

Configuraciones Giè' Diix



Prácticas poético-ciudadanas en Oaxaca

Itandehui Nahielly Cruz Méndez

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Configuraciones Giè' Diix.
Prácticas poético-ciudadanas en Oaxaca

Tesis

Para obtener el grado de
Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta

Itandehui Nahielly Cruz Méndez

Directora:

Dra. Ileana Diéguez Caballero

Asesores:

Dra. Analiese Richard

Dr. David Gutiérrez Caballero

Sinodales:

Dra. Analiese Richard

Dra. Gladys Elizabeth Tzul Tzul

Dr. Donovan Adrián Hernández Castellanos

Marzo 2024

RESUMEN

Configuraciones Giè' Diix, es una investigación que tiene como propósito reconocer y analizar la forma en que las prácticas estéticas y artísticas, al dialogar con prácticas culturales y políticas de contextos localizados en diferentes regiones de Oaxaca como Valles Centrales, la Sierra Norte e Istmo, que se rigen bajo Sistemas Normativos Internos y el régimen democrático mexicano, han creado espacios intersticiales para propiciar *prácticas poético-ciudadanas*. Los casos analizados sobre la experiencia de talleres, asambleas y fiestas poético-comunitarias, performances y gestión cultural, prepararon el terreno para sembrar procesos micropolítico-poéticos comunales; y se cosecharon acciones que provocaron lo que he llamado *derechos de raíz aérea*, como resultado de imaginar perspectivas políticas colaborativas. Los procesos se realizaron en medio de las diversas problemáticas que enfrentan lxs habitantes en sus territorios.

Esta investigación también tiene como propósito hacer un estudio con un lenguaje localizado que permita establecer un puente entre las diversas cosmogonías, la teoría y los procesos de creación *in situ*, para contribuir a la reflexión de la relación entre arte, política, ciudadanía y cultura.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación inició simultáneamente a la pandemia Covid-19 y el confinamiento que implicó durante dos años. La enfermedad y la muerte de personas cercanas, así como la renovada vitalidad en la naturaleza, modificaron el planteamiento original y la reflexión sobre como tejer puentes entre teoría y vida. El trabajo se bordó de forma comunitaria porque nunca estamos solos cuando escribimos, pues nos acompañan quienes han pensado antes que nosotrxs, también porque en mi condición de oaxaqueña, el aislamiento no fue tal, gracias a la generosidad de todxs lxs que me dieron acceso a sus procesos creativos, documentaciones, reflexiones y contactos; me acompañaron así, en mi travesía desde distintos y distantes lugares, aun en el encierro.

Un reconocimiento infinito a mis interlocutores del Colectivo Luciérnagas: Pavel Urbieta, Hipatia Luna, Akuavi Nayeli, Citlalli Karina, Ameyalli Cruz, Rosario Santiago y Zoila Méndez, sin quienes no habría podido imaginar esta investigación. Así como a todxs lxs integrantes de los distintos talleres del Gobao de la Memoria, especialmente a Adela de Jesús, Kevin Alexander Nicolás, María Fernanda y Paola Jiménez Cruz, Mayra Fuentes García, Edmundo de Jesús, Mía Getzemani Gómez, Ximena Castillo, Sayma Lizet Méndez, Angélica Michell Sánchez, Alexis e Irving Hidalgo Ruiz, Angelina García, Agustín Pérez, Elvira Ramírez, María Méndez Mendoza, Yamilet Cecilia y Lucero Olivera, Brenda Rendón Barrita, Natan Ruiz Lucas y Clarisa de Jesús, que fueron mis maestrxs y compañerxs.

En tanto práctica de investigación fue realizable por las entrañables conversaciones que tuve con Luna Marán que compartió su conocimiento, su tiempo y su experiencia conmigo. Agradezco también a Genaro y Hermenegildo Rojas Ramírez, cuya filosofía de vida y de las imágenes me sorprendió; a Adriana Salazar las charlas y su acompañamiento para pensar el derecho más allá de la legislación; a Fernando Gálvez de Aguinaga su disposición continua para conversar; a Juliana Faesler y Sandra Muñoz, la potencia para accionar prácticas escénicas; a Hayde Lachino la pregunta por la ciudadanía en el arte; a Leticia Gallardo, su ánimo guerrero y amabilidad; a José Luis Pérez Cruz, la resistencia de la memoria cultural; a Amanda de la Garza y Mónica Castillo, la posibilidad para imaginar. Así como a

Cynthia Martínez, Lukas Avendaño, José Benjamín, Bruno Varela, Ricardo Martínez Santiago, Guillermo Monteforte, Edith Morales, Cándido Baños, Tajëëw Díaz, Demián Flores, Olga Margarita Dávila, Fernando Solana Olivares, Guillermo Fricke, Jorge Pech, Cecilia Minguier, Abraham Ramírez Vásquez, Héctor Aguilar, Manuel Rubio y Benjamín Cruz, de todxs ellxs aprendí para confrontar mis ideas.

Las prácticas poéticas como las prácticas académicas son modos para iniciar el viaje y conocer el mundo de otras formas; la reflexión de esta investigación fue posible gracias a la Dra. Ileana Diéguez que me ha acompañado durante años con sus análisis respecto a las relaciones entre arte, política, activismo y responsabilidad ética, comprometiéndome a interrogar mi práctica y mi teoría. Del mismo modo, mi agradecimiento al Dr. David Gutiérrez Castañeda por sus planteamientos agonistas, el diálogo y compartir con regocijo su vida con la mía. Y a la Dra. Analiese Richard por sus valiosos comentarios y aportaciones, por su aliento para mostrar mis avances de investigación en distintos foros y por no soltar mi mano, de manera que pudiera sostener mis reflexiones a lo largo de estos años.

De igual forma a la Dra. Gladys Tzul Tzul y al Dr. Donovan Adrián Hernández Castellanos, lectorxs atentxs de este texto, agradezco sus importantes observaciones. Y a mis compañerxs del posgrado: Ana Patricia, Mayra, Mitzi, Carina, Gibrán, Rubén, Diego, Israel y Berenice Marion, doy gracias por su apoyo y acompañamiento. Igualmente a lxs compañerxs de Apoyo a la docencia, especialmente a Guadalupe Luna Ramos, por hacerme la vida más sencilla. Así, como al Programa Conacyt de becas al Posgrado en Ciencias Sociales y Humanidades y a la UAM-Cuajimalpa, instituciones que respaldaron e hicieron posible esta investigación.

Esta aventura para adentrarme en diversas cosmovisiones fue posible porque me sostuvieron como una lluvia serena, disciplinada, contenida y otras veces desmesurada, mis hijas, quienes con danzas y sonrisas me acompañaron cada día. A Scarubi que con escucha atenta me permitió discutir ideas y problemas. A ellxs y a mi madre que con su apoyo incondicional ilumina mi camino siempre, y como guerrera sobrellevó la pandemia, dedico esta larga reflexión que cruza ya como un aire de memoria.

INDICE

Punto de partida	9
Elección del terreno	13
Itinerario	21

PRIMERA PARTE: PREPARACIÓN DE LA TIERRA

I. Tejidos de ciudadanía

Agonismo en la construcción de una ciudadanía en México	24
Tres perspectivas de ciudadanía en el México contemporáneo	28
La ciudadanía de Sistemas Normativos Internos en Oaxaca	38
Identificaciones y rasgos distintivos	43
Abono: Lo político es una negociación con el(a) otro(a)	50

II. Configuraciones para *prácticas poético-ciudadanas giè' diix*

Disposiciones de las prácticas estéticas en encuadres políticos	51
Recursos de las prácticas de arte participativo para pensar la ciudadanía	63
El tiempo de afuera y el tiempo de adentro	67
Imaginación <i>Giè' Diix</i>	71
-La ética para realizar acciones poéticas	76
- <i>Asamblea totomoxtle</i>	78
-Taller poético comunitario	86
-La <i>fiesta xhigab</i>	90
-Hacia <i>derechos de raíz aérea</i>	94
Abono: Pulsiones para imaginar	105

SEGUNDA PARTE: CULTIVAR PRÁCTICAS POÉTICO-CIUDADANAS *GIÈ' DIIX*

III. Semillas para *prácticas poético-ciudadanas* en Valles Centrales

Una ciudad que tiembla	107
Aprender el disenso político desde las artes	119
Abono: Especificidad para <i>prácticas poético-ciudadanas</i>	130

IV. Cultivos de imaginación en Santa Cruz, Etna	
Surcar el terreno	131
Labrados para un <i>gobao</i> de memoria	133
Rasgos distintivos de grupos con menor presencia representacional	136
Micropolítica-poética comunal: <i>asamblea totomoxtle</i> , talleres poético-comunitarios y <i>derechos de raíz aérea</i>	139
Abono: Microbiotas para micropolítica	159
V. Sonidos e imágenes de la Sierra Norte	
El bosque: corazón de lxs serranxs	160
<i>Comunalidad y compartencia</i> , dos nociones de la Sierra Norte	164
El murmullo de las cigarras	169
La música que florece	172
Pulsos audiovisuales comunitarios	179
-TV Tamix: una estética audiovisual autónoma	184
-El cuidado y la responsabilidad de las imágenes en la memoria colectiva	193
Procesos pedagógicos desde lo comunal: CAI	195
-El compartir saberes poéticos en la Sierra Juárez	201
Abono: Lluvia <i>Gìè' Diix</i>	204
VI. Bacuzagui en el istmo oaxaqueño	
Llanuras donde el viento corre	205
-Eco entre dos océanos	209
Francisco Toledo, la Casa de la Cultura de Juchitán y la COCEI	212
El caso de Lukas Avendaño. Artivismo que convoca comunidades	222
Abono: Policultivo para <i>prácticas poético-ciudadanas</i>	241
VII. Derecho a imaginar en común	242
De vuelta a las preguntas	244
Fermentación <i>gìè' diix</i> para <i>prácticas poético-ciudadanas</i>	249
Bibliografía	254

*La política nace en el espacio-que-está-entre los hombres, y por consiguiente en algo fundamentalmente exterior-al hombre. No hay, pues, una sustancia verdaderamente política. **La política nace en el espacio intermedio y se constituye como relación.***

HANNAH ARENDT

La cuestión que se plantea entonces es saber hasta dónde puede llegar la política una vez reconocido el hecho de que lo esencial de la institución de la sociedad es siempre una autoinstitución que se hace de manera silenciosa, anónima y colectiva con el transcurso de los siglos.

CORNELIUS CASTORIADIS



PAVEL SCARUBI

La esencia de la política radica en los modos de subjetivación disensual que revela una sociedad en su diferencia consigo misma.

JACQUES RANCIÈRE

PUNTO DE PARTIDA

El 27 de abril de 2019 recibí tres mensajes por WhatsApp en que María Fernanda Jiménez, de nueve años, escribía: “¡¡Lo logramos!! / ¡¡Lo logramos!! / Han puesto un parque para niños en la comunidad”. Adjunto a los mensajes mandaba una fotografía de un pequeño espacio colindante a las canchas de la población de Santa Cruz, Etlá¹, donde había algunos juegos para niñas y niños, que sería inaugurado el 30 de abril de ese mismo año.



Población de Santa Cruz, Etlá, Oaxaca, 2019. Registro: María Fernanda Jiménez Cruz.

Durante años, mientras leía sobre prácticas de arte participativo –que refieren el cambio de posición del espectador a participante activo que se constituye en el medio y material central (Bishop, 2016:12-14)–, escuchaba análisis de procesos artísticos situados, o yo misma formaba parte de experiencias artísticas colectivas, me preguntaba: ¿lo político en el arte sólo refería a la clasificación de las maneras de hacer, sus normatividades e historicidad; o podría ir más allá de la experiencia propiamente artística? ¿Lo político en su dimensión constitutiva de la sociedad

¹ Esta agencia corresponde al municipio de San Pablo Etlá, en el estado de Oaxaca, a 30 minutos de la capital oaxaqueña.

podría, desde las prácticas artísticas, propiciar espacios de transformación concreta de los lugares en que vivimos?

Estas preguntas cobraban mayor fuerza conforme el contexto mexicano cambiaba con el incremento de la violencia, las fosas clandestinas, la desaparición forzada, así como el número de mujeres asesinadas por día en el país. Frente a un panorama poco favorable y una realidad contundente, en marzo de 2018, de camino a Ciudad Universitaria de la UNAM mientras charlaba con un compañero actor sobre la *performance* que haríamos esa tarde y su pertinencia simbólico-política, pensé por primera vez en la idea de una práctica artística que invitara a la creación de leyes como posibilidad de transformación efectiva, y me pregunté respecto a la cabida en el arte de prácticas ciudadanas; entendidas éstas como la capacidad de compromiso compartido a través de la participación y organización colectiva, desde una posición ética y con sentido de pertenencia en los contextos en que se viven, para posibilitar derechos y responsabilidades en principio entre quienes reflexionan y, más tarde, con el Estado. (Jaramillo y Quiroz Posada, 2013:144-145).

Ese mismo año, Pavel Scarubi, Citlalli Karina, Ameyalli Cruz, Hipatia Luna y yo, integrantes del Colectivo Luciérnagas, empezamos el proyecto de Talleres del Gobao de la Memoria Colectiva en Santa Cruz, Etlá, con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. El proyecto nacía de una práctica ancestral zapoteca, ya que el *gobao* es una acción que realizan *lxs*² que no tienen tierra para sembrar. Una vez que *lxs* dueñxs de los terrenos han recogido la cosecha, se puede entrar a los campos para juntar aquellos restos que pasaron desapercibidos, como mazorquillas o frijoles, para poder llevarlos a casa y comerlos.

Hacer un *gobao* de memoria era una metáfora y, como tal, permitía desautomatizar el pensamiento para articular desde otras perspectivas las prácticas artísticas y sus relaciones con la vida, lo cual detonó una performatividad social y política durante los talleres. Parte del resultado fue el mensaje de WhatsApp de María Fernanda que he compartido.

² En este texto utilizaré la "x" como parte de un discurso inclusivo en cuanto al género, pese al intenso debate que suscita con la RAE, debido a que el poder de nombrar es un ejercicio de equidad y justicia social que permite dar una forma a la realidad existente, lo cual también es una acción política. Y siendo ésta una investigación sobre ciudadanía, es necesario visibilizar la diversidad de personas que forman parte de la sociedad, más allá del género, y que no pueden limitarse únicamente a los adjetivos él o ella.

De esas experiencias se originó el interés por realizar esta investigación, cuyo tema central ha sido reconocer y analizar la forma en que las prácticas estéticas y artísticas, en contextos localizados, al dialogar con prácticas culturales y políticas pueden crear espacios intersticiales para propiciar *prácticas poético-ciudadanas*.

Subrayo “práctica”, tanto en el arte como en la cultura y la política, ya que esta palabra concibe el conocimiento como acción o aplicación concreta de ideas. De ahí que me interese pensar estas nociones en su dimensión de experiencia, de acontecimiento, de actividad, de ejercicio. Esto involucra el movimiento constante ontológico y concreto de estas áreas de saber que se transforman y se desplazan; los impulsos cambian, hay giros, de modo que las formas de relación entre ellas también se mueven dependiendo del contexto y el momento histórico.

La cuestión principal fue saber en qué forma se hacen presentes las *prácticas poético-ciudadanas*, y al mismo tiempo, conocer cómo se configuran las relaciones en ese marco, cuáles serían las particularidades para que surjan y cómo es su inclusión en el campo social y en el campo artístico.

Si bien esta investigación incorpora prácticas que sin duda tienen un reconocimiento desde la mirada artística, es importante observar que, en tanto prácticas, plantean un desfase de la obra delimitada, ya que rompen con la distribución de saberes acreditados y acreditables. Como analiza David Gutiérrez, la práctica artística tiene una historia vinculada al tallerismo, el activismo, la educación popular y la gestión de las políticas culturales, siendo un reto para el estatuto de autoría de un artista o colectivo artístico, en tanto se reconocen modos de hacer a partir de procesos intelectuales, anímicos y subjetivos (Gutiérrez, 15-07-2022). Por lo tanto, las prácticas artísticas desbordan y problematizan las categorizaciones teóricas y las nomenclaturas de las disciplinas, ya que su construcción desde lo colectivo las hace transdisciplinares y extradisciplinares.

