

Rock indígena y performance en los altos de Chiapas. Acercamiento a una representación del Bats’i Rock

Homero Ávila Landa
Universidad Veracruzana
avilanda76@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo destaca repertorios culturales puestos en juego en una representación rockera en la región Altos de Chiapas, escenario del bats’i rock o rock verdadero. A partir de un concierto del grupo zinacanteco Lumaltok en San Cristóbal de las Casas ante público glocal reflexionamos sobre el “rock indígena” que combina simbología de la cultura maya tzotzil con elementos del acervo gestual rockero. Sucintamente, se ofrecen datos relativos al fenómeno en la región; se delinea al actor estatal relacionado con ese rock mediante el programa De Tradición y Nuevas Rolas; y desde los estudios del performance se hace interpretación sobre la singularidad de ese rock.

ABSTRACT

This article highlights the cultural repertoires at play in a rock event in the highlands region of Chiapas, home of the “Bats’i rock” or “true rock” scene in the language of the Tzotzil Maya. From the vantage point of a concert given by the Zinacantec group Lumaltok in San Cristóbal de las Casas in front of a glocal audience, it explores “indigenous rock” in its combination of Tzotzil Maya cultural symbolism with elements from the gestural archive of rock. Presenting succinct data about this phenomenon in the region, it examines the role of the State as an actor via the program “De Tradición y Nuevas Rolas,” and also draws on performance studies in order to interpret the singularity of this rock genre.

PALABRAS CLAVES

Juventud, rock indígena, bats’i rock, performance, cambio cultural.

KEYWORDS

youth, indigenous rock, Bats’i rock, performance, cultural change.

Rock indígena y performance en los altos de Chiapas. Acercamiento a una representación del Bats'í Rock¹

Homero Ávila Landa²



El son y el huapango fueron las dos hojas de la ventana por la que me asomé primero a lo que era la música y los músicos. Después se abrió una puerta: el rock. Subcomandante insurgente Marcos, “Los sueños buenos y malos” En el CD No tiene fin de Los Cojolites, 2010.

Introducción. Panorámica de rock indígena en Los Altos de Chiapas

El rock hecho por jóvenes de la región Altos de Chiapas,³ que tiene su origen hacia 1996 con el surgimiento del pionero Sak Tzevul,⁴ vive un florecimiento centrado en la multiplicación de bandas y subgéneros del “rock indígena”, en un país donde el diverso mundo rockero marcadamente urbano y mestizo suma más de seis décadas de devenir. El contemporáneo bats'í rock o “rock verdadero” (notable entre el rock hecho en diferentes lenguas originarias de la región como el chol, el tojolabal o el zoque), que ya documenta la academia,⁵ nombra la floreciente movilización rockera tzotzil de ciudades como Zinacantán y San Juan Chamula, e incluye a la

1. El artículo es parte de una investigación en curso sobre prácticas juveniles emergentes en el sur de México, particularmente en los estados Veracruz y Chiapas.

2. Investigador de tiempo completo en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana y Coordinador de la Maestría que se imparte en dicha institución. Doctor en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Maestro en Antropología Social por el CIESAS y Licenciado en Antropología Social por la Universidad Veracruzana.

3. Para el Programa Regional de Desarrollo, la región Tsotsil-Tzeltal se integra de 17 municipios: Aldama, Amatenango del Valle, Chalchihuitán, Chamula, Chanal, Chenalhó, Huixtán, Larráinzar, Mitontic, Oxchuc, Pantelhó, San Cristóbal de las Casas, San Juan Cancuc, Santiago El Pinar, Tenejapa, Teopisca y Zinacantán.

4. Efraín Asencio Cedillo y Martín de Cruz López Moya, “Música, jóvenes y alteridad: rock indígena en el sur de México”, Contemporanea *comunicação e cultura*; página de Facebook del grupo.

5. Efraín Asencio Cedillo y Martín de Cruz López Moya, *op. cit.*; Edgar J. Ruiz Garza, *Bats'í rock: ¿Una estrategia de resistencia cultural para la juventud indígena?*; Martín de la Cruz López Moya, Efraín Asencio Cedillo y Juan Pablo Zebadúa Carbonell (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*.

“posmoderna” y “globalizada” San Cristóbal de las Casas⁶ como escenario de proyectos propios de un dinámico altermundismo cultural que da cabida a filosofías y prácticas culturales de distinto signo... Se trata de un rock inserto en relaciones de poder históricas de la región a las que son inherentes conflictos interétnicos (incluidos algunos de tipo intraétnico) ligados con diferencias y desigualdades varias, donde predominan los poderes político y económico mestizos por sobre intereses y proyectos de los pueblos originarios, cuyas transformaciones objetan visiones de su inmutabilidad.

En gran medida, las emergentes dinámicas culturales en la región –en que se inscribe lo aquí estudiado– se asocian con el impulso por formas de autonomía que se originan en la cultura de los pueblos originarios chiapanecos y las interrelaciones de éstos con la sociedad mestiza/nacional, que se multiplican y se profundizan a raíz del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), en 1994, contra un Estado mexicano largamente administrador de la marginación y contenedor del desarrollo de la diversidad originaria del país. Los cambios socio-culturales y político-económicos posteriores a la insurrección, la diversificación de actores y proyectos societales y estatales asentados en la entidad y en Los Altos, entre otros procesos, alentaron expresiones artísticas y culturales realizadas por originarios de la región, como música, cine, documental, fotografía, pintura, entre otras, hasta adquirir la forma actual de dinámico movimiento cultural.⁷ El ideario transformador del zapatismo ha sido propulsor de proyectos culturales de rango local y global, algunos de los cuales toman la ciudad de San Cristóbal de las Casas y la región de Los Altos como escenario de esa multiplicidad de procesos, proyectos y actores, incluido el cambio étnico-cultural.

A partir de 1994, la presencia de músicos de distintas partes del país y del extranjero, y de otros jóvenes solidarizados con las comunidades

6. En Efraín Asencio Cedillo y Martín de Cruz López Moya, *op. cit.*, leemos que “Son cerca de quince bandas de rock las que se han creado en municipios de los Altos de Chiapas como San Juan Chamula, Zinacantán, Teopisca, Oxchuc y en San Cristóbal de Las Casas.” Por su parte, Damián Martínez de Sak Tse vul, en entrevista con Radio Fórmula (Javier Poza en Fórmula-Entrevista a Damián Martínez, líder de la banda Sak Tse vul Rock), indica que en Zinacantán habrá unas cuatro o cinco, pero en Chiapas, en lengua materna o indígena, junto con las de todo el país, debe haber unas 80 bandas.

