales.” Esta postura entiende la cultura como un molde, un “catálogo de ideas” que no se modifican y que configuran la vida, es una herencia colectiva. ¿Cómo entender, desde esta visión a un pueblo que constantemente se adapta, o como diría Canclini, viaja, transita de la modernidad a costumbres prehispánicas?. Baumann (2001, 40) señala que a pesar de encontrar avances dentro de esta corriente:

La cultura, por tanto, aparece como un molde que configura las distintas formas de vida, o para expresarlo de un modo más polémico, como una fotocopiadora gigante que continuamente produce copias idénticas. Esta forma de ver la cultura es plausible en algunos aspectos y ridícula en otros.

Por lo tanto, dice Baumann (2001, 108) que: “Bajo este prisma, la cultura, ya sea nacional, étnica o religiosa, es algo que uno posee y de la que uno es miembro” y continua describiendo su contraparte: “y no algo que uno crea y moldea a través de la constante actividad renovadora.”

Por otro lado, la visión procesual nos habla de una constante transformación de la cultura. Si entendemos la cultura como red de significados cristalizados en objetos y tatuados en la subjetividad humana, es una guía de la acción tanto individual como subjetiva. Dicho de otra forma, la cultura avanza y se transforma constantemente en el tiempo, los significados se adaptan y se leen de diferentes modos de acuerdo al contexto. Baumann (2001, 41) nos habla que:

La cultura, en su segunda acepción que podríamos denominar procesual, no es tanto una maquina de fotocopiar como un concierto o, en realidad, un recital históricamente improvisado.

Resulta importante, señala Baumann retomando a Borofsky, para trabajos de intervención, desde las ciencias sociales y como el aquí propuesto esta visión, ya que nos estamos enfrentando a un contexto que históricamente ha rechazado la intervención de influencias externas pero que demuestra en los hechos (como en los casos señalados del sincretismo religioso o la inclusión de instrumentos occidentales a su música o como ejemplos mas lejanos señalados por el mismo autor, como la transformación del gusto culinario francés o la visión de los anticonceptivos de los católicos) una adaptación continua de elementos externos.

Para concluir, nos situamos desde la segunda visión, desde el discurso que explica la cultura como viva y en constante transformación y en la cual podemos incidir desde donde el mismo sujeto colectivo nos coloque y nos permita. Por lo tanto, también podemos decir que, estos relatos y sucesos históricos nos ayudan a comprender y delinear, más no, a establecer una verdad respecto a la cultura de San Juan Chamula, ya que incluso para la culminación de esta tesis, debe haberse transformado levemente.

Continuaremos con dos episodios que han marcado el historial de rebeliones⁴⁹ de San Juan Chamula: la guerra de Kuskat y la del Pajarito. Antes de

⁴⁹ Chamula también fue parte de la rebelión de los Zendaes en 1712, sumándose nueve aldeas de las montañas de la zona a las batallas. Este estallido, fue uno de los más importantes de la historia de Guatemala (cuando Chiapas pertenecía a ella) con el propósito de acabar con el dominio español. Durante casi cuatro meses, los indios (las provincias Zendaes, las coronas, Chinampas y

seguir, una aclaración, nos detendremos en estos dos pasajes porque creemos que su importancia para la actualidad de San Juan es fundamental.

Hacia finales del siglo XIX, entre 1867-1870 (Enrique Pérez López, Pedro Viqueira) los cobros excesivos de impuestos por parte de la Iglesia católica y el Estado comenzaron a mover en el seno de la población viejos malestares. Moscoso Pastrana (1992,84) dice que "... la posición del indígena, tanto en el periodo colonial como en el que se vivió después, fue de indiscutible inferioridad y de continua explotación". Para reforzar, Guiteras Holmes (1965, 19) dice que: "los indios tenían que sostener al cura párroco y cederle a Dios, mediante la Iglesia, los diezmos y las primicias, además de pagar tarifas especiales por los bautizos, los matrimonios y otros servicios religiosos." Para dar validez, este mismo autor, cita una carta de la época en donde, desde San Pedro Chenalhó, se pide se proteja a los indígenas contra los cobros excesivos. En el contexto nacional, tenemos, enfrentados aún, liberales contra conservadores. Otra explicación la da Jan Rus (1995, 147), él dice que: "Para la élite ladina, el fin del régimen colonial marcó el principio de una lucha prolongada y cada vez más violenta por el poder local", situando a Chiapas en el contexto nacional, recientemente incorporado a México. En el estado de Chiapas, la reproducción de esta pugna, oponía a San Cristóbal de las Casas de corte conservador, con el gobernador Pantaleón Domínguez, de corte liberal.⁵⁰ Jan Rus (1995, 153) dice que "los acontecimientos que se registraron en Chiapas durante ese periodo fueron paralelos a los del centro del país...". Dicho de otro modo, la región de los altos vivió sus propios ecos de las peleas intestinas de la familia política mexicana. Viqueira (2002, 304) dice que los indígenas de las montañas "alentados por los liberales, se volvieron renuentes a seguir pagando obvenciones". Con los bautizos, los diezmos y las limosnas cada vez más caras, crecía la molestia, se tensaban los indígenas. Incluso, en un clima de pasividad o calma política en otras comunidades, Jan Rus

Huitiupán) dominaron una tercera parte de Chiapas. De nuevo, las características de esta rebelión tomaron formas religiosas y económicas. Para este trabajo, nos limitaremos a señalar las rebeliones que surgieron en el municipio

⁵⁰ Jan Rus (1995) menciona que Pantaleón Domínguez no era de corte liberal, pero debido al contextos, nosotros observamos que se situaba dentro de esta corriente durante momentos como en la defensa de la libertad de cultos.

(1995, 161) menciona que “A diferencia de la tendencia observada en los altos en general, las rentas religiosas de la vicaría de Chamula aumentaron de hecho después de 1865.”

En el relato de la rebelión, Agustina Checheb (1965, 20) en la versión que ofrece Guiteras Holmes, fue una pastora que encontró tres piedras preciosas, piedras parlantes, que le “hablaron en tono amable”. Ella fue a entregárselas al líder religioso Pedro Díaz Kuskat, quién organizó un nuevo culto en torno a ellas, acercándose tzotziles y tzeltales de pueblos más lejanos como Cancuc. En las piedras se representaron a los santos que se adoraban en Chamula, convirtiéndose así en San Mateo, Santa Rosa y Santa Luisa. Los mensajes que llegaban a través de estas piedras,⁵¹ instaban a la rebelión.⁵² En la versión ofrecida por Enrique Pérez Cruz retomamos la organización del mercado como punto espacial de la rebelión. En este mercado se buscaba un lugar en donde se pudiera comerciar, entre ellos, y sin el escrutinio del Estado mestizo o criollo. A la par, Kuskat,⁵³ también autoridad religiosa y Agustina Gómez Checheb, construyeron un santo de barro para simbolizar la resistencia cultural y mantener las costumbres ancestrales, como una forma de reafirmar su autonomía frente a los poderes externos. Jan Rus (1995, 161) relata que “A finales de 1868 Tzajalhemel acogía a multitudes más numerosas que nunca, ahora atraídas no solamente por las susodichas piedras, sino también por las prédicas de su sacerdote, Cuzcat.” Desde aquí la rebelión toma elementos tanto económicos como religiosos para justificar la rebelión. Jan Rus (1995, 162) dice que:

Habiendo sido objeto de malos tratos por parte de los ladinos de ambos lados (...) muchos indios parecieron encontrar en aquel templo aislado una especie de santuario, un lugar donde no solamente podían orar

⁵¹ Se puede entender esta historia a partir de la concepción del chulel antes mencionado. En mis incursiones en la comunidad, escuché la enigmática historia de una piedra de cientos de kilos de peso que fue trasladada por una anciana. No comprendí el significado de esta historia hasta que conocí la visión animista y estas historias.

⁵² Según Guiteras Holmes, a raíz de esta rebelión no ha habido curas residentes en Chamula hasta el año que escribió el libro. Actualmente sigue sin haber un cura de planta.

⁵³ El título de Fiscal (como el que ostentaba Kuskat) funcionaba como el principal intermediario entre la iglesia y la comunidad. Eran además y según Jan Rus (1995) sustitutos de los vicarios.

en paz sino también encontrarse y comerciar con sus vecinos sin temer una posible interferencia ladina.

Ante las influencias violentas que tenían por objeto imponer modelos civilizatorios, que incluían presiones económicas y religiosas, surge la lucha, como una respuesta, –y retomando la interpretación de Melucci– como una manera de afirmar la unidad simbólica del significado de ser indígena tzotzil y ser chamula. Es a partir de estos acontecimientos, donde podemos observar, de forma general, como puede irse moldeando la identidad.⁵⁴ Tzajaljemel fue el lugar donde se comenzó en octubre de 1867 los sucesos narrados. Poco a poco fueron construyendo una relativa autonomía económica y religiosa las comunidades indígenas que empezaron a confluír en esta comunidad. Tanto Larráinzar, Chenalhó, Chalchihuitán, Mitontik, etcétera, comenzaron a verse beneficiados. Iban, mercaban, y al mismo tiempo, comenzaban a activar un núcleo religioso propio en oposición al clero y al poder de los ladinos. Todo esto, ocasionó la escasez de productos en San Cristóbal de las Casas y el enojo de los comerciantes, además del temor (siempre presente) de un ataque armado por parte de los indígenas hacia Ciudad Real.⁵⁵ Para el 3 de mayo de 1868, 25 ladinos fueron a Tzajal Jemel y destruyeron el mercado, quemaron la capilla y robaron los santos, asesinando a personas y deteniendo al Kuskat y a Agustina. Pantaleón Domínguez, maniobrando políticamente, dejaba crecer el conflicto debido a que éste, debilitaba el poder de San Cristóbal (en pugna histórica con Tuxtla por establecerse como el centro político del Estado chiapaneco) y lo posicionaba estratégicamente con más fuerza y aprovechando a su favor la situación, dejó en libertad a los líderes indígenas. La tensión iba y venía, momentos de aparente calma y momentos álgidos, llenos de rostros enojados y escupitajos al suelo. Después de un tiempo, los indígenas seguían reunidos en Tzajal Jemel y sucede aquí, una nueva incursión, ahora con 50 hombres bien armados, que repite la escena anterior y

⁵⁴ Gilberto Giménez (2007, 53) dice, en relación con la identidad que: “es una de las categorías recientemente incorporadas al léxico conceptual de las ciencias sociales (...) La amplia aceptación de este concepto se debe, en primer lugar, a su carácter estratégico y a su poder condensador...”

⁵⁵ Otro de los nombres con los que se conoce al actual San Cristóbal de Las Casas.

volviendo a apresar a los liderazgos, con la diferencia que ahora, después de un tiempo presos en Chiapa de Corzo, el gobernador decide enviarlos a San Cristóbal, para que ellos asuman la responsabilidad.

Al pasar más tiempo sin la unidad que representaba el liderazgo, la organización del mercado y el centro religioso de Tzajal Jemel, comenzaron a debilitarse. Es en este momento, donde en una maniobra económica debido a una crisis económica en curso, el gobernador decide cobrar un impuesto, llamado captación, que era obligatorio pagar por toda la gente de entre 16 y 60 años. Para entrar a los pueblos, era necesario comprobar que habías pagado, so pena de prisión. Aun cuando los líderes estaban presos, la gente volvió a Tzajal Jemel a organizarse, ahora por la necesidad que generó el nuevo cobro. Aparece un nuevo elemento que reunificó y reorganizó a las fuerzas indígenas, –resultantes de una conspiración con Kuskat– Ignacio Fernández Galindo, mestizo liberal que apoyaba las causas indias. Aunque Jan Rus (1995, 165) ofrece otra visión del papel de este personaje, dice que el solamente: “...se concretó a informar a los indios de sus derechos y les ofreció ayudarles a contrarrestar los ataques perpetrados en su contra”.⁵⁶ Según Flavio Paniagua, independientemente de esto, en San Cristóbal se dio más razón a la primera interpretación. Paralelamente, se da un suceso que cimbra de nuevo a los Altos, un cura, que intentó hacer desistir a los indígenas de su resistencia, llegó hasta Tzajal Jemel y al tratar de robar los santos y escapar, fue asesinado. Jan Rus (1995, 165) lo relata así:

Se reporta que los indios, por su parte, los recibieron con todo respeto e incluso le pidieron al sacerdote su bendición antes de retirarse. Por desgracia, se mostraron tan respetuosos, que le entregaron los nuevos objetos de culto del santuario cuando el los solicitó. Con ello, la suerte quedó echada (...) fueron interceptados por un grupo de indios (...) En la subsiguiente trifulca fueron muertos...

⁵⁶ Jan Rus hace esta aclaración basándose en las declaraciones que el mismo Galindo realizó cuando fue enjuiciado.

Este fue el pretexto para iniciar de nuevo las agresiones armadas y después de algunos enfrentamientos, Galindo mismo se ofreció para ser intercambiado en calidad de preso por los líderes Kuskat y Agustina, siendo fusilado con su discípulo justo después del canje. Los indígenas, durante este intercambio de presos, se quedaron observando en los cerros por si los ladinos pasaban a la ofensiva. Las fuerzas estatales los atacaron con cañones, muriendo, según cálculos más de 300 indígenas. Después, comenzó un proceso de persecución, en donde al indígena que encontraran fuera de su comunidad, lo asesinaban. Los demás, que seguían bajo las órdenes de Kuskat (ahora en libertad) se reorganizaban desde otra comunidad dentro de la serranía y de difícil acceso. En octubre de 1870, Kuskat y su gente fue rodeada y derrotada, fusilando al líder y aplastando la rebelión, que en la versión de Viqueira cobró la vida de cientos de indígenas. En la versión que nos ofrece Jan Rus y Enrique Pérez, los indígenas fueron víctimas del pánico que generaban entre la población ladina, Rus (1995, 174) dice:

Sin embargo, la realidad es que el movimiento indio de 1867-69, mientras fue de ellos, parece haber sido un movimiento pacífico. Lo que buscaban era poder cultivar sus tierras en paz, controlar sus mercados y venerar libremente a sus santos.

Y aunque, el mismo Rus ofrece diferentes versiones de la historia (y cuestiona algunas, como la versión romántica de un ladino dirigiendo a los indígenas, como la que ofrece Sánchez Benítez), nos explica que el acceso a la historiografía para comprobar los hechos es complejo y que este, nos proviene de diversas fuentes, de nuevo, teniendo que imaginar a todo un pueblo. Esto no creemos que demerite la labor, al contrario la nutre y nos invita a entender desde el mito la actualidad de Chamula.

Pasemos ahora, al último acontecimiento que narraremos, la rebelión de Jacinto Pérez Chistot, conocido como el pajarito. Al igual que con la rebelión de Kuskat, observamos un contexto nacional (1911) que repercute en el ámbito de lo

regional, con sus respectivas resonancias en los altos de Chiapas. En plena revolución mexicana, que tuvo sus réplicas en Chiapas, el poder en San Cristóbal de las Casas, en esa vieja pugna⁵⁷ ya señalada por constituirse como capital política del Estado,⁵⁸ vieron en este contexto la oportunidad de pasar de nuevo a la ofensiva. Haciéndose pasar por maderistas, los sectores dominantes de San Cristóbal, vieron en estas condiciones la oportunidad para regresar la capital a esta ciudad.

Para esto se valieron de la capacidad de fuego y organización de los indígenas de los altos, entre ellos los Chamulas y los pueblos de Larráinzar, Zinacantán y Huixtán, según Viqueira la llamada “Brigada las Casas” agrupó a estos combatientes. En el trasfondo, según coinciden las fuentes revisadas (Guiteras Holmes, Enrique Pérez Cruz), aparte de la pugna política Tuxtla-San Cristóbal, el clero, en su continua lucha por la evangelización de la zona y la eliminación de la “idolatría” de las comunidades, entró en el conflicto.

Dentro de este contexto, el Pajarito, militar de carrera y autoridad religiosa de su comunidad, Saklamantón, (y quién ya había servido como líder de una nueva campaña de evangelización para eliminar el sincretismo religioso de Chamula) aprovechando su influencia y aparentemente manipulados (ya que supuestamente, a los indígenas que se sumaran, se les había prometido tierras y la eliminación de impuestos) convocó a los pueblos indígenas a pelear contra los tuxtlecos. Viqueira (2002, 305) hablando de la elite de San Cristóbal, relata lo siguiente:

En 1911, para combatir a los ‘porfiristas’ de Tuxtla Gutiérrez, se declararon maderistas y enlistaron a varios miles de indígenas (...) con la promesa de exentarlos de las contribuciones...

⁵⁷ Viqueira (2002, 290-291) menciona que aunque “los españoles asentaron finalmente su capital administrativa y religiosa en el valle de Jovel (...) Chiapa de la Real Corona siguió siendo durante dos siglos el asentamiento más grande y el centro comercial y económico más importante y dinámico de toda la alcaldía mayor” y continua diciendo que aunque Ciudad Real, actual San Cristóbal, era el centro, era en el área de Tuxtla donde vivían más españoles y mestizos.

⁵⁸ Desde 1892 la capital había sido trasladada a Tuxtla Gutiérrez.

Al iniciar los combates y sumados a los viejos rencores de los indígenas contra los ladinos, los Chamulas aprovecharon para tomar el control del movimiento, tomando con mucha violencia comunidades y poco a poco, desatendiendo las órdenes del poder de San Cristóbal. Viqueira (2002, 305) dice que “los chamulas utilizaron sus armas para eliminar algunos caciques y a ladinos de la región”. Teniendo varias victorias iniciales, como la toma de Chicoasén, después de la retoma de varias comunidades por parte de las fuerzas tuxtlecas, las fuerzas rebeldes no tardaron en ser aplastadas. Se inició la estampida de los rebeldes de regreso a sus lugares de origen y para el 13 de octubre, se firmó la paz y la amnistía que prometía que nadie iba a ser castigado por haber participado en la rebelión. Mientras tanto, al interior de San Juan Chamula se había iniciado una fractura, ya que había un sector que reclamaba al Pajarito el haberlos hecho entrar en una guerra que no consideraban suya, el líder de esta sección fue Mariano Pérez Me´Chij, quien ofreció su apoyo para sofocar a la rebelión del pajarito. De nuevo, la persecución y el asesinato acompañaron en su retirada (hacia los bosques de Simojovel) a los seguidores del Pajarito, en donde se fundó la comunidad de Rincón Chamula, donde a la fecha siguen conservando y considerándose como tal. Preocupados por una nueva guerra de castas, los ladinos junto con Mariano Pérez, se aseguraron de acabar con el líder de la rebelión, quien después de creer en la amnistía, fue arrestado, conducido al panteón de San Cristóbal y obligado a cavar su propia tumba para ser fusilado frente a un grupo de silenciosos indígenas que observaban con sus inexpresivos rostros. Sofocando y terminando así con la última rebelión de los Chamulas en el siglo XX.

Jan Rus (1995, 173) menciona algo que nos sirve de conclusión: “...se magnificaron las batallas de la ‘Guerra de castas’ al grado de dar a entender que los indios habían estado a punto de arrasar con San Cristóbal y masacrar a sus habitantes.” El miedo a los indígenas, ha sido histórico y se han interpretado estas rebeliones como muestras de la falta de “civilidad” y un supuesto salvajismo que es necesario erradicar y no como una consecuencia, también, de la opresión que ha sufrido la comunidad.

Después de esta serie de relatos, que tienen por objetivo, plantearnos un mosaico de elementos para describir, de forma general la historia y la identidad de la gente de San Juan, pasaremos para concluir, a la actualidad de la comunidad, para tratar de entender, desde el mito y la historia que hemos escrito, algunos elementos del presente.

