

Lo *bats'í* como supuesto semiótico: creaciones intersubjetivas en el rock indígena de Chiapas

José Humberto Sánchez Garza

Goethe Universität Frankfurt

<https://orcid.org/0009-0000-5580-2471>

humberto_meister@hotmail.com

Resumen

Algunos pueblos originarios en América Latina han presentado nuevas creaciones musicales a partir de géneros populares como el rock y el hip-hop. El caso del rock en lengua tsotsil o *bats'í* rock (rock verdadero) es particularmente significativo debido a que incorpora elementos culturales propios como la lengua, la vestimenta, los instrumentos musicales, etc., así como otros provenientes de la cultura global del rock como el formato canción y la participación en festivales de música. No obstante, más que mostrar reminiscencias de lo tradicional en el rock que producen, me interesa sobre todo evidenciar los procesos de significación intersubjetiva que configuran esta escena musical juvenil. El presente artículo busca demostrar que la noción de "lo *bats'í*", como categoría central en el proceso de semiosis, pone en evidencia una nueva plataforma de enunciación en diferentes contextos gracias a la creación de un nuevo texto semiótico materializado como *bats'í* rock.

Palabras clave: rock indígena, música popular, códigos locales/globales, intersubjetividad, semiosis



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

The *bats'í* as a supposed semiotic: intersubjective creations in Chiapas indigenous rock

Abstract

Some indigenous communities in Latin America have presented new musical creations based on popular genres such as rock and hip-hop. The case of rock in the Tsotsil language or *bats'í* rock (true rock) is particularly significant because it incorporates cultural elements such as the language, clothing, musical instruments, etc., as well as others from the global rock culture such as the song format and participation in music festivals. However, more than showing reminiscences of the traditional in the rock they produce, I am interested above all in evidencing the processes of intersubjective meaning that configure this youth music scene. This article seeks to demonstrate that the notion of "*bats'í*", as a central category in the process of semiosis, evidences a new platform of enunciation in different contexts thanks to the creation of a new semiotic text materialized as *bats'í* rock.

Keywords: Indigenous rock, popular music, local/global codes, intersubjectivity, semiosis

Efectos y (pre)textos en una escena musical juvenil

La irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas el primer día del año de 1994 reivindicó el carácter protagónico de los pueblos originarios después de varios siglos de represión sistemática y ocultamiento en América Latina. Si bien unos años antes había ocurrido el Levantamiento Indígena del Inti Raymi en el Ecuador, el cual buscaba una verdadera participación de este sector en el gobierno;¹ este nuevo estallido social fue más radical e hizo un llamamiento no sólo de una serie de derechos constitucionales, sino que los indígenas fueran reconocidos en su diferencia, visibilizados como seres humanos plenos de derecho y de vida de cara a la modernidad, haciendo valer así su prerrogativa de "un mundo donde quepan muchos mundos".² Como antecedente, las lenguas indígenas habían sido presa de la inminente castellanización, pues

1 Yvon Le Bot, "Ecuador: grandeza y decadencia del movimiento indígena", en *La gran revuelta indígena*, (México: Universidad Iberoamericana Puebla; Océano, 2013), 149-62.

2 Rodrigo Megchún Rivera, "El zapatismo como movimiento social", *Los pueblos indígenas de Chiapas: Atlas etnográfico*, Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlynn Cuadriello, et al. coords., (México: INAH, 2008), 191-196.

representaban un rezago para proyecto modernizante que buscaba homogeneizar el Estado nación al “integrar” a los pueblos originarios.

De este contexto surgen personajes como Damián Martínez, líder y fundador del grupo Sak Tzevul (Relámpago blanco), quien junto con sus hermanos componen sus primeras piezas de rock en lengua tsotsil en 1996. Sin embargo, las primeras apariciones fueron rechazadas por las autoridades locales de Zinacantán, su pueblo natal ubicado en Los Altos de Chiapas, quienes las consideraban una afrenta al sistema político-religioso denominado como “el costumbre”,³ aunque la intención de aquellos jóvenes era expresar su autonomía y musicalidad que los interpelaba. Es así como también se evidencian los efectos del zapatismo al interior de las comunidades, los cuales generan tensiones y refrendan preceptos que habían sostenido —y siguen sosteniendo— la sociabilidad indígena.

El estado de Chiapas se encuentra en el sureste mexicano y representa junto con Guerrero, Oaxaca y Yucatán, las entidades federativas con mayor diversidad lingüística, esto es, se hablan diversas lenguas con sus decenas de variantes. Sólo en Chiapas se practican actualmente cerca de 10 lenguas indígenas, siendo el tsotsil y el tselal dos de las cinco más habladas en México.⁴ Pero más allá del aspecto censal, la discriminación y la presión social por hablar la lengua han sido la constante, sobre todo entre la población joven. Inclusive algunos han denunciado que sus coetáneos hablaban la lengua indígena solamente frente a los turistas, pero entre círculos de amigos o en la escuela preferían usar el castellano.

Por otra parte, la ciudad de San Cristóbal de Las Casas fue uno de los escenarios principales del alzamiento zapatista hace tres décadas, pues desde entonces ya era considerado un destino turístico y el mensaje que se quería mandar era contundente. Allí colindan a menos de 10 kilómetros Zinacantán y San Juan Chamula, dos municipios donde se habla el idioma maya-tsotsil o *bats'í k'op*, que quiere decir lengua verdadera, y que son la cuna del *bats'í* rock. Sin embargo, en Jovel —como también es llamada

3 También conocido como “la costumbre”. Se trata de un complejo sistema ritual que organiza múltiples prácticas cíclicas, tanto devocionales como lúdicas, como rituales agrícolas, petición de favores, comparsas para el carnaval, entre otras. Asimismo, éste refrenda los ámbitos económicos, políticos, religiosos y musicales que constituyen una determinada comunidad, así como los elementos culturales característicos de un grupo étnico. Dicho concepto antropológico ha sido retomado por trabajos etnográficos en las regiones indígenas de México, véase Gonzalo Camacho Díaz, “La dimensión sonora de ‘el costumbre’. Un recorrido sinuoso en la Huasteca”, *Trace Cemca* 76 (2019): 103-129; Miguel A. Bartolomé, *Gente de costumbre y gente de razón: las identidades étnicas en México* (México: Siglo XXI Editores, 1997).

