

CALEIDOSCOPIO SONORO

Músicas urbanas en Chiapas

Martín de la Cruz López Moya



CALEIDOSCOPIO SONORO
Músicas urbanas en Chiapas

CALEIDOSCOPIO SONORO

Músicas urbanas en Chiapas

Martín de la Cruz López Moya



Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Universidad Nacional Autónoma de México
Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur
Juan Pablos Editor

780.97275
L66

López Moya, Martín de la Cruz

Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas / Martín de la Cruz López Moya.-- 1a. Ed.-- Tuxtla Gutiérrez, Chiapas : UNICACH : UNAM : Juan Pablos, 2017.

235 p. ; 14x21 cms.

ISBN: 978-607-8410-88-0 UNICACH

ISBN: 978-607-02-9571-3 UNAM

ISBN: 978-607-711-421-5 Juan Pablos Editor

1. Música popular – urbana. 2. Música popular – Chiapas.

Primera edición: septiembre de 2017

D.R. © 2017, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
1 Av. Sur Poniente 1460, 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
www.unicach.edu.mx

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Calle Bugambilia 30, Fracc. La Buena Esperanza
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 29243, México
Tel. y fax: (967) 6786921, ext. 106
editorial.cesmecha@unicach.mx

D.R. © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, Del. Coyoacán, Ciudad de México
Coordinación de Humanidades, Centro de Investigaciones
Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur
Calle María Adelina Flores, núm. 34-A, Barrio de Guadalupe, 29230
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
Tel.: (967) 678 2997
www.cimsur.unam.mx

D.R. © 2017, Juan Pablos Editor
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19, Col. Del Carmen
Del Coyoacán, 04100, Ciudad de México
juanpabloseditor@gmail.com

ISBN: 978-607-8410-88-0 UNICACH

ISBN: 978-607-02-9571-3 UNAM

ISBN: 978-607-711-421-5 Juan Pablos Editor

Impreso en México / Reservados los derechos

Este libro ha sido dictaminado por pares académicos

Foto de portada: Efraín Ascencio Cedillo

Diseño y formación: Irma Cecilia Medina Villafuerte

Juan Pablos Editor es miembro de la Alianza de Editoriales Mexicanas
Independientes (AEMI). Distribución: TintaRoja <www.tintaroja.com.mx>

ÍNDICE

Prólogo. Andrés Fábregas Puig	7
Prefacio	11
Introducción	13
Capítulo 1	
Estudiar la música popular urbana	25
Aproximaciones etnomusicológicas en Chiapas	31
Entre la etnomusicología y los estudios culturales	35
Música popular, experiencia colectiva e identidad	42
Capítulo 2	
Chiapas: geografías musicales y prácticas de baile popular	51
Geografías musicales: una aproximación	55
Prácticas de baile y expresiones corporales	65
Danza ceremonial y baile folclórico	68
Capítulo 3	
Las marimbas chiapanecas: ver, escuchar, bailar...	71
Música y sentido de lugar	74
Discursos acerca de las marimbas	78
Sobre sus orígenes	92
Capítulo 4	
Los Hermanos Domínguez: canción de autor y memoria musical	97
El bolero: socialización para la educación sentimental	102
Canción original y de referencia, versiones y reciclaje musical	107
Canción urbana y diálogo cultural	112
Música chiapaneca en el cine mexicano e internacional	113

Capítulo 5

Música tradicional y rock indígena: agencia y transformaciones en la música local

Políticas para la preservación de la música indígena	126
Entre la música regional y popular	129
El rock entre las juventudes indígenas	130
De conciertos y festivales rockeros	135
El “Bolom Chon”: bailando con música tradicional y rock	138

Capítulo 6

La práctica del jazz en Chiapas. Intervenciones en el paisaje musical urbano

El jazz en Chiapas	151
San Cristóbal de Las Casas: puerto de montaña y ciudad musical	155
Tuxtla y el jazz chiapaneco	159
Como agenda cultural	160

Conclusiones. Entramados sonoros entre la tradición y la innovación.

165

Referencias bibliográficas

181

Anexo. Festivales, concursos, conciertos

195

Dossier fotográfico. Presagio de los confines: la pasión musical en Chiapas. Efraín Ascencio Cedillo

201

PRÓLOGO

La etnomusicología, una disciplina derivada de la musicología comparada que se practicó desde finales del siglo XIX, tiene en México una larga tradición. Desde las grabaciones de la música indígena del Norte de México que llevara a cabo en toscos cilindros el investigador sueco Karl Lumholtz, los etnomusicólogos penetraron en los mundos sonoros de México, complementado ello con su reflexión en el amplio quehacer de la antropología. En esa trayectoria hay muchos nombres; desde Henrietta Yurchenco —en este año 2017 se cumplirán 101 de su nacimiento— y Raúl Hellmer, pioneros de la etnomusicología en México y en Centroamérica, pasando por los trabajos de Thomas Stanford, Gabriel Moedano, Irene Vázquez y Arturo Warman, hasta llegar a las investigaciones de Xilonen Luna, Álvaro Ochoa o Arturo Chamorro Escalante. En este recuento de quienes han sido constructores de una disciplina con arraigo en México, no pueden faltar Vicente T. Mendoza, Francisco Alvarado Pier, Raúl G. Guerrero y Francisco Domínguez. A ellos se agrega el texto innovador de Martín de la Cruz López Moya, autor de múltiples trabajos en el campo de la etnomusicología y en particular del libro *Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas*.

Estudioso de las situaciones y manifestaciones de género, el autor se consolida como etnomusicólogo examinando y proponiendo reflexiones acerca de las músicas urbanas creadas y recreadas en el estado de Chiapas. Una de las más interesantes propuestas de Martín de la Cruz, desarrollada a lo largo de sus trabajos de etnomusicología, es la de que en el ámbito de la producción musical, incluyendo el baile, los personajes participantes se apropian de espacios urbanos, previa su transformación a través de la música. Con ello se rompen y se crean fronteras sociales y culturales en una dialéctica particular. Desde mi lectura del libro de Martín de la Cruz, esas experiencias se manifiestan como identidades o se elaboran como sentimientos de pertenencia a localidades o nacionalidades. En breve, el ámbito de la música, baile incluido, crea comunidades de identificación que pueden consolidarse en identidades y en conductas

culturales. Es un complejo de prácticas que reivindica los sentidos de pertenencia a territorios, ámbitos sociales, aspiraciones, luchas contra los prejuicios, identidades. De esta manera, Martín de la Cruz profundiza en la comprensión de la variedad cultural de Chiapas, descubriendo una de sus fuentes de creación en la música, en particular la que se elabora en los contextos urbanos, crecientes en Chiapas que está a punto de dejar de ser un “estado rural” para pasar a configurar entornos urbanos de creciente complejidad. Creo que las conclusiones que Martín de la Cruz apunta en este libro son válidas —por lo menos como hipótesis— para el sur de México. Los trabajos de Martín de la Cruz, y en particular este *Caleidoscopio sonoro*, conducen al lector hacia los confines de la creación cultural, descubriendo a la humanidad como elaboradora de variedad al infinito.

Caleidoscopio es una palabra derivada de vocablos griegos. En primer lugar, *kallos*, que significa bello; *eidōs* es imagen y *escopeo*, mirar. Caleidoscopio es el nombre de un cilindro para mirar composiciones aleatorias de colores, compuesto de un juego de lentes que hicieron las delicias de nuestras infancias, cuando aún la tecnología computacional no asomaba siquiera el rostro. Martín de la Cruz se apropia del caleidoscopio que lleva dentro de sí para mirar lo bello de las imágenes que producen la música y el baile. Pero no sólo eso. El texto llega a lo profundo de esa belleza, según mi propia mirada, y desvela la capacidad transformadora del ser humano al convertir la música en comunicación, en un lenguaje, sellado con la expresión corporal. En este libro que tengo el privilegio de prologar, su autor nos enseña a mirar, a observar y no sólo a distinguir. *Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas* es una prueba de que es posible ir más allá de lo aparente para descubrir los significados profundos de las conductas humanas. Producir música y bailar es poner en marcha un proceso de comunicación y de praxis. A través de ello, ocurre la apropiación de espacios en sociedades conservadoras como las nuestras, herederas de las corrientes culturales derivadas del cristianismo doliente que reduce la cultura a un camino de castigo. El presente volumen desmitifica esa proverbial hipocresía que sólo condena para buscar el control de los seres humanos. Producir música y bailar es un acto político, es una expresión de contrapoder que empezó desde hace mucho, que viene de lejos. En nuestras tierras, como el propio Martín de la Cruz, entre otros, lo demuestra, fue en

los campos de trabajo de El Caribe, en las plantaciones o en las haciendas, en donde surgió el canto y el frenesí por la libertad expresados en la danza popular. La etnomusicología penetra así en los ámbitos del estudio del poder y de las sociedades desiguales para mostrar que la apropiación de espacios, como los que se estudian en el libro, forma parte de procesos de contrapoder desde una visión holística del poder. Porque lo contrario también es cierto: a través del baile y de la música las clases dominantes en las sociedades desiguales establecieron rituales de dominio y de control, fomentaron exclusiones —una de las vértebras de la desigualdad— y fabricaron estereotipos de lo bueno y de lo malo que desembocaron en prohibiciones y represión. Recuérdese, si no, el baile de toma de posesión de Donald Trump, en donde conforme se desarrolla la música, se introducen personajes que pondrán en práctica el fascismo en Estados Unidos, y que esa irrupción planeada va acompañada de una interpretación gangsteril de la música, que culmina con la entrada de Trump apretando a su objeto de lujo, que no su pareja, en un baile expresivo de los autoritarismos fascistas que ya caminan en el país del norte.

México en general, y Chiapas en particular, es un país de infinitas músicas, un inacabado mosaico de expresiones culturales a través de la creación de sonidos. En toda etnografía que se precie de completa, deben estar incluidos los sonidos —y los olores— como parte configuradora de las visiones del mundo y de las conductas culturales. Es así porque la música y el baile son expresiones no sólo de las miradas culturales del mundo, sino también de los tejidos de relaciones sociales, deseos y pasiones individuales subsumidos en ámbitos culturales concretos en constante transformación. López Moya muestra en este libro esa complejidad y coloca en el centro de la reflexión sobre la Cultura (con mayúsculas) a la música, no como un adorno de la vida, sino como un contenido en la creación de los mundos humanos y en la búsqueda de sociedades en las que el “buen vivir” sea una realidad.

Es una satisfacción y un honor escribir el prólogo al libro *Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas*, escrito por Martín de la Cruz López Moya, no sólo por la calidad y la importancia del trabajo, sino porque el autor es egresado e investigador de instituciones que contribuí a forjar, como el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropolo-

gía Social (CIESAS) y el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Cuando esas instituciones han sido y siguen siendo capaces de formar intelectualmente a investigadores en ciencias sociales de la talla de Martín de la Cruz, uno puede decir con agradecimiento que ha valido la pena el esfuerzo realizado.

En *Calidoscopio sonoro*, se pasa a un plano de mayor complejidad en los estudios de etnomusicología en México y me parece que en América Latina. Se va más allá del concepto de folclore sin desmerecer a este último. Lo que destaco es la introducción en la etnomusicología de la reflexión sobre la configuración de las sociedades y las culturas a través del estudio de la música y el baile. Eso es lo que hace de este libro un trabajo pionero, una obra que es, en sí, un instrumento para establecer una reflexión sobre el cambio sociocultural, el paso de las sociedades rurales a la urbanización y la complejidad del ejercicio del dominio a través del poder político en sociedades contemporáneas. Bienvenida esta nueva generación de etnomusicólogos a los escenarios de las ciencias sociales en América Latina en general, y en México en particular, de los que es un miembro destacado Martín de la Cruz López Moya.

Andrés Fábregas Puig

Ajijic, Ribera del Lago de Chapala, 20 de marzo de 2017.

PREFACIO

El cenzone es un hacedor de sonidos como los que hacen muchos músicos de cualquier lugar. En náhuatl, al idioma mexicano antiguo se le conoce como el pájaro de las cuatrocientas voces o también como el ave de los mil cantos. ¿Lo ha escuchado alguna vez? Es probable que sí porque puede encontrarse en muchas áreas del continente americano, incluso en las ciudades, como lo he podido constatar en varias de Chiapas. El canto del cenzone va complejizándose durante el transcurso de su vida, roba los cantos de otras aves, las imita; también incorpora sonidos de su entorno, incluso de máquinas como la sirena de una ambulancia. Como el músico, mientras acumula experiencia, agrega más sonoridades, amplía y diversifica su repertorio. Ambos dan testimonio de la diversidad de los sonidos característicos de su entorno musical. Los músicos populares, los que producen el paisaje sonoro cotidiano, crean su canto e imitan lo que producen otros o aquella música que se difunde por una diversidad de dispositivos de comunicación, en discos, la radio, la televisión, internet o los conciertos en vivo.

La melodía de cada cenzone es única como la del músico, pero forma parte de un entorno sonoro. Así, la música que acompaña la actividad cotidiana de cualquier ciudad de Chiapas va adaptándose de acuerdo con las estaciones del año, con los tiempos festivos. Se hace música cuando se nace o se muere. En muchas ocasiones los músicos adaptan su repertorio al calendario católico, al cívico o a la festividad popular. Algunos hacen música para niños, para las juventudes, para sus lugares, para el enamoramiento, para la alabanza o las resistencias. En cada espacio musical se combinan ritmos, géneros, se ensamblan instrumentos con la voz humana o se reproduce aquella que entraña un aire familiar o nostalgia por los tiempos pasados o lugares habitados.

Este libro, como la música, es resultado de un proceso de apropiaciones en el que se entranan muchas voces. Comienza con la escucha y el registro de los espacios musicales, del diálogo con colegas en el marco del seminario sobre músicas contemporáneas en el Centro de Estudios Supe-

rios de México y Centroamérica, y luego, como tesis doctoral en Ciencias Sociales en el Área de Comunicación y Política en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Si bien soy el responsable de sus contenidos, asumo que aquí también se tejen las voces de muchas personas, de maestros, músicos, especialistas, familiares y amigos. Durante su gestación fui favorecido con su generosidad, sus enseñanzas, amistad, cariño y apoyo fraterno. Dejo aquí constancia de mi reconocimiento y gratitud por su acompañamiento y orientación, por compartirme su música, su lectura generosa y sus comentarios críticos y propositivos.

San Cristóbal de Las Casas, enero de 2017.

INTRODUCCIÓN

Lo que actualmente se reproduce y difunde como música popular urbana asociada con el estado de Chiapas —y otros referentes de la cultura de esta entidad, como es la imagen de “la chiapaneca”, con su vestido “típico”— bien puede tener como comienzo la difusión de la película mexicana *Al son de la marimba*, estrenada en la Ciudad de México en 1941. Dirigido por el director mexicano Juan Bustillo Oro (1904-1989), es el primer filme comercial acerca de Chiapas (Peredo, 2004) y es representativo de la época de oro del cine mexicano durante los años treinta y cincuenta del siglo pasado. Algunos de los connotados actores que participaron en esta cinta fueron Fernando Soler, Sara García, Joaquín Pardavé y Emilio Tuero.¹

Desde las escenas primeras se alude a la música chiapaneca, y en otras secuencias aparecen los músicos de mayor reconocimiento en la historia musical en Chiapas: los Hermanos Domínguez Borraz, con su marimba orquesta la Lira de San Cristóbal.² Al comienzo de la película ellos interpretan dos melodías representativas: “El rascapetate”, uno de los zapateados más difundidos como música regional para marimba, y “El Bolom Chon”, el son característico de Los Altos de Chiapas y el cual, como la melodía anterior, forma parte del repertorio del baile folclórico en las ceremonias escolares en casi toda la entidad. Actualmente la sonoridad de esta melodía identifica al rock que producen jóvenes hablantes del tsotsil. En la parte final de esta primera escena se escucha el bolero “Al son de la marimba”, de Alberto Domínguez, canción de amor que ha permanecido en la memoria musical y el gusto de generaciones de chiapanecos.

En la película, esta música de la provincia mexicana tocada repetidamente en un salón de la alta sociedad en la Ciudad de México, a petición

¹ La trama de esta película está basada en una pieza teatral española “Los Mollares de Aragón”, de Augusto Martínez Olmedilla (Peredo, 2004).

² La dirección musical del filme estuvo a cargo de Alberto Domínguez. Participaron además tres de los hermanos que integraban esta agrupación musical: Abel, Ernesto y Armando Domínguez.

de un adinerado hacendado chiapaneco que había viajado a la capital para gestionar la legalización de sus tierras, provocó desagrado a una joven citadina, que rechaza “El rascapetate”: “ese sonsonete insoportable que no ha dejado de tocar toda la noche... esa música está bien para el campo y entre los indios...”, dijo, expresando cierto agobio. Sin prestar atención a su enfado, el acaudalado pide la atención de los invitados para que escuchen “una danza típica de los indios de mi tierra”. Un grupo de bailarines, usando trajes de Los Altos de Chiapas y el característico sombrero zinacanteco, representa el baile del “Bolom Chon”. Se cierra la escena con el bolero cantado por Tuero, que coloca a la marimba como mediadora de aquel momento amoroso.

Como suele ocurrir con el cine mexicano de aquella época, desde entonces muchas de estas películas fueron proyectadas en las salas de cine del país y en la programación regular de la televisión pública y privada. Aquel arte, en el mejor de los casos auspiciado como una política cultural de aquellos gobiernos, buscaba resaltar un imaginario de las culturas regionales y de la identidad nacional por medio del sonido musical. Así lo expresan Andrés Fábregas, antropólogo chiapaneco, y el crítico de cine Jorge Ayala Blanco:

Conocí a los charros de Jalisco y su música a través del cine. En la pequeña ciudad de Tuxtla Gutiérrez en la que nací y crecí, el mensaje del nacionalismo fomentado desde el Estado Nacional nos llegaba a través del cine (Fábregas, 2012: 8).

Cada estado de la República, ciudad, provincia o municipio jalisciense recibe su homenaje regionalista. Muchos títulos de películas son verdaderos gritos de entusiasmo admirativo: *Ay qué rechula es Puebla*, *Jalisco nunca pierde*, *Qué lindo es Michoacán*, *Bajo el cielo de Sonora*, *Allá en el Bajío*, *La norteña de mis amores* y *En los Altos de Jalisco*. Los clisés sagrados e inviolables que se divulgan jubilosamente confluyen en un solo: “La provincia es la patria”, ya que en todo mexicano debe mantenerse la llama ardiente del “amor a la patria chica” (Ayala, 1985, en Peredo, 2004: 1).

El ejemplo de esta película resulta pertinente para señalar la relevancia de las industrias culturales del entretenimiento, en este caso del cine mexicano, en la construcción de la memoria cultural, la cultura popular y la tradición, así como para situar la relación entre las músicas locales, las variantes de los regionalismos y el nacionalismo mexicano, especialmente para examinar el devenir de lo producido y difundido como la música popular que tiene como referente esta entidad del sureste.

Este libro trata acerca de la música popular urbana que se produce y difunde en las ciudades del estado de Chiapas, con énfasis en sus dimensiones culturales, su heterogeneidad y transformaciones recientes. La categoría de “música popular urbana” no necesariamente constituye un concepto absoluto o acabado, es un término polémico que abarca tanto a la local, la alternativa, la tradicional y la mediática, aunque hay cierto sentido común que la distingue de la culta y la folclórica, si bien ambas categorías también podrían quedar incluidas (Frith, 2002). Lo que aquí se presenta es resultado de la observación, la reflexión y los registros de un conjunto de expresiones musicales y del diálogo con músicos que transitan en distintos circuitos de este arte performático en los espacios urbanos locales.

Como objeto de estudio, la música usualmente ha sido estudiada desde dos grandes áreas de investigación: la musicología y la etnomusicología. La primera privilegia el estudio de la música “culta”, de arte o de conservatorio, de sus procesos técnicos, mientras que la segunda analiza las músicas “no occidentales” o también conocidas como “autóctonas”, folclóricas, antiguas o “arcaicas” (Martí, 2000). En ambos programas de indagación la música popular, aquella que se difunde cotidianamente en los espacios públicos y privados, que no se asume como culta ni folclórica, pero que es explicable en los contextos socioculturales en que se produce, por lo general ha sido excluida como objeto de reflexión (Martí, 2000). Como se tratará de mostrar, las expresiones tradicionales o regionales no resultan hechos determinados o estáticos, como consideraba cierta corriente de la etnomusicología aplicada desarrollada en México (Alonso, 2008), sino que se mantienen inscritas en procesos de transformación, en sus formas de producción y recepción, del mismo modo en que los gustos de músicos y escuchas se resignifican.

En ese sentido mi perspectiva se inclina más por los estudios culturales de la música. Observa las prácticas de baile, la marimba, el rock indígena y otras músicas urbanas como el jazz —un instrumento y estilos musicales—, como artefactos culturales mediadores en los procesos de socialización y articuladores de referentes culturales en Chiapas. Mi exploración se inscribe en los estudios sobre las culturas populares que se realizan en México (Giménez, 2000). Entonces, este trabajo es una contribución al debate respecto a los estudios de la música popular, área de reflexión reciente y en construcción, ya que contribuye al conocimiento de los procesos creativos en el sureste mexicano y refrenda la idea de que a las sociedades, las ciudades y los pueblos también se les puede conocer mediante sus sonidos o por las actividades festivas que los caracterizan, como propuso Jaques Attali (1995).

Se realiza una aproximación a las músicas urbanas observándolas como resultado de un proceso creativo, dispositivo de socialización y de almacenamiento de memorias individuales y colectivas y en el que la tradición, las políticas culturales y los procesos de identidad han jugado un papel preponderante. En ese sentido, en esta investigación es analizada como un proceso intersubjetivo (Neve, 2012), una práctica colectiva producida, negociada y reinventada en el marco de la interacción cotidiana de sus protagonistas: músicos y escuchas, así como de los relatos que sustentan su fomento. Por fines de espacio y alcances analíticos se hace énfasis en algunas músicas urbanas representativas de la entidad, dejando de lado expresiones como la ranchera, el narcocorrido, la “cultura” o de conservatorio y la de corte cristiano o evangélico, entre muchas otras que, en sí mismas, requerirían de enfoques específicos.

El objeto de estudio resultó de la observación y el seguimiento de estas experiencias musicales representativas en Chiapas, dentro y fuera de su territorio. Una hipótesis es que la música producida y escuchada en los espacios públicos se ha diversificado en los veinte años recientes, periodo en el cual se establecieron múltiples intercambios, se expandió la difusión de sus expresiones y se desplegaron iniciativas de fomento musical, tanto oficiales como desde actores de la sociedad civil. La perspectiva metodológica para esta investigación es de carácter cualitativo —empírica y documental—. Para tener una visión más amplia del fenó-

meno, durante el proceso de investigación también se registró y dio seguimiento a conciertos, festivales, ensayos entre los grupos y otros contextos relacionados con la actividad festiva de las ciudades y los pueblos.

Algunas de las preguntas que guiaron la investigación fueron: ¿cómo se produce la música popular urbana en Chiapas?, ¿por qué algunas de sus expresiones son ponderadas como representativas de la cultura musical local?, ¿cómo se reinventa la tradición musical?, ¿qué papel juegan las políticas culturales en las resignificaciones de la música popular en Chiapas, en especial de la marimba y el etnorock?

Para introducir la heterogeneidad musical característica de Chiapas, se realiza una primera aproximación a las geografías sonoras que se producen en algunas ciudades, así como a algunas experiencias de baile popular. En seguida se examina cómo se ha tejido la tradición marimbística. Esta expresión difundida continuamente en los rincones del territorio estatal es concebida por muchos como la más emblemática de la cultura musical de Chiapas. El estudio del devenir de un instrumento resulta relevante porque, como lo propone Recanses, constituye:

Una puerta de entrada a la historia de la música, pues su materialidad habla de los repertorios, ocasionalidades y contextos sociales que condicionaron su factura y sonido, así como de las personas que los desarrollaron o construyeron, dejando sus marcas (Recanses, 2010: 19).

En segundo término se revisaron algunas prácticas en las cuales participan juventudes contemporáneas de Chiapas: el rock “indígena” o “etnorock”. Se trata de un espacio de experiencia colectiva, estética y corporal, una forma musical emergente que pondera el uso de las lenguas maternas, fusiona sonoridades de la tradición local de más largo tiempo con la energía rítmica del rock y otros géneros afines como el hip hop, el reggae, el blues o el ska. Se dio seguimiento a las trayectorias de los hacedores de estas sonoridades, de algunas agrupaciones marimbísticas y bandas del movimiento musical juvenil emergente, observándolas como una estrategia de la agencia cultural que visibiliza a los músicos y las juventudes urbanas como: “agentes de cambio cultural en las sociedades que se des-

envuelven, pues difunden la música, narran historias, cristalizan el sonido de una época” (Recanses, 2010: 19).

Ambas experiencias se articulan con el pasado y el presente musical de Chiapas e interpelan a discursos asociados con la tradición y los sentidos de pertenencia a lugares y de identidad. Las músicas emergentes en los espacios urbanos, especialmente entre jóvenes, se producen en situaciones de intercambio con músicos de otras latitudes, con el uso de las tecnologías, las fusiones, las mezclas de sonoridades. Como referentes de la cultura musical local, la marimba y el rock “étnico” adquieren relevancia para la implementación de políticas destinadas al fomento de las creativities artísticas.

También se dio seguimiento a otras expresiones musicales en Chiapas, como es el caso de algunas canciones de autor con arraigo en los espacios locales. Se exploró cómo se gesta la canción original y la canción de referencia, la práctica del *cover*, la versión o el reciclaje musical y los repertorios, así como la escena del jazz y algunas iniciativas orientadas al fomento, rescate y preservación de la música como patrimonio cultural inmaterial o intangible.

Las expresiones de la música urbana son examinadas como prácticas colectivas en constante actualización, resultado de continuidades e intercambios. En ese proceso convergen instrumentos, melodías, narrativas, prácticas de baile, reciclaje y reelaboración de géneros mediante ensambles musicales. Estas experiencias están relacionadas con los espacios locales e interpelan a actores sociales. Por un lado, mediante las músicas concebidas desde el sentido común como símbolos de identidad se proyectan sentimientos de pertenencia a los lugares y se reinventan los vínculos con ciertas etnicidades entre las juventudes locales o de “chiapanecidad”. Lo chiapaneco como una comunidad imaginada o forma de identidad regional (Anderson, 1993) sirve como referente para quienes se asumen como parte de esta entidad del sureste mexicano. En la cimentación de estos imaginarios respecto a los símbolos musicales de lo chiapaneco también han contribuido compositores e intérpretes, periodistas, intelectuales y políticos.

Por otro lado, las estrategias culturales destinadas a la difusión musical han ponderado el rescate, la preservación y la promoción de algunas

expresiones como parte del patrimonio inmaterial o intangible de Chiapas para fomentar las creaciones artísticas y acercar los bienes culturales a todos los espacios sociales. La perspectiva de Ejea Mendoza sobre las políticas culturales resulta útil para observar la promoción de lo musical en la entidad. Éstas se sostienen en tres dimensiones: “Conservación y salvaguarda del patrimonio cultural; extensión de los servicios y beneficios a la población; fomento y apoyo a la creación artística” (Ejea, 2009: 18-19). Buena parte de las acciones orientadas a la promoción musical en Chiapas ha tenido como referente los registros realizados por la etnomusicología aplicada, que observaba la música como algo estático a preservar (Alonso, 2008). Así, se promueve el aprendizaje y la educación, así como la fabricación de instrumentos, y se generan espacios de difusión durante la actividad festiva o el espectáculo, como concursos, festivales, construcción de monumentos y de museos que aluden a lo más emblemático del espacio local.

Mientras tanto, las iniciativas de otros actores de la sociedad civil vinculadas con la producción musical promueven la diversificación de los paisajes sonoros y la agencia cultural de los músicos, en general, y, en especial, entre las juventudes indígenas, antes actores relativamente invisibilizados. Esto se refleja en la adopción de nuevas músicas en sus repertorios, así como en la elaboración de estilos y formas de vestir, y en su posicionamiento como sujetos que se narran a sí mismos. Entre las juventudes, en los espacios urbanos aparecen nuevas dinámicas de consumo musical.

Los cambios musicales a los que este libro hace referencia están relacionados con procesos políticos y mediáticos desencadenados después de la aparición pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Hacia el final del siglo pasado, después de la irrupción de éste hubo transformaciones en distintos ámbitos de la vida cultural. La trascendencia política llegó a otras latitudes del mundo e hizo visible a la entidad en términos mediáticos. Generó desplazamientos poblacionales, cruces y articulaciones entre actores políticos. Desde entonces fue aumentando la afluencia de visitantes nacionales e internacionales, muchos como sujetos emergentes, solidarios con las causas y las demandas de las organizaciones campesinas e indígenas de Chiapas, y otros como curio-

sos por conocer sus atractivos, entre los cuales sobresalen paisajes naturales y sitios arqueológicos. Así, el desarrollo de la industria turística ha sido una de las áreas más reactivadas en esta región del sureste mexicano. Cuatro ciudades de la entidad han sido nombradas “pueblos mágicos” por la Secretaría de Turismo de México: San Cristóbal de Las Casas, Chiapa de Corzo, Comitán y Palenque. La primera obtuvo recientemente el reconocimiento de “Ciudad Creativa” en la categoría de “artesanía y arte popular” por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).³

En ese contexto de visibilización de Chiapas en una escena política y mediática globalizada, las prácticas creativas o artísticas se posicionaron como las actividades más dinámicas del espectáculo en la esfera pública local y, al mismo tiempo, como foco de atención de las iniciativas oficiales de promoción cultural. La convergencia de sujetos políticos emergentes en el contexto neozapatista, muchos de ellos portadores de saberes artísticos, propició un enriquecimiento de las creatividades culturales en el espacio local. La escena musical de esta entidad, además, se diversificó y enriqueció al experimentar nuevas corrientes: ensambles, fusiones o mezclas entre tradiciones sonoras. En San Cristóbal de Las Casas, por ejemplo, la diversificación de la música en vivo va de la mano con las transformaciones en los usos del espacio público, así como con la intensificación de la experiencia colectiva de la nocturnidad. Esta heterogeneidad sociocultural da cuenta del complejo entramado social y de los múltiples engranajes sociales que se están gestando en la región.

Aquí se han creado espacios para el intercambio entre artistas, donde los conciertos de música alternativa son frecuentes. Muchos jóvenes que llegaron a esta ciudad vinculados con las dinámicas de resistencia concibieron primero una escena en directo en la que el ska y el reggae⁴ se posi-

³ Ver programa de ciudades creativas en: <http://www.unesco.org>.

⁴ Panteón Rococó es una banda de rock, ska, reggae y otras fusiones creada en la Ciudad de México en 1995, que encontró en el Chiapas del activismo neozapatista un lugar propicio para su consolidación. Fue así un actor pionero, junto con Antidoping, otra banda de reggae también de aquella ciudad, en la gestión de una escena musical que promovió el apoyo al EZLN y la difusión de estos géneros entre las juventudes de Chiapas. Antidoping grabó un disco cuya portada registra la consigna “Fuera el ejército de Chiapas”, y dedica varios de sus temas al movimiento indígena. En ese contexto, en San Cristóbal de Las

cionaron como los géneros de moda que abrevaron de los discursos de los primeros años del neozapatismo. Poco tiempo después cedieron lugar a otras formas como el rock, el jazz, el hip hop o la música experimental y electrónica. Por ejemplo, en esta ciudad de herencia colonial se encuentra El Paliacate, un bar cultural en el que se producen encuentros entre músicos de la escena alternativa de la ciudad bajo una bandera neozapatista; el DaDa Jazz Club es el principal escenario del jazz, y en él convergen músicos locales y del mundo; La Catrina se especializa en la difusión de las bandas rock y, el Latino's, en salsa y otros ritmos de baile. También, en esta ciudad se fundó la primera sede de la Universidad Intercultural, donde muchos jóvenes hablantes de lenguas originarias experimentaron nuevas formas de vincularse con la música, como escuchas o creadores (Tipa y Zebadúa, 2014).

Las estrategias institucionales y particulares de promoción cultural se orientaron al rescate y la preservación de la música que en los ámbitos popular y oficial ha sido concebida como la más propia de la entidad. Entre otras, para promover y salvaguardar la marimba, desde principios de los años ochenta se realizan de manera regular concursos de ejecución de este instrumento; desde el año 2000 se celebra el Festival Internacional de Marimbistas en el teatro Emilio Rabasa de Tuxtla Gutiérrez, capital de Chiapas, y, simultáneamente, en otras sedes de la entidad. Esas mismas iniciativas contemplaron la continuidad de los concursos de interpretación marimbística en las regiones del estado y contribuyeron a ampliar el público, de músicos y receptores, involucrando a niños, adolescentes y adultos mayores. El caso más reciente fue la puesta en marcha del Concurso Latinoamericano de Marimbistas, que comenzó a realizarse en 2013 en Tuxtla.

Otras estrategias oficiales consistieron en dotar de instrumentos a músicos indígenas organizados. El Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA) y el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes (CONECULTA), por medio del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), así como otros gestores emergen-

Casas surgió Bakté (“juntos” en lengua maya) en el año 2000, una de las bandas más conocidas en la escena del reggae mexicano.

tes de la sociedad civil, incidieron en la implementación de proyectos entre los cuales destacan la promoción y la preservación de las actividades musicales. Se implementó el Festival de Tradición y Nuevas Rolas, el cual ha permitido que muchos jóvenes rockeros difundan su música más allá de las fronteras del estado. Este encuentro, con sus primeras versiones en Los Altos de Chiapas, se ha replicado en ciudades de la República mexicana, incorporando a bandas de rock indígena de otras regiones.

Así pues, con la diversificación de la música en la ciudad los espacios urbanos asumieron otro significado, y se implementaron acciones para el fomento y la preservación de la tradición, de aprendizajes en la ejecución o de un continuo diálogo entre músicos y escuchas, muchos locales y otros nacionales e internacionales. La música popular de Chiapas puede también constituir un marcador cultural y social, y adquirir connotaciones y usos distintos entre quienes la producen y escuchan. Para muchos chiapanecos la marimba representa “nuestra música”, la que expresa los valores de lo chiapaneco, y, el rock, la más “ajena”. En cambio, para algunos jóvenes este ejemplo de arte global puede ser la parte fundamental de su experiencia. Por otro lado, para quienes participan en alguna iglesia evangélica la música puede ser clasificada como “mundana” frente a la de “alabanza”, la más propia y la que sólo debe tocarse y escucharse. En cambio, los jóvenes indígenas del campo evangélico experimentan el rock, el hip hop o la onda grupera como un recurso para bailar, relajarse o alimentar el espíritu.

Dibujar un paisaje sonoro diverso, rico y ágil en Chiapas, como se propone en este libro, puede prevenirnos de reproducir estereotipos con los que muchas veces se ha pretendido representar a esta entidad, que se ha mostrado como un todo tradicional y homogéneo. Justo estas experiencias musicales nos reenvían cada una a distintas realidades coexistiendo, comunicándose, pero también nos permiten acceder a sus propias trayectorias, intercambios, apropiaciones e interrelaciones más allá de los espacios locales.

Este libro está organizado en seis capítulos, además de la introducción, un apartado de reflexiones finales y una sección de anexos. En el capítulo I, “Estudiar la música popular urbana”, se define el marco teórico para su análisis. Se establecen los antecedentes de la investigación al res-

pecto en Chiapas y se describen algunos de los primeros estudios etnomusicológicos efectuados hacia la mitad del siglo pasado, así como los alcances de su contribución. Se discute el papel que han jugado la etnomusicología y otras formas de aproximación al tema como referentes de las políticas culturales. En la parte final se describen los recursos metodológicos del proceso de investigación, las técnicas y las estrategias de obtención de la información empírica.

En el capítulo 2, “Chiapas: geografías musicales y prácticas de baile popular”, se realiza una aproximación a la geografía de la música que se produce en las regiones de Chiapas, para contrastarla con la diversidad de los espacios urbanos. Se describen los paisajes musicales de algunas ciudades como resultado de procesos, intercambios, creaciones e innovaciones. En la segunda sección se examinan las relaciones entre la experiencia musical y sus representaciones corporales y cómo, mediante prácticas de baile popular acompañado con marimba, los actores sociales se apropian de espacios urbanos en Chiapas y visten sus cuerpos con el regionalismo.

En el capítulo 3, “Las marimbas chiapanecas: ver, escuchar, bailar...”, se analiza la construcción colectiva del instrumento emblemático de la región y se describe el entorno social de recepción de esta variante musical. En otro apartado se revisan antecedentes, usos y discursos que la defienden como lo más propio en el ámbito local.

El capítulo 4, “Los Hermanos Domínguez: canción de autor y memoria musical”, se refiere a las trayectorias de dos canciones de autor del compositor Alberto Domínguez Borraz. Ambas melodías, difundidas en el mercado de la música, primero con marimba o luego como *covers* y versiones en distintos estilos desde hace ya casi ochenta años, pasaron a constituirse en una práctica de reciclaje musical y a formar parte de la memoria de muchos músicos y del paisaje sonoro marimbístico que se produce en las ciudades del estado de Chiapas. En la segunda parte de este capítulo se describe cómo tal herencia se ve reflejada tanto en el cine mexicano, como en el extranjero.

En el capítulo 5, “Música tradicional y rock indígena: agencia y transformaciones en la música local”, los ejes de reflexión son la observación y el seguimiento de las expresiones de un subgénero musical relacionado con las juventudes contemporáneas de Chiapas: “el rock indígena”, o tam-

bién nombrado por algunos de sus protagonistas como “etnorock”. Se revisan algunas políticas culturales que en música popular se implementan en Chiapas y se discute cómo mediante la reivindicación de expresiones como las más propias se promueven discursos de autenticidad articulados con las permanencias, las adaptaciones y las innovaciones. Finalmente, se destaca la agencia cultural que asumen las juventudes indígenas contemporáneas con la apropiación del rock y otros géneros afines entre sus gustos, y cómo siendo productores y consumidores de este complejo genérico participan de las transformaciones en el espacio local.

En el capítulo 6, “La práctica del jazz en Chiapas. Intervenciones en el paisaje musical urbano”, se describe un fenómeno que contribuye a la diversificación del paisaje sonoro local y la actualización de la memoria musical colectiva, especialmente en dos ciudades: San Cristóbal de Las Casas y Tuxtla Gutiérrez. Definido como el arte de la improvisación, el jazz es justo uno de esos géneros reinventados constantemente. La escena en esta región está siendo configurada mediante el encuentro de músicos del lugar y de otras latitudes, de fusiones entre sonoridades locales y las armonías del jazz, así como por iniciativas de instituciones y de particulares para su difusión.

Finalmente, en “Entramados sonoros entre la tradición y la innovación” se presenta, a modo de conclusiones, un ejercicio de articulación, reflexión y análisis haciendo énfasis en los hallazgos y su relación con los materiales empíricos y teóricos.

La música no sólo entra por los oídos, también por los ojos. No sólo se escucha, también se puede ver en una diversidad de situaciones musicales: cuerpos en movimiento, prácticas de baile, músicos, instrumentos o escenarios. Forma parte de este libro un dossier de imágenes titulado “Presagio de los confines: la pasión musical en Chiapas”, que muestran algunas de las escenas musicales que aquí son examinadas. Se trata de una muestra de la obra fotográfica de Efraín Ascencio Cedillo. Como antropólogo y fotógrafo, Efraín se distingue también como cronista visual de las expresiones musicales que se despliegan en las ciudades de Chiapas y que también muestran al estado como un caleidoscopio sonoro.

CAPÍTULO 1

ESTUDIAR LA MÚSICA POPULAR URBANA

El debate acerca de los significados culturales de la música como campo de reflexión sistemático en las ciencias sociales ha sido escaso (Semán y Vila, 2010) y es relativamente reciente en México, no obstante su relevancia social o política y que, como producto social, produce efectos sociales (Attali, 1997; Siegmeister, 1999; Martí, 2000). “Cultura y música se implican mutuamente, son las caras distintas de una misma moneda”, ha sostenido Ramón Pelinski (2000: 12). “No se ha encontrado sociedades que no cuenten con alguna forma de sonido humanamente organizado”, propuso hace ya décadas el sudafricano John Blaking, uno de los pioneros del estudio de la música como una práctica sociocultural:

Muchos de los procesos musicales esenciales, si no todos, se hallan en la constitución del cuerpo humano y en patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad. En consecuencia, toda música es, estructural y funcionalmente, música popular (Blaking, 2006[1973]: 25).

La investigación social de las prácticas musicales ha transitado, por un lado, entre las aproximaciones de corte musicológico y cierta crítica musical que pone énfasis en la música en sí, centrándose específicamente en el registro y la sistematización de los procesos técnicos musicales. Este campo de reflexión ha sido identificado, especialmente, con el análisis de las músicas cultas o académicas. El objetivo principal de la musicología era destacar los elementos estéticos y la especificidad de las estructuras sonoras. Si bien estas aproximaciones adquieren reconocimiento en la historiografía musicológica, han dejado de lado cualquier elemento extramusical en el sentido técnico, como también el marco de relaciones sociales en que se produce y los procesos socioculturales que la hacen posible (Hernández, 2007).

En otro extremo se encuentra la “musicología comparada”. Éste fue el término más antiguo acuñado para los estudios que precedieron a la etnomusicología que, en contraste con la historiografía musicológica —la

historia de la música occidental—, distinguían la música oral no escrita, como era el caso de las prácticas no occidentales, también concebidas como autóctonas.

Los programas de investigación representados por los estudios etnomusicológicos, cuyo centro de mayor atención ha sido el registro y el análisis de las llamadas músicas orales, han tratado de vincular los sonidos humanamente organizados (Blacking, 2006) con los procesos socioculturales locales de corte ceremonial, ritual o religioso. Estas expresiones privilegiadas por la investigación etnomusicológica clásica también han sido nombradas como regionales o folclóricas.

Isabel Aretz, en el libro *América Latina en su música* (1997[1977]), ya había advertido el desprecio por la música folclórica de algunos musicólogos o representantes de la académica:

[...] éste, “nuestro mundo” [se refiere a estos antifolcloristas], está barriendo las músicas que con orgullo pueden ostentar el título de latinoamericanas y que nos vemos forzados a rescatar para que las generaciones venideras no nos acusen de haber permitido que los medios comerciales de comunicación de masas exterminen lo más auténtico de nuestro patrimonio musical, sin haber rescatado esas expresiones (Aretz, 1997[1977]: 255).

Algunas perspectivas de corte etnomusicológico, por otro lado, se han sustentado en la idea de que las expresiones analizadas —melodías, instrumentos en escena— son representativas de los pueblos que las practican, por lo general inmutables a pesar del paso del tiempo. Estos enfoques observan la música que se produce y difunde en el espacio público local como algo preexistente, como si se tratara de una esencia sonora de los pueblos. Esta perspectiva que apuesta por cierto esencialismo ha sido cuestionada por la etnomusicología contemporánea.

Los discursos nostálgicos y esencialistas sobre la pureza de estilos olvidan que, más allá de su arraigamiento en un determinado contexto cultural y geográfico, las músicas tradicionales poseen una historia constantemente reinterpretada y adaptada a las

exigencias de cada época, exigencias que están en relación coyuntural con los cambios ideológicos, demográficos, mediáticos, económicos (Pelinski, 2000: 155).

Hasta la segunda mitad del siglo XX, la etnomusicología fue instituida como disciplina académica. Su objeto de atención se orientó más al contexto cultural en que la música era producida y las funciones que desempeñaba en la sociedad (Alonso, 2008). Se trataba básicamente de descripciones de tradiciones originarias e imaginadas ligadas a actos religiosos o rituales de curación y funerarios.

Sin embargo, los primeros enfoques de la etnomusicología, inspirados por la política de preservación de los sonidos del “otro” —la cultura como patrimonio— que tanto promovió la antropología cultural de la época, trataron las prácticas musicales como hechos en sí mismos, al margen de las dinámicas que se gestaban en otras sociedades. Desde entonces, las formas de aproximación al objeto de estudio de esta disciplina han estado en debate, derivado éste, en parte, de la sobrevaloración del folclor y de la tradición de los sistemas analizados.