Actualmente Chamula, cuenta con 76,941 pobladores, mayoritariamente de mujeres que representan el 54%, con altos índices de rezago en términos económicos y educativos (si los comparamos con la media nacional). Según datos del mismo gobierno⁵⁹, capturados del Coneval y del Inegi, vemos, que en 2010, 94.8% del total de la población se encontraba en pobreza, de los cuales 20,924 (25.1%) presentaban pobreza moderada y 58,092 (69.7%) estaban en pobreza extrema. Para el Coneval⁶⁰, están considerados en esta última categoría las personas que tienen una canasta básica alimentaria (y no alimentaria, es decir incluidos transporte público, cuidado y recreación, salud, etc.) con valor de (para agosto de 2019) 1,995.63 pesos mexicanos.

También, habría que hacer algunas acotaciones, ya que una gran parte de los Chamulas han emigrado, debido al aumento demográfico y la escases de recursos dentro del mismo municipio, manteniendo costumbres identitarias como la vestimenta y el idioma, lo que nos dice, que los límites territoriales y simbólicos de esta comunidad, se siguen expandiendo y lo que hoy delimita municipalmente a esta cultura, se ha difuminado y cuando hablamos de Chamula, hablamos más allá de esta frontera. Según Sánchez Benítez (2015, 70) la población indígena en San Cristóbal de las Casas en 1995 era de un 30%. Habría que analizar, cuanta de esta gente, proviene de San Juan Chamula y sería bueno esperar los nuevos censos, ya que el aumento de esta población en la ciudad ha sido exponencial, lo que representa retos en términos de relaciones y políticas culturales, uno de las concreciones a las que quiere llegar este trabajo.

Otro dato revelador, sería el grado de acceso a la escolaridad. En 2010, 55% de la población (lo que significa 45,855 individuos) no accedieron al nivel

⁵⁹ http://www.monitor-odm.chiapas.gob.mx/odm2/wp-content/downloads/Indicadores/2014_Informe_Sobre_Situacion_Pobreza/Chiapas_Chamula.pdf

⁶⁰ <https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Paginas/Lineas-de-bienestar-y-canasta-basica.aspx>

básico obligatorio de estudios, es decir, la mayoría de los habitantes de San Juan no cursaron la primaria o la secundaria. El último dato sería el acceso a la seguridad social (el acceso al sistema de salud estatal y al sistema de retiros, tanto estatales como privados) que afectó al 98.4 % de la población dentro del municipio, que no cuentan con tal.

Para finalizar, una vez que hemos observado la información vertida, podemos concluir, que la población de San Juan Chamula, es resultado de años y de historias que han moldeado una identidad colectiva y por lo tanto, subjetividades que comparten elementos característicos. Tomaremos a estos relatos, como ejemplos de significados, que dan lugar a comportamientos y valores que observamos a lo largo de nuestro trabajo. Así podemos decir, que la actitud que presentan, hosca y hostil, es resultado de una historia esculpida a base de exclusiones y rebeliones ante las influencias externas, manipulaciones que vuelven alerta al Chamula ante cualquier desventaja que puedan sufrir.

Moscoso Pastrana al definir el *Chulel*, nos invita a reflexionar sobre las diferencias simbólicas entre culturas. Menciona Pastrana (1992, 77) que para los chamulas, el chulel reacciona “positivamente cuando se ofende su dignidad.” Una especie de inversión en la que se espera la reacción contraria a lo que se dijo, para reafirmar, Pastrana, relata una experiencia de Ricardo Pozas cuando fue invitado a comer una calabaza, en una finca. Al llegar la dueña y ver la cocción, mencionó que iba a quedar muy dulce, a lo que su cocinera (indígena) contestó que no, que era comida de marrano, haciendo “sentir vergüenza” a la calabaza y motivándola a quedar dulce, tal como lo comprobó el saciado investigador.

Basta con caminar por el centro ceremonial del municipio, por el mercado Tielemans o el andador de Guadalupe en San Cristóbal de Las Casas para darse cuenta que el Chamula, es muy trabajador e intenta, al estilo del K’ox, sacar provecho de las penurias o exclusiones (los indicadores del Inegi y del Coneval nos dan la muestra). También creemos que el celo con el que cuidan sus tradiciones se explica en esa larga cultura de defensa anticolonial, un legado que se transfiere simbólicamente por medio de diversos artefactos culturales como la

música y otros irrigadores de “significados” que comparten de generación en generación, por medio de sistemas como el Patán Abtel.⁶¹

2.2. Sobre los agentes, las políticas y los consumos culturales.

En este apartado, desarrollamos los conceptos claves de agente, políticas y consumos culturales que orientaron nuestra práctica. En la primera parte, desarrollamos el concepto de agente y sus aplicaciones en el contexto de la intervención; después, desplegamos el análisis y acción de ellos; finalmente, con la ayuda de éstos y por medio de las entrevistas (además de la literatura, la información existente e inferencias personales) observar algunos aspectos de las políticas y consumos culturales de la comunidad. Cabe aquí la aclaración, que para este trabajo, acotamos y limitamos nuestro interés en los agentes que permitieron y ayudaron con el trabajo, además de una breve reflexión sobre el contexto cultural.

Identificamos a estos agentes en tres niveles,⁶² por un lado:

A) Agentes que trabajaron directamente en el proyecto y nos apoyaron con puntos de vista y labores culturales: El grupo de músicos y gestores comunitarios que nos apoyaron.

B) Agentes encargados de gestar la cultura en la comunidad y que tuvieron una participación más periférica: Los profesores y directivos de las escuelas.

C) Los agentes o instituciones encargadas de producir, gestar significados y consumos culturales:⁶³ El gobierno tradicional, las escuelas y la casa de la cultura, nos dan un contexto cultural.

¿Ahora, qué entendemos por un agente cultural? En un primer nivel Coelho (2009, 40) reconoce al agente cultural como “Aquel que sin ser necesariamente un productor interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando

⁶¹ Sistema de cargos ancestral de la comunidad por medio del cual se organizan los diferentes trabajos relacionados con las festividades. Los músicos, durante temporadas de un año, forman parte de este sistema, designados para acompañar a los mayordomos en sus rituales.

⁶² Ver figura 1.

⁶³ Proponemos esta división para facilitar la comprensión de los niveles de trabajo, comprendiendo que los cruces inter-agentes es una realidad en la que todos terminan por estar en contacto o jugando diferentes roles.

las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales.” Habría que cuestionarse, si de esta manera, el concepto queda más cercano al de administrador o gestor cultural, al cual creemos, es necesario agregarle más polos que nos permitan entender nuestra propia idea.

Para este caso, los agentes también fueron tanto productores culturales, organizadores y en última instancia, actores necesarios para visibilizar y traducir lo que no alcanzábamos a comprender de la cultura, es decir, ayudas claves en la abstracción.

El campo de acción del agente es la cultura, es decir, el espacio de la creación y gestión de los diferentes significados que existen en determinado espacio y tiempo. Para concretar, diremos que nuestro agente, está más relacionado con las artes y en específico con la música. Para comprender más el concepto, habría que hablar más sobre el campo de acción de éste. Mass Moreno (2006), reconoce cuatro campos rectores y divisores del aparato interno de los individuos y su respectiva división en diferentes capitales individuales: económico, social, cultural y simbólico, todos, relacionados entre ellos, es decir, con una cualidad dialógica e intercambiante. Tanto un campo como el otro está condicionado en su relación con los demás. Un agente cultural, además de lo dicho por Coelho, sería un especialista o actor en el campo de la cultura que se encuentra en constante “producción de un capital específico, como por la lucha de apropiación de este capital.” (Maas, 2006, 39). Para nuestro caso, la música. Y continúa diciendo: “...tiene que mirar, pensar, mover y luchar dentro de este campo (...) Al mismo tiempo tendrá que elaborar sus propias estrategias para ‘moverse’ y luchar por conseguir un mejor lugar dentro del mismo.” Es decir, un agente también es miembro de un contexto y como parte de éste, de relaciones de poder con otros agentes culturales.

Para aclarar más nuestro concepto, conviene citar un párrafo de Martells⁶⁴ donde define que:

Se considera agente cultural aquellos actores (individuales, colectivos,

⁶⁴ http://atalayagestioncultural.es/pdf_en/03.3.E.pdf

institucionales, etc.) que concurren en un contexto determinado y en un tiempo o período definido. Los agentes culturales son el resultado del progreso de lo individual a lo colectivo por medio de procesos de organización y estructuración social de acuerdo con los valores, tradición y las normas de su contexto. Los agentes culturales se agrupan para intervenir a partir de sus propias interpretaciones o valoraciones de la realidad para contribuir a la vida cultural de su entorno en un sentido amplio. Los agentes culturales son fundamentales para la articulación de las políticas sociales y culturales en un Estado democrático sea cual sea la ideología dominante de los gobiernos pero también existen y funcionan al margen de las estructuras políticas. Los agentes son una variable dinámica del territorio que van cambiando y evolucionando a lo largo del tiempo de acuerdo con las condiciones de desarrollo y su distribución territorial, y representan un factor determinante para la consolidación de la intervención social y una garantía para la defensa de los principios democráticos.

De esta manera, la aportación de Martells, además de ampliar en el sentido diacrónico del concepto, lo articula hacia lo colectivo, es decir, nos permite entender a las instituciones culturales como la aglomeración de agentes y que funcionan como uno solo, es decir, el agente, opera tanto en lo individual como en lo colectivo.

Respecto a esto último, dentro de estos agentes colectivos, podemos situar a las instituciones encargadas de gestionar y producir, tanto a los agentes como a los productos culturales. Podríamos hablar de aparatos ideológicos del Estado, Althusser (1988, 25) los divide en iglesias, sistema de escuelas, aparato familiar, jurídico, político, sindical, de información y cultural. El mismo autor, nos propone esta división para reafirmar, que el Estado no es nada más la parte represiva, sino que posee órganos para construir consenso entre la población. Reflexionando respecto a esto, los agentes (tanto públicos como privados, así como colectivos o individuales) serían los encargados de regular la vida cultural de los pueblos o sus

políticas culturales.⁶⁵

Por otro camino y para remarcar las distinciones entre gestor y actor, González (2017) retomando a Bourdieu, diferencia entre sujetos epistémicos y sujetos empíricos, para referirse a los gestores que se encuentran fuera del campo universitario o legitimados por ésta (con algún título universitario), sin embargo, cumplen con los requerimientos para realizar las tareas, que en este caso involucran a la gestión cultural. El dice que:

“Sus prácticas de intervención cultural no están legitimadas en el campo académico, pero poseen propiedades finitas que los distinguen como sujetos reconocidos en el campo cultural. Imaginemos a un promotor cultural comunitario. Dentro de su comunidad ocupa un lugar como vecino. Ese lugar está construido por las características de un sujeto empírico. Sin embargo, al mismo tiempo, como promotor cultural, posee propiedades finitas que lo distinguen de un vecino.”

Y continúa valorando y describiendo la labor de estos gestores empíricos, que aún sin contar con la legitimación de alguna universidad, poseen conocimientos similares a los gestores profesionales y en el caso de Chamula⁶⁶ incluso superiores en términos de experiencia comunitaria. Una de las labores de este trabajo, es visibilizar a éstos, ya que realizan una labor profunda. En todo caso, con la aportación de González, habría que hacer la diferencia entre gestor cultural y agente cultural. Diremos que la diferencia es también la similitud, el agente opera dentro del campo cultural al igual que el gestor, con la diferencia que el gestor estimula la creación de proyectos que involucran a los agentes, por lo tanto, pueden estar relacionados en el objeto o artefacto que manejan y diferenciados en los niveles de operatividad de la cultura, dicho de otra manera, el agente produce y el gestor administra, anima, promueve. En términos semánticos,

⁶⁵ En el siguiente subcapítulo, nos encargaremos de definir nuestro concepto de políticas culturales.

⁶⁶ Hablamos aquí de la labor , como gestor natural de Andrés López López, que iremos desarrollando en este capítulo .

todo gestor cultural es un agente cultural y aunque no necesariamente al revés, sus fronteras se diluyen, es decir, no son conceptos estáticos.

Para finalizar y situados desde el concepto de cultura de Giménez (2007, 210), decimos que un agente cultural, sería aquel sujeto que dentro de este campo produce, involucra, modifica, o administra diversos símbolos o significados culturales, en nuestro caso concreto, relacionados con la música o con la cultura en cada uno de sus campos.

¿Por qué es importante la identificación de estos agentes? En primera instancia, los agentes son circuitos necesarios por los que transitan las políticas y los proyectos como el nuestro; y en segunda, son personas o colectivos que transmiten, de generación en generación la telaraña significados, los cargantes de un carbón simbólico; y por última, la tarea de visibilizarlos es necesaria para su justa valorización social.

Uno de los procesos iniciales del proyecto, fue la identificación y contacto con los agentes para ir conformando un equipo de trabajo. En una comunidad como San Juan Chamula y su particular forma de ser (serios y de pocas palabras⁶⁷), se volvió un reto. Para desarrollar este proyecto, era fundamental, invitar a agentes culturales de Chamula, dar colectivamente forma al proyecto y desde la gestión comunitaria o participante.

Identificamos a varios miembros del municipio, que se mencionan a lo largo de la presente narración, resaltando el papel fundamental que ha tenido Andrés López (Tex)⁶⁸, pintor, gestor y músico tradicional, Flavio López (Anxel), pintor y arpista tradicional, Leonardo Pérez, cantante y acordeonista tradicional, campesino y migrante, como los agentes culturales involucrados directamente en la creación del proyecto, destacando el papel de Tex por su incansable labor en las áreas en las que se desempeña, como artista y gestor cultural de Chamula.

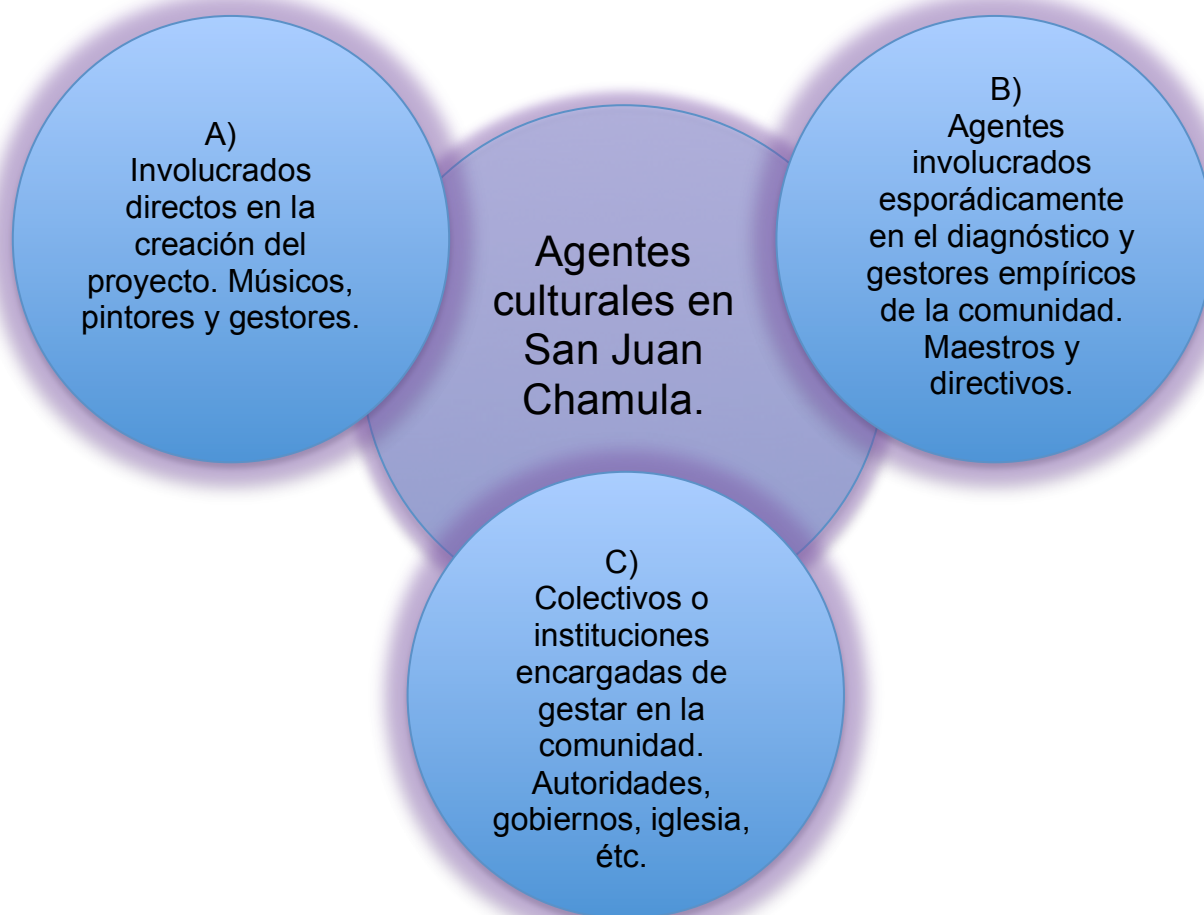
⁶⁷ Viqueira nos ofrece un panorama histórico que puede funcionar para explicar la actualidad del carácter Chamula, el dice (2002, 302-303) que: "...la explotación, el despotismo, y las humillaciones cotidianas que sufrían los indios levantaron entre ellos y los vecinos de Ciudad Real –hacia los que sentían una compleja mezcla de humildad, temor, desprecio y odio– un abismo infranqueable. Todo lo que venía de los españoles era, por lo menos en un primer momento, visto con profunda desconfianza, dado que podría siempre tratarse de un medio nuevo para reforzar el dominio y la explotación a los que estaban sujetos."

⁶⁸ Ver Fotografía 11.

En otro nivel de identificación, tenemos a los maestros Daniel López y Pax López, al director Antonio Dilmar Ballinas Solís y Rie Watanabe, que tuvo un proyecto muy parecido al aquí planteado. Estos agentes, nos permitieron el acceso tanto a las primarias como a las comunidades para la realización de los conciertos.

Por último, identificamos algunos agentes o instituciones culturales: la Iglesia tradicional, el gobierno constitucional, la casa de la cultura, resaltando a las escuelas primarias como agentes culturales activos en la comunidad.

Para dejar más claro los diferentes niveles de análisis para los agentes culturales, planteamos la figura N.-1:



2.3. Epal Chij. (Muchos borregos⁶⁹) .⁷⁰

Sonaron los aplausos y algunos de ellos surgieron de las montañas de los altos chiapanecos, yo no lo supe hasta después.

–Vinieron de San Juan Chamula a escucharte– mencionó con tono japonés y sonrisa de sol, la maestra⁷¹ que organizó el concierto. Las conexiones culturales de lo que vendría después, empezaron a sonar, moviendo los engranajes de toda una historia que latente, brillaba en las lajas húmedas de San Cristóbal de las Casas. Guardé mi violonchelo. Caminando con él, seguí a la mente por los caminos enredados que se me presentaban bajo la luz colonial de las farolas y las tejas recién lavadas por la lluvia.

–Mañana me comunico con él– le dije a la maestra que me acababa de dar el número telefónico. Al voltear a ver los cerros que rodean San Cristóbal de las Casas, imagino miles de rostros silenciosos que observan nuestros pasos. Al día siguiente recibo muy temprano una llamada y todo está arreglado para que visite la comunidad.