4 Gobierno de México, “México es uno de los países con mayor diversidad lingüística en el mundo”, *Prensa* (Secretaría de Cultura, 18/02/2019). Disponible en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/mexico-es-uno-de-los-paises-con-mayor-diversidad-linguistica-en-el-mundo>. Último acceso: 31/07/2024.

dicha ciudad— es la tercera ciudad más poblada del estado y alberga diversos grupos étnicos, algunos de ellos forzosamente desplazados por grupos paramilitares.

Tras el alzamiento zapatista se generó en esta ciudad un gran foco de músicos, artistas, estudiantes, intelectuales, y demás personalidades que, sobre una base ideológica y simbólica, instauraron lo que podría considerarse una “escena alternativa”.⁵ Asimismo, siendo la mayoría población flotante, hubo una confluencia de códigos musicales extranjeros introducidos por el espectro de la radio y la circulación de fonogramas musicales. En este contexto, agrupaciones extranjeras como Rage Against The Machine (rock norteamericano) o Manu Chao (ska-reggae de Francia) se convirtieron en simpatizantes del zapatismo. Asimismo, de la mano de una conciencia revolucionaria y subversiva donde el indígena es ahora el actor protagónico contra el sistema capitalista, el rock en lengua se vincula con dichos discursos y encuentra un asidero político para sus expresiones musicales. De esta manera, las implicancias que este movimiento desencadenó germinaron en un cambio ideológico de algunos jóvenes que formaban parte de la vida comunal, misma que había configurado sus bases epistémicas. Cabe mencionar que dentro de esta “escena alternativa” surge un cierto interés por las tradiciones y costumbres de sectores indígenas, es decir, ahora no sólo por la academia, sino por todo simpatizante del zapatismo. Mediante la revalorización de lo local, a principios del nuevo milenio la ciudad de San Cristóbal de Las Casas se convirtió en “pueblo mágico” y se oficializó como destino turístico, estimulando aún más la concurrencia de nuevas músicas y apertura de espacios. Cabe señalar, finalmente, el lugar que tuvo el rock en español en todo el continente, haciendo patente la versatilidad y adaptabilidad de dicho género musical a cualquier lengua en el mundo.

Todo lo anterior generó un caldo de cultivo para la emergencia de lo que yo denomino como escena musical juvenil del *bats'í* rock. Este último concepto se encuentra en disputa tanto dentro como fuera de la escena, pues también ha sido llamado rock en lengua tsotsil, rock tsotsil o etnorock.⁶ La falta de consenso se debe en parte a los múltiples estilos y distintos posicionamientos de los grupos, aunque al final todos coincidan en el uso generalizado de la lengua tsotsil. Inclusive, la única banda que rechaza ser incluida en la escena menciona que el *bats'í* rock es realmente

5 Edgar J. Ruiz Garza, “Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de *bats'í* rock en Los Altos de Chiapas” (Tesis de licenciatura en sociología, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2015); María del Carmen de la Peza Casares, *El rock mexicano. Un espacio en disputa* (México: UAM-Xochimilco, 2014).

6 Martín de la Cruz López Moya, Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Efrain Ascencio Cedillo, coords., *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México* (México: UNICACH; CESMECA; Juan Pablos Editor, 2014).

el anglosajón porque de ahí proviene dicho género. Y es que “*bats'í*” es un apelativo que se traduce literalmente como “verdadero” o “auténtico”, pero en la práctica más bien refiere a lo propio. En este sentido, *bats'í k'op* significa la lengua verdadera —o sea, el idioma tsotsil—, *bats'í vinik antsetik* se traduce como los hombres y mujeres verdaderos —es decir, los habitantes tsotsilhablantes de Los Altos de Chiapas— y *bats'í son* significa en realidad la música tradicional —o vernácula de la región—. Por todo ello, el concepto de *bats'í* rock se vuelve pertinente no sólo porque engloba palabras de distintos idiomas, sino porque posibilita su dialogismo. El presente artículo intentará demostrar lo que dicho apelativo pone en operación en algunos procesos de creación y consolidación de la escena.

Cabe aclarar que por juvenil no me refiero solamente a un rango específico de edad, sino a una condición social liminar en donde el individuo adquiere cierto protagonismo en la esfera pública.⁷ Por lo tanto, el sujeto “joven” aglutinaría tanto el dato etario, como la posición sociocultural. En este sentido, muchas comunidades indígenas operan bajo una gerontocracia en donde los adultos mayores toman las decisiones y definen los valores culturales, incluyendo los musicales. Es por eso por lo que una escena musical juvenil se vuelve una alternativa de práctica musical fuera del esquema de “el costumbre”, en donde se musicalizan actos devocionales y lúdicos, por ejemplo, el cambio de flores hacia uno o varios santos, el ritual del torito de petate o inclusive los conciertos de música de banda de alientos (también llamada *kaxlan* o mestiza) en escenarios de plazas públicas durante las fiestas patronales. Todos estos se disponen bajo un itinerario no escrito y cuya repetición cíclica anual refrenda las bases de la reproductibilidad social indígena.⁸

Las agrupaciones que incluyo en este análisis son cuatro, a saber, Sak Tzevil (Relámpago blanco), Vayijel (Animal guardián), Lumaltok (Neblina) y Yibel Jme'tik Banamil (Raíces de la madre tierra), quien después cambiarían su nombre a simplemente Yibel (Raíces). La primera, como ya mencioné, surgió en 1996 en plena efervescencia zapatista. Mientras que las otras se fundaron en 2006, 2008 y 2009 respectivamente. La cronología de los integrantes es discontinua y entrecruzada, pues muchos participaron en diversos proyectos para después formar los propios. La mayoría de ellos viste la indumentaria tradicional de los pueblos de Zinacantán y San Juan Chamula sobre el escenario, inclusive el grupo Yibel incorpora danzantes

7 Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud* (Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1999), 41.