7. Algo de este cambio pudo vislumbrarse en el Ciclo Juventudes, organizado por El Colegio de la Frontera Sur, sede San Cristóbal de las Casas, y el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, de la Universidad Veracruzana, realizado del 18 al 21 de noviembre de 2013, donde se habló de situaciones y actores emergentes en los pueblos originarios del estado de Chiapas. Se mostraron allí diferentes formas de participación juvenil en proyectos ecoturísticos, en la conformación de asociaciones civiles para la defensa de derechos, hasta cambios registrados en los ciclos de vida tradicionales como los relativos a la actual existencia de la práctica del noviazgo entre jóvenes indígenas, la propia configuración de la categoría joven y joven estudiante en la comunidad tradicional, hasta el desarrollo de movimientos culturales que incluyen a documentalistas, músicos, fotógrafa/os y artistas varios de la región de Los Altos.

indígenas que se tornaron visibles con el alzamiento⁸ en el llamado territorio zapatista, propician un cambalache cultural entre jóvenes urbanos y rurales, que incluye el diálogo entre visiones del mundo y prácticas culturales. Muchos, entre ellos sectores considerables de jóvenes, han sido los atraídos por el zapatismo: su visión del mundo, su política de mandar obedeciendo, sus reivindicaciones de la diversa subalternidad y su apuesta por un mundo incluyente, respetuoso de la diferencia en la diversidad cultural.

El encuentro cultural propiciado por ese evento político-social se objetivará en el intercambio de casetes, discos, aparatos de reproducción; bienes dispuestos para la construcción primaria de un imaginario y de un campo rockero pronto potenciado por la Internet, y en el caso chiapaneco, por la presencia de la globalización representada por personas, corrientes de ideas, comercios, productos que concentraron las interacciones entre las culturales locales de la región y el mundo de afuera, nacional e internacional, que tomó asiento en la anteriormente nombrada Ciudad Real, San Cristóbal de las Casas.

Ello significará para los locales conocer más ampliamente el rock de las vertientes mexicana, estadounidense e inglesa, así como comenzar a configurar el rock indígena. No por nada, un grupo como Lumaltok, en voz de su líder, Julián Hernández Gómez, *Zanate*, se dice influido por bandas nacionales como El Tri y por El Haragán, o por el californiano The Doors y por Jimi Hendrix; y no por nada han sido anunciados en sus presentaciones como un grupo de blues rock, según lo hiciera ver el guitarrista y vocalista el 5 de agosto de 2014 en Ruta 66, programa de la televisión por Internet Rompevientos. Esos cambios, que son también de orden generacional, han ido revelando la configuración de una forma de juventud inédita o el diseño de nuevas formas de ser joven en la región.

Tal dinámica intercultural, que incluye la experiencia del mundo global en el nivel local, y que vino a alentar procesos de conocimiento y de transmisión del rock sobre todo entre jóvenes incorporados al sistema educativo, para el siglo que corre se manifiesta como interés activo entre juventudes alteñas que han adoptado y adaptado a su manera el rock, hasta resignificarlo. Esas recreaciones y/o representaciones proponen un rock con elementos indígenas (cantado en lengua materna, músicos con atuendos tradicionales, uso de cosmovisiones tradicionales en la lírica, integración de instrumentos ceremoniales o rituales), mestizos (sobre todo del rock mexicano) y globales (centralmente del rock anglosajón y de la *pop culture* globalizada), todo esto a partir del sonido amplificado

8. Luis Hernández, “Los sonidos de la Lacandona: 10 años de zapatismo y rock”, *La Jornada en línea*; Efraín Asencio Cedillo y Martín de Cruz López Moya, *op. cit.*

producido por dotaciones que combinan instrumentos del rock como batería, bajo y guitarras eléctricas con instrumentos de la música tradicional. Un ejemplo de esto es el uso de tambores, violoncelo y guitarra tzotzil de doce cuerdas metálicas que usara Sak Tzevul en su colaboración para el disco compacto De “*El Costumbre*” *al rock*, editado por el Instituto Nacional Indigenista (INI) hacia el año 2000, cuando la agrupación se definía representante del pueblo tzotzil-mestizo,⁹ momento anterior a su autodefinición como banda “batzi-rock” (con “z” *rockerizante*), tal como ahora (2016) se lee en su página en Facebook.

Al contacto con la sociedad nacional y a la experimentación del cosmopolitismo intercultural intensificado en las últimas décadas, pronto se sumará, en el devenir de la música hecha por jóvenes, tanto una intervención cultural mediada por políticas públicas, cuanto la presencia de lo glocal¹⁰ encarnado por *otros* nacionales y extranjeros avecindados en San Cristóbal de las Casas, cuyas diversas ideas, prácticas y proyectos incrementan la experiencia de una nueva oleada de diversidad (más posmoderna y glocal) en la región.

Ello ha multiplicado la posibilidad de establecer relaciones con personas provenientes de otros sitios, lo que es decir establecer relaciones con actores del mundo nacional y global, por lo que hoy encontramos en la ciudad una oferta cultural ampliada, que se manifiesta como el incremento del turismo, la presencia de una gastronomía internacional, el florecimiento de centros que integran cultura y comercio de productos varios, la presencia de un activismo altermundista presentado como sociedad civil organizada (fenómeno cercano a acciones colectivas local-globales orientadas por el neozapatismo) y la circulación de estilos de vida asociados con filosofías orientalistas donde cabe el vegetarianismo, el yoga y terapias alternativas. Hoy los corredores turísticos de Los Altos, teniendo a San Cristóbal como su eje, se muestran abiertos a corrientes de pensamiento y a prácticas culturales de diversa índole, dinámicas entre las que encuentra lugar el bats’i rock. En esa concurrencia de *saberes y haceres* emerge el rockero indígena, que es un tipo ideal posible, representado por el “nuevo maya”, como ubica *Zanate*, líder de Lumaltok, a esos jóvenes rockeros de su generación.

