

Músicos en busca de su ancestralidad

Por: Arturo Rodríguez García. Notas sin Pauta. 29/07/2017

El 12 de agosto de 2014, el rapero “Pat Boy”, colocó en youtube el video oficial de su canción titulada “Vidas Mayas”. Sin imágenes de folklore ni esplendores milenarios, cada cuadro mostraba estampas de la cotidianidad mayense en zonas urbanas y rurales de Quintana Roo. El video se viralizó en redes sociales.

La canción inicia con dos acordes de teclado que alternan obstinados con el característico efecto *skank* del reggae, estableciendo un patrón rítmico sutil, con percusiones menores sintetizadas. Luego, una trompeta espeta reminiscencias de son cubano. Es un arranque de rap fusión, y uno puede esperar las rimas en inglés, español o una mezcla de ambos, pero lo que sigue es un hiphopeo en maya yucateco.

“Vidas Mayas”, como gran parte de las canciones de Pat Boy, muestra pueblos y comunidades indígenas del presente, algo que Manuel Monforte –un músico profesional que se hizo cargo de la producción del disco del rapero *Soy un máasewal*— tuvo en cuenta al componer la pista que sirvió de fondo a las canciones, e imprimió “sabor caribeño al género contemporáneo que se canta en lengua ancestral”.

Antes de ser conocido como Pat Boy y generar un movimiento que se extiende por la península de Yucatán, Jesús Cristóbal Pat, un joven originario de José María Pino Suárez, Quintana Roo, tuvo el sueño de ser rapero y, desde 2005 intentó incursionar en la escena peninsular. Pero sentía que sus rimas “no fluían en español” la lengua que, siendo hijo de padres mayahablantes monolingües, aprendió a los siete años de edad. En 2009, lo intentó en su lengua materna “y entonces todo fluyó”.

La producción de distintos géneros musicales en maya, detonó en la península en 1997, a partir de un festival de música en lengua que dio a conocer a intérpretes como Santos Santiago, el pionero del reggae maya, a quien Pat Boy reconoce como su principal influencia. El festival fue un parteaguas para la revitalización de la lengua maya a través de la música, de acuerdo a los registros históricos de Yazmín Novelo, una comunicadora posgraduada en sociolingüística, originaria de Peto, Yucatán, y parte de la generación que reivindica el bilingüismo en la música, en su

caso, con balada pop de proximidades *dark wave*.

A 20 años de que se crearan escenas mayahablantes, la disponibilidad tecnológica y de comunicación consigue hoy una mayor penetración de las producciones en lengua indígena. Los videos de Pat Boy, así como de decenas de jóvenes bajo su tutela en su agencia, ADN Maya Producciones, se viralizan en redes sociales, y si bien tiene numerosas reacciones en español e inglés, en su muro de Facebook se pueden leer mensajes como el siguiente:

“Ma’ k’exik a K’aay PatBoy. Maas uts a K’aay, a rap ich maaya. Táanil maaya, táanil maaya” (no cambies tu forma de cantar Pat Boy, cantas mejor tu rap maya, primero la lengua maya).

En México, de manera oficial, se reconocen 11 familias lingüísticas, 68 lenguas y 364 variantes dialectales, esta última cifra representa la magnitud de la diversidad que, de manera mayoritaria, tiende a la desaparición. Pero en oposición a eso, por diferentes zonas del país, los jóvenes de pueblos y comunidades indígenas están asimilando ritmos tradicionales con nuevos géneros, creando expresiones originales y reivindicando su lengua y cultura.

En Oaxaca, los zapotecos del Istmo Juchirap y Badubazendu, rapean también en su lengua materna. Cherán ha desarrollado su rap michoacano. En Puebla, Juan Manuel Sánchez encabeza Rockercóatl, un grupo con influencias de música ranchera mexicana, blues y subgéneros del metal. El vocalista eligió el náhuatl del noreste para “mostrar la fuerza metafórica y la capacidad melódica” de su lengua materna.

922f0f191ffa6b538b-270217-raperos-as5

Image not found or type unknown

Pat Boy y DJ Rakalku. La lengua fluye. Foto: Alejandro Saldívar

Poco antes de dejar la dirección del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), en octubre de 2016, Javier López, llevaba cuatro años documentando el fenómeno de los jóvenes indígenas que –a través del rock, hip hop, balada pop y otras expresiones contemporáneas– estaban usando su lengua materna y generaban interlocución con públicos hablantes.

DG_JLS

Image not found or type unknown

Javier López. Foto: INALI

La música en lenguas indígenas no era algo tan novedoso para Javier López, pero sí el hecho de la comunicación en redes sociales, la producción casera pero de buena calidad gracias a la disponibilidad tecnológica que, por otra parte, permite sortear las antiguas barreras del costo de producción, difusión, e inclusive, comercialización.