8 Marina Alonso Bolaños, “Sistemas normativos indígenas”, en *Los pueblos indígenas de Chiapas*, Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlyyn Cuadriello, et al., 349-360. Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlyyn Cuadriello, et al., (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), 349-360.

acompañantes llamados *maxetik* (monos), quienes normalmente cumplen el papel de *tricksters* durante el *K'in Tajimoltik* (lit. La Fiesta de Los Juegos o Carnaval de Chamula),⁹ pero que ahora son invocados al ritmo del rock. Otros actores como productores musicales y gestores culturales han jugado un papel fundamental en la consolidación de los mismos. Huelga mencionar además el rol importante de los medios masivos de comunicación, las instituciones culturales del Estado con sus múltiples estímulos económicos y festivales de música, así como la academia que acrecentó el interés por este tipo de fenómenos musicales.¹⁰

No obstante, hay que tener precaución al concebir de manera totalizante u homogénea la escena musical pues, aunque haya expresiones de unidad o distinción, no siempre es por las prácticas musicales mismas, sino a lo que estas encarnan. Esta visión de la sociología de la música —implementada sobre todo por Frith¹¹ y Straw¹²— recurre a la noción de articulación entre lógicas locales y globales, especialmente sobre representaciones culturales y discursos. Para ello,

[La comunidad musical] supone un grupo de población cuya composición es relativamente estable —según una amplia gama de variables sociológicas— y cuyo involucramiento en la música adopta la forma de una exploración continua de uno o más lenguajes musicales que se dice que tienen su origen en un patrimonio histórico geográficamente específico. Una escena musical, por el contrario, es el espacio cultural en el que coexisten diversas prácticas musicales, que interactúan entre sí en el marco de diversos procesos de diferenciación y según trayectorias muy variadas de cambio y fertilización cruzada.¹³

9 Gary H. Gossen, *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. (México: CONACULTA/INI, 1980).

10 Para mayor información respecto a estos tópicos, véase el primer capítulo de la tesis de José Humberto Sánchez Garza, "*Bolomchon Reloaded: Dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del bats'í rock en Los Altos de Chiapas*" (Tesis de licenciatura en etnomusicología, UNAM, Facultad de Música, 2018), 1-70.

11 Simon Frith, "Hacia una estética de la música popular", en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Francisco Cruces et al. (Madrid: Trotta, 2008), 413-435.

12 Will Straw, "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies* 5, nro. 3 (1991), 368-388.

13 *The latter [musical community] presumes a population group whose composition is relatively stable — according to a wide range of sociological variables— and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically specific historical heritage. A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. Ibid., 373.*

Y es que por más que todos los grupos gusten del rock y coincidan ideológicamente, ello no implica que se reconozcan como comunidad, inclusive como escena musical. Como muestra de ello, la condición mestiza de Damián Martínez de Sak Tzevul, es decir, como alguien que nació en Zinacantán, pero no aprendió el *tsotsil* como lengua materna, ha generado tensión con otras agrupaciones. Empero, muchos han pasado por las alineaciones en algún momento gracias a la apertura de Damián, pero también a la transmisión de su formación musical clásica que adquirió en la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Por otro lado, el estilo de blues de Lumaltok y del metal de Vayijel, se distinguen del de la música tradicional de Yibel, cuyos integrantes están más familiarizados con la ejecución de instrumentos como el arpa, la guitarra chamula y el tambor tradicional. Aun cuando las influencias hayan sido, por ejemplo, Caifanes y Pink Floyd (sobre todo con Yibel y Sak Tzevul), Nirvana y Rammstein (con Vayijel) o Jimi Hendrix y The Doors (particularmente con Julián Zanate, el guitarrista y cantante de Lumaltok); todos ellos responden a una realidad social y musical de la Chiapas post Zapatista, con sus múltiples implicancias económicas por el turismo, el discurso reivindicador de los pueblos originarios, así como la ubicua circulación de códigos musicales. Algunos investigadores han puesto el lente sobre el rock y la globalización en tanto diálogo intercultural desde una perspectiva latinoamericanista, por ejemplo, el sociólogo Claudio Díaz menciona que:

[...] el rock ha llegado a constituir una suerte de “lenguaje global”, tanto en lo tecnológico como en lo cultural y lo específicamente musical, que se “universaliza” en el marco de la globalización capitalista, pero es apropiado y resignificado desde las culturas de cada lugar.¹⁴

Asimismo, el autor propone una reflexión sobre tres aspectos del proceso de constitución del rock en América Latina: 1) las lenguas en las que se ha cantado (refiriéndose a las lenguas indígenas); 2) los universos sonoros latinoamericanos con los que ha dialogado —tanto los atribuidos a diversas etnias, así como aquellos establecidos en culturas mestizas; y 3) los caminos complejos por los que ha circulado a lo largo de su historia.¹⁵ De esta manera, Claudio Díaz asume que tanto la

14 Claudio F. Díaz, “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*, eds. Albert Recasens y Christian Spencer (Madrid: SEACEX-Ediciones Akal, 2010), 220.