Las carreteras que rodean San Cristóbal tienen la cualidad de estar siempre verdes y llenas de borregos, comunes en la cultura tzotzil que habita ancestralmente las zonas aledañas de la ciudad. Desde las orillas de Jovel las colonias “Chamulas” que nacieron a partir de las expulsiones de la cabecera municipal (por asumir religiones contrarias a la religión tradicional) y migraciones por problemas causados tanto por el crecimiento demográfico⁷² como por

⁶⁹ Para los Tzotziles, las ovejas son animales que no se consumen, según Moscoso Pastrana (1992, 76): “Nunca nuestros indígenas comen carne de carnero, pero los tienen por ser indispensables ya que les proporcionan lana insustituible para su vestuario.” Y dice más adelante que: “existe una costumbre, muy antigua, de ir en unión de un rezador a implorar al señor San Juan que no permita que enfermen sus carneros ni que los coman los coyotes.”

⁷⁰ Ver Fotografía N.- 12.

⁷¹ Rie Watanabe fue la maestra que nos permitió todo el contacto inicial, ella ha formado proyectos en la zona, trabajando con su violín y participando activamente en la cultura tzotzil.

⁷² Históricamente, el Chamula fue visto como mano de obra barata para las fincas de café, muchos fueron contratados bajo la figura del “enganche”, en el que según Viqueira (2002, 305): “no estaban ausentes los métodos coercitivos”. A partir de 1950 la situación comenzó a cambiar, el

deficientes políticas económicas (como el subsidio a la ganadería provocando que los antiguos finqueros, despidieran a miles de indígenas).

Por el lado religioso, menciona Cancino Córdova (2006, 72): “Este poder se ejerce contra las personas que cambian de la religión tradicional a cualquiera de las denominaciones evangélicas...”

Colonias como La Hormiga, coronan Jovel y la observan, día y noche desde cerros repletos de gente e iglesias protestantes. Moscoso Pastrana (1992, 76) dice que son: “ya miles los ‘expulsados’ del municipio por haberse convertido en protestantes.” Actualmente, según Viqueira, la situación, abonada por la crisis económica de 1982, resulta en una constante tensión política y religiosa, que explica en cierta parte las migraciones. Viqueira (2002, 307) menciona que dentro de esa crisis:

...coexisten tradicionalistas, católicos y protestantes, grupos afines al PRI, milicianos y simpatizantes del EZLN, seguidores de la diócesis de San Cristóbal, militantes de organizaciones indígenas independientes y de partidos de oposición.

Al ser un centro urbano importante en la región, donde día a día miles de turistas sonrían al que les vende la artesanía o les pide una limosna, estas colonias presentan una imagen distinta a muchas ciudades del resto del país. El poblador tzotzil de la ciudad, sigue conservando, a pesar de las innovaciones religiosas, numerosas costumbres propias de las zonas rurales, conservan su lenguaje y, con algunas modificaciones, siguen habitando sus barrios, muy parecidos a los parajes que abandonaron. Casas de madera, repletas de plantas, alegremente pintadas y con sus techos de lámina, enmarcan una zona urbana con sus Oxxos y sus farmacias similares. Chuk’s andantes (traje tradicional tzotzil hecho de lana de borrego) caminando entre el anillo periférico repleto de

crecimiento de la población chiapaneca hizo innecesaria recurrir a los Chamulas y optar por los guatemaltecos, que cobraban menos, generando con esto aún mayor desempleo, crisis y migraciones de la comunidad a la ciudad, además de sucesos como la colonización de la selva lacandona.

colectivos y tráileres. En fin, los alrededores de Jovel son la clara muestra de que la población tzotzil es un pueblo de costumbres arraigadas que cambia y se adapta, se hibrida con el entorno pero sigue manteniendo una distancia con el mundo mestizo. Es común observar al joven tzotzil de esta zona vestido ya no a la usanza tradicional, sino como la moda impone en los *mass media*, manteniendo, al mismo tiempo, su lenguaje y su recelo con el idioma del Caxlán. La hibridación, como parte de la mezcla cultural de Jovel, se aprecia en cada instante. Vienen y van la cantidad de símbolos que se comparten entre el mundo mestizo y la milenaria cultura tzotzil.

Al salir de la ciudad y empezar a adentrarse en las montañas chiapanecas, no tardas en percibir que tan solo a 2 kilómetros de la ciudad, ya te encuentras sumergido en otra realidad. Los pinos y los encinos, agarrados de las piedras salientes en las montañas, parecen estar detenidos por la neblina que rezuma del verdor.

Después de rebasar alguna moto adaptada de taxi o decenas de camionetas con luces por todos lados, el letrero me avisa que soy bienvenido a la comunidad de San Juan Chamula. De inmediato me pongo en contacto con la persona que había acordado visitar. Nos vemos en la entrada. Me sorprende al ver que es un joven, yo esperaba a alguien mayor.

–Ah, ya te recuerdo– fue lo primero que me dijo. Después de saludarnos entramos de nuevo al coche. Desde las primeras palabras cruzadas la simpatía fue mutua, dos jóvenes artistas con el deseo de hacer un proyecto en conjunto. Se llama Tex (Agente A.), talentoso pintor y violinista y otros instrumentos tradicionales,⁷³ con el cual empezamos a planear un proyecto juntos. Al llegar a su casa, me pasa directamente a su estudio y galería en donde sus cuadros asombran por la sensibilidad con la que retrata la realidad de su pueblo. Después

⁷³ Según Torres Miquel (1997, 87-88) el instrumento más tradicional de Chamula es la flauta o pito. Además, existe el tambor, construido de madera de cedro, aguacate o zapote. La piel suele ser de Jabalí. También existen instrumentos como la guitarra, el arpa, el acordeón, propios de la cultura dominante y dice “hoy forman parte sustancial de la música tradicional indígena conformando de esta manera una muestra de la combinación o sincretismo cultural, que se ejemplifica entre otras aplicaciones en la música, el vestido y la religión.”

de una charla, pasamos a la azotea desde donde se puede observar la comunidad.

–Son tres barrios los que existen aquí. Antes era una laguna. Mira las fotos, mira la vista– decía, mientras bebía de un sorbo las casas apiñadas alrededor de la iglesia verde chiapaneco y blanco, que imponente, se alza al centro del pueblo. Le platico rápidamente lo que traigo en mente, quiero tocar aquí y en los alrededores. Me dice que es una buena idea y me avisa que está por llegar su hermano, el segundo agente cultural contactado, para tocar música tradicional. Le digo que sería muy bueno escuchar, a lo que él me replica, con sonrisa socarrona, que también yo voy a tocar. La plática de pronto vira hacia la explicación de porque es importante, para ellos, seguir tocando la música tradicional. Él me dice que a través del Bat’si Rock (que es la incorporación del lenguaje y la cultura tzotzil al rock) ha habido un cierto auge y reconocimiento de la importancia de toda la cultura del pueblo.

–Muchos jóvenes quisieron aprender de nuevo música tradicional– meditó mirando a su alrededor, observando la tarde que se vuelve un arbol de colores, una paleta de morados y naranjas en el cielo.⁷⁴

–La cultura, como el agua, cuando se estanca, se pudre– soltó sonriendo Tex. Uno de los conceptos más importantes que remarco en este trabajo, además de los procesos de hibridación, es el discurso procesual (enunciando desde ciertas ramas de la antropología), mencionado anteriormente, que afirma que las culturas se mueven y se renuevan en su diálogo interno y externo, es decir: la asimilación del Rock en este pueblo le dio un nuevo respiro a todo lo que ya existía, le dio orgullo a su historia y reconocimiento desde este lenguaje musical.

Podemos reconocer, varios momentos en que las culturas, incluso las que resisten a las influencias externas, muestran el aspecto procesual de la cultura. Flavio López (Agente A.), nos da claves respecto a la asimilación musical, lo procesual de la música Chamula (comunicación personal, julio del 2019):

⁷⁴ Vinajel en Tzotzil, el que siempre cambia.

no hay un registro que diga, en tal año o tal persona introdujo... hay relatos que dicen que anteriormente los instrumentos eran el violín, arpa, guitarra, tambor pero, en el caso del violín, se dejó de ejecutar y se perdió en el transcurso, y según, los zinacantecos lo incorporaron a su música, Chamula se quedó sin violín... vamos a lo mismo, puede ser que uno sus 20-30 años vamos a tener un chelo incorporado... las comunidades si absorben... es lo mismo que pasó con los instrumentos que hoy son los tradicionales, no los había antes.

Lo dicho por este agente, nos permite observar, que las culturas nos renuevan, se mueven y, en el caso de Chamula con su forma particular de absorber, las asimilan e incorporan a sus propias dinámicas y tradiciones, a su propio lenguaje cultural. Esto resulta importante, ya que también nos da claves para entender las formas de sobrevivencia cultural que actúan en esta comunidad.

El profesor de la primaria de Catishtic, Daniel López (agente B.), donde realizamos uno de los conciertos, nos ofrece una perspectiva en primer lugar del significado de la música tradicional y en segundo, de la función de la hibridación cultural, en específico del “diálogo de las músicas”, nos platica (comunicación personal, Agosto del 2019) que:

...vemos que esto es de mucha importancia, porque ciertamente la música tradicional tiene sus valores atribuidos para nuestra sociedad indígena, pero, muchas veces nuestras generaciones actuales pueden tomarlo como un acto de monotonía, cuando vemos que entran instrumentos, combinando la música tradicional (...) es enormemente rico y realza el interés de los niños, para seguir fortaleciendo a la música tradicional...

Podemos concluir que, aunque haya relación entre las culturas, incluso, transferencia de significados y aparatos culturales (como los instrumentos musicales), al pasar por el filtro de la comunidad, sufren una especie de

“chamulización”, es decir, se reinterpretan estos símbolos a través de la historia y la identidad del municipio.

El discurso esencialista (también parte de las discusiones antropológicas) sostiene que la cultura no cambia o no debe transformarse, ya que existe una esencia pura a la cual proteger. Entendemos que así como el agua estancada se pudre, la cultura si no se mueve, si no se innova, tiende a volverse pesada y poco interesante, sobre todo para los jóvenes como Tex o los alumnos que menciona el maestro Daniel. Hay que volverla a dotar de significado, pero ¿cómo resolver esta contradicción?

El discurso esencialista, tiene sus ventajas a la hora en que se construye un discurso de cómo ser un Chamula (en términos identitarios) y, sobre todo en la defensa de su propia cultura, entonces, debemos agregar matices. Baumann (2001, 108) refiere que este posicionamiento: “Al tratar con los niños y con otros disidentes les ayuda a mantenerse por el buen camino ‘Haz lo que te diga tu cultura’, advierte, ‘porque si no, serás un mal miembro o, incluso, no serás uno de los nuestros.” Es decir, así como el esencialismo encierra, en casos como chamula también protege, por eso es que la manera de relacionarnos es respetando este discurso que ha permitido la sobrevivencia de elementos culturales.

Ahora, si los interpretamos desde la hibridación y la actualidad, esa realidad, está en constante cambio, todos somos mezclas de diferentes circuitos culturales y ha sido la mezcla de visiones la que ha construido el Chamula actual, resultado de la confrontación de estos dos discursos. El mismo Baumann (2001, 108) dice algo clarificador, el error del esencialismo es olvidar que “todos practicamos más de una cultura” y agregamos que, igualmente, practicamos estos dos discursos en diferentes momentos.

Flavio López lo menciona de la siguiente manera:

desde mi perspectiva, es una forma de mover un poco... esos eventos, siento así, es esencial que el pueblo tenga una forma de convivir con el mundo exterior, otras formas de música, es muy bueno de una forma,

te ayuda a conectarte con otras músicas, de compartir y de sentir juntos, pero no sé, si les preguntamos a los comités de educación de la comunidad, no sé que opinión tengan, esa es la mía, yo si siento que es como dejar una semilla...

Otra visión de esto la entrega el director Dilmar Ballinas, (agente B), que nos menciona que “sería bueno que si usted toca, poder involucrar los instrumentos tradicionales a lo que usted toca, hacerlo al revés... con un poquito de trabajo se podría hacer el ensamble.” Y nos da una señal clara (comunicación personal,), que el ha podido observar en su trabajo de años, como profesor en la comunidad:

Usted se acercó con respeto, porque si usted hubiera llegado criticando, ellos lo toman como una agresión, y un Chamula es capaz de dar la vida por un amigo, pero si se enojan, ellos son muy derechos.

Para concluir con este debate, diremos que, respetamos el discurso de la tradición y sólo con su permiso, realizamos los conciertos, cada uno de ellos fue consensado con el comité de educación de los parajes y la respuesta de ellos siempre fue positiva.

Ahora, pasaremos a la cuestión de cómo resolvimos, la contradicción entre cultura popular/subalterna y cultura de la academia. Como ya lo hemos mencionado, la intención de esta tesis, es la gestión cultural participante o comunitaria. El gestor, promueve la participación de los agentes culturales activos para generar desde el seno del lugar una apuesta artística que nos involucre a todos. Todo encaja. Colombres (2008, 48) dice:

... un gestor cultural no puede ir a gestar creativamente las culturas subalternas, pues eso sería usurparles un rol fundamental para su liberación con un método paternalista, por seductores que resulten sus frutos. Si se decide trabajar en este campo, tendrá que limitarse a

promover, a activar los mecanismos de la conciencia reflexiva y apoyar humildemente el proceso.

Giménez (2007, 57) menciona, que históricamente, se ha contrapuesto la cultura “popular” o folklórica a la “alta” cultura o las “bellas artes”. Respecto a esto dice que en:

la tradición neo marxista que se inspira en Gramsci se suele contraponer, *grosso modo*, las culturas dominantes, “legítimas” o hegemónicas a las culturas populares o subalternas, bajo el supuesto de que la desigualdad social y la distribución dispareja del poder generan o condicionan ‘desniveles culturales internos’.

El mismo Giménez (2007, 247) nos menciona algo clarificador respecto a esto último: “Rechazamos (...) la idea de que los consumidores de clase media y popular son individuos incultos que necesitan ser cultivados mediante el contacto con obras culturales prestigiosas.” Y se sitúa desde la posición que “... la razón radica en que dicha política ignora el potencial creativo y expresivo de ‘los de abajo’.”

Nosotros, al igual que Giménez, nos encontramos ante la promoción de la cultura subalterna, de la cultura popular, por medio de nuestro trabajo, de nuestro formato de gestión y práctica artística, ya que en los conciertos, situamos a las músicas como expresión de la belleza humana y no de la belleza de las clases que las enuncian. En palabras de Giménez, retomando a Bassand (2007, 249) dice:

el animador o promotor es un actor que estimula la comunicación horizontal y/o vertical en el marco de un proyecto de democracia cultural; infunde confianza en los habitantes de una localidad o de una región (...) estimula la creatividad y la participación; y, finalmente, ayuda a los individuos y a los grupos a elaborar proyectos que tomen en cuenta el cambio social tanto en el nivel local como en el regional.

El presente proyecto, surge de la idea de poner en una situación de iguales, por medio de nuestro concepto del carnaval, a la música clásica con la música que se hace en Chamula. Nuestra propuesta es simplemente incorporarnos y darle un reflejo a la música de ambos, respetando a las artes tradicionales del pueblo y visibilizándolas.

Para concluir, diremos que nuestra postura, fue eliminar las jerarquías históricas, como en el carnaval, ya que al realizar un análisis más profundo, el objetivo de nuestras músicas fue mostrar la belleza que encierran ambas, como significados de culturas con bastas tradiciones encerradas en sus notas. Cuando nos posicionamos desde la semiótica cultural, no existen instrumentos que midan los valores de la música, al contrario, leemos en cada cultura un invaluable circuito de significados que dan sentido a la existencia de los miembros que las habitan.

Siguiendo el relato del primer día, aparece Flavio, hermano menor de Tex, con su arpa tradicional y su mirada seria, nos saluda.

–Bienvenido, vamos a hacer un Bolomchon (pieza emblemática de este pueblo)– me dice. Con bastantes nervios por no saber lo que haremos, saco mi chelo por primera vez en Chamula.

Estos son los tonos–me dice Tex.

Bueno, batik (vamos)– y empieza a sonar una cascada de sonidos brillantes que nos envuelven y nos asoman a una música profunda.

–Todo se improvisa, excepto los temas principales– me sonrían ambos hermanos.

La iglesia del pueblo,⁷⁵ (agente C.) dedicada a San Juan Bautista, es una de las más emblemáticas del mundo, en su interior se ha desarrollado toda una cosmovisión que va de las tradiciones mayas, hasta la asimilación de los rituales católicos asumidos durante la conquista, Victoria Reifler (1986, 87) dice, citando a Bernal Díaz del Castillo que: “Los chamulas fueron una de las últimas

⁷⁵ En el siguiente apartado, hacemos una descripción literaria de su interior y un poco de su funcionamiento.

tribus en ser sometidas por los conquistadores españoles en 1524” y aún hoy, después de la rebelión del Pajarito, el cura sólo oficia, cuando la gente lo requiere.

Adentro, el lugar está lleno de veladoras y decenas de santos a las orillas, no tiene bancas y el suelo está tapizado de puntas de pino, las gentes de la comunidad rezan y cantan hincados, afuera, multitudes de expertos vendedores. La comunidad es sumamente cuidadosa del respeto adentro, es un lugar sagrado y lleno de copal, que con su humo que nos lleva por los caminos sagrados del corazón. La iglesia, está cuidada por gente que observa enfundada con su Chuk blanco (de guardia) los ávidos ojos de turistas que observan con fascinación. Lo que inspira el lugar es automático, estrictamente prohibida la cámara fotográfica y de video. En su inmensa bóveda, al final, en el atrio principal, se observa a San Juan, patrón de la comunidad. En el techo, las pinturas de entre las cuales resalta un jaguar. El bolom,⁷⁶ un animal sagrado para los mayas, y a la cual es dedicada su canción más emblemática.

-Se me acaba de ocurrir una locura -dice Tex sonriendo cuando acabamos de ensayar. Y después de hablar con su hermano en Bat'si K'óp.⁷⁷ Me dicen que es momento de ir a tocar a la iglesia.

-¿Puedo tocar, no es irrespetuoso de mi parte? – Pregunto, detrás de mi chelo.

Vamos –me dicen los hermanos sonrientes. Me sorprende al ver que Tex, saca de su ropero varios Chuk y me pone uno. Me aprieta el cinturón y se ríe. Al ir bajando rumbo a la iglesia desde el barrio de San Sebastián, siento las miradas de la gente al ver vestido al Caxlán con su ropa tradicional. Llegamos a la iglesia, la tarde bosteza dejando ver sus encías naranjas de felino, nos reciben los mayoles a la entrada.

-Hola maestro, pase, ahorita le llevamos su pox– me dice el cuidador de la entrada mientras sudo por completo. Entramos, estoy ahí donde había imaginado tocar, donde creía que iba a finalizar nuestro proyecto.

⁷⁶ Jaguar.

⁷⁷ La traducción al español de Bat'si K'óp, es “idioma verdadero”.

Identificados los agentes culturales (individuales) más importantes de este trabajo (sin ellos hubiera sido imposible nuestro proyecto), pasaremos ahora a un sentido más colectivo, a reflexionar sobre los agentes culturales colectivos.

Existen 3 agentes de esta naturaleza que funcionan como operadoras del mundo cultural. La iglesia tradicional, el gobierno constitucional municipal y la casa de la cultura. Estos tres niveles participan directamente en la organización y en el fomento artístico, con entrecruces entre ellos. Observamos que la comunicación entre estos agentes y la comunidad, es el sistema religioso, figura en donde se articula la cultura de la comunidad, observemos esta situación.

Tex menciona que: “La música en Chamula se dice que es sacra, especialmente dedicada a los dioses, con una función religiosa y digamos que toda su organización está hecha y gira alrededor de la estructura de la iglesia.”