De ese fenómeno interesa apenas aludir a la relación entre rock indígena y Estado mexicano, puesto que nos parece relevante para una comprensión incluyente de los factores y de los actores en torno al llamado etno-rock, que es otra manera de nombrar –notoriamente por parte de académicos– a la nueva música hecha por jóvenes indígenas del país.

9. CDI, *Encuentro de música indígena, las nuevas creaciones*. De “*El Costumbre*” *al rock*.

10. Robertson, 1992

Y es que las políticas culturales dadas en el marco del reconocimiento de los derechos y la diversidad procuran fortalecer manifestaciones y lenguas originarias mediante el estímulo a la creación, señaladamente a la música hecha por jóvenes de pueblos originarios. Se trata de políticas que apuestan a un relevo generacional que garantice la permanencia de las culturas de los pueblos originarios al revitalizar, por ejemplo, sus lenguas y lo que ellas comportan de cosmovisiones, mediante otros medios y objetos culturales, en este caso el rock. De esto es ilustrativo De Tradición y Nuevas Rolas (DTyNR), programa instrumentado en 2010 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (entidad reconvertida en Secretaría de Cultura actualmente) y la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), entidades promotoras, desde entonces, del rock indígena de diferentes regiones del país.

Ese programa, DTyNR, de algún modo toma la estafeta de la organización de festivales y encuentros llevados a cabo por el INI a finales del siglo pasado, entramado que arrojó el disco *Encuentro de música indígena*. Las nuevas creaciones, que ya reunía muestras del posteriormente llamado rock indígena, representado allí por el seri Hamac Casiim (*Fuego Divino*), el “tzotzil-mestizo” (*sic*) Sac Tzevul de Zinacantán, el purépecha Xamoneta (*Eco*), el hñahñu Super Coraje y el yaqui Lino y Tano.¹¹

Tratándose del rock indígena, el Estado mexicano se ha mostrado propositivo e interesado en su desarrollo; si bien, antes persiguió y negó el género rockero mestizo, ahora estimula esa vertiente novedosa dada en el mundo indígena. Desde luego, es otro rock y se trata de otro orden cultural y de otro Estado, así como otros son los significados y contextos de esas relaciones. Lo central en este caso es la valoración que las políticas oficiales hacen del rock como medio para la revitalización cultural y lingüística en el mundo indígena mexicano; lejos se está entonces de considerarlo rebelde ni tampoco contracultural y, por tanto, merecedor de censura. Ello nos habla de que se trata de otra materia, de políticas asentadas en visiones revitalizadoras, si bien ese rock en los pueblos originarios dialoga y hace alianzas con determinados actores del rock mexicano mestizo (Roco Pachukote, integrante del grupo La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio, es el más mediático), en particular con aquellos involucrados en el mismo programa DTyNR.

Es interesante que, desde la perspectiva oficial, el programa incluya no sólo objetivos culturales como el del fortalecimiento lingüístico, sino también otros de orden social. Si entre ellos, declara la actual directora de la DGCP, Alejandra Frausto Guerrero, ante la inminente celebración

11. CDI, *op. cit*

oficial en México del Día Internacional de los Pueblos Indígenas acordado por la Organización de las Naciones Unidas, está el “contemporizar sus tradiciones [de los músicos indígenas relacionados con el programa] con nuevas propuestas musicales”,¹² al tiempo que se revitalizan las lenguas indígenas, también intenta prevenir la inseguridad que azota al país; de modo que la cultura, para el gobierno vigente, colabora con la seguridad pública al reconstituir tejido social mediante actividades artísticas, ya que, enuncia Frausto Guerrero, la intervención entiende la “música como elemento de cohesión social y una alternativa para lograr una cultura de paz y perfeccionar el arte creativo de los jóvenes indígenas”.¹³

En términos prácticos, ese apoyo al rock de los pueblos originarios y a la nueva música indígena se hace patente en forma de talleres y clínicas de composición e interpretación de música y de rock, en organización de conciertos y festivales donde se concentran músicos de entornos originarios, así como en la grabación de discos. Que las políticas culturales y que un programa como DTyNR contengan objetivos a favor de la seguridad ciudadana, además de los meramente culturales, no implica que esos fines estatales suplementarios no sean compartidos también por los grupos de rock beneficiados con los apoyos estatales. Tampoco excluye que esos músicos manejen agendas y proyectos propios; ni les impide cultivar vínculos con instituciones culturales de cualquier orden de gobierno. De hecho, son diferentes las estrategias que hacen viables, sustentables, sus proyectos.

Con todo, es notoria la participación estatal en este rock. Es el caso del Conaculta (por ejemplo, mediante el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias: PACMYC, además del mismo DTyNR articulado con la DGCP),¹⁴ el INI y su institución sucesora, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), quienes han tomado parte en el crecimiento del rock indígena del país, en general, y del rock de Los Altos, en específico.¹⁵ Empeño que se difunde por medios públicos nacionales como Once TV del Instituto Politécnico Nacional (el IPN, en cuya programación se ha presentado Gonzalo Candia Moreno, *El Rapero*, de Tlapa, Guerrero, cantando en su lengua materna, el ñuu savi) y Canal 22 del propio Conaculta, además de divulgarse mediante direcciones electrónicas de diferentes entidades culturales mexicanas y, desde luego, mediante plataformas y sistemas comunicacionales

12. A. M. Rodríguez, “Unos 200 músicos indígenas ofrecen nueve conciertos simultáneos en varios estados”, *La Jornada en línea*.

13. *Idem*.

14. Damián Martínez, del pionero Sak Tzevul, contó en Cedillo y López (*op. cit.*) que “recibió” su primera guitarra eléctrica mediante un proyecto apoyado por el PACMYC.

15. Efraín Asencio Cedillo y Martín de Cruz López Moya, *op. cit.*; Edgar J. Ruiz Garza, *op. cit.*

contemporáneos. En esta dinamización cultural de la región también debe considerarse, en calidad de actor colectivo relevante, la Universidad Intercultural de Chiapas, por la oferta de nuevas ideas, discursos, visiones, proyectos, acciones y formaciones profesionales; de hecho, miembros de Lumaltok han pasado por sus aulas, lo que permite considerar que su discurso podría asociarse con lo aprendido en esa universidad.