15 Ibid.

lengua como la historia son coadyuvantes del fenómeno sonoro, asimismo, evita caer en simplificaciones y recurre a justamente lo contrario: problematizar los puntos de anclaje en donde las resignificaciones musicales cobran sentido. Para Díaz:

Todas estas formas de vinculación, tensión, negociación y diálogo trascienden los hechos puramente musicales. Profundas tramas culturales se entretajan en las canciones. Así como las lenguas organizan el sentido del mundo, también lo hacen los lenguajes musicales. Y con los elementos sonoros provenientes de las tradiciones populares latinoamericanas penetran en el rock mundos de sentido cargados de historias que lo resignifican.¹⁶

De manera similar a lo propuesto por el autor, observamos que justamente en el entramado cultural e histórico de lo *tsotsil*, se suscribe un rock resignificado no sólo a partir de lo sonoro, sino de toda una carga discursiva que lo estructura. Esto ocurre tanto en las escenas de músicas indígenas contemporáneas, como en general en cualquier escena propiamente reconocida como “[...] un recurso cultural para los fans de géneros musicales particulares [donde se] forjan expresiones de identidad ‘underground’ o ‘alternativa’ y para identificar su distinción cultural de lo ‘mainstream’”.¹⁷ No obstante, esta distinción ocurre hasta cierto punto, ya que los códigos y los modos de expresión musical son mutuamente dialógicos en tanto van construyendo activamente textos inteligibles para las audiencias. Por ello, los discursos del *bats'í* rock no se limitan a lo contestatario y político, pues si bien existen canciones como “Patria”¹⁸ o “Svokol Oloetik” (El sufrimiento de los niños),¹⁹ la inmensa mayoría de las canciones de los cuatro grupos versan sobre su cosmovisión, situaciones cotidianas y elementos culturales representativos como el “Bolomchon” (Serpiente-jaguar), que es una figura mítica presente en ciertos rituales de Los Altos de Chiapas y que tiene relación con la cultura maya. A continuación, explicaré brevemente cómo influyen dichos elementos en la creación musical del *bats'í* rock.

16 Ibid., 223.

17 “[...] a cultural resource for fans of particular musical genres [where they] forge collective expressions of ‘underground’ or ‘alternative’ identity and to identify their cultural distinctiveness from the ‘mainstream’”. Andy Bennett y Richard A. Peterson eds., “Introducing Music Scenes” en *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. (Nashville: Vanderville University Press, 2004), 2.

18 Lumaltok, “Patria”, disponible en <https://youtu.be/JN01Vt9wpDI>. Último acceso: 31/07/2024.

19 Yibel Jme'tik Banamil, “Svokol Oloetik”, disponible en <https://youtu.be/-1F4XqS97jU>. Último acceso: 31/07/2024.

Influencias e implicancias de “el costumbre”

A partir de un trabajo etnográfico en Zinacantán y San Juan Chamula fue posible dar cuenta de la manera en que las prácticas culturales involucran a la música. En primer lugar, no hay una separación entre el acto devocional (más que religioso) y lo que se puede entender como música en un sentido occidental. Esto gracias a la noción de *nichimal abtel* o “trabajo florido”, que abarca tanto la labor del músico, como la de otros cargueros religiosos que sirven a los santos tales como mayordomos, alféreces, capitanes, etc. Todo aquel que participa y aporta en la producción y reproducción de dicho sistema contribuye al “trabajo florido”. Desde el flautero que acompaña el cambio de adornos florales, hasta quien vierte *pox*²⁰ en las ánforas de los músicos. Todo tipo de faena, incluyendo el dispendio monetario, tiene por objetivo sostener, mantener y refrendar las relaciones y jerarquías sociales.

En segundo lugar, la mayoría de ellos son designados por petición del antiguo carguero, caso contrario el de los *vabajometik* o músicos tradicionales quienes adquieren tal condición por medio de la experiencia onírica y es de carácter vitalicio. Estos últimos, además, cuentan con un prestigio en la comunidad y una sabiduría que les permite procurar la correcta dirección del ritual, pues conocen de antemano la tradición por sus años de servicio. Dicho sea de paso, el baterista del grupo Yibel Xun Pérez, es hijo de Don Chepe, un músico tradicional muy prestigiado de la comunidad de Zinacantán que ejecuta diversos instrumentos como la flauta, el violín y el arpa.

En Zinacantán y Chamula se tiene la creencia de que cada individuo tiene un animal guardián que habita en los cerros sagrados y que comparte el mismo *ch'ulel* (alma o espíritu) con los *bats'í vinik antsetik* (hombres y mujeres verdaderos). El nombre del grupo Vayijel proviene precisamente de dicho animal guardián, sus cuatro integrantes portan máscaras que remiten dichas entidades. En el videoclip de “Kux Kux” (Lechuza) del grupo Vayijel se escenifica esta creencia.²¹ Como se aprecia en el cortometraje, una niña anda por el bosque y se encuentra con el *kux kux*, un animal que denota mal augurio. La letra de la canción dice que viene porque “necesita decirte algo importante”, además, éste habla mientras uno duerme. La niña, ya despierta, se encuentra constantemente acosada por el *kux kux*, situación que la enferma de *xí'el*

20 También escrito como *posh*. Es un aguardiente hecho a base de caña de azúcar y maíz que tiene una gran importancia para el periodo festivo, así como en la vida cotidiana. Además, constituye un elemento significativo de intercambio, ofrenda y sacralización.

21 Vayijel, “Kux Kux”, disponible en https://youtu.be/Sc7LQLYR_00. Último acceso: 31/07/2024.

(susto). Mientras los integrantes de Vayijel aparecen escondidos en el bosque portando máscaras, emulando la aparición de los seres míticos, la niña recurre a unos ancianos —probablemente sus abuelos— para ser curada mediante una limpia. Ellos finalmente rezan frente a un altar con velas, copal (un tipo de incienso) y juncia²² para la devolución del espíritu de la infante.