La “invención de tradiciones”, concepto propuesto por el historiador Eric Hobsbawm (2002), se sostiene en que el fomento de una tradición busca inculcar ciertos valores y normas de conducta por repetición, los cuales normalmente intentan restablecer continuidad con el pasado:

La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que busca inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible normalmente, intenta concretarse con un pasado histórico que le sea adecuado (Hobsbawm, 2002: 8).

Como concepto situado en el marco de la implementación de políticas culturales, la “invención de tradiciones” puede resultar de utilidad para analizar el devenir de la música popular en Chiapas porque, como señala Hobsbawm (2002), las tradiciones que parecen o pretenden ser antiguas

son a menudo relativamente recientes. Esto puede adaptarse para analizar la tradición relacionada con la marimba chiapaneca y la música que se produce en los contextos indígenas. Si bien estas expresiones son resultado de un proceso creativo colectivo, ambas enfatizan cierto apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad, como ocurre con otras formas musicales (Ochoa, 2003). Como se intentará mostrar, la pluralidad musical que se produce en Chiapas es también resultado de procesos de convergencia de saberes, de intereses mediáticos y de políticas de gestión cultural.

Por otra parte, las políticas culturales orientadas a la promoción de la música como patrimonio cultural intangible por rescatar y preservar se han inspirado en los discursos de la investigación etnomusicológica de la segunda mitad del siglo pasado. A pesar de que mucha de la música indígena mexicana también haya sido producto de los registros y las estrategias de investigación que adoptaron los representantes de esta disciplina, la articulación entre la etnomusicología aplicada y las políticas culturales ha contribuido, en cierto sentido, a la invención de lo que hoy conocemos como las tradiciones musicales (Bolaños, 2008).

Un ejemplo cercano de cómo la música ha pasado a formar parte del debate en las ciencias sociales es la labor que la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) realiza desde 1981 (Semán y Vila, 2011), y un caso representativo del desarrollo de los estudios de la música popular en América Latina desde una perspectiva multidisciplinaria son los resultados de investigación puestos a discusión durante los congresos que organiza la Rama Latinoamericana de la mencionada asociación internacional (IASPM-AL)⁵ desde 1997 (González, 2008).

También se puede constatar que la música está siendo objeto de reflexión desde las ciencias sociales en programas de investigación en varias universidades de América Latina. En México se desarrollan los posgrados de etnomusicología de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad de Guadalajara. He incursionado en este campo de estudios como asociado de la IASPM-AL y desde mi propio espacio laboral: el

⁵ Para profundizar en la IASPM-AL ver la página web: <http://www.iaspmal.net/es/>.

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH).

APROXIMACIONES ETNOMUSICOLÓGICAS EN CHIAPAS

Un grupo de etnomusicólogos patrocinado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el gobierno del estado realizó en 1942 una serie de grabaciones con hablantes de zoque en la región de Tuxtla, lo mismo que con tseltales y tsotsiles de Los Altos de Chiapas y tojolabales de la región de Comitán. Henrietta Yurchenco, quien dirigía el proyecto de investigación, escribió que una de las características de la música entre los pueblos originarios era la ausencia de una tradición vocal: “[...] en ninguna parte pudimos encontrar el canto como función musical, así que cantar parece más una función ladina que india” (Yurchenco, 2014). Sin embargo, como ella misma explica, para interactuar con sus informantes era necesario generar ciertas condiciones de confianza. Esto comentó cuando en 1945 continuó realizando recopilaciones de música indígena en Chiapas, donde menciona cómo debió recurrir al pago a sus informantes para obtener las grabaciones:

En cuanto a la música vocal en ciertas circunstancias es indispensable usar determinados estímulos: una vez que bebieron algo los tsotsiles y tseltales de Chiapas, que se habían mostrado renuentes a actuar, cantaron cuanto se les pidió. Los instrumentistas no necesitaron de este estimulante (Yurchenco, 2014: 327).

Estas referencias publicadas sólo prestaron atención a las expresiones musicales de algunas poblaciones originarias, en particular a aquella que consideraron representativa de la tradición local. Se trata de la música que acompañaba los actos religiosos en las celebraciones de los santos patronos, por lo general instrumental:

La música y danza indígenas están siempre ligadas y subordinadas a los actos religiosos. En cuanto a la música cantable, nuestros indios no cantan, y si lo hacen es en el interior de los tem-

plos o en algún acto religioso externo, como es caso de la pastorela (Selvas, 2014[1954]: 205).

Como mostraron Eduardo Selvas (2014[1954]) y Henrietta Yurchenco (2004), pioneros de la investigación musical en Chiapas, el uso de instrumentos, de formas musicales y ritmos era variada entre la población indígena local:

La música de las tribus del estado de Chiapas es una de las más primitivas de toda la república, aunque por sí misma conserve poco de prehispánico. La música que actualmente se escucha en esas regiones es esencialmente tradicional y religiosa. Debido al aislamiento geográfico y a razones confusas de orden cultural, los diversos grupos de indígenas han conservado un individualismo musical que llega hasta el extremo de que difieren no solamente de región a región sino hasta de aldea en aldea. La música propia de cada grupo indígena puede encontrarse en los pueblos, al mismo tiempo que la moderna de las marimbas (Yurchenco, 2014: 139).

Los instrumentos más recurrentes entre la población originaria han sido los de percusión y aliento en casi todo el estado de Chiapas (Yurchenco, 2014), con los cuales se expresa una numerosa serie de combinaciones: flautas de carrizos (pitos) de tres perforaciones y en varias medidas de grosor, cornetas sin llaves y tambores de doble parche, básicamente, en todos tamaños. Estas muestras musicales permiten deducir que se derivan de modelos hispánicos.

Se pueden encontrar instrumentos de cuerda como el violín y la guitarra en las regiones indígenas, mientras que el arpa sólo en Los Altos de Chiapas, principalmente en los municipios de Chamula y Zinacantán. En este tipo de música se practican también combinaciones: un arpa de entre veinte y treinta cuerdas, una guitarra de diez o doce cuerdas afinadas en par o pares y un violín. Todos los instrumentos son de fabricación local y su hechura constituye una vieja tradición artesanal en la región; en esto sobresalen los lauderos de Chamula, municipio habitado por hablantes del tsotsil:

Un hecho interesante es el de que paralelamente con esta música existen marimbas en todo el estado. Dificilmente hay un pueblo que no tenga su banda y ésta toca música moderna de baile. Estas bandas, sin embargo, parecen no tener influencia sobre la música tradicional de los indios (Yurchenco, 2014: 306).

Entre los totiques, como se identifica a los hablantes del tsotsil de la ciudad de Venustiano Carranza, antes San Bartolomé de los Llanos, los grupos de tamboreros incorporaban una trompeta —como ocurre actualmente durante las festividades religiosas—. En Chamula los músicos han introducido el acordeón de botones y teclados. Es posible que el uso de este instrumento en los espacios ceremoniales de este municipio haya sido adoptado como resultado de la experiencia migratoria de muchos tsotsiles desde principios del siglo pasado hacia las fincas cafetaleras situadas en el Soconusco, cuyos dueños eran familias de alemanes. Desde su llegada a Chiapas, el acordeón ha acompañado la actividad festiva de familias alemanas asentadas en la entidad. Todos los músicos indios aprenden de oído, como argumentan los ejecutantes; es decir, se transmitió la enseñanza en el mismo contexto de interacción durante la ritualidad festiva.

En estas aproximaciones subyace un discurso que reproduce estereotipos respecto al “indígena” y el afán por mostrarlo como un sujeto, aunque colectivo, homogéneo, atado a un pasado prehispánico, si bien los estudios refieren sólo a un tipo de música. No obstante la existencia de bandas de viento desde finales del siglo XIX y de la modernidad musical que la marimba expresaba desde principios del siglo pasado en las ciudades, en estos estudios etnomusicológicos queda excluida cualquier otra manifestación que no tenga como referente “lo indígena”.

Uno de los más destacados etnomusicólogos especializados en la música indígena de México, E. Thomas Stanford, basado en sus recopilaciones cuando dirigía el Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología, señaló: “Entre los tsotsiles y tseltales de Los Altos de Chiapas toda música es ceremonial (dedicada a ‘los santos’) y no existen cantos sobre el amor (no se permite la expresión pública de tal, ni en el seno de la familia)” (Stanford, 1997: 137).

Claro está, el autor se refiere a un tipo de música que él eligió recopilar. Tal como la aprecia, reproduce el estereotipo que observa en los grupos de indígenas como si se tratara de sociedades de condición homogénea y estática, sin posibilidad de cambio alguno y de diversidad en su interior. Como podrá constatar cualquiera que transite por estas poblaciones durante su actividad festiva, aquí coexisten distintos tipos de músicos, entre marimbistas y ejecutantes de instrumentos electrónicos.

El entonces Instituto Nacional Indigenista, por su parte, cuenta con un acervo de música recopilada en poblaciones indígenas desde hace al menos dos décadas. En general las monografías realizadas en las comunidades indígenas por autores que representan la antropología cultural describen las prácticas musicales desde un punto de vista funcional o como parte de los rituales de corte “prehispánico”.

Desde una mirada antropológica contemporánea, Gabriela Vargas Cetina (1998, 2000) muestra la variedad de circuitos musicales en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y cómo la música puede ser vista como un recurso de mediación colectiva en el que son negociadas las nociones de lugar, espacio, lo público y lo privado. Plantea que desde la propuesta teórica ofrecida por el interfaz del sistema Windows se pueden crear modelos y conceptos teóricos. Guiada por el sistema de ventanas virtuales, da cuenta de los circuitos musicales que operaban en la ciudad a finales de los años noventa. Además, presenta una descripción de grupos y músicos sancristobalenses de aquella época.

Como se puede constatar, la mayor parte de la bibliografía citada tiene la virtud de constituir un primer acercamiento a las expresiones sonoras de los pueblos indígenas de Chiapas de la primera mitad del siglo XX. Las alusiones a la música estuvieron orientadas al rescate de la autóctona, la no occidental; se buscó mostrar las supervivencias precolombinas y, en consecuencia, fueron invisibilizadas las expresiones urbanas. Apoyados en los supuestos del evolucionismo, primero, y del funcionalismo, después, estos estudios mostraron el carácter ritual de la música experimentada entre los grupos étnicos de la época; es decir, en ellos no aparecen referencias a las influencias de la música occidental. De hecho, con estas convergencias sonoras emergió la marimba en su versión contemporánea, como un proceso de mestizaje derivado de las resonancias de la ex-

pansión de la música occidental en América Latina a finales del siglo XIX (Kaptain, 1991). En el capítulo dedicado al fenómeno marimbístico se abundará acerca de las investigaciones respecto a este instrumento.

ENTRE LA ETNOMUSICOLOGÍA Y LOS ESTUDIOS CULTURALES

La etnomusicología contemporánea se ha alimentado de disciplinas como la antropología, la semiótica, la lingüística, la sociología y las teorías de la comunicación (Pelinski, 2000; Quintero, 2009; Semán y Vila, 2010). En estos enfoques las prácticas musicales son concebidas como acciones dotadas de sentido dentro de un marco sociocultural, donde cobra especial relevancia la percepción de los actores sociales, entre quienes se incluyen los creadores de la música y sus respectivas audiencias. De ese modo, el campo de estudio de esta disciplina se ha diversificado, ha dejado de observar la música como un asunto exclusivo de los pueblos originarios y ha prestado atención a las transformaciones de los paisajes sonoros.

Abilio Vergara (1998) ha sostenido que en la investigación etnomusicológica ha sido necesario atender los procesos de interacción entre géneros, pues ésta privilegió el origen de la música, pero no el consumo y el placer de los receptores. La música romántica mexicana, afirma este autor, recibe influencias del “cinquillo” y el danzón que viene del Caribe, así como del fox, el tango, el blues y el vals, entre otros, pero no se ha estudiado de qué manera las prácticas musicales alimentan dichas aproximaciones interculturales:

Por ello nos hemos detenido en contextualizar las relaciones micro del consumo polifónico, y remitido a la actuación de las industrias culturales. En ese punto es importante estudiar cómo se forman las colecciones familiares e individuales (García, 1990: 184).

Desde la perspectiva de la etnomusicología contemporánea, el papel que desempeñan las expresiones sonoras en la sociedad, en tanto lenguaje simbólico, ocupa un lugar privilegiado en la formación de las subjetivida-

des individuales y colectivas. Como tal, la música es un vehículo para percibir el mundo o un proceso comunicativo por medio del cual se establecen vínculos y diferencias sociales (Attali, 1995[1977]; Martí, 2000; Pelinski, 2000).

La música es una “cosa corporal”, sostuvo Pierre Bourdieu en su *Teoría de la práctica*:

Encanta, arrebatada, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras, sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los ritmos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más ‘mística’, la más ‘espiritual’ de las artes es quizá la más corporal (Bourdieu, 1990: 130).

De acuerdo con la perspectiva de este sociólogo francés, la música y el cuerpo humano constituyen procesos indisolubles. Sin cuerpos no hay música y sin ésta no hay cuerpos estructurados en movimientos rítmicos. De los cuerpos emana la música, de la voz, de los pies, de las manos o del aliento, y es desde los cuerpos desde donde las expresiones musicales son apropiadas, escuchadas o percibidas. Los espacios se significan por sus sonidos y las personas situadas temporalmente. Por eso, la música incorporada en los sujetos puede constituir un instrumento para la comunicación, el encuentro o la distinción, la clasificación o las exclusiones sociales. Como ha sostenido Eduardo Neve cuando se refiere a la música y los espacios: “No hay música sin sujetos y lo que es música para algunos no lo es necesariamente para otros” (2012: 159).

En contraste con otras formas de producción creativa, en las que el artista puede ver concluida su obra por medio de su esfuerzo individual, el acto musical requiere de la colaboración colectiva cara a cara, no sólo de quienes ejecutan los instrumentos musicales sino de quienes los escuchan (Hennion, 2002[1993]). La ejecución musical en vivo tiende a intensificar su poder comunicativo; es, a la vez, visual y auditivo. Constituye un texto de intersubjetividad en la medida en que es usada para observar la ejecución del instrumento y bailar simultáneamente. De este modo, los actos musicales constituyen un ámbito social privilegiado para observar cómo las memorias colectivas se actualizan; el baile de pareja, por ejem-

plo, supone la puesta en acción de una memoria rítmica corporal compartida y de un eje de identidad (Sevilla, 2001).

Otro ámbito de discusión en los estudios de la música popular se ha centrado en la observación de los procesos comunicacionales en los que se inserta, esto es, en las dimensiones de producción, difusión y consumo de los bienes musicales, y cómo, en el caso del bolero, por ejemplo, se relaciona este género con la educación sentimental (De la Peza, 2001). Estas investigaciones han buscado comprender la música como un fenómeno sociocultural, un proceso narrativo o performático relacionado con los marcos socioculturales. Por lo general, estos estudios han adoptado más una perspectiva de corte multidisciplinario.

La antropología ha centrado su atención en el estudio de la música popular como un conjunto de prácticas relacionales, observada tanto como un producto cultural como desde el punto de vista del consumo, de los significados y de sus usos por parte de los escuchas. Su objetivo son las dinámicas de interacción entre los músicos y sus audiencias, así como los procesos de recepción y construcción de subjetividades emocionales, sentimentales, ideológicas o de pertenencia étnica. Visto de esta manera, la música constituye un proceso reinventado de forma permanente entre sus actores. Concretamente, una forma de expresión de la música popular es resultado de la creatividad colectiva, pero en su desarrollo intervienen otros actores y dimensiones de orden político o mediático e institucionales.

Pero a la música no se le puede ver únicamente como un hecho fortuito que emerge espontáneamente en las sociedades, sino como resultado de un entramado cultural más amplio y de múltiples mediaciones (Hennion, 2002). Para su materialización convergen las acciones creativas de sus hacedores y de quienes escuchan o se adhieren a ciertas manifestaciones. Al mismo tiempo, intervienen elementos de orden sociopolítico, como los procesos mediáticos o migratorios, las políticas nacionalistas y de promoción cultural o las dinámicas marcadas por los procesos de globalización, mediante las cuales también se redefinen las identidades sociales (Pérez, 2000; Ochoa, 2002, 2003).

La categoría de “música popular” puede comprender muchas formas de expresión musical que se despliegan en los espacios públicos. Se trata

de un concepto polisémico. En el libro *Músicas locales en tiempos de globalización*, Ana María Ochoa lo plantea de la siguiente manera:

En inglés el término *popular music* denota músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop o la salsa. Si abordamos un libro con las palabras *popular music* tal como *The study of popular music* podemos estar seguros que se referiría a ese ámbito, no al folclore. En español el término música popular es más ambiguo y puede referirse a músicas populares tradicionales (otro término que a veces se emplea en lugar de folclore) o a músicas populares urbanas. El término popular connota inicialmente una distinción clara de la música culta letrada, llamada erudita o clásica; connota un ámbito social: “el pueblo”; y puede implicar también la idea de masividad —algo popular es aceptado por un gran número de personas— pero en español el término no connota una frontera clara entre las músicas llamadas del folclore o las músicas de ámbitos masivos o urbanos (Ochoa, 2003: 14-15).

Por “música popular urbana” aquí se entenderá aquella contemporánea de consumo masivo, la cual en ocasiones requiere de instrumentos de ampliación electrónica, está orientada a un público diverso (Sans y Cano, 2011) y, por lo general, moviliza el esfuerzo de músicos, técnicos de grabación, asistentes y gestores. Para el estudio de la música popular urbana, como es el caso particular de la que se produce y difunde en las ciudades de Chiapas, se debe tomar en cuenta la convergencia de procesos políticos e históricos, el desarrollo tecnológico y el entorno sociocultural.

Si nos atenemos a los debates perfilados por los estudios culturales en Latinoamérica en sus comienzos en los años ochenta, esta investigación se sitúa en ese campo académico de reflexión. Se pondera en este trabajo el valor que adquieren las expresiones de la cultura popular y las industrias culturales y creativas en la experiencia subjetiva, donde cobra relevancia la agencia social de los actores como productores y receptores.

La cultura popular trae aparejada una resonancia afirmativa por la prominencia de la palabra popular y, en algún sentido, de la cultura popular, que siempre tiene su base en las experiencias, en los placeres, los

recuerdos, las tradiciones de la gente (Hall, 2010: 290-291). El cambio de perspectiva que privilegia la observación de la cultura popular es un aporte cardinal que cuestiona no sólo la idea de “alta cultura”, también la del “arte por el arte” (Martín-Barbero, 2002). La cultura es entendida como ese mundo de signos, símbolos e imaginarios de lo humano y, en ese sentido, la de los grupos con diferentes culturas es una propuesta que propició un cambio de paradigma, el cual responde a un momento histórico preciso, un reordenamiento de las ciencias sociales, una metodología transdisciplinaria, la emergencia de lo “otro” y nuevos temas o problemas por investigar. La música popular es uno de esos campos donde se pueden observar las transformaciones sociales y la agencia que asumen los sujetos. Los músicos se apropian de los estilos que circulan en sus entornos, incorporándolos a sus repertorios con un sello propio, los reinventan y, en cada acto musical, adquieren una significación particular. La música como recurso para reivindicar pertenencias e identidades o hacerse visibles como ciudadanos del mundo es precisamente lo que experimentan las juventudes indígenas de Chiapas y de otras regiones de México y América Latina.

Mediante la puesta en escena de expresiones musicales se producen espacios de encuentro y socialización o sentidos de pertenencia entre grupos sociales y entre territorialidades (Cruces, 2001). En ese mismo sentido refiere Pelinski (2000: 9): “Las tradiciones musicales están inexorablemente ligadas a contextos espacio-temporales (geográficos e históricos) determinados”. Esto se presenta con la identificación de ciertos géneros musicales a los lugares, Estados nacionales o regiones culturales, aunque sean resultado de procesos y de convergencias sonoras. Se trata de estereotipos que alientan los nacionalismos, fijando las prácticas musicales con regiones culturales. En sus dimensiones mediáticas, por ejemplo, la música mexicana es representada con el mariachi; otras se conocen como el son jarocho, la música norteña, la de banda sinaloense o el son huasteco, todas anteponiendo sus respectivas territorialidades. El tango se identifica con Argentina, la música andina, la rumba y el son cubano o la samba y el bossanova, con Brasil, etcétera. Pero también se pueden asociar algunas músicas con grupos sociales o por distinción de edad: el rock para las juventudes, la música infantil o el vals y el danzón para los

adultos mayores. El canto nuevo, la trova o la canción de protesta han sido vinculados con movimientos políticos en Latinoamérica o con ciertas épocas históricas (Velasco, 2010). Esto es, desde lo social y temporal también se crean espacios musicales.

En *La distinción. Criterio y bases del gusto*, Bourdieu se refirió a la densidad del gusto por lo musical:

La exhibición de “cultura musical” no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la “cultura musical” es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de espiritualidad [...] La música tiene mucho que ver con la “interioridad” (la música interior) más “profunda”, y no existen conciertos que no sean espirituales (Bourdieu, 1991: 16).

Mediante esta investigación fue posible constatar que entre los músicos y los escuchas con quienes conversé, la música en vivo o grabada que acompañaba las actividades de su vida cotidiana no les resultaba indiferente para determinar sus preferencias. Por el contrario, muchas veces argumentaron que la música resultaba especialmente significativa en su vida cotidiana. Experimentaron adhesión, identificación o sentido de pertenencia con algunas de sus expresiones, y en otras mostraron distanciamiento. Lo constante en los discursos de muchos de los informantes es el reconocimiento de que al producir o escuchar cierta música casi siempre experimentaron sentirse interpelados para cantar o bailar, ya sea por las narrativas de las melodías, los ritmos, los estilos de interpretación o, simplemente, por enterarse de qué canción, género o banda se trataba:

La música es marco imprescindible de la cotidianidad que desborda los límites íntimos marcados por los muros de las viviendas o el espacio móvil del auto, formando parte fundamental del bullicio que define la fisonomía urbana. La música cumple una función de ideologización, de resistencia o de recurso lúdico, pero siempre se encuentra presente en la alegría, la tristeza, el

júbilo, el dolor y las interminables conjunciones de amor y desamor. En la música se expresa la alegría ritual compartida, donde atisba lo que de transgresión tiene la risa popular analizada por Bajtín (Valenzuela, 2002: 9).

Desde la experiencia de la investigación sociológica, los juicios de valor respecto a la validez de unas u otras expresiones musicales (Semán y Vila, 2012) como si se tratara sólo de una “moda”, de algo banal o de mal gusto (Velasco, 2013), deberían quedar excluidos (Sans y López Cano, 2011), porque cualquier práctica musical es relevante social y políticamente cuando adquiere sentido mediante la experiencia individual o colectiva de los sujetos, desde que la incorporaron al abanico de sus gustos y, por tanto, la escucha, el baile o el ritmo socialmente aprendido de determinadas expresiones se instituyen como formas de la memoria cultural.

En el campo musical se establecen formas de relaciones entre los agentes involucrados en la producción, la circulación y el consumo de los objetos simbólicos. De esta manera cada campo artístico se convierte en un espacio integrado por capitales simbólicos regidos por leyes propias. En la escena marimbística y en el rock “indígena” intervienen compositores, constructores, ejecutantes, consumidores, promotores y locutores, así como los discursos que la exaltan como la música legítima: la pura o verdadera. Por eso la música popular se inscribe en procesos de transformación, reinención, mezclas y generación de nuevos estilos. Como ha sostenido Hall:

Todos y cada uno de los más explosivos músicos modernos son transgresores de límites; la estética de la música moderna es la estética de lo híbrido, la estética de la transgresión, la estética de la diáspora, la estética de la criollización. Es la mezcla de músicas lo que torna a la música excitante para un joven (2010: 519).

En ese sentido, toda música es resultado de un proceso histórico de convergencias y reinenciones y juega un papel central en la implementación de políticas culturales orientadas a rescatar, preservar y difundir los sonidos considerados como los más propios.

Un lugar propicio para observar la diversidad musical es el espacio público que se genera en el marco de la actividad festiva de los pueblos (Chamorro, 1994). Como en otras partes de México, las fiestas en Chiapas adquieren gran relevancia entre sus habitantes, principalmente aquellas relacionadas con el calendario del santoral católico, los rituales familiares y el ciclo de vida de las personas. Así, la música se convierte en un medio de integración social.

Pensar la música como una práctica sociocultural es situarla como un proceso relacional que involucra las percepciones de los sujetos —músicos, gestores y receptores— en un espacio y tiempo determinados, y considera el contexto social como marco referencial para la creación de comunidades de sentido o de competencia comunicativa en términos de afinidades y gustos. Es decir, la música se inscribe en la sociedad que la produce, refleja y transforma.

MÚSICA POPULAR, EXPERIENCIA COLECTIVA E IDENTIDAD

Existen muchas formas de clasificar las expresiones musicales, pues como producto cultural, ha sostenido Simon Frith (2001), demarca espacios locales y globales a la vez. Uno de los puntos de partida fue buscar la relación entre la música y la identidad; el referente de la experiencia puede ser político, sentimental, religioso o nacionalista, pero también diferente desde quien la nombra. Hall, al referirse a las identidades, sostuvo:

Aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de *deber* y no de *ser*; no “quiénes somos” o de “dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo en cómo podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Se relacionan tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma (Hall, 2010: 17-18).

Siguiendo a Frith (2001), la música como experiencia individual y colectiva cruza fronteras, se inserta en procesos de transformación permanentes, es dinámica y cambiante, tanto en las formas de ejecución como en las estrategias de escucha, ya sea practicada o mediante algún dispositivo tecnológico de reproducción (Yúdice, 2007). Para explicar la relación entre música e identidad, Frith introduce la noción del “yo móvil” o en transformación para enfatizar que, así como todo el trabajo de producción acerca este producto cultural a los sujetos, las formas de escucha, de baile y de apropiación son también tan dinámicas como los cambios en los gustos durante las trayectorias de vida de los individuos.

En síntesis, el argumento que presento aquí se apoya en dos premisas: primero, que la identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música —de la composición musical y de la escucha musical— es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética (Frith, 2002: 184).

Esta idea puede servir para examinar el devenir de la música popular en Chiapas, al observarla como un campo de producción cultural que se distingue por su diversidad sonora, como un proceso en movimiento, cambiante, y no como una condición determinada. Para analizar sus representaciones desde un contexto regional, retomo las ideas de Hall:

Las culturas nacionales están compuestas no solamente de instituciones culturales, sino también de símbolos y representaciones. Una cultura nacional es un discurso, una manera de construir significados que influencia y que organiza tanto nuestras acciones como la concepción de nosotros mismos. Las culturas nacionales construyen identidades a través de producir significados sobre “la nación” que podemos identificar, éstas están

contenidas en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan su presente con su pasado, y las imágenes que de ella se construyen. Como sostuvo Benedict Anderson, la identidad nacional es una comunidad imaginada (Hall, 2010: 381).

Respecto a las identidades y su relación con las representaciones y los Estados nacionales, Hall sostuvo:

La identidad no es un concepto tan transparente o tan poco problemático como pensamos. A lo mejor, en lugar de pensar la identidad como un hecho ya consumado, al que las nuevas prácticas culturales representan, deberíamos pensar en la identidad como una “producción” que nunca está completa, sino que siempre está en proceso y se constituye dentro de la representación, y no fuera de ella. Esta visión problematiza la autoridad y autenticidad que el término “identidad cultural” se atribuye (Hall, 2010: 349).

En esta investigación se examina la “música popular urbana” como resultado de un conjunto de prácticas creativas que involucra narrativas, baile, ritmos, instrumentos, melodías, géneros y estilos, entre otros elementos, y que, a su vez, crea o reproduce identidades en los espacios locales. Para dar cuenta de ello retomo la perspectiva histórica propuesta por el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera (1999, 2004, 2009), quien pondera los intercambios transculturales como articuladores del proceso musical en el entorno del Gran Caribe, y la perspectiva sociológica del inglés Simon Frith (2001, 2002[1996]), que observa la música en tanto producto cultural que cruza fronteras y demarca espacios locales, así como los trabajos de Joseph Martí Pérez (2000).

La perspectiva que concibe la producción cultural como recurso para el desarrollo social, propuesta por Yúdice (2006), es un elemento teórico útil para observar las dinámicas en un entorno social y político que proyecta al territorio chiapaneco como un lugar para el desarrollo creativo, propicio para el encuentro e intercambio de saberes y como destino para el desarrollo turístico.

Teniendo como horizonte las aproximaciones teóricas sobre el estudio de la música popular y, en particular, el trabajo pionero realizado por destacados representantes de la etnomusicología desarrollada en México, esta investigación no se sitúa en el ámbito musicológico que analiza los procesos técnicos, ni en el etnomusicológico en el sentido clásico, el cual privilegia el estudio de la música “no occidental”. Al adoptar una perspectiva que observa la música como un proceso en construcción, como un entramado de múltiples relaciones y de convergencia de saberes, como una práctica que se reinventa constantemente, esta indagación se aproxima más a una perspectiva multidisciplinaria, como plantea Alonso (2008).

Según ha referido el antropólogo Andrés Fábregas Puig (1991: 47), “la historia social de la música en Chiapas, aparte de no estar escrita, permanece ausente en la conciencia de los investigadores como tema de análisis”. Si bien se pueden nombrar algunas aproximaciones desde la perspectiva etnomusicológica a partir de la segunda mitad del siglo pasado, según reportan Thomas Lee y Víctor Esponda (2014) en su libro compilatorio *Música vernácula de Chiapas*, como producto sociocultural sigue ocupando un lugar marginal en la reflexión teórica.

En el discurso institucional, algunas músicas son consideradas como propias, auténticas una y otra vez (Ochoa, 2002, 2003), tales como la tradicional, el baile folclórico o regional interpretado con marimbas, o el ceremonial indígena para el caso de Chiapas. Como se tratará de mostrar, la marimba se ha transformado en sus repertorios y también mediante las fusiones y ensambles con otros géneros; por ejemplo, destacan los casos de la música caribeña, los boleros, la salsa y el rock o, más recientemente, el jazz latino, como lo practican profesores y estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Lo mismo se puede argumentar para el caso de las sonoridades de la tradición musical “indígena” de corte ceremonial al fusionarse con los ritmos del rock, como lo ejecutan actualmente muchos jóvenes hablantes de idiomas indígenas de Chiapas y de México. Esta práctica musical, novedosa en estos contextos, cuestiona la noción de músico “indígena” y es un movimiento emergente protagonizado por las juventudes como parte de un proceso de espectacularización en un entorno de destino turístico y de

receptores de condiciones y orígenes varios. Es decir, el fenómeno del rock “indígena” contemporáneo del cual participan muchos jóvenes chiapanecos, si bien es impulsado desde las agencias de ellos mismos, también es una práctica en el marco de un complejo de relaciones, en un entorno material y simbólico inserto en procesos globales, mediáticos y políticos:

La preservación pura de las tradiciones musicales no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su sustitución. Lo que hoy funciona en el plano político, social y cultural son las tradiciones versátilmente modernizadas o reinventadas que son capaces de atraer al público (Pelinski, 2000: 20).

Puesto que toda música es socialmente producida, resultado de la convergencia y de intercambios sociales múltiples, esta investigación adopta una perspectiva antropológica que privilegia más su carácter procesual, relacional y multidimensional. Desde este enfoque es posible examinar la pluralidad musical, la cual refleja a su vez a una sociedad compleja y heterogénea. En este caso, la diversidad social y cultural de una entidad como Chiapas. Para examinar la producción musical en el entorno socio-cultural de este estado, se proponen a continuación algunas estrategias de recopilación de la información empírica, las cuales abarcan ángulos de observación que configuran los músicos, los instrumentos, los géneros, la canción de autor o los discursos.

Esta investigación parte del supuesto de que una táctica viable para sistematizar los procesos que intervienen en la producción, difusión y recepción de la música popular urbana se debería buscar, en primer lugar, en la observación y el seguimiento de un conjunto de discursos y prácticas que los actores sociales despliegan, en particular aquellos relacionados con la marimba chiapaneca, el rock “indígena” y otras músicas urbanas y, al mismo tiempo, dar cuenta de los entornos sociales en los que se produce y difunde. En segundo lugar, recurrir a otras fuentes de información documentales relevantes como son las producciones discográficas y los materiales en que se divulgan festivales, así como la actividad de los músicos en las redes sociales.

Puesto que los músicos son los principales hacedores y agentes de cambio cultural, se prestó especial atención a sus voces y trayectorias. En Chiapas se puede encontrar una variedad de compositores, instrumentistas e intérpretes, muchos de éstos vinculados a la marimba, quienes, por lo general, deben recurrir a otros oficios para subsistir. Entre ellos se encuentran algunas mujeres, sobre todo en el ámbito de la música académica y el campo religioso.

Como los ha descrito Sergio Navarrete Pellicer (2005), los músicos se desempeñan como “especialistas rituales”, pues durante sus actuaciones por lo general improvisan, imprimen un estilo propio, y con sus repertorios generan situaciones de comunicación intersubjetivas, actualizando las memorias musicales y los sentimientos de pertenencia entre los escuchas. En el proceso de hacerse marimbistas o rockeros chiapanecos, la mayoría tuvo experiencias de socialización en ámbitos de interacción tanto en espacios familiares, como en los entornos culturales donde vivieron su infancia. Casi todos los entrevistados señalaron que en la primera socialización con la música la marimba jugó un lugar central, incluso entre algunos rockeros “indígenas” (Martínez, 2010).

Al acompañar la actividad festiva y otras ocasiones, los músicos son portadores de sonoridades, ritmos o relatos que se despliegan en el entramado de la industria musical. Con la puesta en escena cara a cara, en vivo, colaboran en la creación de acontecimientos que, a su vez, cobran sentido para quienes participan en el acto. Además, continuamente actualizan sus repertorios de acuerdo con las transformaciones de los gustos del público receptor. Como advirtió uno de los entrevistados: “No le vamos a quedar mal a nuestro público. Tocamos lo que nos van pidiendo, lo que está siendo de moda” (entrevista, JLL, 2011). Para alcanzar una visión panorámica e histórica de la música popular en Chiapas, se entrevistó a quienes se insertan en los circuitos musicales como marimbistas, rockeros, jazzistas, grupos y versátiles, o que combinan su actividad en uno u otro.

Situada como un estudio de corte cualitativo, en esta investigación se analizan diversas fuentes de información:

1. La empírica, producto de observaciones, entrevistas y conversaciones informales sostenidas con músicos, composito-

res, ejecutantes y escuchas, con quienes se exploró acerca de sus trayectorias y preferencias musicales, así como con otros actores vinculados con la producción musical. En ese sentido, se entrevistó a treinta músicos y se sostuvieron conversaciones informales con algunos oyentes. En Tuxtla Gutiérrez se habló con tres marimbistas líricos, cuatro académicos adscritos a la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y un constructor de marimbas; en Comitán, con tres marimbistas y tres músicos versátiles; en Venustiano Carranza con Jorge Avendaño, cronista de la ciudad, y con dos integrantes de la Marimba Orquesta Espiga de Oro; en Chiapa de Corzo se visitó a un constructor de marimbas y a dos músicos versátiles, y en San Cristóbal de Las Casas a tres marimbistas, cuatro integrantes de bandas de estilos norteño y sinaloense, cinco rockeros indígenas y cuatro jazzistas.⁶

2. Registros etnográficos, producto de las observaciones de ocasiones musicales en vivo y del ciclo festivo: conciertos, festivales, concursos, bailes populares de las plazas, serenatas o ensayos en espacios públicos y privados.
3. Una parte de la información fue obtenida mediante el rastreo de las estaciones radiofónicas que operan en ciudades de Chiapas.
4. También fue sistematizada la información que los músicos ofrecen en las portadas de sus producciones discográficas.
5. Asimismo, se examinó la información que circula en las redes sociales como materiales videográficos, en páginas web y folletos.
6. Otra parte de la información analizada fue la difundida en publicaciones que circulan en Chiapas y Guatemala para el caso de la marimba, como reportes periodísticos, cuentos, ensayos, biografías de músicos, poemas y novelas.

⁶ Al final de las referencias bibliográficas se relacionan las personas entrevistadas, su profesión, inquietudes musicales y lugar de residencia.

7. Se consultó también material bibliográfico acerca de la música en Chiapas y otras latitudes.

La estrategia metodológica se acerca al modelo de la producción cultural desarrollado por Pierre Bourdieu (1990), adaptado en este caso al campo musical como un lugar donde se establecen interacciones y negociaciones entre músicos, receptores, otros actores vinculados con la gestión musical y los espacios sociales. También se incorporó la perspectiva acerca de la memoria colectiva que propuso Maurice Halbwachs (1989) para describir la configuración de las prácticas musicales y los repertorios compartidos entre un grupo de músicos en un entorno social de recepción, esto es, cómo las maneras de recordar y producir música son colectivas a partir de contextos compartidos. En su texto “La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales”, Alfred Shutz sostuvo:

Es bien conocida la posición básica de Halbwachs, quien presuponía que todos los tipos de memoria son determinados por un marco social, y que no es posible concebir la memoria individual sin dar por sentada la existencia de una memoria colectiva de la cual deriva todo recuerdo individual. Este principio básico —de cuya crítica no nos ocuparemos— fue aplicado al problema de la comunicación musical porque el autor mencionado pensó que la estructura misma de la música —su desarrollo dentro del flujo temporal, su distanciamiento respecto de todo lo que dura, su realización por recreación— ofrece una excelente oportunidad para demostrar que la única posibilidad de conservar un conjunto de recuerdos con todos sus matices y detalles reside en la memoria colectiva (Shutz, 2003[1974]: 165).

Para la marimba, como piano de madera en que se ha adaptado, el repertorio musical abarcado es amplio y se ha transformado con la expansión de la música mediatizada. Algunas melodías son repetidas incesantemente, ya como música viva en fiestas privadas y festivales o mediante la difusión por la radio. En ese marco se construye la memoria entre los músicos locales y sus audiencias. En los contextos de interacción se adquiere simpatía

o cariño por ciertas expresiones y el “ritmo socialmente aprehendido se vuelve una guía para la escucha” (Halbwachs en Neve, 2012).

Como se abundará en el capítulo dedicado al rock indígena, el “Bolom Chon” es la melodía más recurrente y de mayor duración en el repertorio de la música ceremonial; se canta en idiomas mayas, se interpreta con instrumentos de fabricación local y se acompaña con danzas. Al ser fusionado este tema con los ritmos del rock, es actualmente el sonido emblemático entre las bandas y sus audiencias (López *et al.*, 2014). Este ejemplo ayuda a observar cómo las memorias musicales se actualizan cada vez que la “rola” es interpretada.

La perspectiva metodológica de carácter empírico adoptada resulta pertinente para tejer el carácter multidimensional mediante el cual se producen prácticas creativas como la musical y, por tanto, la necesidad de recurrir a una diversidad de fuentes de información; unas, cara a cara, y otras mediante documentos y productos culturales. También permite dimensionar el papel que desempeñan los músicos como agentes creadores, de cambio social y gestores de las memorias culturales, en este caso musicales.

CAPÍTULO 2
CHIAPAS: GEOGRAFÍAS MUSICALES Y
PRÁCTICAS DE BAILE POPULAR

Para ofrecer una aproximación panorámica sobre las tendencias de la música que se produce y escucha en las regiones de Chiapas, se registra y sistematiza un primer acercamiento a su geografía. Esta aproximación resulta útil como marco social para contrastar la diversidad musical en los espacios urbanos, particularmente en San Cristóbal de Las Casas, ciudad identificada como la más cosmopolita del estado. Con esto se pretende hacer notar los paisajes como un caleidoscopio sonoro, como algo característico de los entornos culturales, especialmente en las ciudades, y que su producción es resultado de procesos, intercambios, creaciones e innovaciones. En el segundo apartado se introducen algunos elementos relacionados con la experiencia musical, prácticas de baile popular y sus expresiones corporales.

Como ocurre en otros lugares, la música en Chiapas no ha estado ajena al desarrollo de la popular global, ni a los efectos de las industrias del entretenimiento, el nacionalismo, las políticas o los consumos culturales. Esto es, ha tenido como marco de desarrollo los procesos de globalización. Como Stuart Hall señaló:

La globalización se refiere a aquellos procesos que operan a escala global, los cuales atraviesan fronteras nacionales, integrando y conectando comunidades y organizaciones en nuevas combinaciones de espacio-tiempo, haciendo que el mundo, en la realidad y la experiencia, esté más interconectado. La globalización implica un alejamiento de la clásica idea de 'sociedad' como un sistema bien delimitado (Hall, 2010: 387)

En ese sentido, los procesos de globalización movilizan a la población y propician una serie de intercambios culturales, generando que las sociedades se mantengan en transformación permanente. Como muchas otras

regiones de México, la experiencia migratoria en este estado ha sido significativa como lugar de paso tanto para muchos centroamericanos y de otras partes del mundo, como para migrantes hacia Estados Unidos. Los desplazamientos continuos de ida y vuelta generan dinámicas culturales, en particular intercambios con la adopción de nuevas músicas. Es también destino para muchos turistas y sitio de residencia para un número creciente de personas que vienen de otras partes de México y el extranjero. Particularmente, San Cristóbal de Las Casas es una ciudad receptora de migrantes, no sólo de turistas, pues aquí también se han establecido indígenas que desde los años setenta fueron expulsados de sus comunidades de origen por motivos de conversión religiosa o disidencia política.

Después del levantamiento neozapatista en 1994, en varias regiones del estado no sólo se establecieron bases del Ejército mexicano, también hubo desplazamientos de población campesina hacia los principales centros urbanos de la entidad. Se intensificó la migración de chiapanecos hacia Estados Unidos y otros estados del país y, al mismo tiempo, imágenes de Chiapas, y de San Cristóbal de Las Casas en particular, fueron difundidas en las pantallas de televisión de gran parte del mundo. Junto a lo anterior, comenzaron a arribar contingentes de grupos solidarios con las causas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, entre los que destacaban muchos jóvenes universitarios, músicos y artistas. Esta confluencia de población diversa, junto con la implementación de políticas culturales destinadas a la preservación y la difusión, dinamizó la vida musical en la entidad.

Durante los ciclos festivos o ceremoniales en las poblaciones se interpretan, escuchan y bailan tanto géneros musicales nacionales como de otras latitudes, lo que refleja la diversidad de gustos entre sus habitantes. Esto mismo se produce a lo largo del país, aunque en cada región se privilegiaban aquellas músicas a las cuales se les concede un entrañable aire familiar.

Se ha descrito esta zona de México como lugar de contrastes; por un lado, cuenta con un rico patrimonio cultural material e intangible de herencia prehispánica y colonial, y con una diversidad de recursos naturales que la hace objeto de programas que fomentan sus atractivos turísticos;⁷

⁷ El caso más reciente de promoción del patrimonio cultural intangible de Chiapas fue la

por otro lado, Chiapas continúa siendo uno de los estados donde coexisten formas de injusticia social con los más altos índices de marginación, condición que comparte con otros del sur de México y con países de Centroamérica, junto con una historia común y continuidades culturales. Si en el ámbito federal el apoyo institucional para el incentivo de las creati-vidades artísticas se ha reducido en cada administración gubernamental, en el local los recursos destinados a lo musical o al fomento del arte son aún menores comparados con otras entidades con pequeños índices de marginación.

Según el Comité Estatal de Información Estadística y Geográfica (CEIEG), la población en situación de pobreza en Chiapas alcanzaba en 2010 más del 78 por ciento, y ésta era más alta en 48 municipios.⁸ Casi la mitad de la población reside en espacios urbanos —Chiapas contaba en 2010 con 4,796,580 habitantes (INEGI, 2010)—, aunque buena parte de su sustento sigue dependiendo de las actividades agropecuarias. Cerca del 25 por ciento de la población habla algún idioma maya, y un porcentaje menor el zoque. Como en cualquier otro grupo social, lo indio y lo mestizo no significan necesariamente entidades homogéneas, autocontenidas o separadas de otras, como se ha querido mostrar desde los discursos políticos gubernamentales y en algunos ejemplos de la investigación social desarrollada en Chiapas, sino que la población es diversa tanto en sus adscripciones políticas o religiosas, como en el acceso a recursos y en calidad de vida, en sus prácticas y en sus gustos por determinadas músicas.