Dinámicas culturales *glocales* en el rock de Los Altos, donde lo indígena es dinámico y flexible, también pueden observarse en la presencia de músicos extranjeros dentro del rock indígena, en la realización de giras internacionales, en públicos no nacionales asistentes al circuito musical que se oferta en calidad de turismo cultural en San Cristóbal; también se globaliza al incorporarse en sistemas comunicacionales nuevos y alternativos contemporáneos. De ese modo circula por radio, televisión y a través de los nuevos soportes tecno-comunicacionales e Internet. Como se constata, bandas de rock, de Chiapas y de diferentes regiones, ocupan las redes sociales para difundir su obra y así registrar su existencia en el plano virtual que los afirma y confirma contemporáneos y particulares.¹⁶ En este posicionamiento público y en la visibilidad del *bats'i* rock, los músicos han jugado un papel sustancial coorganizando festivales o encuentros nacionales e internacionales que los han llevado a interrelacionarse con las políticas oficiales, sus instituciones y funcionarios, dando paso a dinámicas que podemos denominar de coparticipación favorables a este rock, así como podemos calificarlas de exitosas dado el amplio impacto que han tenido dentro y fuera de las sociedades, culturas y regiones indígenas. Ese rock llevado a cabo por jóvenes indígenas cada vez es más hábil en su dinamización publicitaria y mercadológica.

Rasgos del repertorio de un performance rockero

Desde la perspectiva planteada por Taylor en los estudios de *performance*,¹⁷

16. Como se apuntó, el 5 de septiembre se presentó en *Conversando con Cristina Pacheco*, de Canal Once, el *Rapero de Tlapa, Colectivo*; y el 5 de agosto, en la televisión por Internet Rompevientos, lo hizo Julián Hernández, de Lumaltok. Canales culturales como TV UNAM o el 22 también han proyectado conciertos de bandas de Los Altos. Por otra parte, varios grupos tienen direcciones en Facebook y en MySpace, y videos en YouTube; algunos han grabado discos que están a la venta en el mercado de la música; otros se incluyen en discos recopilatorios de un programa como De Tradición y Nuevas Rolas.

17. Seguimos aquí a Taylor, quien indica que los estudios de *performance*, mismos que han trascendido separaciones disciplinarias hasta conformar un campo posdisciplinario, permiten enfocarse “en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones” (Diana Taylor, “Introducción. Performance, teoría y práctica”, Diana Taylor y Marcela A. Fuentes [eds.], *Estudios avanzados de performance*, p. 13). Se trataría de prácticas “que cambian según el contexto sociopolítico” (*ibid.*, p. 11). El *performance*, nos dice, “brota siempre *in situ* y cobra fuerza local (*idem*). Es relevante que “los *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (*ibid.*, p. 20).

mediante la que nos acercarnos someramente a una expresión del *bats'i rock*, son significativos como fuente de sentido, de cosmovisiones y de prácticas, tanto el *repertorio* como el *archivo* entre quienes encarnan, representan o escenifican el rock indígena. Por repertorio, Taylor se refiere al conjunto de recursos que “consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al ‘estar allí’ y formar parte de esa transmisión”.¹⁸ Se trata de “La memoria corporal, siempre en vivo”.¹⁹ Aunado a ello está el archivo, que refiere a “los objetos de análisis [que] incluyen textos, documentos, estadísticas [...] La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes... todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio”.²⁰

Repertorio y archivo nutren actos *performáticos*²¹ mediante los que el rock indígena transmite narrativas estético-políticas de reivindicación y re-conocimiento de la memoria y a favor de la vigencia de *lo propio*, lo étnico indígena re-circulado en el rock o sobre lo que sostiene, por caso, el *bats'i rock*. Así, hallamos representaciones como los conciertos locales que resultan –máxime al darse ante públicos no locales– oportunidades para subrayar *posicionamientos* político-culturales,²² dirigidos a un tiempo tanto a la hegemónica sociedad nacional cuanto a la local de pertenencia, la del entorno de donde se es originario; contexto este último con el que los jóvenes rockeros a un tiempo negocian y construyen su reinterpretación/recreación y a partir del cual su rock adquiere singularidad como rock indígena, su ser *bats'i rock*.

Tendríamos, así, un *performance* dado en un contexto de desigualdad histórica, donde privan formas discriminatorias, racistas, de explotación y marginación del mundo indígena por parte de la sociedad nacional. Al mismo tiempo se encuentran públicos y consumidores culturales diversos, ante los cuales las relaciones de desigualdad y diferencia no aparecen únicamente como marcadas por relaciones de poder históricas de la región sino que parecieran situaciones culturales posmodernas.

18. *Ibid.*, p. 14.

19. *Idem*

20. *Idem*.

21. En Taylor se propone esta noción “para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance*. De este modo, para referir a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso diríamos que se trató de algo performático y no performativo” (*ibid.*, p. 25).

22. Tales como la pertenencia étnica, los derechos culturales, la pertenencia a la generación juvenil como lo que legitima o explicaría los cambios, la crítica al antirracismo histórico en la región, la apuesta por el pacifismo...

Aun así, en los sujetos protagónicos del rock indígena no desaparece la experiencia del orden social dado ni sus trayectorias, pertenencias y memorias; en ellos, entonces, se vehicula lo nuevo y la historia o formas de dominación antiguas y actuales. En esa práctica identitaria se implica lo inédito en el seno de la sociedad y de la cultura de origen, la de los mayores, *lo propio establecido*, al tiempo que la cultura madre singulariza su configuración rockera.²³

Este rock indígena, con esas posturas no sólo tiene lugar en contextos político-culturales específicos, sino que sobre todo debe sus significados posibles precisamente a esos marcos socioculturales donde accionan. La historicidad del entorno, constituido de relaciones de poder particulares –objetivadas, por ejemplo, como formas de dominación, racismos, exclusiones, tanto como resistencias, contestaciones y resignificaciones– experimentadas entre los habitantes locales, preña de significación a aquello sustanciado en el *performance* del rock indígena. Es en esa trama donde el ser, el hacer y el decir de esta nueva forma del rock adquiere, de manera encarnada, sus formas y fondos, su estética y su ética, y la semántica que da pie a proyectos y prácticas a partir de las cuales transmite conocimiento, reclamos o reivindicaciones basadas y definidas en lo étnico propio, ahora integrado y recreado con lo otro, lo ajeno con lo que se dialoga y que es reelaborado por juventudes locales.