Para reforzar, en otra de las publicaciones del Celali, Torrens Miquel (1997, 87) menciona que: “En nuestros pueblos, la música es una expresión que alegra los corazones, hace olvidar las tristezas y lo más importante, es alimento espiritual para nuestros dioses...” es decir, la música Chamula está diseñada para reforzar la fe, además opera en el sistema de cargos, es decir en la parte administrativa, en la articulación de las fiestas rituales.

Tex dice: “existen más de cien tipos cargos religiosos, en los diferentes tres barrios y cada uno de estos requiere la música tradicional”. Como ejemplo de estos cargos, nos habla del cambio de flores, de las plantas sagradas, que se hace cada veinte días, haciendo presencia los músicos para realizar este ritual. Es en torno de las estructuras internas de la iglesia que se desarrolla el trabajo de los músicos tradicionales. Ella promueve la formación de éstos a través de las necesidades que tiene para sus eventos. Tanto para las fiestas patronales, como para eventos funerarios, la música es necesaria.

Esta distinción entre músico no tradicional y músico tradicional, tiene un significado fundamental, Flavio López, lo conceptualiza de la siguiente forma: “la función del músico tradicional, es cumplir un servicio, que acompañes a los mayordomos, que te piden, digamos que es un servicio, yo pienso que eso es un músico tradicional... es un trabajo,” Tex lo dice de esta manera: “Cada santo tiene

sus representantes que son 2 o sus mayordomos, uno es el cargo menor y el otro el cargo mayor... y cada uno pide su música.”⁷⁸

Podemos observar también, la importancia de la música en la fiesta más grande de la comunidad, el Carnaval o los cinco días perdidos. Penagos (1990, 131) dice:

Súmase al séquito de cada *pasión*⁷⁹ o *caballero*, en el orden y realización de las festividades, un pequeño grupo de cuatro músicos, con sus respectivos instrumentos... encargados de estar siempre con el *pasión* y acompañantes durante los días que dura la celebración del Tajimolcic (Carnaval), siendo una parte indefectible del fondo musical de la festividad...

Como conclusión, la iglesia funciona como un agente que opera y articula los principales significados simbólicos de la comunidad, es por medio de este agente, como muchos de éstos, han sobrevivido a lo largo de la historia de la comunidad.

Pasando a otros agentes, identificamos, a la casa de la cultura, (agente C, de inversión federal y estatal) el cual ha sido un proyecto que ha permitido el desarrollo de músicos y artistas Chamulas. Observamos su importancia debido a que fue aquí donde gran parte de los músicos jóvenes con los que se trabajó en el proyecto se formaron, incluso Tex, fue el director por un tiempo, el más joven que ha tenido este agente cultural.

Aunque ha trabajado con recursos mínimos, como nos menciona Tex (ya que hacen falta instrumentos y maestros), su importancia ha sido relevante. Al llegar a la comunidad, justo antes de descender por la calle principal, se encuentra este espacio lleno de murales que expresan la cultura Chamula. Trabaja con talleres diarios haciendo énfasis en la tradición. Algo a señalar es que la Casa de

⁷⁸ Cruz López Moya (2017, 139) dice: “La música regional de los Altos de Chiapas ha sido reinterpretada continuamente. El sistema de cargos religiosos que practican Tsotsiles y Tseltales exige contratar a músicos para que los acompañen durante los rituales que les corresponde organizar durante largos periodos.”

⁷⁹ *Pasión*: personas que tienen a su cargo las festividades del carnaval y de los santos, tales cargos constituyen una pesada carga económica que pocos soportan. Son respetados y obedecidos por la comunidad.

Cultura es gestionada completamente por la gente de la comunidad, esto ha permitido que las clases que se imparten aquí surjan completamente de su identidad y con la finalidad de apuntalar esta misma.

Aparte de las festividades religiosas, uno de los lugares donde se promueven los conciertos son en este espacio, conciertos con una función más cercana al goce estético, esto manda una clara señal de hibridación en cuanto las funciones de la música (ya que la música tradicional es música para la religión) ya que surgen nuevas formas de acercarse a ésta, por medio de agentes como la casa de la cultura, aunque después de observar, nunca llega a haber una separación, ya que el Chamula, suele ser una persona muy apegada a su religión.

El otro agente es el gobierno constitucional (agente C) que también requiere de la música, al organizar eventos. Tex nos platica “el gobierno da un apoyo anual... Y hace concursos de música tradicional.” También nos menciona que este agente tiene importancia sobre todo en la difusión hacia afuera de la comunidad, ya que ha sido la encargada de llevarlos a tocar a diferentes lugares fuera de su pueblo, en festivales o en eventos de gobierno⁸⁰.

Hablaremos ahora de los lugares donde se toca la música, en específico, donde ubicamos a nuestro proyecto, en donde lo podíamos realizar. Respecto a esta infraestructura, nos topamos con una variante compleja a la costumbre occidental de los lugares donde se hace la música. Tex dice:

Donde se toca más la música es en la casa de los mayordomos y después van mucho a la plaza, hay momentos donde se juntan varios grupos de mayordomos y hacen rituales ceremoniales en la plaza y en la iglesia... En otro momento, es en los ojos de agua, que son lugares sagrados, calvarios y cerros, esto en fechas también especiales, en cada fiesta grande, donde la gente peregrina y siempre va primero la música, porque se dice que ella purifica el camino... y el otro momento es en las inauguraciones como

⁸⁰ Hubiera sido importante recuperar más material respecto a la situación cultural desde el gobierno constitucional. La realidad política del pueblo nos lo impidió, la última vez que quisimos realizar entrevistas, el pueblo estaba acosado por grupos paramilitares y la presidencia quemada, siendo difícil levantar el material, que dejamos para trabajos posteriores.

las casas nuevas, como un motivo para alegrar el corazón de los dueños de la tierra (yajvalel binajel), como pedir perdón por haber construido ahí... la otra sería en la música fúnebre (2018).

La sacralidad de la música tradicional nos permite entender los lugares donde ella se manifiesta.⁸¹ Al no ser un show solamente para el goce, naturalmente sus espacios se dan en sus lugares sagrados, acompañando la oración o el peregrinaje, hemos documentado que el principal escenario son las iglesias, ya sea en la cabecera municipal o en la mayoría de los parajes. Después las plazas, donde se dan rituales con música e incluso donde se realizan los conciertos de música popular. Después tenemos los altares de las casas de los habitantes, ya que la mayoría cuenta con uno y que es en general donde se dan los agradecimientos en un ambiente más privado.

Esto nos llevó a nuestro último agente, de profunda importancia, donde se van a desarrollar los conciertos: las escuelas públicas de la comunidad (agente C.), ya que son espacios que consideramos propicios y naturales para nuestro proyecto. Escogimos estos lugares porque ya cuentan con la infraestructura (salones e incluso pequeñas salas) y con el público natural, además, ellos ya tienen sus labores como animadores o promotores culturales. Para observar su labor respecto a esto, Pax López, (agente B) nos da un panorama:

...tenemos una materia de educación artística, dentro de ello está la danza, la música, que se ve de primero a sexto, hay temas que se deben de tocar y tienen que conocer los tipos de música, ya sea de acá o de otro lugar, es importante... lo que ha faltado, no hay con que practican la música, si hubiera, me imagino que se desarrollaran sus talentos de los niños.

Una visión muy importante sobre la escuela como agente (ha incluido talleres de música, danza, ajedrez y manualidades), nos la da el profesor Dilmar

⁸¹ Uno de los lugares más sagrados aparte de la iglesia es la morada de San Juan en lo alto del cerro del Tzonté'Vitz donde se encuentra un altar en medio de la neblina, sitio de peregrinajes importantes para la comunidad.

Ballinas, (agente B) que además de su labor como docente y director realiza una labor como gestor comunitario y maestro de música, una labor que trasciende sus funciones ya que, como el mismo lo dice:

comencé a meter el teclado, pero como no dispongo de tiempo para darles clase, yo toco, ellos cantan, apenas el año pasado abrimos el taller de música, con 14 flautas, dos guitarras e instrumentos de percusión... lo que hago es que me meto a internet y lo que aprendo se los enseño allá, en los nueve años que llevo ahí e impulsando la música con ellos.

Nos menciona, también, que esta labor, ha sido bien recibida por los padres de la comunidad que “no quieren que salga de ahí, que yo no pida mi cambio” y dice que aunque no es su función dar clases de música, le gusta mucho.

En los ratos libres de los niños, él les enseña además de los instrumentos, solfeo y canto. Nos menciona que gracias a la música y a lo que ha hecho alrededor de esta, la comunidad “que era muy cerrada” se ha ido abriendo un poco a otras cosas: “desde que empecé a incluir la música, la comunidad se abrió un poquito más, incluso, ya han llegado otros investigadores...” y menciona que una compañera, de la universidad de Colorado, realizó una investigación cultural. Tres meses después de su labor, los niños se despidieron de ella con una canción que les enseñó. Ella menciona en su tesis, según el director, la importancia de la música. Incluso, gracias a la labor de Dilmar, una de sus alumnas, ya decidió estudiar de forma profesional, música.

Como conclusión, estos agentes, operan alrededor de diversos niveles en la comunidad. La iglesia, nos brindó significados históricos, muy relacionados con las autoridades tradicionales, del cual decimos, nos hizo falta reflexionar más. La escuela, nos permitió, acercarnos a la gente de los parajes y fue necesaria ubicarla como agente que opera y permite, con el permiso de los comités de educación (otro agente, que sería necesario reflexionar) realizar proyectos culturales.

Regresando a la iglesia y nuestro primer día en Chamula, después que se abrieron las puertas, caminé e hice el “persino”, la lluvia de miradas se concentraron en nosotros y nuestros instrumentos, nos movimos directo al atrio principal, ahí donde se encuentra San Juan, dentro, uno camina sobre la alfombra de pino, la gente sentada en el suelo hacía sus rituales, a veces, alguno cargaba alguna gallina viva junto a las velas, mientras otros se concentraban en sus cantos, sumergidos en algún especie de trance religioso. Los rostros piadosos se confiesan frente a los espejos que porta cada santo a la altura del pecho.⁸²

Al llegar frente a San Juan, abrí el estuche ante las personas que se reunieron a nuestro alrededor, los niños, con sus sonrisas de mazorca, se acercaban lentos como gatos, los adultos, con los ojos redondo, me recorrían a mí y al violonchelo. Emocionado, de igual forma, yo recorría de arriba hacia abajo el espacio amplio, lleno de pequeños fuegos y rastros de cera derretida.

–Cada año los repintamos– menciona Tex, señalando los animales en el techo, mientras afina su violín. Flavio afinando el instrumento principal de la música tradicional, el arpa, el Bankilal⁸³, el más alto en la jerarquía musical tradicional, afirmaba con la cabeza.

2.4. Sobre la función social de la música.

Para concluir el presente apartado, reflexionaremos un poco más sobre la función social de la música, en relación con mi instrumento y, como resolvimos el reto de hibridar nuestro proyecto por medio de la gestión comunitaria. Desde las sociedades primitivas, (en donde era parte del ritual, del trance) hasta la actualidad, la historia de la música occidental, ha mostrado variaciones e hibridaciones en su función, donde actualmente, tiene funciones más estéticas o del goce, una simple manera de disfrutar por medio de los sentidos el sonido, en algún espectáculo o show.

⁸² Esos espejos, tienen la finalidad de estarte mirando mientras haces tus confesiones, señalando que si mientes, al fin de cuentas es a ti mismo en el reflejo.

⁸³ Hermano mayor.

La música académica, que por muchos años permaneció en los monasterios, en las iglesias o en coros de convento, también tuvo la función sagrada o ritual. Con la revolución de Lutero, se superó la idea de que la música erotizaba cuando era demasiado compleja y comenzó lo que se conoce actualmente como el formato de la música de cámara⁸⁴. Pero no fue hasta el romanticismo (S. XIX) que la música conoció el espectáculo público, que ha devenido hasta lo que conocemos actualmente. El trámite es simple. Uno compra un boleto, hace una fila e ingresa al concierto. El significado, pareciera girar en torno al que cada espectador le ponga y claro, al que el artista logre proyectar. De alguna manera es libre y plural, pero el marco formal en torno al cual se desarrolla el concierto, generalmente, no remite a lo ritual, ni a lo sagrado. Eso no significa que carezca de significado o de momentos de sacralidad, ya que también la música académica, es un discurso polifónico de posturas frente a ella, y hablar de una sola música académica, sería esencialista, ya que niega las diversidades e historias dentro de ésta.

Por el contrario, la música Chamula, pertenece al tipo de conciertos que se entienden por medio del rito y lo sagrado, es decir, existe un universo de significados que rodean y que funcionan para subrayar la religiosidad de esta cultura. Para el Chamula, no solamente está sonando música, es una conexión directa con la divinidad. Tex lo dice claro: “Nuestra música es sagrada porque nos permite comunicarnos con Dios”.

Para concluir con este reto⁸⁵, diremos que la recreación de nuestras músicas se vertieron en un proyecto que tuvo una finalidad educativa, es decir, mostramos, (en particular a los niños), los aspectos más importantes de la historia y significados de nuestras culturas, y fue en la incorporación del violonchelo a la música que tocan estos jóvenes, como hibridamos la cuestión de los instrumentos y fue, en nuestra inspiración del carnaval, cuando agregamos a los niños a nuestros ensambles, cuando nos mezclamos todos en una sola canción, incorporando la sensación de colectividad en nuestros conciertos.

⁸⁴ Música que remite a un salón o cámara, en la cual y por las necesidades sonoras de los instrumentos, era necesaria la resonancia de estos lugares.

⁸⁵ En el último capítulo de la tesis, observaremos más claramente esta conclusión.

De regreso a nuestro concierto en la iglesia, las veladoras producían un calor intenso detrás de nosotros mientras los murmullos y la tensión, electrificaba el ambiente y subía la adrenalina. Con el sudor recorriendo el cuerpo y templados los instrumentos, suenan las primeras notas del arpa, Tex me dice al oído que toquemos con todo y comienza el agradecimiento. Con nuestras notas lanzadas directamente al corazón de San Juan, la gente comenzó a escuchar. Nuestra música sonó en toda la iglesia. Al calor de las velas se sumaba el calor de la gente.

Leonardo Pérez (agente B) nos dice lo siguiente: "...nunca había visto un violonchelo acá en Chamula, nadie sabía si se puede combinar la música tradicional con éste" y no nada más son las fusiones instrumentales, son también las funciones de la música las que se hibridan en proyectos como éste⁸⁶.

La cascada de notas que surgen del arpa, nos dieron el fondo y Tex con su violín y yo, nos movimos fluidamente por encima de estos sonidos brillantes. Si alguna vez he vivido un concierto con la misma emoción es difícil recordar y lo que queda en la memoria, es la alegría con la que la gente escuchó su Bolomchon y la forma en como ofreciendo el pox nos pedían amablemente que nos acercáramos a tocar música a los santos que tenían a su cargo.

–Mero Lek, muy bueno como suena– me dijo Tex y la gente alrededor.

A pesar de no ser una costumbre, los aplausos sonaron, volvieron a surgir, ahora desde el corazón de los altos de Chiapas⁸⁷.

⁸⁶ Es importante aclarar, que nosotros no pretendimos y no tocamos lo que se conoce como música tradicional, ya que como hemos visto, esto significa un cargo y una tradición que nosotros respetamos, además de ser miembro de la comunidad. Hablamos entonces de una recreación de la música de Chamula.

⁸⁷ Ver Fotografía 13.



Fotografía N.-11. Nuestro amigo Tex y su Hermana.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.



Fotografía N.- 12. Chij, borrego.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.



Fotografía N.-13. Después del concierto en la iglesia, con Tex y nuestro amigo Flavio López.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.

2.5. Sobre las políticas y consumos culturales.

Por último, hablemos sobre las políticas culturales que se llevan a cabo en San Juan Chamula con el fin de promover y fomentar la cultura en general y la música en particular. ¿Cuáles son los diferentes productos, patrimonios, símbolos o consumos que se promueven o fomentan en la comunidad y, quiénes lo administran? A partir de esto se despliega el presente apartado.

Enfocaremos el sub-capítulo en tres niveles; primero, con la ayuda de algunos autores, definiremos que entendemos por políticas culturales; por el otro, ya observamos a tres agentes o instituciones culturales que orientan diferentes niveles de políticas culturales en el municipio; finalmente, visualizaremos por medio de la entrevista (5 en total) y la inferencia, algunas carencias y hábitos de consumos culturales.

Dos alertas, primero, no pretendemos mapear la pluralidad de políticas culturales de la región, lo mismo aplica para los consumos y las carencias culturales.

En Chamula, las políticas en este campo se generan desde distinto lugares, destacándose la iglesia⁸⁸ por la organización de las principales actividades culturales, además de la efectuada por la casa de cultura, el sistema de escuelas públicas y el gobierno constitucional. ¿Ahora, qué entendemos por políticas culturales?

Giménez (2007, 239), respecto a las políticas públicas señala que son

...un conjunto de acciones emprendidas por un sistema de actores internos o externos de las instituciones, en función de los recursos, objetivos y finalidades en proceso de ajuste permanente conforme se van evaluando los resultados.

⁸⁸ Es importante señalar, que en la actualidad Chamula, la disputa entre religiones ha cuestionado la totalidad y el poder de la iglesia tradicional. En el territorio, es común ver iglesias de otras corrientes, por lo tanto, sería incorrecto generar una visión totalizante, aunque esta institución siga siendo la hegemónica.

El mismo autor, señala que la cultura, entendida como red de significados, se encuentra en la actualidad, en una tensión entre el Estado y el mercado y menciona (2007, 239) que el Estado tiene buenas razones para invertir en la cultura ya que ésta funciona como:

...fuente de legitimación, como fundamento y clave de la identidad nacional, como título de prestigio en la competencia internacional, como fuente de recursos en la economía nacional (turismo, etc.) como parte del orden moral que plasma a los individuos y los convierte en ciudadanos honestos, capaces de elegir democráticamente, etc.

Como conclusión señalamos que la política cultural surge de la intervención del Estado con las diferentes instituciones y agentes culturales (públicos y privados) que se mueven dentro del campo de la cultura.

En la misma ruta, Coelho (2009, 241) quién nos define a la política cultural como:

...ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objeto de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. A partir de esta idea, la política cultural se presenta así como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento del aparato burocrático responsable de ellas.

Por último, agregaremos lo que menciona Martinell y López Cruz (2007, 25) de la Universidad de Girona, quienes dicen que: "...cabría destacar que hablamos de Políticas Culturales en plural por la diversidad existente de éstas, ya sea, en un sector concreto de la cultura o en un territorio determinado."

Para concluir con la construcción de nuestro concepto, diremos que las políticas culturales, son el conjunto diverso de acciones e intervenciones (tanto públicas como privadas) realizadas por agentes en el ámbito de la cultura, que tienen como objetivo, administrar, animar y promover los significados que dotan de sentido a una comunidad, mediatizados por un contexto de relaciones de poder. Por lo tanto, las políticas culturales nacen con diferentes objetivos políticos como la construcción de una identidad nacional, la preservación o el “ordenamiento” burocrático necesario para estas tareas. ¿Cómo ubicamos este concepto en San Juan Chamula?

El patrimonio cultural es el conjunto de artefactos culturales tanto “objetivados” como “interiorizados”, llamados también tangibles (pirámides, iglesias, monumentos, recursos naturales, paisajes, etc.) e intangibles (la historia, las lenguas o saberes ancestrales, etc.) que contienen valor cultural para determinado geosímbolo, éstos, suelen estar ligados a la memoria colectiva, a la historia.