A Javier López, tseltal, doctor en educación, único indígena que ha sido titular de una dependencia en el gobierno de Enrique Peña Nieto, el registro de casos lo tenía entusiasmado pues, aseguraba, es un proceso de revitalización que evita la desaparición.

Chiapas, según el periodista cultural Aarón Enríquez, es la entidad en la que más se ha explorado el movimiento musical contemporáneo con raíces indígenas (El rock en tierra indígena. Tierra Adentro no. 203). De ahí es Sak Tzevul un grupo de rock tsotsil, con influencia de blues y rock, formado en 1996. Sus arreglos de la etapa más reciente son eclécticos, de alta calidad en sus fusiones y refinamiento en sus producciones audiovisuales, como parte de una evolución que perfeccionó su

propuesta.

En general, el rock mexicano no tuvo un camino fácil. José Luis Paredes Pacho lo resume así: el discurso oficial, pletórico de nacionalismo revolucionario, se escandalizó por el Festival de Avándaro en 1971, por “extranjerizante”; los barrios del poniente de la Ciudad de México vivieron en los setenta y ochenta la marginalidad inclusive en su gusto musical y, en general, solo por el Museo de El Chopo y el tianguis que de ahí surgió, el acceso a los múltiples géneros del rock no fue sencillo hasta bien entrados los ochenta.

Maestro en historia del arte por la UNAM, Paredes Pacho fue protagonista de la evolución del rock mexicano y también lo documentó. Como baterista del grupo Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, fue conocido por su segundo apellido; su nombre completo se asocia más a su faceta de gestor cultural. Hoy dirige el Museo Universitario de El Chopo donde organiza el festival de rock indígena “Estruendo Multilingüe” desde 2012 –evento concebido por el poeta náhuatl, Mardonio Carballo, el escritor más entusiasta y activo en la defensa y conservación de las lenguas originarias–, como una renovación del espacio de tolerancia y encuentro que caracteriza la historia de ese centro cultural.

Las giras de *La Maldita*, sirvieron a Paredes Pacho para registrar las escenas locales. Por ejemplo, a mediados de los ochenta, cerca de Toluca, documentó al grupo de punk ñañú, *Orines de Puerco*; en Juchitán, Oaxaca, registró a una banda de jóvenes músicos tradicionales que, por no desear romper las tradiciones puras de su raíz indígena pero con necesidad creativa de adoptar géneros contemporáneos, tomaron el nombre *Sentimientos Contradictorios*.

Una canción expresaba esa dualidad: La Llorona, en una versión rockera en zapoteco del istmo que respetaba el compás de 6/8, algo que Paredes Pacho calificó vanguardista, pues casi todo el rock se toca en 4/4.

En su libro “Rock Mexicano. Sonidos de la calle” (Aguirre Beltrán Editores. 1992), los mencionados y otros grupos de rock indígena fueron incluidos. Para Paredes Pacho, hay una relevancia en las fechas pues, a contrapelo de la creencia generalizada de que el rock en lengua floreció a partir del alzamiento zapatista en 1994, había rockeros indígenas desde al menos una década antes.

ef0c60327c551bf9e7-270217-raperos-as4

Image not found or type unknown

José Luis Paredes Pacho. Registro histórico. Foto: Alejandro Saldívar

Arpegios eléctricos, de indiscutible adscripción *hard rock*; una voz que improvisa con una ligera entonación de cantos ceremoniales del norte, para entrar a una letra melancólica en lengua seri. La canción se llama Xeecej, que también lleva por nombre el grupo y que se traduce al español como “Sueño”. Su trabajo refleja complejidad creativa, pero no es el único.

Hamac Caziim (Fuego Sagrado) es otra banda seri que explora distintos subgéneros del metal, inspirados en los cantos tradicionales del pueblo comcaac (seri), cuyo consejo de ancianos autorizó, desde 1995, su uso. *Baico Baico*, es uno de esos cantos a los que incorporó un rif de guitarra que reproduce la entonación, mientras una batería veloz potencia el ancestral tamborileo ceremonial. Ese canto es interpretado también por otra artista seri, Zara Monroy, que ha encontrado en el reggae, el hip hop y el power balad, una forma de expresarse en su lengua.

No todos los jóvenes han encontrado la aprobación de su comunidad como en el caso de los seri. Los mayas de Quintana Roo, tienen su música tradicional conocida como Mayapax que, por su dotación instrumental, ritmo, armonía y carácter ceremonial, es indiscutiblemente mestiza. Pat Boy quiso adaptarla al rap, pero el consejo de ancianos le llamó la atención y se prohibió su transmisión en la radio comunitaria de su pueblo.