Tenemos aquí que, mediante el concierto, ocurre la representación de lo político corporizado como rock indígena que contesta, desde lo estético musical en este caso, al orden establecido ante el cual se resiste, por ejemplo, lingüísticamente y a partir del rock local. La representación de conciertos y las estéticas que comportan a la vez muestran dinámicas propias del cambio cultural en la sociedad indígena. Cabe preguntarse si, ante esa otredad dominante o colonizadora –con la cual negocia o establece relaciones tensas–, ese rock se integra resistiendo o resiste mientras se integra. Esos discursos de resistencia y actos políticos en que se convierte la economía política de este rock ocurrirían al tiempo que defienden y activan la cultura comunitaria para afirmarla y afirmarse.

Pero ¿qué dice el bats'i rock en sus *performances* (por caso, en los conciertos) o, mejor aún, por medio de su memoria corporal en contexto? ¿Cuáles repertorios y archivos étnicos activan en sus representaciones? ¿A quién/es le hablan, qué le dicen? En este minuto apenas cabe aventurar intuiciones interpretativas a partir de datos empíricos.

23. En todo esto se implican tensiones sobre el presente y el futuro del orden social y cultural de estos protagonistas rockeros y de estos pueblos, así como los relativos al gobierno tradicional, al funcionamiento del sistema de cargos, a las normas de acceso a –y de trabajo con– la tierra, al peso del orden familiar, a la presencia de nuevos intereses, valores y prácticas, a la conformación de nuevas prácticas como el noviazgo, la oportunidad de estudios medios y superiores o de profesionalización, a las formas de la cosmovisión de esas sociedades, entre otros, que dan paso a noveles identidades juveniles.

Viñeta rockera, neomaya y sancristobalina

Es 20 de noviembre, año 2013. El ambiente cultural de San Cristóbal de las Casas se presenta animado y el público diverso; una sociedad civil participativa multiplica las alternativas encaminadas a promover ideas, bienes, experiencias culturales locales y globales que hagan realidad otros mundos posibles. Entre las estrategias de sustentabilidad de estos actores se incluye la recurrencia al turismo y a la conformación de negocios y empresas que, al mismo tiempo, son espacios culturales. Hoy, en el *espacio* cultural El Paliacate,²⁴ la imaginaria neozapatista, altermundista y glocal hace el *ambiente* del lugar, complementado con un público nacional e internacional cuyo consumo, al menos en esta ocasión, apuesta por el rock indígena integrado al circuito comercial alternativo de la ciudad. En el *ritual* que se viene, los protagonistas representan una bisagra intercultural entre el mundo indígena local-regional y otros mundos; se trata –diría en una televisión alternativa (*Rompeviento TV*, 2014) Julián Hernández Gómez, *Zanate*– del “nuevo maya”, encarnado en el joven rockero indígena que recientemente se viene abriendo espacio en las escenas local, nacional e, inclusive, en circuitos musicales internacionales.²⁵ Aquí lo nuevo no es el elemento maya sino la transformación o recreación a partir del uso estético que se da al diverso referente/material cultural por parte de nuevas generaciones no sólo de músicos sino de diferentes artistas y distintos jóvenes urbanos de origen maya.

A las 10 de la noche inicia la ceremonia eléctrica con el *blues* o *psicodelic pox rock tzotzil*, realizado por cuatro jóvenes y un adulto ataviados en mezclillas y ponchos luminosos que ya distinguen a la banda Lumaltok de Zinacantán. C. Herrera anota que “Julián Zanate, el vocalista del grupo, informó que el estilo de música no es rock indígena, sino que le han denominado ‘psicodélico pox’; es una mezcla de varios géneros como el rock, reggae y blues, para hablar de varios temas desde la naturaleza, su

24. En el Sistema de Información Cultural, sabemos que éste es un “Espacio y foro recreativo que propone un intercambio de conocimientos, formas de expresión y herramientas para un mejor desarrollo humano y social; retomando como principio el paradigma de que: La humanidad es quien forma parte de la naturaleza y no viceversa. Lo anterior mediante la generación de una conciencia basada en el respeto a la naturaleza, el reciclaje y los derechos humanos. Por otra parte, el espacio abre sus puertas para dar a conocer los trabajos y materiales de cualquier persona que desee exhibir/exponer su propuesta siempre y cuando ésta aporte un beneficio personal a los visitantes. Asimismo, propone diversos eventos culturales y artísticos, donde los visitantes puedan interactuar de manera directa y formar parte del espacio; logrando una vinculación concreta entre la libre expresión y el contexto social, eliminando así las barreras y prejuicios actuales del arte y la cultura”.

25. La actividad rockera en Los Altos se muestra en estos días muy dinámica: una semana atrás se llevó a cabo el festival de rock indígena nacional, en Zinacantán, con la presencia de bandas de diferentes puntos del país. En El Paliacate mismo, a la mitad de la presentación de Lumaltok que aquí se revisa, un joven empresario aprovecha la presencia de público para convidar a otro concierto de corte mestizo e indígena para la semana posterior al de esa noche, promoción que incluye la rifa de unos cuantos boletos entre los asistentes.

cultura, los pueblos, la discriminación y la violencia, entre otros”.²⁶ Los integrantes de la banda son el ya mencionado Julián Hernández (voz y guitarra líder), Sergio Pérez (bajo), Diego Pérez (guitarra), Moisés Pérez (batería) y Pedro Wood (saxofón y teclado).

Desde el inicio, el vocalista presenta cada pieza a interpretar, habla en términos generales del contenido –en el que se refleja elementos de la cultura tzotzil: flora, fauna y cosmovisión transmitida por sus mayores– y aprovecha también para hacer una alocución política, de resistencia, de demanda, del derecho a cantar rock en tzotzil; pues si el género, dice, se canta en inglés o en francés, por qué no en su lengua materna. Entonces el formato rock que, digamos, es universal, se configura en canal para transmitir su mensaje político y étnico-cultural cercano, en esta ocasión, al discurso de los derechos culturales y al de la interculturalidad.