Asimismo, analizo las experiencias estéticas en su condición de *aisthesis*, término de Protágoras que se refiere a la percepción como episteme, en tanto condición de permeabilidad del contexto en que se está inmerso (Rojas Parma, 2015). Alexander Gottlieb Baumgarten, en su trabajo *Reflexiones filosóficas acerca*

de la poesía, en 1735 definió la *aisthesis*, *estesis* o estética, como una rama de la filosofía que estudia el conocimiento sensible, siendo lo sensible imprescindible para la reflexión del mundo. De ahí que es sustancial para esta investigación recuperar la percepción como una experiencia de conocimiento que permite comprender la realidad a partir una posición subjetiva, desde la que se pueden imaginar acciones poéticas para conocer y entablar un diálogo con el mundo y, a la manera de un río, atravesar distintos campos como la política y la cultura, humedeciendo el terreno para que broten nuevas formas de encuentro.

También me parece elemental considerar *lo político* desde la perspectiva de Chantal Mouffe, que refiere a “la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana, un antagonismo que puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas” (Mouffe, 2007:18). Relaciones que pueden germinar a partir de dispositivos con formatos estéticos y acciones poéticas, que colocan intereses comunes bajo perspectivas afectivas y subjetivas, propiciando ejercicios de reflexión y compromiso en los espacios de encuentro de los lugares en que suceden; lo cual puede alentar acciones colectivas que movilizan las formas de esas relaciones.

Es necesario reconocer que dicha aproximación entre las prácticas estéticas, artísticas y políticas es un desafío en su estudio por la complejidad que implica. Ya que ningún gesto se puede leer aislado, hay que considerar su articulación a partir de múltiples factores como los procesos históricos, económicos, marcos culturales y fuerzas sociales, en los que la acción singular despliega proyecciones de lo que ocurre y sus posibles desplazamientos. Así se potencia el acontecimiento, en tanto está inserto y articulado en procesos sociales que ya están presentes en territorios localizados, y los acontecimientos se ven referidos en acciones estéticas concretas que remodelan las subjetividades, en este caso *poético-ciudadanas*.

Sin embargo, las *prácticas poético-ciudadanas* a diferencia del activismo –cuya intención es manifestarse en la vida pública *per se*– germinan como desbordamientos estéticos imaginados de manera colaborativa y colectiva a partir de procesos artísticos, anímicos, subjetivos e intelectuales que comparten quienes participan; así, al socializar sus circunstancias contextuales, necesidades, deseos y

problemáticas como parte de un desenvolvimiento poético, articulan formas de cooperación y enunciación que ponen en común primero entre ellxs y, más tarde, en las poblaciones en que se localizan.

Y aunque estas prácticas no surgen de un estatus formal de ciudadanía –en tanto conjunto de facultades y obligaciones civiles, políticas y sociales, que el ordenamiento jurídico otorga a una población en pleno derecho a ejercer en un territorio determinado (Díaz Velázquez, 2009:34)–, sí emergen de la condición de una ciudadanía sustantiva, ya que la ciudadanía no está conformada únicamente por atributos jurídicos sino, como observan Sergio Tamayo (2010), Eduardo Díaz Velázquez (2009), Engin F. Isin y Greg M. Nielsen (2008), tiene una dinámica configurada como proceso instituido por la misma sociedad, a través de prácticas políticas, económicas, culturales y simbólicas, que pueden o no formar parte de los marcos legales.

Elección del terreno

Este estudio es localizado, ya que parto de mi experiencia en las prácticas poéticas desarrolladas en la población de Santa Cruz, Etlá, en los Valles Centrales del estado de Oaxaca. Identificaré el desenvolvimiento de procesos estéticos, políticos y culturales, que han propiciado una vitalidad poética y política en otras localidades, como Guelatao, Tamazulapam del Espíritu Santo y Santa María Tlahuitoltepec en la región de la Sierra Norte, así como Santo Domingo Tehuantepec y Juchitán de Zaragoza en la región del Istmo.

Así, se plantea naturalmente un pensamiento que prospera en los entrecruces, no sólo porque cada caso estudiado obedece a una lengua distinta y posibilidades culturales diversas (español, mixe, zapoteco del valle y zapoteco del Istmo), también porque sus particularidades de conocimiento y sensibilidad estética activan política, económica y culturalmente los territorios de manera diferente. Esta diversidad permite apreciar concepciones divergentes, variaciones, matices e impactos sobre la vida cotidiana, así como en las prácticas culturales, estéticas, artísticas y las dinámicas políticas de esas relaciones en cada lugar.

Al localizar el estudio en casos, surgieron nuevas preguntas: ¿se puede pensar arte y ciudadanía en un espacio intersticial entre una tradición institucionalizada desde Europa y los saberes localizados en el territorio oaxaqueño?, ¿cómo los saberes localizados en contextos específicos –por lengua y diversidad cultural– pueden nombrarse en un estudio académico?, y ¿qué trayectorias poéticas pueden activar operaciones políticas en los marcos de las legislaciones comunales?

Los cuestionamientos me llevaron a partir de una perspectiva *mojonera* –palabra que retomo de las zonas rurales de Oaxaca para referir a las piedras azules de río colocadas en los límites de distintos terrenos– para observar la ciudadanía desde prácticas artísticas, estéticas y políticas específicas. Así que intento aproximarme a una noción que presenta múltiples retos, pues prospera en entrecruces de formas de ciudadanía que se practican en el país y tienen sus propias problemáticas históricas, filosóficas y teóricas. Al mismo tiempo, este estudio borda un diálogo entre la sociología del arte, la perspectiva socioantropológica, los estudios comunicacionales, la filosofía política, las prácticas comunitarias, así como la filosofía de la vida; asemejándose a un “zócalo conceptual”³, que permite una reflexión desde distintos campos de mirada para analizar las relaciones entre arte y política.

De manera que contrasto la *ciudadanía democrática mexicana* fundada en las estructuras jurídicas e instituciones estatales, que a través de la Constitución otorgan derechos políticos, cívicos y sociales, así como responsabilidades a los habitantes del territorio mexicano, con la *ciudadanía del régimen consuetudinario*⁴,

³ La noción “zócalo conceptual” la retomo del texto *Escenarios Liminales*, de Ileana Diéguez, quien la define como una plaza de conceptos en que se ofrecen abierta y descentradamente las teorías (p. 41).

⁴ El régimen consuetudinario, también llamado “de usos y costumbres”, consisten en prácticas aceptadas como normas obligatorias de conducta en una población indígena. Salvador Aquino Centeno analiza, respecto al territorio oaxaqueño, que la separación entre la ley y el derecho consuetudinario surgió de la expansión del colonialismo para mantener una posición de subordinación de las demandas legítimas de inclusión y derechos sobre el territorio, expresadas de múltiples maneras por los pueblos indígenas. Del mismo modo, estudia que se ha establecido una interacción y negociación con sistemas socioculturales más amplios; en consecuencia, desde el siglo XVI se han procurado estrategias de resolución de conflictos desde procesos consuetudinarios, como resultado del derecho colonial, bajo la percepción de mantener la subalternidad frente al Estado. Sin embargo, en el análisis de Aquino Centeno, es fundamental el reconocimiento reciente que se ha dado al sistema consuetudinario como Sistemas Normativos Internos, debido a que las palabras “usos y costumbres” se utilizan de manera peyorativa y discriminatoria como prácticas no legales que van contra los principios que establecen las leyes y que violan las garantías individuales. Además se entienden como prácticas de personas

–hoy reconocido como *Sistemas Normativos Internos de Oaxaca*–, que, constituida en las estructuras comunales, se obtiene al inscribirse en la lista de ciudadanos de un pueblo, cuya máxima autoridad es la asamblea comunal en que se nombra a autoridades y diversos cargos de la población, así como las responsabilidades y derechos de cada habitante; de modo que las formas de organización comunitaria son instauradas de manera autónoma por las propias poblaciones, pero respetando los marcos legales nacionales. Y con la *ciudadanía sustantiva*, que refiere a formas de participación en la vida política, económica y social, que no se encuentran garantizadas por la mera pertenencia formal a un Estado-nación, y cuyo ejercicio efectivo, como examina José Esteban Castro (1999:40) se articula a partir de acciones individuales y colectivas que buscan poner en el espacio público necesidades de la sociedad civil. Este último tipo de ciudadanía se abre a lugares menos comunes⁵ para pensar críticamente las problemáticas, necesidades y deseos, desde habitantes localizados en territorios específicos.

En las posibilidades expresivas de la ciudadanía sustantiva, caben las *prácticas poéticas participativas localizadas* –que connotan el involucramiento de artistas y personas de un contexto específico, que se interrelacionan y reconocen el proceso artístico como espacio de creación colectiva y colaborativa–, ya que los modos de organización y los procesos de imaginación permiten conjurar deseos y necesidades comunes por medio de experiencias estéticas, en las que se exploran

con algún grado de atraso y arraigo cultural, lo que es un lenguaje discriminatorio y racista. Cambiar la noción por *Sistemas Normativos Internos* es apropiado para referir un concepto legal y político. Sin embargo, sigue habiendo una discriminación porque lo “interno” tiene una carga discriminatoria al definirse como un espacio local o referirse a municipios autónomos que crean tensión con el Estado, manteniendo relaciones de subordinación estatal. Así Aquino observa que la denominación *Sistemas Normativos Indígenas* podría situar estas formas de gobierno en una posición no subordinada frente al derecho positivo. AQUINO CENTENO, Salvador (2013). *Interrogando la costumbre y la legislación indígena: contribuciones y horizontes de la antropología jurídica en Oaxaca*. México: Nueva Antropología, vol. 26 no.78, enero/junio, pp. 87-117. Para no crear confusiones epistemológicas, en este texto se le nombrará *Sistemas Normativos Internos* de acuerdo a la legislación vigente en la entidad, y cuando se nombre como régimen consuetudinario, será como parte de un proceso histórico de normatividades.

⁵ En la forma tradicional la ciudadanía establece derechos políticos, civiles y sociales en códigos legales escritos en que se establecen también las obligaciones que son reguladas por un Estado. En los *Sistemas Normativos Internos*, operan también regulaciones aunque éstas son instituidas por asambleas. En ambos casos, se parte de un proceso establecido que sigue ordenamientos para la vida común. Sin embargo, en la ciudadanía sustantiva corresponde analizar las exclusiones de derechos, como han sido históricamente la lucha de los derechos de las mujeres, de las comunidades indígenas, LGTB+, migrantes, etcétera, a través de otras prácticas como marchas, formas diversas de protesta u organización, performatividades sociales, que pueden o no seguir los marcos regulatorios, pero que tienen como fin examinar las desigualdades sociales y propiciar espacios de justicia política y legislativa.

las subjetividades y singularidades de quienes participan, asumiendo una responsabilidad ética en las poéticas que imaginan y accionan colaborativamente, las cuales están relacionadas con sus contextos e inquietudes.

Es pertinente subrayar que las nociones de ciudadanía en México no son mutuamente excluyentes, puesto que unx puede ser ciudadanx conforme a derecho mexicano y también integrarse en el Sistema Normativo Interno al pertenecer a una población con ese régimen en Oaxaca, y al mismo tiempo, formar parte de movimientos activistas que reclaman derechos y nuevas formas de participación a través de la ciudadanía sustantiva. Esto nos indica que la ciudadanía es un cruce multidimensional que se entreteje entre teoría y práctica, entendida como un proceso de construcción política activa en cada persona y en cada sociedad.

Fernando Escalante Gonzalbo (1995: 483-484) analiza el tema de la ciudadanía como un acto cíclico que reaparece en las crisis a lo largo de la historia humana, en cuanto se hace necesario reorganizar las instituciones políticas con las consabidas complicaciones de la legalidad, el interés público y el poder político. El autor analiza que la metamorfosis más reciente en México del republicanismo está mezclada con la modernización, por tanto, aunque la ciudadanía tiene una condición formal de participación dentro del orden jurídico, en el espacio ideológico e institucional definido por el Estado, la política no se agota en ello. El análisis de Gonzalbo evidencia cómo a partir de momentos históricos y contextos específicos, la ciudadanía se transforma, adquiere matices y se problematiza la idea de ciudadanx, en busca de otras dimensiones sociales, económicas, culturales y políticas.

Asimismo, la ciudadanía democrática mexicana implica una lucha entre la colonialidad de saberes y modos de organización impuestos por regímenes estatales modernos, que ocultaron históricamente el conflicto de las diversas culturas que habitan el territorio y sus formas políticas. Las cuales, por muchos años, se encontraron fuera del espectro de la ciudadanía mexicana, en tanto sus formas de organización y operatividad obedecen a otros órdenes de concepción del mundo, como puede ser la *comunalidad* –que se funda en la interdependencia integral de los seres vivos, sean o no humanos, bajo principios de respeto y

reciprocidad para la sobrevivencia del mundo en su totalidad (Martínez Luna, 2015:100)– inserta en el marco de los Sistemas Normativos Internos de poblaciones indígenas de Oaxaca. A estas otras formas de organización política Gladys Tzul Tzul (en Makaran, López, Wharen, 2019:101-108) las bautizó como *archipiélagos*: actos, prácticas, territorios o comunidades que, desde su aislamiento, erosionan poco a poco la idea del gran Estado-nación.

Por tanto, pensar la ciudadanía en México es andar un camino escabroso, ya que existen tensiones para analizarla desde un desenvolvimiento histórico, tanto como un proceso individual y colectivo. En el sistema democrático mexicano el ciudadano es un ser individual cuyos derechos y responsabilidades mantienen una relación ambigua con la ley, ya que aun cuando existen normatividades que tienen una efectividad a través de la Constitución Política Mexicana u otros instrumentos legales, son nociones generales de justicia y se aplican de manera individual. Mientras que en los Sistemas Normativos Internos, se conciben los derechos y responsabilidades como procesos colectivos para mantener con vida a una población, siendo la asamblea comunitaria la que media como máximo órgano de justicia para el bienestar de la comunidad. Además, existen iniciativas independientes o de la sociedad civil que tienen la intención de visibilizar fuera del ámbito legal las problemáticas que vive una sociedad concreta. Lo anterior muestra la ambigüedad de la noción de ciudadanía frente a las formas diversas de organización política que configuran un territorio.

Sin embargo, aunque tanto la ciudadanía democrática como la ciudadanía de Sistemas Normativos Internos se construyen de manera diferente con preceptos que contrastan en modos de organización legislativo y en prácticas de vida, ambos casos proponen como principio crear sociedades más justas. No obstante, en toda forma de ciudadanía siempre hay exclusiones o un “exterior constitutivo”, como analiza Chantal Mouffe al referir que la condición de existencia es una afirmación de la diferencia, es decir, que hay otrx fuera de nosotrxs que puede expresarse con una posición diferenciada; la determinación de ese otro sirve como exterior para comprender la permanencia del antagonismo y sus condiciones de emergencia

(Mouffe, 1999:7-8), lo que implica reconocer que las maneras de percibir el mundo diferenciadas son parte de toda forma y relación política.

Llegué a vivir a Santa Cruz, Etna en 2011, me inscribí al padrón para ser ciudadana del Sistema Normativo Interno⁶ e inmediatamente empecé a hacer cargos comunitarios, dar mis tequios y cooperaciones, así como asistir a las asambleas, para cumplir con las prácticas políticas del lugar; sin embargo, en 2015, el agente municipal Filio Santiago, tomó la decisión de anular mi ciudadanía por ser mujer y se la otorgó a mi pareja que se avecindó conmigo en el lugar. La decisión se tomó sin consultarme ni considerar que yo había realizado por algunos años todas las obligaciones y cargos que se me pidieron en la comunidad. No se trató de ninguna actualización del padrón de la población, ni hubo un consejo o asamblea para la toma de decisión, sino que fue una disposición arbitraria por parte de la autoridad en ese momento y que el cabildo apoyó con su silencio. Este acto autoritario me llevó a preguntarme: frente a las exclusiones de cualquier sistema político, ¿es posible propiciar ejercicios de encuentro y diálogo que evidencien las ausencias y constantes negaciones y negociaciones de los imaginarios políticos en cada contexto?