GEOGRAFÍAS MUSICALES: UNA APROXIMACIÓN

A lo largo de las regiones de la entidad las prácticas musicales se han diversificado, al mismo tiempo que, con la expansión de la música popular

declaración de La Fiesta Grande de Chiapa de Corzo como Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO. En ese marco festivo la música ejecutada con marimbas es fundamental. Lo mismo ha ocurrido con la declaración de cuatro ciudades —San Cristóbal de Las Casas, Chiapa de Corzo, Comitán y Palenque— como “pueblos mágicos”, categoría que otorga la Secretaría de Turismo del país. Este reconocimiento incluye la promoción turística de estos lugares, así como la inversión para servicios y embellecimiento.

⁸ Ver: www.ceieg.chiapas.org.mx.

mediatizada, los gustos y las prácticas de consumo se han transformado. Del predominio casi exclusivo de un regionalismo musical representado por las marimbas que animaban las ocasiones festivas y cívicas o de la música regional india, la oferta musical tiende a diversificarse. La creación de nuevos espacios propicios para las ocasiones musicales en vivo, la multiplicación de festividades relacionadas con el calendario religioso o cívico, el crecimiento del mercado y de las estaciones radiofónicas y la ampliación de sus coberturas han contribuido en ese sentido. Precisamente, las nuevas radiodifusoras son administradas por Iglesias protestantes y otras por organizaciones no gubernamentales, campesinas e indígenas, de modo que difunden expresiones con narrativas que exaltan desde sus pertenencias étnicas, hasta sus adscripciones religiosas o los vínculos con las músicas globales.

No obstante la diversidad de prácticas musicales, en Chiapas la marimba preside lo musical dominante “en vivo” desde que ocupa un lugar central en las plazas o el centro de las ciudades. En cada región, aunque se trate del mismo repertorio tradicional, adquiere un sonido particular determinado por el estilo, la elaboración del instrumento o la calidad de sus materiales. En las poblaciones de los municipios fronterizos con Guatemala, especialmente en la zona selvática, se escuchan las influencias de los sonos interpretados por las marimbas orquesta de aquel país. Por ejemplo, la canción “Ilusiones” del músico y compositor guatemalteco Fidel Funes ha sido una de las más populares desde hace dos décadas. Una de las versiones más difundidas es la de los Ángeles de Fuego, banda de la onda grupera de mayor popularidad a finales de los años ochenta (López y Ascencio, 2011). Lo mismo se puede decir de los repertorios y estilos de la región istmeña chiapaneca, situada entre los límites de las costas de Oaxaca y Chiapas, en donde lo que se toca y escucha adquiere influencias de la tradición oaxaqueña, como es el caso de los sonos conocidos como istmeños. Canciones de dominio popular como “La Sandunga” y “La Llorona”, o “Naila”, de Chu Rasgado, forman parte del repertorio musical y del jazz desde fechas recientes.

Para aproximarnos a la producción musical en algunas de las ciudades de Chiapas, elaboramos una clasificación en la que se tomó como referente una línea que divide lo más conservador o tradicional, frente a la

innovación y el cambio musical. Lo expuesto es resultado de un conjunto de conversaciones y reflexiones orientadas a explorar los gustos entre personas de las ciudades, así como de la observación de una variedad de ocasiones y de entrevistas abiertas principalmente con músicos locales. El criterio para incorporar géneros o expresiones en las preguntas se adaptó a lo que las personas entrevistadas sugerían de manera espontánea. Por ejemplo, informaron acerca de música relacionada con el mariachi, tropical, de marimba, norteña, pop, romántica, rock, grupera, tradicional, de corte religioso, etcétera.

Lo más conservador estuvo representado por las marimbas y sus repertorios tradicionales. Por otro lado, las transformaciones resultaron de la adopción de la música de moda en el momento de las entrevistas, como la norteña o de banda, promovida especialmente en la radio y la televisión, y también por la actuación de grupos representativos de estos géneros de reconocida popularidad en el país durante la mayor parte de las actividades festivas en la entidad.

En la región frontera con Guatemala, la que va de la Selva a la Sierra de Chiapas, se puede encontrar el sonido de las marimbas “sencillas” (Brenner, Moreno y Bermúdez, 2014), de un solo teclado, también conocidas como diatónicas o de siete tonos, con sones de tradición que difunden las estaciones de radio y que han sido traídas por migrantes o refugiados. En Tapachula, en cambio, encontramos la marimba “sobaquera”, una pequeña orquesta integrada por entre dos y cuatro músicos que tocan una requinta y otros instrumentos. Estos conjuntos por lo general deambulan en las calles de esta ciudad, se detienen en las esquinas para tocar algunas piezas, esperan la cooperación económica del público y retoman su camino.

Para una primera aproximación a la geografía musical se consideró el acceso a los lugares, por lo que se tomó como referente la división política administrativa de Chiapas. Las regiones están integradas por municipios, y alguno de éstos funge como el rector político administrativo. Por ejemplo, en la centro, Tuxtla Gutiérrez; en Los Altos, San Cristóbal de Las Casas; en la región Fronteriza, Comitán; en el Soconusco, Tapachula; en la Selva, Ocosingo. Las conversaciones con músicos y consumidores se desarrollaron de manera espontánea. En las ciudades la demanda de mú-

sica en vivo es mayor; por tanto, quienes pretenden su sustento mediante este oficio se instalan por lo general en los centros urbanos.

Tapachula: ciudad fronteriza

El carácter de límite y portuario de esta región propicia la modernidad en términos musicales. Como capital económica de Chiapas y de la región del Soconusco, Tapachula tiende al cambio musical, sobre todo por la presencia significativa de migrantes centroamericanos, ya sea en tránsito o como residentes. Aunque son pocos los grupos especializados en las músicas nortañas de México, mucha gente está familiarizada con ellas, principalmente por la difusión de las estaciones radiofónicas desde Guatemala. Se observa también el gusto por la música tropical con aires de Centroamérica, como el género conocido como punta de Honduras y el reggaetón que se practica en Panamá y otras partes del Caribe.

Como la segunda ciudad con mayor población de Chiapas, Tapachula cuenta con varias universidades. Se pueden encontrar bandas de jóvenes que se adhieren al rap y al hip hop, o que tocan rock, jazz y blues. En parte esta zona es conservadora en cuanto al gusto por la música tropical y de marimba. Por otro lado, dada la expansión de las Iglesias evangélicas, hay mayor consumo de músicas cristianas (López y Ascencio, 2011).

Como en la mayoría de las ciudades, en Tapachula la tradición marimbística ha sido una práctica recurrente. Sigue siendo la música oficial que se escucha en la plaza central y otros espacios públicos. Durante la segunda mitad del siglo pasado surgieron en esta ciudad dos de las agrupaciones marimbísticas más famosas en la historia de este instrumento en Chiapas: la Marimba Orquesta Corona de Tapachula y la Perla del Soconusco. Aquí también hay una fuerte presencia de la marimba guatemalteca, como música viva durante ferias y festivales o parte de la programación de estaciones radiofónicas.

Ocosingo: centro rector de la región Selva

Ocosingo tiende al cambio musical derivado del incremento acelerado de la población. Es el eje político, administrativo y para el intercambio co-

mercial de una amplia área selvática de hablantes de tseltal y chol. Debido a los desplazamientos humanos después de 1994, tanto de campesinos de las comunidades dispersas hacia la ciudad como por la instalación de cuarteles del Ejército mexicano, han aumentado los servicios de venta de alcohol y el número de bares, lo que ha hecho de esta ciudad un espacio con vida nocturna donde los servicios de música viva son cada vez más requeridos.

Durante las fiestas patronales en honor a San Jacinto se concentra gran parte de los pobladores de la región para realizar compras y asistir a la feria, y los bailes son amenizados por bandas musicales de otros lugares de la entidad y el país. Por lo general se contrata música estilo norteño, de banda estilo sinaloense y tropical para bailar. En algunas propuestas se observan reivindicaciones a pertenencias étnicas entre los grupos locales. Tal es el caso del grupo electrónico Mayas de Chiapas y de la tecnobanda Lacandón, cuyos integrantes durante sus actuaciones se visten con la ropa con que se identifica a los lacandones.

Comitán: región frontera

La escultura “Los músicos”,⁹ ubicada en la Plaza de las Artes en el centro histórico de esta ciudad, refleja la relevancia de la actividad musical. Comitán tiende a lo conservador con un cambio importante hacia lo norteño y el rock. Como en otras regiones de Chiapas, la marimba, como orquesta administrada por personal del ayuntamiento municipal, se pone en escena durante dos o tres tardes por semana en la plaza central, uno de los principales espacios para bailar, tanto para la gente del lugar como para los visitantes. La aportación al desarrollo de la marimba coloca a Comitán en un lugar destacado porque, según los historiadores del instrumento, aquí Francisco Borraz inventó la requinta (Kaptain, 1997), y también por la presencia del maestro Límbano Vidal Mazariegos y de familias marimbísticas como quienes integran la Marimba Águilas de Chiapas. Durante la festividad anual en honor a Santo Domingo, patrono

⁹ Fue elaborada por el escultor Luis Aguilar, originario de esta ciudad. Se trata de una obra construida a base de bronce, en la que se representa a músicos e instrumentos en tamaño natural: marimba, piano, violín, guitarra y contrabajo.

de esta ciudad, se realiza en el parque central el Encuentro Internacional de Marimbas, donde por lo regular participan agrupaciones marimbísticas de Guatemala y de la región.

En comparación con el estado que guardaba en los años ochenta, la ciudad de Comitán, la cabecera regional, ha decaído como proveedor musical, aunque sigue proponiendo música para la demanda local. Esta zona es la que más cuenta con conjuntos de música norteña, de los cuales el más reconocido es la banda Sentimiento Norteño. Algunos de estos grupos se especializan en el género de los narcocorridos. En Comitán también se observa un movimiento rockero entre jóvenes a través del festival Rockomiteco, que se ha organizado desde hace más de seis años en el teatro masivo de la principal feria comercial de la ciudad. Éste se constituye en el principal espacio para la difusión de las bandas locales¹⁰ y la interacción con otras reconocidas en los circuitos de difusión nacional del rock. Este movimiento rockero se distingue por ponderar las creaciones y composiciones propias de sus participantes. El Rockomiteco constituye hoy la más destacada escena de este género en la entidad.

En esta ciudad comenzó en 2015 el proyecto musical “Escucha Chiapas. Marimba y Sortilegio”, apoyado por el CONACULTA. Reunió a treinta músicos con trayectorias diversas, líricos y académicos, entre marimbistas, cantantes y otros instrumentistas, a quienes se les otorgó becas para ensayar ensambles musicales con el propósito, como lo dicen sus gestores, de “reposicionar el gusto por la marimba entre los habitantes de la región, el desarrollo de la música en general y dignificar el oficio y la calidad de vida de los músicos” (entrevista, AAC, 2015). Los treinta músicos participaron en clínicas y se agruparon en cuatro ensambles para realizar experimentos musicales y a su vez ofrecer talleres de educación musical en espacios escolares de cuatro sedes: Comitán, Tzimol, La Trinitaria y Las Margaritas.

¹⁰ Las bandas locales han grabado uno o dos discos, y se distinguen por su composición, dotación instrumental y los estilos que tocan. Destacan Los Blue (hard rock), Los Entrañas (surf, punk y psicodelia), Venus (venus rock progresivo), Por Detroit (hard rock), Los Wobbuffeth (happy punk).

Tuxtla Gutiérrez: capital política

Por tratarse de la ciudad chiapaneca con mayor población, con cerca de 600,000 habitantes, expresa tensión entre lo tradicional y lo moderno en términos musicales. Como capital del estado, en ella se despliegan más iniciativas de promoción y difusión. El gobierno local cuenta con cinco marimbas oficiales. Se construyó el Parque de la Marimba¹¹ en la zona céntrica de la ciudad, espacio que durante las noches se transforma para la práctica del baile, en especial entre adultos mayores. Junto a éste se construyó el Museo de la Marimba como un: “Espacio cultural que fomenta, estimula, conserva y divulga la cultura marimbística de Chiapas”. Tuxtla Gutiérrez es la sede de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, donde se ofrecen las licenciaturas de jazz y música popular. Además de ser frecuentemente organizados ahí festivales y concursos de ejecución marimbística, en Tuxtla también suelen realizarse conciertos masivos de una variedad de géneros musicales en plazas y estadios de fútbol. Muchos de los músicos cuentan con alguna educación musical, incluso a nivel profesional.

Como parte de esta región musical destaca la ciudad de Chiapa de Corzo, situada en la ribera del río Grijalva y en las cercanías del Cañón del Sumidero. Aquí nació el maestro Zeferino Nandayapa, quien impulsó la marimba en las salas de concierto desde la Ciudad de México. Este instrumento acompaña gran parte de la actividad festiva que exalta la chiapanequidad, lo que distingue a esta ciudad de otras regiones de la entidad.

Venustiano Carranza: “Tierra de la marimba”

Localizada en la depresión central del estado de Chiapas, es una ciudad semirrural de las más antiguas de la entidad (INEGI, 2010). En 2011, mediante decreto del Congreso del Estado de Chiapas, fue declarada como la “Tierra de la Marimba”. Muchos testimonios dan cuenta de que en este poblado Corazón Borraz inventó la versión moderna del instrumento, y

¹¹ El parque Jardín de la Marimba fue inaugurado el 12 de septiembre de 1993.

aquí nacieron sus ejecutantes más prolíficos. En la historia musical reciente de esta ciudad sobresale el maestro Manuel del Carmen Vleeshower Borraz como el más grande ejecutante de la marimba en Chiapas. Este marimbista obtuvo el Premio Chiapas en 1986, máxima distinción otorgada a quienes destacan por la difusión del arte en el ámbito estatal. Allí nacieron también algunos de los hermanos Domínguez Borraz.

En la carretera que hace frontera entre los municipios de Teopisca y Carranza, desde mucho antes del decreto oficial, se lee un anuncio que dice: “Bienvenidos a la Tierra de la Marimba”. En una de las principales entradas a la ciudad, en el centro de una pequeña rotonda, está colocado un pequeño monumento al instrumento. En la plaza central resalta la estatua de Manuel Vleeshower Borraz sosteniendo dos pares de bolillos, y el busto de Corazón Borraz, el creador del doble teclado. En la misma plaza, junto a la casa parroquial en honor a San Bartolomé, en un muro de cuatro por cinco metros, aproximadamente, están inscritos en letras grandes los títulos de las canciones locales y los nombres de los compositores. Buena parte del repertorio marimbístico a lo largo del territorio estatal ha sido aportado por músicos de esta ciudad.

San Cristóbal de Las Casas: ciudad musical

Ésta es una ciudad de herencia colonial en Los Altos de Chiapas. En su historia reciente se ha convertido en uno de los lugares más visitados en el sur de México; es el centro rector político y administrativo de la región, donde se asienta la mayor parte de la población hablante de idiomas indios. También es la más diversa en términos de producción y consumo musicales. Constituye un centro polifónico donde se escuchan, desde las músicas de acompañamiento ritual interpretadas con instrumentos de herencia colonial, de cuerdas como la guitarra, el violín y arpa, o con acordeón, trompetas y tambores, hasta las fusiones como la *world music* y la música alternativa, pasando, claro, por la mexicana: marimbas, estudian-tinas, mariachis, bandas de viento o tecnobandas.

En esta región proliferan estas últimas, especializadas en las músicas del norte. San Cristóbal es donde más se acompaña la festividad pública y se han creado clubes entre jóvenes para practicar formas de baile como

el pasito duranguense, la quebradita y la cumbia norteña, mientras que en la cabecera municipal de Chamula se presentan bandas estilo norteño y del género de los narcocorridos.

En las poblaciones indias cercanas se alternan músicas locales con las de consumo masivo que circulan en los medios de comunicación. Los sones interpretados con instrumentos de cuerda como arpa, violín y guitarra entre tsotsiles y tseltales sirven de contrapunto a la música de alabanza de una variedad de adscripciones cristianas evangélicas.

En San Cristóbal de Las Casas, con cerca de 160,000 habitantes, la música se ha diversificado debido a su condición política y étnicamente diferenciada. En su historia reciente esta ciudad se ha establecido como escenario político nacional y lugar de encuentro de actores políticos de origen diverso: locales, nacionales y del extranjero. En esta ciudad cosmopolita y multilingüe (Paniagua, 2014) residen al menos tres grupos lingüísticos: el de herencia maya —tseltal y tsotsil—, el castellano y los idiomas de los residentes y turistas: inglés, alemán, italiano y francés, entre otros.

Un ejemplo representativo de los nuevos ensambles que han pasado a formar parte de los sonidos característicos de la ciudad es el caso de Zumbido, una banda de músicos franceses que nació en San Cristóbal en 2009: “la calle es para nosotros donde la conexión con el público es lo más importante” (entrevista, JC, 2013). Así lo describen en su cuenta de Facebook:

Los *Zumbido* son franceses, pero México es el país en el que, por casualidad, se encontraron blandiendo sus instrumentos en la calle y decidieron formar una banda. *Zumbido* es, en cierto sentido, vástago del suelo de San Cristóbal de Las Casas. *Zumbido* se formó en 2009 en ese poblado chiapaneco cuando, de entre la amplísima variedad de nacionalidades que deambulan por sus corredores, cuatro franceses y un canadiense de Quebec decidieron juntar un clarinete, un cajón de madera, un par de guitarras, un acordeón, bongós, congas, una darbuka y un bajo de una sola cuerda hecho con un palo y una cubeta. Desde entonces, se les ha visto ejecutar el género que ellos han nombrado “Folklore Calle-

jero del Mundo” o “Canciones Nómadas” en calles y bares de Chiapas, Oaxaca, Morelos, Distrito Federal y Veracruz. *Zumbido* lleva consigo la voluntad de compartir los ideales de intercambio presentes en todas las músicas del mundo. El estilo musical de *Zumbido* está influenciado por la música balcánica, por la canción popular francesa, por la música latina y por el gipsy jazz, y se mezcla en un folklore callejero del mundo.

Un caso más reciente es el de Ruido Nahual, una banda de música alternativa conformada por un grupo de músicos que en su mayoría, a su vez, forman parte de bandas en la región de Cataluña, España. Recientemente se encontraron en esta ciudad y adoptaron temporalmente el nombre del hostel en que se hospedaron. La creación de ensambles musicales de manera temporal es una práctica cada vez más recurrente en San Cristóbal de Las Casas. La diversidad de los experimentos está determinada por las trayectorias de los músicos; muchos son visitantes temporales, otros han optado por establecer su residencia en la ciudad y algunos son locales.

Entre las políticas estatales de promoción cultural en la ciudad o iniciativas de particulares, destacan al menos tres tipos de festivales musicales en los años recientes: 1) el Festival Cervantino Barroco, 2) el de Jazz Las Casas y Espontáneo, y 3) De Tradición y Nuevas Rolas, dedicado a la difusión del rock y otras músicas identificadas con las juventudes indígenas en los espacios urbanos.

La confluencia de personas de procedencia diversa como parte del turismo cultural permite que esta ciudad se vaya configurando como uno de los lugares del sur de México con una intensa actividad creativa en muchos campos artísticos. Esto lo observamos por el uso tanto de instrumentos varios, como de los géneros en los ensambles en los que participan locales y visitantes, una especie de músicos ambulantes que muchas veces ofrecen su obra en calles, plazas o espacios privados como casas, teatros o bares.

En esas condiciones, en San Cristóbal de Las Casas se puede acceder a una variedad de expresiones musicales, como electroacústicas y marimbísticas que privilegian el estilo gruperero cuando actúan en las fiestas del santoral católico en las plazas de los barrios, o las bandas de jazz, ska,

reggae, flamenco, salsa, ritmos africanos o *world music* en bares y espacios destinados para bailar, regularmente integradas por músicos que transitan por el país. Además, aquí ha surgido la mayoría de las bandas de rock entre jóvenes indígenas. Podría afirmarse que en Chiapas se produce una reconfiguración. La música “indígena” se hace más visible como parte de los espectáculos, actos festivos o festivales culturales que patrocinan y organizan las instituciones gubernamentales.

En contraste con San Cristóbal, en la cabecera municipal de San Juan Chamula, la población indígena de México más visitada por el turismo internacional, localizada en el corazón de Los Altos de Chiapas, los usos de la música adquieren una marcada diferencia en sus formas de producción y apropiación social. Al mismo tiempo, grupos de banda o norteños de reconocimiento internacional, como Los Huracanes del Norte, Los Tigres del Norte, Los Cadetes de Linares, Banda Maguey o Exterminador,¹² han acompañado en los años recientes las fiestas en honor a San Juan, la más importante del año. Se podría pensar que la incorporación de estas tradiciones musicales en el gusto local, particularmente el narcocorrido, está asociada a la creciente experiencia migratoria, a las transformaciones económicas y a la expansión del narcotráfico en el sur del México y entre las poblaciones indias de esta región. La migración en Chiapas ha tenido un repunte importante en los años recientes; más de 350,000 emigrantes chiapanecos viven en Estados Unidos (Villafuerte, 2005).

Aunque en un marco sociocultural distinto al de la ciudad, en los pueblos indios también se establece la coexistencia de tradiciones musicales y, por tanto, de formas de significación social.

PRÁCTICAS DE BAILE Y EXPRESIONES CORPORALES

Las relaciones entre la experiencia musical y sus representaciones corporales, y cómo a partir de las prácticas de baile popular los actores sociales se apropian de espacios urbanos en Chiapas, es lo que se examina en esta

¹² Por tercera ocasión, el grupo de banda norteña Exterminador amenizó las fiestas en honor a San Juan Bautista, patrón de Chamula. Este grupo ha destacado en los cinco años recientes dentro del género del narcocorrido: “Me gusta entrarle al polvo” y “Los corridos más perrones” son éxitos que les dieron fama nacional.

sección. Se puede vestir el cuerpo de nacionalismos —como lo promueven las políticas culturales con el baile folclórico y regional—, de esquemas de género o para la seducción sexual.

También se puede observar la dimensión comunicativa de la música porque se nombra a los cuerpos y se los interpela para que se pongan en movimiento. Algunas canciones narran la corporeidad. Con otras músicas, en cambio, incluidas las no verbales o instrumentales, como es el caso de las marimbas, los bailarines se ponen en escena para ser contemplados o vivir la experiencia lúdica de bailar. Las representaciones estereotipadas del baile se reproducen, o no, durante su puesta en escena como espectáculo.

Como ya advirtió el puertorriqueño Ángel Quintero en su sociología histórica acerca de los modales del cuerpo (2004) y sus estudios respecto a la salsa (1995) y las músicas mulatas (2009), en las islas del Caribe durante el siglo XVIII se configuró lo hoy conocido como la música popular mediatizada; entre otros, los géneros identificados como latinoamericanos o el jazz latino, así como las formas de baile de pareja, los ritmos y los movimientos. En el entorno de las plantaciones caribeñas y entre esclavos africanos se creó la contradanza, aquella forma que se alejaba del canon musical y de baile de la sociedad cortesana de aquellos entornos sociopolíticos.

En esos contextos, narra Quintero, los africanos recién trasladados a las islas caribeñas fueron dispersados en las plantaciones sin considerar el grupo o la adscripción lingüística a la que pertenecían. Ante la imposibilidad de comunicarse verbalmente, el tamboreo, el canto, el ritmo y el baile fueron recursos para el intercambio de significados entre estos esclavos. Frente a la composición, rasgo característico de la música occidental, emergía la improvisación; ante la expresión individual, lo comunal; frente al canto, el baile; frente a lo verbal, lo corporal; contra el baile “formal”, se producían aquellos movimientos que exaltan más la sensualidad y el erotismo.

El contacto pélvico en aquellas danzas mulatas, sugiere este sociólogo, es una forma de la cultura corporal africana presente en carnavales, en el reggaetón o en la cultura del disco. Así, pues, en las historias de la música afrodescendiente subyace esa idea que contradice aquel dicho bibli-

co: “En el principio era el verbo, la palabra”, o sea, con el ritmo “el verbo se hizo carne”. Así lo sugiere Quintero: “[...] en sociedades donde la comunicación fundamental no había sido verbal el tiempo se hizo cuerpo en el espacio danzante, y el baile constituirá por tanto la base central de las identidades” (2009: 46).

Las representaciones corporales por medio de la música o las formas de baile popular son prácticas sociales en constante transformación, como resultado de procesos transculturales, del encuentro entre personas de todas las latitudes, de la convergencia entre múltiples sonoridades y tradiciones o de la confluencia de instrumentos musicales. Las expresiones de baile han sido tan diversas como quienes las practican, cambian de un lugar a otro y en cada generación.

El cuerpo y la danza no son ajenos al desarrollo de la música popular global ni a los efectos de las industrias, el nacionalismo, las políticas o los consumos culturales. Durante los ciclos festivos o ceremoniales en las poblaciones se interpretan, escuchan y bailan tantos géneros musicales nacionales y de otras latitudes como demande la diversidad de gustos entre sus habitantes. Esto mismo se produce en el país, aunque en cada región se privilegia la difusión de aquellas músicas a las que se concede un entrañable aire familiar.

Por otra parte, la socialización para el baile en México durante las primeras décadas del siglo XX movilizó a muchos jóvenes ávidos de diversión y de vivir la experiencia de la nocturnidad. Con el crecimiento de las ciudades y el desarrollo urbano se expandió la creación de salones de baile. La difusión de la música y su práctica estuvieron acompañadas por las industrias culturales y los procesos mediáticos como la radio, el disco, el cine o la televisión. Por ejemplo, el bolero, género emblemático de la canción de amor, fue una de las primeras expresiones musicales mediaticizadas de habla hispana que adquirió una dimensión transnacional. El bolero, como uno de los dispositivos para la educación sentimental (De la Peza, 2001), ha sido una de las formas más adaptadas en distintos géneros, especialmente para la práctica del baile de pareja.

Las ciudades de Chiapas no escaparon a esa experiencia de los salones de baile ni al desarrollo de la música popular urbana. En el entorno local la actividad festiva estuvo acompañada en la mayoría de los casos por los

sonidos de las marimbas orquestas. La popularización del instrumento de percusión melódica también se debió a la creatividad de músicos chiapanecos para adaptarlo a casi cualquier género musical que difundían los medios desde la década de los años treinta. Quizá el danzón sea una de las formas de baile popular vigentes en el sur de México desde principios del siglo pasado. En ciudades de Chiapas como Tuxtla, Tapachula, San Cristóbal y Comitán, jóvenes y adultos mayores han creado asociaciones de danzón y lo practican acompañados por conjuntos marimbísticos. Estos grupos mantienen vínculos con otras asociaciones del país para realizar demostraciones o participar en concursos.

Otros géneros caribeños para el baile de pareja, como el mambo, el chachachá, la salsa, el merengue, la cumbia y, más recientemente, la bachata y el reggaetón, se popularizaron en Chiapas con la marimba. En esto jugaron un papel destacado los Hermanos Domínguez con la Lira de San Cristóbal. Se puede escuchar su repertorio casi durante todos los días del año como parte de la programación regular de las estaciones radiofónicas o de los músicos chiapanecos. Por otro lado, como se explicará en el siguiente capítulo, canciones de Alberto Domínguez de alcance transnacional como “Perfidia” y “Frenesí” han sido grabadas en géneros propicios para el baile de pareja por destacados intérpretes del mercado de la música popular globalizada desde principios de los años cuarenta a la fecha (Robledo, 2004; Gordillo, 2013; López Moya, 2014).

DANZA CEREMONIAL Y BAILE FOLCLÓRICO

En Chiapas habría que distinguir al menos tres formas de expresiones corporales acompañadas con el sonido de marimba, a las cuales se considera estereotipadas porque reproducen formas convencionales. Se puede observar esto en los espacios públicos o durante la actividad festiva cotidiana: 1) la danza ceremonial con elementos sonoros del pasado indígena, 2) la danza folclórica que exalta los vínculos identitarios con la entidad o la chiapanecidad como producto de las políticas culturales y 3) la diversidad de formas de baile derivadas de la expansión de la música popular mediatizada. Habría que agregar las manifestaciones de danza contemporánea practicadas en escuelas especializadas o puestas en escena en los

principales foros de las ciudades, así como otras formas rituales practicadas durante ceremoniales de corte *new age*.¹³

Eduardo Selvas, en su artículo “Música y danzas indígenas de Chiapas”, publicado en 1954 (Lee y Esponda, 2014), reportó dos de éstas ligadas a actos de la tradición católica que practicaban los zoques de Tuxtla Gutiérrez: el *Llomoetsé*, en el cual participaba un grupo de mujeres, y el *Napapoc-et-sé*, una forma de baile propia de carnaval, con una comparsa integrada por hombres vestidos al modo de las mujeres de aquella época. Actualmente, estas piezas han sido reinventadas por asociaciones de danzantes y también por iniciativas gubernamentales. Son presentadas como coreografías durante el ciclo festivo en barrios y colonias de Tuxtla Gutiérrez.

Por otro lado, los bailes regionales o folclóricos chiapanecos musicalizados con marimba son una de las formas de expresión corporal más estereotipadas, como ocurre con los de otras regiones del país. Al exaltar las manifestaciones locales de este tipo como propias de estos territorios, las políticas culturales desplegadas para su promoción intentaron vestir los cuerpos mediante una calca de nacionalismo regional.

La imagen inicial del estereotipo como el deber ser del mexicano fue el charro o mariachi. En 1921 José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública, decretó que el “jarabe tapatío”, que se practicaba en algunos lugares del estado de Jalisco, en el occidente de México, se enseñara en todas las escuelas públicas de la federación. Desde entonces, ésta y otras melodías promovidas como representativas de las regiones se instauraron como muestras del baile oficial del país (Sevilla, 1990: 163).

Con el impulso de las políticas culturales en las ciudades de Chiapas se crearon grupos coreográficos con estas músicas. Además, se enseña el baile folclórico en las escuelas públicas y casas de cultura de la mayoría de los municipios. Estas agrupaciones de baile sirven como difusoras de esta cultura dancística y musical dentro y fuera de la entidad.

En Chiapas las coreografías de baile folclórico se hacen acompañar con sones y zapateados interpretados por los conjuntos marimbísticos.

¹³ El *New Age* es un fenómeno creciente en San Cristóbal de Las Casas, como también en otras ciudades de destino de un tipo de turismo cultural. Se caracteriza por el consumo de medicina “alternativa”, el cuidado del cuerpo y por la adopción de una variedad de creencias extraídas de las más disímiles tradiciones religiosas.

Ejemplos de esta práctica son “Las chiapanecas” y la “Danza de los parachicos” durante las festividades anuales de enero en la ciudad de Chiapa de Corzo. Estas expresiones también ocurren en los actos escolares y culturales o en las reuniones familiares. Existen grabaciones de “bailes chiapanecos” en discos de acetato, casetes y discos digitales. Se trata de sones y zapateados como “El alcaraván”, “El pañuelo rojo”, “Tuxtlequita”, “El rascapetate”, “Ecos del Grijalva”, “Parachicos” y “Tonalteca”.¹⁴

El baile folclórico es lo representativo de la cultura musical chiapaneca o, como ha referido el historiador Ricardo Pérez Monfort (2000) acerca del mariachi mexicano, resultado de la fabricación de lo típico y auténtico de los pueblos.

Las bailarinas de los grupos coreográficos folclóricos usan, en la mayoría de los casos, un vestido conocido como “de chiapaneca”, el cual comenzó a ser representativo de Chiapas poco después de que en 1941 se difundiera en México la película *Al son de la marimba*. En el filme la actriz mexicana Sara García usó uno muy parecido que después se fue adaptando.

Precisamente un ejemplo emblemático de la cultura musical del estado es la melodía “Las chiapanecas”, compuesta en 1920 por Juan Arozamena, originario del Estado de México. Este vals se ha convertido en el segundo himno de Chiapas. Aunque originalmente fue escrito para piano, es la pieza más interpretada con marimba y se puede escuchar prácticamente en cualquier situación de interacción musical en los espacios públicos.

Así, la marimba continúa posicionándose como lo más representativo de la música popular urbana en Chiapas y ha sido objeto de constantes intervenciones y transformaciones en las cuales participan diversos actores sociales. Constituye un ejemplo de cómo las tradiciones se actualizan y reinventan en cada acto musical y es una expresión de la memoria cultural y de los ritmos socialmente aprendidos. Por tanto, este instrumento es el principal referente de la creatividad musical en el contexto local. Como resultado de múltiples interacciones entre actores sociales, en la reproducción de este referente juegan un papel central las políticas locales respaldadas por discursos de carácter nacionalista, pero también por iniciativas de la sociedad civil.

¹⁴ *Bailables chiapanecos*, vol. I. Grabaciones Sonosur, S.A. de C.V. Tuxtla Gutiérrez.

CAPÍTULO 3

LAS MARIMBAS CHIAPANECAS: VER, ESCUCHAR, BAILAR...

Las marimbas de los distintos barrios (renombradas y anónimas) desgranaban al unísono lo mejor de su repertorio: algunos sones tradicionales, el vals o la danza imprescindible y las melodías de moda, inidentificables en su adaptación a un instrumento no propicio y a una interpretación heterodoxa. Cada una trataba de anular el sonido de las demás, pero como no era posible por la opacidad acústica de la madera, la exasperación se convertía en un aceleramiento del ritmo, en un vértigo de velocidad que inundaba de sudor la frente, las axilas, los omóplatos de los ejecutantes, dibujando caprichosas manchas sobre sus camisas flojas de sedalina. “Viva Santo Domingo de Guzmán, patrón del pueblo”.
Rosario Castellanos,
Los convidados de agosto (1964).

Las tradiciones musicales —como el caso de la “marimba chiapaneca” que describiremos en este capítulo— permanecen estrechamente vinculadas a determinados contextos geográficos e históricos (Pelinski, 2000). Quien transite por alguna ciudad de Chiapas puede constatar que el sonido de la marimba predomina en los espacios públicos como música viva, o en la programación regular de las estaciones radiofónicas y en la señal de la televisión local. Esto ha ocurrido por lo menos durante el siglo XX, desde que este instrumento de percusión melódica fue transformado como cromático o de doce tonos, similar al piano. Al serle adaptadas tales características a finales del siglo XIX, en la marimba cabe prácticamente cualquier género musical, culto o popular, desde los sones y zapateados chiapanecos conocidos como música regional, hasta la música de conservatorio, el jazz, el rock y otros. Así, los sonidos de este instrumento almacenados en la memoria de muchas generaciones de chiapanecos que, a su vez, le confieren sentido de pertenencia, reproducen, parodiando a Benedict Anderson (2000[1983]), comunidades musicalmente imaginadas.

La versión previa del instrumento de doble teclado se caracterizaba por contar con una sola tecladura, esto es, como un instrumento diatónico, un xilófono de siete tonos, conocido también como marimba sencilla. Con ésta se podía interpretar un repertorio musical más reducido, y por lo general todavía es tocado por uno o dos marimbistas. Como reportan Hernández (2010), Helmut Brenner, Israel Moreno y Alberto Bermúdez (2014), esta marimba sencilla sigue siendo utilizada en muchas localidades de la región fronteriza de Chiapas con Guatemala, así como entre la mayor parte de la población hablante de lenguas mayas de ese país.

¿Cómo ha llegado a constituirse la marimba en el instrumento más emblemático de la cultura musical regional? ¿Se trata de una tradición inventada? En este capítulo primero analizaremos algunas trayectorias mediante el seguimiento de un conjunto de prácticas musicales relacio-

nadas con este instrumento, y cómo su puesta en escena durante casi todos los días del año en cualquier parte de la entidad genera pertenencia e identidad —para músicos y escuchas—, en el sentido que estableció Hall (2010), al ser representada como una práctica creativa de la cultura local. Posteriormente se examinará el carácter transcultural de la música popular y la dimensión comunicativa y la identidad que adquiere con algunas prácticas de baile popular asociadas a la música chiapaneca.

En este capítulo se reflexiona acerca de la marimba como lo más representativo de la música popular urbana en Chiapas y sobre cómo las trayectorias de los músicos juegan un papel protagónico. Se observa la dimensión colectiva del instrumento (Recanses, 2010) no sólo porque requiere más de un ejecutante, sino también por el repertorio o canon que adoptan los músicos, lo cual significa una expectativa del público receptor. Por otro lado, se analiza el papel de algunas de las canciones emblemáticas o versiones de éstas (López Cano, 2011), que han posicionado al instrumento más allá de las fronteras nacionales, así como el entorno sociocultural que hace posible su difusión y recepción.

MÚSICA Y SENTIDO DE LUGAR

Siento mucha dicha por ser músico porque así tengo la oportunidad de expresar mis sentimientos a través de la marimba. Desde que tengo conciencia soy católico, por eso vengo a agradecer a nuestra patrona Santa Cecilia, por sus bendiciones (entrevista, HTR, 2010).

La marimba para mí es la que me ha dado todos los sueños. Desde un principio quise tener una marimba; me ha dado la oportunidad de viajar, me da de comer. Entonces yo le tengo mucho respeto, el instrumento para mí tiene un valor muy grande (entrevista, AP, 2009).

Son muchos los elementos materiales y simbólicos que confluyen en Chiapas para la creación de este instrumento y para que, como producto cultural, adquiriera significación en el ámbito local casi siempre como

música viva. Se ve, se escucha y se baila simultáneamente, y sus usos se despliegan en una variedad de momentos de interacción social: en actos festivos públicos, privados, religiosos, políticos y de barrios, en las principales plazas de pueblos y ciudades y en las escuelas de educación primaria, como recurso para el aprendizaje musical. Se posiciona así como el sonido que ha configurado la memoria musical de la mayoría de los chiapanecos. El maestro Humberto Gordillo, de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), comenta cómo comenzó su experiencia con la marimba:

En todos los lugares, prepas, casas de cultura, secundarias y demás empiezan enseñando sonos chiapanecos, ése es un método. Así fue como empecé con el maestro Rafael Cano tocando sonos [...] con la canción “Camino de San Cristóbal”, después tocamos “El niño dormido”, “Mi casita” y por ahí empezamos a tocar el “Son tuxtleco”, que ya tiene otro rango de dificultad, porque como vas aprendiendo van saliendo nuevas canciones un poco más complicadas. Primero aprendemos sonos y luego ya vienen los zapateados y ahora ya estamos tocando los sonos chiapanecos que ya son como las canciones clásicas para los marimbistas que ya han adquirido cierta técnica. Tocamos una canción que fue compuesta por el maestro Juan Morales ya llevando tres años de ejecución. Y ya después nos dieron melodías mexicanas, música española, la tarantela, canciones, “El Barbero de Sevilla” y muchas canciones famosas (entrevista, HG, 2009)

Para la construcción de la marimba se utilizan maderas de hormiguillo y cedro, que pueden encontrarse en la región norte del estado, en el municipio de Tecpatán y en algunas áreas de la Selva Lacandona fronterizas con Guatemala. Por eso muchos conjuntos marimbísticos han adoptado como nombre artístico el referente natural de esta región: “maderas que cantan” o “maderas de mi tierra”.

Los constructores del instrumento, mejor conocidos como “marimberos”, desarrollaron su oficio en algunas ciudades de la entidad. Ya se mencionó que donde se observa mayor tradición es en Venustiano Carranza,

ciudad a la cual se ha denominado “La cuna de la marimba”¹⁵ porque ahí nacieron muchos marimbistas de prestigio, como es el caso de algunos de: los hermanos Domínguez Borraz, quienes alcanzaron reconocimiento internacional desde los años treinta; Manuel del Carmen Vleeschower Borraz (1923-2001), el ejecutante con mayor reconocimiento por los propios músicos, las instituciones culturales y el público receptor; y el maestro Corazón de Jesús Borraz, a quien se atribuye la invención de la marimba moderna, nombrada “cuacha” o de doble teclado en aquel tiempo —1896— (Pineda, 1998; Brenner, Moreno y Bermúdez, 2014). También se pueden encontrar talleres de elaboración de marimbas en ciudades como Chiapa de Corzo, Comitán, La Trinitaria, Tapachula y Tuxtla Gutiérrez.

En la entidad residen cientos de ejecutantes del instrumento, por no decir los músicos que más se pueden encontrar en Chiapas. En la mayoría de las ciudades y los pueblos es posible que resida más de un marimbista. La mayoría relató que su primera experiencia con la música fue precisamente con este instrumento. Así lo cuenta el maestro Ruffo Tovilla Jiménez:

Desde muy pequeño me crié en Chilpalcingo, municipio de Copainalá. Mi abuelo don José María Jiménez era músico, era marimbista, y de ahí fue de donde comencé. Una vez que estaban aserrando madera en el rancho empezaron a hacer plicitas; me dio curiosidad y me acerqué, viendo qué hacían, sin saber. No había tocado marimba y mi abuelo me dijo que me iba a hacer una marimbita de ocho o nueve teclas. Como él estaba delicado de los oídos, me di cuenta cómo lo estaba raspando y ya la terminé de hacer yo y le aumenté teclados que ya me salieron, dieciséis, diecisiete teclas y así fue como me nació la idea de ser marimbista, con la de más teclas que la diatónica. Eso fue a los nueve años y ya podía tocar más melodías, y ya como a los cator-

¹⁵ Iniciativa de decreto aprobada por la Comisión de Educación y Cultura que preside el diputado Carlos Valdez Avendaño para que el municipio de Venustiano Carranza sea declarado Cuna de la Marimba Moderna de Doble Tecladura en el Estado de Chiapas. Ver El Heraldillo de Chiapas, 14 y 15 de febrero de 2012.

ce, ya hice la otra tecladura, ya me fui fijando en las marimbas cómo sonaban (entrevista, RTJ, 2009).

Don Horacio Trujillo, de la Marimba Orquesta Lupita de San Cristóbal, narró sus inicios como músico:

Desde muy chico, desde los cuatro o cinco años. Mi papá se daba a la vida de soltero por esa época. Se nos ocurrió con mis tíos comprar una marimba, una muy vieja. Yo de curioso comencé, como dicen comúnmente entre los músicos, a chaporrear la marimba. Majar la marimba propiamente. Recuerdo que por más que me jalaban los oídos no daba los tonos, hasta que por fin mi papá me dijo “Vas a aprenderte esto”. Así me empezó a enseñar el do y el sol, me decía: “esto es do y esto es sol”. Ahí veía a mi papá con el librito. Pero al ver mi necedad por aprender, me llevó con un tío, el más abusado de todos, mi tío Alfonso Trujillo, para aprender a tocar armonía. Aunque no conocían en ese tiempo la palabra “armonía”, ahora ya la emplean (entrevista, HTR, 2010).

En publicaciones difundidas en Chiapas se pueden constatar las historias de las agrupaciones y las biografías de marimbistas. Por ejemplo, en los libros *Marimbas de mi tierra. Reseña de la marimba en Comitán*, de Gustavo Trujillo (2010); *Para que no se lo lleve el viento*, autobiografía del marimbista Ruffo Tovilla (2001); textos en particular acerca de los conjuntos de marimbas sencillas (Brenner *et al.*, 2014), y *Memoria de marimbistas. Marimbas tuxtlecas 1900-1980*, de Raúl Mendoza Vera (2015).

Muchos de los marimbistas cuentan con experiencia académica y la mayoría son líricos socializados con el instrumento desde pequeños en sus entornos familiares. Por lo general combinan su actividad musical con algún otro oficio, incluso muchos con actividades agrícolas. Es representativo el caso de don Fidencio Hernández, marimbista y maestro de música del municipio de Soyaló, quien tocó durante cincuenta años en el conjunto que dirigía su padre: “Trabajo de músico, pero de ‘jalón’; es decir, que toco cuando hay trabajo, porque de músico no se puede vivir en

un pueblo tan pequeño. Doy clases de música y también trabajo en mi parcela” (entrevista, FHJ, 2011).

Estos músicos se distinguen por su estilo de tocar, lo cual depende de la región donde se formaron, y también por su repertorio, de música popular o de concierto.