Aun tratándose de un despliegue de energía, las canciones no son sólo estridencia sonora ni su valor se funda y agita únicamente en los aspectos técnicos de ejecución, sino que esa acción necesariamente se acompaña de una actuación/accentuación protagonizada por el cuerpo y su modo de vestirlo-significarlo, en este caso, étnicamente; o sea, al modo del joven tzotzil. El performance vehicula –y así repite– lo étnico, al tiempo que produce un tipo de rock, el rock indígena o el bats’i rock, tejido con gestos libertarios, de denuncia y de sufrimiento de injusticias, tomados de un *repertorio* cuyo origen principal es norteamericano y británico, y que en su despliegue global aparecen como *archivo* sonoro. En ello se basa un rock indígena que no *fusila* o *coverea* (copia, imita, calca) clásicos del rock internacional como lo hiciera por lustros el rock mexicano en español, sino que se apropia del género (instrumentación, ritmo, intencionalidad, discursos, temas, gestos) para representarse y vertebrar una voz particular en el interior del campo rockero.

Estamos frente a una representación etnizada que traza una “corporalidad política”, como llama Antonio Prieto al hecho de que, en la disciplina del performance, “el o la artista sugiere las huellas que deja en su cuerpo el ejercicio del poder hegemónico, la colonización que sufre mediante violencia real o discursiva, incluso su desaparición cuando se percibe excesivamente subversivo”.²⁷ De allí que en el bats’i rock de esta noche (y quizá como sello de esa banda representado por su líder, vocalista y guitarrista principal, el *Zanate*) veamos mensajes políticos corporizados, fácilmente asociados con la *galería gestual pop* que emula a Jimi Hendrix, a Pete Townshend o a Bob Marley, símbolos de liberación

26. C. Herrera, “Lumaltok se presentará en Vive Latino”, *Diario Cuarto Poder de Chiapas*, en línea.

27. Antonio Prieto Stambaugh, “Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano”, Diana Taylor y Marcela Fuentes, *op. cit.*, p. 614.

de algún tipo de atadura, lograda mediante el rock.

Ante la imposibilidad de comprensión del mensaje por parte del público, que se adivina desconocedor del código lingüístico en que se canta esta noche, el *repertorio* gestual que viste al cuerpo encarnado como rock indígena provendrá del *archivo* bluesero, rockero y psicodélico, en particular aquel que identifica o reconoce, por su repetición, el grito liberador del esclavo del que habla Muggiati.²⁸ Por ese camino del cuerpo significado, el sudor, el rictus de dolor, el trance y el *feeling* actuado, de la mano de *riffs* dramáticos y dramatizados o salvajes, se complementan con la circularidad del ritmo pautado por bajo y batería, cuya repetición prolongada busca caminos que desemboquen en estados hipnóticos, en éxtasis o en catarsis.²⁹ El peso de la actuación significada e intencional se concentra en la guitarra líder, que se sugiere arma empuñada para enfrentar esta lucha, esta resistencia, esta liberación (que es también transformación cultural) inédita y a caballo entre los mundos de pertenencia, el indígena y los otro/s mundos en que participa activamente el “nuevo maya” del que ha hablado en otros foros el líder en escena.

Esta noche la representación no incluyó tocar las cuerdas con los dientes, tampoco se llegó a los malabarismos guitarrísticos ni se repitió el *paso del pato* de Chuck Berry o las más sentidas gesticulaciones tipo B. B. King, pero podemos encontrar estas conductas repetidas del mismo grupo en YouTube y en la prensa digital. No se llegó, pues, a esos acentos dramáticos que traen a cuenta a iconos del rock sufriente, insatisfecho y libertario o que encuentran formas de libertad en la expresión artística-musical. Aun así, asistimos a una re-presentación de identidad y pertenencia, hecha con material cuya trayectoria constitutiva de la historia del rock incluye un archivo que documenta sonidos, personajes, idearios, lenguaje corporal-gestualidad, formas de encarnar a ese rock que es liberador y re-creativo, que rompe y desafía el orden establecido.

Quedó claro, en esta transmisión de lo emergente en el universo maya provisto por el rock, que la efectividad de la comunicación a través de los requintos o *solos* no es del todo lograda si no se los gesticula con realismo para enfatizar fuerza, energía, dolor, lucha, entrega, sacrificio que extenua, vibra que quiere conmover y/o sacudir al público, tocar su corazón, abrir su mente, hermanarlo en la experiencia histórica que se transmite, además de buscar convencer, ganar legitimidad, cumplir con el ritual. La *tocada*, entonces, asume forma de acto de

28. Roberto Muggiati, *Rock. El grito y el mito. La música pop como forma de comunicación y contracultura*.

29. En la historia de la música negra norteamericana encontramos la presencia de música articulada a estados emotivos tenidos como trance, éxtasis o catarsis; por tanto tenemos también situaciones donde la música es vehículo de algo más y no sólo un acto donde el artista es el centro del *performance* sino la comunidad que asiste a su representación (véase E. Southern, *Historia de la música negra norteamericana*).

purificación, curación o liberación, lo cual conlleva agotamiento físico y gesticulación convincente porque, además, *el grito del rock*,³⁰ que se vendría manifestando en el género desde los años cincuenta, pervive en su conducta repetida y ya relocalizada en el sureste mexicano, en donde se le agregan elementos provenientes de archivos histórico-culturales y políticos (idioma, costumbres, sentidos y valores comunitarios, ritos y mitos) propios del pueblo originario de pertenencia de los mayas rockeros. Siguiendo a Muggiati,³¹ lo presenciado en El Paliacate esta noche podría considerarse como el agregado del rock indígena-maya al continuum “Grito > blues > rhythm & blues > rocanrol > rock”.

Por su parte, la audiencia de este rito cobra relevancia en el *performance* de la noche, puesto que a ella se dirige la actuación ya intelectualizada de un lenguaje en español que podría definirse como universitario, derivado de la educación intercultural descentralizada en la región en estos tiempos de afirmación de identidades, de gestión para el desarrollo de la cultura propia y de luchas por la concreción de derechos culturales. Cabe entonces preguntar, ante este tipo de eventos, si se le dice lo mismo al público tzotzil, al mestizo y al global. ¿Entienden y reciben lo mismo estos públicos? ¿Hay éxito o fracaso, o algo distinto, mediante la comunicación viabilizada en un *performance* que reúne cuando menos dos códigos culturales diferentes que requerirían traducción cultural para su felicidad?