Esta pregunta me invitó a pensar que aun cuando existen diferencias entre la ciudadanía democrática mexicana y la ciudadanía de los Sistemas Normativos Internos –en tanto que la primera se establece desde el sistema preceptivo del derecho romano escrito, mientras que la segunda se encuentra sustentada en prácticas ancestrales de los pueblos indígenas–, las prácticas de ciudadanía se van configurando como procesos performáticos políticos en diálogo con sociedades específicas de manera temporal así como experiencial y no únicamente legal. Por tanto, la ciudadanía no puede ser analizada únicamente desde marcos teóricos o jurídicos, ya que se concentra en acciones sociales concretas, realizadas por medio de la interacción de quienes deciden participar en la vida pública de sus territorios, motivo por el que se consideran aspectos no previstos o no limitados a los marcos

⁶ Pertener al régimen de un Sistema Normativo Interno no es excluyente de la ciudadanía del sistema democrático mexicano, ni viceversa; se puede pertenecer a ambos regímenes simultáneamente, debido a que en la Constitución nacional y estatal de Oaxaca, se encuentran enmarcados los Sistemas Normativos Internos como parte de los derechos de pertenencia a un territorio. En ambos tipos de ciudadanía se tienen derechos y obligaciones que se han construido como una negociación histórica continua entre las dos formas ciudadanas.

legales o institucionales. Como analizan Ariadna Acevedo Rodrigo y Paula López Caballero (2012:22), se construyen los espacios de ciudadanía cuando existe la posibilidad de hablar o actuar en nombre de lo público, o en nombre de lo que se considera derechos propios, sean reconocidos o no legalmente. De manera que una parte primordial de la ciudadanía en su forma sustantiva es la enunciación en el espacio común de necesidades, intereses y problemáticas a resolver.

Ahora bien, las prácticas que analizo en su condición de ciudadanía y de poéticas participativas localizadas se encuentran ubicadas en Santa Cruz Etlá, Guelatao, Tamazulapam del Espíritu Santo y Santa María Tlahuitoltepec, en marcos de Sistemas Normativos Internos en los que existe una interacción por medio de la presencia, ya que sus formas de organización –asamblea, tequios, cargos comunitarios– implican relaciones cara a cara siguiendo un sistema ancestral de organización política⁷. Asimismo, en Santo Domingo Tehuantepec y Juchitán de Zaragoza, en marcos del sistema democrático mexicano a través de partidos políticos, aunque manteniendo una clara presencia de prácticas culturales comunitarias. Estos desenvolvimientos poéticos que germinan en ambos sistemas políticos tienen en común estrategias colaborativas no separadas por lindes disciplinares (arte, política, cultura), sino que las experiencias o epistemes estéticas son resultado de sus subjetividades que comparten por un proceso poético en el que intervienen saberes originarios, memorias colectivas, necesidades, deseos y problemáticas, que se enfrentan en colectividad.

Cabe mencionar que existen variaciones culturales significativas del Sistema Normativo Interno de un lugar a otro, pese a que éste se hace efectivo en el mismo territorio estatal. Por ejemplo, en algunos pueblos se cuenta con el consejo

⁷ Carmen Cordero Avendaño, en su artículo *El derecho consuetudinario* (1994), señala que en los pueblos mesoamericanos ya existía el derecho escrito, en sus códigos había normas y penas que se aplicaban. Con la colonización hubo una destrucción masiva de códigos, la investigadora analiza que se transmitieron oralmente las normas jurídicas pese a la imposición del régimen español. Y señala que se hizo una recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias, que en el caso del territorio mexicano otorgaba una cierta personalidad jurídica, aunque nunca se les reconocieron los derechos como tales. No obstante, algunos pueblos conservaron sus normas de manera oral, pasándolas de generación en generación, adaptándose a la influencia de los sistemas jurídicos en el marco de los diversos procesos históricos para poder seguir existiendo. Ese fue el caso de los 421 municipios de Oaxaca que lograron mantener sus sistemas jurídicos, aunque siempre en negociación y adaptación con el exterior, como ya se explicó en otro pie de página, bajo la percepción colonizadora de subalternidad frente al Estado a través de ser nombrado el régimen consuetudinario o de Usos y Costumbres. No obstante, en la constante negociación para un reconocimiento jurídico se les ha llamado recientemente Sistemas Normativos Internos.

de ancianos, en otros casos cada miembro de una familia puede ser ciudadanx, en algunos más, sólo el jefe o la jefa de familia representa a todxs. Así, las prácticas poéticas y estéticas se activan en estos territorios en su carácter singular de acontecimiento, de proceso, de experiencia, vinculadas a la población con intereses comunes a enunciar.

Este estudio es un ejercicio del pensamiento que también busca modos de relacionarse con cada contexto a partir del lenguaje. Las palabras en zapoteco y mixe tienen significados específicos, pero también son metáforas para nombrar sus cosmogonías, procesos ontológicos y realidad sensible. El lenguaje en las comunidades se constituye en un espacio de encuentro en que se hace presente quién habla y la potencialidad que tiene para significar la vida, a partir del uso metafórico y ritual de las palabras que está basado en la experiencia empírica de lo transcendental, ya que las evocaciones discursivas buscan hilvanar la filosofía de su cultura con prácticas de vida. Este vuelco del contenido semántico me parece necesario para el encuentro de subjetividades vigorosas, concretas, parciales e inaprensibles, en tanto actos vivos que reconfiguran la experiencia de ciudadanía desde procesos artísticos, poéticos y estéticos, pero no limitada por éstos. De esta manera, en la investigación habito metáforas para nombrar prácticas que emergen de mis propias experiencias de vivir y ser parte de una población rural y del vocabulario utilizado por lxs mismxs pobladorxs.

El relato que a continuación se presenta, por tanto, surge de una serie de meditaciones sobre preocupaciones de lo político y la ciudadanía como experiencias aplicadas, las prácticas artísticas como actos éticos y espacios de encuentro subjetivos, y la relación que se puede establecer en los entrecruces con los procesos culturales y sociales. No es mi intención acuñar nociones académicas, sólo estoy tratando de articular un andamiaje teórico provisional que sirva para abordar el funcionamiento de la ciudadanía en Sistemas Normativos Internos en una relación con las prácticas poéticas comunitarias localizadas en Oaxaca.

Una parte importante del bordado de la reflexión intenta responder a los problemas que plantea el lugar del arte en la sociedad, considerando una perspectiva que identifique, registre e interprete empíricamente las diferencias,

contrastes y procesos simbólicos entre grupos. Sin embargo, lejos de cualquier pretensión de delimitar campos de saber, la intención es aportar elementos a la discusión entre arte, política, ciudadanía y cultura, a partir de experiencias aplicadas.

Itinerario

En líneas generales, la estructura de esta investigación esta dividida en tres partes:

”Preparación de la tierra” está constituida en dos apartados; el primero contiene el análisis del tejido entre el sistema legislativo democrático mexicano, el Sistema Normativo Interno en poblaciones rurales de Oaxaca, la ciudadanía sustantiva, así como los rasgos distintivos que son parte de las negociaciones de los procesos políticos. El segundo capítulo hilvana las relaciones entre arte y política que me conducen a la idea de *prácticas poético-ciudadanas giè’ diix* a partir de las nociones que voy hilando: *asambleas totomoxtle*, las *fiestas xhib*, los *talleres poético-comunitarios* y los *derechos de raíz aérea*.

La segunda parte la constituye Cultivar *prácticas poético-ciudadanas giè’ diix*, dividida a su vez en cuatro apartados: el primero contextualiza las relaciones entre política, arte y vida en la capital oaxaqueña. El segundo plantea el análisis del proyecto *Talleres del Gobao de la Memoria Colectiva*, ubicado en la región de Valles Centrales, y el encuentro con la ciudadanía a través de *derechos de raíz aérea*. El tercero observa los proyectos de la Sierra Norte: *TV-Tamix* en Tamazulapam del Espíritu Santo y *Las mujeres del viento florido* en Tlahuitoltepec, en la zona mixe; así como el *Campamento Itinerante Audiovisual* en Guelatao, en la zona zapoteca, cuyos procesos se desarrollan a partir de los preceptos comunalidad y compartencia. El cuarto identifica prácticas artísticas en la región del Istmo oaxaqueño a partir de dos personajes: en Juchitán, Francisco Toledo y su mediación en la relación entre arte y política de la región a través de la Casa de la Cultura y la Coalición Obrera, Campesina, Estudiantil del Istmo (COCEI); y en Tehuantepec, el trabajo de Lukas Avendaño quien, desde la desaparición de su hermano Bruno,

lleva sus prácticas artísticas al campo político, donde se analiza cómo la gestión poética deviene a la ciudadanía y viceversa.

Como estrategia de escritura, al final de cada capítulo se encuentra una sección denominada “Abono” para establecer algunas conexiones de los elementos principales de cada apartado en un análisis conciso de los temas abordados. Y la última parte de este texto es una reflexión sobre las concepciones divergentes, variaciones y matices que plantean los diversos escenarios del arte, la política, la cultura y la ciudadanía en los casos analizados.

PRIMERA PARTE: PREPARACIÓN DE LA TIERRA

*Las artes que no realizan ninguna “obra”
tienen una gran afinidad con la política.
Los artistas que las practican -bailarines,
actores, músicos y similares- necesitan de
un público... como los hombres que actúan
políticamente necesitan de otros, ante cuya
presencia compadecer.*

HANNAH ARENDT



PAVEL SCARUBI

*Es absurdo y falso creer que las leyes
crean algo, no hacen sino tomar nota
de una situación de hecho.*

CORNELIUS CASTORIADIS

I. Tejidos de ciudadanía

Agonismo en la construcción de una ciudadanía en México

La ciudadanía puede ser abordada desde su estructura legal, la cual se establece en cada territorio a partir de características formales de derechos y responsabilidades. La jurista Adriana Salazar Rivas⁸ señala que:

El derecho se mueve, se crea, se transforma, de acuerdo a las necesidades de la población, por tanto, regula las relaciones interpersonales. Y si generamos otras formas de relacionarnos, los conceptos de derecho, legislación y ciudadanía, pueden irse transformando. Por ejemplo, la Constitución Mexicana da características específicas para ser ciudadano, pero éstas han variado y se han adecuando a las necesidades de la población: como es la disminución de edad. Antes se era ciudadano a los 21 años, ahora es a los 18, lo que tiene que ver con la exigencia de las y los jóvenes de participar en las elecciones. De igual forma ocurre con otras normas y derechos (18/06/2021).

Esto nos permite reconocer que los marcos formales de la ciudadanía mexicana constituyen un problema práctico. Fernando Escalante Gonzalbo (2004:70-75) argumenta que existe una preocupación por el desacuerdo entre las normas y las prácticas desde el siglo XIX en México, que él atribuye a la colonización, al carácter incivil indígena, a la política entre liberales y conservadores, federalistas y centralistas, monárquicos y republicanos, las constituciones cambiantes y los gobiernos corruptos, la importación de modelos norteamericanos o europeos, así como a amagos monárquicos pese a que no tuvieron éxito como modelos totalitarios. Del mismo modo, Escalante Gonzalbo (2004:70-75) reconoce que la ciudadanía del México contemporáneo es el resultado de un largo proceso para instaurar una república en un territorio donde no había precedentes, y en el que habitaban diversas

⁸ Directora del Centro de Estudios de las Mujeres y Paridad de Género (CEMPAG) de la Junta de Coordinación Política (JUCOPO) del H. Congreso del Estado de Oaxaca, durante el periodo de esta investigación (2020-2024).

culturas a las que se trataba de imponer ideas y principios morales de la Ilustración para unificarlas. Asimismo, reflexiona que se imitaban formas jurídicas de otros contextos que tenían que dialogar con las normatividades de las culturas que trataban de integrar al territorio.

De manera que la teoría y la práctica de la ciudadanía democrática mexicana tiene múltiples intersecciones. Como reflexionan Ariadna Acevedo Rodrigo y Paula López Caballero, la democracia aparece en el marco histórico de la configuración de los estados nación modernos que producen a los sujetos, aludiendo a modelos abstractos y tipos ideales que dan preferencia al individuo, más allá de los lugares donde estaban ocurriendo los procesos de formación ciudadana en México (Acevedo Rodrigo/ López Caballero, 2012:13-18). Dichos procesos ocurrían no sólo en las ciudades, sino con las colectividades rurales y campesinas que tenían otras maneras de concebir las estructuras jurídicas y sociales.

Por tanto, crear una legislación que sistematizase la ciudadanía mexicana no fue una tarea fácil. Como observa José Alberto Romero Galván, las poblaciones campesinas mantuvieron la huella de su origen precolombino, ya que el régimen instaurado por la colonia concedió a la nobleza indígena –en algunos casos– tierras y encomiendas, les atribuyó rentas y les reconoció como gobernantes de sus localidades, incluso hubo litigios en la Audiencia de México sobre derechos de posesión y regencia de la tierra (Romero Galván, 2019: 31-54). Derechos sobre la tierra que se fueron perdiendo conforme el régimen colonizador obtenía poder absoluto.

Con el triunfo de la Independencia se establecieron instituciones. Sin embargo, estos organismos procedían de modelos coloniales que obligaban a fijar un territorio en el que estaban asentadas varias culturas. Yásnaya Aguilar considera a México como una “nación artificial”, debido a que en el país “existen, al menos, 68 naciones originarias, cuyos habitantes hablan lenguas agrupadas en doce familias lingüísticas radicalmente distintas entre sí. Las cuales, tenían formas de gobierno, cultura, economía e historia, igualmente diversas” (Aguilar, entrevistada por Lozano/Acuña, 26/02/2022).

El referente más sólido de la lucha contrahegemónica, como señala Escalante Gonzalbo, fue la comunidad, no sólo como unidad demográfica sino como estructura política. Esa estructura “hacía posible que la comunidad vigilase por su supervivencia y exigía lealtad rigurosa de sus miembros, incluso después del imperio y la república, con fronteras bien definidas a partir del lenguaje, las costumbres y una conciencia sólida de identidad social” (Escalante Gonzalbo, 1991:61). Esta situación fue reforzada con la Constitución de Cádiz en 1812 –pese a su breve vigencia en el territorio mexicano– que entre sus normas permitía la regulación de las prácticas sociales y políticas propias de cada pueblo, lo que influyó durante el liberalismo de independencia como una herramienta útil para hacer arreglos respecto a bienes comunales indígenas.

Sin embargo, como observa Marta Eugenia García Ugarte (2012: 369-370), en el régimen republicano, especialmente durante la Reforma, en los cambios respecto a las propiedades –sobre todo de la iglesia, pero también de las corporaciones civiles– se afectaron las posesiones territoriales de las comunidades indígenas y los ayuntamientos. Éstas desaparecieron por las disposiciones normativas que eliminaban la tierra comunal de los pueblos indígenas, así como su identidad; ya que en el estatus de jerarquía estamental lo que importaba era la formación de ciudadanos legalmente constituidos (García Ugarte, 2012: 369-370). El régimen estableció municipios para transformar el orden de los pueblos y restar autonomía a las comunidades para subordinarlas al Estado central (Pastor, 1987: 421).

Al final de la revolución mexicana, surgió la idea de mestizaje en José Vasconcelos y en 1925 publicó el libro *La raza cósmica*. La publicación floreció como una forma de legitimar su proyecto educativo, ya que impulsó la Secretaría de Educación Pública en 1920 –institución que dirigió de 1921 a 1924– con una fuerte campaña de alfabetización en español, que borró las lenguas y culturas originarias. Al mismo tiempo, tenía interés en ser candidato a la presidencia de la República en 1929, de modo que la noción de la “raza cósmica” o la “raza de bronce” le permitía unificar al país. Dicho plan de homogeneizar a la población por medio de la mezcla de razas buscó imponer una sola lengua, una única cultura, un único esquema

educativo, un único modelo político: el colonial. Y negó e invisibilizó la multiplicidad de procesos culturales, históricos, económicos, cognitivos y políticos que se vivían en el país.

A pesar de estas desestimaciones históricas y aun cuando no se pusieron en diálogo los procesos legislativos modernos con los Sistemas Normativos Internos de las diferentes culturas que habitaban el territorio mexicano, se fue tejiendo un lenguaje común. Como argumenta Daniela Traffano, en el caso de Oaxaca, en 1930 el término *ciudadano* formaba parte del vocabulario posrevolucionario, político indígena y “se acompañaba con figuras como los *principales*, representantes de una tradición, y de una concepción de la política de la comunidad, más antigua” (Traffano, en Acevedo Rodrigo/López Caballero, 2012:78). Ya que la intención era unificar un país fragmentado y en crisis, se permitió un lenguaje híbrido y la coexistencia de prácticas políticas comunitarias con las nuevas prácticas ciudadanas, para consolidar la idea de Estado-nación.

Así que la historia de la ciudadanía democrática mexicana se ha ido formando a partir de una compleja relación entre: a) las dinámicas precolombinas y la colonización, b) la nueva estructura social a partir de la independencia que planteó un modelo liberal a través de la república en el que se borraban históricamente los procesos políticos originarios, c) las transformaciones políticas del territorio que sucedieron a partir de las Leyes de Reforma, d) las instituciones establecidas que partían de modelos importados de Europa, sin considerar las cosmogonías locales durante la formación de la nación, e) la legitimación del mestizaje como un dispositivo de jerarquización racial, asociado a la superioridad e inferioridad biológica de las razas, de la cultura y de la sociedad, que determinó mecanismos de exclusión y segregación social. Estos procesos históricos han generado una serie de dificultades entre las dinámicas internas de las poblaciones y las políticas estatales, que mantienen una problemática hasta nuestros días.