En la licenciatura de percusiones de la Escuela de Música de la UNICACH se llevan a cabo varios experimentos con este instrumento. Abenamar Paniagua, director del Ensamble de Marimba Silvestre Revueltas, comentó cómo nació su agrupación:

Este concepto empezó en el 95 como una simple materia, un cuarteto que se formó con sus instrumentos musicales. Nos gustó tanto que participamos dentro de los festivales de marimba. Obtuvimos el primer lugar en el género clásico. A raíz de eso me di a la tarea de seguir trabajando con gente nueva y el concepto ha sido rescatar la música que propiamente ya no se escucha, porque fue escrita para los concursos de composición o simplemente [...] para un evento cultural. Ahora son las marimbas orquestas, las trompetas, la batería, las congas, pero la idea es tocar únicamente la marimba. Y bueno, dentro de ese proyecto estamos utilizando lo de solistas, que más bien es darles función a los alumnos y que apoyen nuestro campo. El objetivo es rescatar esta música que ya no se escucha.

DISCURSOS ACERCA DE LAS MARIMBAS

Como chiapaneco la marimba es lo que más le tengo cariño, más afecto. Dondequiera que vaya siempre estoy pendiente, me llama atención. Tengo muchas marimbas, me gustan más las marimbas antiguas (entrevista, LVM, 2008).

La marimba como instrumento colectivo hace eco del imaginario de la familia extensa mexicana (Kaptain, 1991; Robledo, 2004; Martínez, 2015). Son muchos los grupos que adoptan como nombres los apellidos de las familias a las que pertenecen, en muchos casos de aquellas que han

mantenido la tradición durante generaciones, como por ejemplo: los Hermanos Domínguez, también integrantes de la famosa Lira de San Cristóbal (Robledo, 2004; Gordillo, 2013); las Hermanas Díaz, los Hermanos Paniagua, los Hermanos Penagos y los Hermanos López, de San Cristóbal (Martínez, 2015); los Hernández de Soyaló; los Gómez, Coutiño y Aquino, de Tuxtla; los Vidal y Molina, de Comitán; los Palomeque de Pijijiapan, o los Velásquez de Venustiano Carranza, entre muchos otros.

Por otro lado, existen conjuntos marimbísticos integrados por mujeres o niños. Estas agrupaciones por lo general se presentan en actos cívicos organizados por alguna autoridad. Durante sus actuaciones las niñas portan el vestido de “chiapaneca”, y casi siempre usan un banco o una base improvisada para alcanzar las teclas.

El gobierno estatal cuenta con conjuntos marimbísticos integrados por unos diez músicos, al igual que la mayoría de los ayuntamientos, casas de cultura y muchas comunidades dispersas en el territorio chiapaneco. Los integrantes de estas agrupaciones son contratados como empleados gubernamentales.

Aunque este instrumento y la música que vehicula son de reconocida popularidad en cada rincón de esta región cultural, se trata más de un fenómeno urbano pues es en tal ámbito donde la apropiación de la marimba abarca esferas de interacción cotidiana. La condición de migrantes o en situación de desplazamiento de estos músicos los colocó en una zona de intersticios donde sus preferencias fueran negociadas en la ciudad. Como veremos más adelante, algo similar ocurre con los jóvenes indígenas urbanos que adoptaron el rock.

Tuxtla, la capital del estado, cuenta con mayor número de grupos marimbísticos (Mendoza, 2015) porque por mucho tiempo ha hospedado a ejecutantes de otros municipios que han buscado mejores opciones de empleo. Esto mismo ocurrió en otras ciudades de la entidad, cuando muchos de pueblos circunvecinos se trasladaron a las cabeceras municipales más cercanas o a las urbes grandes. Como comentaron algunos entrevistados, en los años setenta el maestro Limbano Vidal Mazariegos, de la Marimba Águilas de Chiapas, cambió su residencia de Socoltenango a Comitán; don Horacio Trujillo, de la Lupita, lo hizo del ejido Pederal, municipio de Huixtán, a San Cristóbal, lo mismo que los Hermanos

López; don Alberto Pinto, de la Marimba Orquesta Nereida, de Yajalón a Tuxtla, lo mismo que Ruffo Tovilla, de Copainalá, y Manuel del Carmen Vleeschower Borraz, de Venustiano Carranza, por señalar algunos casos con alto reconocimiento en el entorno local. La migración de muchos desde sus lugares de residencia, en general de pueblos pequeños hacia los principales centros urbanos de la entidad, refrenda que la música en vivo es más requerida en las ciudades y que el desarrollo de la marimba es una muestra de las transformaciones de la música popular urbana en la entidad. Don Horacio Trujillo, de la Marimba Orquesta Lupita, relata las condiciones en que tocaba en Huixtán, el municipio donde nació:

Tenía como unos siete años cuando salí de Huixtán. Ya tocaba marimba, ya tenía grupo. Pero lo curioso era que cuando teníamos tocada de noche me dormía; me recordaban para que yo tocara la marimba. Recuerdo que una vez íbamos a tocar a casa de una señora de Huixtán, doña Patricia, muy famosa para hacer fiestas, y pedía piezas como “Tango de Tabasco”. Lo que le gustaba era que yo estaba tocando, porque usaba un banco que tenía mi abuelo en la cocina y me lo llevaba yo para poder alcanzar la marimba, que estaba muy alta. Pero después de eso me dominaba el sueño, mis tíos echaban su trago en los descansos y las tocaditas no eran por reloj, eran por noche, desde que empezaba a oscurecer hasta clarear, no era como ahora, por horas, de una, dos o tres horas. De noche era toda la noche, al igual cuando se tocaba de día, era desde que amanecía hasta oscurecer; ahí terminaba nuestra tarea que teníamos que trabajar. En el día no había problema, no me daba sueño, pero de noche ése era mi problema. Cuando me pagaban los tíos un peso de las monedas de plata, uno de mis tíos, que ahí todos decían que eran mis tíos, me regalaba una bolsa de caramelos, era sólo lo que llevaba, si nos tocaba tocar en San Pedro, porque casi ahí no había tocaditas, casi siempre tocábamos en Huixtán (entrevista, HTR, 2010).

Las marimbas zapatistas

Las agrupaciones musicales “rebeldes”, ubicadas en el territorio donde se asienta el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en localidades de los municipios de las regiones Selva, Altos y Frontera, son otro ejemplo de las trayectorias que han adquirido recientemente los conjuntos marimbísticos de Chiapas. Éstas cuentan con un solo instrumento ejecutado por dos o tres músicos, por lo general encapuchados o usando paliacates para cubrir sus rostros. Dependiendo de la región, utilizan las marimbas cromáticas o de doble teclado; en las comunidades localizadas en la zona fronteriza con Guatemala es común encontrar la sencilla, de uno solo. Las marimbas rebeldes regularmente acompañan las fiestas en las comunidades pertenecientes al EZLN o actos de éste, y entre sus repertorios se encuentra la música tropical para bailar, además de algunos corridos de la tradición mexicana y el “Himno zapatista”.

La melodía “La del moño colorado”, difundida en la radio desde la década de los ochenta, ha sido la más solicitada para bailar entre zapatistas e indígenas de la región. Es el sonido característico de las fiestas de la selva chiapaneca. La música de las marimbas rebeldes fue difundida en puestos de venta de *souvenirs* o de motivos neozapatistas en audiocasetes grabados durante sus actuaciones en vivo.¹⁶

En los rituales de congregaciones evangélicas, también participan agrupaciones marimbísticas que se especializan para estas ocasiones musicales.

Políticas culturales

En el marco de las políticas culturales destinadas a la promoción del instrumento, durante el transcurso de cada año se celebra en las ciudades

¹⁶ En un casete obtenido en un puesto de venta de objetos con leyendas zapatistas se lee “Marimberos zapatistas”, “Maderas rebeldes”. Las canciones que integra son: 1. “El horizonte”, 2. “Corrido zapatista”, 3. “Héroes y mártires”, 4. “La guerra ya comenzó”, 5. “La tumba de Zapata”, 6. “El huerfanito”, 7. “Dominio popular”, 8. “La del moño colorado”, 9. “A Reagan”. Grabado durante la celebración del 15 de septiembre de 2002 en la Escuela Comunitaria de La Realidad, en el municipio de Las Margaritas.

una serie de actos oficiales, como los concursos para su ejecución en distintas categorías. Las convocatorias por lo general estipulan lo siguiente:

Considerando que la marimba es el instrumento que identifica la más sentida expresión de la cultura musical de los chiapanecos, y que su presencia en todas y cada una de nuestras comunidades es digna razón para conocer el talento y creatividad de los marimbistas y compositores para este género de la música vernácula, se plantean en el presente concurso los siguientes objetivos... (convocatoria al XXIII Concurso Estatal de Marimba, 2010, CONECULTA).

El director del grupo N'arimbo de la UNICACH, el vibrafonista Israel Moreno, explica la dinámica de estos concursos:

Primero se toma en cuenta la categoría infantil y luego la categoría profesional y no profesional, así como interpretar una obra libre o clásica con un arreglo de música tradicional chiapaneca o popular. El concurso de composición donde alguien hace una obra tradicional para la marimba era más importante antes porque había gente que componía zapateados (entrevista, IM, 2009).

Como parte de las políticas culturales orientadas a la promoción de la música (Ochoa, 2003) se realiza el Festival Internacional de Marimbistas —hasta 2016 se habían celebrado dieciséis—, también homenajes para recordar y honrar a los músicos de este instrumento, como es el caso de los Hermanos Domínguez y su marimba orquesta la Lira de San Cristóbal; el Festival de Marimbistas en Comitán, o el “Zeferino Nandayapa” en Chiapa de Corzo. Desde 2014 a 2016 se ha celebrado el Concurso Latinoamericano de Marimbistas, organizado por la Escuela de Música de la UNICACH y el CONECULTA (Anexo II). En la quinta edición el programa destacaba:

El Festival Internacional de Marimbistas tiene como objetivo el dar a conocer las corrientes marimbísticas del mundo a través de

la presentación de especialistas de diversos países, valorando la diferencia entre la ejecución que se hace en México y la visión de otras tendencias.

Símbolo de la cultura musical chiapaneca, vio su primera luz en las fiestas populares, tiene como antecedentes etnomusicales las marimbas balafones, marímbulas y otras percusiones africanas diseminadas en varios países latinoamericanos. Traída a nuestro continente por los esclavos venideros en el siglo XVI, que encontraron en estas tierras las maderas y otros resonadores para materializar el instrumento que traían en mente.

El Festival Internacional de Marimbistas promueve el intercambio de conocimiento, de los recursos técnicos, académicos e interpretativos de las marimbas populares y profesionales, buscando su mejor desarrollo en el país.

La celebración de estos festivales constituye uno de los principales espacios de intercambio de saberes musicales entre los marimbistas locales y de otras partes del mundo, donde se actualiza la tradición marimbística chiapaneca, porque en cada ocasión que aparece en escena un grupo e interpreta algo del repertorio tradicional local activa los sentimientos de pertenencia, el entusiasmo y los aplausos de los asistentes, en su mayoría de algún lugar de esta entidad.

En los festivales los músicos que vienen de lejos tocan solos. Así, ni se sabe qué es lo que están tocando; ni siquiera nos damos cuenta cuando tienen algún fallo. Aquí estamos acostumbrados a tocar en colectivo; cuatro en la marimba grande y tres en la chica. Así a la gente le da más ganas de bailar (entrevista, FNC, 2008).

En Comitán surgieron dos proyectos recientes que refrendan las iniciativas de promoción del instrumento y su adaptación a las músicas modernas de consumo masivo con la experimentación de nuevos ensambles. Es el caso de Escucha Chiapas, impulsado por la asociación civil Centro Interdisciplinario para el Desarrollo y la Promoción de la Cultura en el Sureste Mexicano (CIDPROCSEM), en cuya “visión” se estipula el objeti-

vo: “Posicionar el gusto por la música en marimba al tiempo de mejorar las condiciones y la calidad de vida de músicos e intérpretes del sur de México”.¹⁷ El otro es el Museo Errante de la Marimba, con el lema “Transferir para preservar” (entrevista, LV, 2015), orientado a difundir esta tradición musical entre niños y jóvenes. En su cuenta de Facebook destaca:

Un viaje a través del tiempo con algunas de las voces más representativas del mundo de la marimba. Centrado en el espectro del rescate del instrumento ideófono y su práctica en la región intercontinental de Chiapas. Diseñado para ser un catalizador de diálogo y encuentro donde prevalecen espacios para remontar y explorar temas de identidad nacional de la comunidad; un espacio de conocimiento cultural para comprender la influencia mutua del sonido marimbil, su pasado y presente, dentro y fuera de esta región de la meseta chiapaneca.

De manera similar a Guatemala, donde es frecuente que las estrategias culturales incluyan entre sus prioridades la promoción y el desarrollo del instrumento musical a lo largo del territorio nacional, en Chiapas es constante el reconocimiento oficial a los marimbistas destacados y a los promotores del instrumento, y la creación de espacios y monumentos dedicados a la marimba. En primer lugar, los gobiernos de los estados de Tabasco, Oaxaca, Veracruz y Chiapas cuentan con una marimba orquesta y, como se mencionó anteriormente, en la mayor parte de los municipios existen agrupaciones o marimbistas como empleados de los ayuntamientos.

La marimba también funge como el sonido oficial de los gobiernos en turno, como se puede ver en los videos oficiales, en páginas de internet o en la plataforma de Youtube, en los que se promueve turísticamente el estado. Además, los gobiernos locales impulsan la creación de melodías que aluden al instrumento y gestionan recursos para la grabación. Los casos más recientes son la difusión del disco *Yo soy Chiapas*, dirigido por

¹⁷ Ver: <http://www.escuchachiapas.com/>

Jorge Macías, compositor recientemente fallecido: “llevo el son de la marimba al caminar”, dice uno de los versos de la canción con el mismo título. Este proyecto reunió a intérpretes chiapanecos, algunos de ellos conocidos en la escena musical nacional, como Reyli Barba, ex vocalista del grupo Elefante, o el pianista Arturo Aquino. Esto ocurrió durante el sexenio del gobernador Juan Sabines Guerrero (2006-2012). En el sexenio actual, siendo gobernador Manuel Velasco Coello, la canción promocional dice: “Chiapas, nos une su grandeza, nos une la marimba orgullosa al sonar”, y es interpretada por Julión Álvarez, el popular cantante chiapaneco de música de banda norteña.

Por otra parte, desde hace dos décadas se han construido espacios para promover el instrumento: el Parque de la Marimba, el monumento multimedia instalado en el parque recreativo Chiapasonate, los museos dedicados a este instrumento en Tuxtla Gutiérrez y Chiapa de Corzo, la Casa de la Marimba en San Cristóbal, un parque y un monumento en Comitán, y un monumento y las estatuas de Corazón Borraz y Manuel Vleeschower, creador de la marimba moderna y marimbista célebre de Venustiano Carranza. En San Cristóbal de Las Casas dos teatros y calles llevan el nombre de los Hermanos Domínguez, pioneros del bolero en México.

Estos espacios públicos, como el Parque de la Marimba, situado en el centro de Tuxtla, sirven para la interacción musical. En su kiosco todas las tardes se presentan grupos marimbísticos; algunos de los músicos son empleados de los gobiernos municipal y estatal y también hay agrupaciones de otras regiones de la entidad. Es sitio de baile principalmente para adultos mayores y turistas que transitan por la ciudad. Ahí es común ver que algunas mujeres vistan con el traje de “chiapaneca”. Por lo general, estas ocasiones musicales son transmitidas en vivo por algunas estaciones radiofónicas y el canal de televisión oficial.

En 1996, Zeferino Nandayapa, el marimbista chiapaneco de mayor fama, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes que otorga el Gobierno federal en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Asimismo, algunos marimbistas han sido galardonados con los premios Chiapas, otorgados anualmente por el gobierno estatal a los creadores que se distinguen por sus aportes artísticos a la cultura chiapaneca.

Actualmente muchos jóvenes músicos realizan experimentos y ensambles con los sonidos de las marimbas, junto con variantes del rock, como el metal, tal como lo hace la banda Turicuchi de Chiapa de Corzo. Retoman el pasado musical, entre el que se encuentra el repertorio tradicional de la marimba —zapateados y sones—, para actualizarlo. La Escuela de Música de la UNICACH y otros proyectos particulares, como Corazón del Cielo, de San Cristóbal, están incorporando propuestas del jazz latino. El más reciente en Comitán es el de “Escucha Chiapas, marimba y sortilegio”, el cual tiene como propósito fomentar el gusto por la marimba especialmente entre las juventudes. Esta propuesta experimenta con fusiones y ensambles.

En otro sentido, las instituciones vinculadas a la promoción cultural de países latinoamericanos —México, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua—, apoyadas en la declaración que la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO) realizó sobre el patrimonio cultural intangible en la 29ª Sesión de la Conferencia General de noviembre de 1997, al declararlo como la totalidad de la tradición basada en las creaciones de un grupo o individuos reconocidos como reflejo de las expectativas de la comunidad, de su identidad social y cultural, propusieron a este organismo internacional declarar las obras de la marimba como parte del patrimonio cultural, para lo cual habrá que desplegar una serie de acciones orientadas a su fomento y preservación.

Aunque esta iniciativa no prosperó, en el caso de México se plantea la presencia del instrumento en entidades como Chiapas, Oaxaca, Veracruz y Tabasco, y en comunidades mestizas, tsotsiles, zoques, tseltales, mames, kakchikeles, mochós, jacaltecos, mixes, chujes, mixtecas, kekchis (migrantes de Guatemala)

La marimba en la literatura

La tradición del instrumento ha despertado en Chiapas y Guatemala no sólo cierto orgullo nacionalista por tratarse del lugar donde emergió la “auténtica” marimba, sino también cierta nostalgia, lo cual llevó a cronistas y escritores locales a escribir acerca de esta práctica musical. Es abun-

dante la producción literaria que abarca la segunda mitad del siglo XX (Camacho, 2001[1951]; Rodas, 1971; Pineda, 1990; Tovilla, 2001; Godínez, 2002; López Moreno, 2003; Trujillo, 2010; Mendoza, 2015).

De esta producción literaria destacan biografías, cuentos, leyendas, artículos periodísticos, poemas y versos en los que se venera al instrumento. Es frecuente encontrar la reiteración de su pasado mítico, la relación entre la naturaleza y el hombre, su carácter divino. También registran la historia de la marimba y de las agrupaciones, junto con biografías de sus principales intérpretes. En asociación con la tierra, la madre naturaleza, maderas que cantan, así canta mi tierra, se autonombran Lira de San Cristóbal, Reina Frailescana, Reyna Tuxtleca con temas como “Aires de Coatán”, “Camino de San Cristóbal”, “Comitán”, “Vals Tuxtla” y sones chiapanecos.

En Guatemala fue declarada instrumento nacional por el Congreso de ese país. También se designó el 8 de octubre como Día Nacional de la Marimba; el hormiguillo, del que se obtiene la madera para construir las teclas del instrumento, fue designado como el árbol panamericano. Para celebrar el día del instrumento, los organizadores promovieron una campaña de reforestación de esta especie y a cada uno de los árboles plantados se le bautizó con el nombre de alguno de los marimbistas más destacados de aquel país. Se creó el Instituto de la Marimba para su promoción y difusión y la creación de la de concierto (Godínez, 2002; Arrivillaga, 2010). Lo mismo se hizo en Costa Rica “el 3 de septiembre de 1996 por el entonces mandatario José María Figueres Olsen”, mediante decreto No. 25114-C publicado en el *Diario Oficial La Gaceta* número 167 (Brenner, Moreno y Bermúdez, 2014).

Carlos Navarrete, arqueólogo e historiador guatemalteco de la Universidad Nacional Autónoma de México, relata sus vínculos con el instrumento:

Como guatemalteco “de antes” llevo mucho de marimba conmigo. Mi niñez está con la marimba de arco, sujeta a los hombros, portátil, de tecomates, caminando atrás de las procesiones religiosas. Sentado, el ejecutante tocaba en las fiestas de los caseríos, acompañaba rezos, acabados de novena y velaciones de

muerto. Quedan pocas, se fueron con los anticuarios o cuelgan de adorno en los salones “típicos”. Yo también, en 1976, entre turistas entusiastas que llegaban a un restaurante de lujo de un hotel de Chichicastenango, bajo un hermoso árbol, fotografié a un marimbista quiché que tocaba y tocaba sin ser escuchado entre el bullicio, los gritos y el paso de viandas. Vestido de traje típico, “el indio” y su instrumento decoraban la foto del recuerdo (Navarrete, 2010: 9).

Un elemento destacado en algunas de estas publicaciones son los discursos que exaltan una idea del origen local del instrumento o la nostalgia por su repertorio, aunque la mayor parte del que ha llegado a ser característico, como se ha señalado, haya sido creado en otros contextos como resultado de múltiples convergencias musicales (Pelinski, 2000). “Del son a la marimba” es un cuento del escritor Eraclio Zepeda. Describe la añoranza por la pertenencia del instrumento a Chiapas y retrata su evolución vinculada a la historia del tráfico de esclavos africanos a esta región y cómo, de tocarse en un principio en el suelo en posición de cuclillas, pasó a tocarse de pie, colgado el instrumento con cintas desde los hombros de los ejecutantes, hasta llegar a su forma contemporánea. Así lo relata:

Nunca tuvimos nada más nuestro que la marimba: con ella nacemos y con ella morimos. Antes de vivir sabemos de su canto en las serenatas de nuestros padres; con ella nos esperan al llegar al mundo, los bautizos, la escuela donde su madera tiene la misma dignidad que el pizarrón o los libros. Los primeros bailables y después los bailes, la manitas sudadas de novios nuevos, las bodas y tornabodas, los hijos esperados, los triunfos y los fracasos contaron con su presencia. Los tristísimos viajes al panteón deshojando el tulipán amargo de aquel “Dios nunca muere”, las luchas populares saludando con sombreros el “Himno del agrarista” o el “Pañuelo rojo”, según fuera el momento. Las dianas por encargo para ungir candidatos nefastos y “Las Golondrinas” que sellaban nuestra partida en desvencijados autobuses (Zepeda, 2000: 116).

Otras miradas que ponderan el vínculo de la marimba con Chiapas aparecen en los libros *Fogarada*, de César Pineda del Valle (1990), y *La marimba. Antología*, de Mercedes Camacho (2001). De la bibliografía en torno al tema, Carlos Navarrete escribió:

[...] es numerosa, si bien habría que descartar títulos basados en suposiciones, de imaginación localista de poco alcance. Leyendas, topónimos inventados, migraciones descabelladas, son algunas de las cargas que debemos aliviarle el devenir de la marimba (Navarrete, 2010: 11).

La marimba en Mesoamérica

Se trata de una ensambladura musical de percusión melódica de doce tonos similar a la del piano; pertenece a la familia de los instrumentos idiófonos de madera y es interpretada por uno o más ejecutantes. De acuerdo con el acto musical de que se trate, puede ser interpretada como un sólo instrumento o puede fusionarse con otros, como voz, batería, bajo, saxofón, trompeta o sintetizador; cuando se trata de otra marimba, por ejemplo, los músicos se distribuyen, cuatro en la mayor y tres en la menor, esta última también conocida como requinta. Si bien en México y Centroamérica existe una variedad de instrumentos conocidos como marimba, todos tienen ciertas características comunes: teclas de madera, cámaras o cajas de resonancia para cada una, membrana vibrante en cada resonador, incluso sistemas diferenciados para su afinación (Brenner, Moreno y Bermúdez, 2014). Como sostiene el musicólogo Roberto Garfias: “Las variaciones en la estructura de estas marimbas son numerosas, algunas tienen solamente el sistema diatónico de siete sonidos, mientras que otras pueden emplear los 12 tonos del sistema cromático y doble teclado” (1997).

En la región mesoamericana predominan dos tipos de marimba: la cromática o de doble teclado similar al piano y la de uno solo. La versión moderna, de dos teclados, es una adaptación lograda por constructores y ebanistas residentes en Chiapas y Guatemala desde fines del siglo XIX (Kaptain, 1991; Godínez, 2002). Su transformación permitió la interpretación de un mayor repertorio musical como resultado de la expansión de

la música occidental. Mientras en Guatemala la marimba diatónica o de una tecladura cuenta con arraigo entre la población indígena de ese país (Navarrete, 2005), en Chiapas, con excepción de algunas poblaciones situadas en la frontera, por ejemplo entre los exrefugiados guatemaltecos asentados en la frontera sur de México, es casi inexistente entre la población india; por otra parte, la marimba orquesta es más un fenómeno que tuvo como ámbito de desarrollo los espacios urbanos.

En Guatemala algunos estudios muestran la diferencia entre ambas marimbas por razones de orden político y como un marcador de diferencia étnica. La cromática, como marimba orquesta, tuvo como escenario para su desarrollo los salones de baile de la capital guatemalteca durante la primera mitad del siglo pasado, esto es, se trata de un fenómeno musical urbano. Las sencillas eran utilizadas en las aldeas indias y más recientemente entre los grupos insurgentes localizados en el altiplano guatemalteco y el norte del Petén.

El repertorio marimbístico

Las compilaciones de melodías tradicionales y populares reflejan su arraigo entre la población; muchas refieren a una tradición local, como la que evoca la nostalgia por la pertenencia a los lugares o porque se exalta el vínculo por las ciudades y los pueblos, la belleza natural de Chiapas y la admiración por sus mujeres. Muchos pueblos o ciudades son aludidos en las piezas musicales, por ejemplo en las tituladas: “Aires del Coatán”, “Comitán”, “Caminos de San Cristóbal”, “Tapachula”, “Ocosingo”, “Soy buen tuxtleco”, “Tonalteca”, “Huixtla”, “La Concordia”, “Palenque”, “Simovel”, “Villaflora”, etcétera.

Con este instrumento popular se interpreta una variedad de géneros para bailar durante las ocasiones festivas, repertorio permeado por la música que circula en los medios de difusión masiva como la radio, la televisión o las plataformas de internet. Los grupos marimbísticos adaptan los repertorios y su acompañamiento con otros instrumentos de acuerdo con los espacios sociales en los cuales se ponen en escena.

Existen en Chiapas dos formas identificadas como música típica que datan de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX: los sones y

los zapateados. Así lo confirmaron muchos de los marimbistas entrevistados, como el maestro Límbano Vidal, quien fuera creador y director de la Marimba Orquesta Águilas de Chiapas de Comitán; Humberto Gordillo, profesor de música y de marimba en la Escuela de Música de la UNICACH, y Carlos Nandayapa, constructor del instrumento, de Chiapa de Corzo. Los sones, identificados con las regiones altas de la entidad, zonas de clima frío, y con población mayoritaria indígena, son en el mayor de los casos suaves, de ritmo lento, y expresan nostalgia —por ejemplo, “Camino de San Cristóbal”—; los zapateados, en cambio, revelan un ánimo arrebatado, propicio para bailar —por ejemplo, “Aires del Coatán”—. Estos últimos son identificados con las regiones mestizas y las poblaciones zoques del centro y la costa de la entidad. Sin embargo, este repertorio identificado como tradicional es interpretado en ciertas ocasiones musicales, como festivales culturales o eventos de carácter oficial. Los géneros populares difundidos por los medios de comunicación masiva como el vals, el bolero, el danzón, el mambo, el merengue, el ranchero, el tropical y la banda estilo norteño son escuchados en la mayor parte de la actividad, sea esta privada, como ocurre con las fiestas familiares, o pública, como en las derivadas del santoral católico.

Muchas de las melodías popularizadas mediante este instrumento y sus sonidos característicos frecuentemente son retomadas por grupos electrónicos de la corriente grupera, y lo mismo ocurre con los diyéis tanto durante fiestas privadas, como en los lugares destinados para bailar. “El rascapetate”, “El sapo”, “La tortuga del arenal” y “Las chiapanecas” son las piezas más interpretadas en este tipo de ocasión musical. Actualizar el sonido de marimba en los instrumentos electrónicos es una muestra de la continuidad y los cambios de esta tradición musical.

Para más de un autor estas expresiones musicales han sido producto de la creación local, mientras otros reportan que se trata de tradiciones cuyos referentes rebasan este ámbito, pues se han incorporado elementos de músicas que circulan a nivel nacional y en otras regiones del mundo. El maestro Alberto Pinto, de la Marimba Nereida, originario de Yajalón, destaca las virtudes del instrumento en cuanto a que no requiere energía eléctrica:

¿Cómo le hacen los otros músicos que llevan un montón de aparatos electrónicos si se va la luz? Ya no tocan nada. La marimba es un instrumento noble porque es acústica, puede tocarse sin una fuente de energía eléctrica. La marimba le canta al amor fraterno con Chiapas, pero también al amor a las personas, a la alegría, al ambiente para invitar a bailar. Casi como un piano todo lo interpreta, desde la música más sencilla, porque así fue como comenzó cuando era marimba sencilla, o diatónica que tocaba sonos y corridos, dos o cuatro compases nada más. Ahora toca también la más compleja, como la de ejecutantes virtuosos de Chiapas como Manuel Vleeshower, Zeferino Nandayapa, Lím-bano Vidal o jóvenes músicos como Abenamar Paniagua, Israel Moreno, Alexander Cruz (entrevista, AP, 2011).

Pasado y presente, tradición y modernidad, son dimensiones entrecruzadas en los discursos que defienden la pertenencia del instrumento en el espacio local, como la reivindicación de la marimba “pura”, la música que debe ser tocada sólo con el instrumento según establece la tradición “original”, y no “contaminada” por los sonidos de otros o la expansión de las músicas “extranjeras”: “el acordeón, saxofón, trompetas, tambores y metales que dan un sonido distinto a la marimba, no debe ser, puesto que hace perder la autenticidad de nuestro primitivo instrumento, debe tocarse sola, que es lo auténtico de Chiapas” (Rodas, 1971).

SOBRE SUS ORÍGENES

El lugar de la marimba como lo más representativo de la tradición musical de Chiapas ha sido destacado en escritos de cortes musicológico, folclórico y antropológico. Aunque es variada la literatura que se refiere a ella —desde la que subraya sus características musicales hasta la que pretende mostrarla como algo más que un instrumento—, uno de los ejes en la mayoría de los escritos es la polémica respecto a su origen. Se trata de posiciones encontradas que defienden o niegan lo local. Godínez (2002) y Arrivillaga (2010) sugieren que la marimba contemporánea es el resultado de un largo proceso histórico, emprendido durante el periodo

colonial con la presencia de la población africana incorporada a la vida social de esta región geográfica. Más aún, se sostiene que la versión más antigua tuvo como referentes elementos de tradiciones lejanas como es el caso de algunas regiones de Asia.

De este modo se ha mostrado la marimba, más que como un instrumento musical, como un objeto cultural transnacional. Esta idea es reforzada con la noción compartida de que su historia se remonta más allá de la formación de los Estados nacionales. De hecho, durante los casi trescientos años del periodo colonial esta región —Chiapas y Guatemala— se mantuvo integrada como unidad política. La Corona española la reconoció como la Capitanía General de Guatemala, cuyo centro rector administrativo y político fue la antigua capital guatemalteca,¹⁸ de tal modo que por mucho tiempo el fomento de la marimba como sonido oficial mediante la creación de grupos marimbísticos y como recurso para el aprendizaje musical fue una de las prioridades de las políticas culturales de los gobiernos de Chiapas y Guatemala.

Acerca de sus orígenes, hay perspectivas locales y las de extranjeros (Arrivillaga, 2010). Los textos producidos en Chiapas y Guatemala, algunos algo profundos, abundan. Kaptain (1991) sostiene que “muchos han escrito de una manera romántica, casi anecdótica”, y el etnomusicólogo estadounidense Jas Reuter afirma: “Por equivocados orgullos nacionalistas se ha querido atribuir la invención de la marimba a alguna de las culturas mesoamericanas —específicamente a los mayas—; sin embargo, no hay ningún documento arqueológico o histórico que pudiera respaldar esa idea” (1980: 53).

El tema de la marimba ha provocado polémicas en Guatemala precisamente por la implicación nacionalista que se le ha dado. Como se mencionó, fue declarada, en 1978, como el “instrumento nacional” por el decreto 66-78 del Congreso de la República.

La evidencia lingüística sugiere que el nombre de “marimba” es africano (Ortiz, 2001) o que se trata de un instrumento de procedencia africana (Rodríguez, 2006). La palabra se relaciona con un gran número de términos en lengua bantú, todos referidos a un xilófono o instrumentos de va-

¹⁸ Chiapas perteneció al territorio de la Capitanía General de Guatemala entre 1530 y 1821.

rios tipos como el lamelófono o *mbira*, y más por extensión del sonido musical, en general (Garfias, 1997). Además, la existencia de una población que lleva el nombre de Marimba en Angola puede respaldar lo anterior. Vida Chenowet (1964) defiende el origen africano. Navarrete (2010: 11) comenta que el libro *La marimba*, de David Vela (1962), “impuso seriedad en los estudios centroamericanos y planteó un origen africano ante el repudio de ‘nativistas’ y nacionalistas.”

La marimba ha sido identificada como un instrumento típicamente mexicano o indígena, pero, como afirma Malmström: “Al lado de los ritmos cadenciosos y demás elementos mencionados, uno de los más importantes instrumentos mexicanos —la marimba— tiene claros antecedentes africanos” (1998[1974]).

Para Roberto Garfias (1997) la marimba ha vuelto a formar parte de la cultura y de los pueblos de Centroamérica y el sureste de México; sin embargo, “todos los tipos y variantes de xilófonos en México y Centroamérica se encuentran genéricamente emparentados, probablemente detrás de un simple origen africano”. Garfias concluye:

En mi opinión, el origen africano de la tradición de la marimba no sobrevive a estas fechas, ni en México, ni en Centroamérica, pero debemos tomar a la de los Altos de Guatemala como la más factible vieja forma de supervivencia en esta tradición... Mi hipótesis se basa en que la marimba, después de haber sido adaptada en las culturas de Centroamérica, fue gradualmente incorporada a la música europea (1997: 135).

Si bien el desarrollo de las marimbas en Chiapas ha sido resultado de creativities y múltiples operaciones, juegan un papel central las políticas locales de la música respaldadas por discursos de carácter nacionalista.

¿Por qué la marimba es el instrumento más representativo de lo chiapaneco y no otros que también datan de largo tiempo, como es el caso de los de cuerda, de herencia colonial entre la población india de Los Altos de Chiapas? La premisa que subyace en esa investigación se sustenta en que la evolución y las reinvenções devienen en que se instauró la marimba como una música urbana, adaptable a los cambios entre gustos de

músicos y escuchas, en los que también incide la difusión desde las industrias culturales del entretenimiento.

En Chiapas la marimba adquirió otro trayecto. Quizá la razón por la cual se expandió en las ciudades y no en las áreas rurales sea la creciente demanda de música en vivo para acompañar la vida festiva, característica del desarrollo urbano. Me refiero a su intensidad tanto privada, como la derivada del santoral católico, de tal modo que muchos de los músicos asentados en las ciudades más pequeñas de Chiapas migraron principalmente a Tuxtla Gutiérrez, la capital. Ésta les ofreció mejores opciones de empleo y perfeccionamiento. Actualmente, las músicas urbanas en las áreas rurales están adquiriendo mayor arraigo entre los gustos locales pues los grupos electrónicos interpretan cumbias y banda estilo norteño, difundida en la radio o incorporada a los repertorios locales y derivada de la experiencia migratoria hacia el norte del país y Estados Unidos.

La marimba ha adaptado sus repertorios de acuerdo con los procesos de expansión de la música mediática. Su puesta en escena actualiza las memorias colectivas relacionadas con los sentimientos de pertenencia a un lugar cultural, las expresiones amorosas y los ritmos para disponerse al baile de pareja. Estas formas de valoración simbólicas de la marimba y de otras manifestaciones son actualizadas mediante discursos y durante los rituales de interacción musical, prácticas consideradas como textos culturales y campos de relaciones con los cuales se construyen identidades colectivas.

CAPÍTULO 4
LOS HERMANOS DOMÍNGUEZ: CANCIÓN DE
AUTOR Y MEMORIA MUSICAL

La radio, la cinematografía, la televisión y la grabación fonográfica, como industrias culturales del entretenimiento, han ocupado un lugar importante en la construcción de las memorias colectivas y de la cultura popular (Peredo, 2004). En particular, el cine mexicano de la Época de Oro de la mitad del siglo pasado ha contribuido en la difusión de la música popular, concretamente de la canción de autor. Esto ha ocurrido con el bolero, el primer género cantado en español que adquirió un carácter transnacional en la industria musical (Bazán, 2001). En este capítulo se aborda la actualización y las permanencias de la música popular chiapaneca, tomando como marco de referencia la canción de autor, las versiones o la práctica del reciclaje musical (López Cano, 2011). Se trata del seguimiento de “Perfidia” y “Frenesí”, canciones de amor del compositor chiapaneco Alberto Domínguez Borraz¹⁹ que desde su difusión en el mercado de la música, primero con marimba, hace ya más de setenta años, pasaron a formar parte de la memoria musical en las ciudades de Chiapas y otras regiones del mundo, lo que muestra el diálogo que los músicos locales han sostenido con la música universal. Se subraya que al versionar o reinterpretar las melodías se asiste a una suerte de destemporalización y desterritorialización de la música. En la segunda parte de este capítulo se describen algunos ejemplos de la producción de estos músicos en el cine nacional y del extranjero.

¹⁹ Alberto Domínguez Borraz nació en San Cristóbal de Las Casas el 5 de mayo de 1907 y falleció en la Ciudad de México en septiembre de 1975. Es el cuarto de los diez hijos de Abel Domínguez Ramírez y Amalia Borraz Moreno de Domínguez. Es nieto de Corazón de Jesús Borraz Moreno, quien a fines del siglo XIX en la antigua San Bartolomé de los Llanos, hoy Venustiano Carranza, concibió y dio forma a la marimba de doble teclado y extendió su sonido diatónico a la escala cromática, semejándola a un piano. Es sobrino de Francisco Borraz, diseñador de la marimba pequeña, mejor conocida como “requinta”, a partir de la cual el músico solista puede seguir la línea melódica y desplegar sus habilidades en la improvisación.

La canción de amor es una práctica presente en muchos géneros musicales en casi cualquier parte del mundo y el bolero ha sido una de sus principales manifestaciones. Como palabra cantada, la melodía mediática es uno de los dispositivos de mayor relevancia para la configuración de las estructuras sentimentales (De la Peza, 2001) de muchas generaciones de latinoamericanos y de otras partes del mundo. La voz cantada, acompañada con instrumentos musicales, se instituye como un producto cultural, un vaso comunicante por el cual transitan significados diversos; por medio de ésta se construyen y actualizan memorias o identidades colectivas. Por eso, en el amplio universo de la música la canción urbana se manifiesta omnipresente.

Son muchas las canciones asociadas a la historia de la marimba: el vals “Las chiapanecas”,²⁰ el zapateado “Chiapas”²¹ o el bolero “Al son de la marimba”,²² por ejemplo. A este repertorio se agregan sones y zapateados o las melodías guardadas en las memorias colectivas porque llevan como título el nombre de pueblos y ciudades o porque exaltan la nostalgia por los lugares o la admiración por las mujeres.

“Perfidia” y “Frenesi” son de especial relevancia para el desarrollo de la marimba en el formato de orquesta o como ensamble y por su proyección más allá de las fronteras nacionales. Constituyen un ejemplo de la canción urbana del género amoroso, o más bien del desamor y la desdicha, difundidas primero en México desde 1939 por su compositor con la Marimba Orquesta Lira de San Cristóbal,²³ que integraba Alberto Domínguez junto con seis de sus hermanos.

²⁰ “Las chiapanecas” constituye el segundo himno musical de Chiapas para quienes han nacido en esta entidad. Fue compuesta originalmente para piano por el compositor mexicano Juan Arozamena. Fue interpretada por Nat King Cole, y se toca casi siempre con marimba. Se escucha prácticamente durante todos los días del año en una diversidad de espacios de interacción musical y no puede faltar cuando se trata de difundir la marimba.

²¹ Autor: Alberto Domínguez.

²² “Al son de la marimba” es un bolero compuesto también por Alberto Domínguez Borraz. La película también contribuyó a la promoción del instrumento más allá de las fronteras nacionales, tema en el que se abundará más adelante.

²³ La Marimba Orquesta Lira de San Cristóbal estuvo integrada por siete de los hermanos Domínguez Borraz y fue dirigida por Abel, el mayor. Desde corta edad estos músicos integraron una agrupación marimbística. A su arribo a la Ciudad de México en los años veinte comenzaron tocando como músicos ambulantes y, después, como la Marimba Orquesta Hermanos Domínguez actuaron en restaurantes y centros nocturnos de la capital mexicana.

El propósito de este capítulo es subrayar cómo la difusión del legado de los Hermanos Domínguez²⁴ significó para muchos músicos chiapanecos el impulso de su creatividad y también el desarrollo de una cultura musical en Chiapas relacionada principalmente con el género bolerístico ejecutado con marimbas (Gordillo y Ortiz, 2013), y cómo estas canciones populares urbanas pueden formar parte de las memorias colectivas y de los imaginarios de lo amoroso, y al mismo tiempo servir como puente para el diálogo cultural entre generaciones, lugares y espacios. El musicólogo estadounidense Laurence Kaptain (1991) escribió en su libro *Maderas que cantan*:

Uno de los primeros conjuntos familiares más prominentes, la *Lira de San Cristóbal*, fue integrado por los internacionalmente famosos Hermanos Domínguez. Este grupo fue uno de los primeros en aprovechar sus cualidades artísticas como un medio no sólo para emigrar a la Ciudad de México sino para ampliar sus actividades musicales al campo de la composición. Los hermanos Abel y Alberto sobresalieron especialmente en esta área. Las composiciones de Alberto, “Frenesí” y “Perfidia”, son realmente conocidas por cualquier estadounidense familiarizado con el área de las *big bands* de los cuarenta. Las obras de Abel, tales como “Mi tormento”, aún se escuchan por todo México. Después de abandonar San Cristóbal, los dos hermanos estudiaron en el Conservatorio Nacional de México y Alberto recibió después una beca para estudiar en Europa. Los talentosos hermanos Domínguez fueron también expertos en varios instrumentos de viento, incluyendo el saxofón y la trompeta. Su grupo fue uno de los primeros en iniciar la tradición de combinar la marimba con otros instrumentos, tradición que continúa en la actualidad.

En 1921, los Hermanos Domínguez partieron a la ciudad de México en busca de fama y fortuna. En 1937 viajaron por Europa, América del Sur y Estados Unidos. Durante su carrera también

²⁴ Los hermanos Abel, Francisco, Ernesto, Alberto, Gustavo, Armando y Ramiro Domínguez Borraz cambiaron su residencia de San Cristóbal de Las Casas a la Ciudad de México en los años veinte.

actuaron en la comedia musical de Hollywood *Tropic holiday*. Juan Garrido menciona en su libro acerca de la música que había muchos marimbistas excelentes en la Ciudad de México, pero que los Hermanos Domínguez estaban por encima de todos. El grupo continuó por muchos años, durante los cuales se fueron integrando varios parientes para sustituir los vacantes en diferentes posiciones (Kaptain, 1991: 111).

“Perfidia” y “Frenesí” fueron canciones difundidas en el mercado de la música, primero como boleros mexicanos o caribeños, de aquellos que evocan el amor o el despecho, y al poco tiempo fueron interpretadas y grabadas por el trío mexicano Los Panchos y por muchos músicos del país y de otros lugares del mundo. Tal fue el caso de la orquesta del músico catalán Xavier Cugat, uno de los principales difusores de la música caribeña desde los años cuarenta. Ambas nacen simultáneamente de una fusión de estilos propicios para el baile de pareja, entonces predominantes en Cuba, en el momento en que “la industria fonográfica ha convertido ya al bolero en un producto de consumo masivo” (Bazán Bonfil, 2002: 51).

Estas canciones han sido interpretadas en infinidad de ocasiones, reapropiadas con arreglos por muchos músicos y cantantes, y grabadas en muchas versiones, idiomas y estilos. Todo eso llevó a que formaran parte de la memoria musical de generaciones de latinos y de otros contextos culturales.