Es necesario aclarar que no sólo los seres humanos tienen *ch'ulel*. Las plantas, los animales, los objetos inanimados como las cruces, los fenómenos naturales, entre otros, tienen este principio vital inasible y primordial.²³ La posición étnica que supone dicha categoría ha llevado a los jóvenes a asegurar que las bandas mismas de *bats'í* rock tienen *ch'ulel*. Y es debido a los intercambios de energía que emanan desde el escenario, así como los problemas o altibajos que peligran su desintegración, es decir, su muerte. En términos musicales, coincide totalmente con la creencia de que los *vobetik* (instrumentos musicales tradicionales) también poseen *ch'ulel*, incluso el conjunto instrumental del rock —batería, guitarra y bajo eléctricos— suponen de igual manera un ente sobrenatural con voluntad propia. Asimismo, la figura del *J-ílol* (curandero), cuyo designio vitalicio se asemeja al del *vabajom* (músico tradicional), está presente en la vida de *batsirockeros* y tanto el grupo Lumaltok, como Vayijel, plasmaron su inspiración en una canción. Este último incluso produjo un videoclip donde escenifica los rituales de purificación, la experiencia onírica y el enfrentamiento entre animales guardianes.²⁴

Para los pueblos originarios de Los Altos de Chiapas, los sueños pueden tener una correspondencia directa con las deidades. Vale decir, las experiencias individuales tienen implicancias con la comunidad de origen. Por ello, la entrega de un instrumento musical (o una parte de éste como una cuerda o una viga) en el sueño se asume como un mandato de llevar un cargo religioso, en este caso, de músico tradicional. Inclusive, el grupo Lumaltok lo ilustró en la portada de uno de sus álbumes lanzado en 2017, *Svabajel Pukuj*, que significa “El ritmo del diablo”. La ilustración denota a la muerte entregando una armónica a un zinacanteco, además con un fondo

22 Se trata de una rama de pino (*Pinus tecunumanii*) que se encuentra en las zonas de bosque templado del sureste mexicano y Centroamérica. Se emplea para aromatizar y sacralizar espacios sagrados como altares e iglesias. Cabe señalar que, al igual que la bebida del *pox*, estos objetos son retomados por los miembros de la escena del *bats'í* rock en sus presentaciones y vida cotidiana.

23 Ver Elena Lunes, “El Ch'ulel en Los Altos de Chiapas: estado de la cuestión”, *Revista Pueblos y Fronteras Digital* 6, nro. 11 (junio-noviembre 2011), 218-245. En esta amplia revisión, Elena Lunes recopila, contrasta y articula las diferentes posturas y enfoques de diversos investigadores en torno al *ch'ulel* en Los Altos de Chiapas. Huelga decir sobre lo mucho que este implica más allá del término cristiano-católico de “alma”. Finalmente, la autora apunta que siempre es el cargo de *j-ílol* (curandero) quien conoce y conversa con el *ch'ulel*.

24 Vayijel, “J-Ílol”, disponible en <https://youtu.be/5bpmLgDCIU>. Última revisión: 31/07/2024.

de neblina, las tres cruces sagradas, y el característico Cerro de Santa Cecilia donde se realizan diversas peticiones y rituales (fig. 1). En esta ocasión, dado que la banda de Lumaltok se caracteriza por su estilo más apegado al blues —incluso dicen tocar “psicodelic pox blues”—, es la armónica un elemento representativo que aparece dentro del marco tradicional de los sueños.

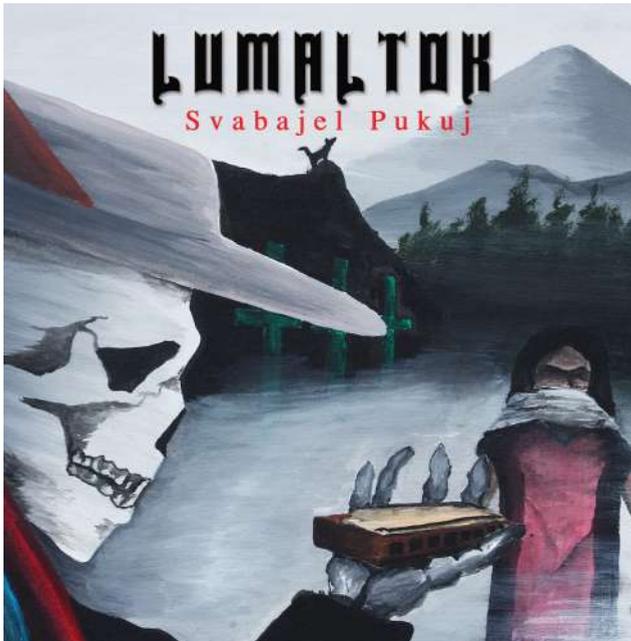


Figura 1. Portada del disco *Svabajel Pukuj* (El ritmo del diablo) (2017). Fuente: Página de Facebook de Lumaltok.²⁵

Esta breve recopilación ha demostrado el carácter cognoscitivo de algunos elementos culturales propios, más que reminiscencias o piezas sueltas. El trasfondo tradicional es fundamental para la concepción del *bats'í* rock en tanto consolida el bagaje musical y epistémico de los jóvenes tsotsiles. Si bien algunos miembros de la escena musical no participan de lleno en “el costumbre”, su lectura —sesgada, si se quiere— les ha permitido apropiarse de toda una trama simbólica. Por otro lado, lo mismo ocurre frente a la música popular, pues como bien señala Damián Martínez, “el grupo [Sak Tzevul] pretende no sólo que se adapten instrumentos extranjeros, sino que también se adopten, de tal manera que puedan volverse propios del pueblo

25 Lumaltok, “Portada del disco *Svabajel Pukuj*”, subido el 16/10/2017, disponible en <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1059239548749244>. Última revisión: 31/07/2024.

y tener como resultado una nueva música tradicional”.²⁶ Es decir, no se trata de meter con calzador toda música de fuera, sino pensarse dentro de ella. En el siguiente apartado compartiré algunas herramientas teórico-metodológicas que pueden brindar luz a esta problemática.