Tres perspectivas de ciudadanía en el México contemporáneo

Hoy contamos con instituciones estatales de ciudadanía consolidadas que observan que se cumplan de manera formal los derechos políticos, civiles y sociales, así como las obligaciones a través de un ordenamiento jurídico que se otorga a lxs ciudadanxs por pertenecer a este territorio. En México podemos diferenciar al menos dos tipos de ciudadanía representativa entre connacionales: la ciudadanía democrática mexicana y la ciudadanía de Sistemas Normativos Internos.

La ciudadanía democrática actual es determinada por la Constitución Política Mexicana de 1917, que presupone características generales que deben cumplirse para poder ser ciudadanx mexicanx. Este tipo de ciudadanía incluye los derechos y obligaciones que corresponde ejercerse correctamente de manera individual, lo cual se explica en la Constitución en el capítulo IV, en los artículos: 34, que provee las características de un(a) ciudadanx; 35, que revela los derechos de ciudadanía; y 36, que expone las obligaciones de lxs ciudadanxs. Los debates y análisis políticos y públicos se construyen al paso de muchos años en pugna con cuestionamientos de quienes han sido excluidxs para buscar espacios de pertenencia a dicha formalidad en los marcos institucionales. Algunos ejemplos son la lucha de las mujeres por el derecho al voto, las luchas de los movimientos indígenas por la preservación de sus regímenes normativos y el derecho a decidir sobre sus territorios, y la lucha de migrantes ilegales para tener derechos en el país.

Además, existen mecanismos ciudadanos en los procesos electorales de representación por medio de partidos políticos y candidatos independientes, instaurados en el Congreso de la Unión –dividido en una cámara de diputados y otra de senadores, con representantes de las 32 entidades federativas–, para vincular a la ciudadanía con el gobierno mediante iniciativas legislativas sobre políticas públicas con el fin de reconocer procesos sociales. También hay representantes en los congresos de cada entidad federativa. Por otra parte, se cuenta con otros dispositivos como las consultas, foros, consejos, juntas vecinales, observatorios ciudadanos, órganos de derecho a la información, leyes de impugnación en materia

electoral, que han seguido el ejercicio de las instituciones y sus gobernantes con la intención de visibilizar los procesos sociales y políticos de territorios concretos.

Del mismo modo, existe paralelamente la ciudadanía de Sistemas Normativos Internos, la cual es efectiva en 432 municipios del país que han logrado se reconozca su régimen de Sistemas Normativos Internos como parte de los marcos legales de las poblaciones indígenas en que viven. Este segundo tipo de ciudadanía es aceptado de manera oficial desde la década de los noventa en Oaxaca, donde se encuentran 417 de estos municipios. En el marco de la Constitución Mexicana, esta ciudadanía es reconocida desde 2001 y ejercida oficialmente en un municipio de Chiapas (aunque existen 16 municipios autónomos), en uno de Guerrero y 13 de Michoacán.

Estas formas de ciudadanía se han construido en una negociación continua a partir de las circunstancias que propone cada momento histórico. En el México contemporáneo los mecanismos legales han puesto en diálogo estas dos formas de ciudadanía en los estatutos normativos, a través de un proceso de múltiples factores. En el ámbito internacional se encuentran: la Organización Internacional del Trabajo, que en 1957 abordó directamente la problemática indígena en el Convenio 107, relativo a la protección e integración de las poblaciones indígenas, tribales y semitribales de los países independientes; también el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1966, que abordó en su artículo 27 el derecho a la propia vida cultural de las minorías étnicas; y el Convenio 169 de 1989, sobre el derecho al territorio por Pueblos Indígenas y Tribales en países independientes. Asimismo, está la Declaración sobre Derechos de las Personas Pertenecientes a Minorías Nacionales o Étnicas, Religiosas y Lingüísticas de 1992, y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas de 2007. Estos convenios internacionales, que México suscribe, contemplan acuerdos que suponen una voluntad de reconocer los derechos de las formas autónomas de gobierno de los grupos indígenas y de cada persona perteneciente a estos grupos, para permitir una resolución de conflictos con sus Estados, lo que supone también un desafío para la política institucional a través de principios jurídicos.

En el ámbito nacional fue determinante el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, surgido en Chiapas en 1994, para hacer en 2001 las negociaciones a la reforma del artículo 2 en la Constitución Mexicana, que hoy establece:

[...] el derecho de los pueblos indígenas a la libre determinación se ejercerá en un marco constitucional de autonomía que asegure la unidad nacional. El reconocimiento de los pueblos y comunidades indígenas se hará en las constituciones y leyes de las entidades federativas, las que deberán tomar en cuenta, además de los principios generales establecidos en los párrafos anteriores de este artículo, criterios etnolingüísticos y de asentamiento físico.

En ese marco se reconocen a las propias autoridades de cada población de acuerdo con los Sistemas Normativos Internos, por medio de la libre determinación para: a) Decidir sus formas internas de convivencia y organización social, económica, política y cultural. b) Aplicar sus propios sistemas normativos en la regulación y solución de conflictos internos. c) Elegir de acuerdo con sus normas, procedimientos y prácticas tradicionales, a las autoridades o representantes para el ejercicio de sus formas propias de gobierno interno. d) Preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad. e) Conservar y mejorar el hábitat y preservar la integridad de sus tierras. f) Acceder con respeto a las formas y modalidades de propiedad y tenencia de la tierra. g) Elegir en los municipios con población indígena representantes ante los ayuntamientos. h) Acceder plenamente a la jurisdicción del Estado (Artículo 2, Constitución Política Mexicana).

En el mismo artículo constitucional se establece que las entidades federativas, estatales y municipales, para eliminar prácticas discriminatorias, abatir rezagos y carencias tienen la obligación de: 1) asignar presupuestos que las comunidades administrarán directamente. 2) Desarrollar programas educativos de contenido regional que reconozcan la herencia cultural y diversidad lingüística. 3) Proporcionar programas de salud y alimentación. 4) Implementar la cobertura de

servicios sociales básicos. 5) Propiciar la incorporación de mujeres en la vida productiva y la toma de decisiones comunitarias. 6) Extender las vías de comunicación y telecomunicación. 7). Aplicar estímulos para inversión pública y privada para creación de empleos, incorporación de tecnologías para autoproducción, y el acceso equitativo a sistemas de abasto y comercialización. 8) Establecer políticas sociales para protección de migrantes indígenas. 9) Consultar a los pueblos indígenas para la elaboración de planes federales, estatales y municipales e incorporar sus recomendaciones.

En el caso de Oaxaca, el derecho de los municipios a elegir sus autoridades por Sistemas Normativos Internos se incorporó a la Constitución Política del Estado desde la primera propuesta de reforma constitucional referente a derechos de pueblos indígenas, presentada por el gobernador Heladio Ramírez López el 9 de agosto de 1990. En ella se incluía la adición de una fracción V al artículo 39 de la Carta Magna, en la que se establecía que la ley respetará las prácticas democráticas indígenas y protegerá sus tradiciones, aunque sin especificar cuáles eran las prácticas democráticas electorales que se iban a respetar ni en qué comunidades. La legislatura estatal no enmendó el error y se limitó a pasar esta adición al artículo 25, referido a los procesos electorales. No fue sino hasta 1993 que la ley orgánica municipal incluyó una referencia al tema en el capítulo “De la integración del ayuntamiento”, en que se estableció respetar las tradiciones, usos, costumbres y prácticas democráticas de las comunidades. Ambas disposiciones, la constitucional y la legal, se mantuvieron como letra muerta hasta mayo de 1995, cuando se publicó el decreto por el que se reformaba el artículo 25 de la Constitución estatal. El numeral reformado, en su último párrafo, incluía la siguiente disposición: “La ley protegerá las tradiciones y prácticas democráticas de las comunidades indígenas, que hasta ahora han utilizado para la elección de sus ayuntamientos”. Como consecuencia de esta reforma se modificó el Código de Instituciones Políticas y Procedimientos Electorales de Oaxaca, introduciendo el libro IV, que abarcaba los artículos del 109 al 113, y se titulaba: “De la renovación de los ayuntamientos de municipios por usos y

costumbres”.⁹ Siete meses después se reformó el libro IV del Código de Instituciones Políticas y Procedimientos Electorales del Estado de Oaxaca relativo a la elección de autoridades por usos y costumbres. (López Bárcenas, 2005:355-357, compilado en López Olvera, Cienfuegos Salgado), lo que significó la legalidad estatal para las prácticas de Sistemas Normativos Internos, que permitía a las poblaciones registrarse por sus propios criterios sin estar obligados a obedecer los sistemas de partidos institucionales.

En las poblaciones oaxaqueñas han existido siempre –pese a que la ley no lo marcara– procesos de legislación a partir de Sistemas Normativos Internos propios, lo cual fue respetado tanto en municipios como agencias municipales, agencias de policía y rancherías. Sin embargo, la oficialización de sus estructuras de gobernanza en la legislación reafirmó la participación ciudadana siguiendo sus propios sistemas de gobierno. En este sentido, se mantuvieron siempre en negociación los regímenes ancestrales de las poblaciones de Oaxaca, sea de manera oral o escrita, con los cambios históricos estatales.

El derecho consuetudinario indígena, es la manifestación de la intuición de un orden social fundamentado en reglas no escritas concebidas en comunión con las fuerzas de la naturaleza y transmitidas, reproducidas y abrogadas de manera esencialmente (*corp*)oral.¹⁰ (González Galván: 74)

Estamos frente a un tipo de normatividad hereditaria que ha sucedido de una generación a otra entre lxs propixs pobladorxs indígenas, que se articula a partir de una *corp-oralidad* en tanto que las personas de las poblaciones indígenas están presentes a través de asambleas, el cabildo, el tequio y todas sus prácticas

⁹ Como se ha explicado en las primeras páginas, el cambio de denominación de “usos y costumbres” o régimen consuetudinario a Sistemas Normativos Internos ha sido un proceso histórico de lucha y negociación, de ahí que en la revisión de marcos legales anteriores al siglo XXI, aún aparezcan en algunas secciones de textos jurídicos, artículos académicos, procesos legislativos, las denominaciones mencionadas anteriormente, lo cual se ha respetado al hacer la revisión de los diferentes momentos históricos.

¹⁰ Si bien, en su análisis sobre el *Derecho Consuetudinario Indígena en México*, José Alberto González Galván no vuelve a retomar esta separación en la noción (*corp*)oral, ni en otros textos, me parece muy atinada la distinción debido a que ilustra el tipo de sistema normativo. Por ello, recupero la palabra y la analizo para mostrar la distinción a través del cuerpo y la oralidad en la operación política de las poblaciones que siguen Sistemas Normativos Internos.

culturales y políticas, para hablar, escucharse, y de esa manera resolver las problemáticas, necesidades e intereses comunes. Por tanto, se vuelve esencial considerar el cuerpo en presencia y las palabras de cada poblador como parte fundamental de las relaciones que establecen y sus acuerdos, ya que de otro modo no podría existir la ciudadanía de Sistemas Normativos Internos, porque la dinámica es corporal y oral.

El cuerpo, como un archivo de experiencias perceptivas sobre los procesos sociales, subjetivos, simbólicos y políticos (Parrini, 2012:15), contiene la memoria y la experiencia que accionan en el momento de tomar decisiones sobre el presente en los espacios comunitarios. El cuerpo no es solo una entidad física, es un sistema de acción, como estudia Anthony Giddens (1991:128), donde los agentes corporalmente definidos suponen lugares sociales, historias, tiempos, biografías, que dan cuenta de los modos de vida, relaciones sociales y afectividades personales. Así, el cuerpo es un factor constitutivo de las relaciones que se establecen en las prácticas políticas, culturales, económicas, estéticas y sociales de las poblaciones de Sistemas Normativos Internos, porque forma parte de las interacciones de la vida cotidiana y mantiene el sentido de la coherencia de las identidades.

Por tanto, la *corp-oralidad* es la que nos permite adentrarnos al mundo y las prácticas sociales. Cuando Hannah Arent (2015:22) dice que la política es “vivir y estar entre hombres” o “morir y cesar de estar entre hombres”, se refiere a los procesos surgidos de un sistema de relaciones sociales y transformaciones de las actividades humanas a partir de los cuerpos que se ponen en diálogo para disentir, consensar, mostrar las diferencias, producir relaciones agonistas, compartir las presencias, mirarse a los ojos y escucharse unxs a otrxs.

En este sentido, el cuerpo localizado en un contexto de comunidades rurales de Oaxaca implica una memoria histórica transmitida en el Sistema Normativo Interno, también en las luchas colectivas, que se ha opuesto a ser objeto de dominación de los diferentes dispositivos represivos puestos en marcha a través de procesos de socialización históricamente institucionalizados. Asimismo, el cuerpo es una configuración sensible de experiencias de espacios de negociación con el

Estado para su sobrevivencia. De esta manera, los cuerpos asumen unas formas políticas particulares en función de su ubicación geográfica, lengua, raza, género, nivel socioeconómico y edad, que les brindan ciertas condiciones de funcionamiento.

Asimismo, tomar la palabra en las poblaciones de Sistemas Normativos Internos es participar en la vida política de la comunidad. La palabra también es una toma de posesión de pertenencia a un territorio, una cultura, una lengua, una economía, es decir, una forma de estar en el mundo. La recurrencia a la asamblea comunitaria como máxima autoridad en regímenes normativos internos tiene como propósito resolver, en presencia, las contingencias que se atraviesan en la vida individual y colectiva. La oralidad cumple con los requisitos impuestos por las propias localidades en que la ciudadanía se ejerce a partir del *derecho al habla y la escucha del otro*. Esto es posible porque se comparte un sistema simbólico común y se accede al espacio comunal desde la posibilidad de enunciación, lo que forma parte del proceso de construcción de la propia persona, las relaciones sociales, lo político y los modos de vida.

Ahora bien, la ciudadanía de Sistemas Normativos Internos no está fuera del marco jurídico legal mexicano, ni fuera del marco normativo de derechos humanos, ni por encima del código fiscal, penal o civil. Aunque esta ciudadanía tenga mecanismos para resolución interna de conflictos, se encuentra enmarcada en la legislación mexicana vigente. El tejido de relaciones entre territorio e identidad, instituciones estatales, nacionales e internacionales, procesos culturales, políticos y espacios de autonomía, provoca una relación legislativa compleja desde la propia idea de territorio. Por ejemplo, en casos de megaproyectos como el Tren Maya¹¹, el

¹¹ El Tren Maya es un proyecto propuesto por el presidente Andrés Manuel López Obrador cuya intención es potenciar el desarrollo económico, social y cultural de la península de Yucatán, al conectar los estados de Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán y Quintana Roo, y las comunidades indígenas mayas, Tseltal, Ch'ol y Tsotsil, principalmente. La crítica y oposición al proyecto es de grupos ambientalistas y originarios del territorio que atraviesa, que han tramitado amparos para detener la obra debido al impacto ambiental provocado por la destrucción de la selva y sus ecosistemas a lo largo de su trayecto.

Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec¹² o el Proyecto Integral Morelos¹³, los recursos naturales al ser propiedad federal pueden usufructuarse frente a las necesidades del Estado mexicano. Sin embargo, las poblaciones que observan el territorio como propio e independiente, con el derecho a decidir sobre sus recursos, apoyados por la Ley Forestal de 1986, pueden y han creado escenarios de pugna para demandar bajo condiciones estamentales el derecho al uso de la tierra y sus recursos naturales. También podrían apoyarse estas demandas en tratados internacionales como el Convenio 169 de la ONU, que reconoce la autonomía de los pueblos indígenas sobre su vida y territorio. Así se confrontan percepciones sobre procesos legislativos en diferentes niveles de ordenanza –local, nacional e internacional–, que muestran lo inestable y ambiguo de los procesos legales que generan un entramado complejo para pensar derechos y prácticas ciudadanas sobre el territorio. Y no siempre son claras las soluciones a problemas específicos, lo que provoca miradas encontradas sobre el uso de las legislaciones.