Aunque más bien poco interactivo con el grupo en el escenario, el público, compuesto por nacionales y extranjeros –público que a media luz ha tomado sus tragos, platicado y escuchado el sonido alternativo global de fondo hasta antes de la música en vivo–, durante las primeras canciones se mantuvo atento, silencioso, respetuoso del rito rockero. A lo largo de una hora respondió con aplausos al final de cada pieza. Aunque por momentos hubo gritos y agitación de cabezas que parecieron hallar sociedad o complicidad con la estridencia rockera, los momentos intensos fueron contados; de hecho, tampoco hubo baile ni prácticas cercanas a él (como esa danza a empujones o rondas fúricas que es el *slam*), como suele aparecer en algunos conciertos de esta música.

En el rock, el concierto es relevante por constituir un juego de alteridades en comunión, en comunicación, donde las partes conversan o interactúan válidos también de un archivo comportamental que puentea el diálogo artista-público. Se va al concierto para asistir a una novedad relativa (pues el rock en sí no es algo nuevo), se va sabiendo de qué trata el *performance*; en este caso, se sabe que se asiste a un concierto de rock indígena o de *bats’i rock*, pero al cabo y sobre todo, de rock: noción

30. Roberto Muggiati, *op. cit.*

31. *Ibid.*, p. 11

orientadora prevaleciente del *performance* cultural observado.

Se puede no saber qué esperar hasta cierto punto, y puede no comprenderse literalmente lo que se canta (como ha pasado y pasa para grandes capas de la sociedad nacional con el rock en inglés desde décadas atrás, según documentó Zolov, 2002), pero no hay naufragio de sentido o comunicacional, pues el rock hace décadas se ha estructurado como un tipo particular de liturgia colectiva (a veces masiva, a veces discreta) al que corresponde cierta prescripción de conducta en la interacción artista-audiencia, fenómeno social donde la atención se concentra en quienes desarrollan sus discursos estéticos y políticos ante públicos cuya contraparte común es aplaudir, gritar, moverse, bailar, vestirse para la ocasión, acaso solicitar alguna pieza extra cuando llega el aparente final del concierto.

En esta oportunidad, durante la actuación el público hizo su parte, acaso salvando con ello el hecho de que, por el idioma en que se cantó, no se tuvo un código generalizado (éste lo fue el rock); pues, muy en el sentido de la incidencia del actor que ayuda a sostener la eficiencia de la interacción social,³² el conglomerado receptor, al atender los discursos hablado, cantado y musical, y al presentarse atento e interactivo con la escenificación concertina, ha venido a complementar el evento como interacción exitosa.

El *performance* rockero, en su cualidad de acto dialógico, implica ambas partes (músicos y públicos) para que ocurra y, de ser posible, se alcance eficacia comunicacional-cultural entre los concernidos, que esta noche han sido quienes se involucran en la representación étnica en forma de rock indígena. Por estos actos performáticos se agrega validez a la ruta sonoro-cultural por la que hoy transita este rock; y con él, o por su mediación, se expresan, hasta cierto punto, empíricamente, las transformaciones en los pueblos originarios. Con todo, aquí quizá quien parece afirmarse, y a saber si liberarse a través del “rito salvaje” rockero del que habla Muggiati,³³ es el artista que representa la comunidad y la cultura de origen, el agente mediador de los mundos concurrentes al concierto.

El rock indígena o el *bats’i rock* propuesto por Lumaltok, cuando menos en esta ocasión, a partir de la “corporalidad política” asociada a su cualidad rockera capaz de mezclar repertorios simbólicos diferentes, verbalmente vehiculó reclamos culturales en favor de la legitimidad de un quehacer emergente en la sociedad tradicional contemporánea, afirmado como zinacanteco y/o tzotzil. Esa defensa discursiva partiría

32. Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

33. Roberto Muggiati, *op. cit.*

esencialmente del uso de su lengua madre para cantar y de ataviarse con prendas representativas del lugar de origen (a diferencia de esta banda, otras más del rock de Los Altos incorporan, en su atuendo y en conciertos, más elementos culturales propios, así sea que con ello les impriman variaciones simbólicas, como el traje tradicional, las máscaras comunes en el repertorio mesoamericano, la dotación instrumental o el acompañamiento de personajes como los danzantes), elementos puestos en juego en este *performance* rockero zinacanteco en el que se distinguen o se depositan la cultura y la identidad étnica.

De cierto modo, la representación situada intermedió y echó mano de la traducción cultural necesaria, dada la presencia o integración de diferentes sistemas cultural-comunicacionales en un espacio como El Paliacate, que se propone abierto a ese nuevo rock que parece mostrarse como resultado de procesos virtuosos que asumen la forma de prácticas efectivas de la interculturalidad contemporánea, en las que el rockero indígena protagoniza la intermediación de referentes simbólicos, historicidades, lenguajes, manifestaciones y demandas, lo propio y lo ajeno.³⁴ Por otra parte, el nuevo maya al que se refiere Julián Hernández, esto es, al inscrito dentro del rock indígena, representa a un tiempo una síntesis de la diversidad en momentos de flujos culturales globales y un vector de creación o de acrisolamiento, donde concurren repertorios y archivos diversos, los que re-procesados por las generaciones jóvenes del universo indígena dan paso a expresiones sonoro-culturales como las aquí tratadas, las cuales confirman nuestro cambio cultural incesante, a la vez que permiten a los rockeros experimentar formas de libertad creativa y cultural; así, la actividad artística parece constituirse en espacio para experimentar liberación de cánones, del deber ser prescrito en los entornos de pertenencia anteriormente considerados erróneamente como inamovibles en cierta academia.

Bibliografía

- ASENCIO CEDILLO, Efraín y Martín de Cruz López Moya. “Música, jóvenes y alteridad: rock indígena en el sur de México”, *Contemporanea comunicação e cultura*. 10 (3), 2012, consultado el 5 de agosto 2013, disponible en: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6804/4680>.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. “Teoría del control para el estudio de los procesos étnicos...”, *Cuadernos de la Casa Chata*. CIESAS, México,

34. Guillermo Bonfil Batalla, “Teoría del control para el estudio de los procesos étnicos...”, *Cuadernos de la Casa Chata*.