En Chamula, muchas de sus políticas culturales están orientadas a la administración de este patrimonio celosamente cuidado. Giménez (2007, 231) señala que la memoria es “generadora y nutriente” de “identidad” y responde a una necesidad de valorización del pasado en el presente. En la actualidad (sobre todo en San Cristóbal de las Casas) y con el impulso del turismo, estas políticas, también han sido orientadas a la construcción de artefactos, imbuidos de la identidad indígena, para el consumo de los visitantes, para el comercio de la simbología de la comunidad.

Ya señalamos a los agentes principales en el apartado anterior, y hemos dicho que entre las principales instituciones que promueven el patrimonio cultural, está la iglesia tradicional. En este sentido Coelho (2009, 241) menciona dos tipos de intervenciones, por un lado, a través de normas jurídicas, que rigen la relación entre agentes y artefactos culturales (en un sentido administrativo, burocrático) y; por medio de intervenciones directas de acción cultural.

La iglesia, alienta por medio de las festividades y el sistema de cargos a los agentes culturales, desarrolla políticas en este sentido y, al mismo tiempo,

propone la normatividad, las reglas y protocolos que se siguen en las fiestas tradicionales. En decir, dota de normatividad y al mismo tiempo genera la acción cultural directa al organizar las festividades. ¿Qué tan profundo es el análisis de la cultura, a partir de estos monumentos o artefactos visibles a primera vista?

Giménez (2007, 230) nos ofrece guías y propone diferenciar entre cultura declarativa y cultura practicada (cultura dicha y cultura en acción) para profundizar nuestras reflexiones. Dice que, dentro de la cultura declarativa, existe todo un catálogo o repertorio de obras valorizadas, (patrimonio cultural) como las obras de arte más emblemáticas, sus canciones propias o sus monumentos culturales, (como la iglesia) que serían una manera de declarar la “vida simbólica” ante los que nos acercamos a observar.

Ahora, el mismo Giménez (2007, 230) dice que “... no debe olvidarse que hay que presumir siempre un desfase entre la cultura efectivamente practicada y la cultura dicha...” por lo que debe irse más allá de esta última. Visto de otro modo, la cultura de San Juan, aunque articulada por la Iglesia, es más vasta e involucra muchos elementos más. La cultura dicha fue un punto de inicio importante, pero como Giménez (2007, 232) dice “...sería un error metodológico inferir la existencia de un sentimiento real de apropiación patrimonial solo a partir de los discursos de los líderes o de las autoridades...” o sus monumentos.

Pax López (Agente B), maestro de la comunidad de Catishtic, observamos que: “...en la cultura, donde está nuestra identidad de cada uno de nosotros, encontramos muchas cosas... es una parte de la vida de todo ser humano...”

Para concluir, creemos que la iglesia de San Juan, es quizá el monumento más representativo y aunque no resulta por metonimia el conjunto de la cultura en general, nos permite observar las políticas culturales más importantes en la comunidad. ¿Cómo podemos caracterizarlas?

Giménez (2007, 240-241) nos ofrece un instrumento para definir y reconocer las finalidades de las políticas culturales. Las divide en 1) las políticas carismáticas, que son las que apoyan a creadores reconocidos, 2) las políticas de democratización de la cultura que son las que procuran acercar las obras a

mayores públicos y 3) la democracia cultural, que es la que busca estimular la creatividad y expresión (generalmente de los grupos subalternos).

Las políticas desarrolladas por la iglesia del municipio entran en dos niveles según la propuesta de Giménez. Por un lado, son políticas de “democratización de la cultura”, ya que eventos como el carnaval, son una manera de acercar a todo el pueblo y turistas a estas manifestaciones artísticas y al mismo tiempo, rozan la “democracia cultural”, ya que son una puesta en escena en la que participa todos los asistentes.

Por otra vía, la Casa de la Cultura del pueblo (agente C.), desarrolla toda una diversidad de políticas culturales. Esta institución, según su propia información,⁸⁹ se fundó en 1991 con el objetivo de “promover y difundir la riqueza cultural del municipio y de generar espacios de iniciación artística que impulse las potencialidades creativas de la población infantil y juvenil.” Cuenta con 4 salones para talleres, una sala de juntas y dos bodegas en donde se realizan talleres de lecto-escritura en lengua tzotzil, dibujo y pintura, tallado en madera, música tradicional, danza tradicional. Se ofrecen exposiciones artísticas, conferencias, presentaciones de libros y encuentros artísticos. Forma parte de diferentes instituciones culturales más amplias, en el plano estatal: del Coneculta,⁹⁰ en el plano étnico: a través del Celali⁹¹ y cuenta también con recurso federal por parte del Conaculta.⁹²

Como ya se había mencionado, ésta realiza continuamente proyectos de formación artística que ha dado como resultado una generación de jóvenes que actualmente forman parte de diferentes cargos tradicionales y que ya cuentan con una formación sólida como artistas. La mayoría de los jóvenes con los que realizamos este proyecto, surgieron de ahí.

Aquí, según la división de Giménez, podríamos decir que se realizan políticas de democratización cultural (ya que aquí se enseñan las manifestaciones

⁸⁹ https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=centro_cultural&table_id=1452

⁹⁰ Coneculta: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes.

⁹¹ Centro Estatal de Lenguas, Artes y Literatura Indígenas.

⁹² Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

propias de la cultura de San Juan) y carismáticas ya que por medio de esta casa, se promueven a los artistas de la comunidad.

Cabría aquí, para finalizar, un análisis breve del Conaculta (en el cual está inmersa la casa de la cultura), institución que ha marcado un sentido muy claro en la construcción de la identidad de nuestro país y nos permite observar el sentido y objetivos de las políticas culturales. Giménez (2007, 242) menciona que, constituida en 1998, esta institución equivale a “un verdadero ministerio de cultura.” Y ejerce las “atribuciones de promoción y difusión de la cultura.” Su modo de acción es central y vertical, ya que el presidente de la república designa al director general y este a su vez, nombra a todos los jefes de departamentos locales o estatales y es solo entre estos que se deciden los rumbos de la institución.

Esta verticalidad, es contagiada desde el núcleo hasta las instituciones periféricas o estatales que a su vez, rigen localmente a la cultura, inhibiendo, según Giménez la democracia cultural, es decir, la estimulación de la creatividad de los sectores subalternos al negarles un lugar en las decisiones o rumbos que toma este importante agente.

Esta institución, históricamente, ha tendido, por inercia, a dotar de sentido nacionalista a las políticas culturales del país. Giménez, dice que el sueño de todas las Secretarías de Educación, (a la cual está adscrito el Conaculta como órgano autónomo y descentralizado) ha sido “la integración de una cultura nacional unificada que facilite la gobernabilidad del país.”

Pasando brevemente al último agente⁹³ productor de políticas, la autoridad constitucional, ha fomentado por medio de concursos o posibilitando la salida de los artistas locales a otros lugares para realizar conciertos o exposiciones, la cultura del pueblo. Aunque es un apoyo considerable (Tex menciona “hacen falta muchas cosas, trabajamos con el mínimo”), este ha permitido que se distribuya más allá de los territorios de la comunidad la identidad de San Juan.

⁹³ Queda abierto, para un trabajo posterior, un análisis más profundo del diagnóstico de las políticas culturales realizadas por este agente.

Para cerrar, diremos que el diseño de estas políticas culturales por parte del Estado (con sus respectivos matices), tienen funciones y objetivos ya señalados por Giménez, tales como la búsqueda de la legitimación, la construcción de una identidad nacional, el fomento del turismo y, que operan en distintos niveles, en la construcción del consenso social señalado por Althusser, es decir, la gestión de la cultura como aparato del control social.

Giménez (2007, 244) menciona que: "...la orientación y el sentido de las políticas culturales resultan sobre todo del significado y la función que las ideologías políticas atribuyen a la cultura." Es decir, en tiempos neoliberales, donde el mercado y la lógica de la ganancia se imponen, la cultura se vuelve un valor de uso que se ha transferido, poco a poco, su gestión, por parte del Estado a la esfera privada o empresarial, dando más peso al valor de cambio, a las ganancias que generan. Según Giménez, la cultura y particularmente las artes "no son más que mercancías que los consumidores demandan en el mercado."

Pasando al último tema de este capítulo, hablaremos de los consumos culturales. Ya dijimos que no es una comunidad aislada del resto del país, la influencia de la música hegemónica es parte del entorno sonoro. El director Dilmar, nos dice que: "la música que consumen son rancheras, bandas y gruperas" y Leonardo López (2019) menciona que "... no habíamos escuchado una música clásica así como en violín y el chelo, de esas no. Antes solo nomás de música tradicional... o sea el arpa, la guitarra, tambor, acordeón y la sonaja..." El maestro Daniel López, da otro panorama al decir, respecto a la música clásica que: "se había escuchado algo, pero nunca habíamos tenido ese contacto tan cercano."

Flavio López, nos menciona, "de hace 500 años, lo que ha quedado es poco... ha habido cambio..." Ahora, nos encontramos ante un panorama en el cual en las mismas comunidades se pueden ver distintos hábitos de consumo, propios de la globalización. "En cuestión de la música, Chamula consume mucha música norteña" continúa diciendo que "Los corridos es más de gente adulta... Los jóvenes, bajo la influencia del rock." Ante la pregunta de que eventos hay en la comunidad, el nos dice algo clave "...casi no hay eventos, no hay eventos, así de

un enfoque cultural, nunca había visto un concierto, así tal cual de música clásica, no hay.”

En la última Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumos culturales, en Chiapas, realizada por el Coneculta en el 2010,⁹⁴ se mencionan datos reveladores. Aunque la encuesta es realizada a nivel estatal, nos ayudan a entender el contexto cultural en el que está inmerso Chamula. Los datos dicen que un 58.4 % de la población del estado nunca ha ido a un concierto en vivo. El porcentaje de chiapanecos que dice haber asistido a un concierto de música clásica es de 4.75 %, siendo la música de banda la que mayor asistencia tuvo con el 26.38 %. Otro dato revelador es que el 24.31 % de las personas que no asisten a un concierto, no lo hacen porque les queda lejos el evento.

Pax López, nos habla en su entrevista de:

la aculturización, que viene a cambiar acá, tanto la música, como la vestimenta... como ahorita se ve, hay música rock. La raíz es la música tradicional pero, hay cosas que se están perdiendo, en vez que se mejoren... se pierde el ritmo, se pierde la forma, quizá también el interés de los jóvenes, ya no quieren escuchar música más antigua.

El director de la primaria de Tentic, Dilmar Ballinas y quien tiene un panorama amplio nos menciona que:

hablando en general de la comunidad, ellos consumen, rancheras, banda, gruperas, la música clásica no es escuchada por ellos, uno que otro tal vez lo traiga en su vehículo, pero de los que ya han salido del estado, pero estamos hablando de un porcentaje muy bajo... y en los eventos va por encima su música de ellos, porque ellos mismos tocan.

Coincidiendo con nuestro diagnóstico y estadísticas que ya hemos mencionado.

⁹⁴ https://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/

Para concluir, a partir de este panorama podemos justificar la necesidad de nuestro proyecto, con datos empíricos demostramos la necesidad de seguir trabajando en la elaboración de proyectos culturales que involucren al pueblo, en la expansión de sus consumos culturales y en la animación y promoción de los ya existentes. En las conclusiones de esta tesis, desarrollamos la necesidad de generar políticas de inclusión y tolerancia cultural en ciudades como San Cristóbal, que tienen una alta población indígena. Este apartado, nos permite fundamentar, desde la reflexión y la recuperación de datos empíricos, la necesidad de crecer socialmente en estos temas de importancia fundamental para la complejidad multicultural de nuestras realidades.

Conclusiones.

Recuperando el aliento, las ideas empezaron a surgir junto con los agentes con los que tocamos esa idea en la iglesia. Después del agradecimiento, nos fuimos rumbo casa de Tex. Emocionados recordamos junto a Flavio las sensaciones y, empezamos a proponer. Recordando los objetivos principales de este trabajo, el más importante, era provocar a los músicos de la comunidad para realizar conciertos en conjunto y promover el encuentro de la música que quiero compartir y presentarla en conjunto a la comunidad. Hasta el momento las ideas surgieron de ellos: ensayar música tradicional, presentarla en la iglesia, etc. A partir de esto, les comenté la idea de que nos presentáramos en algunos parajes del municipio. Ellos accedieron y nos pusimos la tarea de organizar esas actividades. El objetivo de esto sería promover el gusto por la música y, al mismo tiempo, motivar a los jóvenes y niños de la comunidad a aprender su propia música, a la par de conocer el violonchelo y la música más representativa de este.

Unos días después, al regresar de nuevo a San Juan, Tex me recibe sonriente y me avisa que me tiene otra sorpresa. Van a llegar un grupo de jóvenes que desde hace algún tiempo se dedican a la música tradicional. Los “Dagobertos” nombre con el cual se refieren a los hermanos. Después de entrar a la casa, me los presentan uno por uno. Tex me dice que se le ocurrió otra locura, vamos a grabar un disco con canciones tradicionales y con la novedad del violonchelo para

promover nuestra música en las diferentes presentaciones. Y así comenzó la nueva etapa del proyecto, con los “Dagobertos” incluidos. La grabación se realizó y, aunque el disco se encuentra en una etapa de post-producción, se puede apreciar la labor realizada con todos estos chicos. Es, también el primer producto que ofreció esta tesis.⁹⁵ Esperamos contar con el presupuesto para terminar de pulir el proyecto.⁹⁶

Con esta información, análisis y propuesta de proyecto, (sumado a nuestro cuerpo teórico del primer capítulo) se culmina en lo que narramos en el tercer capítulo de la tesis, veremos, como resolvimos todo lo propuesto.



Fotografía N.- 14. Grabación del Cd.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.

⁹⁵ Ver Fotografía N.- 14.

⁹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=7Nt_qkbIGGU&t=100s

3.- Capítulo.

Conciertos didácticos en Los Altos chiapanecos.

(Bach huye de los toros y bebe su *pox*.)

Introducción.

En éste último capítulo, se pretende justipreciar las reflexiones anteriores, colocarlas en la práctica y narrar la experiencia del proyecto a la luz de estos constructos teóricos. Es el momento en que relatamos, de principio a fin, la globalidad del proyecto.

En esta introducción, se darán los ejes nodales y las justificaciones del *porqué* de cada uno de los conciertos, así como la importancia de sus momentos previos. Se harán las crónicas y las cavilaciones que permitirán ver la riqueza del periplo. Cada palabra es una imagen, por lo tanto intentaremos plasmar y extraer del paisaje visual, lo necesario para comprender la complejidad teórica de las vivencias.

Se escogieron 4 conciertos para analizar en el texto. Antes de estos, hubo alrededor de 15 presentaciones preparatorias en diferentes lugares de San Juan. Éstos, nos permitieron desarrollar un lenguaje común con los artistas locales y crear, al mismo tiempo, un concepto de concierto (inspirado en el carnaval) que sintetizara lo que previamente habíamos desarrollado y conversado. Fue un período de selección y *préstamo cultural*,⁹⁷ en el cual los involucrados vivimos una apropiación del proyecto, hibridando diversos saberes e individualidades. Llegamos siendo ajenos y poco a poco nos convertimos en un nosotros, en un plural en el que la frontera se volvió cada vez más transparente (aunque siguió existiendo).

⁹⁷ Colombres (2009, 53) al hablar de la transferencia de significados, dice que: “...un sujeto individual o colectivo analiza los elementos de otra cultura y adopta los que considera convenientes (...) Es lo que en antropología se llama *préstamo cultural*”. A lo cual agregamos que una vez asimilado, se da el proceso de hibridación, cuando se significa el conocimiento desde la visión de los sujetos colectivos.

Hablando sobre estas apropiaciones, Colombres (2009, 53) dice que: “La apropiación no es imposición ni aceptación indiscriminada, irreflexiva, sino un acto por naturaleza *selectivo*.” Y también de re-significación, de volver esencia lo asimilado. Los conciertos previos, debates y diálogos nos sirvieron para sentar las bases de esta apropiación, además, el continuo ir y venir de las ideas evitó imposiciones y ayudó a fomentar la igualdad de condiciones de los integrantes. El resultado, no fue la suma de las partes, sino la integración en un total completamente nuevo.

De estos cuatro conciertos, tres se realizaron en escuelas primarias de diferentes parajes⁹⁸ de Chamula (Catishtic, Tentic y Pilalchen) y un cuarto concierto, fue realizado en la comunidad de Acteal,⁹⁹ municipio de Chenalhó. En los siguientes sub-capítulos, se detalla la lógica interna de cada uno de los conciertos, los efectos causados, además de las justificaciones y reflexiones pertinentes.

El pisar el territorio que pertenece a los indígenas modifica la visión. Como si la mente y los pensamientos, se borrara y huyera del cuerpo, dejando lugar a la percepción, al cuerpo que siente y observa sin prejuicios... y respeta. Invito al lector a entender de la misma forma las experiencias transmitidas en este trabajo.

Aquí se retrata a gente valiosa y sonriente. Fui invitado a comer en sus casas, a platicar en sus mesas o alrededor de su fogón, la mayor parte del tiempo estuvo la risa y el trato amable.

El respeto y la transparencia del trato es la base para cualquier trabajo, así como el observar y entender, con ojos epistémicos, los conocimientos ancestrales que poseen las comunidades indígenas, para nutrir y aumentar con éstos, los saberes propios y seguir aportando al desarrollo de nuestras realidades y a la construcción de un modelo de sujeto y de músico, ideal. Zemelman (2005, 26) afirma que:

⁹⁸ En Chamula, se denomina *paraje* a un lugar dentro del mismo municipio, pero fuera de la cabecera municipal, de mucho menor tamaño y poblado de forma más dispersa. La totalidad de parajes, forma el municipio de San Juan Chamula.

⁹⁹ Acteal, es una comunidad que aunque no se encuentra situada en el municipio de San Juan Chamula forma parte de los pueblos Tzotziles, y está situada, igualmente en los Altos de Chiapas.

Se requiere de un conocimiento que facilite a quien lo construye y a quien lo utilice el darse cuenta de lo que significa ser sujeto: en suma, que contribuya al desarrollo de su conciencia como ser de la historia, por lo tanto constructor de circunstancias que conforman el espacio de su destino.

3.1. Antecedentes del proyecto.

Como ya lo dijimos, las discusiones previas en la universidad sentaron las estructuras para el desarrollo y el pensar del proyecto, es decir, su andamiaje principal, sus ejes articuladores y dudas, además de las diferentes perspectivas en torno a la naturaleza del trabajo. ¿Y qué significa esta naturaleza? La respuesta la podemos encontrar en los primeros dos capítulos, pero nos guía recordar lo complejo de la historia y del contexto de la comunidad.

Cabe señalar que una de las principales inquietudes durante este momento de discusión o retroalimentación en la universidad, era el respeto hacia la comunidad, a su historia y a evitar la imposición de perspectivas o colonización cultural. Las clases y las asesorías dejaron ver la esencia del trabajo y como ya se señaló, se propuso una tesis de *gestión cultural*. Creo que esta etapa fue inexorable y de gran importancia ya que nos permitió ver los riesgos y los cuidados con los que debía tratarse mi praxis.

Durante este plazo, que abarcó desde el primer y segundo semestre, se observó emerger al proyecto desde una corriente específica¹⁰⁰ de *gestión cultural* (dentro del universo de posturas que abarcan esta disciplina). Las sombras del proyecto, se iluminaron a la luz de ciertos autores.

Ya señalamos la importancia del debate previo, donde la tesis encontró su punto neurálgico. Fue en el encuentro y la discusión de las ideas, dudas e inquietudes, donde nació finalmente la perspectiva teórica, embrión de la acción futura.

¹⁰⁰ Como ya se mencionó en capítulos anteriores es un proyecto de gestión cultural participante, en el cual se involucran tanto creadores como comunidad.