Por otro lado, la ciudadanía va más allá de los recursos normativos porque implica considerar la dimensión plural de cada cultura, ya que la acción ciudadana cotidiana involucra formas activas de compromiso a partir de prácticas sociales y culturales, no necesariamente prescritas. Analizar una ciudadanía fuera de términos abstractos de prerrogativas y deberes, posibilita su materialización así como el estudio entre personas, desde las intersubjetividades que se construyen vinculadas al lenguaje, el lugar, la capacidad de participar, de relacionarse, de escuchar, de compartir la memoria, de disentir, de cooperar y de forjar nuevas conexiones por medio de experiencias vivas, con el objetivo de trabajar en común. Lo anterior comprende una problematización que incluye, implícita o explícitamente, las prácticas sociales, políticas, culturales y simbólicas de cada lugar.

¹² En este mismo sexenio, el Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec está diseñado para crear una plataforma logística entre el puerto de Salina Cruz en Oaxaca (en la costa del océano Pacífico) y el puerto de Coatzacoalcos en Veracruz (en el Golfo de México), y de esa manera competir con el Canal de Panamá. La crítica y oposición al corredor es de comunidades originarias de Oaxaca y Veracruz, por su impacto ambiental y por no respetar el rechazo del proyecto por parte de la asamblea.

¹³ Proyecto Integral Morelos es un megaproyecto energético e hidroextractivista impulsado en este sexenio por el Estado mexicano y las empresas españolas Abengoa, Elecnor y Enagás, en Tlaxcala, Puebla y Morelos, con la intención de generar electricidad a partir de combustibles fósiles. La crítica y oposición tiene que ver con la defensa del agua, con denuncias de despojo y contaminación hídrica, así como con los procesos industriales y de urbanización que implican la devastación del territorio.

En otras palabras, la ciudadanía formal requiere de una ciudadanía sustantiva. Retomo la noción de ciudadanía sustantiva de Sergio Tamayo (2008:298), que considera que la ciudadanía no sólo se define como una tradición liberal sino como la perciben, representan y ejercen lxs propixs ciudadanxs, por tanto, muestra la relación entre el Estado y la sociedad de forma dialéctica. El autor argumenta que se puede cambiar el enfoque de la institución de ciudadanía y ciudadanx como agente individual, por acciones colectivas que se constituyen en la vida cotidiana a través de los actos éticos, culturales y sociales (Tamayo, 2008:2).

Así, la condición de ciudadanía sustantiva se encuentra instituida por la misma sociedad ya sea en el sistema democrático mexicano o en el Sistema Normativo Interno, en tanto que se crea con la experiencia y la práctica en el espacio público a partir de una relación dialógica entre instituciones y grupos de población, que redefinen y reconfiguran sus interacciones y relaciones con los procesos normativos formales, a partir de las necesidades y problemáticas que presentan en el espacio público.

Del mismo modo, Engin F. Isin (2008:18-19) reconoce que no hay identidades fijas, sino posiciones fluidas dentro y fuera de los marcos de la ciudadanía, ya que si las personas se mueven sus necesidades cambian, lo que deriva en actos de ciudadanía sustantiva. En este enfoque, el autor considera como actos las situaciones históricas y geográficamente concretas que crean un estado de cosas (Isin, 2008:24). Su mirada parte de procesos sociales, culturales, políticos, económicos y simbólicos desde localidades específicas, que permiten observar cómo se forjan formas de ciudadanía a través de actos éticos que realizan habitantes comprometidxs con su sociedad en un territorio localizado, a partir de los que se puede devenir o construirse ciudadanx más allá del estatus legal, en procesos creativos e imaginativos de relacionarse. Tanto Tamayo como Isin, apelan a un compromiso ético en el diálogo de las necesidades y problemáticas para reconfigurar las interacciones ciudadanas.

Se puede pensar que la ciudadanía sustantiva se entreteje, en muchas ocasiones, a partir de *configuraciones culturales*. Retomo esta noción de Alejandro Grimson (2011) porque frente al abordaje objetivista del concepto de cultura,

mediante el que se trazaron propuestas para el análisis cultural que tiende a la homogeneización de grupos con características compartidas, fronteras e identidades claras, el autor reflexiona sobre cómo los procesos migratorios, los cambios tecnológicos y el papel de las nuevas redes de comunicación permitieron la conexión de distantes culturas, además de develar que no había sociedades armónicas y estables, haciendo evidentes las heterogeneidades, conflictos y desigualdades internas.

Es necesario reconocer, como analiza Laura Rita Segato (1999:115-123), que la escena política cambia en dependencia de los actores considerados por el Estado para hacer una interlocución. Esto apunta que la configuración de las relaciones entre las instituciones y los actores sociales tiene que ser estimada desde la localización porque existen diferentes grupos de actores sociales en los territorios, que pueden hacerse visibles a partir de la exigencia de sus derechos y de la valoración de sus diferencias, como la raza, el género o la clase social. Esto significa que la ciudadanía se va construyendo a partir de la apreciación de actores que buscan establecer relaciones menos desiguales con el Estado y sus sociedades.

La ciudadanía como proceso sustantivo abre el campo de mirada a grupos o sectores sociales que muestran desigualdades de poder e historicidad, frente a una supuesta garantía estatal de las configuraciones legales y culturales aceptadas. Un ejemplo de ciudadanía sustantiva es la lucha por los derechos en la participación democrática mexicana de las mujeres. Esta querrela comenzó en el siglo XIX, sin embargo, fue en la primera mitad del siglo XX que en México las mujeres manifestaron su necesidad del derecho al sufragio. Más tarde, se organizaron para participar en cargos de elección popular y formar parte de los congresos estatales y federales. Finalmente, se obtuvo la cuota de género obligatoria para la participación en la representación política con las reformas en los tres órdenes de gobierno y su ratificación en los congresos locales. Esa lucha que hoy parece propia del sentido común, en su momento no lo era, y tardó más de cincuenta años en ser efectiva. Así, la ciudadanía sustantiva parte de esos espacios que no necesariamente habían sido considerados por los sistemas jurídicos históricos, pero que obedecen a necesidades

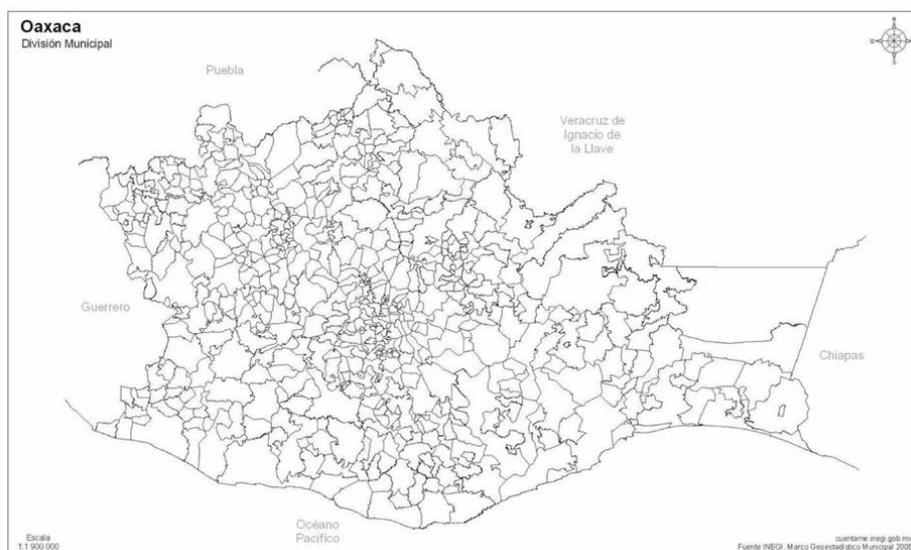
de sectores sociales, y luego, con el paso del tiempo pueden entrar en procesos de legislación.

En suma, la ciudadanía sustantiva alude a una compleja heterogeneidad social y puede verse reflejada en luchas concretas que muestran la convivencia en la diversidad, para pensar y analizar conjuntamente las problemáticas que se tienen que plantear en los marcos legislativos, aun cuando todavía no están pensados para ser legíslables. Por tanto, surge de las necesidades sociales de grupos con desigualdad que exigen derechos para que sean considerados en la trama histórica y puedan, con el paso de los años, ser estimados en marcos institucionales.

Estos tres tipos de ciudadanía: democrática mexicana, de Sistemas Normativos Internos, y sustantiva, conviven cotidianamente en el territorio oaxaqueño. Y demandan derechos y responsabilidades desde sistemas legales diversos y fuera de dichos entramados legislativos, visibilizando las desigualdades sociales y buscando espacios menos disímiles dentro de la región.

La ciudadanía de Sistemas Normativos Internos en Oaxaca

“Como una hoja de papel arrugada y vuelta a abrir a medias es Oaxaca”. Esta metáfora popular se emplea para definir la orografía donde convergen la Sierra Madre del Sur y la Sierra Atravesada en uno de los relieves más accidentados del país, donde existe una diversidad de lenguas y procesos culturales, debido también a biodiversidad tanto de flora como de fauna. Así, los imaginarios locales, las relaciones sociales, las economías, las ritualidades, tienen su origen en pueblos afroamericanos, indígenas y mestizos que se han adaptado a las características particulares del territorio donde se encuentran asentadas.



División Municipal del Estado de Oaxaca. Imagen: INEGI. Marco Estadístico Municipal.

La división territorial en Oaxaca está organizada en 30 distritos, dentro de los cuales se organizan 570 municipios. Éstos a su vez están conformados por agencias municipales, agencias de policía, colonias, barrios, unidades habitacionales, fraccionamientos y rancherías. Cuatrocientos diecisiete municipios son los que se rigen por el Sistema Normativo Interno, en los que operan elementos culturales comunes como la asamblea comunitaria, los cargos comunitarios, el tequio, la guelaguetza, la mayordomía y el feriar (trueque), que son formas de organización política y económica generadas a partir de la vida colectiva.

La asamblea comunitaria es la máxima autoridad en una población de Sistemas Normativos Internos, pues es el espacio para realizar reuniones periódicas de lxs integrantes de una población, ya que: 1) es el órgano de consulta y designación de cargos, donde se realizan elecciones de forma directa, unánime y pública, sin reflejar lineamientos partidistas ni garantizar ingresos económicos; 2) en él se plantean problemáticas comunes y la forma de resolverlas a través del trabajo por consenso y disenso; 3) se rinden cuentas de los cargos desempeñados y el flujo de los ingresos económicos aportados por lxs propixs pobladorxs y los recursos externos institucionales; 4) todxs tienen derecho a hablar y ser escuchadxs para expresar opiniones respecto a temas comunes; y 5) no pueden realizarse si no se

encuentra la mayoría de lxs ciudadanxs (Martínez Luna 2003; Canedo Vásquez, 2008; Morales Mendieta, 2012).

Los cargos comunitarios, a su vez, son realizados de manera obligatoria y recurrente por todxs lxs ciudadanxs apuntadxs en el padrón local de cada población. Se cumplen de manera escalonada, es decir, que existe una connotación jerárquica porque se deben recorrer de forma ascendente conforme se va teniendo más experiencia en la vida comunal de la localidad, lo que da autoridad para escalar en los cargos. Se desempeñan de acuerdo a las particularidades de organización política, económica y social de cada pueblo. En general, entre los puestos políticos se puede encontrar: el o la presidenta municipal, el o la agente municipal, el o la agente de policía, el o la síndica, lxs regidorxs primerx, segundx, tercerx, tres mayores y topiles. En cargos de confianza están: el o la secretaria y el o la tesorera. Además, existen cargos religiosos, como: el comité de fiestas patronales, lxs encargadxs de la Iglesia y el comité del panteón. Asimismo, cargos judiciales como: primero, segundo y tercer alcalde o alcaldesa, el o la jefe de policía y policías. Hay cargos cívicos como: el comité de fiestas patrias, el comité de educación, el comité de salud. También hay cargos relacionados al sustento de la vida de la población como: el comité del agua, el comité del tractor y el comité obras públicas. Finalmente, existen cargos de tierras mancomunadas que se encargan de proteger la tierra común y los bosques. El cambio de integrantes del cabildo y los comités sucede, dependiendo si es agencia o población menor, cada un año; si es municipio, cada tres (Canedo Vásquez, 2008; Cruz Méndez, 2021).

Tener un cargo comunitario implica una rendición de cuentas que se realiza cada fin de año de manera pública en las asambleas, lo que afirma el poder colectivo de lxs representadxs frente a lxs representantes. Cuando la rendición de cuentas implica una economía, se detallan minuciosamente los gastos realizados. Así, lxs pobladorxs pueden objetar los usos de los bienes comunes que fueron, al mismo tiempo, otorgados por todxs a través de sus cooperaciones. También se rinden cuentas éticas de los cargos que no implican una economía, si fueron cumplidos en su totalidad, parcialmente o no fueron cumplidos. La rendición de cuentas puede generar respeto público o desprestigio notorio.

Del mismo modo, el tequio es una forma de organización social y económica que implica el trabajo colectivo que todx vecinx de un pueblo debe a su comunidad. Todxs se organizan el día que son convocadxs a realizar tareas, ya sea de construcción, reparación o limpieza de inmuebles o espacios comunes, y cualquier faena en beneficio de todxs. Al ser un servicio obligatorio y no remunerado, se puede hacer de manera general o por comités, dependiendo de cómo se ha establecido en la asamblea según las necesidades de cada población. También suceden en fechas preestablecidas, como las fiestas religiosas y cívicas. Al final del año, se nombra públicamente a quienes no cumplieron con sus tequios y son sancionadxs con cuotas económicas. Cabe señalar que la imagen personal de cada poblador(a) es construida desde lo colectivo y es, por tanto, una rendición de cuentas éticas.

Asimismo, la guelaguetza es una forma de apoyo social y económico que consiste en dar a lxs otrxs bienes materiales cuando se necesita, como en una fiesta o un entierro. En muchas poblaciones se lleva también una lista donde se va anotando lo que ha sido dado por cada vecinx, de manera que, si es una fiesta comunal –por ejemplo patronal– se le reconozca en la asamblea por su colaboración, o bien, si es una actividad particular, se le devuelva esa misma cooperación cuando necesite.

La mayordomía está intrínsecamente relacionada con las fiestas patronales católicas. Es la llamada fiesta del pueblo, ya que cada población cuenta con un(a) santo(a) patrono(a) o virgen a la que ha de celebrar en una fecha específica del año, e incluye música, comida gratuita para todxs lxs habitantes, así como ceremonias religiosas y rituales. Alguien puede ofrecerse como mayordomx y paga la misa principal y la comida comunal; también hay varixs voluntarixs que pagan las misas de los nueve días que dura la celebración y ofrecen algo de comer, o puede hacerse por cooperación. Es prestigioso ser mayordomx en una población ya que se preside la fiesta junto con las autoridades locales y es muestra de poder económico la capacidad de alimentar a todo el pueblo por un día, lo que habla de una economía que cobra valor real y *corp-oral* en el marco de la colectividad.

Finalmente, el feriar consiste en que durante los días de mercado locales de las poblaciones, cuando no se cuenta con recursos económicos pero se tienen

productos para intercambiar, se realiza un trueque. Se trata del cambio no monetario de productos entre dos personas, en el que ambas llegan a un acuerdo sobre cómo realizarlo.

Así, la economía, las prácticas culturales, sociales y políticas, pasan por un proceso de colectivización porque la vida en las poblaciones rurales parte de hábitos y costumbres colaborativas. Estos seis procesos culturales y económicos –la asamblea, los cargos comunitarios, el tequio, la guelaguetza, la mayordomía y el feriar– funcionan a través de la presencia física y afectiva –aunque con variaciones de acuerdo a las particularidades de cada territorio– de forma que la ciudadanía no se establece únicamente desde la representación sino también desde la *corporalidad*.

Es importante considerar que los imaginarios locales, las relaciones sociales, las economías y ritualidades, han estado tejidas de esta manera colaborativa para sobrevivir históricamente frente a las difíciles relaciones con los diversos órdenes institucionales en los que sus territorios han sido enmarcados, así como por la complicada orografía en que se habita. Por lo tanto, la naturaleza física del mundo forma parte intrínseca de la vida en una interdependencia integral. El antropólogo zapoteco Jaime Martínez Luna, reflexiona:

No entiendo por qué principios como el poder, la propiedad, el mercado se han convertido en nuestro modelo de razonamiento. Es un razonamiento que me parece absurdo en la medida en que nuestra relación con el mundo es tan natural y obedece a unos principios totalmente distintos...somos la tierra, somos el aire, somos el agua, somos el oxígeno... Nadie es libre, todos respiramos, por lo tanto todos dependemos del mundo. (Martínez Luna, 06/11/ 2015)

Ahora bien, en las poblaciones con Sistemas Normativos Internos sería más preciso utilizar el término *comunex* que *ciudadanx*, por el pensamiento integral en las formas de vida que lleva a una prescripción de normas comunitarias; sin embargo, existe la distinción entre ambos términos porque en algunas poblaciones (sobre todo aquellas a las que han llegado avecindadxs) las decisiones en torno a las

tierras comunales del pueblo sólo las pueden tomar lxs comunerxs, quienes han heredado los derechos de la tierra comunal. No obstante, lxs ciudadanxs del Sistema Normativo Interno, sean o no del lugar, tienen responsabilidades y cargos que asumir reiteradamente. Lo que es un contraste con el sistema de representación política democrática, debido a que el énfasis sobre derechos y responsabilidades no se encuentra en lo individual sino en lo colectivo, ya que las instituciones son regidas por lxs propixs ciudadanxs siendo, al mismo tiempo, representantes y representadxs en un nivel cara a cara en el que se pide una rendición de cuentas minuciosa, sea económica o ética.