EL BOLERO: SOCIALIZACIÓN PARA LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

¿Quién no recuerda una canción de amor?, ¿quién no se ha identificado alguna vez con alguna? Este género musical ha estado presente en cada generación, en los lugares más remotos del mundo, y se actualiza permanentemente cuando se canta o escucha desde cualquier medio o reproductor de música. En muchas ocasiones se suele repetir la canción, grabada o cantada, hasta trascender el lugar, el espacio y el tiempo en que fue creada. Es el caso de “Perfidia”, una de las primeras canciones latinoamericanas que, junto con “Frenesí”, se proyectaron en el merca-

do de la industria musical trasnacional desde los años cuarenta, hasta consagrarse como dos estándares del bolero y el jazz latino, este último como una fusión entre armonías, melodías y ritmos latinos con la improvisación (Delannoy, 2005). La primera empieza con un lamento a ritmo lento:

Nadie comprende lo que sufro yo.
Canto, pues ya no puedo sollozar.
Sólo temblando de ansiedad estoy.
Todos me miran y se van.

Después, la canción toma un giro al evocar la intermediación divina para interpelar a la mujer, a quien la canción está dedicada, transformándose así en bolero.

Mujer, si puedes tú con Dios hablar,
pregúntale si yo alguna vez te he dejado de adorar.
Y al mar, espejo de mi corazón,
las veces que me ha visto llorar
la perfidia de tu amor.

Te he buscado por doquiera que yo voy y no te puedo hallar.
¿Para qué quiero tus besos si tus labios no me quieren ya besar?
Y tú, quién sabe por dónde andarás,
quién sabe qué aventuras tendrás,
qué lejos estás de mí.

“Frenesí” tiene un aire más tropical, aunque también fue difundida en aquella época primero como un chachachá al estilo de la música cubana. Interpretada por grandes cantantes de la música occidental como Frank Sinatra o recientemente por el tenor Plácido Domingo, fue adaptada al jazz desde la década de los años cuarenta por los máximos exponentes del género,²⁵ como Gerry Mulligan, Dave Brubeck, Fast Waller o Artie Shaw.

²⁵ Entre otros músicos y cantantes que también grabaron “Frenesí” están: Tommy Dorsey,

Del mismo modo que “Perfidia”, esta canción es interpretada en cualquier contexto musical de Chiapas, México y muchas partes del mundo.

Acerca de “Frenesí” y su relación con el jazz latino, escribe el musicólogo y filósofo Luc Delannoy (2012):

Cuando Abel [se refiere a Alberto] compuso “Frenesí” es difícil saber si tenía en mente la definición del sustantivo ofrecido por la Real Academia Española: ‘delirio furioso’. A pesar de haber sido grabada en muchos ritmos diferentes (iescuchen el cha-cha-chá de Chico O’Farril!) esta pieza no representa ningún frenesí. Sin embargo, el bolero del compositor mexicano parece haber finalmente encontrado un eco en el mundo turbulento de hoy, un eco que podría confrontar a la academia por su interpretación del término (Delannoy, 2012: 115).

La letra es la siguiente:

Bésame tú a mí,
bésame igual que mi boca te besó,
dame el frenesí que mi locura te dio,
¿quién si no fui yo pudo enseñarte el camino del amor?
Muerta mi altivez cuando mi orgullo rodó a tus pies.

Quiero que vivas sólo para mí
y que tú vayas por donde yo voy
para que mi alma sea no más de ti,
bésame con frenesí.

Dame la luz que tiene tu mirar
y la ansiedad que entre tus labios vi
esa locura de vivir y amar
es más que amor, frenesí.

Eydie Gormé, Glenn Miller, Pérez Prado, Cliff Richard, Linda Ronstadt, Caterina Valente, Emilio Tuero, Chet Baker, The Shadows, Duke Ellington, Ray Charles, Manu Dibango, Benny Goodman, Xavier Cugat y Los Panchos.

Hay en el beso que te di
alma, piedad, corazón,
dime que sabes tú sentir lo mismo que siento yo.

A decir del crítico y comentarista de música Jaime Almeida:

El compositor chiapaneco Alberto Domínguez aportó a nuestra cultura musical “Perfidia” y “Frenesí”, temas que ocuparon el primer lugar de popularidad en los Estados Unidos, hazaña que jamás otro mexicano ha logrado hasta la fecha.

La obra de Alberto es extensa, pero esas dos canciones marcaron un hito en la composición de lengua castellana. Fueron base para cintas cinematográficas y se interpretaron por miles de artistas que hasta la fecha siguen renovando el valor emotivo y melódico contenido en ellas.

En nuestro tiempo el éxito de las canciones está directamente relacionado con el número de copias que se venden comercialmente. En la Época de Oro el impacto era evaluado por el número de intérpretes que incorporaban a su repertorio los temas. Por el mundo entero pueden escucharse las versiones de sus obras en más de una veintena de idiomas. Las versiones instrumentales son abundantes y los jóvenes se reencuentran con el sentimiento del chiapaneco en las voces de los artistas actuales más aclamados.

Al hacer un recuento de las obras mexicanas que han trascendido por el mundo a través del tiempo, sobresalen las canciones de Consuelo Velázquez, María Greever, Agustín Lara, Gabriel Ruiz y Armando Manzanero. Sin embargo, ninguna de ellas puede compararse con la dimensión lograda por Alberto Domínguez. Gracias, Alberto, por la gran herencia sentimental que nos legaste, un valioso tesoro que es nuestro orgullo (Robledo, 2004: 105).

El bolero, palabra cantada, expresión urbana de la canción de amor, es una de las bases significativas de la educación sentimental en México, sostiene Carmen de la Peza (2001), como resultado de su estudio acerca de la producción, los usos y el consumo de este género musical en la Ciu-

dad de México en los años noventa. Como producto cultural, es un himno genuino de la desesperación o recurso de la identidad emocional, escribió Carlos Monsiváis (2010).²⁶ Aunque “Perfidia” ha sido cantada invariablemente por hombres y mujeres, la voz enunciativa interpela: “Mujer, si puedes tú con Dios hablar, pregúntale si yo alguna vez te he dejado de adorar”. Para el musicólogo cubano Fernando Ortiz, como género, el bolero es resultado de un proceso dialéctico transcultural, se manufactura con el flujo de tradiciones líricas.

El desarrollo urbano de México durante el sexenio cardenista, a fines de la década de los treinta, generó una nueva cultura de la nocturnidad en las ciudades a lo largo del país. Los salones de baile con especialidades dancísticas como el danzón, el bolero, el chachachá o el mambo constituyeron en aquella época los principales lugares de encuentro y de sociabilidad para muchos jóvenes ávidos de diversión. México transitaba de una sociedad rural a otra urbanizada en la víspera de los cuarenta. En ese contexto la difusión del bolero en la naciente radio y el cine significó un dispositivo de distinción entre lo citadino y lo rural, donde lo ranchero y la vida del campo dejaban de ser el único referente del imaginario de lo mexicano. En las principales ciudades de Chiapas, aunque en escala menor, también se dio ese proceso de crear espacios para el baile, pues la música comenzaba a tener mayor difusión en los medios de comunicación masiva, incipientes en aquella época en estas regiones.

Fue precisamente con un programa bolerístico, *La hora íntima de Agustín Lara*, como nació la XEW “La voz de América Latina desde México”, primera radio de este país que comenzó transmisiones en 1930 y se escuchó más allá de sus fronteras. Fue ese el medio desde donde más se difundió la música de marimba con la Lira de San Cristóbal. Asimismo, con boleros se musicalizó buena parte del cine mexicano de la mitad del siglo pasado. Son muchas las películas mexicanas de la Época de Oro que llevan por título el de alguno. La película *Perfidia*, rodada en México, pero con capital estadounidense, es representativa de esto. A partir de entonces la evolución de esta tradición musical en México

²⁶ Conferencia en el III Congreso Música, Identidad y Cultura en el Caribe: el bolero y su proyección universal, celebrado en Santiago de los Caballeros, República Dominicana. Abril de 2009.

transitó desde el bolero ranchero a su expresión pop moderna, como la versión del mexicano Luis Miguel, o bien al cabaret, representado en aquella época por la veracruzana Toña La Negra y la chiapaneca Amparo Montes.

La permanencia del bolero mediante la industria del disco, como es el caso de estas canciones, constituye un ejemplo ilustrativo de lo que la brasileña Heloísa Valente (2011: 134) ha sostenido acerca de cómo “el apetito musical es construido, fijado y transformado por los medios”.

CANCIÓN ORIGINAL Y DE REFERENCIA, VERSIONES Y RECICLAJE MUSICAL

“Interpretar o grabar una canción de otro compositor, cantante o banda, de otra época o estilo musical, ha sido una constante en la historia de la música popular grabada”, nos recuerda el musicólogo Rubén López Cano (2011: 58). Las versiones se multiplican, se imita la canción de referencia o ésta se “arregla”; en cada nueva adaptación el intérprete imprime su estilo, y con ello, en el caso del género bolerístico, se actualiza el imaginario de lo amoroso. La incorporación de fragmentos de las canciones, como los *samples*, o lo denominado en la era digital como reciclaje musical, es una práctica que se ha intensificado en la historia reciente de la música popular.

“Perfidia” y “Frenesi” son de esos ejemplos que colocan al *cover* o la versión como una práctica musical extendida. Se producen arreglos en idiomas, géneros y estilos en todo el mundo, desde el bolero marimbístico,²⁷ pasando por la bachata, la cumbia, el ranchero o el romántico, el jazz, el mambo, el tango, el ska o el rock. En muchos contextos la canción “original” con marimba ha quedado en el olvido, porque cualquier género por el cual se produce una nueva versión puede ser asumido como la can-

²⁷ En este género en ocasiones el canto es acompañado con marimba; sin embargo, en la mayoría de los casos, la línea melódica la lleva sólo el instrumento. El disco *Comiteca* de la marimba del ayuntamiento de la ciudad de Comitán, editado durante la gestión de 1999-2001, incluye una colección de boleros de compositores locales y de otras latitudes. Describe en su portada: “Como tributo a la proverbial belleza de la mujer comiteca hemos seleccionado un ramillete de melodías con el nombre de ELLAS: ‘Comiteca’, ‘Patricia’, ‘Gloria’, ‘Rosa’, ‘Liset’, ‘María Elena’, ‘Flor’, ‘Martha’, ‘Cecilia’, ‘Amapola’, ‘Julia’, ‘Carmita’, ‘Maryen’, ‘Victoria’, ‘Albertina’, ‘Muñeca’, ‘Rosario’, ‘Amparito’, ‘Gema’ y ‘Reyna Mía”.

ción de referencia de muchas otras interpretaciones. Las versiones más recientes de “Perfidia” son de La Portuaria, banda rockera de Buenos Aires, Argentina; en rumba-tango, bailada en la película *Shall we dance*,²⁸ rodada en Estados Unidos en 2004 y protagonizada por Richard Gere y Jennifer López; una a ritmo de ska que interpretan Los Rabanes, banda de ska punk de Panamá; el *cover* en rock de Café Tacuba, banda mexicana; la de jazz, del pianista cubano Gonzalo Rubalcaba; el bolero jazzístico del cubano Ibrahim Ferrer, una de las estrellas de Buena Vista Social Club, de Cuba; el tropical guapachoso al estilo del tabasqueño Chico Che y La Crisis o el bolero romántico registrado en el disco *Romance* de Luis Miguel, en interpretaciones puramente instrumentales, como es el saxofón del músico italiano Fausto Patetti o la versión en coros y violines del director de orquesta francés Frank Pourcel. Yolanda Moreno Rivas, en su libro *la Música popular en México*, sostiene:

Alberto Domínguez estaba destinado a lograr lo que ningún otro músico popular mexicano había logrado hasta entonces: romper los récords de popularidad de los Estados Unidos cuando con *Perfidia* (y *Frenesí*) vendió varios cientos de miles de copias y fueron tocadas por Benny Goodman, Artie Shaw, Jimmy Dorsey y Glenn Miller (Moreno, 1989: 130-131).

Con motivo del centenario del nacimiento de Alberto Domínguez en mayo de 2006, y en el marco del homenaje por los veinticinco años de su fallecimiento que el gobierno chiapaneco organizó en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, *La Jornada*, diario de circulación nacional en México, apuntaba:

²⁸ *Shall we dance?* —titulada en castellano *¿Bailamos?* en España e Hispanoamérica— es una comedia dramática protagonizada por Richard Gere, Jennifer López y Susan Sarandon. Estrenada el 15 octubre de 2004 en Estados Unidos y el 5 de noviembre del mismo año en España, es el *remake* del filme japonés *Shall we? (Sharu wi dansu?)*¹, que a su vez se basa en la comedia musical de la RKO de 1937 *Ritmo loco* —aunque el nombre en inglés es el mismo— protagonizada por Fred Astaire y Ginger Rogers (consultado en Wikipedia, enciclopedia en línea).

A 25 años de su deceso, la obra del músico Alberto Domínguez Borraz está vigente, y sus composiciones siguen sumando intérpretes, como Luis Miguel, Plácido Domingo, Ricardo Montaner y Café Tacuba, quienes han cantado “Perfidia”, una de sus joyas, y que se han añadido a los históricos nombres de Benny Goodman, Frank Pourcel, Glenn Miller y Louis Armstrong, por citar algunos de los 239 intérpretes de la pieza. Al lado de “Perfidia” se halla “Frenesí”, con 209 intérpretes, como Artie Shaw, Billy May, Dave Brubeck, Duke Ellington, Frank Sinatra, Javier Solís, Milton Nascimento y Ray Charles.²⁹

Tras más de setenta años de su creación, ambas canciones siguen siendo reinterpretadas y adaptadas a estilos e instrumentos. Junto con otras de este autor y sus hermanos, forman parte del paisaje sonoro de Chiapas. Se escuchan e interpretan en contextos cotidianos de interacción musical, ya en vivo, grabada o durante la actividad festiva pública o privada en esta región cultural del sur de México: en conciertos, serenatas, fiestas de barrios, festivales, o como espectáculo interpretado en marimba en algún botanero de Tuxtla.

Las múltiples versiones de estas canciones invitan a pensar en cómo se reinventan una y otra vez, hasta alcanzar un impacto transgeneracional y trasnacional, al grado de que, al constituirse en parte del cancionero popular, el compositor ha quedado en el anonimato. Quizá muchos jóvenes que escuchan por primera vez esta canción en sus versiones recientes la incorporen a sus gustos musicales, imaginando que se trata de una canción de reciente creación y no de un reciclado.

Para los intérpretes chiapanecos el legado musical de los hermanos Domínguez guarda un entrañable aire familiar. Muchos marimbistas, si no es que todos, han tocado o grabado alguna de sus canciones, como: la Marimba Orquesta Nereida, de Yajalón; Águilas de Chiapas, de Comitán, o el maestro Zeferino Nandayapa. Por ejemplo, N’arimbo, agrupación integrada por profesores de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas,

²⁹ *La Jornada*, 14 de mayo de 2006.

en el librito de su primer disco, que lleva el título del nombre del conjunto,³⁰ se describe así:

De la esencia de la marimba tradicional al jazz latino *Na'rimbo* es una agrupación musical que surge en 1998 en Chiapas como la expresión moderna de la marimba chiapaneca. Está integrada por maestros de la Escuela de Artes de la UNICACH. Al fusionar la marimba con otros instrumentos como el bajo, el vibráfono, la batería, el piano y el saxofón, *N'arimbo* recrea ritmos populares de Chiapas y de México y el moderno jazz latino. El nombre que lleva el grupo es el de hormiguillo en lengua chiapaneca, madera tropical con la que elaboran las teclas del instrumento (*N'arimbo*, 2000: 1).

El director musical de *Na'rimbo*, Israel Moreno, reconoce que la agrupación surgió indirectamente por el apoyo recibido del CONECULTA mediante su programa dirigido a creadores y artistas:

Una integrante de lo que fue luego *Na'rimbo* recibió una beca del CONECULTA para hacer un viaje con la marimba. Entonces invitamos a otros músicos de la escuela de música y probamos ensambles con más marimbas. Comenzamos a tocar estándares de la música popular mexicana, de esas viejitas como “Morenita mía”, “La Sandunga” o “Perfidia”. Así fue como comenzó nuestro grupo.

*Querido Alberto. Boleros de Alberto Domínguez*³¹ publicado por el gobierno de Chiapas en 2010, es uno de los discos más recientes con adaptaciones de temas de los Hermanos Domínguez, e incluye diez temas en versión ja-

³⁰ El disco *N'arimbo* fue publicado en julio del año 2000. Fue subvencionado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la UNICACH y Discos Mariposa SATIN.

³¹ El disco *Querido Alberto* fue editado en el marco de las celebraciones del Bicentenario y forma parte de la colección 100 Años de la Música en Chiapas. Incluye los siguientes boleros de Alberto Domínguez: “Traigo mi 45”, “Un momento”, “Al son de la marimba”, “Hilos de plata”, “No llores”, “Alma de mujer”, “Humanidad”, “Mala noche”, “Chiapas” y “Por la cruz”. Los temas son interpretados por Luis Felipe Martínez y Marco Tulio Rodríguez, dos excelentes pianistas, docentes de la Escuela de Música de la UNICACH.

zzística. De este modo, muchas de las canciones de estos músicos, interpretadas individualmente o como un popurrí, forman parte de la memoria colectiva, del canon musical o del repertorio de cualquier músico chiapaneco.

Para rendir homenaje a estos músicos es frecuente que sus canciones queden grabadas en forma de popurrí, por ejemplo “Perfidia”, registrada junto con “Frenesí”, “Hilos de plata”, “Al son de la marimba”, “Humanidad”, “Mi tormento” o “Hay que saber perder”, entre muchas otras.

Por su parte, muchos marimbistas de cualquier ciudad de Chiapas han compuesto e interpretado boleros o canciones que exaltan al amor o la belleza de las mujeres de sus pueblos: “Mi cielo eres tú”, de Manuel Vleeshower Borraz, de Venustiano Carranza; “Quisiera ser para ti”, de Jorge Zúñiga, de Teopisca; o “Linda yajalonteca” y “Tuxtleca”, de don Alberto Pinto, con la Marimba Orquesta Nereida, de Yajalón, por ejemplo. Está el popurrí de los Hermanos Domínguez, grabado por la Marimba Orquesta Hilos de Plata, o la versión de Horacio Trujillo y su Marimba Lupita, de San Cristóbal de Las Casas, y en Comitán, la versión de Lím-bano Vidal y su Marimba Orquesta Águilas de Chiapas, o la de Manuel Vleeshower Borraz.

Son muchas las ocasiones en que estos músicos han sido homenajeados en el estado o fuera de la entidad. El primer concurso de ejecución de marimba, celebrado en Chiapas en 1984, fue dedicado precisamente a Alberto Domínguez. En San Cristóbal de Las Casas se creó una asociación que promueve su valor artístico. Fueron construidos dos teatros, uno con su nombre y el otro con el de Hermanos Domínguez; desde 1964 una calle de esta ciudad se llama como él, y también una escuela. En esta ciudad algunos conjuntos marimbísticos se llaman con el título de sus canciones, por ejemplo las marimbas orquesta Hilos de Plata y Frenesí. También se instituyó la Medalla Alberto Domínguez, la cual se entrega anualmente a algún personaje por su aportación a la vida cultural de esta ciudad. El Bar Perfidia, que estuvo situado en el centro histórico de esta ciudad, fue un espacio para la difusión de música en vivo y constituyó una expresión de la nocturnidad y la vida bohemia de San Cristóbal de Las Casas. Son testimonios de la relevancia de esta canción y otras maneras de rendir homenaje a su compositor.

CANCIÓN URBANA Y DIÁLOGO CULTURAL

El estudioso de la música africana Errol Montes, puertorriqueño, propone que tomar la música de ese continente o la de cualquier otro lugar como metáfora de raíz, como proponía la etnomusicología aplicada, no ayuda mucho a entender la circularidad de las prácticas musicales. Sugiere en cambio que la del Atlántico negro, en donde se inscriben el Gran Caribe y buena parte de México, es más resultado de un diálogo, de un complejo de confluencias e interacciones musicales, de intercambios culturales que trascienden todo tipo de fronteras. Sostiene que el bolero y otros géneros caribeños como la rumba, la salsa, el calípsa o el chachachá han sido parte de la escena musical en El Congo, Sierra Leona o Senegal, y que, en muchas ocasiones, estas expresiones musicales, especialmente el bolero, podían servir como un vehículo para el aprendizaje del idioma español en aquellos lugares. Como sostiene este investigador, quien también dirige el programa radiofónico *Rumba africana* que transmite la Universidad de Puerto Rico:

La rumba congoleña continuó ganando popularidad durante los años cincuenta, y los bares donde se tocaba eran lugares de encuentro de los jóvenes revolucionarios que luego se convirtieron en líderes del movimiento independentista. A tal punto que la canción con que los congoleños celebraron su independencia de Bélgica se titula “Independance Cha Cha”, que es un clásico del género (Montes, 2010: 65).

Durante el III Congreso Música, Identidad y Cultura, dedicado al bolero en la cultura caribeña y su proyección universal, llevado a cabo en abril de 2009 en República Dominicana, Errol Montes propuso al público asistente escuchar el ejemplo de un bolero caribeño ampliamente difundido en algunas regiones de África. Pronto se escuchó una versión de “Perfidia” interpretada por el africano Pedro Kuassivi Suso, nacido en Benin, mejor conocido por su nombre artístico: Gnonnas Pedro.

Para muchos no parece haber un consenso sobre qué versión de “Perfidia” o de “Frenesí” es referencia del género musical que proyecta o de cuál fue el lugar preciso donde se originaron estas canciones. ¿Fue en

Chiapas, en México, en el Caribe, en Estados Unidos o durante los viajes que este músico realizaba en aquella época? Se trata, pues, de una música que migra junto con los imaginarios de lo amoroso, que ha sido desterritorializada, destemporalizada y reapropiada por sus múltiples intérpretes y receptores. En definitiva, concluye Hady Amadou Ndoye (2010) cómo los africanos se apropiaron del bolero: “[...] es la forma como América Latina canta su lado más humano: el del dolor y el del amor. Para entender el amor y el dolor, no es preciso ser latinoamericano. Basta ser humano, simplemente”. Por eso, la metáfora de diálogo cultural y musical puede ser útil para comprender el significado de la música como un proceso o pensar la circularidad de la popular globalizada.

MÚSICA CHIAPANECA EN EL CINE MEXICANO E INTERNACIONAL

La obra de Alberto Domínguez ha sido utilizada como banda sonora en el cine producido desde los años cuarenta en México y Hollywood. En algunas películas mexicanas su música fue interpretada por la Marimba Orquesta Lira de San Cristóbal (Gordillo y Ortiz, 2013). La difusión de ésta fue un referente importante para que muchos músicos chiapanecos adoptaran la marimba como el instrumento más propio.

Los aires musicales caribeños, con su ritmo tan idóneo para el baile de pareja, fueron un elemento importante para que las agrupaciones de Chiapas ensayaran con los ensambles, incorporando instrumentos de viento como saxofón, trombones y trompetas, y más tarde se perfilaron como marimbas orquesta imitando el formato de las *big bands* de Estados Unidos de mediados del siglo pasado.

Se tiene registro de muchas cintas nacionales e internacionales con la música de los Domínguez como banda sonora y de algunas en las que actúan ellos mismos, ataviados a la usanza india chiapaneca de aquella época. Por ejemplo, *Al son de la marimba*, la primera película comercial que alude al Chiapas de aquella época, fue difundida en el marco de la llamada Época de Oro del cine mexicano.³² Aunque se trata de un filme para el

³² El director de la cinta, Juan Bustillo Oro, explicó respecto a la grabación de la cinta: “señalamos a Chiapas como escenario, nada más idealmente: el presupuesto no alcanzó para trasladarnos hasta allá. Hubo que suplir con imaginación el ambiente natural. Con auxilio de

divertimento que apuesta por el juego de estereotipos de la mexicanidad de la época, entre otros, de imágenes estereotipadas de la masculinidad y la feminidad, proyecta lo musical chiapaneco mediante sones, zapateados y boleros interpretados por la Lira de San Cristóbal.

En aquella época también otras películas intentaban retratar el regionalismo mexicano y los productos culturales característicos de los lugares. Entre las expresiones artísticas, la música ocupaba un lugar central. La película *Huapango*, del mismo director de *Al son de la marimba*, es ejemplo de esto. Aquella era una época de transición política y de incipiente crecimiento urbano en México. El presidente Ávila Camacho buscaba la reconciliación entre los mexicanos, entre el campo y la ciudad, frente a los estragos que causó en el país el periodo posrevolucionario. Era la época en que el sentimiento nacionalista adquiriría especial sentido en el discurso político. Se ponderaba una iniciativa gubernamental que intentaba reconciliar las provincias o regiones culturales del país con lo ciudadano o lo propio de las grandes ciudades, entre ellas la de México.

Los actores que participaron en la cinta *Al son de la marimba* fueron mexicanos y estuvieron encabezados por Fernando Soler, Sara García³³ y el español Emilio Tuero.

Al comienzo de la película se escucha el siguiente discurso, pronunciado desde un salón de fiestas en la capital mexicana. El hacendado chiapaneco, papel interpretado por Tuero, evoca nostalgia por su lejana tierra:

Alicia Suárez, nacida en el rumbo inalcanzable, y entonces esposa de Humberto Gómez Landxro (productor de la película), concertamos un grupo de solísticos chiapanecos [...] que nos ilustraron en los giros locales de la parla de su suelo, en las costumbres y en la música [...] Además, nos proporcionaron las galas de un vestuario auténtico y constituyeron la parte más prominente en los conjuntos de figurantes [...] Ya fuese en los decorados de Carlos Toussaint, ya en las locaciones que hallamos a veinte kilómetros de Cuernavaca, pusimos mucha atención en mantener el ambiente chiapaneco. Y parece que lo conseguimos”.

³³ Fernando Soler interpreta a Palemón Escobar, el patriarca simpático y vividor de una familia aristocrática, actualmente cortejo de la pobreza. Para reabastecer las arcas familiares, la hija (Marina Tamayo) espera casarse con un millonario ranchero del estado de Chiapas de nombre Felipe del Río (Emilio Tuero). La muchacha lo ama realmente, pero él sospecha motivaciones de su familia política y, para saber si no lo hace por su dinero, el ranchero y su mayordomo Agapito Cuerda (Joaquín Pardavé) realizan una artimaña para averiguar cuánto están interesados en él.

¡Chiapas!, ¡tierra inolvidable del sol y la alegría!
todo tu ardiente ser palpita al son de la marimba
bajo las erguidas copas de tus palmas / y en tus palmeras...
¡Con qué entusiasmo se quiebra el sol! / Y cómo tu cielo azul se
engalana / con los fuegos artificiales de tus palmas.

Momentos después, “Al son de la marimba” es cantada al estilo bolero por Emilio Tuero, acompañado por la Lira de San Cristóbal y seguido al compás de un baile de pareja. La letra de la canción:

De la marimba al son te conocí
y al contemplarte fui de la ilusión
el prisionero que vino a cantarte
las penas de su corazón.

Al son de la marimba que al cantar
en el embrujo de la noche azul
va diciendo que eres la mujer
que ya nunca lograré olvidar.

Y pido a Dios que nunca pueda ser
mejor destino el de mi corazón,
que de tus ojos recibí la luz,
de tus labios el primer amor.

Fue el florecer
de una leyenda de amor
que roba tu corazón
para mí, linda mujer.

De la marimba al son te embriagaré
y el alma entera perderás
entre las redes de mi amor
y entre las notas del cristal...

En las primeras escenas la Lira de San Cristóbal y un grupo de danzantes vestidos con ropas indígenas de aquella época interpretan el son de ritmo lento y acompasado, conocido como el “Bolom Chon”, danza ceremonial de los tsotsiles de Los Altos de Chiapas.³⁴

Otra película hace referencia a la región de San Juan Chamula en Los Altos de Chiapas de un modo tangencial: *El ceniciento* (1951), realizada por Gilberto Martínez Solares. En ésta, el cómico mexicano Germán Valdés Tin Tan representa a un chamula que llega a la ciudad a instalarse con una familia de chiapanecos. El filme resulta interesante porque, a pesar de que Chiapas no aparece ni pretende ser recreada, las referencias clasistas con respecto al indio permiten asomarse a la problemática histórica de marginación social que ha persistido en esta región durante siglos.

La Lira de San Cristóbal aparece interpretando música mexicana y chiapaneca en la cinta.

Otros filmes de producción internacional como *Casablanca*,³⁵ ganadora de premios Óscar en 1943, incluido el de mejor película, utilizan como banda sonora una de las más afamadas versiones de “Perfidia”, para la escena amorosa del baile entre Ingrid Bergman y Humphrey Bogart. Esta versión es interpretada por Glenn Miller, músico de jazz estadounidense de la era del *swing*.

Refiriéndose a *Casablanca*, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (2001), en su libro *Puro humo*, escribió:

³⁴ Es representado por grupos llamados *mashes*, palabra que en tsotsil significa monos y representan a seres anteriores a la creación de este mundo; van vestidos con casaca negra, pañuelo en la espalda y sombrero de piel de saraguato. “Con guitarras rústicas, acordeones y órganos de boca tocan y bailan al mismo tiempo y animan a la concurrencia a participar en la fiesta. Se acostumbra durante el carnaval en honor de San Juan y el día de Todos los Santos” (ver: Antonio Gamboa López y Carlos Román García, *Diccionario enciclopédico de Chiapas*, t. I, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla, 2000, p. 132).

³⁵ Película estadounidense dirigida por Michael Curtiz (1942). Narra una historia romántica en la ciudad marroquí de Casablanca bajo el control del gobierno de Vichy. La película, basada en la obra teatral *Todos vienen al Café de Rick* (*Everybody comes to Rick's*), de Murray Burnett y Joan Alison, está protagonizada por Humphrey Bogart en el papel de Rick Blaine e Ingrid Bergman como Ilsa Lund.

El único detalle simpático de la película se da en la banda sonora, donde tocan “Perfidia” una vez más. Esta canción mexicana, un bolero, fue propiedad privada de la *Warner Brothers*. La tocaban en la *Extraña pasajera* (*Now, voyager*) y la tocaban en *Casablanca*, donde competía por la atención del público con *As time goes by* (me quedo, ni qué decir tiene, con “Perfidia”). También se oía, por poco tiempo, en *La máscara de Dimitros* (*The mask of Dimitrios*), en la *Boite de minuit* sórdida con humo que regentaba una de las mujeres más extraordinarias de Hollywood de entonces, Faye Emerson: su sola frente era ya un auténtico domo del placer. Ahora todos los conspiradores escuchan la canción en Lisboa. En Estoril, mejor dicho. Por cierto, la versión que prefiero es la que canta en español Cliff Richard. Hace de “Perfidia” una canción páfida. Lo que los oyentes entienden, por la manera en que se pronuncia el título, es porfiria (Cabrera Infante, 2001: 379).

Desde entonces, esta canción fue incluida en muchas otras películas de corte romántico hasta que llegó a tener la suya, la cual fue rodada en México en 1939. De corte dramático, se comenzó su rodaje en enero de 1939 y el reparto estuvo encabezado por los actores Marina Tamayo, María Teresa Montoya, Domingo Soler y Magda Haller. Se incluyen también versiones de “Perfidia” en *Papá se casa* (*Father takes wife*) en 1941 y en *Now voyager* en 1942. En los cincuenta es incorporada a la cinta *The mask of Dimitrios* con Zachary Scott; en 1991 a *Bugsy*, protagonizada por Warren Beatty, y a los *Reyes del mambo* (*The mambo kings*), con Antonio Banderas, en 1992. En 1993 se escucha en *The boy's life*, y en 1988 en *Molly* (Robledo, 2004).

Por otra parte, “Frenesí” se escucha en las películas *La arpía*, *La barca de los condenados* y *Lágrimas de antaño* entre 1941 y 1943. “Al cabo de cuatro décadas, ‘Frenesí’ toma nuevos bríos en *Radio days* (1987), *Contact* (1997), *Out of the sea* (1997), *Billy's Hollywood screen kiss* (1988) y *Luminarias* (2000)” (Robledo, 2004).

Otras películas mexicanas en las cuales aparecen canciones de los Hermanos Domínguez son: *Cadena perpetua*, *El que tenga un amor*, *Mil estudiantes y una muchacha*, *Por si no te vuelvo a ver*, *Sangre en la montaña*, *Traigo mi 45*, *Aventurera*, *Toros, amor y gloria*, *Los amantes*, *Piel canela*, *Cuernos debajo de la*

cama, El gran calavera, Cabaret Shangai, Vístete, Cristina, Felicidad, Mi canción eres tú, Buenos días, Acapulco y Naufragio, entre otras.

El legado musical de los Hermanos Domínguez y las repercusiones que han adquirido algunas de sus canciones resultan útiles para dimensionar el desarrollo de una cultura musical relacionada con la práctica marimbística, particularmente en su expresión como un ensamble de orquesta. También nos permite pensar en la noción de circularidad para observar los productos musicales como resultado de procesos, encuentros, intercambios, diálogos y flujos, y no sólo desde sus raíces. Lograron hacer de su música un arte de diálogo transnacional. En el espacio local su aportación incidió en la resignificación de la marimba que hicieron muchos chiapanecos, quienes vieron la posibilidad de ampliar y diversificar sus repertorios, ya no sólo de la música chiapaneca, sino de la popular que se difundía en la industria del disco o por los medios de comunicación masiva de la mitad del siglo pasado.

En esa época la marimba en Chiapas tomó un giro al adoptar como formato el estilo de las *big bands* de Estados Unidos y al diversificar sus repertorios. El legado de los Domínguez pasó a formar parte del canon de los músicos chiapanecos, como también de las memorias de las audiencias.

La marimba adoptó los aires caribeños y fue significándose como una música propicia para el baile de pareja. El bolero marimbístico también fue consolidándose; luego se expandió entre la mayoría de los músicos chiapanecos y adquirió una amplia recepción entre muchas generaciones que nacieron y vivieron en esta entidad a partir de la segunda mitad del siglo pasado. El bolero marimbístico constituye el género que más composiciones cuenta entre los marimbistas y, por tanto, forma parte del repertorio más difundido mediante este instrumento.

Por otra parte, el legado musical de estos músicos también ha sido difundido en muchas películas mexicanas y del extranjero. Como industria del entretenimiento, el cine de la llamada Época de Oro en México ha sido un vehículo para la transmisión de valores y estereotipos acerca de lo “mexicano” y proyectar algunas imágenes que dan sentido a la memoria cultural regional.

En estas reelaboraciones de la tradición es posible observar esa circularidad que también se refleja en la marimba y en las versiones de “Perfi-

dia” y “Frenesí”, como productos de un diálogo abierto que se aloja en el fluir de las apropiaciones y versiones. Así, la música tradicional, la marimba y las canciones de autor difundidas como boleros han generado sus propias adaptaciones. La marimba original ya poco tiene que ver con la actual marimba chiapaneca. Ésta tiene sus propias historias y adaptaciones.

En el siguiente capítulo se estudiará la música indígena y las resemantizaciones que está adquiriendo con la fusión del rock entre las juventudes contemporáneas.

CAPÍTULO 5
MÚSICA TRADICIONAL Y ROCK INDÍGENA:
AGENCIA Y TRANSFORMACIONES EN LA
MÚSICA LOCAL

El eje de discusión en este capítulo es el seguimiento y la reflexión acerca de las expresiones de un subgénero musical relacionado con las juventudes hablantes de lenguas indígenas de Chiapas: el “rock indígena” o “etnorock”, fenómeno que también se está produciendo en otros estados de la República con la adopción de distintas modalidades. Se examinan aquí algunas políticas culturales orientadas al fomento de la música popular y se discute cómo mediante la etnización del rock entre estas juventudes se promueve la dignificación de las lenguas maternas y las agencias culturales, así como los entrecruces de discursos articulados con las permanencias, adaptaciones y transformaciones musicales. Del mismo modo que la marimba es el producto de un rejuego, de un diálogo musical que traspasa fronteras, el rock se inspira en la tradición, pero como punta de lanza para crear algo nuevo.

Este complejo de creación reciente tiene como eje la defensa de las lenguas originarias, y fusiona armonías de la música tradicional o ceremonial indígena con la energía rítmica y los instrumentos electrónicos de este género global. En esta forma musical convergen estrategias de reivindicación de pertenencias étnicas, así como procesos políticos y mediáticos. La sonoridad de esta práctica musical por examinar guarda cierto aire familiar en el ámbito local y está relacionada con procesos identitarios regionales y discursos de etnicidad, por lo cual ha sido objeto de algún tipo de respaldo institucional. Como se verá en este capítulo, el etnorock constituye un claro ejemplo de las transformaciones recientes que experimenta la música popular chiapaneca. Estos cambios no son exclusivos de esta práctica musical, más bien parecen ser una constante en la música chiapaneca.

Como en otras sociedades, la música que se produce, difunde y consume en Chiapas ha sido objeto de intervenciones políticas desde la primera mitad del siglo pasado, época en que se estableció el proyecto de nacio-

nalismo cultural en México, pero también iniciativas colectivas e individuales, de artistas, gestores y demás miembros de la sociedad civil. Estas acciones de fomento alcanzan a distintos grupos sociales: músicos —especialmente marimbistas y rockeros—, las juventudes indígenas o los estudiantes de la escuela universitaria.

Se pueden emplear los postulados que inspiraron los nacionalismos latinoamericanos a partir de la clasificación de las músicas regionales para el caso de la música indígena en Chiapas. Como explica Ana María Ochoa (2004):

El primero es un impulso estético: identificar el folclore como algo que “proviene de la tradición oral, puro e incontaminado”. El segundo, un impulso social: identificar el folclore con las clases populares campesinas idealizadas [...] El proceso fue identificar al pueblo como portador de una tradición “auténtica” [...] El tercero es un impulso de temporalidad: identificar el folclore con la tradición y la tradición con el pasado [...] Es éste el marco ideológico que contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas locales-región/nación-identidad, en donde se identifica un género musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora (Ochoa, 2004: 94-95).

Lo cultural, entendido aquí como el conjunto de las creatividades artísticas colectivas, los bienes materiales y simbólicos promovidos como propios en los espacios locales, en los años recientes ha sido posicionado como un recurso estratégico para el desarrollo social y económico (Yúdice, 2006). Esta estrategia orientada a incidir en el desarrollo humano parece constituirse en una política impulsada desde la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y es adoptada por los gobiernos de muchos países. En cada contexto particular se implementan iniciativas y se destinan recursos económicos para rescatar, preservar y fomentar los patrimonios culturales, tanto materiales, como intangibles. Los gestores de las políticas culturales recurren a lo mediático y educativo para involucrar a la población en el conocimiento y la salvaguarda de estos recursos. Se difunde lo más emblemático del

patrimonio cultural en los ámbitos nacionales y locales, lo que incluye la música en sus representaciones más “auténticas”. Esta visión también comprende las actividades artísticas que derivan en industrias como la editorial, la cinematográfica y la discográfica. En muchas ocasiones los bienes musicales son difundidos como etnomercancías (Comaroff, 2011), portadoras de lo más propio y auténtico de los pueblos:

El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Los estereotipos suelen cultivarse con cierto denuedo en la academia; sin embargo, es en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva donde adquieren un vigor particular [...] Se identifican a través del lenguaje hablado y literario, la música y la representación visual (Pérez Monfort, 2000: 16-17).

Se estimulan de algún modo las creatividades culturales, aunque después queden a merced de las dinámicas del mercado global. Se crean nuevos nichos para el consumo cultural y, como ocurre especialmente entre las juventudes, se generan nuevos estilos de vida a partir de prácticas de consumo musical.

Como en otras sociedades, la música que se produce, difunde y consume en Chiapas es diversa, tanto como los gustos de su gente. Sin embargo, sólo algunas formas de hacerla son ponderadas por organismos gubernamentales y por las iniciativas de los músicos y otros agentes sociales. El hilo conductor de mi argumento se sigue basando en la noción de “invención de las tradiciones” que acuñó Eric Hobsbawm (1996) y pretende ser un intento por liberar la música local, como objeto ideológico, del yugo de la explicación contextual, como sugiere Bermúdez (2005) para el caso del vallenato en Colombia. Para esta reflexión me guían algunas interrogantes: ¿cómo se concibe la música indígena en el marco de las polí-

ticas culturales?, ¿qué músicas reciben algún tipo de subsidio estatal y por qué?, ¿cómo se produce, difunde y consume la música en un contexto local?

La perspectiva acerca de las políticas culturales aquí propuesta no se reduce únicamente a la acción de los gobiernos (Ochoa, 2003) ni se limita a la inversión de subsidios gubernamentales, sino que en la elección de una práctica cultural artística como algo por preservar o promover convergen iniciativas, creatividades e intereses de agentes sociales diversos, de modo que las participaciones individual y colectiva y las acciones de la sociedad civil y de la iniciativa privada forman parte en su conjunto de estas líneas de promoción y preservación de los patrimonios culturales, en este caso los musicales.

En Chiapas existe un solo documento oficial que hace explícita la visión de las políticas culturales por establecer y es el Decreto de Ley de las Culturas y las Artes del Estado de Chiapas,³⁶ expedido durante el gobierno de Pablo Salazar Mendiguchía (2000-2006), el cual alude al desarrollo cultural en términos generales y al fomento musical sólo a partir de la implementación de los concursos de marimba.

Como ya se expuso en anteriores capítulos, en Chiapas se ha simbolizado la marimba como referente de una identidad musical transgeneracional que abarca todo el territorio estatal. El rock indígena, por otro lado, es representado como una forma musical de las juventudes urbanas contemporáneas y no existe una política explícita orientada a la promoción de las creatividades artísticas para este sector.

POLÍTICAS PARA LA PRESERVACIÓN DE LA MÚSICA INDÍGENA

Las políticas indigenistas en México se remontan a los años posteriores a la revolución mexicana de 1910 (Alonso, 2008; Pérez, 2000; López, 2009). Desde entonces, los gobiernos en turno crearon organismos que tienen como propósito, entre otros, la promoción del patrimonio cultural intangible o inmaterial de los pueblos indígenas. Actualmente operan las si-

³⁶ Se expidió el 22 de marzo de 2006, promulgado el 23 de marzo de 2006, publicado bajo decreto 358 en el *Periódico Oficial* núm. 359 de fecha 2 de mayo de 2006.

guientes instituciones con cobertura nacional: la Comisión Nacional para el Desarrollo Indígena (CNDI) desde 2003, en sustitución de lo que fue el Instituto Nacional Indigenista (INI); el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA, hoy Secretaría de Cultura), desde 1988, así como la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) desde 1963. En cada entidad se crearon institutos de cultura o delegaciones del CONACULTA con el mismo propósito de salvaguardar los patrimonios intangibles, de organizar festivales culturales y de apoyar iniciativas de grupos para la promoción cultural.

Las políticas culturales implementadas para la preservación de la música tradicional entre las poblaciones indígenas de Chiapas han sido más o menos similares a las que operan en todo el país. Recuérdese que la primera sede del INI fue inaugurada en San Cristóbal de Las Casas en 1948, y desde entonces, teniendo como plataforma mediática algunos pueblos de Los Altos de Chiapas, los gobiernos federales en turno anunciaban desde allí sus políticas indigenistas.

Al crearse la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH) como parte de un proyecto educativo nacional, ésta tuvo su primera sede en San Cristóbal de Las Casas (Tipa y Zebadúa, 2014). Desde entonces ha sido uno de los principales espacios para el desarrollo de las prácticas artísticas entre jóvenes indígenas. Muchos integrantes de las bandas de rock de Los Altos y de otros géneros afines se han formado en al menos tres sedes de esta universidad: San Cristóbal de Las Casas, Oxchuc y Las Margaritas.

Los programas institucionales contemplan iniciativas orientadas al rescate, la preservación y el fomento de esta música tradicional indígena mediante la dotación de instrumentos musicales, la organización de festivales culturales o la producción discográfica. La perspectiva que sustenta las políticas culturales indigenistas en México muchas veces se ha inspirado en una supuesta esencia distintiva de lo indígena como algo original e inmutable. Las poblaciones indias han sido representadas como un todo homogéneo, atado a sus costumbres, por lo que las políticas destinadas a la preservación de sus creatividades o prácticas artísti-

cas se implementan desde una posición paternalista que observa a los grupos humanos como sujetos pasivos. Por esa razón las políticas indigenistas, en general, han invisibilizado la diversidad y la historicidad de los hablantes de algún idioma indígena.