El *bats'í* rock como sistema semiótico

El etnomusicólogo Gonzalo Camacho considera que los hechos sonoros en una sociedad determinada están codificados y gramaticalmente formados en un sistema comunicativo con otras dimensiones sociales, a esto se refiere con “sistema musical”.²⁷ Las pautas dispuestas tanto en eventos religiosos como en otras ocasiones performativas, no se escriben expresamente, lo cual refrenda una cultura basada en la oralidad susceptible también a la censura. Esta red de significados explayados socialmente es en apariencia difusa, confusa y hasta contradictoria. No obstante, a través del lente etnográfico es posible discernir una lógica y una sabiduría local en las prácticas musicales. Sobre esto Camacho nos comparte en otro texto un análisis de la inserción de la cumbia en la región indígena de la Huasteca. Una de las funciones de este género musical es la de acompañar determinados bailes de personajes enmascarados de políticos famosos, mestizos, artistas mundiales, etc., como burla y sátira durante el Carnaval. Dichas condiciones se leen como figuras retóricas de un metadiscurso que los vincula con la modernidad, sobre esto el etnomusicólogo menciona:

[...] estos textos funcionan como mecanismos de autodescripción de la cultura, es decir, construyen un diálogo simbólico que permite a los participantes poner en escena los acontecimientos sociales y pensarse a sí mismos como una comunidad ubicada en un momento histórico determinado, en una cultura global. [...] [la escenificación de la cumbia] es una manera de colocar en las categorías propias de las comunidades Huastecas el mundo global, para ser decodificado, aprehendido y resignificado.²⁸

26 Julia Clemente Corzo y María Esther Pérez Pecha, “Sak Tzevul. De los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán, Chiapas”, *Actas del X Congreso Nacional de Investigación Educativa* (Veracruz, México: 2009), 2.

27 Gonzalo Camacho Díaz, “Canarios: sonos del maíz”, *La Huasteca: concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, Ana Bella Pérez Castro ed. (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM; Colegio de San Luis, 2013), 365-406.

28 Gonzalo Camacho Díaz, “La cumbia los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca”, en *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la huasteca*, Ana Bella Pérez Castro coord. (Veracruz, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007), 174.

Volviendo a nuestro estudio de caso, a través del código que concebimos más bien como un supuesto semiótico de “lo *bats'í*”, fue posible declarar que tales procesos no condicionan, sino sitúan al joven que enuncia. “Lo *bats'í*” sería “lo verdadero”, pero no en un sentido literal. Este concepto excedería la “tsotsilidad” como un conjunto de rasgos, así como excedería el uso de la lengua bajo contenidos semánticos; más bien, lo definimos como toda forma de reiterar su capacidad de agencia. Un claro ejemplo lo demuestra Zanate, guitarrista y vocalista de Lumaltok, cuando se le pregunta si la música de banda de alientos ejecutada en las fiestas patronales de Zinacantán sería tradicional, a lo que dice: “[...] por el simple hecho de que se esté haciendo aquí y a tu forma, creo que sí. Se vuelve tuyo. A mí me encanta tocar una [canción] de Jimi Hendrix que se llama ‘Red House’. Me lo aviento a mi forma. Por ese solo hecho, ya es algo nuevo”.²⁹ Aquí la noción de cover como réplica comienza a tambalearse, pues toda práctica musical que pasa por un sujeto que reconoce su agencia, supone una nueva creación, algo que no ocurriría si concebimos al *bats'í* rock simplemente como “sones rockerizados” o “rock con música de sonos”, por ejemplo.

Tampoco hemos de omitir las circunstancias donde están inmersos otros actores de dicha escena. Y es que las relaciones de poder operan muchas veces no a partir de conflictos, sino mediante su falta. Un referente empírico lo darían las piezas sumamente instituidas por estudios de grabación, como el caso de “Konkonal Nichim” (Planta sagrada).³⁰ Un track “tradicional” que manifiesta perfectas afinaciones a 440 Hz, cuadraturas rítmicas y coros cuyos armónicos no son identificables en contextos en vivo. Quizás, la apropiación y resignificación musicales —también— se dan por parte de los agentes externos que activamente participan de la escena, me refiero sobre todo a productores musicales en los estudios de grabación quienes inciden en el producto final muchas veces sin cuestionamiento alguno.³¹

Vale remitirse entonces a las gramáticas musicales de Zinacantán y San Juan Chamula. Siguiendo el enfoque de sistema musical desde la etnomusicología,³² se entiende que el itinerario lo dicta mayormente la ocasión performativa, es decir, el momento o los momentos en los que se vincula la ejecución musical y sonora con los eventos culturales. Durante mi trabajo de campo pude dar cuenta de que la prolongada ejecución del ensamble de trío de cuerdas en Zinacantán (arpa, guitarra y violín)

29 Julián Hernández alias “Zanate Hendrix”. Entrevista personal (Zinacantán, enero de 2018).

30 Vayijel, “Konkonal Nichim”, disponible en <https://youtu.be/63fIXd0q4JE>. Última revisión: 31/07/2024.

31 Sánchez Garza, *Bolomchon Reloaded*, 183-185.

32 Camacho, “Canarios”, 2013.

implica un acto devocional a uno o varios santos, el cual además se acompaña con una cuadrilla de 12 danzantes, quienes cantan y zapatean suavemente al ritmo lento de la música (entre 40 y 60 PPM). Dicho performance por lo regular dura de dos a tres horas ininterrumpidas. El caso de San Juan Chamula no es tan diferente, excepto que la música es distinta y se incorpora el acordeón en lugar de violín. Los santos, además, son distintos. En Zinacantán veneran sobre todo a San Lorenzo y San Sebastián Mártir con la música de *bats'í son* (música verdadera), mientras que en Chamula veneran al Cristo del Santo Entierro, que también llaman *Yajvalel Vinajel* (El señor del cielo).