A la par de estos debates, se desarrolló, también, la parte musical, el montaje de la 6 suite de J.S. Bach. El codirector de la tesis, el profesor Vladan Koci¹⁰¹, nos ayudó a trabajar durante los dos años que duró la maestría. Se requería que la música tuviera un nivel profesional. Uno de los objetivos fue ofrecer un material musical de alta calidad, que no distrajera a los oyentes y mostrara respeto por el oído de los asistentes.

Con estas herramientas, faltaba la pieza que soldara lo planeado con lo real. La maestra Ríe Watanabe,¹⁰² nos abrió las puertas y contactos para iniciar el recorrido. Fue fundamental, durante este periodo, hacer un análisis de los agentes culturales para nutrirse de su experiencia y saber.

Desde la primera vez que se viajó a Chamula se ensayó¹⁰³ y se tocó la música del pueblo, fue una entrada sin ambages, al estilo de los Chamulas. De hecho, como está narrado en el segundo capítulo, desde este primer momento, se dio el concierto (sin buscarlo, gracias a los agentes), desde el formato y la función social de la música¹⁰⁴ del pueblo. Fue este evento en la iglesia, revelador, y dio bastante significado al resto del trabajo, disipó dudas y dejó ver, desde el principio, la negociación que iba a ser entablada entre las opiniones de los que rodeábamos a este plan.

Aquí destaca la incorporación de varios jóvenes que continuamente entraban y salían del proyecto (un concierto estaban y al siguiente eran otros). Roberto, Alberto y Leonardo (los Dagobertos), fueron los que más intensamente colaboraron sin dejar de mencionar a Benjamín y Jaime. Todos ellos, destacados artistas de diferentes parajes que nos brindaban una perspectiva más vasta de la

¹⁰¹ Vladan Koci: Destacado violonchelista y profesor de nacido en la República Checa que ha realizado un importante labor formando violonchelistas jóvenes y de maestría aquí en Chiapas.

¹⁰² Ríe Watanabe: Destacada violinista de origen japonés, que desde hace algunos años trabaja muy de cerca con diferentes comunidades indígenas, apoyando y creando proyectos con ellos. Su sensibilidad social la hace resaltar dentro de la escena musical.

¹⁰³ Ver fotografía 15.

¹⁰⁴ Un concierto realizado en función de alabanza hacia los diferentes iconos sagrados de la comunidad. La gente que asistió, era gente que ya se encontraba rezando y se sumó al acto ritual que la música encabezaba en ese momento.

estructura cultural.¹⁰⁵ En este momento fue donde se estableció una confianza entre los miembros. Es de resaltar que todos estos jóvenes se mueven entre las artes con bastante naturaleza, es común para ellos estar tocando continuamente en las diferentes celebraciones que se realizan en el municipio, la música, es parte de su día a día, así como sus tierras donde siembran o sus negocios que realizan dentro y fuera del municipio, sin descanso, ellos conviven entre sus tradiciones y sus trabajos.

En esta etapa fue común hacer agradecimientos en la iglesia.¹⁰⁶ Resultaba una sorpresa, llegar a casa de Tex y después de algún ensayo anunciar que íbamos a Chu'í Na.¹⁰⁷ Generalmente como una forma de agradecimiento previo a otros eventos, me enfundaban el chuk y partíamos. Al llegar, la gente que realizaba sus oraciones, al escuchar la música, se acercaba a escuchar con atención y a disfrutar con alegría.

Se habló con claridad desde un principio cual era mi objetivo, dar conciertos alrededor de la comunidad. Violonchelo y ensambles tradicionales. Es decir, violonchelo y acordeón o, violonchelo y arpa o, diferentes fórmulas, que nos involucraran a todos. Se había planteado en la tesis la idea de realizar un diálogo musical, una sesión de preguntas y respuestas entre los diferentes instrumentos.

Al pasar del tiempo, se realizaron más conciertos, en los cuales se iba dibujando con más claridad, cuál era el papel del chelo dentro del ensamble que iba naciendo. Su lugar, era acompañar como instrumento melódico, parecido a la voz.

Una de las características fundamentales de la música de Chamula, es la improvisación, ir desarrollando ideas musicales a lo largo de las piezas, en armonía y balance con los demás instrumentos. Cada uno de ellos tiene su momento. Y no se dice o ensaya, es algo que se empieza a sentir conforme avanza la pieza.

¹⁰⁵ En la realidad del pueblo de San Juan, las diferencias entre la gente de la cabecera municipal y los parajes es visible, ya que acostumbrados más al trato con el extraño y el turista, manejan otro tipo de convivencia.

¹⁰⁶ En total se realizaron 4 conciertos dentro de la iglesia.

¹⁰⁷ Como se traduce iglesia. Casa Sagrada o casa del espíritu.

Al mismo tiempo, atrás de todo esto, se iba gestando una idea en común. En concreto, un formato de espectáculo en el cual se iban presentando cada uno de los instrumentos, se iban jugando con las fórmulas de los ensambles y con cada concierto se nutría más y más esta idea.

También durante este periodo del proyecto se nos permitió acercarnos a la comunidad y empezar a sentir el grado de aceptación y gusto por lo que estábamos haciendo. Al tocar, la gente se acercaba a hacernos comentarios e incluso a mostrar amablemente su desacuerdo con algún momento de la presentación. La mayoría de la gente nos brindó sus muestras de apoyo.

Uno de los momentos claves, fue la realización de una grabación que sintetizó hasta este momento lo que habíamos venido trabajando musicalmente. Rápidamente nuestra música se empezó a distribuir y a vender en los mercados de Chamula. Esto representó un momento de alegría y miedo ya que me ponía en el centro de la escucha de un amplio sector de la comunidad.

Mientras pasaba con rapidez esta etapa, la relación que se tejió con los músicos fue creciendo. Los conciertos muchas ocasiones se realizaron en lugares que son sagrados para la comunidad, cuevas, manantiales y montañas, fueron espacios donde se fue construyendo la idea, el plan. Fue también, el momento donde se involucró, después de asistir a la fiesta, la idea de entender al carnaval como un concepto que podía tejer todo nuestro trabajo, el resultado (idea de Tex) fue, el sumar a los niños y niñas a nuestros ensambles, entonces, había que llevar más instrumentos e invitarlos a tocar y cantar.

La relación que se tejía iba más allá de la música. Durante los viajes y los ensayos se fue estableciendo la confianza necesaria. Así fue como empezamos a conocer un poco más de la cultura de Chamula.

Así nacieron los cuatro conciertos que narraré a continuación. Como nota aclaratoria para el lector, se pueden realizar dos formas de leer el documento que presentamos a continuación. El primero es mediante una lectura fluida, más literaria de los conciertos, permitiéndose el no leer los comentarios a pie de página, ya que la parte de arriba del texto, está escrita a manera de crónica, ya que se consideró escribirla de forma literaria. La segunda es una lectura más

detenida, en donde se van leyendo las reflexiones al pie de la lectura. Lo hicimos de esta manera, por dos razones, la primera, ya dicha, invitar a lecturas más rápidas y la segunda, en una especie de análisis del mismo texto. En el texto a pie de página, vienen las reflexiones que hicimos, a partir de lo explicado en los dos capítulos anteriores.

Invitamos a leer de la forma que más les plazca.



Fotografía N.-15. Ensayo, al fondo, Javier y Chus, hermanos de Tex que tocaron continuamente con nosotros.
Realizada por Flavio López López.

3.2. Pilalchen, cueva, piedras y pinos.

El recital que voy a narrar, tuvo lugar en el paraje llamado Pilalchen. Enfilado rumbo al municipio de San Andrés Larráinzar, contiguo al de San Juan Chamula, se encuentra este sitio, dentro de los límites territoriales de esta cabecera municipal. Al descender por entre cerros y maizales, nos desviamos de la carretera principal por uno de esos caminos rurales que como venas conectan a todo Chamula, directo a la Escuela Primaria Rural “Lic. Manuel Larráinzar.”¹⁰⁸

Una mañana transparente, nos encontrábamos ante nuestro primer concierto (ya con todos los antecedentes, discusiones y acuerdos).¹⁰⁹ Se había arreglado que al arribar a la comunidad platicáramos con las autoridades del paraje, el comité de educación.¹¹⁰ Es importante señalar que siempre que se realiza un evento de este tipo, hay que pedir permiso a los encargados correspondientes, generalmente a los adultos del pueblo que atienden y observan lo que está pasando en la escuela y sus alrededores. Fueron dos instancias a las que se pidieron los permisos. En la escuela, se hizo por escrito desde antes. A las autoridades tradicionales, al arribar.

Al llegar, nos estaban esperando. Este concierto se realizó gracias a uno de los jóvenes¹¹¹ que asistieron a nuestros ensayos en San Juan, es oriundo de

¹⁰⁸ Ver Fotografía N.- 16.

¹⁰⁹ Todos estos conciertos se concibieron a partir de la gestión cultural comunitaria propuesta desde el primer capítulo (inspirados también en <nuestro sur> o los saberes de la comunidad: el carnaval). Fue meses antes, donde poco a poco, desarrollamos las ideas que dieron forma a estas presentaciones. Se había consensado la música que se iba a tocar, los músicos que íbamos a participar y los lugares a intervenir, así como el formato de concierto. La gestión que propusimos (situada desde la provocación de los espacios y los sujetos), diseñó la propuesta. Aquí lo que se observa, es el resultado de todo este proceso. Aunque fuimos depurando nuestra propuesta, arribamos a estas presentaciones con una idea empapada de los diferentes ángulos culturales, una síntesis de todos éstos y un consenso de lo que se debía realizar.

¹¹⁰ Como se ha mencionado, Chamula es una comunidad en donde la resistencia hacía la conquista cultural es proverbial. Es necesario respetar cada uno de los protocolos que la misma comunidad impone a la gente foránea. Desde nuestra visión o enfoque, ningún movimiento haríamos sin el consenso de las autoridades correspondientes, ya que somos consientes del esfuerzo que se hace día a día por preservar los usos y costumbres. Desde la gestión que proponemos, el consenso más básico, es necesario para nuestro proyecto.

¹¹¹ La mayoría de los jóvenes que participaron con nosotros, fueron parte de un numeroso grupo que se formó y aprendió en la casa de la cultura, generando una red que se apoya mutuamente para diversos eventos. En la totalidad del proyecto, nos apoyamos en los artistas de la comunidad, reforzando nuestras ideas sobre la gestión cultural.

aquí.¹¹² También ayudó el hecho de que su progenitor era precisamente la autoridad principal del paraje.

Después de saludar a algunas personas, el comité nos esperaba. En un ambiente de seriedad, nos preguntaron nuestras intenciones y objetivos.¹¹³ También, a su vez, el director de la escuela nos pidió esperar a que terminara el receso para juntar a todos los niños y niñas en la biblioteca. Después recibir nuestros refrescos,¹¹⁴ nos dispusimos a platicar con la familia de nuestro amigo y a esperar la presentación.

Hasta este punto, junto con los antecedentes que ya se mencionaron, la confianza y el trabajo previo, jugó un papel fundamental. Nos presentábamos en una comunidad en la que nos recibía un compañero con el que habíamos compartido previamente, esto nos abrió las puertas en diferentes niveles, como muestra, nos estaban permitiendo tocar en su escuela y vagabundear por la comunidad, observando de cerca las formas de vida y el entorno cultural.

También es importante decir que se escogieron por tiempos¹¹⁵ y formas el ensamble que formábamos Tex y yo, es decir una combinación entre acordeón, chelo, violín, sonajas, guitarra tradicional y tambor.¹¹⁶

¹¹² Ver Fotografía 17.

¹¹³ Es habitual en las comunidades en resistencia o bajo dominación de fuerzas externas, el lenguaje parco hacía los extraños. Como mencionamos en el primer capítulo y bajo las reflexiones teóricas de J. Scott, estas comunidades generan un lenguaje en común, hacía el interior, y un lenguaje, también común, para las relaciones que se entablan con el exterior. Este lenguaje, que juega entre lo oculto (interno) y lo público (externo) puede mostrar diferentes facetas en las diferentes relaciones sociales que se entablan. De entrada, a mí, como músico mestizo, siempre me ponían un tono serio y distante, con desconfianza, generalmente después de los conciertos, su lenguaje cambiaba y se mostraban más flexibles y confiados. El punto de reflexión, fue el observar este lenguaje oculto que se manifiesta en distintos tonos como la parquedad o en lo picaresco (lo carnavalesco, Bajtin lo menciona como la “cultura cómica popular”) como una forma de mostrar su diferencia o incomodidad. O al contrario, “un tono muy amable”, para generar lazos fraternos. Siempre hay un tono de burlesco en las relaciones que se entablan en la comunidad, poco a poco, mientras nace la confianza, se va volviendo amable y fraterno. Podemos concluir, que el lenguaje, tanto verbal como no verbal, es un espacio cultural, una geografía simbólica donde las culturas se amurallan o resisten, así como una forma natural de clandestinidad. En una ciudad como San Cristóbal, el tzotzil es un idioma por el que transitan cientos de negocios (como los mercados) y relaciones sociales que pasan desapercibidas (o se esconden) para aquel que no habla el idioma.

¹¹⁴ Es costumbre en la comunidad ofrecer refresco como muestra de respeto y amistad.

¹¹⁵ La mayoría de los músicos tienen sus labores en el campo por las mañanas, resultando difícil que nos acompañaran a todos los eventos. En la relación que se entabla entre el Chamula y la música, no hay separación de sus labores agrícolas o actividades laborales. Por la mañana campesinos, por la tarde músicos.

Además, una sección de la presentación era la 6 suite para violonchelo sólo de J.S. Bach. Era el momento de la combinación y los puentes musicales.¹¹⁷

Después de finalizado el receso de los niños y el griterío, nos avisaron que el recital se iba a llevar a cabo en la biblioteca de la escuela, para que cupieran todos los estudiantes. Con el montón de instrumentos, pasamos a acomodarnos.

Esta primera impresión, al ver a los niños observando nuestros instrumentos, fue motivante. Ya listos, se dirigieron unas palabras para presentarnos y saludar. Aunque la escuela se enseña en castellano,¹¹⁸ las palabras que más eco y respuesta tuvieron, fueron las dichas en tzotzil por Tex, ya que la totalidad de los niños pertenecen a esta cultura.

Se inició la música con sólo de tambor, y poco a poco, surgiendo del silencio, entró el violonchelo. Era una improvisación que ya veníamos tocando (así inicia el cd que grabamos) para abrir nuestros recitales. Después, se continuó con un movimiento clásico, el preludio de la Suite. En la mitad de nuestra presentación se daba una sesión de preguntas y respuestas entre el acordeón y el violonchelo. Continuaba otro movimiento de la Suite. Y aquí, pasó algo interesante ya que a

¹¹⁶ Buscamos desde un inicio generar un proceso de hibridación que incorporara los diferentes símbolos culturales de los involucrados. Una manera de provocar este proceso, fue mediante los ensambles que realizamos. Tomamos elementos de la cultura mestiza como el violonchelo y de la cultura tzotzil los instrumentos tradicionales, buscando como resultado, un ensamble híbrido. Estamos convencidos de que es la única manera posible, debido al contexto e historia del lugar. Además, fue una situación que se desarrolló naturalmente. Los agentes culturales de la comunidad nos llevaron desde los primeros ensayos a involucrar el violonchelo a la música de Chamula. El resultado de este encuentro, fueron los ensambles, en los que la base, eran los instrumentos tradicionales, con improvisaciones del violonchelo, situación a su vez, bastante natural, debido a que en la música Tzotzil generalmente se improvisa. Ya habíamos hablado de que la forma natural de las comunidades para seguir resistiendo era mediante la apropiación y resignificación de las influencias exteriores. De alguna manera, mediante el proceso de hibridación, se chamulizan los conocimientos, objetos o personas que arriban a la comunidad. Fue muy evidente en el caso de nuestro proyecto que desde un principio el sello y el estilo era impuesto por ellos.

¹¹⁷ Como parte del dialogo cultural propuesto y siempre con la autorización del pueblo, se presentó esta Suite. Es importante señalar que ellos accedieron y aceptaron. Era importante compartir la historia de nuestro instrumento por medio de este repertorio tan representativo. Fue este momento, el puente cultural, en donde la idea, era compartir, por medio de nuestras músicas, mensajes de paz, alegría y tolerancia, en donde se resaltara la belleza de nuestras culturas, en igualdad de condiciones, en donde ni una ni otra ejercía una supremacía sino todo lo contrario, un respeto por los que estábamos involucrados en ese momento.

¹¹⁸ La mayoría de los maestros son mestizos.

Tex, se le ocurrió la idea de invitar a todos a cantar y tocar el Bolomchon¹¹⁹. Se distribuyeron sonajas a varios niños y niñas.¹²⁰ El ambiente que se generó se volvió más vivaz cuando se supo que uno de los niños presentes tocaba la guitarra tradicional y lo invitamos a estar en el escenario.¹²¹ Igualmente, otro de los niños agarró el tambor. Con todo este círculo que nos rodeaba cantamos el Bolomchon y la alegría se desbordó. Todos estábamos involucrados en el acto musical. Y así finalizamos.

Esta etapa o primer recital, nos abrió un horizonte de sucesos que nos hicieron reflexionar. Por un lado, el espacio al ser tan grande, nos restaba atención, ya que no se escuchaba bien hasta atrás del galerón y esto, permitía a los niños estar inquietos. Lo que notamos es que las primeras filas estaban muy atentas y participativas. Incluso hubo niños que lloraron al escuchar las diferentes músicas. También, fue notorio que fue algo completamente nuevo el hecho de escuchar el violonchelo y que gustó. Había tanto gente como maestros asomados a las ventanas, las manos entre los barandales, escuchando la música.

Después de realizar el concierto, se nos llevó a la casa de la autoridad y se nos brindó una comida. También se nos invitó a conocer el principal atractivo natural de la comunidad y por el cual lleva su nombre, una cueva que recibe con las cruces verdes y las plantas sagradas. Con mucha alegría caminamos por los bosques cercanos y platicamos.

¹¹⁹ El bolomchon es una de las piezas más tradicionales, parte de su “repertorio de obras valorizadas”, se podría decir que es una especie de himno de las comunidades de los altos de Chiapas, con mucho significado identitario (he visto como lloran al cantarlo). Habla, esta canción, en rasgos generales del espíritu del jaguar y su relación con la visión sagrada del cielo y de la tierra, además de reflejar el sentido “animista” de la cultura tzotzil. Tengo la hipótesis, (vale decir ignorancia) que los Chamulas, son migraciones de centros más cercanos a la selva (los grandes centros civilizatorios del periodo clásico mesoamericano), donde el jaguar era un símbolo común en su entorno cultural. Este símbolo, parte importante de la cultura maya, ha sobrevivido en artefactos culturales como la música (además de las vestimentas o atavíos festivos), que ya hemos mencionado como irrigador de significados, resaltando su importancia como transmisor de estos.

¹²⁰ Desde nuestra visión de gestión cultural era muy importante que no sólo los artistas si no también el oyente interactuara de alguna manera con el proyecto. Fue aquí donde encontramos el punto exacto donde lograr ese objetivo. Al involucrar a todos cantando las canciones tradicionales, lográbamos generar ese concepto de obra colectiva que observamos en el carnaval. Retomando un poco las ideas que dan vida a esta festividad, observábamos que era una fiesta, una gran puesta en escena que involucra a todos los participantes, “no se asiste al carnaval, se vive”. Tomando eso como inspiración, el resultado fue esta pequeña propuesta que permitió concretar la idea proyectada.

¹²¹ Ver Fotografía N.- 18.