Esta relación de presencia es posible porque el número de habitantes de cada pueblo es limitado por el territorio, lo que permite que todxs se conozcan, tengan una memoria histórica, cultural, económica, política y emotiva en común, a diferencia de las ciudades, en donde debido a la gran cantidad habitantes no necesariamente hay coincidencias de encuentro. En las metrópolis democráticas mexicanas las instituciones estatales operan a través de representantes parlamentarios y con presupuestos instaurados a nivel estatal y federal, cuyos mecanismos de validación funcionan desde otras instituciones e instauraciones legales para reafirmar los procesos de ciudadanía y la rendición de cuentas, de las que muchas veces lxs ciudadanxs no se enteran ni las exigen. En las poblaciones rurales de Sistemas Normativos Internos –aunque también están sujetas a organismos y recursos estatales y federales– son lxs ciudadanxs quienes, al establecer el contacto cara a cara por medio de la asamblea, se encargan de la actividad política, económica, social y cultural, así como de la petición y rendición de cuentas. La ciudadanía de Sistemas Normativos Internos sigue una forma de gobierno de cooperación con estructuras comunales que se autorregulan a través del diálogo y la colaboración en presencia.

Identificaciones y rasgos distintivos

No todos los municipios que siguen el Sistema Normativo Interno en Oaxaca son de población indígena, también hay grupos mestizos que se formaron con inmigrantes

de todo el estado, que no pudieron conservar su lengua. Empero, mantienen el sistema político-cultural de sus lugares de origen, cuyas coincidencias están en las prácticas como la asamblea comunal, los cargos comunales y el tequio. Por tanto, existe una diversidad de actores en la región con particularidades e intereses diferentes en un mismo marco territorial.

Reivindicar el derecho a la diferencia cultural es un debate que Alejandro Grimson (2011) presenta en *Los límites de la cultura*, en tres perspectivas lógicas de la teoría social y la relación entre cultura e identidad: objetivismo, subjetivismo e intersubjetividad configuracional. En el objetivismo los hechos sociales son cosas, están definidos y organizados; se tiende a la homogeneización de sujetos y comprende a las culturas como espacios-tiempos cerrados y uniformes al interior de sus fronteras (Grimson, 2011:58). Lo que indica que la identidad deriva de las culturas cerradas. El objetivismo está relacionado con la *colonialidad del saber*, que Restrepo refiere:

Al efecto de subalternización, folclorización o invisibilización de una multiplicidad de conocimientos que no responden a las modalidades de producción de “conocimiento occidental” asociadas a la ciencia convencional y al discurso experto (...) La pretensión de universalidad, objetividad y neutralidad del “conocimiento occidental” es donde se afianza su supuesta superioridad epistémica que inferioriza o invisibiliza las formas de concebir y producir conocimientos diferentes (...) El distanciamiento de sí, la no situacionalidad, con la pretensión de producir un conocimiento de alcance universal desde un punto de vista que subsume todos los puntos de vista pero que no aparece como tal, es llamada por Castro-Gómez la *hybris* del punto cero. (Restrepo/ Rojas, 2010: 136-138)

El objetivismo se convirtió en una herramienta de dominación que fue cuestionada cuando los países de altos ingresos estaban en crisis por las migraciones económicas, ya que mostraba que no existía uniformidad en las formas de vida y necesidades de las poblaciones. Del mismo modo, la globalización, a través de nuevas redes de comunicación y cambios tecnológicos, hacía evidente que no

había una forma de conocer sino que el mundo se percibía desde realidades diversas, lo que permitió observar la heterogeneidad en las condiciones de existencia, formas de conocer, habitar y accionar comportamientos, de acuerdo a los contextos específicos en que se vive. De manera que las críticas al concepto de cultura abrieron paso al subjetivismo. Lila Abu-Lughod plantea hacer “etnografías de lo particular” (Abu-Lughod, 2012:130), desarticulando las nociones de homogeneidad, coherencia y atemporalidad en la cultura. Y analiza las interacciones globales que impiden pensar a las comunidades como unidades aisladas para observar las fuerzas y dinámicas que no son locales y se manifiestan “local y específicamente y se producen en las acciones de individuos que viven sus vidas de manera particular” (Abu-Lughod, 2012:148). Sin embargo, Christopher Brumann (1999:1-27) cuestiona el argumento de las acciones individuales sin que se especifique en qué lugares surgen dichas acciones, bajo qué contextos, con cuáles características sociales, y subraya que la heterogeneidad y aspectos individuales se encuentran en marcos de sistemas funcionales y materiales de lo social. Así, hace una crítica al subjetivismo, pues en su concepción esencialista fragmenta la idea de cultura y dificulta pensar históricamente las mediaciones que atraviesan a individuos y grupos.

Por ello, se vuelve importante considerar el análisis de Homi K. Bhabha sobre el reconocimiento de cada persona y grupo a partir de su raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual, ya que habitan todo reclamo a la identidad (Bhabha, 1994:18). Esto permite reconocer que la identidad no es estable de cada nación o está aislada en procesos particulares de vida, sino que hay una diversidad de personas y grupos que habitan un territorio con problemáticas también variadas de acuerdo al contexto y bajo características particulares. En términos políticos, implica admitir las diferencias entre habitantes y grupos en un país, lo que significa que el Estado tiene el compromiso de considerar esas desigualdades cuando son manifestadas en el espacio público, reconocerlas y diseñar políticas en correspondencia.

Grimson recupera la reflexión de Bhabha para hablar de una intersubjetividad configuracional. Esta perspectiva advierte que en cada contexto se encarnan las

identidades de manera múltiple, en tanto se recupera la historia, sexualidad, etnicidad, clase social, espacios de política, que emergen de las condiciones materiales culturales de grupos e individuos, cruzados por los procesos tecnológicos, migratorios y comunicacionales globales (Grimson, 2011: 132-134). El autor considera que existen *categorías identitarias*, por elementos de relación, divididos en: 1) *campos de lo posible*, son los espacios simbólicos en que unos grupos pueden identificarse públicamente para presentar sus demandas mientras en otros espacios no; 2) *la lógica de interacción entre los pares*, es la heterogeneidad constitutiva de lo político que expresa pluralidades irreductibles, tiene una articulación lógica en la estructura de la vida social; 3) *la trama simbólica común*, implica lenguajes verbales, sonoros y visuales que permiten la comprensión de un grupo para entenderse o enfrentarse; 4) *los principios de división*, involucran la lógica heterogénea que habilita e inhabilita posiciones de sujeto y lugares de enunciación (Grimson, 2011: 172-177).

Esta perspectiva se vuelve crucial en el ámbito político porque permite reconocer las diferencias de grupos de habitantes en un territorio, asimismo, articular los derechos desde la heterogeneidad de personas que habitan una localidad, contrastando modos de vida y necesidades en un mismo espacio geopolítico. Esto hace posible definir problemas, causas subyacentes, efectos visibles y proyectar alternativas de solución, al identificar necesidades normativas de distintas personas y grupos que conforman los espacios políticos. Al mismo tiempo, invita al reconocimiento de las particularidades y subjetividades deseantes de personas y colectividades.

En el caso de la ciudadanía de Sistemas Normativos Internos oaxaqueños, por ejemplo, los programas institucionales refieren a una identidad indígena general, sin atender las diferencias de una región a otra dentro de la propia entidad, ni sus especificidades culturales de acuerdo a la lengua y la cosmovisión. También se establecen representaciones igualmente uniformadas del ser costeñx, vallista, istmeñx, serranx, mixe, etcétera. Como si el territorio mecánicamente determinará las identificaciones, sin observar las diferencias que existen en las mismas regiones a partir de las condiciones económicas, el género, la edad, los espacios en los

marcos políticos y la localización del territorio, que diferencian a los pueblos y condicionan sus modos de interacción, más allá de las nomenclaturas por región.

El antropólogo mixe Floriberto Díaz Gómez argumenta que “no hay que ignorar las relaciones conflictivas que se dan entre las propias comunidades de un mismo pueblo indígena y con los diversos pueblos indígenas fronterizos” (2004:365). En este sentido, las comunidades enmarcadas en una determinada región tienen realidades concretas que se materializan a partir de las existencias diversas que no pueden ser unificadas irreflexivamente.

Por tanto, existe una multiplicidad de actores que, al incorporarse activamente en su sociedad, construyen experiencias sociales diferentes, disidentes, opuestas o alternativas, cuya agencia se ve limitada, en tanto que los procesos comunitarios también invitan a la uniformidad para la sobrevivencia general del pueblo. Así, la noción de ciudadanía es apenas inseparable de la representación de una colectividad y una responsabilidad para el bien común, dejando fuera las diferencias de lxs habitantes de un territorio.

En este punto me interesa inscribir nuevas rutas de análisis en los Sistemas Normativos Internos, en tanto sistemas políticos en los que también se encuentra el disenso y las exclusiones. Esto puede verse en otras comunidades políticas, por ejemplo, la perspectiva histórica del pensamiento feminista negro supone relaciones problemáticas de la identidad racial que por mucho tiempo no consideraron el género, también fue invisibilizada la elección sexual de las mujeres, sus fuentes laborales, la forma en que eran educadas, la condición mestiza –cuya desposesión de raíces les hacía adoptar una lengua, cultura y legado del país colonizador– (Jabardo, 2012:13-19). Esta perspectiva deja ver cómo en los mismos marcos de lucha de sectores sociales con problemáticas de desigualdad de derechos, economía y cultura, se encuentran personas que en esos encuadres también sobrellevan condiciones de exclusión.

Esto nos permite reconocer la complejidad de los sistemas políticos; por ejemplo, en algunas asambleas comunitarias excluyen a ciertos actores sociales, tal es el caso de lxs vecindadxs y las mujeres, que no pueden participar en las elecciones de sus autoridades municipales.

Sin embargo, hay ciudadanos que recurren al sistema político mexicano y han promovido un juicio para la protección de los derechos político electorales del ciudadano. Y en muchas sentencias se les ha obligado a las autoridades a dejarlos participar, como en el caso de San Sebastián Tutla. Mucha gente no se atreve porque vives en la comunidad y es echarte a la autoridad encima. Pero así es como las mujeres hemos ido avanzando en los sistemas normativos, a base de sentencias: no me dejaron participar en la asamblea o no me dejaron postularme para un cargo. Es a partir de los tribunales electorales que se ha ido abriendo brecha como es el caso de San Bartolo Coyotepec donde se revocó la asamblea en el tribunal y dejaron que participaran las mujeres. Pero también hay municipios donde históricamente las mujeres participan, como en la Sierra Juárez (Salazar Rivas, 18/06/2021).

Se puede observar que en diversas poblaciones de Oaxaca las mujeres han luchado para obtener sus derechos desde la asamblea como primera instancia, y más tarde en tribunales electorales. Lo que ha implicado procesos en diversos niveles de reconocimiento institucional –estatal y local– de necesidades políticas para formar parte activa en la vida de las poblaciones. Por tanto, los Sistemas Normativos Internos también se encuentran frente a dificultades que resolver, cuando sus ciudadanxs también luchan por un reconocimiento en su marco asambleario y no pueden desvincularse de un diálogo con la legislación federal. No obstante, la relación de cómo ejercer una ciudadanía implica una relación cuerpo a cuerpo, incluso si es de reclamo para tener derechos. De ahí que cada ciudadanx sea compañerx y adversarix al mismo tiempo, desplegando líneas de fuga que permiten provocar nuevos sentidos de cómo asumir una ciudadanía a partir de la experiencia concreta de la vida y de cómo se pertenece a esa colectividad.

Los rasgos distintivos de las personas que habitan un pueblo no son exclusivos, es decir, se comparten con otras personas en el mundo, como puede ser la edad, la orientación sexual, la religión, el estatus de ciudadanía, el tipo de empleo, etc., empero, el contorno particular en que están insertos provoca ciertos espacios de demanda. La tensión que vincula las experiencias e ideas entre los habitantes de un pueblo, cuando existen diferentes percepciones o intuiciones, han cambiado de

una generación a otra (a pesar de los retos comunes que se enfrentan en el marco político estatal¹⁴). Sin embargo, aún existen espacios de vulnerabilidad, como en el caso de las mujeres de San Bartolo Coyotepec que tuvieron que impugnar las elecciones del 5 de marzo de 2014 para poder aspirar a cargos de elección popular, a fin de propiciar condiciones de igualdad sustantiva en el desarrollo de los comicios para designar concejales. La Sala Superior del Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación dio un fallo histórico al invalidar las votaciones y ordenar la realización de comicios extraordinarios para que ellas pudieran participar.

Lo que lleva a deducir que en las poblaciones de Sistemas Normativos Internos existen grupos de categorías identitarias con necesidades específicas y que, en los procesos de uniformidad para mantener un sistema político propio, se borran los rasgos distintivos produciendo relaciones desiguales. Félix Guattari y Suely Rolnik (2006) consideran que es posible crear agenciamientos sociales cuando se toman en cuenta las producciones de subjetividad. De esta manera, esas subjetividades pueden modificar los usos habituales de la administración del poder en sus formas institucionales, en este caso, asambleas y actividades comunales en que las mujeres han apelado a su participación.

Es posible pensar la ciudadanía sustantiva como un puente entre lo normado y lo no legislado, que apunta demandas concretas que aún no han sido consideradas por las asambleas. Lo que favorece espacios para tejer experiencias colaborativas para la transmisión de afectividades respecto a necesidades, problemáticas y deseos que comparten acciones cooperativas y conflictivas, las cuales producen una dimensión política más cercana antes de llegar a los sistemas normativos. La ciudadanía sustantiva es una plataforma en que las personas pueden demandar un mundo más justo y menos desigual, al poner en el espacio público-democrático o comunal-consuetudinario sus necesidades y problemáticas. Como veremos más adelante, esto puede suceder también con formas estéticas.

¹⁴En el marco de las luchas comunes se encuentra, por ejemplo, la lucha de los habitantes de San Bartolo Coyotepec en la defensa de las 17 hectáreas de tierra y el usufructo del agua de la refresquera Gugar, que les llevó a emprender un juicio en 2007 y en agosto de 2018, que el Tribunal Unitario Agrario resolvió a su favor. Es decir, trabajaron colaborativamente durante estos años para recuperar sus recursos naturales.

Abono: Lo político es una negociación con el(a) otro(a)

En México existen: la ciudadanía Democrática Mexicana, regulada por la Constitución Política; la ciudadanía de Sistemas Normativos Internos, reglamentada por la asamblea comunitaria; y la ciudadanía Sustantiva, organizada por la propia sociedad. Las tres conviven en una relación histórica, filosófica y normativa, muy compleja, en cuya base se puede reconocer que siempre hay un *exterior constitutivo*; es en esa otredad que se construye la política de cualquier sistema, ya que implica una exclusión a partir de los rasgos distintivos de grupos sociales. De ahí que las relaciones se van tejiendo mediante procesos de consenso y disenso, a través de un largo diálogo y en negociación continua para propiciar espacios de inclusión y justicia social.

II. Configuraciones para *prácticas poético-ciudadanas giè' diix*

*La pregunta bien grande en las comunidades cuando
comenzamos a trabajar fue: ¿cómo entendemos
las artes nosotros? Pues mucha gente decía, desde
su noción, que el arte existe en todos lados.*

ELVIRA ESPEJO AYCA

Disposiciones de las prácticas estéticas en encuadres políticos

En el marco de la ciudadanía democrática mexicana se encuentra la ciudadanía sustantiva que, pese a no ser parte del orden prescriptivo, nace en el espacio público como resultado de la participación intersubjetiva de quienes buscan reconfigurar las dinámicas de desigualdades, demandas y problemáticas en territorios específicos. Este modo sustantivo de ciudadanía no forma parte de los derechos legales, pero influye en la participación y uso legítimo del espacio común en tanto se constituye en formas de intervención de solicitudes ciudadanas.