Tampoco es que todos quieran adaptar música tradicional, pero hacerlo es un proceso cuidadoso tanto en el respeto a la tradición que custodian los consejos de ancianos como en la propuesta musical.

Según Zara Monroy, hay cantos tradicionales que no tienen traducción, sólo se sienten... como una vibración. Cuando se escucha a los grupos seri, la entonación es notable en la improvisación. Técnicamente, son escalas diferentes a las escalas diatónicas y a las escalas convencionales de los géneros contemporáneos, distinguible en el mencionado canto *Baico Baico* en el caso de los seri, que le da un rasgo característico a su musicalidad.

Y es que, adaptar la musicalidad indígena es un reto de modelos, estructuras y contornos melódicos. La violinista japonesa Rie Watanabe, formada en la música clásica, de niña visitó México, se enamoró de los pueblos y comunidades indígenas y ahora participa lo mismo en el ya mencionado Sak Tzevul, que en Pasatono, la formación que con influencia de música balcánica se ha propuesto el rescate y la difusión de las expresiones musicales oaxaqueñas, bajo la dirección del etnomusicólogo, Rubén Luengas.

En noviembre pasado, para la celebración del festival Instrumenta, Pasatono y el Centro de las Artes de San Agustín –este último es el complejo cultural creado por el artista Francisco Toledo–, se preparó un ensamble con niños representantes de seis culturas oaxaqueñas. Watanabe fue una de las encargadas de la formación. Una pequeña mixe, Deny Flor Tomás Rodríguez, mostró su virtuosismo al violín, con ejecución de escalas a gran velocidad y pulcritud, pero con una cierta disonancia. Watanabe se adelantó a explicar:

“No es una nota desafinada. El violín de los mixes se afina distinto y distinta es su escala. Debemos respetar”.

Algunos músicos indígenas intentan romper los estereotipos creados por el Estado y los mitos nacionales: Eleven Project cuestiona que al mundo purépecha se le conozca por “la danza de los viejitos” de Pátzcuaro cuando cada pueblo y comunidad purépecha tiene sus propias música y danza; Juan Manuel Sánchez, de Rockercóatl, detesta que al mundo indígena se le caracterice siempre “con penacho y ruinas arqueológicas”.

Paredes Pacho apunta a una clave para la comprensión de lo tradicional: el mundo indígena siempre asimiló el exterior y el ejemplo más claro está en los instrumentos de cuerda y aliento, así como en los géneros tradicionales que, siendo producto de la Colonia, se reconocen hoy tradicionales mexicanos.

Los mismos músicos indígenas han participado de iniciativas vanguardistas en distintos momentos de la historia. Rubén Luengas, por ejemplo, en el mencionado Festival Instrumenta, presentó los avances de su investigación histórica y musical, sobre la Orquesta Mexicana de Carlos Chávez que, en los años 30, orquestó incluyendo carrizo, chirimía, teponaztle, tambor indio, huéhuetl, sonajas, raspador y pezuñas de venado, además de instrumentos mestizos. Necesariamente, explica Rubén Luengas, el compositor debió contratar a músicos indígenas, en una época más racista y discriminatoria que la actual. En la conversación, destaca un apartado de su investigación: fue notable el éxito que tuvo Chávez en Estados Unidos, pero en México, en auge la construcción del llamado nacionalismo revolucionario excluyente de la cultura indígena, fracasó, la crítica lo trató mal y el gobierno le dio la espalda.

Zara Monroy, cantante de hip-hop seri. México, CDMX. Foto: Alejandro Saldívar

Zara Monroy. La mujer que canta. Foto: Alejandro Saldívar

Una línea blanca se superpone a una banda azul en picos descendentes, tres a la izquierda y tres a la derecha de su rostro. En cada ángulo, tres puntas azules señalan hacia arriba, envueltas en un marco de cabello negro que cae, largo y pesado. Los comcaac (seri) por tradición, llevan en trazos faciales la acentuación de un rasgo de oficio o personalidad y, en este caso, esa pintura azul y blanca, le confiere una identidad: es “la Mujer que Canta”.

Nacida en Punta Chueca, Sonora, Zara Monroy, es cantante, poeta y representante cultural de su comunidad que ella ve con preocupación. Ahí, dice, “hay jóvenes inteligentes, con aptitudes artísticas que, expuestos a los peligros del presente, van por otro camino... como las drogas, y pueden contagiar”. Zara cree que la música es un vehículo, para la creación de oportunidades pero no es todo y desde hace años intenta crear una biblioteca comunitaria. No hay biblioteca para los seri.