Regresamos con muchas ideas y dudas para seguir profundizando nuestro quehacer artístico y con una necesidad de plantearnos como mejorar a partir de las experiencias obtenidas en esta primera y aleccionadora primera presentación.¹²²



Fotografía N.-16. Niños de la Primaria de Pilalchen.
Realizada por Andrés López López.

¹²² O también voluntad de conocer. Situados en esta dimensión, cada paso que se daba en la comunidad se reflexionaba con la intención de saber y conocer más el espíritu de ésta. No es simple morbo, existe toda una necesidad de conocer a nuestros pueblos que conforman la complejidad mexicana. Es a partir de este conocimiento, de estar y pensar desde el sujeto colectivo que representan los Chamulas, como podemos construir propuestas para el desarrollo general de un conocimiento que nos permita ser mas cercanos, tender puentes y sobre todo generar ideas para hacer frente a la realidad cada vez más compleja que se nos presenta. Sin esta voluntad, en contrapunto con la recuperación de saberes, no hubiéramos captado la idea de Tex, de volver más participativo el evento. Creemos que esta voluntad por parte de este agente cultural, proviene del espíritu colectivo y carnavalesco que habita y sobrevive en los Chamulas.



Fotografía N.-17. Con nuestro amigo Florentino, oriundo de Pilalchen.
Realizada por Andrés López López.



Fotografía N.-18. Niños en el escenario.
Realizada por Florentino López.

3.3. Catishtic, San Valentín ¿Cómo está tu corazón?¹²³

El segundo concierto que se realizó, fue llevado a cabo en el paraje de Catishtic, Chamula. Desde muy temprano, nos citamos con Tex para llegar a primera hora a la comunidad. Los niños se encontraban en formación en el patio de la escuela, nos esperaban como parte de las celebraciones del 14 de febrero, el día del amor y la amistad.¹²⁴ Al llegar, nos pidieron realizar la presentación para todos los niños y niñas presentes, solicitud que aceptamos, al mismo tiempo, debido a las experiencias anteriores, solicitamos al director de la escuela que nos facilitara el hacer un concierto con los niños de sexto año, en un salón más pequeño, que nos permitiera mayor cercanía con los estudiantes.

Es importante señalar, que al igual que en el concierto anterior, la solicitud se hizo con antelación y por escrito, tanto a los directivos escolares como al comité de educación. Este concierto fue posible gracias a las gestiones del hermano mayor de Tex, Pax López,¹²⁵ maestro desde hace varios años en esta escuela, a 15 minutos de distancia, de la cabecera municipal.

De igual manera, las autoridades y la gente de la comunidad, al saber de nuestra presencia, se acercaban a la cancha de la escuela. Los niños, al vernos, mostraron su curiosidad. Mientras sacábamos nuestros instrumentos, éramos observados por hombres y mujeres que, desde la distancia y con sus trajes de lana, se acomodaban en cuclillas alrededor de la cancha.

A lo largo de varios viajes, noté que es común, para las comunidades de Chamula, construir como centros políticos y sociales a las escuelas, siendo lugar

¹²³ Ver Fotografía N.-19.

¹²⁴ Ver Fotografía N.-20.

¹²⁵ En este punto, hacemos hincapié en la ubicación y mapeo de los agentes culturales que permiten fluir los proyectos. Los agentes, nos permitieron el acercamiento, la traducción y la gestión necesaria para realizar. Tanto los maestros, las escuelas y los gestores empíricos de la comunidad, fueron visibilizados con anterioridad. Ellos, son circuitos por los que transitan los proyectos y las políticas culturales, por lo tanto, es fundamental contar con toda esta información. Por otro lado, el balance de los “consumos culturales”, permitió ubicar los “hábitos de consumo” y contar con las herramientas y argumentos necesarios, para visibilizar la música que queríamos recuperar para nuestro trabajo (la música tradicional). También, permitió entender, la necesidad de contrarrestar el efecto de la “música de masas” con la incorporación de una música (J. S. Bach), que contiene valores más profundos. Estos conciertos, nacen del diagnóstico que realizamos en Chamula y tuvieron el objetivo de señalar la importancia de ciertas músicas (clásica y tradicional) en la vida comunitaria.

de reunión de todos los órganos y diferentes autoridades, tanto civiles como tradicionales. Es, por lo tanto, la escuela un centro, desde diversas perspectivas de la vida comunal.

Las chimeneas humeantes y los pinos enmarcaban la vista. A primer plano, decenas de niños y niñas juguetones con sus trajes y faldas tradicionales. Al contrario de la anterior escuela, aquí, la mayoría de los maestros, eran hablantes del tzotzil, originarios o pertenecientes a la cultura Chamula.

En el primer concierto, se dieron algunos problemas con el audio. La mayoría escuchó con atención las piezas que se improvisaron, se decidió, por razones acústicas, solo tocar el ensamble entre violonchelo y guitarra tradicional.

La parte fundamental de esta presentación, se realizó cuando terminamos de tocar en el patio de la escuela y partimos seguidos de una corte de niños de 6to año rumbo al salón. El maestro, muy amable, nos indicó nuestros lugares y les explicó a los niños la importancia de la difusión y el valor de las artes. El ambiente era más cercano y permitió tener mejor interacción con los niños y niñas.

Gracias a la experiencia que habíamos acumulado, se desarrolló un espectáculo o formato de concierto, en el cual se iba conduciendo, a manera de diálogo, a los instrumentos.¹²⁶ Improvisaciones del chelo con la base de la música Chamula, seguidos de movimientos de la 6 suite de Bach, para ir culminando la presentación con el Bolomchon, acompañado de niños que quisieran tocar los instrumentos tradicionales. De igual forma el ambiente fue más colorido y bello,

¹²⁶ Cuando hablamos del rescate y la valoración de los saberes de nuestras culturas originarias (Do Souza Santos), en concreto, la propuesta fue en dos niveles de recuperación. El primero, fue entender la calidad y profundidad de la música tradicional (y sus festividades como el carnaval), además de observar y rescatar la función que cumple para la vida social de la comunidad. Esta música, fue revalorada en cada una de las presentaciones (hay que mencionar, que hicimos una “recreación” de esta música, ya que como mencionamos, la música tradicional es un cargo que tiene una función religiosa y es, por lo tanto, un lugar reservado para los Chamulas) y se tomó como la base para nuestros conciertos. El segundo nivel que manejamos, fue remarcar el lugar que tiene la música tradicional para el tejido social, ya que es un centro de significados y un lugar fundamental para las creencias y ceremonias sagradas de la comunidad. Todo el tiempo y en todo lugar, hay música. Esto permite extraer este conjunto de saberes y generar, en un futuro, propuestas en diferentes lugares de la Republica. El generar proyectos artísticos, podría ser una manera de restablecer la vida comunitaria, que vuelva a relacionar a las personas con sus propias historias y saberes.

cuando la música fue ejecutada por los presentes, ya fuera por las sonajas, la guitarra o el canto de los niños y niñas.¹²⁷

Realmente, esta presentación, fue una de las más memorables y profundas, podría decirse que fue en ésta, donde realmente se lograron los diferentes objetivos que nos habíamos planteado. Aunque la música de Chamula era la que generaba la principal alegría, podemos decir que la presentación de los movimientos de la música clásica generaba una curiosidad y escucha genuina y sincera. Puedo decir que la gente de San Juan escucha de forma atenta y profunda la música en general. Es un pueblo muy sensible a su propia música, les genera una conexión en automático con su propia cosmovisión, con su historia y su religiosidad. En general, toda esta presentación fluyó de la manera en la que se buscaba.

Al terminar, fuimos llamados por el comité para platicar. De igual forma, estos hombres serios, nos empezaron a preguntar de qué se trataba lo que estábamos haciendo. Al estar hablando el tzotzil, yo no podía comprender total lo que se estaba diciendo, generando un poco de preocupación. Tex, al notar esta situación, sonriendo me señalaba que cuando podíamos regresar, que les había gustado y que estaban de acuerdo en generar este tipo de eventos en sus comunidades.

Así, nos fuimos con una buena sensación y con la certeza de que el respeto es la base para el entendimiento de las culturas.¹²⁸

¹²⁷ Ver Fotografía N.-21.

¹²⁸ La ecología de saberes, propuesta desde las corrientes epistémicas del sur, nos habla que debemos generar un buen ambiente entre estos saberes, no contaminar con supremacías o jerarquías y, sobre todo, no cometer *epistemicidio*, al negar la realidad e importancia de los conocimientos de los pueblos. Nuestro proyecto se situó desde estos postulados teóricos, es decir desde el respeto hacia las visiones de las comunidades indígenas.



Fotografía N.-19. Anuncio de la Escuela.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.



Fotografía N.-20. Niños esperando el concierto.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.



Fotografía N.-21. Esperando el Bolomchon.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.

3.4. Tentic, en los límites simbólicos.

El tercer concierto que realizamos, se llevó a cabo en Tentic, una comunidad en los límites entre Chenalhó y Chamula, en la Escuela Primaria “Hermegildo Galena”.

Con un fondo de imponentes cañadas y paredes que cortan por la mitad a las montañas, se encuentra este paraje, al que se llega después de unos 45 minutos de camino. Es uno de los parajes geográficamente más lejanos del municipio. Incluso su clima es más caliente, ya que aquí inicia el descenso de las altas montañas. En los caminos que lo rodean, el cambio de vegetación se vuelve evidente, los pinos ceden su lugar a árboles más chaparros como el encino.

Salimos desde muy temprano para llegar a primera hora. Antes de la escuela, había que pasar por la ineludible cita con el comité, que ya enterados de nuestra visita, había que presentarse y comentar nuestro proyecto con ellos. De igual forma que en los conciertos anteriores, se iniciaron con antelación las gestiones ante las diferentes autoridades.

Fuimos recibidos por el comité, que se encontraba reunido en las canchas de la escuela, mientras un griterío y un partido de baloncesto nos rodeaba, la circunspecta autoridad nos indicó que estábamos aprobados y éramos bienvenidos para realizar nuestra presentación. Mandaron llamar al director de la escuela, un personaje amable y generoso con el que después de platicar en líneas generales, procedimos a movernos al lugar donde ya estaban esperando los niños y niñas. De nuevo, uno de los pocos requerimientos que hicimos, fue que el concierto se realizara en un espacio cerrado y con una cantidad limitada de estudiantes para tener mayor cercanía además de buena acústica.

Para este concierto, además del ensamble que normalmente realizábamos con Tex, se incorporó el arpa tradicional, ejecutada por Flavio.¹²⁹ Este nuevo

¹²⁹ Ver Fotografía N.- 22.

ensamble, dio una estructura más amplia al abanico de posibilidades para la ejecución y aumentó la curiosidad de los presentes.¹³⁰

El director de la primaria, de forma muy amable, mientras nos daba un recorrido por la escuela, nos contó, acerca de un club de música que llevaba algún tiempo realizándose, por lo cual, se encontraba muy emocionado de que asistiéramos, ya que era un fomento para sus propios talleres¹³¹. Nos pidió por último, si al final de nuestra presentación, podíamos acompañar una canción con un niño que tocaba la guitarra y al director mismo, tocando la flauta. Accedimos con mucho gusto.

Al llegar al salón, la escena fue similar a la de los otros conciertos. Los niños con los ojos muy abiertos absorbían toda la atmósfera y veían cómo sacábamos nuestros instrumentos de los estuches. Después de un saludo en castellano y seguido del discurso en Tzotzil, entramos de lleno en la música. El elemento del arpa, dio una visión más amplia de la música vernácula. Después de tocar Bach y las improvisaciones sobre la música tradicional, se dio lugar al director y al alumno (al cual nosotros acompañamos de fondo) generándose una sensación de estar realizando un concierto colectivo. Al finalizar, el Bolomchon agregó el sentimiento místico que siempre se impone al escucharlo, el respeto de toda una comunidad por una pieza que los representa.

Después de los agradecimientos, los maestros nos ofrecieron un desayuno-convivencia con los niños y niñas. En este momento aprovechamos para permitir que ellos tocaron nuestros instrumentos musicales.¹³² Así fue como niños y niñas tocaron por primera vez un violonchelo,¹³³ un arpa y un tambor.

La recepción de este concierto desde nuestra percepción fue muy motivante, los directivos y niños, de igual forma contentos, nos pedían que

¹³⁰ Consideramos que la hibridación, como ya se ha dicho, es la manera de comunicarnos con las culturas originarias. Es mediante la fusión y la traducción de elementos de la cultura mestiza, que podemos realmente relacionarnos en la realidad de las comunidades indígenas. Creo que sin este elemento, los esfuerzos por realizar proyectos en los diferentes pueblos, corren el riesgo de caer en discursos impositivos que de inmediato generan el rechazo de la comunidad.

¹³¹ En el segundo capítulo, mencionamos al Director Dilmar, como un gestor empírico de la comunidad y que realizaba algunos talleres para el fomento de las artes.

¹³² Ver fotografía N.- 23.

¹³³ Ver Fotografía N.- 24.

regresáramos. Después de terminar, regresamos a Chamula y platicamos con Tex y Flavio lo importante que eran este tipo de eventos, ya que estamos seguros que los asistentes, van a recordar con alegría el día en que escucharon al jaguar del cielo y de la tierra, (su bolomchon) junto a la 6 suite de Bach.



Fotografía N.-22. Todos tocando la Música.
Realizada por el Dilmar Ballinas.



Fotografía N.-23. Niñas interactuando con el Violonchelo.
Realizada por Andrés López López.



Fotografía N.-24. Niños y director Dilmar viendo el chelo.
Realizada por Andrés López López.

3.5. Acteal.

Una comunidad emblemática de los Altos de Chiapas y del mundo entero, se encuentra en el municipio de Chenalhó. Aún no habían pasado 3 años de que los indígenas chiapanecos organizados en el EZLN le declararan la guerra al Estado Mexicano, cuando sucedió la terrible matanza de Acteal.

Mientras oraban en su mezquita, indígenas tzotziles fueron atacados por grupos fuertemente armados dejando como saldo 45 muertos, incluyendo niños, niñas y mujeres embarazadas. Disputas políticas fueron el detonante de este cruel y artero asesinato. Años después, las heridas siguen abiertas ya que no ha existido justicia y a pesar de que elementos del Estado Mexicano se encontraban cerca, no intercedieron para detener la masacre.

En la actualidad, la zona sigue padeciendo una guerra sorda, documentada por las organizaciones¹³⁴ (como el Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de las Casas).¹³⁵ Los desplazamientos, así como los ataques permanentes e incursiones armadas, son habituales en Acteal.

Era difícil realizar un trabajo en el mundo cultural tzotzil, sin realizar un homenaje o pasar por alto esta importante parte de la historia contemporánea de Chiapas y nuestro país.¹³⁶

Aunque el trabajo se focalizó en Chamula, al inicio de la maestría, se había planteado que el proyecto fuera desarrollado en varios de los municipios que conforman los altos de Chiapas, por razones de realidad y pragmatismo, se concentró el trabajo en San Juan. Por lo tanto, este concierto tuvo tres motivos principales, el tratar de aproximarnos, aunque fuera de forma simbólica, con el objetivo inicial de la tesis; sentar las bases para un proyecto futuro que abarque

¹³⁴ <https://www.animalpolitico.com/2019/09/atacan-acteal-chiapas-personas-desplazadas/>

¹³⁵ <https://frayba.org.mx/desplazamiento-forzado-de-integrantes-de-las-abejas-de-acteal/>

¹³⁶ Los distintos autores que señalamos en el primer capítulo, tienen un hilo conductor, la sensibilidad política hacia los sectores subalternos, históricamente marginados. Es ante ciertos contextos, que estos autores surgen buscando respuestas. Desde sus visiones, nos enfrentamos a diferentes problemáticas sociales que exigen propuestas tanto de los investigadores como de los artistas. Es decir, se propone, ante este tipo de escenarios, la creación de propuestas con miras a aportar soluciones, desde diversos enfoques, a nuestra realidad. Desde esta visión, propusimos nuestro trabajo. La historia de Acteal nos sigue invocando a la búsqueda de justicia social y desde esta sensibilidad política, pusimos nuestra música para acompañar a la comunidad.

más comunidades; y el homenaje a los mártires de la matanza. Cuando fuimos avisados de que era posible realizar este concierto, no se dudó.

A dos horas por caminos llenos de curvas y después de pasar por el poblado de Chenalhó, nos enfilamos rumbo a la comunidad de Acteal. Al igual se cruzan poblados zapatistas (con los vigías cubiertos con pasamontañas), como cuarteles del ejército mexicano altamente resguardados.¹³⁷ Después de manejar entre señales de carretera pintadas con consignas políticas, se llega a la comunidad. Un monumento, el memorial de las víctimas,¹³⁸ señala que se ha llegado.

Bajamos las escaleras con nuestros instrumentos y llegamos a la plaza principal donde se encuentran, en la parte de arriba, 45 cruces mayas que representan cada uno de los caídos.¹³⁹ Debajo de esa plaza, las tumbas.

Fuimos recibidos por uno de los músicos de la comunidad¹⁴⁰ que, al vernos llegar, avisó a las autoridades que estaban reunidas para organizar los eventos para la conmemoración mensual de la matanza. Nos pidieron esperar a que finalizara.

Mientras esperábamos, nos invitaron a tocar en la zona donde se encuentran las criptas de los indígenas asesinados.¹⁴¹ Tocamos la 6 suite y la música tzotzil al interior del mausoleo. Entre símbolos mayas y elementos católicos, sonamos nuestros instrumentos con el mayor de los respetos, recordando que la música, siempre estará por encima de posturas.

Acteal es un lugar donde se respira bastante sensibilidad y conflicto, ya que los grupos que perpetraron los ataques siguen activos. Hay cientos de

¹³⁷ Chiapas es un Estado con una diversidad política y social de enorme complejidad. De San Juan Chamula a Acteal, el escenario político cambia bastante el rostro de las comunidades que se van dejando atrás por el camino. Aunque exista esta diferencia, el punto que nosotros observamos que une a los Tzotziles es su cosmovisión y en específico su música. Esto nos permitió acercarnos por una ruta que nos abrió muchas puertas, ya que el reconocimiento que se da a la música tradicional no cambia de Chamula a Chenalhó.

¹³⁸ Ver Fotografía N.- 25.

¹³⁹ Ver Fotografía N.-26.

¹⁴⁰ La espontaneidad, es un recurso que reafirma nuestra postura de gestión cultural. Al arribar a las comunidades, buscábamos el contacto con los músicos nativos, y al igual que en los conciertos en las escuelas primarias, sumamos a más elementos a los conciertos sin que estuviera planeado con anterioridad. Esta idea se capturó esta idea desde el primer concierto. Afortunadamente en todos los conciertos fue posible realizar este ejercicio, reafirmando nuestra postura.

¹⁴¹ Ver Fotografía N.- 27.

desplazados de la zona por problemas agrarios sin resolver. Chenalhó y Aldama, dos municipios colindantes, se han visto de nuevo sumidos en la violencia con un saldo de alrededor de 25 muertos, en lo que va del año.¹⁴²

Uno de los jóvenes que nos acompañó, es guitarrista y miembro del coro. Después de haber recorrido la comunidad, nos llevó al lugar donde se encuentra la mezquita en donde ocurrieron los sucesos del 97. De ahí, nos condujo al lugar donde actualmente toman clases de música algunas chicas y chicos de la comunidad.

Aquí se dio un momento especial, ya que surgió la idea de tocar, entre todos, las canciones donde narran lo ocurrido (la mayoría de ellos son sobrevivientes o familiares de gente que estuvo en ese trágico día).