Ahora bien, dentro de las particularidades musicales destaco la afinación del arpa chamula, pues la disposición de las cuerdas no es continua, ya que se omite una de ellas en particular, la cuarta nota de la escala mayor. En términos prácticos, si empleamos una afinación diatónica, esto es, de siete tonos, la progresión armónica más convencional sería el primero y el quinto grado (I – V), también conocida como el acorde de tónica y dominante. Este último incluye normalmente la séptima menor, sobre todo en la música popular. La tensión que genera este acorde —por el intervalo de tritono entre la tercera y la séptima de dominante— advierte una resolución por venir: la de la tónica (I – V⁷ – I). Inclusive también se conoce como cadencia perfecta en la teoría musical clásica. Sin embargo, en la música tradicional de Zinacantán y Chamula, la afinación del arpa, por ejemplo, en La Mayor, omite la nota Re. Ello implica que el acorde de dominante no incluya la séptima en Mi, Sol#, Si y el acorde de tónica sea La, Do#, Mi. Desde una simple escucha no parecería tener mayor trascendencia, pero en una ejecución cíclica *ad infinitum* se pierde el centro tonal y parece una progresión I – IV – I, a esto le llamo “ambigüedad armónica”. Dicha explicación se sustenta desde el sistema musical que refrenda las ocasiones performativas extensas de “el costumbre”.

Sin embargo, esta gramática musical también se encuentra en el *bats'í* rock. Es que si bien los músicos *batsirockeros* no siguen las tonalidades tradicionales, sí emplean eventualmente la escala diatónica sin la cuarta nota. Lo interesante es que lo hacen desde la guitarra eléctrica o incluso en la melodía cantada,³³ allí donde no existe ninguna limitación organológica como en el arpa chamula, mucho menos la obligación de tocar continuamente por horas. Por ejemplo, al inicio de la canción “Chon Bolometik” (Animales) del grupo Yibel, se puede apreciar en la transcripción (fig. 2) que la primera guitarra omite la cuarta nota de Re Mayor (a saber, Sol) en los

33 Yibel, “Yajvalel Vinajel – Tradicional”, disponible en <https://youtu.be/jJVNNH2pWPc>. Último acceso: 31/07/2024. Este caso representa la hipótesis planteada no solamente porque durante toda la canción el vocalista no entona la cuarta nota (Re), sino que precisamente en el minuto 0:53 se puede apreciar la afinación tradicional original del arpa chamula, la cual se distingue claramente dicha omisión.

compases 20 y 21.³⁴ Más aún, de los compases 10 al 16 se observan cambios duales repetitivos, los cuales son muy característicos no sólo en la música tradicional de Los Altos de Chiapas, sino en los rezos y salmodias que refrendan el compromiso social y religioso, lo que John B. Haviland denomina “dobletes rituales”.³⁵

Figura 2. “Chon Bolometik” (Animales) de Yibel, guitarra solista y rítmica. Transcripción del autor.

Entonces, ¿de qué manera opera lo *bats'í* como supuesto semiótico? Desde una perspectiva de la semiótica de la cultura, la noción de semiosfera de Lotman³⁶ fue de gran utilidad para analizar el contacto de diversas esferas de significado. En nuestro caso, la esfera de lo local —representado por “el costumbre”— y la esfera de lo global —en primera instancia como la música de rock, pero también todas las instancias que la intervienen como las instituciones culturales del Estado y la industria musical—. La definición principal es que es un espacio de carácter abstracto que funciona como un continuum, con definición no-metafórica de frontera y que, además, se le atribuyen rasgos distintivos. Dentro de él resultan procesos comunicativos y de producción de nueva información. Además, se concibe como un “gran sistema” cuya organización interna pasa a un segundo plano: todo este mecanismo único del universo semiótico que hace realidad el acto sígnico particular.³⁷ Ahora bien, puesto que fuera de la semiósfera se encuentran textos ininteligibles, esto es, alosemióticos, es posible no obstante el contacto con otras

34 Yibel, “Chon Bolometik” (Animales), disponible en <https://youtu.be/OrKE46F5urY>. Último acceso: 31/07/2024. Específicamente en la secuencia ascendente de la guitarra eléctrica en el minuto 1:08.

35 John B. Haviland, “Lenguaje ritual sin ritual”, en *Estudios de Cultura Maya* 19 (1992): 427-442.

36 Iuri Lotman, *La semiosfera I* (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996).

37 *Ibid.*, 22-24.

semiósferas a través de su frontera. Ésta es “la suma de traductores‘filtros’ bilingües” por los que pasa un texto de fuera, y a través de ella se logran “semiotizar” y traducirse a uno de los lenguajes del espacio interno de dicha esfera.³⁸

Dado que el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica, ésta depende del modo de codificación. Es decir, una vez que se hayan introducido los mensajes y no-mensajes, estos son leídos a partir de la unión con otra esfera que sea capaz de decodificarlos en un lenguaje interno. Para ello se requieren “agentes de desciframiento”, los cuales identifico como los jóvenes *batsirockeros*. En contraste, los “agentes nucleares”, es decir, aquellos más cerca del núcleo de la cultura y que reproducen las prácticas de “el costumbre”, serían aquellos cargueros religiosos y músicos tradicionales. Pero para que haya realmente un proceso de semiosis se requiere de otra semiosfera, a saber, aquella que detenta los códigos globales de la música de rock. Justamente, a partir de la conjunción de los códigos locales y globales se influye en la generación de textos musicales y extra-musicales que terminan por satisfacer a ambas escuchas, todo esto dentro de un nuevo texto en tanto diferente e irreplicable. Dicho texto lo concibo como “plataforma de enunciación” —en un sentido de campo bourdeano³⁹— y se desprende precisamente de la frontera como lo muestra el siguiente diagrama de Venn (fig. 3).

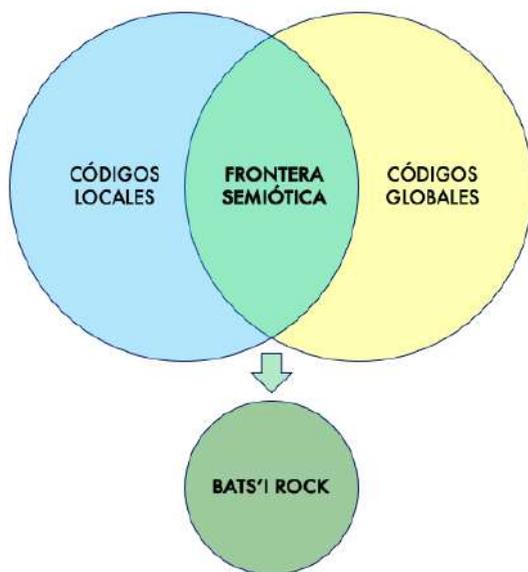


Figura 3. Interseccionalidad semiótica como génesis del *bats'í* rock.