- 1987.
- CDI. “Encuentro de música indígena, las nuevas creaciones. De ‘El Costumbre’ al rock”. S/f, consultado el 10 de agosto de 2013, disponible en: http://www.cdi.gob.mx/participacion/rock/del_costumbre.html.
- CLEMENTE CORZO, C. y M. E. Pérez Pechá. “Sak Tzevul: de los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán, Chiapas”, ponencia presentada en el X Congreso Nacional de Investigación Educativa, Veracruz, México, 2009, consultado el 5 de agosto de 2013, disponible en: http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area_tematica_12/ponencias/0052-F.
- CONACULTA. *Preparan la edición 2014 del proyecto De Tradición y Nuevas Rolas*. 28 de julio de 2014, consultado el 10 de julio de 2015, disponible en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=35148#.VBNmyvl5OQg>.
- . *De Tradición y Nuevas Rolas se sumará al Día Internacional de las Poblaciones indígenas*. 5 de agosto de 2014, consultado el 10 de julio de 2015, disponible en: http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=35324#.VBNnJ_l5OQg.
- . *Aclaman en Puebla el blues tzotzil de Lumaltok*. 2013, consultado el 10 de julio de 2015, disponible en: http://www.conaculta.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=33841#.VBNnjvl5OQg.
- CRUZ BÁRCENAS, A. “El rock indígena, un movimiento imparable: Roco Pachukote”, *La Jornada*, 8 de agosto de 2014, p. A8.
- “Con Sak Tzevul llega al Vive Latino el rock en tzotzil.”, *La Jornada en línea*. 26 de marzo de 2014, consultado el 27 de marzo de 2014, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/03/26/sak-tzevul-en-el-vive-latino-201cya-es-hora201d-de-escuchar-rock-en-tzotzil-7987.html>.
- FOUCAULT, Michel. “Poder, derecho, verdad”, *Genealogía del racismo*. Las ediciones de La Piqueta, Endymion, Madrid, 1992.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires, 1971.
- HERNÁNDEZ, Luis. “Los sonidos de la Lacandona: 10 años de zapatismo y rock”, *La Jornada en línea*. 31 de diciembre de 2003, consultado el 10 de agosto de 2013, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2003/12/31/per-a1.html>.
- HERRERA, C. “Lumaltok se presentará en Vive Latino”, *Diario Cuarto Poder de Chiapas*. 25 de marzo 2014, consultado el 5 de agosto de

- 2014, disponible en: <http://www.cuartopoder.mx/lumaltok-se-presentara-en-vive-latino/>.
- LÓPEZ MOYA, Martín de la Cruz, Efraín Ascencio Cedillo y Juan Pablo Zebadúa Carbonell (coords.). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. UNICACH-CESMECA/Juan Pablos Editor, México, 2014.
- MADRID, A. L. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *Trans. Revista transcultural de música, versión electrónica*, 13K. 2009, consultado el 10 de julio de 2013, disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>.
- MEZA, A. “Rock indígena, más vivo que nunca en México”, *El Financiero en línea*. 5 de agosto de 2014, consultado el 10 de julio de 2015, disponible en: <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/rock-indigena-mas-vivo-que-nunca-en-mexico.html>.
- “Movimiento de rock indígena, espacio de expresión”, *Informador.mx*. 27 de octubre de 2013, consultado el 10 de julio de 2015, disponible en: <http://www.informador.com.mx/cultura/2013/493662/6/movimiento-de-rock-indigena-espacio-de-expresion.htm>.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock. El grito y el mito. La música pop como forma de comunicación y contracultura*. Siglo XXI, México, 1974.
- OBREGÓN, M. C. *Tzotziles*. CDI/PNUD, México, 2003, consultado en agosto de 2013, disponible en: <http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/tzotziles.pdf>.
- POZA, Javier. “Javier Poza en Fórmula-Entrevista a Damián Martínez, líder de la banda Sak Tzevul Rock”, 16 de septiembre de 2014, consultado el 10 de julio de 2015, disponible en: <https://docs.google.com/file/d/oB4cdMTU8rZgEUXphWHP6aWt2NXc/edit?pli=1>.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio. “Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano”, Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica/ Instituto Hemisférico de Performance y Política/Tisch School of the Arts-New York University, México, 2011.
- PROGRAMA REGIONAL DE DESARROLLO. Región V Altos Tsotsil-Tseltal. S/f, consultado el 5 de agosto de 2014, disponible en: <http://www.haciendachiapas.gob.mx/planeacion/Informacion/Desarrollo-Regional/prog-regionales/ALTOS.pdf>.
- “Rock tsotsil y la banda Lumaltok”, en Ruta de Escape. *Rompeviento*

- TV. Consultado el 10 de agosto de 2014, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Uc2ZSksWqgg>.
- ROBERTSON, R. "Globalization: Social Theory and Global Culture", 1992.
- RODRÍGUEZ, A. M. "Unos 200 músicos indígenas ofrecen nueve conciertos simultáneos en varios estados", *La Jornada en línea*. 9 de agosto de 2013, consultado el 10 de julio de 2015, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2013/08/09/cultura/a04n1cul>.
- RUIZ GARZA, Edgar J. "Bats'i rock: ¿Una estrategia de resistencia cultural para la juventud indígena?", ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional Chiapas y los Estudios Culturales, UNACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, noviembre 2013.
- SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL. El Paliacate Espacio Cultural, AC. S/f, consultado el 10 de julio de 2015, disponible en: http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=centro_cultural&table_id=2448.
- SOUTHERN, Eileen. *Historia de la música negra norteamericana*. Akal, Madrid, 2001.
- TAYLOR, Diana. "Introducción. Performance, teoría y práctica", Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica/Instituto Hemisférico de Performance y Política/Tisch School of the Arts-New York University, México, 2011.
- . "Usted está aquí: el ADN del performance", Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica/Instituto Hemisférico de Performance y Política/Tisch School of the Arts-New York University, México, 2011.
- TZETZALES. México, CDI/PNUD, consultado el 10 de agosto de 2014, disponible en: http://www.cdi.gob.mx/pueblos_mexico/tzeltales.pdf.
- ZOLOV, E. *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. Norma Ediciones, México, 2002.