Los comcaac han acogido bien la expresión de sus jóvenes en géneros contemporáneos. Según Zara, la musicalidad de su generación tiene buena acogida entre los ancianos pues saben que “lo nuevo es el ritmo nada más”. Los temas de Zara giran en torno a la importancia de “los abuelos” en la comunidad, la conexión con la naturaleza y la necesidad de conocer su historia y el territorio, esto es, la circunscripción constante de la música desde inmemorial, cuyas vigencias se actualizan, por ejemplo, en relación a la tierra.

“Es un territorio heredado que no es nuestro, conservado en una guerra muy dolorosa para los comcaac, porque fue en épocas de exterminio y muchos guerreros murieron (se refiere a la persecución iniciada en la Colonia y radicalizada en los primeros dos tercios del Siglo XIX que se propuso el exterminio hasta dejarlos confinados en Isla Tiburón). Lo que pudo salvarnos fue la lengua y el territorio: la lengua es nuestra identidad, si no hacemos nada por defender territorio y lengua, perderemos nuestra identidad”.

La cantante maya, Yazmín Novelo, en su experiencia y en sus investigaciones académicas, ha encontrado un denominador común: los músicos indígenas que se valen de su lengua, por proceso natural, terminan convirtiéndose en activistas lingüísticos. La cuestión es una, según Yazmín: “esta generación tiene en sus manos, como nunca, la conservación de sus lenguas o su desaparición”.

Pero también del territorio. Al otro extremo del país, en Oaxaca, Mare Advertencia Lirika estudia zapoteco en casa, como parte de su proceso personal y artístico. Talante contestatario el suyo, sus rimas y canciones abordan el feminismo, la desigualdad y el riesgo de pueblos y comunidades ante la proliferación de megaproyectos mineros y energéticos. Para Mare “la defensa del territorio pasa necesariamente por la conservación de la lengua”. Entre otras, su rap, “Mi Gente”, lo expone en una rima basada en su experiencia de niña que crece en ciudad y hasta adulta se hace consciente de su identidad indígena:

b219f4dde955e78ee9-270217-raperos-as1.jpg

Image not found or type unknown

Mare Advertencia Lirika. Entender la raíz. Foto: Alejandro Saldívar

Nos han querido / quitar nuestra raíz / pero seguimos siendo / la gente del maíz.

Lengua y territorio, son la constante en las reivindicaciones de los distintos grupos y expresiones que, sin formar un solo movimiento o tener conexión más allá de festivales como “Estruendo Multilingüe”, “De tradición y nuevas rolas”, entre otros, coinciden.

Juan Manuel Sánchez, originario de Nextlali en Tepazolco, Tlacotepec de Juárez, Puebla, es el líder de Rockercóatl. En muchas de sus rolas hace referencia a la corrupción política en oposición a la honestidad de la tradición del servicio público de autoridades y mayordomías por las que no se cobra y es un honor que jamás se asimilaría por la clase política ni “los hijos de papi que venden el país”.

Ideas acabadas las de Juan Manuel, expuestas con un tono de perturbación, el gesto adusto:

“Ahí están todos los territorios concesionados: todas las minas a las que están dando concesiones desde los últimos presidentes, los manglares que se están perdiendo, siguen vendiendo al país”, dice al exponer la esencia de su canción Yeztahtzin Sam (Tío Sam). En el video de la rola colocado en Yout Tube en 2013, previo a la aprobación de la Reforma Energética, Juan Manuel advertía que el pueblo no tendría beneficios por la apertura al sector privado y anticipó lo que en efecto pasó en 2017:

“Recordarás esto cuando tengas que pagar carísimo el litro de gasolina, importada, por cierto. Y cuando todos los impuestos aumenten exageradamente porque el gobierno ya no contará con las aportaciones de Pemex”.

Captura de pantalla 2017-07-16 a las 13.54.41

Image not found or type unknown

Rockercóatl. Náhuatl, la fuerza metafórica. Foto: Especial

NOTA: EN EL PRIMER TRIMESTRE DE 2017, LA REVISTA PROCESO Y PERIODISMO CIDE, CON EL APOYO DE LA FUNDACIÓN W.K. KELLOGG, PRESENTARON UN REPORTE ESPECIAL SOBRE [DISCRIMINACIÓN LINGÜÍSTICA](#). EL TRABAJO INCLUYÓ UN REPORTAJE EN VIDEO, ELABORADO POR ARTURO RODRÍGUEZ Y ALEJANDRO SALDÍVAR. LAS ENTREVISTAS, CONVERSACIONES Y ACERVO OBTENIDO PARA ESE REPORTE, FUERON LA BASE DEL PRESENTE TRABAJO. RECOMENDAMOS VER [RITMO DE LA TIERRA](#)

[LEER EL ARTÍCULO ORIGINAL PULSANDO AQUÍ](#)

Fotografía: notassinpauta

Fecha de creación

2017/07/29