Ahora bien, en los entramados de la ciudadanía sustantiva se pueden observar estrategias implementadas en espacios políticos que han sido investigadas desde el campo del arte como “gestualidades simbólicas”, “rituales colectivos de participación ciudadana” (Ileana Diéguez, 2014), “performance de protesta” (Diana Taylor, 2003) y “espacios potenciales intermedios” (Helda Finter, 2003), entre otros estudios. Sin embargo, son manifestaciones de ciudadanía cuya intención se encuentra en el campo de la política, la legislación y la justicia, sin un interés en participar en el ámbito del arte. Del mismo modo, desde las artes hay estrategias políticas que se acercan a la ciudadanía sustantiva, en tanto experiencias que se enmarcan en un activismo al reconocer desde el arte la realidad circundante como un espacio de aparición plural de posiciones. Es decir, existen desbordamientos, contaminaciones, intersecciones que, como señala Ana Longoni (2010), se producen en momentos históricos cruciales, permitiendo reformular y re-situar tanto las prácticas del arte como de la política.

En este sentido, observar los encuadres de esas relaciones ayuda a reconocer las trayectorias que han seguido las correspondencias entre lo artístico, lo estético, lo poético y lo político más allá de los campos disciplinares. Sin embargo, al examinar las diferencias en los márgenes que forman los pliegues de esas relaciones, como se observa en este apartado, se podrá advertir que las prácticas que se han propuesto en esta investigación son un tipo diferente de articulación, pues son procesos situados en marcos de Sistemas Normativos Internos, y por tanto, espacios comunales que trazan una constelación distinta, ya que los desenvolvimientos obedecen a regímenes de vida cuya mirada esta situada en las propias poblaciones en que se vive, donde no hay distinciones entre modos disciplinares de conocimientos, ni entre arte, vida, política y ciudadanía. De ahí que los resultados de las *prácticas poético-ciudadanas*, en su condición de localización, suscitan nuevas preguntas para pensar la relación entre arte y política, también sobre su articulación para ser enunciadas.

I.

Algunas acciones de ciudadanía sustantiva pueden ser leídas desde una mirada estética, pese a que el objetivo y fin último sea hacer movilizaciones políticas para crear espacios de justicia y de memoria. Un ejemplo son las rondas de las Madres de la Plaza de Mayo que iniciaron en abril de 1977, en Argentina, una lucha política por la búsqueda de lxs desaparecidxs durante la dictadura militar. Como explica Ileana Diéguez, después de andar por cuarteles, comisarías y sacristías buscando a sus hijxs desaparecidxs, algunas madres se manifestaron frente a la casa de gobierno. Una vez restaurada la democracia, todos los jueves en la tarde siguieron haciendo sus rondas en silencio, con pañuelos en la cabeza, acompañándose para exigir justicia (Diéguez, 1914:121). La justicia no les ha sido otorgada, pero al ser enunciado el derecho a la aparición de los cuerpos en las caminatas semanales, a la vez que en marchas, movilizaciones y procesos legales para concretar a largo plazo el derecho a la aparición, este se inserta en el imaginario social.

Estos actos de manifestación política pueden ser observados desde una visión estética, al haber una recurrencia de elementos: han sucedido todos los jueves

por 46 años y continuarán; el uso del pañuelo en la cabeza es parte de la marcha, así como la fotografía de sus desaparecidxs que portan en el pecho, las movilizaciones se realizan en silencio y utilizan el dispositivo de ronda en el andar. Estos componentes han creado un discurso e imaginario visual de manifestación pública y protesta, que ha sido analizado por investigadores como Diana Taylor (2007), Ana Longoni (2009), Ileana Diéguez (2014) y Gustavo Buntinx (2005), entre otros intelectuales, quienes han formulado análisis alrededor de estas acciones de la sociedad civil argentina, respecto a esta manifestación política y social que permite reconocer un contexto único y singular de protesta a través del gesto político y corporal que da cuenta de las injusticias de la dictadura. La importancia de las manifestaciones obliga a replantear la relación entre la estética, el performance y la política, a través de la participación ciudadana.

En nuestro país han surgido prácticas políticas de protesta transcendentales como los pañuelos bordados de las madres mexicanas que buscan a sus hijxs que viven desaparición forzada¹⁵; ellas se reúnen en plazas públicas para bordar las historias de sus familiares desaparecidos y exigir su aparición, una problemática aún sin solución. Estos procesos se han realizado simultáneamente a marchas, plantones y denuncias. Sin embargo, el bordado provoca un acompañamiento en el que los familiares de desaparecidxs se pueden contar sus historias, apoyarse entre sí, o incluso estar juntxs en silencio. Cada pañuelo cuenta la vida de alguien ausente y simultáneamente se imprime en él la energía de vida de quien con su presencia le recuerda; es una forma de resistencia en un lenguaje silencioso pero visualmente impactante. Así, los pañuelos se convierten en un memorial y en una documentación de la cantidad de desaparecidxs en el país, que pueden o no estar contabilizados en las estadísticas oficiales.

Si bien esta práctica textil –analizada por Katia Olalde Rico (2018, 2019), Eréndira Derbez y Rodrigo Illescas (2020), Agnés Mérat (2019), Alma Cordelia Rizzo Reyes (2015) y Nadejda Iliná (2020), entre otros investigadorxs más–, que tiene la

¹⁵ De acuerdo al artículo 2 de la Convención contra la Desaparición Forzada de la ONU, la desaparición forzada se trata del arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sea obra de agentes del Estado, particulares o grupos organizados, y que ocultan la suerte o el paradero de la persona desaparecida. Existen dos tipos de víctimas: aquellas cuyo paradero se desconoce, y lxs familiares que las buscan.

intención manifiesta de relatar la violencia y el dolor, así como contribuir en la construcción de la memoria, también puede ser observada desde una mirada estética en tanto reivindica en el espacio público los relatos de las vidas truncadas, a través de mapas de presencias y de huellas con una forma heterogénea del uso del bordado y las puntadas que se configuran en direcciones, extensiones y formas diferentes, lo que hace más impactante la construcción de una memoria colectiva. En los análisis de Katia Olalde Rico (2018, 2019), el bordado colectivo es una forma de reconstruir el tejido social al crear un tiempo y espacio para generar una comunidad y promover una cultura de paz, lo que desfasa la racionalidad capitalista (de modelos neoliberales que son los que acentúan la violencia), al reconocer el involucramiento emocional y corporal en la colaboración de bordados, recuperando las formas colectivas de apropiación del espacio común.

Así, podemos observar que las prácticas políticas de ciudadanía sustantiva pueden tomar formas estéticas, sin que eso constituya parte de sus objetivos, ya que éstos consisten en buscar justicia sobre sus problemáticas. Otro ejemplo son los antimonumentos, resultado de las diversas y graves situaciones que atraviesa el país en los últimos años. A diferencia de los monumentos que representan los discursos institucionales que reafirman la historia oficial, como analizan Alfonso Díaz Tovar y Lilian Paola Ovalle (2018), María Elena Lacruz y Juan Ramírez (2017), y Cristina Híjar González (2018), los antimonumentos son estrategias para construir una memoria crítica que, a partir de narrativas incluyentes y abiertas, se erigen como espacios de resistencia y una apropiación del espacio público como duelo social. Así, los antimonumentos han sido colocados en espacios públicos por ciudadanxs organizadxs, para enfatizar la pasividad o el desinterés del Estado en resolver los graves casos de diferentes violencias que vivimos.

Estos dispositivos visuales se erigen como una alerta en forma de memoria escultórica, huella de las tragedias ocurridas y como reclamo social. Entre los antimonumentos están: el de los 43 estudiantes normalistas desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero en 2015, ubicado en Paseo de la Reforma; el de lxs 49 niñxs muertxs en el incendio de la guardería ABC, ocurrido en Hermosillo, Sonora en 2009, éste situado frente a las oficinas del IMSS en Paseo de la Reforma; el de los 65

mineros que no fueron rescatados en Pasta de Conchos, Coahuila en 2006, situado frente al edificio de la Bolsa Mexicana de Valores. La antimonumenta colocada por madres y familiares víctimas de feminicidio en Avenida Juárez, frente al Palacio de Bellas Artes. El antimonumento por la masacre de migrantes en San Fernando, Tamaulipas en 2010, localizado frente a la embajada de Estados Unidos en México. El de la aniquilación de estudiantes en el Halconazo, colocado por el 50 aniversario en la esquina de Avenida Juárez y Humboldt. El del movimiento estudiantil de 1968, frente al Zócalo de la Ciudad de México, donde también se colocó otro en memoria de las víctimas del operativo realizado en la discoteca New's Divine en 2008.

Estos dispositivos de protesta política hacen presentes los contextos que ha atravesado la historia contemporánea de violencia en México, al mismo tiempo, le recuerdan al Estado que la ciudadanía organizada exige justicia con acciones colectivas que recuperan los espacios públicos como escenarios para debatir las urgencias de la sociedad mexicana. En dichos actos de resistencia pueden reconocerse formas estéticas que surgen de las crisis que proyectan un tipo de imaginación política, a partir de las subjetividades heterogéneas que se suman en el espacio público como parte del marco sustantivo de ciudadanía para exigir justicia.

II.

Existen prácticas de arte político¹⁶ como la pieza *Tendedero* que Mónica Mayer realizó en 1978 –que después tuvo varias versiones– y que involucraba responder la pregunta: *como mujer, ¿qué es lo que más detesto de la ciudad?* Así se reflexionaba sobre la violencia y el espacio público, contrastando las experiencias y opiniones de quienes respondían. De esta manera se creaba un artefacto de arte público feminista. El dispositivo era político, pero no en función de gestionar derechos; sin embargo, abrió campos de imaginación para hacer tendederos, por ejemplo, de padres que deben pensión alimenticia o denuncias de violencia hacia las mujeres. Si

¹⁶Hay una vasta bibliografía e investigaciones respecto al arte político en México, análisis que van desde el muralismo, las propuestas contraculturales de 1968, las acciones a partir del levantamiento zapatista, el feminismo y el arte, hasta la escena contemporánea. Entre los autores que han abordado este tema se encuentran: Luis Cardoza y Aragón, Silvia Teresa González Calderón, Juan Acha, Cuauhtémoc Medina, Renato González Mello, Lourdes Quintanilla Obregón, Álvaro Vázquez Mantecón, Macías Osorno, Alejandro Navarrete Cortés, Pilar García de Germeños, José Luis Barrios, Felipe Ehrenberg, Oliver Debroise, Araceli Zúñiga, Soledad Novoa Donoso, Roxana Sosa Sánchez y Gladys Villegas Morales, entre muchos más.

bien este artefacto no fue diseñado por la artista para hacer manifestaciones ciudadanas, sí inauguró la posibilidad de reflexionar a partir del propio dispositivo y poner en el espacio público otro tipo de problemáticas que no implican una legislación ni una práctica artística, sino activismo. Es oportuno aclarar que el arte político no está apelando propiamente a crear espacios ciudadanos, sino a la reflexión en torno a ellos.

Frente al fenómeno del crimen organizado en México, artistas del norte del país decidieron denunciar la situación que vivían, como es el caso de Rosa María Robles Montijo, quien en su exposición *Navajas* en 2007 presentó la pieza *La alfombra roja*, que fue exhibida en el Museo de Artes de Sinaloa. Hecha con ocho cobijas teñidas con sangre de víctimas del narcotráfico, fue retirada por la Procuraduría General de Justicia de Sinaloa, lo que dio lugar a la polémica por usar objetos periciales. En esta muestra en general y en la obra en particular, la artista reflexionaba sobre la creciente violencia y el silencio de la sociedad.

También se reconocía esta preocupación en el trabajo de Teresa Margolles, quien desde 1990 abordaba la violencia en el país con énfasis en las morgues con el colectivo SEMEFO, y cuya esencia era tratar la violencia social y la muerte en México. A partir de 2006 cuando las cifras de asesinatos se dispararon, ella empezó a trabajar en las calles y, bajo el cuidado del curador Cuauhtémoc Medina, presentó *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* en la 53ª Bienal de Venecia de 2009. Consistía en una serie de piezas que incluían levantamientos sonoros, visuales y de materiales, así como telas con la sangre de víctimas del narcotráfico. En la exposición se activaban acciones como el lavado del piso: con los lienzos recogidos en los lugares de los crímenes se sumergían en agua caliente para trapear una vez al día el suelo del palacio que albergaba la exposición. Además, se hacía un bordado de narco-mensajes en las telas. Del mismo modo, a los visitantes se les debían tarjetas para picar cocaína con fotografías de ejecutados, interpelando su lugar como consumidores de la economía que sostiene los asesinatos del crimen organizado. Asimismo, se recogieron vidrios de escenas de ajustes de cuentas con los que se hicieron joyas. Igualmente se substituyó la bandera de México por un trapo

que absorbió fluidos del lugar donde ocurrió un asesinato en las calles de Ciudad Juárez, y se cubrieron con telas de sangre los accesos al Pabellón Americano.

En ambos casos, existía una posición política de las artistas, sin embargo, la intención de sus piezas no era cambiar los procesos legales o provocar nuevos estatutos legislativos para efectos de una justicia expedita; lo importante era denunciar lo que acontecía y la reflexión social respecto a la problemática que estábamos viviendo como sociedad, pero en los marcos claramente definidos por las instituciones artísticas.

En el campo de las artes escénicas, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, fue un texto escrito expreso para la directora y actriz tamaulipeca Sandra Muñoz; en la obra *Antígona González* busca a su hermano Tadeo desaparecido en Tamaulipas, uno de los estados con el mayor número de personas desaparecidas reportadas. El texto va sumando en capas voces de familiares de desaparecidos, artículos de la prensa, reflexiones personales, fragmentos poéticos y el mito griego. En la pieza escénica, se trazaba el panorama de la crisis de la desaparición, de la falta de efectividad de las instituciones estatales para encontrar a lxs desaparecidxs por el crimen organizado. En términos escénicos, se había producido un dispositivo que incluía un largo pasillo en que lxs espectadores quedaban encerrados sin poder moverse durante las funciones de la temporada realizada en Tamaulipas. El dispositivo proponía un espacio de diálogo al finalizar las funciones, lo que permitía crear un lugar de encuentro y acompañamiento, en un momento de mucha violencia y tensión, en la ciudad nortea.





Antígona González montaje realizado en 2012 por Sandra Muñoz. Imágenes cortesía de Sandra Muñoz.

En la reflexión sobre la relación entre arte y política, también se encuentra el proyecto *Res Pública* que surgió en 2014, organizado por la Máquina del Teatro, que cuestionó los idearios del Estado mexicano; y reunió grupos escénicos para crear performances de autoría colectiva. El impulso fue provocar espacios de conocimiento colectivo, cimentados en la historia, la memoria, los afectos, el cuerpo y la experiencia de creadores provenientes de distintas regiones del país: Tamaulipas, Colima, Ciudad de México, Guadalajara, Yucatán, Oaxaca, Chiapas, Guanajuato, Tlaxcala, Puerto Vallarta, San Luis Potosí y Campeche.

El resultado fueron las performances: *Zapata muerte sin fin*, cuyas preguntas principales eran: ¿cuál es el valor de la tierra?, ¿quiénes producen una consciencia ideológica y social?, ¿están en el entorno cotidiano?, ¿son necesarios hoy? Las acciones resultantes surgieron de la relación entre las experiencias personales de lxs creadorxs respondiendo a estas preguntas y las experiencias de lxs asistentes. La segunda performance, *Educación/Vasconcelos: Arquitectónica emocional*, inició en una residencia en Oaxaca durante el plantón de maestros en mayo de 2016 y se presentó en 2017 en el Centro de Estudios de Bachillerato número 1, en la Ciudad de México. Lugar en que se pensó sobre la educación como un espacio privilegiado constitucionalmente que produce el propio Estado y el cuerpo general emotivo y activo de los mexicanos. Maestros jubilados narraron sus experiencias docentes y entre todxs lxs asistentes crearon un espacio heterotópico, donde proponían arquitectónicas pedagógicas afectivas. Y la tercera performance *Anarquía* en 2018, consistía en una reflexión performática sobre la historia de silenciamiento de

periodistas asesinados, los feminicidios, los sueños triturados. Se realizó una asamblea entre lxs participantes para pensar la nación, al final se firmaba un manifiesto con propuestas para el próximo presidente, ya que los candidatos de la elección 2018 estaban en campaña; sin embargo, el texto no fue entregado, lo que configuraba esta performance más como un ejercicio de reflexión.



Propuesta escénica *Res Pública*, creación colectiva, producida por la compañía La Máquina del Teatro. Imágenes cortesía de La Máquina del Teatro.