La labor de la etnomusicología mexicana jugó un papel central en la definición de las políticas respecto a la música indígena. En general estuvieron inspiradas en una idea que “museificaba” a estos pueblos, los cuales fueron vistos como culturas puras y estáticas, y en muchos casos, debido a esta idea, son colocados como en vitrinas para el turismo y el consumo de lo exótico. En la clasificación de la música indígena de los proyectos nacionalistas latinoamericanos hubo claros procesos de homogeneización, lo que favoreció la semejanza a costa de la diferencia (Ochoa, 2003). Para el caso mexicano, Marina Alonso sostiene: “Muchas culturas musicales rurales fueron ajustadas y adaptadas, en gran medida, de acuerdo a las políticas culturales posrevolucionarias que buscaban crear una identidad homogénea para conformar una identidad nacional” (Alonso, 2008: 23).

En años recientes algo paradójico ocurre en las músicas locales en México. En estos tiempos de globalización son reinventadas, se resignifican, y las fronteras entre las indígenas y no indígenas tienden a diluirse. Los géneros populares como la canción ranchera, la cumbia o el reggae están siendo versionados en lenguas indias. Se puede decir que aquella música indígena inspirada en el nacionalismo mexicano ha sido desplazada de los espacios exclusivamente ceremoniales hacia otros que la colocan como espectáculo en festivales y actos culturales. Si bien las iniciativas de las instituciones de fomento cultural han apoyado esos cambios y reinventiones mediante la gestión de giras de las bandas rockeras o con la grabación discográfica, persiste la idea del recurso de la música como marcador de la diferencia cultural. Es decir, se promueven y segregan de algún modo los productos que tienen como referente una connotación étnica.

Con la espectacularización de la música ceremonial durante los festivales culturales como el de Música y Danza Indígena, que reactivó desde 1994 el entonces INI, parece no haber un margen para establecer qué es lo negociable o innegociable o qué tipo de música puede ser interpretado fuera del espacio ceremonial, como refirió Jorge de Carvalho (2002) acerca de los nativos brasileños.

Después de la irrupción pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, el Gobierno federal propició la labor de algunas instancias relacionadas con las poblaciones indígenas.³⁷ Además de promover acciones para el desarrollo social y humano, otros organismos civiles establecieron iniciativas y programas orientados a cultivar las creatividades culturales en las artes: la escritura —se creó el Centro de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas—; la música, a través del Festival de las Culturas Populares e Indígenas de Chiapas; la artesanía textil y la alfarería, así como la fotografía, la radio, la televisión y la promoción de videodocumentales.

ENTRE LA MÚSICA REGIONAL Y POPULAR

Un caso ilustrativo de las políticas para el fomento musical fue la entrega de instrumentos para la creación de bandas de viento a algunas asociaciones de indígenas de Los Altos de Chiapas por parte de la Comisión Nacional para el Desarrollo Indígena después de 1994. En Teopisca, uno de los municipios de esta región, el aprendizaje de trombón, tuba, trompeta y bombos entre músicos y aprendices al poco tiempo desplazó a los tambores y las flautas de carrizo, de fabricación local, que acompañaban la actividad ceremonial del calendario católico. En pocos años estas agrupaciones fueron transformándose en tecnobandas —ensamble entre instrumentos de viento, percusión y electrónicos—, una forma extendida en el norte de México y el sur de Estados Unidos, también clasificada como expresión de la “onda grupera”. Estas bandas fueron al mismo tiempo un vehículo para la promoción de la música norteña mexicana, la cual estaba siendo ampliamente difundida en los medios de comunicación masiva.³⁸ Así surgió la primera banda de viento en el municipio de Teopisca, la San Antonio, que tras adoptar el género de la música grupera y sustituir algunos de sus instrumentos por otros electrónicos se transformó en “tecnobanda”:

³⁷ Como una respuesta a la demanda de atención a los pueblos indígenas, el Estado mexicano promovió la construcción de vías de comunicación, servicios de salud y educación. Se creó la Universidad Intercultural con sedes en varios estados del país, Chiapas entre ellos.

³⁸ Para profundizar en este tema, ver López Moya *et al.* (2007, 2009).

Yo tocaba el tambor y la flauta de carrizo en las fiestas patronales de aquí. Éramos cuatro los que acompañábamos las entradas de flores. Todo cambió cuando gente del gobierno vino a ofrecernos apoyos para proyectos. Pedimos instrumentos de banda de viento, porque el tambor y el carrizo lo hacemos nosotros. Cuando recibimos una tuba, trombones, trompetas, no sabíamos que hacer, no sabíamos para qué servían, ni nadie sabía tocar nada. Comenzamos a tocar estos instrumentos cuando nos dieron cursos maestros músicos allá en Oaxaca. Así fue como empezamos. En lugar de que fuera con tambor y carrizo, las peregrinaciones ya después fueron acompañadas con la banda tradicional. Luego se fueron creando varias bandas que ya fueron metiendo los instrumentos electrónicos (entrevista, AAJ, 2008).

Al paso de unos años, en Teopisca, una ciudad semirural, se multiplicaron las tecnobandas, lo que posicionó a este tipo de agrupación como una de las principales propuestas en el mercado regional de la música grupeña. En San Juan Chamula surgieron Los Cártiles de San Juan, que interpretan música del género norteño y narcocorridos. En la mayoría de los municipios de Los Altos de Chiapas, como Chenalhó, Mitontic y San Andrés Larráinzar, es creciente el número de bandas de viento que interpretan un repertorio estilo sinaloense.

EL ROCK ENTRE LAS JUVENTUDES INDÍGENAS

En el contexto del levantamiento neozapatista surgió el movimiento rockero entre jóvenes indígenas de la región de Los Altos de Chiapas: San Juan Chamula, Zinacantán, Teopisca, Oxchuc y San Cristóbal de Las Casas.³⁹ Esta práctica es una expresión cultural que vino a diversificar el paisaje musical del sureste mexicano. La puesta en escena del rock y otros géneros afines como hip hop, metal, ska, pop o reggae es una manifestación de las sensibilidades contemporáneas que posiciona a los jóvenes como agentes

³⁹ Para conocer más sobre el fenómeno rockero indígena en Chiapas ver: Ascencio y López Moya (2012).

protagónicos de novedosas culturas urbanas juveniles. En la zona han surgido cerca de quince bandas cuya característica principal es que cantan en las lenguas originarias y fusionan los ritmos del rock con los instrumentos y las armonías de la tradición de herencia maya.⁴⁰ Los sonidos de este nuevo género han pasado a formar parte de los gustos de muchos jóvenes indígenas y a crear nuevos circuitos de difusión, especialmente entre integrantes de organismos no gubernamentales que han llegado a residir o que transitan por la ciudad. Acerca de la incorporación del rock entre sus prácticas musicales, sostuvo Valeriano Gómez, líder de la banda Jibel Metik Balamil, hablante de tsotsil del municipio de Chamula:

Y dije: ¿qué hacer?, ¿dedicarme al rock o tocar esa parte tradicional muy nuestra? La música tradicional me gusta, me encanta y me fascina también, porque escuchas al músico tradicional y puedes echar a volar tu imaginación, o estar más cerca de la tierra, del pueblo, de las tradiciones que se necesitan como parte de un pueblo. Qué hacer con esa idea que tenía de por qué los músicos tradicionales no hacen música. Quise hacer algo nuevo y dije: “Voy a hacer las dos cosas: tocar música tradicional y hacer rock, voy a hacer una fusión”. Pero la idea es lograr que la música tradicional se combine con otros géneros, pero siempre poniendo la lengua tsotsil, nuestras tradiciones juegan un papel principal. Nosotros cuando vamos a los conciertos llevamos nuestra ropa tradicional y tocamos así, hablamos en tsotsil; vayamos donde vayamos, no nos avergonzamos de decir de dónde somos o qué hablamos. No nos da pena hablar de nuestra cultura, hablar en nuestra lengua, porque estamos orgullosos de hablarlo y también porque quisimos hacer rock en tsotsil y no en español. La idea es fortalecer la lengua materna (entrevista, VG, 2012).⁴¹

⁴⁰ El caso más reciente es el autonombado rock zoque en la región norte de Chiapas, con la banda conocida como Quinta Vocal.

⁴¹ Conversación durante el Programa de Creación Musical realizado por El Ingenio, Centro de Aprendizaje y Desarrollo de la Creatividad, espacio de promoción cultural localizado en San Cristóbal de Las Casas (16 de febrero de 2012).

Desde que se constituyó como el género musical más trasnacional durante la segunda mitad del siglo pasado, se escuchó e interpretó rock en muchas ciudades del mundo, y las de Chiapas no fueron la excepción. El rock:

[...] ha sido y es uno de los fenómenos de más vastas consecuencias en la vida y las costumbres de millones de personas de todo el mundo, a lo largo de las últimas décadas. No es un tópico afirmar que no se podrá escribir la historia del siglo sin tener en cuenta este hecho (Frith, 2002[1996]: 9).

Los conjuntos marimbísticos ya incorporaban desde entonces algunas melodías al estilo del *rock and roll* como: “La plaga”, “Rock en la cárcel”, “Presumida”, “Confidente de secundaria”, “Hay buen rock and roll esta noche” (entrevista, LVM). El gusto por este género se manifestaba en la proliferación de bandas entre jóvenes chiapanecos desde los años ochenta, cuando se popularizó como “rock en tu idioma”. Sin embargo, en Chiapas comenzó a hacerse visible fuera de la entidad desde que se expresó en su versión indígena⁴² y, de algún modo, otorga un estatuto de visibilidad a las juventudes étnicas. La coyuntura política en la que emergen el discurso neoindigenista y el respaldo institucional para la organización de festivales musicales favoreció su visibilización. Esta manifestación provocó la sorpresa de muchas personas originarias de San Cristóbal, pues estaban acostumbradas a observar a los indígenas interpretando sólo música tradicional:

Mientras presenciaba un concierto de rock indígena durante el Festival Cervantino Barroco en la Plaza de la Paz, aquí en San Cristóbal, observé cómo dos señoras coletas, vestidas de negro, al salir de la misa de la catedral, se detuvieron un momento sorprendidas a observar la escena. Una de ellas comentó: “Mire usted, co-

⁴² Un ejemplo de cómo esta música se hace visible fuera del espacio local es el hecho de que Sak Tzevul, la banda pionera del rock indígena en Chiapas, representó a México en la Feria Internacional de Turismo 2014, celebrada en Madrid. Esta agrupación se ha presentado en otros países.

madrita, ¡ya enloquecieron a los indios!” Al decir esto, salieron presurosas de ahí, siguiendo su camino (entrevista, VEJ, 2013).

Contrario a lo que se observa actualmente en México, antes de los años ochenta toda manifestación musical asociada al rock nacional fue objeto de censura por su clara relación con las expresiones juveniles y contraculturales (Zebadúa, 2002). Hoy, en cambio, las políticas culturales dirigidas hacia las juventudes indígenas alientan la creación de bandas de rock a lo largo del territorio nacional. El gusto por este género y la adopción de estilos de vida relacionados son prácticas que dejaron de ser un asunto exclusivo de las grandes ciudades. El rock, escribe Simon Frith:

Describe algo que posee tanto significación trasnacional (es un término usual en las transacciones diarias en un gran abanico de culturas musicales mundiales) como especificidad local (sólo tiene sentido al oponerlo a la música tradicional). Más aún, el rock ya no puede ser definido como un estilo musical en sí mismo (aunque todavía se relaciona vagamente con un sonido musical, con la amplificación eléctrica y el ritmo de cuatro por cuatro) ni como una especie de ideología juvenil (incluso si la palabra conserva huellas de esta corriente enfrentada a lo clásico) (Frith, 2002[1996]: 13).

En contextos semirrurales a lo largo del país⁴³ y en algunas regiones de Latinoamérica como Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Perú o Guatemala, han surgido bandas de rock, hip hop, reggae, cumbia y otras expresiones que cantan en sus lenguas maternas y experimentan fusiones con los sonidos de las músicas tradicionales indígenas. En tales contextos, este complejo musical genérico emergente se resignifica como un recurso de las manifestaciones juveniles, pero también

⁴³ En otras regiones indígenas de México los jóvenes también se han apropiado recientemente del rock: yaquis, seris, huicholes, zapotecos, hablantes del wixárika, mixteco, pur'hepecha, yokot'an, nahua o de alguna lengua maya de la península yucateca. Algo similar ocurre en Guatemala, principalmente en los departamentos de Quiché y Huehuetenango.

como una estrategia de reivindicación étnica que proclama la defensa de las lenguas y los usos y costumbres ancestrales, sin que esto signifique poner en cuestión el orden social de sus espacios.

Los nuevos rockeros cantan principalmente en tsotsil y tseltal, los idiomas de raíz maya con mayor número de hablantes en Chiapas, y recientemente en chol, tojolabal y zoque. En la portada del disco más reciente de Lumaltok se lee: “¡Advertencia, este grupo canta en tsotsil”. De los contenidos de las canciones se pueden extraer las siguientes narrativas, evocaciones de su diferencia como jóvenes: “Porque somos jóvenes tocamos rock y porque somos tsotsiles cantamos en nuestra lengua, nos sentimos orgullosos de nuestra cultura y de ser indígenas”.⁴⁴

Las canciones refieren a los imaginarios de sus experiencias amorosas, a las valoraciones de su pertenencia étnica, de su lengua o del cuidado ambiental, al respeto a la naturaleza y los seres sagrados y de alabanza evangélicas. Durante los conciertos, los jóvenes rockeros proyectan elementos de la tradición a la que pertenecen y portan la indumentaria tradicional de sus municipios; esto es, “roquerizan” sus prendas tradicionales. Con esta nueva música asistimos a una dinámica de resignificaciones de lo tradicional indígena; aquella antes reservada sólo al ámbito ceremonial sagrado, ahora se pone en escena como espectáculo fuera del contexto ritual.

Este movimiento trae consigo una serie de transformaciones tanto en la diversificación de la escena y de la noción de “músico indígena”, como en los procesos de producción y consumo musical entre los jóvenes. Aquí convergen el redescubrimiento de lo “propio” y de las creaciones locales en términos musicales, y el recurso de una hibridación marcadora de una diferencia cultural con la que los jóvenes resignifican lo indígena y propician que las fronteras entre los géneros y las tradiciones musicales tiendan a difuminarse.

Pero si el rock es un fenómeno que, junto con manifestaciones juveniles no indígenas, se piensa emblemático de lo urbano, de la música producida y consumida en actos masivos de las ciudades, ¿cómo pudo surgir un movimiento de esta índole en un entorno indígena y rural?, ¿qué procesos intervienen en su emergencia?

⁴⁴ Portada del primer disco de Lumaltok, banda de rock-blues tsotsil, de Zinacantán, Chiapas.

La pertenencia étnica imaginada como depositaria de saberes ancestrales en armonía con la madre tierra y la naturaleza forma parte de los discursos que reiteran los jóvenes rockeros en las letras de sus canciones. En los mismos nombres de las bandas imprimen esta idea: Sak Tzevul (relámpago blanco), Lumaltok (niebla en la tierra), Vayijel (animal guardián), Yibel Metik Balamil (la raíz de nuestra tierra), Uyuuj (animal espiritual), Yochob (inframundo), Xkukav (luciérnaga), Ik'al Joj (cuervo negro), Ik'al Ajaw (dios del viento), Yik'al k'op (expansión de la palabra) y la más reciente surgida entre jóvenes hablantes de tojolabal Yok'el Jkumaltik (el sonido de nuestra palabra). Con estos recursos discursivos reinventan la cosmovisión maya, imaginario que presenta a la población indígena como portadora de elementos inmutables desde tiempos prehispánicos.

DE CONCIERTOS Y FESTIVALES ROCKEROS

Los conciertos celebrados en Chiapas y que han reunido bandas de otras regiones del país y de Guatemala son un ejemplo como circuito de difusión de este movimiento musical emergente de las juventudes indígenas contemporáneas. Así, se implementó primero, en septiembre de 2000, el encuentro “Música indígena, las nuevas creaciones, del costumbre al rock” en foros de la Ciudad de México, donde se presentaron grupos como: Hamac Cassim (seri), Sak Tzevul (tsotsil), Xamoneta (pur'hepecha), Supercoraje (hñahkú) y Lino y Tano (yaquis) (López Jiménez, 2009). Uno de los festivales más recientes fue el “De tradición y nuevas rolas. Trasformación y fusión sonora”, celebrado en noviembre de 2013 en Zinacantán, Chiapas,⁴⁵ en el cual participaron bandas de Campeche, Chiapas, Guerrero, Jalisco, Michoacán, Oaxaca, Quintana Roo, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz y Yucatán; ahí se reunieron hablantes de wixárika, mixteco, pur'hepecha, zapoteco, yokot'an, nahua, tsotsil, tseltal, zoque y de la lengua maya peninsular. Durante este encuentro que duró cuatro días también hubo clínicas y talleres de formación

⁴⁵ Como en otras ocasiones, fue promovido por el CONACULTA mediante la Dirección General de las Culturas Populares y el gobierno de Chiapas.

musical dirigidos por reconocidos músicos de la escena nacional del rock.⁴⁶

Cuatro años antes, en noviembre de 2009, se celebró el Primer Festival de Rock Indígena *Bast'i Fest*, México-Guatemala,⁴⁷ teniendo como escenario las cabeceras municipales de Tenejapa y Zinacantán y las ciudades de San Cristóbal de Las Casas y Tuxtla Gutiérrez. El 1 de mayo de 2010 se efectuó un segundo festival que tuvo como nombre Primer Festival Musical *Kuxlejal k'in*, Fiesta por la Vida, Canto Bajo las Estrellas. La cabecera municipal de Zinacantán albergó a veinte grupos de rock. Nuevamente, el componente de la política cultural oficial tuvo su sello particular: la televisión estatal —Canal 10 de Chiapas— y las radiodifusoras del gobierno estatal transmitieron en vivo el concierto.⁴⁸

La emergencia del rock en municipios indígenas de Chiapas puede estar relacionada con al menos tres procesos inmersos en la historia reciente: en primer lugar, con la reactivación del debate por el respeto a las culturas locales de los grupos indígenas derivado de las reformas constitucionales y, antes, con los Acuerdos de San Andrés; en segundo lugar, con el encuentro y la convergencia de jóvenes músicos y rockeros de otras partes del planeta en el marco del movimiento neozapatista; y, por último, con los procesos urbanos en que se insertan Los Altos de Chiapas y en los cuales colateralmente se mantiene una importancia relativa de la actividad festiva, con la música en un papel protagónico, en particular en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y poblaciones aledañas. Otro elemento significativo es la noción contemporánea de ser joven en las sociedades occidentalizadas. Se idealiza y comienza un proceso de simbiosis. Entre otras muchas prácticas, el gusto por el rock entre los jóvenes impregna energía rítmica, sonora y de la estética de este género musical —que incorpora lenguajes, vestimenta, baile— y, desde estas latitudes,

⁴⁶ Guillermo Briseño y Roco Pachucote (cofundador de Maldita Vecindad), entre otros.

⁴⁷ Organizado por el CONECULTA-Chiapas por medio del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI).

⁴⁸ Este festival de rock indígena fue organizado por el gobierno estatal por medio del CONECULTA-Chiapas, con el apoyo del Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía, promovido, principalmente, en su idea original por el grupo de rock zinacanteco Sak Tzevul.

su aportación creativa es una búsqueda para construir relaciones interculturales.

Además, los grupos generan estrategias propias de posicionamiento y difusión y sus imaginarios en el tiempo y el espacio, vía web, con páginas electrónicas personalizadas y videos que suben a Youtube; crean metroflogs y blogspots o interactúan en redes sociales como Hi5, MySpace, Facebook, Goear o Twitter.⁴⁹ Postean sus perfiles, su producción discográfica y su calendario de “tocadas”. Con estas acciones los jóvenes proyectan una imagen renovada de sí mismos, y se hacen visibles con la actualización de la música tradicional por medio de la fusión con el rock.

En ese contexto de reivindicaciones de las juventudes indígenas y de confluencias sonoras rockeras, entre Zinacantán y San Cristóbal surgió Sak Tzevul, la primera banda de rock indígena en Chiapas. Así lo confirma el fundador del grupo:

A través del Programa de Apoyo a las Culturas Populares (PAC-MyC) fue que recibí mi primer guitarra eléctrica [...] así surgió nuestro proyecto [...] ¿Qué es entonces la costumbre?, nos preguntamos: ¿Acaso la cumbia, la ranchera son ancestrales?, ¿por qué no entrar con el rock? Pero el criterio fue valorar la lengua y llevar el traje tradicional como bandera. A nuestros compañeros mestizos les dijimos: “Si le van a entrar hay que ponerse la camiseta y proyectar la riqueza de nuestra cosmovisión”. Lo que queremos explotar es una identidad (entrevista, DM, 2008).

Actualmente Sak Tzevul es la banda rockera más conocida fuera de Chiapas.⁵⁰ Ha participado en los principales festivales que promueven las po-

⁴⁹ Por ejemplificar con algunos de los grupos y el uso de las redes sociales, tenemos el caso de Lumaltok con Facebook (ver: <https://www.facebook.com/lumaltok.rocktsotsil>).

⁵⁰ Entre sus integrantes se encuentran dos japonesas de formación musical académica que tocan instrumentos de cuerda y viento. Se trata de Rie Watanabe y Kaori Nishii. Esta banda fue una de las organizadoras del festival de rock indígena de México y Guatemala “Bats’i Fest”, en el que participaron agrupaciones de ambos países. SakTzevul fue, junto con Hektal y Yibel Metik Balamil, el grupo anfitrión del concierto Del Rock y Nuevas Rolas, celebrado en Zinacantán en noviembre de 2013.

líticas culturales del país,⁵¹ mientras que uno de sus discos fue difundido en televisión por el Canal 22, el principal medio de difusión cultural en México.

Las canciones del igualmente llamado etnorock también hablan de la paz, de la urgencia del cuidado del medioambiente, de no “tener miedo a ser un indio”, de la admiración por los objetos y los lugares sagrados, como las cuevas, el sol, la mujer o los árboles, y del respeto por el otro. Es un conjunto de imaginarios que en esta expresión musical cobran sentido. Sin embargo, sólo recientemente se incorporó a una joven hablante del tojolabal como vocalista de una banda de rock indígena en el municipio de Las Margaritas. La banda se autodenomina Yok’el Jkumaltik, que en español significa “El sonido de nuestra palabra”, y tiene como voz principal a Hilda Aguilar, estudiante de la Universidad Intercultural de Chiapas con sede en aquel municipio.

EL “BOLOM CHON”: BAILANDO CON MÚSICA TRADICIONAL Y ROCK

Como sucede con gran parte de la música popular mediatizada, elaborar versiones o nuevas interpretaciones de melodías que integran el repertorio de la música “tradicional indígena” de corte ceremonial continúa siendo una práctica extendida. Éste es el caso del “Bolom Chon” y sus variaciones, una de las melodías de más larga duración con que se ha identificado a la música indígena de Los Altos de Chiapas; forma parte del repertorio tradicional interpretado en la marimba y es uno de los bailes folclóricos de esta entidad. Al ser versionado en rock por la mayoría de las bandas, esta melodía funciona como el *soundtrack* de este nuevo género musical, pero lo familiar y el gusto por esta melodía se extiende más allá de pertenencias políticas, religiosas o por diferencia de edad: “A mí me gusta el ‘Bolom Chon’ porque habla del dueño del lugar, habla de Dios. Se parece mucho a lo que nosotros cantamos, como las alabanzas o los himnos” (entrevista, JS, 2010).

⁵¹ Ha participado en el Cervantino de Guanajuato y en el de las Américas de Monterrey, e incluso tuvo participación en los conciertos que formaron parte del Tercer Foro de Música Tradicional y Procesos de Globalización, que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Antropología en 2007.

El “Bolom Chon” evoca al jaguar, animal mítico de la tradición maya. Los sonidos de esta pieza musical han sido los de más larga duración en el contexto ceremonial de Chamula y Zinacantán: se canta, toca y danza a la vez. Con ritmo lento y acompasado, este son es interpretado en tsotsil con voces que rememoran plegarias y lamentos de los “antiguos”; se acompaña con acordeones, guitarras, arpas, sonajas y tambores. Como se trata de música de acompañamiento ritual, se interpreta casi siempre durante las principales festividades religiosas, frente a imágenes sagradas en medio de flores, juncia (hoja de pino), copal (resina de árbol) y *pox* (aguardiente local). Aunque la música ceremonial era prácticamente exclusiva de la cultura pública ritual de estos pueblos, en la actualidad ha pasado a constituirse como parte de un espectáculo en los festivales culturales oficiales de los principales centros urbanos de la entidad.

Por mucho tiempo esta melodía ha sido objeto de adaptaciones y reinterpretaciones, y se ha mostrado como un referente de la música folclórica de Chiapas. Ha sido interpretada tanto por músicos indígenas con instrumentos de percusión —tambores y sonajas—, de cuerdas —violines, guitarras y arpas— y con acordeones, como también por grupos marimbísticos. Recientemente se puede escuchar esta melodía en versiones de rock, blues o jazz. Este son, junto con otras melodías como “El Rasca-petate” y “Camino de San Cristóbal”, forma parte del repertorio tradicional de la marimba y de los bailables folclóricos del estado de Chiapas; por ejemplo, durante las ceremonias escolares de educación primaria es frecuente que los estudiantes realicen representaciones de este baile regional.

La música regional de Los Altos de Chiapas ha sido reinterpretada continuamente. El sistema de cargos religiosos que practican tsotsiles y tseltales exige contratar a músicos para que los acompañen durante los rituales que les corresponde organizar durante largos periodos. Es así como mucho del repertorio musical ceremonial es reciclado cada año, y en algunas ocasiones se graban discos que luego son distribuidos en puestos de venta de música pirata.

El relato de la etnomusicóloga estadounidense Henrietta Yurchenco acerca de esta melodía que grabó en 1944 en Chiapas, publicado en 1946 en la revista *América Indígena*, ilustra la relevancia del “Bolom Chon”:

Aunque los indios de un lugar no cantan las canciones de otros pueblos, mi experiencia es que en muchos casos sí saben cantarlas y hay que insistir para que lo hagan. Una de las canciones más populares entre los chamulas de Chiapas se llama el “Bolom Chon”, que significa tigre animal y es típica del pueblo de Zinacantán, por esa razón los indios de otros pueblos no la cantan por propia iniciativa. A pesar de esta actitud fue posible grabar seis distintas versiones de dicha canción, tanto en el estilo como en la letra (Yurchenco, 2014: 119).

La letra de esta canción que difunden bandas de rock como Sak Tzevul y Vayijel es como sigue:

Kox kox avacan Bolom Chon.
 Kox kox avacan Bolom Chon.
 Chan chan avacan Bolom Chon.
 Chan chan avacan Bolom Chon.
 Kox kox avacan Bolom Chon.
 Kox kox avacan Bolom Chon.
 Chan chan avacan Bolom Chon.
 Chan chan avacan Bolom Chon.
 Bolom Chon ta vinajel.
 Bolom Chon ta banamil.
 Bolom Chon, Bolom Chon ta banamil.
 Bolom Chon ta vinajel.
 Bolom Chon ta banamil.
 Bolom Chon, Bolom Chon ta banamil.

Y su traducción al español es:

Animal Jaguar en el cielo,
 Animal Jaguar sobre la tierra,
 tus piernas caminan chuecas,
 Animal Jaguar,
 tus piernas son largas,
 Animal Jaguar.

Como se describió al inicio de esta obra, en la película *Al son de la marimba* se muestra una versión del “Bolom Chon” interpretada por la Lira de San Cristóbal. El registro fílmico de este son parece ser el más antiguo. En la escena se alude a una “danza típica de los indios de Chiapas” y participa un grupo de bailarines que aparecen ataviados con trajes al parecer de aquella época.

El “Bolom Chon” también sirve como fondo musical en varios episodios de la película mexicana *Balún Canán*,⁵² inspirada en la novela de la escritora chiapaneca Rosario Castellanos. En esta película la melodía es interpretada en tsotsil, aunque las escenas de la cinta se refieren al mundo tojolabal de la región de Comitán y Ocosingo, lugares que describe la novela.

Recientemente, en el documental acerca de la música popular mexicana contemporánea titulado *Hecho en México*,⁵³ estrenado en 2012, el grupo de música tradicional Yajvalel Vinajel, de San Juan Chamula, presenta su versión.

Por su parte, el grupo mexicano Los Folkloristas,⁵⁴ uno de los principales difusores de la música tradicional latinoamericana durante los últimos cincuenta años, grabó su versión de este tema musical como “San Lorenzo Bolom Chon”, en su disco *México: horizonte musical*.⁵⁵ Una de las

⁵² *Balún Canán* es una película mexicana basada en la novela homónima de Rosario Castellanos. La adaptación y dirección fue realizada por Benito Alazraki. Fue protagonizada por Saby Kamalich, Tito Junco y Pilar Pellicer y se exhibió por primera ocasión en México en 1977.

⁵³ *Hecho en México* contiene veinticinco temas: “Tiempo de híbridos/Un rezo universal”, “¿Qué es ahora?”, “México 2000”, “Yo libre porque no pienso”, “El caminante del Mayab”, “En mi vida secreta”, “Somos fraccionales/El mexicano del sur”, “We got the fucking love/Fronteras 1”, “Los ilegales/Fronteras 2”, “Tan lejos de Dios/Fronteras 3”, “El muy muy”, “Sembrar flores”, “¿Quién lleva los pantalones?”, Popurrí “Obsesión”, “La última noche” y “Quién será”, “Me gusta mi medicina”, “El mensajero”, “Mis propios ojos”, “Antes y después de la vida”, “Canción de simples cosas”, “Cuándo llegaré/Mustak”, “Bajo una ceiba”, “¿Quién soy?”, “Nana Guadalupe”, “Bolom Chon” y “¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?”.

⁵⁴ El grupo nació en la Ciudad de México en 1966 con el objetivo de difundir la música folclórica y la nueva canción de México y América Latina. Con una larga trayectoria de más de 45 años, han participado 48 músicos. Desde su fundación, Los Folkloristas se han dedicado a la investigación de las expresiones culturales y al rescate de las raíces folclóricas de México y Latinoamérica, incorporando todo este conocimiento a su repertorio.

⁵⁵ Los temas que incluye este disco son: 1. “Jucheti Consuelito” (D.R.), 2. “La golondrina y el zanate” (D.P.), 3. “El sacamandú” (D.P.), 4. “La paguinita” (D.P.), 5. “Konex-Konex” (D.P.), 6. “El jabali” (D.P.), 7. “Vals y corridita (D.P.)”, 8. “Tierra mestiza” (G. Tamez), 9. “San Loren-

versiones recientes al estilo del jazz latino es la que interpretan el pianista chiapaneco Marco Tulio Rodríguez y su cuarteto de jazz, integrado con maestros de música de la UNICACH.

En cada nueva versión se incorporan nuevos elementos, se combinan instrumentos, se imprimen estilos de ejecución; y al salirse de los espacios ceremoniales o rituales y presentarse como un espectáculo en festivales y otros sitios públicos, esta melodía se desterritorializa y destemporaliza. Se experimentan nuevas representaciones, pero también se atiende a las formas de vestir de corte indio, como también al sistema de iluminación y la amplificación de los sonidos. Durante la puesta en escena de esta música ceremonial los ejecutantes o los presentadores adoptan discursos que exaltan la memoria indígena y el carácter sagrado, y comunmente realizan algún ritual de ofrendas como si se tratara de un acto religioso, por eso también solicitan a los espectadores que los acompañen con respeto y en silencio.

Sak Tzevul, la banda pionera del rock indígena, fue la primera en ofrecer una versión del “Bolom Chon” en este género musical. Le siguieron Vayijel y Jibel Metik Balamil, de San Juan Chamula. La agrupación tsotsil de rock cristiano, Slem K’ok Band (llamas de fuego), de la zona norte de San Cristóbal, por su parte, fusiona algunos estribillos de esta melodía para ironizar sobre la tradición de baile de los *maxes*, danzantes de los ceremoniales en Chamula. La versión más reciente, “Bolom Chon Blues”, es cantada en tsotsil y tocada en blues por Lumaltok. Actualmente, en la mayoría de los conciertos de rock indígena se toca esta melodía, no sólo porque representa el sonido característico de lo indio local, sino también porque al ser versionada como rock, blues, reggae o ska, muchos de los jóvenes asistentes se disponen a bailar, emulando el ritmo que adoptan los *maxes*. Aunque no todas las bandas han grabado este son, casi siempre lo tocan durante los conciertos que ofrecen.

Por tanto, las políticas culturales de la música desde las experiencias locales inciden en un doble proceso. Estimulan la creatividad artística

zo Bolom Chon (D.P.)”, 10. “El pájaro carpintero” (D.P.), 11. “Pez espada y negritos” (D.P.), 12. “Male Severiana” (D.R.), 13. “Gusto federal” (D.P.), 14. “Danzas de concheros” (D.P.), 15. “Yo ya me voy (D.P.)”, 16. “Arriba señor arriba” (D.P.), 17. “Carrizo verde” (D.P.), 18. “Juan sin tierra” (J. Saldaña), 19. “Raíz viva” (J. Ávila).

colectiva, actualizan las memorias musicales y generan sentimientos de pertenencia y nostalgia por el pasado, pero al mismo tiempo, al sostenerse en discursos que ponderan lo indígena como algo homogéneo y estático, las iniciativas políticas pueden reproducir estereotipos, contribuir a generar representaciones como si se tratara de algo homogéneo o acabado y, por tanto, negar e invisibilizar la diversidad musical y creativa.

El rock indígena constituye una experiencia musical que detona creatividad en la agencia de los jóvenes. Si bien son éstos los principales protagonistas de este complejo musical, se trata más de un fenómeno resultado de múltiples relaciones que involucra a muchos actores, entre ellos a creadores de otras regiones del país y del mundo, lo mismo que a las iniciativas gubernamentales. Todo esto dentro de un entorno sociopolítico e histórico que se sostiene en la demanda del reconocimiento por los derechos culturales de los pueblos indios en el marco de las demandas neozapatistas.

A diferencia de otras músicas que también adoptan los músicos indígenas, el rock tiene la virtud de etnificarse. Esto es, se fusiona con la música ceremonial india y se proyecta con referentes étnicos: se canta en las lenguas locales, los rockeros se visten con prendas de confección local y en las narrativas de las canciones se reivindican las pertenencias étnicas, motivos por los cuales se ha expandido de forma creciente entre los gustos de muchos jóvenes. La puesta en escena del rock indígena desde hace ya casi veinte años constituye un claro ejemplo de las transformaciones recientes de la música popular chiapaneca.

Por otro lado, las políticas culturales que apuestan por el impulso de las creatividades artísticas entre las juventudes debieran observar la música como un proceso en constante innovación. Las iniciativas para el fomento musical tendrían que sostenerse en un diálogo permanente entre los agentes sociales involucrados, y la voz de los hacedores y los escuchas debería ser tomada en cuenta. Las iniciativas de promoción cultural estarían orientadas a generar espacios para dignificar las creaciones musicales locales, para el aprendizaje de la ejecución de nuevos instrumentos y de las tecnologías y, por ende, para contribuir a la diversidad musical.

CAPÍTULO 6
LA PRÁCTICA DEL JAZZ EN CHIAPAS.
INTERVENCIONES EN EL PAISAJE
MUSICAL URBANO

En este capítulo se realiza una aproximación a la escena del jazz en Chiapas, observándolo como un fenómeno sociomusical emergente que, a pesar de tratarse de una música de minorías (Hobsbawm, 1999), involucra a diversos actores sociales: músicos, gestores y escuchas; contribuye al enriquecimiento de los paisajes musicales y se posiciona como un recurso de aprendizaje musical y de consumo, principalmente en dos ciudades de la entidad: San Cristóbal de Las Casas y Tuxtla Gutiérrez, aunque también comienzan a configurarse escenas de esta música en Tapachula y Comitán. En estos entornos urbanos los practicantes del género son vehículos de sus armonías, de sus repertorios clásicos y contemporáneos, y actualizan lo musical chiapaneco al incorporar los sonidos con los que se socializaron en el ámbito local, como el repertorio marimbístico y las sonoridades de la tradición indígena, junto con otros elementos de la lírica mexicana.

Al igual que la marimba y el etnorock, el jazz ha pasado a situarse como un objetivo de las iniciativas de promoción cultural al ser empleado como uno de los principales recursos para el aprendizaje musical entre muchos jóvenes y para el diálogo intercultural entre músicos, escuchas y demás actores involucrados. En primer lugar se alude a algunos de los antecedentes de este fenómeno musical, y se continúa con las manifestaciones que ha tenido en Chiapas desde que pasó a constituirse en una industria musical transnacional. Finalmente, se destaca el papel que han jugado algunos de sus principales protagonistas para su desarrollo en la entidad, así como el lugar que ocupa en la construcción de los entramados musicales en las ciudades.

El jazz ha sido definido como el arte de la improvisación, de los encuentros y las convergencias de esas músicas que se reinventan a través de su práctica y, como muchas otras, son resultado de procesos trans-

culturales (Delannoy, 2012). Lo característico de esta forma musical es su apuesta por la libertad del músico como creador (Ruesga, 2012). En cada acto en directo la misma melodía no es ejecutada de manera mecánica, sino que puede adquirir variaciones particulares, reinventarse como sonido nuevo, y eso depende mucho de las condiciones del espacio y de la situación interactiva con el público. Como producto de mezclas, sincretismos o fusiones, el jazz, desde su surgimiento, “por su capacidad incluyente, de hospitalidad, porque está abierto a las fusiones, es un lugar generoso que favorece la eclosión de nuevas identidades” (Delannoy, 2005: 35). Ha penetrado en la cultura popular, favoreciendo el diálogo entre culturas musicales. Eric Hobsbawm lo describió:

No solo como un tipo de música, sino que se había convertido en uno de los fenómenos culturales más importantes del siglo XX [...] muestra el mundo del jazz como un campo cultural formado por los músicos, por los lugares donde el jazz se toca, las estructuras empresariales, industriales y técnicas construidas a partir de la música, las asociaciones que evoca [...] (Hobsbawm en Ruesga, 2015: 12).

En el decreto de Proclamación del Día Internacional del Jazz, la UNESCO expresa: “habla muchas lenguas y se ha vuelto una fuerza unificadora para sus seguidores, sin distinción de raza, religión, origen étnico o nacional” (187a. Reunión, 2011: 2). Desde entonces forma parte de la agenda de fomento musical de organismos de cultura, lo cual ha ocurrido también en Chiapas.

Cuando el jazz nació en los suburbios de Nueva Orleans —ciudad portuaria de encuentro entre afrodescendientes, franceses y españoles— a principios del siglo XX, se sumó a la era de la cultura popular mediatizada. Junto con esa música urbana apareció y se expandió la grabación fonográfica, la radio, el cine y la fotografía. Por esa razón algunos pensadores de la Escuela de Frankfurt, entre ellos Theodor Adorno, veían la naciente cultura de masas como una amenaza que alienaba a las personas, degradaba el arte y propiciaba la pérdida de la libertad individual. Para ellos, la llamada música erudita o culta estaba

siendo amenazada por la música popular y el jazz participaba de su vulgarización.

El jazz latino es una música en encrucijada. Por su naturaleza personifica el hibridismo; es, también, una música de resistencia anclada con las experiencias vividas por distintas comunidades que se encontraron en Nueva Orleans durante el siglo XIX. En esas comunidades se reunieron elementos del Caribe, europeos, africanos e incluso asiáticos. Desde sus inicios, el jazz latino ha sido testimonio musical de diversos movimientos migratorios: es memoria social y cultural; con independencia de sus diferentes estilos y escuelas, ha probado ser el punto de encuentro de personas que se sitúan en la intersección de culturas distintas (Delannoy, 2005: 13).

Desde entonces, sin ser necesariamente una música de consumo masivo se ha expandido en muchas partes del mundo y ha contribuido al crecimiento de la industria discográfica. Los múltiples encuentros entre personas de muchas procedencias en la mayoría de las ciudades portuarias propiciaron que se diversificara como un complejo genérico donde caben muchos estilos que tienen en común la fusión de sus armonías con instrumentos y sonoridades de las tradiciones locales. Junto a lo que se conoce como el jazz clásico de la costa este de Estados Unidos, surgió el latino, una variación que fue incorporando sonidos y tradiciones caribeñas y que comprende un vasto territorio desde Nueva Orleans, el Golfo y el Caribe mexicano y Centroamérica, hasta la desembocadura del Río de La Plata en Buenos Aires, Argentina. De este modo se extendió hasta concretarse en expresiones nacionales como el jazz cubano, el brasileño, el argentino, el mexicano y, dentro de éste, lo que se podría denominar en un futuro como jazz chiapaneco.

Como ya se ha planteado en capítulos anteriores, para la investigación etnomusicológica cada sociedad tiene su propia música, cada lugar cuenta con una tradición musical o con sus sonidos característicos. El jazz no parece ajustarse a esta perspectiva porque al practicarse se produce un nuevo sonido, que lleva algo de lo nacional pero incorpora tanto elemen-

tos globales como locales, es una música que se coloca entre fronteras. Por eso, durante su puesta en escena posibilita la creación de nuevas identidades (Delannoy, 2012). La idea que sostiene la preexistencia de un sonido musical “original” o “auténtico”, como si se tratara de una forma cultural “esencial”, es complejizada por Hall (2010) cuando sugiere que toda práctica cultural es resultado de procesos, intercambios y mestizajes; en el caso del jazz, de procesos de hibridación y de fusión sonora (Ruesga, 2015). Toda la música en América Latina y el Caribe es resultado de procesos e intercambios transculturales porque adquiere influencias de múltiples tradiciones, sea mexicana, latinoamericana o de otras latitudes (Quintero Rivera, 2004).

Desde su aparición hasta la fecha, y en cualquier parte del mundo, jazz es aquella música que no se deja atrapar por ninguna definición, que rompe con sus propios atavismos, que busca ir más allá de ella misma; es multiforme, trasciende las realidades y reinventa su propio sonido (Cérurier, 2010).

En la búsqueda de un sonido propio ligado a un contexto particular, los discursos nacionalistas han dejado de lado el carácter procesual de la producción musical, la cual se puede observar como resultado de la convergencia de saberes. Esta etnomusicología aplicada que se desarrolló en México tendía a invisibilizar la diversidad musical de los espacios locales y, como consecuencia, la multiplicidad de gustos y las experiencias de escucha o de consumo. La supuesta homogeneidad musical en un entorno específico resulta difícil de sostener cuando actualmente es posible acceder a una variada música en vivo, y en especial a aquella desplegada mediante algún dispositivo electrónico, digital o en el espacio virtual de internet. La expansión de ciertas músicas entre los gustos es también resultado del consumo musical en la era digital.

Como ya se expuso antes, tanto la marimba con su repertorio tradicional como la música indígena, y recientemente el “etnorock”, han sido concebidos en el discurso oficial y el sentido común como muestras de la cultura local o de un regionalismo musical. Muchos intérpretes reproducen en sus discursos la idea de que la música que practican constituye un don

o es resultado de la socialización en el espacio familiar. Algunos músicos y sus bandas reciben, en ocasiones, algún tipo de subsidio por parte de instituciones de gestión cultural en la entidad, como la dotación de instrumentos; además de ello, se promueve su participación en espectáculos, festivales o celebraciones cívicas y se les facilitan otros espacios para su difusión. Esto ocurre con la música popular en Chiapas. Se gestiona la dotación de marimbas en la mayor parte del territorio estatal e instrumentos electrónicos para indígenas que han adoptado el rock y otros géneros afines. Sin embargo, siguen quedando pendientes estas interrogantes: ¿qué debemos entender por música chiapaneca?, ¿se trata de aquella que tocan músicos chiapanecos o es la que se toca desde Chiapas?, ¿narra aspectos acerca de Chiapas?, ¿hay instrumentos chiapanecos? Podemos adelantar que lo chiapaneco, en términos musicales, constituye más un imaginario colectivo en constante resignificación que una idea fija respecto a una u otra práctica en particular, porque, como veremos, la producción y la experiencia del consumo musical son también procesos heterogéneos.