38 Ibid., 24.

39 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (Argentina: Siglo XXI Editores, 2007).

Pienso que el nuevo texto como un espacio semiótico primordial para el desenvolvimiento y desciframiento de la cultura. De alguna manera, esta entidad comenzará a generar conocimiento y expresar artísticamente lo que es "ser tsotsil", lo cual justamente había sido el propósito inicial de la escena musical. La exégesis semiótica de "lo *bats'í*" se encuentra ahora supeditada a nuevos códigos musicales, no solo a aquellos que sostienen "el costumbre". Sin embargo, esta tendencia creciente ha ido decayendo hasta casi desaparecer. Hoy día, la escena ha perdido vigor debido a múltiples factores, por ejemplo, en lo económico, la migración por falta de oportunidades, así como el escaso interés por parte de las instituciones de gobierno.

A manera de conclusión

Considero que el *bats'í* rock fue una respuesta al levantamiento zapatista no solamente en el contexto zinacanteco, ni mucho menos por el caso de Sak Tzevul como parteaguas cultural en la región. Más bien, desde aquel entonces se fraguaron las condiciones discursivas para que irrumpieran nuevas expresiones indígenas más allá del exotismo. En términos prácticos, este fenómeno se inspira en el aporte del rock en español a mediados del siglo XX, pues el idioma fue un elemento importante para la difusión de subjetividades. No obstante, para los tsotsiles del siglo XXI, el entendimiento de las letras no era motivo suficiente para comenzar un proyecto musical, ya que también había que intervenir socialmente en una cultura que, como todas, mantiene ciertas estructuras de poder. Más que derribarlas, este movimiento puso en el centro el discurso reivindicatorio como salida a un inminente desdibujamiento de lo indígena. Precisamente, mediante el dialogismo refrendó su carácter activo en el escenario musical global.

Sin embargo, para entender realmente la condición indígena no se puede soslayar la colectividad tsotsil, ni tampoco el origen de los actores de la escena musical. Como fue abordado en el presente texto, lo *bats'í* adquiere un carácter cognoscitivo y epistemológico. Los jóvenes *bats'í*rockeros conocen el mundo desde una perspectiva diferente a la de otros músicos de rock, tanto a nivel nacional, como internacional. Las circunstancias históricas y políticas, así como los contextos culturales y geográficos que implican Los Altos de Chiapas, han coadyuvado en la generación de proyectos de esta naturaleza. Es ahí justamente donde el diagrama de Venn es insuficiente en tanto que no logra dar más peso a lo local. Por ello, el tratamiento de lo *bats'í* como supuesto semiótico no es otra cosa que un anclaje subjetivo que da lectura tanto a lo propio como a lo externo.

Referencias bibliográficas

- Alonso Bolaños, Marina. "Sistemas normativos indígenas". En *Los pueblos indígenas de Chiapas: Atlas etnográfico*, coordinado por Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlynn Cuadriello, et al., 349-360. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2008.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson. "Introducing Music Scenes". En *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, 1-15. Nashville: Vanderville University Press, 2004.
- Bartolomé, Miguel A. *Gente de costumbre y gente de razón: las identidades étnicas en México*. México: Siglo XXI Editores, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007.
- Clemente Corzo, Julia y María Esther Pérez Pecha. "Sak Tzevul. De los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán, Chiapas". En *Actas del X Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Veracruz, México, 2009.
- Camacho Díaz, Gonzalo. "La cumbia los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca". En *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la huasteca*, coordinado por Ana Bella Pérez Castro, 166-180. Veracruz, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007.
- . "Canarios: sonos del maíz". En *La Huasteca: concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, editado por Ana Bella Pérez Castro, 365-406. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM; Colegio de San Luis, 2013.
- . "La dimensión sonora de 'el costumbre'. Un recorrido sinuoso en la Huasteca", *Trace Cemca* 76, (2019), 103-129.
- De la Peza Casares, María del Carmen. *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) - Xochimilco, 2014.
- Díaz, Claudio F. "Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina". En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Spencer, 219-225. Madrid: SEACEX-Ediciones Akal, 2010.
- Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1999.
- Frith, Simon. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces et al, 413-435. Madrid: Trotta, 2008.

- Haviland, John B. "Lenguaje ritual sin ritual". *Estudios de Cultura Maya* 19, (1992): 427-442.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996.
- Gossen, Gary H. *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA); Instituto Nacional Indigenista (INI), 1980.
- Le Bot, Yvon. "Ecuador: grandeza y decadencia del movimiento indígena". En *La gran revuelta indígena*, 149-162. México: Universidad Iberoamericana Puebla; Océano, 2013.
- López Moya, Martín de la Cruz, Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Efraín Ascencio Cedillo, coords. *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH); Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA); Juan Pablos Editor, 2014.
- Lunes, Elena. "El Ch'ulel en Los Altos de Chiapas: estado de la cuestión", *Revista Pueblos y Fronteras Digital* 6, nro. 11(2011): 218-245.
- Megchún Rivera, Rodrigo. "El zapatismo como movimiento social". En *Los pueblos indígenas de Chiapas: Atlas etnográfico*, coordinado por Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlyyn Cuadriello, et al., 191-196. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2008.
- Ruiz Garza, Edgar J. "Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de *bats'í* rock en Los Altos de Chiapas". Tesis de licenciatura en sociología, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2015.
- Sánchez Garza, José Humberto. "*Bolomchon Reloaded*: Dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del *bats'í* rock en Los Altos de Chiapas". Tesis de licenciatura en etnomusicología, Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, Facultad de Música, 2018.
- Straw, Will. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies* 5, nro. 3 (1991): 368-388.