Después de terminar, avisaron que ya podíamos pasar al lugar donde se iba a realizar el concierto. El lugar estaba lleno de gente local y miembros del Frayba.¹⁴³ A diferencia de los otros conciertos en donde eran más los niños y las niñas, aquí estábamos ante un público adulto. El orden y la dinámica del concierto, fue el mismo que diseñamos para los conciertos en las primarias. Se tocó la música de Bach seguida de ensambles de violonchelo y música tzotzil. Se repartieron instrumentos entre los asistentes (había músicos tradicionales) y se tocó el Bolomchon y otras piezas de forma colectiva.¹⁴⁴ La mayoría de los asistentes escuchó con alegría y entusiasmo el concierto. Las piezas en conjunto tejieron una atmósfera profunda.

Este fue un concierto especial para nosotros, por el simbolismo y por el precedente que nos deja para trabajos posteriores (dirigido hacia públicos adultos).

Sin importar la posición política que se tenga, los sucesos que tuvieron lugar en esta comunidad, rodeada cafetales y bananos, no pueden volver a ocurrir.

¹⁴² <https://www.jornada.com.mx/ultimas/politica/2019/02/06/chiapas-al-menos-25-muertos-por-reciente-conflicto-en-chenalho-7431.html>

¹⁴³ Importante organización de derechos humanos que por años ha documentado las situaciones de violencia que se viven en el Estado de Chiapas.

¹⁴⁴ Ver Fotografía N.-28.

Y así, partimos de regreso a Chamula, cargados de significado y con muchas reflexiones en la mente. Será en nuestras conclusiones, donde profundicemos en ellas.



Fotografía N.- 25. Memorial de las víctimas.
Realizada por Ladislao Ceja Fernández.



Fotografía N.- 26. La plaza de las víctimas.
Realizada por Andrés López López.



Fotografía N.-27. Tocando en las Criptas de los Mártires.
Realizada por un compañero de la comunidad.



Fotografía N.- 28. Bolomchon colectivo.
Realizada por un compañero de la comunidad.

Conclusión.

Largo fue el camino recorrido hasta este punto, vamos de regreso con más elementos adquiridos y cargados de significados. Concluyendo, hemos venido a aprender y valorar lo que estos pueblos mantienen en su seno: los saberes, los conocimientos y sus formas de relacionarse con la música. Por otro lado, compartimos uno de los emblemas del repertorio violonchelístico. Uniendo a estas dos conclusiones, se encuentra la gestión cultural comunitaria, enfoque y visión que condujo al resto del proyecto. ¿Tiene congruencia, la introducción y la conclusión del documento? ¿Cómo nos vemos, después de la experiencia?

Se realizaron una serie de preguntas al inicio. Todas ellas, orientaron nuestra práctica y nuestra reflexión. Algunas fueron contestadas, otras nos guiaron en los capítulos.

Nos cuestionamos al inicio, si la fiesta carnavalesca tenía la capacidad de inspirar y dotarnos de elementos. La idea (ofrecida por Bajtin) del carnaval como un fenómeno colectivo, nos brindó la base para proponer nuestros conciertos finales. Logramos que los asistentes, no solamente “escucharan”, sino también “participaran” en nuestros conciertos. Esta propuesta no hubiera sido posible, sin la mirada adecuada y sin haberse orientado por las preguntas iniciales y las concepciones teóricas del primer capítulo.

Intentamos borrar las jerarquías históricamente atribuidas a las músicas participantes, por medio del diálogo intercultural, es decir, subvirtiendo las normas sociales y transformando los “típicos escenarios” donde estas, tienen sus espacios naturales (Teatros, foros, cuevas, manantiales, fiestas). El carnaval, como concepto ubicuo y transversal, hiló todos nuestros conceptos. Tanto nuestro formato de gestión cultural (la idea de colectividad en todo momento y la subversión de la “asistencia al concierto” hacia la “vivencia”); la hibridación (el carnaval es una fiesta híbrida, Reifler, explicó la historia del carnaval Chamula); la función social de la música (dilución de las fronteras entre música religiosa y música para el goce estético); y las nuevas corrientes epistemológicas del sur (El carnaval como saber y arte del pueblo recuperado para este trabajo), fueron

empapadas y tejidas por medio de este fenómeno, donde a modo de contrapunto y al igual que en nuestra propuesta, conviven múltiples textos simbólicos (El chelo y los instrumentos tradicionales; Chiapas y Michoacán; música mestiza y música indígena) que solo la fiesta cómica popular, sintetiza o hibrida.

Fue Gilberto Giménez y la concepción semiótica de la cultura, la que nos ayudó a “leer” los elementos más importantes de esta fiesta y transcribir algunos de ellos a nuestra propuesta, que por otro lado, surgieron también, de la misma mano de los agentes culturales que nos brindaron su ayuda. Como lo señalamos en el segundo capítulo, Tex fue el que aportó muchas de las propuestas, es decir, en un segundo nivel de recuperación de saberes (de los cuales él es un portador). En la introducción y a lo largo del texto, señalamos que era propuesta de esta tesis, pasar a primer plano la voz de esta comunidad.

La música, fue un espacio donde se dialogó, y también, donde se recrearon espacios para la convivencia cultural. La música, fue capaz de articular diferentes discursos e idiomas en un mismo lugar. Este tipo de proyectos, en contextos como Chamula, se internan en la relación entre la música y la comunidad y, nos muestran, un abanico de posibilidades, orientados hacia la futura formulación de políticas culturales, que profundicen tanto en la tolerancia como en la cultura de la paz. Hacia el futuro, dejamos nuevos proyectos imaginados, a partir de la conclusión del presente trabajo.

También, tuvimos ante nosotros el reto de justificar el papel de la música como instrumento de articulación social. Para esto, fue necesario integrar más elementos al “simple acto de difusión” e internarnos a los terrenos de la gestión comunitaria. Fue necesario un proceso donde los involucrados nos apropiáramos de los significados más simbólicos de nuestras culturas, es decir, un momento de traducción simbólica, de préstamo cultural o hibridación. ¿Puede la música, ser un instrumento de diálogo cultural, de cultura de la paz y la tolerancia?

En este sentido, Bernabé Villodre (2012, 90), de la Universidad de Valencia (hablando de la música como diálogo intercultural en las aulas de clases) menciona que:

La comunicación intercultural sólo podrá producirse cuando los grupos que participen del acto comunicativo asuman los significados del otro, es decir, cuando comprendan y entiendan qué significados tienen determinadas acciones para el otro.

Para que este tipo de proyectos tengan una repercusión y ejecución real, es necesario un proceso en el cual (para nuestro trabajo, fueron los conciertos, pláticas, viajes y ensayos anteriores a lo planteado en el 3 capítulo), las culturas se acerquen y generen una plataforma en común, que se “comprendan” y se “entiendan” los “significados” de nuestras “determinadas acciones”. Nuestra tesis, es resultado de este acercamiento, de esta voluntad de conocer al Chamula actual, su sentido y significado cultural. En el mismo sentido, Baumann lo enunció, (en el segundo capítulo), cuando hablamos del ejercicio de la multiculturalidad como refuerzo de nuestra propia identidad y de la “salud cultural”.

En esta misma lógica, Villodre (2012, 90) (hablando sobre la cultura española), nos brinda una guía respecto a los alcances de proyectos de naturaleza similar al nuestro. Mencionando, que “entre más conocemos otras culturas, más reflexionamos sobre la nuestra” y finaliza diciendo como:

La música puede contribuir a repensar la propia cultura, sobre todo, al tomar consciencia de cómo se han aceptado como propios gran cantidad de elementos con un origen oriental o de otras zonas occidentales. Esa es la idea, precisamente: por ejemplo, la música española es fruto de influencias árabes, hebreas, italianas, francesas... pero esos elementos que puedan formar parte de ella se han “asimilado” como propios, puesto que ya en su momento se produjo un proceso de “repensar” la música.

Es decir, se “practican más de una sola cultura” (Baumann). Para profundizar, en términos de música y comunidad, en palabras de la misma autora (Villodre, 2012, 95) dice que:

En síntesis, la música ayuda a construir un sentido de pertenencia y a valorar las producciones propias y ajenas, facilita la extrapolación a otras actividades de la vida cotidiana y el trabajo de la transversalidad. La música es, al fin y al cabo, una muestra cultural más de cada país y un producto intrínsecamente intercultural con una gran carga de valores, llevando consigo la imagen del tiempo y de la sociedad de pertenencia; ya que es capaz de expresar la realidad material y humana de cada sociedad (Campos, 2004), y puede considerarse testigo excepcional de la cultura contemporánea (Porta, 2003). Pero, es además, como manifestación artística que es, que se convierte en uno de los instrumentos más poderosos de la naturaleza humana (Pérez, 2009) para el cambio. Y, por todo esto, se puede afirmar que la comunicación entre culturas a través de la música es una realidad en el aula educativa.

Para concluir con esta línea pensante (música y comunidad), decimos que la música posee la capacidad de acercar e integrar diferentes discursos simbólicos y “multiculturales”, articulados, por medio de fenómenos como la hibridación y la gestión cultural comunitaria.

En el sentido intercultural, mantiene una misma dirección, ya que es capaz (por medio de todo un posicionamiento alrededor), de gestar saberes y conocimientos populares, así como proponer proyectos de reconstrucción y recuperación del tejido social desde la misma comunidad, desde su propia historia. ¿En qué lugar se encuentra nuestro trabajo? Esta pregunta, forma parte de las nuevas líneas que dejamos abiertas para trabajos posteriores.

La cultura tzotzil, mantiene una resistencia cultural (defensa del lenguaje, festividades, territorio y religión), en la cual, protegen diferentes saberes. Uno de estos es la música, que aun con la influencia occidental, sigue permeando una cosmovisión que proviene desde tiempos prehispánicos. Ésta refuerza su identidad y en procesos de asimilación e hibridación, convive con un mundo moderno (neoliberal) que intenta someter a todos a una sola lógica, a una sola perspectiva. Otra de las preguntas abiertas sería en este sentido, que tanto ha

sido la influencia del mundo actual y que tanto se ha mermado la identidad, en esta comunidad.

Aunque, como ya lo he mencionado, no idealizamos a ninguna cultura (ya que existen muchos elementos que lo impiden), quiero resaltar que la música y su relación con esta comunidad, sirve para inspirarnos en la construcción de modelos que podemos importar a otras realidades del resto del país. ¿Qué saberes latentes existen en otras partes de nuestra cultura?

¿Y cómo nos inspiramos en este trabajo hacia el futuro? Porque observamos la benevolencia (sobre todo para la juventud), de no perder la perspectiva del arte y su gestión, de impulsar proyectos que tejan la colectividad y la identidad (tan importante esto último en momentos como los que se viven actualmente, donde la cultura mexicana se ha sumergido en la violencia y su apología).

En este sentido, Bardia y Sampere (2005, 7), de la universidad autónoma de Barcelona, mencionan que:

En conclusión, vemos que la música puede ser un instrumento para la educación y para la construcción de la paz. Nos permite educarnos en la creatividad, en la no-violencia y en la empatía, actuando a la vez en diferentes niveles de nuestra existencia, tanto a nivel personal –al ser un medio de crecimiento y desarrollo-, como también social –al convertirse en un instrumento de concienciación, denuncia y propuesta-. Con la música podemos aprender a conocer nuevas realidades, a participar y cooperar, a razonar y a analizar el mundo en que vivimos, reflexionando de manera crítica y actuando intentando transformar creativamente la realidad que nos rodea.”

De todo el proyecto, lo más importante para nosotros fue el construir desde la música y la comunidad, para sumar con nuestros esfuerzos musicales a una propuesta que tenga como objetivo añadir respuestas a este complejo panorama nacional.

Quiero que este trabajo sirva para motivar a otros músicos a involucrarnos en proyectos sociales.

Por último, señalaremos otras puertas que dejamos abiertas. Observamos que los estudios culturales (desde la semiótica), la relación de la música con la comunidad y la propuesta concreta de políticas culturales, producto de nuestras investigaciones, son el camino que hemos dejado para posteriores investigaciones.

Por último, algunos comentarios críticos. Creemos que podemos trabajar más en la comprensión y tejido de nuestros argumentos teóricos (profundizar en el “estado del arte” relacionado con nuestro trabajo), ya que dejamos espacios, sobre todo en el capítulo II. Creemos que en el análisis, quedaron algunos vacíos (que por cuestiones de contexto), no pudimos llenar. Y lo más importante, la reflexión teórica del tercer capítulo, es necesario que se expanda, nos hubiera gustado escarbar más teóricamente alrededor de los conciertos.

Quiero agradecer al pueblo de San Juan Chamula por haberme recibido y dado la oportunidad de conocer un poco de su realidad. Comprendo que no llegué a conocer el corazón profundo de esta comunidad pero con el vistazo que tuve, fue suficiente para darme cuenta de que tenemos, a lo largo del país, comunidades con bastante riqueza cultural a gestionar a observar. Es necesario construir puentes que nos unan y no la usual intolerancia que nos ha caracterizado a los seres humanos.

Octubre del 2019.

San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

A la memoria de Verónica Jiménez.



Fuentes.

1.- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

2.- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. En el contexto de François Rabelais*. España: Alianza Editorial.

3.- Ballinas, D. (16 de agosto de 2019). Comunicación personal. (L. Ceja Fernández, Entrevistador) San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.

4.- Bardia Sanfeliu, A. Y Careita Sampere, M. (2005). *La música como instrumento de educación para la paz*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallés): Escola de cultura de Pau.

5.- Baumann, G. (2001). El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas. España: Paidós.

6.- Cancino Córdova, M. (2006). *Religión y Género: el caso de las Chamulas expulsadas*. (Tesis doctoral). Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.

7.- Chamorro Escalante, J. A. (2013). *La nueva Etnomusicología: El estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal* en Antología, *La música como dialogo intercultural*, coordinadores: María Luisa de la Garza y Cicerón Aguilar. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Unicach, Cesmeca, Red Napiniaca.

8.- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

9.- Coelho, T. (2009). *Diccionario Crítico de Política Cultural. Cultura e imaginario*. España: Gedisa.

10.- Colombres, A. (2008). *Jugar en el bosque mientras el lobo no mira. ¿Militancia cultural o gestión profesional?*. Buenos Aires: Instituto Cultural.

11.- Colombres, A. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural. Bases Teóricas de la acción*. México: Conaculta.

12.- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. México: Fonca.

13.- Duforcq, N. (2000). *Breve historia de la música*. México: Fonca.

14.- De Souza Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI, Clacso.

15.- De Souza Santos, B. (2018). *Epistemologías del sur*. Coordinadores: María Paula Meneses y Karina Andrea Bidaseca. Buenos Aires: Clacso.

16.- García Ponce, J. (2013). *De la pintura. Antología de ensayos sobre arte y pintura*. México: Ficticia.

17.- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Conaculta.

18.- González Roblero, V. (2017). *Las fronteras en caleidoscopio sonoro* (Reseña). Espacio I+D, Innovación más Desarrollo. VIII (20), 172-177. Recuperado de http://www.espacioimasd.unach.mx/docs/Las_fronteras_en_Caleidoscopio_sonoro.php

19.-González Roblero, V. (2018). *Avatares de la gestión cultural. Acercamientos desde la licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes de la UNICACH*. Vol.13, n.2, pp.187-212. México: *Península* [online].

20.- Guiteras Holmes, C. (1965). *Los peligros del Alma, visión de un mundo tzotzil*. México: Fonca.

21.- Haidar, J. 2006. *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. México: Unam.

22.- Kocí, V. (5 de junio 2018) Comunicación personal. (L. Ceja Fernández, Entrevistador) San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.

23.- López Austin, A. (2015). *Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana*. México: Ediciones Era.

24.-López Cano, R. San Cristóbal, Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc, Conaculta, Fonca, Icm.

25.- López Jiménez. (2016). *Estructuras Lingüísticas del K'ejoj y del rock Tsotsil de Chamula* en Antología, *Trascendencia de la identidad tsotsil: miradas de una nueva generación*, Coordinadores: Gonzalo Coporo Quintana; Coautor: Roberto Pérez Santiz. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Celali.

26.- López López, A. (8 de diciembre de 2018) Comunicación personal. (L. Ceja Fernández, Entrevistador) Chamula, Chiapas, México.

27.-López López, Daniel. (15 de agosto de 2019) Comunicación personal. (L. Ceja Fernández, Entrevistador) Chamula, Chiapas, México.

28.-López López, Flavio. (12 de julio de 2019) Comunicación personal. (L. Ceja Fernández, Entrevistador) Chamula, Chiapas, México.

29.- Pérez, Leonardo. (13 de agosto de 2019) Comunicación personal. (L. Ceja Fernández, Entrevistador) Chamula, Chiapas, México.

30.-López López, Pax.(12 de agosto de 2019) Comunicación personal. (L. Ceja Fernández, Entrevistador) Chamula, Chiapas, México.

31.- Coordinadores: López Moya de la Cruz, M. Ascencio Cedillo, Efraín. Zebadúa Carbonell, Juan Pablo. (2017). *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. México: Unicach, Cesmeca, Juan Pablo editor.

32.- Martinell Sampere, Alfons. López Cruz, Taína. (2007). *Políticas culturales y Gestión cultural. Organum sobre los conceptos clave de la practica profesional*. Girona: Documenta universitaria.

33.-Mass Moreno, M. (2006). *Gestión Cultural, comunicación y desarrollo*. México: Conaculta, Unam, Imc.

34.- Moscoso Pastrana, P. (1992). *Rebeliones indígenas en los altos de Chiapas*. Coyoacán, Df: Unam.

35.- Penagos Aguilar, M. (1990). *La Celebración de nuestro juego, el carnaval chamula, un sincretismo religioso*. México, Df: Porrúa, Gobierno del Estado de Chiapas.

36.-Pérez López. 1997.

37.- Quignard, P. (2005). *La lección de la música*. España: Funambulista.

- 38.- Quignard, P. (2011). *Butes*. España: Sexto piso.
- 39.- Quiñones Oliva, A. (2013). *Lienzos de viento, diálogo musical entre culturas* en Antología, *La música como dialogo intercultural*, coordinadores: *María Luisa de la Garza y Cicerón Aguilar*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Unicach, Cesmeca, Red Napiniaca.
- 40.- Reifler, V. (1986). *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: Fonca.
- 41.- Rus, J. (1995). *Los rumbos de otras historia*. Coordinadores: Juan Pedro Viqueira, Mario Humberto Ruz. México: Unam, Ciesas.
- 42.- Ruz Humberto, M. (2014) *Caracoles, dioses, santos y tambores: espresiones musicales de los pueblos mayas* en Antología, *Música Vernácula de Chiapas*, Coordinador: Victor Manuel Esponda Jimeno. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Unicach, Colección Selva Negra.
- 43.- Sánchez Benítez, R. (2015). *La herencia Maya en san Juan Chamula*. México, Df: Trajín.
- 44.-Schweitzer, A. (1955). *J.S. Bach el músico-poeta*. Buenos Aires: Ricordi americana.
- 45.-C, Scott, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: ediciones Era.
- 46.- Torres Miquel, O. (1997). *Encuentros de Música y Danza Indígenas, Encuentro Regional de música y danza Tzotzil*, Coordinador: Departamento de investigación de literatura y arte de Celali. San Cristóbal de las casas, Chiapas: Celali.
- 47.- Viqueira, P. (2002). *Encrucijadas Chiapanecas*. México: Tusquets.
- 48.- Bernabé Villodre, M. (2012). *La comunicación intercultural a través de la música*. Valencia, España: Espiral, Cuadernos del profesorado.

49.- Wallerstein, I. (2004). *Las incertidumbres del saber*. Barcelona: Gedisa.

50.- Zemelman, H. 2005. *La voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*. España: Anthropos.