EL JAZZ EN CHIAPAS

El jazz ha estado presente en la vida musical de los entornos urbanos del estado y en muchas ciudades a lo largo del territorio nacional desde que el género se expandió como una industria musical transnacional (Célérier, 2010; Derbez, 2015); en esta entidad del sureste mexicano, sus armonías fueron integradas a las marimbas orquestas que emulaban el formato de las *big bands* de la era del *swing*, también nombradas como “marimbas jazz band”.

En las marimbas de Chiapas existe una parte que es primordial en el jazz, “la improvisación”, la cual además utiliza tensiones armónicas y acordes substitutos que los músicos tradicionales han copiado de oído de grabaciones y estilos de otros solistas [...] Fue común escuchar en los bailes populares de los años cincuenta y sesenta temas como: *Pennsylvania 6-500*, *In the mood*, *Patrulla Americana*, *Nighthand day*, *Collar de perlas*, *Blue moon*, etc. E incluso en el primer disco realizado por una marimba en Chiapas, en el año

de 1957 con la Poli de Tuxtla, se grabaron varios estándares de jazz (Moreno, Maza y Pavía, 2016: 43, 44).

El arte de la improvisación, elemento que distingue a este género, ha sido una práctica frecuente entre los marimbistas durante sus actuaciones en vivo. Lo distinguen también las fusiones con las armonías tradicionales de los espacios locales y su condición contingente porque esta música siempre es reinventada y en cada acto se crean nuevas posibilidades. Se trata entonces de dinámicas de hibridación: “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2001: III). Todo esto en un entorno social de confluencias, de desarrollo de las industrias culturales del entretenimiento, así como de nuevas formas de habitar la ciudad, donde ocurren múltiples encuentros entre intérpretes y escuchas de otras latitudes. La noción de hibridación:

[...] no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además pone en evidencia el riesgo en delimitar identidades locales como auto contenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización (García Canclini, 2001: 17).

En la popularización de las marimbas orquestas en Chiapas al estilo de las grandes bandas de Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo pasado, como se mencionó en el capítulo anterior, participaron activamente los Hermanos Domínguez gracias a sus aportaciones a la música popular y al jazz latino. Pensar la escena chiapaneca del jazz conduce a hablar de sus protagonistas, actores, músicos, audiencias y gestores culturales, de la ciudad que se activa como destino turístico, y de los lugares, instrumentos y repertorios de esta forma de hacer arte. ¿Quiénes la generan, quiénes son los escuchas, quiénes la producen y difunden, cuáles son los circuitos de esta música, cómo se gestaron y reproducen en la actualidad?

Sin embargo, después de varias décadas el jazz no mostró una renovada vitalidad hasta la década de los noventa, y esto se produjo gracias a la participación e intercambios de muchos músicos que actuaban en la esce-

na local y de otros actores involucrados, así como a la apertura de espacios de difusión cultural. Por ejemplo, en San Cristóbal de Las Casas desde finales de los noventa interactúan instrumentistas, muchos con formación académica y reconocidos en la escena jazzística local, que han nacido aquí o que adoptaron la ciudad como lugar de residencia. Son enlistados aquí algunos de estos ejecutantes, en relación con sus respectivos instrumentos: Otto Anzures, Ciro Liberato y Romeo Ramos (bajo y contrabajo); Patricia Reyes, Pepe Mijangos y Roberto Blanco (piano); Abraham López Calderón, Alejandro Trujillo, Milo Tamez y Enrique Martínez (batería); Julio Flores, Pedro Cervera y Tom Kesler (guitarra); Sebastián Manesse (saxofón); Jessi Newling, Isabel Zuleta y Lucy Sessions (voz); Rafael de Jesús Olid Cervantes (trompeta) y Manuel Durán (músico y productor), entre otros. Ellos, a su vez, experimentan con artistas en tránsito por esta ciudad.⁵⁶ En Tuxtla, por su lado, residen académicos y gestores de las licenciaturas de jazz y música popular de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas: Luis Felipe Martínez (pianista y director de orquesta), Miguel Cruz y Abenamar Paniagua (percusionistas), Luis Navarro (contrabajista), Israel Moreno (vibrafonista) y Marco Tulio Rodríguez (pianista), entre otros. En ambos entornos urbanos los músicos también funcionan como agentes de cambio cultural al organizar eventos y gestionar espacios para la promoción y el aprendizaje musical.

Sabía que había jazz en muchos lados; que sin ser (ni pretender ser) una música de masas, en todos los estados de esta república había propuestas jazzísticas de todo tipo. Pero sinceramente nunca imaginé que fuera tanto. Solo en Chiapas, por ejemplo, hay jazz en Tapachula, Comitán, San Cristóbal de Las Casas y Tuxtla Gutiérrez (Malacara, 2016: 9).

⁵⁶ Por mencionar sólo algunos músicos de la escena del jazz internacional y nacional que recientemente han ofrecido talleres o interactuado con jóvenes en espacios de enseñanza musical en Chiapas: Ciro Batista, percusionista brasileño; Alain Brunet, trompetista francés; Mario Forte, violinista franco-árabe; el pianista Martin Medisky; el guitarrista estadounidense Todd Clouser; el baterista argentino Herman Hech, etcétera. Y nacionales como los contrabajistas Agustín Bernal y Aarón Cruz, los pianistas Hector Infanzón y Eugenio Toussaint o las cantantes Irida Noriega, Ana Sánchez y Leika Mochán.

Para aproximarse a la historia reciente de la práctica del género en Chiapas se deben considerar al menos tres procesos que convergen en la configuración de una escena jazzística caracterizada por las fusiones de las sonoridades locales con las innovaciones: 1) los encuentros entre músicos locales y quienes viajan por el estado a raíz de que esta región cultural se significó como destino turístico y espacio social para una intensa actividad política derivada del levantamiento neozapatista; 2) los procesos urbanos recientes, las migraciones y el desarrollo turístico, que propician nuevas formas de experimentar la ciudad, así como 3) las políticas culturales de la música, que ponderan como sello las sonoridades, y las identidades locales y la implementación de festivales, junto con la enseñanza y la reciente creación de las licenciaturas de jazz y música popular en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

El movimiento jazzístico en Chiapas se gestó en dos momentos históricos. Primero hay que destacar el papel de las industrias culturales del entretenimiento en la difusión de esta música desde la primera mitad del siglo pasado. Industrias del entretenimiento como el cine, la radio, la producción discográfica y la televisión contribuyeron a la globalización de la música. En ese contexto se sitúa el legado del jazz latino de Alberto Domínguez con “Perfidia” y “Frenesí”, dos boleros estándares del género, como se relacionó en el capítulo 4.

Otro personaje de la escena del jazz en México fue Hilario Sánchez del Carpio,⁵⁷ compositor, marimbista, pianista y trompetista nacido en Bochil, Chiapas, en 1939. Él y Micheline Santin, “Micky”, su esposa de nacionalidad francesa, con quien trabajó a dúo durante casi cincuenta años, fueron pioneros del jazz mexicano, que también puede ser catalogado como parte del latino. Su disco *Jazzteca*,⁵⁸ publicado en la Ciudad de México en 1966, marcó “un antes y un después en la historia del jazz nacional”, sostiene Alain Derbez, historiador de este género en México, porque en él se fusiona el jazz con tradiciones musicales de la lírica mexi-

⁵⁷ Ver documental *Hilario: un músico extraviado*, del videoasta Roberto Bolado. Canal 22. México.

⁵⁸ Fue grabado por Capitol. Incluye composiciones de Thielemans, Rafael de Paz, Esperón y Cortázar, Luis Demetrio, María Grever, Consuelo Velázquez, etcétera (Derbez, 2001).

cana como “Jalisco no te rajés”, “La cucaracha”, “Mariquita linda” o “Las chiapanecas”. Como muchos en Chiapas, Hilario Sánchez se inició con la marimba. Produjo otros discos; uno grabado en Cuba (1970) y otro en Francia (1973). En 1993 grabó en México el disco *Al oído de las cosas*, el cual incluye poemas de Rosario Castellanos, García Lorca, Alí Chumacero, Jaime Sabines y Ramón López Velarde, musicalizados por Sánchez y cantados por Micky (Derbez, 2001), y *Cantabaile*, donde resalta la música chiapaneca representada con ese instrumento acompañando poemas de autores chiapanecos.

Actualmente el jazz en Chiapas se produce entre dos espacios política y étnicamente diferenciados: San Cristóbal de Las Casas y el resto de la entidad, representada por Tuxtla Gutiérrez.

SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS: PUERTO DE MONTAÑA Y CIUDAD MUSICAL

Después del levantamiento neozapatista, con la llegada masiva de visitantes y el incremento de espacios para la práctica de la música en vivo, se potencializó la experiencia de la nocturnidad en esta ciudad. Calles, teatros, restaurantes o bares son lugares que se activan con la música. La que se ofrece en esta ciudad, mayormente habitada por jóvenes, es cada vez más variada, y se puede decir que los músicos de jazz en San Cristóbal dialogan con otros géneros como el rock, el reggae o el ska.

El DaDa Jazz Club y el Latino's Bar son dos espacios situados en el centro histórico de la ciudad.⁵⁹ El primero es el lugar de encuentro de los músicos de este género, mientras que el segundo se distingue por la difusión de música latina. Así, en esta ciudad se configura una escena jazzística, la cual también incluye *jam sessions*, presentaciones de discos y de libros,⁶⁰ festiva-

⁵⁹ Otros bares que también fungen como espacios de difusión cultural localizados en el centro de la ciudad son: Revolución, Entropía, El Paliacate, 500 Noches y Cocoliche.

⁶⁰ El 18 de abril de 2008, durante la presentación del disco *Doncella* de Ameneyro en el teatro de la ciudad Hermanos Domínguez, Antonio Malacara, crítico mexicano de jazz de Radio UNAM y Radio Educación, presentó su libro titulado *Un viaje al fondo del jazz*. El 30 de mayo de 2014, Luc Delannoy, filósofo e historiador de jazz latino, ofreció la conferencia “Jazz: la transculturalidad” y presentó sus libros *Caliente*, *Carambola* y *Convergencias*, editados por el Fondo de Cultura Económica.

les, conciertos didácticos en auditorios y plazas de barrios, cursos,⁶¹ talleres⁶² y debates sobre el género.

Acerca del jazz en México y su expresión en San Cristóbal de Las Casas, escribe Pepe Janeiro (2012):

Al viajar al sureste de México encontramos un luminoso concepto con más de una década pregonando jazz; su cultura, su escucha, su enseñanza y, desde luego, su disfrute. Son los *Ameneyro*, concepto que brilla como muestra de un botón del jazz en México. La ciudad de San Cristóbal de Las Casas, en el estado de Chiapas, ha sido mágicamente un poderoso imán que atrae propuestas culturales interesantes y diversas; quizá por su naturaleza salvaje y sus misteriosas selvas. Ameneyro no fue ajeno a ese llamado y presto acudió con mayor resolución a provocar ideas de jazz, que ya estaban sembradas desde antes; sus integrantes son, en buena parte, el detonante en la difusión y comprensión del arte sincopado en el sureste de México; desde su apreciación, enseñanza y lúdico disfrute hasta su mercadeo, es un proyecto diferente a las diversas propuestas en el país; estar lejos del centro de México los hace extrovertidos y únicos: su apreciación es distinta y más serena, sus colores y olores son más jugosos y ricos. La perspectiva de estos músicos es diferente y no va de la mano con el llamado *mainstream* (Janeiro, 2012: 341-343).

De esta ciudad afirma Patricia Reyes, la pianista:

Muchas personas identifican a San Cristóbal como un lugar donde hay un movimiento de jazz. Hay bandas que están haciendo

⁶¹ “Historia y vibraciones del jazz. De los campos de algodón al jazz latino” fue el curso que impartió la pianista Patricia Reyes, entre octubre y diciembre de 2015, en el CESMECA-UNICACH.

⁶² El Ingenio de Germinalia A.C. es un espacio creativo para la formación artística y una de las principales opciones gratuitas para el aprendizaje musical entre jóvenes de la ciudad. En su Programa de Creación Musical, coordinado por el músico Manuel Durán, especialistas de este género de la escena nacional e internacional han impartido talleres con regularidad.

fusiones interesantes y que han despertado su interés en estudiar jazz, como el caso de algunos chavos de la comunidad tsotsil de Zinacantán. Desde San Cristóbal, los jóvenes miran al jazz como la opción para crear su propia música y, por vivir en un lugar como éste, tienen la posibilidad de exponerla; incluso, la apertura del DaDa Jazz Club impulsó la actividad jazzística del pueblo. En definitiva, nuestra música suena muy diferente a muchos proyectos de jazz en México. Se ha dicho que no es jazz lo que hacemos porque no suena a las últimas tendencias en los Estados Unidos... ¡Pero cómo, si vivimos en México! Nuestra forma de hacer música es dejarse seducir por lo que salga, nunca se ha pretendido sonar como fulanito o como tal grupo, además de no tener prejuicios con la música nacional. Creemos que eso es lo más importante. Nos gusta experimentar para cada producción porque sentimos que es ahí donde está la propuesta y evolución. Quizá por eso nos alejamos sustancialmente de ser etiquetados en esto, porque nuestra música va cambiando constantemente (Janeiro, 2012: 342).

Ejemplos de ello pueden escucharse en los discos *Tele-Visión* (2005) y *Doncella* (2009) de Ameneyro.⁶³ La banda incorpora los sonidos incidentales o el paisaje sonoro de San Cristóbal, como las campanas de una iglesia, el sonido del mercado, el de la radio, etcétera.

Otro músico relevante en la escena del jazz y la música alternativa en San Cristóbal fue el músico, pintor, escritor y compositor argentino Sergio Borja, con su banda conocida en el medio local como El Capitán Flais y su Barca, que adoptó esta ciudad como residencia desde los años ochenta del siglo pasado. En torno a El Capitán Flais se congregaron músicos jóvenes que trabajaban en el circuito de los bares de San Cristóbal. Alrededor de su embarcación fue gestándose un movimiento de música alternativa que trataba de alejarse del ska y el reggae predominantes en la década de los noventa. Es por eso que muchos de los músicos migraron de sus preferencias hacia el jazz o lo alternaron con otras formas.

⁶³ Patricia Reyes, Ciro Libertato y músicos invitados forman Ameneyro, agrupación de más larga duración en la historia reciente del jazz que se produce en Chiapas.

Tal es el caso de Otto Anzures, contrabajista y gestor del DaDa Club Jazz, lugar que ha convocado a jazzistas de muchas procedencias, o de Enrique Martínez, fundador, junto con su hermano Damián, de la banda rockera Sak Tzevul. En 1997, con el surgimiento del cuarteto La Venganza de Moctezuma comenzó a gestarse una nueva escena del jazz en esta ciudad.

Sin embargo, la música marca procesos civilizatorios; sin pretensión evocativa o nostálgica, se puede sugerir que indica lugares y espacios de subversión; esto ocurre en especial en el caso del jazz, que se genera desde la experimentación. La producción titulada *Tele-Visión* (2005) de Amejeyro inquietó por los niveles de confrontación al interpelar a los medios masivos de comunicación desde su título. El uso de la marimba en la interpretación del maestro Alexis Díaz —también integrante del ensamble marimbístico Hermanas Díaz— hace que en ocasiones raye en lo atonal, predisponiendo al escucha de Chiapas a rememorar un sonido más armónico. El ejecutante confronta históricamente un instrumento pensado para la fiesta familiar de los barrios o las otrora serenatas callejeras.

Los títulos de algunas de las composiciones de esta agrupación buscan enfascarse en esa confesión política de los músicos: “México 2000” o “Danza del poder” transparentan su posicionamiento ideológico. Para la producción de *¡Écolecua!* (2012), en los interiores del disco el crítico Antonio Malacara escribe:

Allá arriba, en los Altos de Chiapas, donde por alguna reverente argucia de Natura convergen los aires y los aromas y los sonidos todos de la historia, se está haciendo música nueva, música nueva ataviada a la usanza del jazz, de ésa que no le avisa ni al mercado ni a la academia ni a los jazzistas mismos, que sólo aparece... para el bien de nuestro ser y para el optimismo de nuestro estar. [...] Mientras Ciro y Julio proponen la mayoría de las composiciones, al final Paty rediseña, redefine el cielo y lo tiende sobre su manto para que todos nosotros, la multitud vil de los mortales (como nos dice el hermano Carlos), recuperemos el sentido de la existencia en un país tan a punto de irse a la meritita chingada.

En el disco *Doncella* (2008), dedicado al planeta Tierra, como se lee en su cubierta, Julio Flores, guitarrista, agradece y dedica su trabajo en el grupo Ameneyro a “todos los músicos y amigos de San Cristóbal, a los que luchan, se caen y se levantan cada día por dignificar la vida”.

TUXTLA Y EL JAZZ CHIAPANECO

En Tuxtla otros derroteros confluyen en su difusión. La Escuela de Música de la UNICACH es una de las principales promotoras. Allí surgió el grupo *Na'rimbo* en 1998, ensamble que promueve la versión moderna de la marimba y fusiona los ritmos del jazz latino con el folclore de Chiapas y el legado de los Hermanos Domínguez.

Na'rimbo empieza a tener una influencia muy fuerte en el sentido de agarrar los temas mexicanos o locales o folclóricos de la región y rearmónizarlos. Ese es el concepto que tiene *Na'rimbo*: involucrar la marimba, la temática mexicana, y rearmónizar y hacer improvisaciones [...] Para mí, *Na'rimbo* es el grupo emblemático, vamos a decir, en términos de pasar de la tradición y del concepto de marimba orquesta a ser un grupo con otra proyección, hasta hacer cosas de música contemporánea. *Na'rimbo* tomó la decisión de empezar algo en términos de música de jazz latino y de incorporar algunos swings ahí, con todo el atrevimiento de tener la música folclórica y de repente hacerla swing (Martínez, 2016).

En 2008 el Centro de Estudios Superiores en Artes de la mencionada universidad creó la licenciatura en jazz y música popular, lo que propició el encuentro de muchos jóvenes con el jazz y, por tanto, la generación de bandas que se adhieren a esta práctica musical. “La importancia de la creación de un plan de estudios de licenciatura en jazz y música popular es la de abrir un nuevo campo de acción para el futuro cultural y artístico de Chiapas”, escribe Luis Navarro (2008), contrabajista y profesor de esa escuela de música. En ese contexto se creó también la Big Band de la UNICACH, integrada por estudiantes y maestros de esta universidad y dirigida por el pianista Luis Felipe Martínez. En este entorno musical

universitario han surgido muchos proyectos; profesores y alumnos participan de una importante producción discográfica que abona al enriquecimiento de este género.

La Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, a través de Israel Moreno, y otras instituciones de cultura organizan desde el año 2000 el Festival Internacional de Marimbistas, en el cual se establecen y sostienen contactos con músicos de la escena del jazz latino, como el vibrafonista Víctor Mendoza, radicado en Estados Unidos, y muchos otros. El desarrollo de este género en el estado ha procurado el perfeccionamiento de instrumentistas en marimba, piano, guitarra, bajo, chelo, contrabajo, vibrafono y voz.

Mientras en San Cristóbal se han realizado nueve versiones del Festival Jazz Las Casas y dos del Festival Espontáneo, organizados por iniciativas de músicos y gestores locales, en Tuxtla hasta el año 2015 se habían celebrado tres encuentros de este género. Estos conciertos atraen a músicos adscritos a la escena del jazz internacional y constituyen un espacio para su difusión y el diálogo con los músicos y las audiencias de Chiapas.

Si se pretendiera establecer una distinción entre el jazz que se produce en Tuxtla y en San Cristóbal, ello nos conduciría al debate acerca de las identidades sociales. El primero tiende más a la reinención identitaria en términos musicales, exalta en su repertorio la chiapanequidad e incorpora la marimba. En San Cristóbal, lugar de músicos inmigrantes, el jazz es más experimental y diversificado en sus estilos, además de que entre sus heterogéneas narrativas se promueven reivindicaciones de orden político.

COMO AGENDA CULTURAL

En Chiapas se está desarrollando una etapa de gran auge musical; han nacido múltiples festivales de rock, reggae, hip-hop, jazz, marimba y rock indígena durante los diez o quince últimos años, a partir aproximadamente del año 2000; por ejemplo, surgió el Festival Espontáneo, un esfuerzo de DaDa Club Jazz y el CONECULTA, con la intención y el propósito, dice una nota de prensa de la institución, de “promover el jazz y la

música creativa”. Y termina el comunicado: “[...] el CONECULTA-Chiapas reafirma su compromiso de fomentar una política cultural del estado sin burocracia, plural, abierta e incluyente.”⁶⁴

Rompiendo Fronteras (*Breaking Borders*)⁶⁵ fue un festival que se realizó en fechas recientes en esta ciudad, en el marco de las festividades tradicionales del barrio de San Antonio, los días 10 y 11 de junio de 2016. Este encuentro musical fue gestionado por el contrabajista Otto Anzures y otros artistas locales. Se realizó en dos escenarios que fueron instalados en el Cerrito de San Cristóbal; el festival reunió a veintiuna bandas de Estados Unidos, México y Centroamérica e incluyó conferencias y presentaciones de libros en distintos foros.

El paisaje sonoro del sur de México, en Chiapas, en San Cristóbal de Las Casas, puede ser traducido para ir armando el entramado de expresiones musicales en la ciudad, donde se suman conciertos en los teatros, a “tocadas” en los bares, calles y banquetas. La reproducción en los espacios públicos es variada y la producción en los circuitos urbanos, amplia. En la ciudad se producen imaginarios y representaciones en la música y sus letras, muchas de las cuales son evocaciones, en piezas y en el arte de los discos, que dan cuenta de la región, el pueblo, el espacio y los fenómenos sociales.

Se puede pensar en la ciudad y lo urbano como espacios generadores de músicas y sonidos particulares, donde ésta se construye y reconstruye desde su significación a partir de reglamentaciones y planes de crecimiento, y donde las luchas por la apropiación del espacio son constantes.

Son muchos los ejemplos de la música local versionada en jazz. Desde los sones y zapateados del repertorio tradicional de la música chiapaneca como los que experimenta el grupo Na'rimbo de la UNICACH, hasta el repertorio de los Hermanos Domínguez, pasando por el “Bolom Chon”. Así, el jazz latino gestado desde Chiapas, al igual que la marimba y el etnorock, dialoga con los procesos musicales globales:

⁶⁴ Nota de prensa del CONECULTA-Chiapas (<http://www.conaculta.gob.mx/estados/saladeprensa>).

⁶⁵ Ver: <http://www.rompiendofronteras.org/>.

Salir de sí para el otro —atestiguar, salir de sus lugares de origen para ir al encuentro de espacios diferentes—, descubrir; tal parece ser la vocación del jazz latino y también de aquellas y aquellos que le dedican su vida y lo miran cara a cara. Confluencia de voces diferentes, y de caminos, que atraen a la tradición (Delannoy, 2005: 350).

Como se sugirió al comienzo de este capítulo, la difusión del jazz es también una iniciativa de la UNESCO. Desde noviembre de 2011, fecha en que se declaró el 30 de abril como el Día Internacional del Jazz, Irina Bokova, directora general de la organización, planteó:

En tiempos de cambio e incertidumbre, necesitamos más que nunca el espíritu del jazz para unir a las personas, especialmente los jóvenes de ambos sexos, para alimentar la libertad y el diálogo, tender nuevos puentes de respeto y comprensión, reforzar la tolerancia y la cooperación.⁶⁶

En el decreto la UNESCO establece:

A lo largo de los siglos la música ha demostrado ser un poderoso medio de comunicación. Cuando ésta surge de la fusión de estilos musicales de diversas procedencias y logra una expresión armoniosa a la que son sensibles muchas culturas distintas, el acercamiento es total. El jazz es un ejemplo de este proceso. Mezcla de tradiciones musicales europeas y africanas, este estilo musical único nació en el sur de los Estados Unidos, pero hunde sus raíces en África. El jazz se ha convertido en una forma artística internacional, que evoluciona a medida que viaja por el mundo, tomando prestado lo mejor de otras naciones y regiones para enriquecerse. Reacio a toda definición, el jazz habla muchas lenguas y se ha vuelto una fuerza unificadora para sus seguidores, sin distinción de raza, religión, origen étnico o nacio-

⁶⁶ Ver la página de la UNESCO: <http://www.un.org/es/events/jazzday/>.

nal. En el 100º Congreso de los Estados Unidos el jazz fue declarado “tesoro estadounidense excepcional y valioso”, pero hoy en día pertenece a todo el mundo (UNESCO, 187º Reunión. París, agosto 2011).

Y éstas son las razones que ese organismo estableció para promover la celebración:

- El jazz rompe barreras y crea oportunidades para la comprensión mutua y la tolerancia;
- es una forma de libertad de expresión;
- simboliza la unidad y la paz;
- reduce las tensiones entre los individuos, los grupos y las comunidades;
- fomenta la igualdad de género;
- refuerza el papel que juega la juventud en el cambio social;
- promueve la innovación artística, la improvisación y la integración de músicas tradicionales en las formas musicales modernas y
- estimula el diálogo intercultural y facilita la integración de jóvenes marginados.

Esta aproximación a la escena del jazz en el espacio local también permite observar la ciudad como un puerto de contacto que produce sonoridades en constante cambio, donde los agentes sociales que la promueven, músicos y escuchas, redefinen continuamente el contexto urbano. Mediante el seguimiento de la difusión del jazz en Chiapas es posible observar, como en la marimba y el rock, sus transformaciones musicales más recientes y, por tanto, el surgimiento de nuevas identidades musicales. La experiencia del jazz es un recurso para observar cómo se construye el espacio local como un caleidoscopio musical que se reinventa permanentemente y, al mismo tiempo, para pensar la música como un proceso en el que es posible dar seguimiento a sus reelaboraciones y su circularidad. Y, como planteó Ted Gioia, la historia de este género se está produciendo en

los lugares en que se pone en escena: “Lo que fue primero la música de un pueblo y después de una nación es hoy un fenómeno mundial, su historia promete convertirse en muchas historias, muchos sonidos y muchos cuentos todavía por revelar” (2002[1997]: 519).

CONCLUSIONES
ENTRAMADOS SONOROS ENTRE
LA TRADICIÓN Y LA INNOVACIÓN

El propósito de esta investigación es examinar la música popular que se produce en los espacios urbanos de Chiapas, haciendo énfasis en aquellas expresiones que por diversas razones de orden social, político o creativo, se ponderan como representativas de la cultura local. Estas expresiones musicales pueden leerse como el correlato de procesos históricos de hibridación. A través del paisaje sonoro de Chiapas podemos comprender sus procesos socioculturales y cómo la tradición es un recurso narrativo que se pone en diálogo con dinámicas globales para generar, así, nuevas propuestas y comunidades musicales.

Desde la época colonial, en Chiapas se han producido múltiples confluencias culturales e hibridaciones que desmienten la pretensión de que aquí pueden encontrarse identidades puras, auténticas o autocontenidas. La sonoridad urbana de Chiapas exalta diversas formas de chiapanequidad: mestizas, indígenas y globales, portadoras de distintas narrativas que arrastran tras de sí historicidades y experiencias sociales diversas. Por ello, el paisaje sonoro local es complejo, rico, creativo. Si retomamos la metáfora del caleidoscopio, cada imagen musical es producto de la confluencia de diversos fractales.

Se partió desde una experiencia empírica y una perspectiva que refleja una heterogeneidad sonora, caleidoscópica, resultado de múltiples procesos relacionales. La música se analizó como una práctica creativa que diversos actores sociales reinventan y actualizan continuamente en los entornos locales a través de nuevas versiones, reinterpretaciones y fusiones entre géneros e instrumentos. La música observada como un proceso cambiante cruza fronteras materiales y simbólicas, del mismo modo que músicos y escuchas transforman sus experiencias de apropiación y reproducción de este arte performático.

La historia social de la música en Chiapas, aparte de no estar escrita, hasta hace poco permanecía ausente en el mundo de las ciencias sociales

como tema de estudio (Fábregas, 2012). Si bien se han realizado algunas aproximaciones desde la perspectiva etnomusicológica a partir de la segunda mitad del siglo pasado (Lee y Esponda, 2014) o desde la literatura relativa a la marimba aquí aludida, la música observada como un hecho cultural diverso sigue ocupando un lugar marginal en la reflexión teórica. En esta investigación se ponderan los campos cultural y creativo, hasta ahora poco atendidos en el sureste mexicano, un área de reflexión desde la que se analizan las dinámicas de las diversidades culturales y artísticas. Entonces, situado en un campo de producción de conocimiento aún embrionario, este trabajo contribuye al conocimiento de cómo se gestan los procesos musicales en los contextos locales.

El estado de Chiapas enfrenta los más altos índices de marginación y de injusticias sociales. Como suele ocurrir en muchas otras regiones, desafía serios problemas de inseguridad por cacicazgos políticos y delincuencia organizada, discriminaciones y exclusiones por diferencias étnicas, políticas o religiosas, y desigualdades en el acceso al trabajo y a mejores condiciones de vida. Como puerta de entrada a Centroamérica, Chiapas es una región fronteriza que comparte un territorio en el que se gestan múltiples intercambios interculturales y por donde transitan miles de migrantes centroamericanos que buscan mejores opciones para sobrevivir. En este complejo marco sociocultural, entre fronteras, y a pesar de los grandes problemas históricos de la región, es importante destacar la enorme creatividad social y cultural que encuentra su narrativa en las diversas manifestaciones musicales que dan cuenta de los procesos migratorios, de los posicionamientos políticos, y de las tramas identitarias, mediáticas y religiosas.

Ese entorno de vulnerabilidad social y de reproducción de altos índices de pobreza repercute en la dignidad y la calidad de vida de la mayoría de quienes habitan en los espacios rurales y urbanos. No obstante, el levantamiento neozapatista de 1994 y el proceso mediático que desencadenó hicieron visible esta región del sureste mexicano más allá de sus fronteras, y muchas transformaciones en el ámbito cultural y artístico han estado relacionadas precisamente con estos eventos tan relevantes en la historia reciente: los procesos políticos y mediáticos desencadenados después de la aparición pública del EZLN.

En respuesta a una deuda histórica contraída con la población indígena, instancias gubernamentales gestionaron proyectos para el desarrollo humano en diversos ámbitos, lo que ocasionó que en pocos años se generaran cambios en la esfera de lo cultural; particularmente, se potencializó la producción y la difusión de la música. En los espacios urbanos hubo más intercambios y encuentros de saberes, experiencias y políticas para el fomento y la preservación de las tradiciones musicales, lo que conllevó la experiencia de aprendizajes entre creadores locales y visitantes de otras latitudes. Así, por ejemplo, comenzaron a aparecer manifestaciones antes no practicadas en el espacio local que proponen la defensa de las lenguas originarias: el *bats'i rock* (rock verdadero, en tsotsil) o *Yok'el Jkumaltik* (el sonido de nuestra palabra, en tojolabal), como el “etnorock”, el “etnoblues”, o la fusión de armonías del jazz con sonoridades locales que da como resultado el jazz latino o experimentos que pueden denominarse como jazz “chiapaneco” y “etnojazz”. Estas iniciativas de intercambio musical favorecen el diálogo y la diversidad social. Entonces, se puede sugerir que en las dos últimas décadas Chiapas, en especial sus principales ciudades, experimentaron un proceso de musicalización y de espectacularización de sus calendarios festivos. Esta diversidad sonora conduce a replantearse la idea de que las sociedades se mantienen apegadas a sus tradiciones o que son entidades homogéneas, como muchas veces se ha pretendido describir al estado.

El cambio social, político y cultural que ha experimentado la entidad desde hace veinte años se transforma en condición de posibilidad para reproducir, actualizar y reinventar la música popular urbana, entendida como un proceso construido en el cual convergen tradición, memorias, identidades y prácticas mediáticas o políticas de intervención cultural.

Tanto la marimba como el etnorock y el jazz dialogan con la globalidad. Por ejemplo, la marimba se actualiza con regularidad en diversas manifestaciones musicales, sus sonidos ya no habitan exclusivamente el instrumento de madera cuyas coordenadas eran la música regional chiapaneca, pues han sido incorporados en los teclados modernos por tecno-grupos y llevados a los marcos de músicas globales como el rock (Escucha Chiapas) o el jazz latino (Na'rimbo). De modo similar, gran parte del repertorio escuchado en Chiapas por más de medio siglo continúa repro-

duciéndose en nuevas versiones y reinterpretaciones o como una forma de reciclaje musical; es decir, se trata de una música antigua que al actualizarse adquiere sonidos modernos; sonoridades almacenadas en las memorias colectivas que permiten la identificación de músicos y de escuchas en el espacio local, y la articulación, a la vez, de identidades musicalmente imaginadas.

La música urbana en Chiapas es resultado entonces de un proceso creativo derivado de múltiples interacciones. Como experiencia colectiva, puesto que las expresiones musicales se mantienen vinculadas a los sujetos y al contexto social, se inscribe en un proceso de intercambios sonoros configurados en latitudes y momentos distintos. No se trata, entonces, de hechos aislados, sino de procesos sociales más amplios que tienen que ver con reivindicaciones utópicas e ideológicas, en las cuales intervienen la creatividad de los músicos y dinámicas de mayor alcance propiciadas por el mercado de la música, las industrias culturales de difusión y comercialización, las políticas estatales y los actores de la sociedad civil organizada.

La tradición como narrativa de la música

Como se ha mostrado, en esta música popular urbana la tradición es una narrativa central. Paradójicamente, a pesar de que la marimba es un vehículo para interpretar cualquier música del mundo, se sigue considerando el instrumento más tradicional de Chiapas. El etnorock recupera sonoridades de la música tradicional y las fusiona con esta música global, y el jazz, que pareciera la “menos chiapaneca” de estas músicas, también se chiapanequiza al incorporar en sus repertorios sonoridades de la tradición local.

Ciertamente, en los discursos aquí analizados, la música tradicional o regional interpretada con marimbas, o la ceremonial indígena, es asumida una y otra vez como propia y auténtica: “Ante la globalización de la economía debemos tener un bastión cultural que nos dé identidad. No podemos ser anónimos ante este fenómeno mundial, la única fortaleza real y auténtica es la vieja marimba y nuestra historia de éxito con ella” (Mendoza, 2015: 152).

En consecuencia, existe en estos discursos un sedimento que nos permite hablar de la tradición como de un recurso para reiterar y naturalizar ideas de pertenencia, de lo propio, de lugar, de región, y como un mecanismo para instaurar valores compartidos y un pasado histórico no necesariamente real, pero sí adecuado y coherente con las versiones hegemónicas en disputa con la creatividad social y musical, por ejemplo, aquellas que ubican el origen de la marimba en el mundo precolombino maya o como efecto del tráfico esclavista durante el siglo XVI: “Tras muchos años de búsqueda de algún documento o algo que identificara o justificara la propiedad de la marimba a Guatemala, tras larga investigación logré saber que los grandes sacerdotes de la raza autóctona, tenían pruebas fehacientes que la marimba era americana” (Marcial Armas, en Godínez, 2002: 44); “Los ingeniosos mayas que llegaron de la Atlántida, son los creadores de la marimba y de muchos instrumentos musicales más” (Tito Cruz, en Pineda, 1990: 46).

Lo anterior implica apuestas por la construcción de identidades individuales y colectivas y una competencia por mantenerse vigentes y fieles a sí mismos en la escena del mercado global musical: “El órgano electrónico y la nortehización de la música, con la llegada de las bandas estilo duranguense, desplazaron en tan sólo tres décadas, cinco siglos de nuestra tecnología musical representada en la marimba y con ello nuestra identidad musical” (Mendoza, 2015: 152).

Y es que la marimba, y su tradición musical, aunque debe examinarse como un producto de mestizajes entre sonoridades africanas, europeas y mexicanas y, al mismo tiempo, como un proceso que construye al instrumento y su armonía, paradójicamente es percibida por muchos músicos y consumidores como algo ya “dado”, la “auténtica marimba”, una marca en el ser y un estereotipo sonoro de Chiapas: “nunca tuvimos nada más nuestro que la marimba: con ella nacemos y con ella morimos” (Zepeda, 2000: 116).

Durante la primera mitad del siglo pasado, el instrumento fue promovido como un referente del regionalismo del sureste mexicano en un contexto donde se construye el nacionalismo a través del sonido musical, con un sentido de pertenencia entre sus habitantes, de memorias colectivas y preservación de saberes, haciendo un ejercicio diferencial entre las

regiones musicales del país. Como se describió en este trabajo, en los repertorios, en las canciones que se reciclan y en las narrativas se cuentan experiencias amorosas, los vínculos con la entidad, la nostalgia por los pueblos, las ciudades y las bellezas naturales y la admiración por las mujeres. Esto resulta fundamental, siguiendo a Anderson (2000[1983]), en la construcción de comunidades musicales imaginadas, locales, regionales y nacionales: “como chiapaneco la marimba es lo que más le tengo cariño, más afecto” y “siento mucha dicha por ser músico porque así tengo la oportunidad de expresar mis sentimientos”.

Por eso, retomando una idea de Hobsbawm (2002), los gobiernos desplegaron estrategias para el rescate del instrumento, su conservación y difusión, conducidas por reglas aceptadas tácitamente y de naturaleza simbólica que fueron funcionales a la hora de “inculcar” determinados valores, normas de comportamiento y un vínculo “natural” con el pasado, como lo afirma el eslogan del proyecto Rescate a la Marimba: “Transmitir para permanecer”. Desde las iniciativas gubernamentales se fomenta la construcción del instrumento, se han creado museos fijos e itinerantes, fueron construidos el Parque y el Museo de la Marimba en la capital del estado y las plazas centrales de las ciudades han sido habilitadas como espacios privilegiados para su difusión. Este instrumento ha sido el principal recurso para el aprendizaje musical en todos los niveles escolares, casas de cultura y escuelas de música públicas y privadas. Se promueven concursos para su ejecución y festivales internacionales en las principales ciudades de la entidad, y también ha sido motivo de proyectos recientes como Escucha Chiapas, el cual busca: “Posicionar el gusto por la música de marimba entre las juventudes”. Además, sus sonidos acompañan gran parte de las festividades, el baile popular y el folclórico.

Por otra parte, la marimba se posiciona como un referente de identidad transgeneracional y sus sonidos forman parte de la memoria musical a pesar de que ha transitado por muchas transformaciones: de ser un instrumento sencillo de siete tonos a uno de doce o como marimba de doble teclado, la cual contiene los recursos melódicos o rítmicos para que los intérpretes puedan adaptarla a cualquier género según la demanda del público y el mercado. Conclusivamente, la marimba ha sido vehículo por el cual transita la heterogeneidad musical y ha renovado sus repertorios

mediante fusiones y ensambles con la música caribeña, los boleros, la salsa o más recientemente el jazz latino, tal como lo practican profesores y estudiantes de la UNICACH.

Es importante subrayar cómo en la producción musical intervienen activamente los receptores, quienes escuchan, pues inciden en los repertorios que van adoptando las agrupaciones. Los músicos, como especialistas rituales, incorporan las sonoridades con las que se socializan y seleccionan la música durante sus actuaciones según la demanda en los contextos de interacción: “no le vamos a quedar mal a nuestro público. Tocamos lo que nos van pidiendo, lo que está siendo de moda”. Muchas veces las peticiones están determinadas por los procesos mediáticos, las experiencias migratorias de paso y de retorno, las prácticas religiosas o la memoria musical en el sentido planteado por Maurice Halbwachs (1989). Ahora bien, “[...] la preservación pura de las tradiciones musicales no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su sustitución” (Pelinski, 2000: 20). Entonces, son “versátilmente” modernizadas o reinventadas, por lo general con fines de mercadotecnia. Cuando jóvenes chiapanecos se representan como “indígenas” y combinan las sonoridades de la tradición musical en los contextos locales con una música global como el rock, se asiste a una reinención de la tradición. Al fusionar la tradición del pasado indígena con el rock, las bandas construyen narrativas de sí mismas o de reivindicación de sus lenguas maternas y pertenencias étnicas, o como ciudadanos del mundo, y adoptan esta música como una expresión de sus agencias culturales. Por lo tanto, el etno-rock constituye un movimiento emergente protagonizado por las juventudes en un entorno de destino turístico y de receptores de condiciones y orígenes diversos.

En Los Altos de Chiapas, hace veinte años nació la primera banda de rock indígena: Sak Tzevul. A los pocos años surgieron otras en distintas zonas de la entidad, al igual que a lo largo del territorio mexicano y en algunos países de Latinoamérica. Cada una antepuso un estilo particular—rock, blues, hip hop; narrativas amorosas, políticas, religiosas, etcétera— y contribuyó a su manera a la diversidad musical, defendiendo las pertenencias étnicas, los usos y costumbres, recuperando sonoridades “tradicionales” como el “Bolom Chon”, o fusionándolas con el rock. Tal

como lo expresa uno de los exponentes del etnorock, el proyecto se resume en: “hacer las dos cosas: tocar música tradicional y hacer rock, voy a hacer una fusión. Pero la idea es lograr que la música tradicional se combine con otros géneros, pero siempre anteponiendo la lengua tsotsil”. Esta deslocalización de las sonoridades tradicionales es una forma de actualizarlas reinventando la tradición y construyendo identidades que dan un peso especial al hecho etario —su reivindicación como jóvenes— y étnico —como indígenas—, así como a la defensa de la lengua, según lo expresa el eslogan de Lumaltok: “Porque somos jóvenes tocamos rock y porque somos tsotsiles cantamos en nuestra lengua [...]”.

Reelaboración de las músicas tradicionales

Mientras suma receptores a su propuesta musical, el etnorock empieza a posicionarse en diferentes escenarios y espacios urbanos, se va haciendo visible en el mundo mediático y del mercado discográfico y se transforma en un interés para las políticas culturales estatales y federales que impulsan festivales y proyectos de difusión, entre otros. Según cuenta el líder de una banda pionera: “A través del Programa de Apoyo a las Culturas Populares fue que recibí mi primera guitarra eléctrica [...] así surgió nuestro proyecto”. Es importante recordar que en Chiapas las políticas orientadas al desarrollo musical prestaron mayor atención a aquellas expresiones con significación especial en el espacio local y que tenían como referente imaginarios que iban de “lo chiapaneco” a “lo indígena”.

Ahora bien, el etnorock también media con ideas e imaginarios que dan sustento simbólico a la “tradición”. Indudablemente, así como se dice que la marimba es lo “más chiapaneco”, aún se defiende la idea de que los indígenas, por su condición étnica, son seres sumisos apegados a sus costumbres ancestrales. Los nuevos rockeros han tenido que abrirse camino en sus propias comunidades y desafiar aquello que los “guardianes de la tradición” dictan como lo correcto o inadecuado en términos artísticos en los espacios locales. En los ámbitos públicos de las ciudades esta particular expresión también ha sido motivo de sorpresa y en ocasiones de rechazo por parte de la población local. El etnorock cantado en tsotsil y de corte evangélico carga aún con otros estigmas, no sólo dentro del propio

circuito creyente, sino también entre jóvenes residentes en las comunidades de donde sus padres fueron expulsados por motivos de diferencia religiosa. De este modo, además de una disputa por los usos del espacio público, se muestra cómo las bandas de etnorock, y a veces su público, deben apostar por reproducir o deconstruir definiciones de lo indígena que son coherentes con versiones, también hegemónicas, acerca de un pasado y una identidad colectivos, los cuales representan visualmente aquello que nombran como un estereotipo, es decir, “una síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional” (Pérez Monfort, 2000).

Por lo tanto, el uso de la lengua, el “roquerizar” el atuendo, los nombres alusivos a la Madre Tierra y lo ancestral son partes cardinales, como se ha afirmado, a la hora de escenificar una tradición que está siendo imaginativamente actualizada. Es un movimiento que permite “liberar” al etnorock de representaciones de lo local limitadas, estereotipadas, idealizadas y costumbristas (Bermúdez, 2005). Como efecto de lo anterior, el rock indígena cuenta con una audiencia importante, pues ese complejo genérico musical que involucra el hip-hop, el rap, el ska y el reggae es lo suficientemente plástico como para recrear los idiomas, los atuendos y los sonidos de manera efectiva, cooptando la atención de ese gran número de población flotante que transita por la entidad y se adscribe a los nuevos estilos de vida que generan las prácticas de consumo musical.

Músicas urbanas chiapanecas vs sonoridades globales

El etnorock revela las transformaciones locales en el contexto de la globalización cultural, pues, como fenómeno musical emergente, en poco tiempo alcanza circuitos de difusión más allá del espacio local, además de plazas, bares y teatros de la ciudad. Es frecuente escucharlo en programas de radio, televisión, en canales de internet como Youtube, en el cine y en las revistas musicales, lo cual fomenta el intercambio, la creatividad y la experiencia musical en los intersticios entre lo local y lo global, lo rural y lo urbano, lo étnico y la ciudadanía global, lo ritual y lo mundano, lo exótico y lo convencional. Lo anterior invita a repensar las definiciones y las concepciones de las músicas indígenas contemporáneas y a destacar

el papel de los jóvenes como actores sociales protagónicos de los cambios culturales.

Al mismo tiempo se va configurando una escena jazzística en la que muchos jóvenes participan activamente. En San Cristóbal de Las Casas, por su condición de enclave cultural, los flujos e intercambios y los tránsitos de músicos nómadas del mundo y los diálogos que los mismos permiten fungen como condición de posibilidad para que comience a gestarse un interés por el jazz y su práctica, y se vaya generando un público receptor. Aquí, en tanto se trata de una música que se pretende sin fronteras, el ejercicio de reinención de la tradición se ve excedido —pues como una apuesta por la improvisación, los encuentros y las convergencias tienen la cualidad de deslocalizarse—, pero no abandonado, puesto que, como en el caso del etnorock, hay una fusión entre las tradiciones sonoras locales y las armonías de esta otra música global.

En contraste, en Tuxtla Gutiérrez, por ser la capital de la entidad, las iniciativas de fomento musical impulsan su fusión con la marimba en pro, entre otros factores, de recuperar el repertorio de la música tradicional para permitir su flujo en sonoridades más acordes con lo transnacional, como lo exponen los miembros de la banda más representativa de este género, Na´rimbo, con base en su experiencia: “es [...] la expresión moderna de la marimba chiapaneca [...] recrea ritmos populares de Chiapas y de México y el moderno jazz latino”. Nos encontramos entonces con usos de la tradición que están siendo globalizados.

La experiencia colectiva de la vida nocturna, como fenómeno relativamente reciente en los contextos locales chiapanecos, también se ve afectada por el jazz. Con el cambio de la composición social de la ciudad se va transformando su paisaje sonoro. En San Cristóbal, donde también convergen intelectuales, artistas y activistas, además de migrantes de muchas partes del mundo, el jazz cobra vida y se convierte en un elemento fundamental de reconfiguración social y cultural y, también, en la construcción del lugar como destino turístico. En Tuxtla Gutiérrez no existe un paralelo, ya que esta ciudad tiene una vida limitada en los espacios a causa de que su práctica se da, mayoritariamente, en ámbitos académicos, y su difusión en escenarios “cultos” que limitan su acceso y componen un público a manera de élite. Entonces, entre la experiencia de “pro-

cesos, intercambios y mestizajes” (Hall, 2010) que se vive en San Cristóbal y otra más limitada por el contexto académico, pero no menos importante, el jazz latino como música popular urbana en Chiapas se está constituyendo en una estrategia de desarrollo social, de enriquecimiento cultural y humano y como motor de nuevas identidades pues, al deslocalizar la experiencia musical, abre posibilidades de diálogos e inserción en la era global: “El jazz por su capacidad incluyente, de hospitalidad, porque está abierto a las fusiones es un lugar generoso que favorece la eclosión de nuevas identidades. Al nutrirse con experiencias de individuos y comunidades de los que revela sus culturas, el jazz latino desarrolla una conciencia transnacional” (Delannoy, 2005: 35).

La antropología de la música como ruta metodológica

Esta investigación fue realizada retomando las voces de los hacedores de la música y distintas fuentes documentales. Como toda apuesta metodológica, la que se presenta aquí no está concluida. Se partió de la idea de que las prácticas musicales pueden ser tratadas como textos culturales y se intentó una perspectiva crítica y múltiple acerca de los procesos que intervienen en la producción, la difusión y las formas de recepción de los bienes musicales, enriqueciendo el objeto de estudio y volviéndolo complejo. Esto supera o, por lo menos, complementa algunos enfoques etnomusicológicos que han pretendido buscar los orígenes y lo auténtico de la música al “abrir” el espectro de indagación a elementos extramusicales (Hernández, 2007). Con esta misma perspectiva metodológica se viró hacia un acercamiento transdisciplinario que da cuenta de los entramados de la música popular urbana chiapaneca y que privilegia el sentido de la escucha como una forma de construir unas ciencias sociales orientadas a ponderar la relevancia social, política y significativa de las creativities culturales.

En el ámbito teórico, la discusión respecto a la articulación entre música popular urbana, invención o reinención de la tradición y construcción de identidades individuales y colectivas condujo a sistematizar el tránsito desde la tradición, representada en las marimbas y la música indígena, a sus reinenciones, adoptando los repertorios contemporáneos

en la música mediatizada, el jazz latino o el rock. En ese sentido es posible afirmar que se aporta no sólo a la construcción de un campo de producción de conocimiento embrionario, sino al esfuerzo por establecer referentes analíticos que funcionen como contrapunto a la representación dominante de la música popular de esta entidad.

Aunque siguen implementándose políticas culturales estatales dirigidas a presentar un instrumento, una expresión sonora o una música como la propia o verdadera de una región, es importante subrayar que en el mundo de lo social, lo colectivo y lo artístico no existen esencias ni formas de deber ser, sino procesos históricos múltiples, creatividades articuladas. Así, entonces, la música popular urbana en Chiapas deviene en un proceso, con sus múltiples transformaciones, inserto en una o varias ideas de lo local en el mundo global.

En el ámbito político, al ser la música una de las industrias culturales más dinámicas, se considera que las políticas de fomento deben abstenerse de perpetuar una idea patrimonialista de la misma, como lo estableció la etnomusicología aplicada en México; es decir, es importante desmarcar el desarrollo de lo cultural de las estructuras de poder. El fomento de la diversidad favorece no sólo el respeto a la alteridad de los paisajes sonoros, sino también la distensión de conflictos sociales y la reducción de los riesgos de violencia, de tal manera que promover la diversidad sonora y los aprendizajes musicales puede favorecer la fraternidad y la identificación colectiva, lo que a su vez podría derivar en un futuro promisorio para todos los actores sociales.

En ese sentido, se justifica la relevancia social y política del estudio de los procesos musicales en los ámbitos locales desde las ciencias sociales. Como lenguaje colectivo y hecho simbólico que es, tiene mucho que enseñarnos en nuestros horizontes de comprensión sobre los procesos subjetivos, identitarios, étnicos y de diferencias de edad y cultural, así como sobre las relaciones que se establecen entre las prácticas artísticas, los sujetos creativos y la reconfiguración de los paisajes sonoros en la ciudad, entre muchas otras líneas de indagación.

Las prácticas musicales aquí estudiadas convergen en las fusiones de las sonoridades locales con las innovaciones; en los encuentros entre músicos locales y globales, a raíz de que esta región cultural se significó

como destino turístico y espacio social para una intensa actividad política derivada del levantamiento neozapatista; en los procesos urbanos recientes, las migraciones y el desarrollo turístico que propician nuevas formas de experimentar la ciudad, así como en las políticas culturales de la música.

La marimba, el etnorock y el jazz en Chiapas son resultado de la convergencia de saberes, de la multiplicidad de gustos musicales y de hibridaciones que se corresponden con un entramado histórico, social y cultural diverso que está siendo jaloneado por los flujos globales, el consumo musical en la era digital y la estrategia narrativa de la tradición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Bolaños, Marina (2008). *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Anderson, Benedict (2000[1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aretz, Isabel (1997[1977]). *América Latina en su música*, México: Siglo XXI.
- Ascencio Cedillo, Efraín et al. (2009). “De músicas paganas en atrios y plazuelas de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas”, en *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Histori*, núm. 85, enero-abril. CONACULTA, México.
- Ascencio Cedillo, Efraín y Martín de la Cruz López Moya (2012). “Música, jóvenes y Alteridad. Rock indígena en el sur de México”, en *Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura*, vol. 10, núm. 3, septiembre-diciembre. Brasil.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (2010). *La marimba. Maderas de mi tierra. Embajadora musical de Guatemala*. Guatemala: Presidencia de la República.
- Attali, Jacques (1995[1977]). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bazán Bonfil, Rodrigo (comp.) (2001). *Y si vivo cien años. Antología del bolero en México*. México: FCE.
- Béhague, Gérard (1997). “Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical”, en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- Bermúdez, Egberto (2005). “Por dentro y por fuera. El vallenato, su música y sus tradiciones canónicas”, en Ulhoa y Ochoa (eds). *Música popular na América Latina, Pontos de Escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Betancourt, Fabio (1996-1997). “Confluencias etnomusicales en el Caribe, una hipótesis”, en *Revista Razón y Palabra*, núm. 5. México.
- Blacking, John (2006[1973]). *¿Hay música en el hombre?* España: Música Alianza Editores.
- Bourdieu, Pierre (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

- Bourdieu, Pierre (1995). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Brenner, Helmut (2000). *Candidature file for the proclamation of creations musicales de la marimba as masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity*. Austria.
- Cabrera Infante, Guillermo (2001[1985]). *Puro humo*. Madrid: Suma de Letras.
- Camacho Calvo, Mercedes (2001[1951]). *La marimba. Antología*. Tuxtla Gutiérrez, México: León de la Rosa Editores.
- Carpentier, Alejo (1977). “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en Isabel Aretz (coord.), *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1990). “Del folklorismo musical”, en *Ensayos, Obras Completas*, t. XII. México: Siglo XXI.
- Castellanos, Rosario (1964). *Los convidados de agosto*. México: Era.
- Centro Interdisciplinario para el Desarrollo y Promoción de la Cultura en el Sureste Mexicano (2016). *Escucha Chiapas. Marimba y sortilegio. El proyecto*. México: CONACULTA
- Cérérier Eguiluz, Gérardine (2010) “Jazz mexicano: el encuentro con su historia”, en Aurelio Tello (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE, CONACULTA.
- Chamorro, Arturo (1994). *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*, Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- Comaroff, John y Jean (2011). *Etnicidad*, S.A. Madrid: Katz Editores.
- Comité Mexicano de Ciencias Históricas, Programa Cultural de las Fronteras (1989). *Música en la frontera norte. Memorias del coloquio de historia de la música en la frontera norte*. México: CONACULTA.
- Cruces, Francisco (ed.) (2001). *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*. España: Trotta.
- De Carvalho, José Jorge (2002). “Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable”, en García Canclini, Néstor (ed.), *Iberoamérica. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural, México y Madrid*. México: OEI, Santillana.
- De Garay Sánchez, Adrián (1993). *El rock también es cultura*. Cuadernos de Comunicación Social. México: Universidad Iberoamericana.

- De la Peza Cáseres, María del Carmen (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM-X, Porrúa.
- Delannoy, Luc (2005). *Carambola. Vidas en el jazz latino*. México: FCE.
- Delannoy, Luc (2012). *Convergencias*. México: FCE.
- Derbez, Alain (2015). “A qué huele el jazz en México”, en Julián Ruesga, *Jazz en Español. Derivas hispanoamericanas*. Valencia, España: Cultur-Arts Música.
- Ejea Mendoza, Tomás (2009) “La liberación de la política cultural en México. El caso del fomento a la creación artística”, en *Sociológica*, año 24, núm. 71. UAM-Azcapozalco. México.
- Estrada Pérez, Guadalupe (s.f.). *Alberto Domínguez Borraz. Su vida, su batalla autoral*. S.p.i.
- Fábregas Puig, Andrés (1991). *Revista del Consejo*, núm. 5, noviembre-diciembre. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- Fábregas Puig, Andrés (2012). “La música y la antropología”, conferencia presentada durante el Segundo Encuentro de Etnomusicología Los Sonidos de Nuestros Pueblos, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH.
- Fernández Poncela, Anna María (2011[2009]). *La investigación social. Caminos, recursos, acercamientos y consejos*. México: Trillas.
- Frith, Simon (2001). “Hacia una estética de la música popular”, en Francisco Cruces (coord.), *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*. España: Trotta.
- Frith, Simon (2002[1996]). “La constitución de la música rock como industria transnacional”, en Puig, Luis y Talens, Genaro (eds.), *Las culturas del rock*. Madrid: Pretextos y Fundación Bancaja, pp. 13-30.
- Frith, Simon (1996). “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, Néstor (2001[1990]). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, Néstor (2000[1999]). *La globalización imaginada*. México: Paidós.
- García de León, Antonio (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI.

- Garfias, Roberto (1997). “La marimba de México y Centroamérica”, en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- Geertz, Clifford (1987[1973]). *La interpretación de las culturas*. Madrid: Gedisa.
- Giménez, Gilberto (2000). “La investigación cultural en México. Una aproximación”, en *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 15. FLACSO. México.
- Gioia, Ted (2002[1997]). *Historia del jazz*. España: FCE.
- Godínez, Lester (2002). *La marimba guatemalteca*. Guatemala: FCE.
- González Lapuente, Alberto (2003). *Diccionario de la música*. España: Alianza Editorial.
- González, Juan Pablo (2000). “Los estudios de la música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿la gallina o el huevo?”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 12.
- Gordillo y Ortiz, Octavio (2013). *Protagonistas de una época musical*. San Cristóbal de Las Casas, México: Editorial Fray Bartolomé de Las Casas.
- Hadj Amadou, Ndoye (2010). “La presencia del bolero en Senegal”, en Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén (eds.) *Memorias del III Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Santo Domingo, República Dominicana: Instituto de Estudios Caribeños, Centro León y Ministerio de Cultura.
- Halbwachs, Maurice (1989). “La memoria colectiva”, en *Revista de Occidente*, núm. 100. México.
- Hall, Stuart and Paul du Gay (comps.) (2003). *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Enviñón Editores.
- Hennion, Antoine (2002[1993]). *La pasión musical*. España: Paidós.
- Hernández Salgar, Óscar (2007). “Música y acontecimiento. Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales”, en María Teresa Garzón Martínez y Nydia Constanza Mendoza Romero (coords.), *Mundos en disputa*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Hernández, Geny (2010). *Entre la tradición y la modernidad. La música entre los*

- jacaltecos de Guadalupe Victoria, del municipio de Amatenango de la Frontera, Chiapas*. Tesis para obtener el grado de maestra en ciencias y recursos naturales de El Colegio de la Frontera Sur. San Cristóbal de Las Casas.
- Híjar Sánchez, Fernando (2009). *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio cultural en México*. México: CONACULTA.
- Hobsbawm, Eric (2002[1983]). “Introducción: La invención de la tradición”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Hobsbawm, Eric (1999). *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Crítica.
- Janeiro, Pepe (2012). “El jazz en México”, en Luc Delannoy (comp.), *Convergencias*. México: FCE.
- Jiménez López, Enrique (2009). “De la guitarra chamula a la *fender stratocaster*. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y de la identidad cultural de México”, en Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio cultural en México*. México: CONACULTA.
- Kaptain, Laurence (1991). *Maderas que cantan*. Tuxtla Gutiérrez, México: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para Investigación y Difusión de la Cultura, DIF-Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Lechón Gómez, Domingo M. (2015). *Sujetos políticos emergentes en espacios urbanos. El caso de El Paliacate en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas. CESMECA-UNICACH. Chiapas, México.
- Lee Whiting, Thomas (1989). “Instrumentos musicales prehispánicos de Chiapas”, en *Fin de Siglo*, año I, vol. 1, núm. 1, abril, pp. 15-25. CONECULTA, Tuxtla Gutiérrez.
- Lee Whiting, Thomas y Víctor Manuel Esponda Jimeno (2014). *Música vernácula de Chiapas. Antología*. Tuxtla Gutiérrez, México: UNICACH, CONECULTA.
- Llanos Velázquez, Alan Roberto (2014). *Entre lo sacro y lo mundano. Música, creencias y vivencias de jóvenes indígenas cristianos en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Antropología Social. CIESAS. México.

- López Cano, Rubén (2011). “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”, en *Consensus*. Universidad Femenina del Sagrado Corazón. Lima.
- López Moreno, Roberto (2003). “La marimba centroamericana no vino de África... también vino de África”. Conferencia presentada en la inauguración del III Festival de la Marimba. Tuxtla Gutiérrez, México.
- López Moya, Martín de la Cruz *et al.* (2009). “Del tambor y el pito a las tecnobandas. El caso de Teopisca, Chiapas”, en *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 85, Nueva Época, enero-abril. CONACULTA. México.
- López Moya, Martín de la Cruz y Efraín Ascencio Cedillo (2011). “Entre la música popular y la religiosa. Trayectorias de músicos en la frontera sur de México”, en Hernández, Alberto (coord.), *Nuevos caminos de la fe. Prácticas y creencias al margen institucional*. México: COLEF, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- López Moya, Martín de la Cruz (2012). “Perfidia: versiones y diálogo cultural a través de la canción popular”. Ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Etnomusicología Los Sonidos de Nuestros Pueblos”. UNICACH. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- López Moya, Martín de la Cruz, Efraín Ascencio Cedillo y Juan Pablo Zebadúa Carbonell (coords.) (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: UNICACH, Juan Pablos Editor.
- Luna, Ulises (2002). *Así es la vida... Chu Rasgado. Biografía*. México: Luna Cultural Istmeña.
- Malmström, Dan (1998[1974]). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: FCE.
- Malacara Palacios, Antonio (2016). *Atlas del jazz en México*. México: Secretaría de Cultura. Taller de creación literaria “En el borde, líneas y versos para incitar al verso”.
- Martínez, Damián (2010). “De regreso a hombre verdadero”, en Axel Kohler *et al.*, *Tejiendo nuestras raíces*. México: CESMECA-UNICACH, CIESAS.
- Martínez, Luis Felipe (2016). “Entrevista”, en Antonio Malacara Palacios (coords.). *Atlas del Jazz en México*. México: Secretaría de Cultura, Taller de creación literaria. En el borde, líneas y versos para incitar al verso.

- Martín-Barbero, Jesús (2002). *Globalización en clave latinoamericana*. Guadalajara, México: ITESO.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Martí Pérez, Joseph (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. España: Deriva Editorial.
- Mendoza Vera, Raúl (2015). *Memoria de marimbistas. Marimbas tuxtlecas 1900-1980*. Tuxtla Gutiérrez, México: CONECULTA.
- Mier, Raymundo (2003). “Devenir música: la sonoridad y el acto musical, los diagramas de la afección. Notas acerca de la semiosis sonora y experiencia corporal del tiempo” [manuscrito]. México.
- Monsiváis, Carlos (2010). “El bolero al pie de la ventana virtual”, en Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén (coords.), *Memorias del III Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*, Instituto de Estudios Caribeños, Centro León y Ministerio de Cultura. Santo Domingo, República Dominicana.
- Montes Pizarro, Errol L. (2010). “Influencias musicales más allá de la diáspora africana: más allá de la metáfora de raíz”, en *Cuadernos de investigación. Instituto de Investigaciones Interdisciplinarias*, núm. 14. Universidad de Puerto Rico en Carey, Puerto Rico.
- Montiel, Gustavo (1983). *El negro marimbo*. México: Costa Amic Editores.
- Moreno, Israel, Rudy Maza y Miguel Pavía (2016). “Chiapas”, en Antonio Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, Secretaría de Cultura, Taller de creación literaria. En el borde, líneas y versos para incitar al verso. México.
- Moreno Rivas, Yolanda (1989). *Historia de la música popular mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Alianza Editorial Mexicana.
- Navarrete Cáceres, Carlos (2010). “Variaciones para marimba en un libro de José Gustavo Trujillo”, en José Gustavo Trujillo Tovar, *Marimbas de mi tierra. Reseña de la marimba en Comitán*. Chiapas: Gobierno del Estado.
- Navarrete, Sergio (2005). *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*. México: Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

- Navarro, Luis (2008). "Jazz. Los elementos necesarios, la improvisación, la historia y el futuro desarrollo de la música popular en el sur y en el estado", en *Haz. Revista de Artes de la Unicach*, año 2, vol. 2, diciembre. Tuxtla Gutiérrez.
- Neve, Eduardo (2012). "Tararear el espacio: evocación, expresión musical e imaginarios", en Alicia Lindón y Daniel Hernieux (eds.), *Geografías de lo imaginario*. Madrid: Antropos, UAM.
- Nivón Bolán, Eduardo (2006). "Los contenidos de las políticas culturales", en *La política cultural: temas, problemas y oportunidades*. México: CONACULTA.
- Ochoa, Ana María (2002). "El desplazamiento de los discursos de autenticidad. Una mirada desde la música", en *TRANS. Revista Transcultural de Música*, junio 2006, Sociedad de Etnomusicología. España.
- Ochoa, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Grupo Editorial Norma. Buenos Aires, Argentina.
- Ortiz, Fernando (2001). *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Paniagua Mijangos, Jorge (2014). *Diversidad urbana y ciudad. Una perspectiva antropológica*. México: Instituto de Estudios Indígenas, Universidad Autónoma de Chiapas.
- Pelinski, Ramón (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Peredo Castro, Francisco (2004). "Al son de la marimba. Entre la memoria cultural, la cultura popular y la historia", en *Veredas*, núm. 9. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. México.
- Pérez, María del Rosario (1997). "Música ritual como práctica cultural: el caso tseltal-maya", en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- Pérez Monfort, Ricardo (2000). *Avatares del nacionalismo cultural*. México: CIESAS.
- Pineda del Valle, César (1988). *Evolución de la marimba en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, México: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.

- Pineda del Valle, César (1990). *Fogarada. Antología de la marimba en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, México: Edysis.
- Quintero Rivera, Ángel G. (1999). *Salsa, sabor y control*. México: Siglo XXI.
- Quintero Rivera, Ángel G. (2004). “Los modales y el cuerpo; clase, ‘raza’ y género en la etiqueta de baile”, en Waldo Asaldi (coord.), *Caleidoscopio latinoamericano. Imágenes históricas para un debate vigente*. Buenos Aires: Planeta.
- Quintero Rivera, Ángel G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Recanses, Albert (2010). “Introducción”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. 3er. Congreso Iberoamericano de Cultura. Medellín, Colombia.
- Reuter, Jas (1980). *La música popular en México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial.
- Robledo, Elisa (2004). *Eternamente. Los Hermanos Domínguez. Un siglo de música popular de México para el mundo*. México: CONECULTA-Chiapas.
- Rodas, Jaime (1971). *La marimba*. México: SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales.
- Rowell, Lewis (1999[1983]). *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. España: Gedisa.
- Rodríguez, Félix (2006). *La marimba en Chiapas. Motivos para una africanía*. Tuxtla Gutiérrez, México: CONECULTA-Chiapas.
- Ruesga Bono, Julian (2012). *In-fusiones de jazz*. Sevilla: Artefacto c.c.c.
- Ruesga Bono, Julian (2015). *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. Valencia, España: Culturarts-Música.
- Sans, J. Francisco y Rubén López Cano (coords.) (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange.
- Semán, Pablo y Pablo Vila (comps.) (2010). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla y Ediciones EPC.
- Selvas, Eduardo J. (2014[1954]). “Música y danzas indígenas en Chiapas, México”, en Thomas Lee Whiting y Víctor Esponda Jimeno, (coords.). *Música vernácula de Chiapas. Antología*. México: UNICACH, CONECULTA.

- Sevilla, Amparo (1998). “Los salones de baile: espacios de ritualización urbana”, en Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la Ciudad de México* (2ª parte). México: UAM-Iztapalapa, Grijalbo.
- Sevilla, Amparo (2000). “El baile y la cultura global”, en *Nueva Antropología*, núm. 57. México: UAM-I, CONACULTA, INAH, pp. 89-107.
- Sevilla, Amparo (2001). “Aditec: un lugar para los adictos al baile”, en Miguel Ángel Aguilar et al. (coords.), *La ciudad desde sus lugares: trece ventanas etnográficas para una metrópoli*. México: CONACULTA, UAM-I, Porrúa.
- Siegmester, Elie (1999[1938]). *Música y sociedad*. México: Siglo XXI.
- Shutz, Alfred (2003[1974]). “La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales”, en Alfred Shutz, *Estudios sobre teoría social. Escritos II*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Stanford, E. Thomas (1997). “Sobrevivencias de la música prehispánica en México”, en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- Tejeda, Darío (2002). *La pasión danzaria*. Santo Domingo: Academia de Ciencias de República Dominicana.
- Tipa, Juris y Juan Pablo Zebadúa Carbonell (2014). *Juventudes, identidades e interculturalidad. Consumos y gustos musicales entre estudiantes de la Universidad Intercultural de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, México: UNACH.
- Tovilla Jiménez, Ruffo (2001). *Para que no se lo lleve el viento*. Tuxtla Gutiérrez, México: León de la Rosa Editores.
- Trujillo Tovar, José Gustavo (2010). *Marimbas de mi tierra. Reseña de la marimba en Comitán*. Tuxtla Gutiérrez, México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza (1998). *Por los territorios del rock*. México: CONECULTA, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud.
- Valente, Heloísa (2011). “Sobre pastas, paquetes de bizcocho, o... de cómo el apetito musical es construido, fijado o transformado por los medios”, en Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. Venezuela.
- Valenzuela, Juan Manuel y Gloria González (coords.) (1999). *Oye cómo va. Recuento del rock tijuanaense*. México: CONECULTA, CECUT, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud.

- Valenzuela, José Manuel (2002). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Valdés, Raya en el Agua.
- Vargas Cetina, Gabriela (1998). “Música, lugar y espacio: la música como recurso colectivo en San Cristóbal de Las Casas”, en *Alteridades*, vol. 8, núm. 15. México: UAM-Iztapalapa, pp. 147-155.
- Vargas Cetina, Gabriela (2000). “Melodías híbridas: música y músicos en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas”, en *Nueva Antropología*, núm. 57. México: UAM, INAH, Plaza y Valdés.
- Velasco García, Jorge (2013). *El canto de la tribu. Un ensayo sobre historia del movimiento alternativo de música popular en México*. México: CONACULTA.
- Vergara Figueroa, César Abilio (1996). “Construcción de lo público y privado en la música popular masiva”, en *Alteridades*, vol. 6, núm. 11. México: UAM-Iztapalapa, pp. 43-52.
- Vergara Figueroa, César Abilio (1998). “Música y ciudad: representaciones, circulación y consumo”, en Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la Ciudad de México (2ª parte)*. México: UAM-Iztapalapa, Grijalbo, pp 183-219.
- Villafuerte, Daniel (2005). “Migraciones y seguridad en la frontera sur”. Ponencia presentada en el Coloquio Migraciones y Fronteras. San Cristóbal de Las Casas, México: CESMECA-UNICACH.
- Yúdice, George (1999). “La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos”, en Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta (eds.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo.
- Yúdice, George (2006[2002]). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Yúdice, George (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. España: Gedisa.
- Yurchenco, Henrietta (2014[1943]). “La música indígena en Chiapas, México”, en Thomas Lee y Víctor Esponda, *Música vernácula de Chiapas. Antología*. Tuxtla Gutiérrez, México: UNICACH, CONECULTA.
- Zebadúa, Juan Pablo (2002). *Rock y contracultura*. Xalapa, México: Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Zepeda, Eraclio (2000). *De la marimba al son y otros cuentos*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH.

ENTREVISTAS REALIZADAS

- JLL, febrero de 2011. José Luis López, músico popular de Comitán.
- AAC, abril de 2015. Maestra Angélica Altúzar Constantino, coordinadora del Centro Interdisciplinario para el Desarrollo y Promoción de la Cultura en el Sureste Mexicano, AC. Comitán.
- JCC, marzo de 2013. Jorge Constantino, cronista de Venustiano Carranza.
- JC, abril de 2013. Jean Christophe, líder de la banda Zumbido. San Cristóbal de Las Casas.
- HTR, febrero de 2010. Maestro Horacio Trujillo Román, Marimba Orquesta Lupita. San Cristóbal de Las Casas.
- AP, febrero de 2009. Maestro Abenamar Paniagua, profesor de la Escuela de Música de la Unicach. Tuxtla Gutiérrez.
- HG, marzo de 2008. Maestro Humberto Gordillo, de la Escuela de Música de la Unicach. Tuxtla Gutiérrez.
- RTJ, marzo de 2009. Maestro marimbista Ruffo Tovilla Jiménez, Tuxtla Gutiérrez.
- FHJ, marzo de 2009. Fidencio Hernández Jiménez, maestro marimbista, Soyaló.
- IM, marzo de 2009. Israel Moreno, fundador y director del grupo *N'arimbo* de la Unicach, Tuxtla Gutiérrez.
- FNC, mayo de 2008. Maestro Florentino Nangüelú Calvo, director de la marimba orquesta Ecos de mi pueblo y de la banda Amor del sureste, de Suchiapa.
- LV, julio de 2015. Luz del Alba Velasco, promotora del Museo Errante de la Marimba, Comitán.
- AP, julio de 2011. Maestro Alberto Pinto, director de la Marimba Orquesta Nereida, originario de Yajalón. Tuxtla Gutiérrez.
- AAJ, julio de 2008. Maestro Antonio Álvarez Jiménez. Fundador de la banda San Antonio, Teopisca.
- LVM, enero 2008. Maestro Límbano Vidal Mazariegos, director de la Marimba Orquesta Águilas de Chiapas, Comitán.
- VEJ, julio 2013. Etnólogo Víctor Manuel Esponda Jimeno, San Cristóbal de Las Casas.
- DM, marzo 2006. Damián Martínez, líder de Sak Tzevul, San Cristóbal de Las Casas.
- JS, mayo 2010. Juan Sántiz, vendedor hablante de tsotsil, Zinacantán.

ANEXO.
FESTIVALES, CONCURSOS,
CONCIERTOS

El recurso de la música durante los actos políticos en giras por la geografía estatal de autoridades o candidatos a los puestos de elección popular ha sido una práctica recurrente desde las primeras décadas del siglo pasado. Hasta los años ochenta en las campañas se recurría principalmente a las marimbas. En las líneas de promoción y difusión de éstas existen registros, por ejemplo, de cómo durante la visita que realizó el gobernador a Comitán en los años treinta se organizó un concurso entre los marimbistas del lugar y los premios consistían en una marimba o dinero en efectivo.

La celebración de concursos marimbísticos es una actividad realizada con el respaldo institucional desde hace más 30 años. Se trata de concursos de ejecución marimbística y festivales asociados a este instrumento. Los participantes son de diverso origen y edad, desde el nivel municipal hasta el internacional.

A continuación se relacionan algunos eventos vinculados con la promoción de la marimba.

- Tercer festival de la marimba Zeferino Nandayapa Ralda en Chiapa de Corzo. Participaron marimbistas de Japón, Chiapas y Guatemala
- Segundo Encuentro Nacional de Marimbas en Comitán. Se homenajeó al compositor Jorge Elpidio Zúñiga Bermúdez, autor del bolero “Quisiera ser para ti”, entre otros temas. Estuvieron como invitados músicos de los estados de Quintana Roo y Veracruz, así como del vecino país de Guatemala. Participaron las siguientes agrupaciones de Chiapas:
 - Marimba de la Casa de la Cultura de Solosuchiapa
 - Marimba Orquesta de Las Margaritas
 - Marimba Orquesta Municipal de Cintalapa
 - Marimba Orquesta Juvenil Nueva Generación de Soyalo

- Marimba Infantil de Copainalá
 - Marimba Perla Guadalupana de Amatenango de la Frontera
 - Marimba Orquesta Hilos de Plata de San Cristóbal de Las Casas
 - Marimba del Centro Cultural Rosario Castellanos
 - Marimba Orquesta Hermanos Palomeque de Pijijapan
 - Marimba de la Casa de la Cultura de Ixtacomitán
 - Marimba de la Casa de la Cultura de Chiapa de Corzo
 - Marimba Orquesta Quisiera ser para ti de Teopisca
 - Marimba Estrellas de Chiapas de Tuxtla Gutiérrez
 - Marimba Orquesta Reina Frailecana de Villaflores
- III Festival Internacional de Marimbistas. Homenaje a Andrés Altamirano Varela, constructor de marimbas, y a los marimbistas Zeferino Nandayapa y al maestro Arturo Solís Álvarez. Como invitado el marimbista cubano Jesús Morales. Participaron los siguientes conjuntos marimbísticos:
- Marimba Infantil de Venustiano Carranza
 - Marimba Silvestre Revueltas
 - Marimba Infantil de Copainalá
 - Orquesta de Marimba Corazón del Cielo (San Cristóbal)
 - Marimba Infantil de Tapilula
 - Marimba Ensamble Latino
 - Marimba Infantil Amigos del Sol
 - Marimba Hermanos Palomeque
 - Marimba Águilas de Chiapas
 - Marimba Infantil de Mazatán
- V Festival Internacional de Marimbistas
- Percurimba
 - Marco Tulio (Simojovel)
 - Ensamble de percusiones
 - Israel Moreno
 - Corazón del Cielo
 - Amigos del Sol

- Límbano Vidal
 - Hermanos Nandayapa
- VII Festival Internacional de Marimbistas
- Narimbo
 - Efraín Abenamar Paniagua
 - Percurimba
 - Amenityro
 - Marimba Perla de Chiapas
 - Marimba Orquesta Reina Frailesca
 - Israel Moreno
 - Marimba Sones del Sureste Tabasco, ganador de concurso entre marimbas tabasqueñas
 - Marimba Espiga de Oro
 - Danilo Gutiérrez García (homenaje)
- VIII. Festival Internacional de Marimbistas
- Marimba Orquesta de Seguridad Pública del Gobierno del Estado de Chiapas (nace en 1954)
 - Efraín Paniagua
 - Marimba Hermanos Palomeque (1958)
 - Marimba Orquesta *Nahuí* (mujeres chiapanecas)
 - Marimba Hermanos Aquino (Chiapa de Corzo)
 - Marimba Orquesta Alma Chiapaneca de Villaflores
 - Marimba Claro de Luna
- X Festival Internacional de Marimbistas. Homenaje a los maestros Víctor Betanzos de Villaflores y Hugo Reyes de Tonala. Al finalizar los marimbistas chiapanecos más reconocidos en ese momento realizaron una demostración con un ensamble de marimbas: Zeferino Nandayapa, Víctor Betanzos, Danilo Gutiérrez, Tito Palomeque, Hugo Reyes y Alberto Peña Ríos.
- Marimba Ecos de la Frailesca
 - Marimba Alma Chiapaneca

- Marimba Son de Chiapas
- Marimba Podolaria
- Marimba de Los Hermanos y Hermanas Díaz
- Marimba Orquesta Reina Frailescana
- Marimba Infantil Amigos del Sol
- N'arimbo

ANEXO.
FESTIVALES, CONCURSOS,
CONCIERTOS

El recurso de la música durante los actos políticos en giras por la geografía estatal de autoridades o candidatos a los puestos de elección popular ha sido una práctica recurrente desde las primeras décadas del siglo pasado. Hasta los años ochenta en las campañas se recurría principalmente a las marimbas. En las líneas de promoción y difusión de éstas existen registros, por ejemplo, de cómo durante la visita que realizó el gobernador a Comitán en los años treinta se organizó un concurso entre los marimbistas del lugar y los premios consistían en una marimba o dinero en efectivo.

La celebración de concursos marimbísticos es una actividad realizada con el respaldo institucional desde hace más 30 años. Se trata de concursos de ejecución marimbística y festivales asociados a este instrumento. Los participantes son de diverso origen y edad, desde el nivel municipal hasta el internacional.

A continuación se relacionan algunos eventos vinculados con la promoción de la marimba.

- Tercer festival de la marimba Zeferino Nandayapa Ralda en Chiapa de Corzo. Participaron marimbistas de Japón, Chiapas y Guatemala
- Segundo Encuentro Nacional de Marimbas en Comitán. Se homenajeó al compositor Jorge Elpidio Zúñiga Bermúdez, autor del bolero “Quisiera ser para ti”, entre otros temas. Estuvieron como invitados músicos de los estados de Quintana Roo y Veracruz, así como del vecino país de Guatemala. Participaron las siguientes agrupaciones de Chiapas:
 - Marimba de la Casa de la Cultura de Solosuchiapa
 - Marimba Orquesta de Las Margaritas
 - Marimba Orquesta Municipal de Cintalapa
 - Marimba Orquesta Juvenil Nueva Generación de Soyalo

- Marimba Infantil de Copainalá
 - Marimba Perla Guadalupana de Amatenango de la Frontera
 - Marimba Orquesta Hilos de Plata de San Cristóbal de Las Casas
 - Marimba del Centro Cultural Rosario Castellanos
 - Marimba Orquesta Hermanos Palomeque de Pijijiapan
 - Marimba de la Casa de la Cultura de Ixtacomitán
 - Marimba de la Casa de la Cultura de Chiapa de Corzo
 - Marimba Orquesta Quisiera ser para ti de Teopisca
 - Marimba Estrellas de Chiapas de Tuxtla Gutiérrez
 - Marimba Orquesta Reina Frailecana de Villaflores
- III Festival Internacional de Marimbistas. Homenaje a Andrés Altamirano Varela, constructor de marimbas, y a los marimbistas Zeferino Nandayapa y al maestro Arturo Solís Álvarez. Como invitado el marimbista cubano Jesús Morales. Participaron los siguientes conjuntos marimbísticos:
- Marimba Infantil de Venustiano Carranza
 - Marimba Silvestre Revueltas
 - Marimba Infantil de Copainalá
 - Orquesta de Marimba Corazón del Cielo (San Cristóbal)
 - Marimba Infantil de Tapilula
 - Marimba Ensamble Latino
 - Marimba Infantil Amigos del Sol
 - Marimba Hermanos Palomeque
 - Marimba Águilas de Chiapas
 - Marimba Infantil de Mazatán
- V Festival Internacional de Marimbistas
- Percurimba
 - Marco Tulio (Simojovel)
 - Ensamble de percusiones
 - Israel Moreno
 - Corazón del Cielo
 - Amigos del Sol

- Límbano Vidal
 - Hermanos Nandayapa
- VII Festival Internacional de Marimbistas
- N'arimbo
 - Efraín Abenamar Paniagua
 - Percurimba
 - Amenityro
 - Marimba Perla de Chiapas
 - Marimba Orquesta Reina Frailesca
 - Israel Moreno
 - Marimba Sones del Sureste Tabasco, ganador de concurso entre marimbas tabasqueñas
 - Marimba Espiga de Oro
 - Danilo Gutiérrez García (homenaje)
- VIII. Festival Internacional de Marimbistas
- Marimba Orquesta de Seguridad Pública del Gobierno del Estado de Chiapas (nace en 1954)
 - Efraín Paniagua
 - Marimba Hermanos Palomeque (1958)
 - Marimba Orquesta *Nahuí* (mujeres chiapanecas)
 - Marimba Hermanos Aquino (Chiapa de Corzo)
 - Marimba Orquesta Alma Chiapaneca de Villaflores
 - Marimba Claro de Luna
- X Festival Internacional de Marimbistas. Homenaje a los maestros Víctor Betanzos de Villaflores y Hugo Reyes de Tonala. Al finalizar los marimbistas chiapanecos más reconocidos en ese momento realizaron una demostración con un ensamble de marimbas: Zeferino Nandayapa, Víctor Betanzos, Danilo Gutiérrez, Tito Palomeque, Hugo Reyes y Alberto Peña Ríos.
- Marimba Ecos de la Frailesca
 - Marimba Alma Chiapaneca

- Marimba Son de Chiapas
- Marimba Podolaria
- Marimba de Los Hermanos y Hermanas Díaz
- Marimba Orquesta Reina Frailescana
- Marimba Infantil Amigos del Sol
- N'arimbo

DOSSIER FOTOGRÁFICO

PRESAGIO DE LOS CONFINES: LA
PASIÓN MUSICAL EN CHIAPAS

Efraín Ascencio Cedillo

Fotografías de Efraín Ascencio Cedillo. Sociólogo, fotógrafo y antropólogo social. Es profesor-investigador del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Coautor del libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México* (CESMECA-UNICACH/Juan Pablos Editor, 2014). Líneas de investigación: antropología visual, culturas urbanas y música popular.



MARIMBA FRENESÍ. PARQUE CENTRAL DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2008.



MARCOS, ALMA Y ROBERTO, HIJOS DE ALBERTO DOMÍNGUEZ, EN SU HOMENAJE. TEATRO DE LA CIUDAD HERMANOS DOMÍNGUEZ. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



LUMALTOK, EL ZANATE EN LA GUITARRA, SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2015.



RUDI MAHALL DEL TRÍO FOSSILE. TEATRO DE LA CIUDAD HERMANOS DOMÍNGUEZ.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2014.



TAMBOREROS TOJOLABALES, EN EL CHUMIS. COMITÁN, 2008.



MÚSICOS Y ACTOS CIRCENSES. ANDADOR GUADALUPANO.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2014.



BAILE DE LA QUEBRADITA EN LA FERIA DE LA PRIMAVERA Y DE LA PAZ.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2010.



LUCY SESSIONS Y JOSÉ MIJANGOS EN EL BAR LATINO'S.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2014.



RIDDMIN PREDICTION. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2015.



MÚSICOS TRADICIONALES. TENEJAPA, 2015.



MÚSICOS ECUATORIANOS CON RITMOS ANDINOS. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2015.



EL MAESTRO LÍMBANO VIDAL Y SU MARIMBA ORQUESTA ÁGUILAS DE CHIAPAS.
COMITÁN. 2010.



FANDANGO CALLEJERO, SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



JORGE MACÍAS GÓMEZ, HOMENAJE A ALBERTO DOMÍNGUEZ.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



MÚSICA PARA SAN CARALAMPIO, COMITÁN, 2009.



REGGAE EN EL BAR REVOLUCIÓN. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2008.



RITMOS AFRICANOS, CENTRO DE CONVENCIONES DIEGO DE MAZARIEGOS.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



ALEX TRUJILLO Y COMPAÑÍA, EN EL DADA CLUB JAZZ.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2015.



BAILABLE CHIAPANECO. HOMENAJE A ALBERTO DOMÍNGUEZ.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



MÚSICOS DE SAN JUAN CHAMULA EN LA PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



NA'RIMBO, TEATRO DE LA CIUDAD HERMANOS DOMÍNGUEZ.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



VENADO AZUL, MÚSICA HUICHOLA EN ZINACANTÁN, 2013.



PRACTICANDO CAPOEIRA EN EL ARCO DEL CARMEN.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2014.



CORO DE NIÑOS EN EL HOMENAJE A ALBERTO DOMÍNGUEZ, TEATRO DE LA CIUDAD HERMANOS DOMÍNGUEZ. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



MARIACHIS DE LA FRONTERA DE CHIAPAS-GUATEMALA.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2013.



MÚSICOS ARGENTINOS RECORRIENDO LATINOAMÉRICA.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2015.



MÚSICOS NÓMADAS EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2014.



EL CAPITÁN FLAIS, ARTURO PACHECO Y PABLO SALMERÓN, BAR PERFIDIA.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2008



MILO TAMEZ EN EL TEATRO DE CIUDAD HERMANOS DOMÍNGUEZ.
SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, 2014.

Caleidoscopio sonoro.
Músicas urbanas en Chiapas
se terminó en septiembre de 2017
en Imprenta de Juan Pablos, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. del Carmen, Del. Coyoacán
México, 04100, Ciudad de México
⟨juanpabloseditor@gmail.com⟩

700 ejemplares



Caleidoscopio es el nombre de un cilindro para mirar composiciones aleatorias de colores, compuesto de un juego de lentes que hicieron las delicias de nuestras infancias, cuando aún la tecnología computacional no asomaba siquiera el rostro. Martín de la Cruz se apropia del caleidoscopio que lleva dentro de sí para mirar lo bello de las imágenes que producen la música y el baile. Pero no sólo eso. El texto llega a lo profundo de esa belleza, según mi propia mirada, y desvela la capacidad transformadora del ser humano al convertir la música en comunicación, en un lenguaje, sellado con la expresión corporal. Su autor nos enseña a mirar, a observar y no sólo a distinguir. *Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas* es una prueba de que es posible ir más allá de lo aparente para descubrir los significados profundos de las conductas humanas. Producir música y bailar es poner en marcha un proceso de comunicación y de praxis.

Andrés Fábregas Puig.