En estos años se realizaron varias piezas de arte político en diversas disciplinas artísticas en un país convulso por la violencia, sin embargo, la intención fue la reflexión dentro del mismo marco artístico en que se desarrollaban.

III.

En el activismo artístico, como planean Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal (2012), se inserta la acción artística en un horizonte que intenta aproximarse a la

intervención social, en la que busca desublimar, desidealizar la práctica del arte para formar parte de los procesos políticos concretos. En la reflexión de lxs autorxs, la cualidad relacional e intersubjetiva está en el centro de esta práctica que se entiende como un espacio ampliado de articulación de prácticas especializadas y no especializadas, considerando que todxs podemos crear, no se diferencian artistas de no artistas, ya que la finalidad social-política es insertarse en acontecimientos políticos o movimientos sociales, vinculados a las urgencias del contexto histórico de interpelación, apuntando también a producir modificaciones profundas y a largo plazo de las sociedades y de las subjetividades.

México tiene una larga historia de grupos y colectivos de artistas activistas¹⁷, que han sido estudiados ampliamente por académicos e investigadores de arte. En este apartado me interesa describir las acciones de un grupo actual de mujeres muy jóvenes, la colectiva escénica Corriendo con Lobas, integrada por Liliana Hernández Santibáñez, Jimena de los Santos, Cindy Santos, Giovana Jaspersen, Amelia Ojeda, Silvia Káter y Martha Ruiz, quienes desarrollaron el proyecto *Ya no somos invisibles* en Mérida, Yucatán. En el marco de los 104 años del Primer Congreso Feminista, con la intención de recuperar el espacio público –que “es también recuperar nuestras voces, luchas, esfuerzos e identidades que por siglos fueron ocultadas...”

¹⁷ Existe una participación muy singular del activismo grupal desde la década de los sesenta, entre los grupos y colectivos destacan: Tlacuilas y Retrateras, colectivo feminista activo en 1983, integrado por Ruth Albores, Consuelo Almeda, Karen Cordero, Ana Victoria Jiménez, Lorena Loaiza, Nicola Coleby, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo, Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela, a partir de un taller sobre arte feminista que impartió Mónica Mayer en la Academia de San Carlos. Bio-Arte, colectivo feminista fundado en 1983, integrado por Nunik Sauret, Laita, Roselle Faure, Rose Van Lengen y Guadalupe García. Polvo de Gallina Negra, integrado en 1983 por Maris Bustamante, Herminia Dosal y Mónica Mayer. Estos grupos de mujeres artistas tenían entre sus objetivos promover y estudiar la participación de las mujeres en el arte, la política y la vida pública, dar una visión propia sobre la realidad circundante, cuestionar los patrones de conducta patriarcal, así como las violencias que viven las mujeres. También hubo artistas activistas independientes como Aurora Reyes, escritora reconocida como la primera muralista, quien promovió las primeras guarderías para hijxs de las trabajadoras del magisterio, y luchó por el derecho al voto femenino y a puestos de elección popular; sus intereses políticos se ven reflejados en sus murales.

Se encuentran, además, No-grupo, activo de 1977 a 1983 e integrado principalmente por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia. El Centro libre de experimentación teatral y artística CLETA surgido en 1973; el Grupo Mira, activo de 1977-1982, integrado por Arnulfo Aquino, Melecio Galván, Rebeca Hidalgo y Jorge Perezvega, entre otros. Proceso Pentágono, fundado por Víctor Muñoz, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcuca y Felipe Ehrenberg en 1978. Grupo Suma, activo de 1976 a 1982, algunos de sus integrantes fueron Ricardo Rocha, Luis Vidal, Arturo Rosales, Jaime Rodríguez, Gabriel Macotela, Patricia Salas, Guadalupe Sobarzo, Alma Valtierra, entre otrxs. Estos son algunos de los colectivos que cuestionaron críticamente el sistema político del país, se interesaron en la investigación de materiales, instalaciones y performance, que se vincularan a los movimientos políticos y sociales de su época, y fueron un ejemplo para las generaciones posteriores de artistas activistas.

(20/03/2022)– investigaron respecto a la cartografía de la historia de las mujeres en su ciudad y descubrieron que el primer congreso feminista del país se realizó en su estado; este fue el punto de partida para documentar y registrar las historias que albergan las calles de Mérida e intervenir los espacios públicos con las investigadoras Piedad Peniche, Georgina Rosado Rosado, Socorro Chablé, las integrantes de la Contingenta Siempreviva e iniciativas de lucha por los derechos de las mujeres como la Unidad de Atención Sicológica, Sexológica y Educativa para el Crecimiento Personal A.C., con quienes trabajaron en la reivindicación histórica de las mujeres al contar sus historias. Seleccionando diez lugares que han sido fundamentales para los procesos de lucha feminista, se colocaron placas permanentes en las que se revelaba la importancia de los agenciamientos históricos feministas. Estas acciones se acompañan de performatividades teatrales que enfatizan el legado histórico de las mujeres en Yucatán. Así, *Ya no somos invisibles* es producida como una acción poética y, a decir de la colectiva, como una práctica ciudadana para recuperar los lugares públicos y el espacio en la historia para las mujeres en la política de su estado.





Ya no somos invisibles proyecto de la colectiva escénica Corriendo con Lobas de Mérida.

Imágenes cortesía de Liliana Hernández Santibáñez

Así, podemos percatarnos que las prácticas de activismo artístico sí tienen la intención explícita de anteponer la acción social al arte, no sólo en un plano teórico e ideológico sino en forma práctica.

Estas desiguales formas de relación entre arte, política y ciudadanía, muestran la complejidad de la correspondencia entre sus vínculos: 1) En los marcos sociales de protesta política surgen acciones con formas estéticas, sin embargo, la intención es incidir en contextos políticos en busca de justicia y derechos, nunca formar parte de los circuitos del arte. 2) El arte político no busca ser gestor de derechos o tener una incidencia en la política de los contextos en que se realiza, su interés está en la reflexión sobre lo político. 3) El activismo artístico es una producción de formas estéticas que anteponen la acción social a las disciplinas, por tanto, no hay separación entre arte y ciudadanía, ni entre artista y no artista, ya que lo poético se convierte en estrategia para producir mecanismos de subjetivación que permitan una reflexión activa de la política en acontecimientos o movimientos sociales específicos.

A continuación abordaremos otro andamiaje de la relación entre arte y política que es útil para hilar los casos de esta investigación.

Recursos de las prácticas de arte participativo para pensar la ciudadanía

El *arte contemporáneo* ha cambiado la noción de obra artística, que ya no se limita a la producción de objetos en las artes plásticas y visuales, ni está sujeta a las representaciones en las artes escénicas, ni a las partituras para instrumentos musicales en la música. Las formas disciplinares del arte han sido atravesadas por procesos de investigación desbordadas de sus marcos, problemáticas y procesos sociales, la política global y local, procesos económicos fluctuantes, la militancia, el activismo artístico, formas políticas democráticas y totalitarias, cambios históricos, procesos de resistencia y memoria, que responden a entornos a partir de prácticas *post-estudio*¹⁸. Esto significa que se ha optado por crear dispositivos interconectados, transdisciplinares, en que los artistas reconocen que lxs espectadorxs son el material central de sus prácticas, ya que en las interacciones se producen posibilidades de intercambio y encuentro poético (Diéguez, 2014, Bishop, 2016, Bourriaud, 2008).

Brian Holmes (2004:548-549) reflexiona que la libertad aparece fundamentalmente como una estrategia abierta porque la dinámica de expresión y uso nunca puede ser dirigida por una única instancia soberana de decisión; y es ahí donde el arte puede ofrecer a la sociedad la oportunidad de reflexionar colectivamente sobre las figuras imaginarias de las que depende para su consistencia y comprensión propia. Grant Kester observa que el arte se opone a un mundo en el cual “somos reducidos a una pseudocomunidad atomizada de consumidores, nuestras sensibilidades nubladas por el espectáculo y la repetición” (2004:29); debido al cambio económico que ha impulsado a la transformación de la sociedad en modelos de negocio. Por tanto, frente a la individualización que propone el mercado para su economía, el arte recupera la forma colectiva de interacción con sus sociedades.

¹⁸ Las prácticas post-estudio son las prácticas artísticas que han salido de los estudios, teatros, foros, museos, galerías y todos aquellos espacios tradicionales que albergan las disciplinas artísticas, para integrarse en espacios de la vida cotidiana. El antecedente inmediato es el situacionismo francés, que eliminó la frontera entre espectadores y creadores sacando los procesos artísticos de los espacios destinados al arte, y propició la relación entre arte y vida como una construcción experimental de la cotidianidad.

Así, arte socialmente comprometido, prácticas sociales, arte colaborativo, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, arte intervencionista, arte contextual, son algunos de los nombres para aludir a una tendencia de arte participativo que, como analiza Claire Bishop (2016: 12-14), describen a un amplio rango de obras que responden a los entornos localizados en los que se realizan, considerando la participación como un proceso de trabajo politizado, cuyo sello distintivo es una orientación artística hacia lo social desde los noventa del siglo pasado¹⁹. Su interés ha sido compartir el deseo de intervenir la relación tradicional del arte, es decir, el artista no se piensa más como un productor individual de objetos sino como colaborador y productor de situaciones en que lxs espectadorxs son reposicionadxs como coproductorxs o participantes centrales. Esto, asegura la historiadora de arte, con la intención de reconocer el potencial político de lo poético, ejercer presión sobre los modos de producción y consumo capitalista, además de reconsiderar las formas en que el arte se consume, se produce y se debate.

Las propuestas post-estructuralistas en el campo del arte hablan del entrecruzamiento entre el individuo y el colectivo. Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004: 215-220) analizan que toda la política es a la vez macropolítica (una política molar) y micropolítica (una política molecular); así, existe siempre una relación entre la organización unificada y unificante, y una segmentariedad de deseos y agenciamientos complejos que moldean los afectos, las posturas, las actitudes, las percepciones, etc. Del mismo modo, ambos filósofos explican que la micropolítica afecta la macropolítica, pues tiene la capacidad de provocar desplazamientos, impulsos, movimientos, micro-agenciamientos, que pueden influir en el campo molar, ya que provoca un movimiento que no cesa de modificar y agitar el mundo con microdeterminaciones, atracciones y deseos en el marco de las decisiones políticas (Deleuze/ Guattari, 2004:221-225). La micropolítica traza líneas de fuga, cambia las relaciones cotidianas con el lenguaje, con el cuerpo, con los lugares, se rompe la idea de centro de poder para crear disposiciones, flujos y potencias de deseos, que

¹⁹ La preocupación por la participación y colaboración desde el arte tiene sus precedentes en las vanguardias históricas y en los movimientos sociales de 1968, así como en los distintos activismos artísticos latinoamericanos de las dictaduras.

se interrelacionan en contextos localizados impactándolos; se observa entonces que la política es personal.

En *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Félix Guattari y Suely Rolnik indagan sobre los modos de sensibilidad y relación intersubjetiva por medio de la imaginación que propician espacios para una subjetividad singular que coincida con el deseo, es decir, se habla de un determinado gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo, al instaurar dispositivos para cambiar los tipos de sociedad (Guattari/Rolnik, 2006:29). Así, el arte se ha interesado en la producción de saberes subjetivantes, o sea, afectivos, que transforman el comportamiento por el flujo intersubjetivo de deseo, en tanto espacio no estratificado cuya estructura social es móvil y mutable.

En consecuencia, en las últimas décadas el arte ha descubierto una afirmación renovada en la colectividad frente a lo individual. En esta visión de lo colectivo, las prácticas colaborativas y participativas, como afirma Paolo Virno (2009:56), brindan conexiones en redes descentralizadas y heterogéneas que componen la cooperación social a través de relaciones del acontecimiento *in situ*. En este sentido, el arte contemporáneo propone agenciamientos sociales interconectados y transdisciplinarios en que los saberes intersubjetivos tienen efectos en las prácticas de organización social, así producen artefactos para imaginar otras disposiciones de la subjetividad. Deleuze y Guattari (2005) analizan que los regímenes discursivos pueden contribuir a la transformación de órdenes de poder, descentrados, dirigidos a otras dimensiones y registros de relación recíproca, lo que contribuye a rediferenciar los saberes subjetivos. De este modo, los saberes se cambian, se transforman, se actualizan, toman otros caminos, se crean nuevos modos de subjetivación y de vida.

Las prácticas artísticas participativas localizadas en territorios concretos pueden generar espacios de micropolítica, impulsando un reordenamiento del mundo a través de procesos sensibles y simbólicos surgidos de las experiencias poéticas de sus participantes. Ha sido crucial el reconocimiento de las prácticas participativas situadas en marcos artísticos transdisciplinarios. Como Diéguez analiza en *Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades, políticas* (2014), las artes en Latinoamérica han tomado una forma colectiva que ha permitido enfrentar los

distintos escenarios de violencia tanto política como económica que la región ha vivido; y es a partir de una construcción en relación con el entorno y con lxs ciudadanxs que han creado experiencias concretas en el contexto que habitan. Asimismo, la investigadora considera que las prácticas sociales activistas de las resistencias a las ideologías dominantes han abonado al desarrollo de las prácticas artísticas, enriqueciendo y potenciando los modos de habitar y crear imaginarios de mundo.

La carga política que tiene la vida cotidiana en América Latina, argumenta Luis Camnitzer, se ve refractada en la práctica artística, que desborda sus actividades porque el(a) artista como ciudadanx rompe con la mirada hegemónica del arte, al superponerse también como práctica política y práctica pedagógica que polinizan una realidad (2008: 33-38). Por tanto, el carácter político de las prácticas de arte participativo, sobre todo, se encuentra en las estrategias que implican procesos de interacción social subjetiva en contextos localizados.

En este sentido, existe una afinidad con las formas políticas de Sistemas Normativos Internos, porque se proponen tanto en las prácticas estéticas participativas como en los modos políticos comunales, espacios para debatir y compartir las subjetividades que impulsan diferentes estrategias, visiones y maneras de hacer gestiones concretas, a partir de las necesidades de quienes se reúnen en contextos históricos localizados. Ambas formas de interacción, al propiciar proyectos comunes en grupos específicos, van hilando un tejido social conjunto, en el que no se separa el arte de la vida, porque las dos prácticas están inmersas en redes complejas de relaciones sociales, culturales, económicas y políticas, de las que emergen ejercicios solidarios. Por tanto, vincular las prácticas de arte participativo con las prácticas de los Sistemas Normativos Internos invita a imaginar nuevas relaciones estéticas para reorganizar situaciones concretas e indagar las condiciones de vida en el presente.

El tiempo de afuera y el tiempo de adentro

“Las artes latinoamericanas se inventan libremente, sin pedir permiso a los maestros de ultramar, y muchas veces mofándose de ellos” asegura Doris Sommer (2018:45), al retomar el análisis de Alejo Carpentier para explicar cómo preexiste en este continente una particular intensidad de las miradas a partir de la realidad con un sentido ritual, más allá de la razón unidimensional del arte en Europa. Aunque este discurso es enunciado desde centros de poder, sea el de Carpentier o el de Sommer, se puede reconocer la distinción entre pensar el arte desde los países colonizadores de América y las formas de vivir las experiencias poéticas y estéticas desde este continente, al observar que los procesos culturales de las poblaciones originarias se construyen desde una comprensión de un mundo integral, en el que los elementos naturales, los animales, las cosas y las personas forman parte de un mismo entramado.

Silvia Rivera Cusicanqui (2018: 47) narra cómo los textiles plumarios eran parte de los ciclos en los procesos rituales andinos para atraer la lluvia y la abundancia. Así, la autora reflexiona que en ningún momento esos artículos de gran valor se volvían moneda de cambio o un equivalente con otros objetos, porque entraban en tejidos de significación de una ética del bien común (Rivera Cusicanqui, 2018:48-52). La importancia de esas piezas estéticas de alto grado de elaboración era el puente que creaban entre la sociedad, el cosmos y sus deidades; el valor del objeto estaba en el vínculo entre hombres y mujeres con la Madre Tierra, en la reconexión de lo humano con el planeta.

En *Nosotros y los otros* Tzvetan Todorov (2005:21-22) explica que frente al etnocentrismo, que consiste en elevar a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que se pertenece, es necesario plantear un espacio de crítica, sacudir los prejuicios, aprender a conocer la diversidad humana. De esa manera señala que la categoría de valores universales puede ser un criterio equívoco cuando se proyecta sobre el otro una imagen propia “o más exactamente un ideal del yo... Lo cierto es que el otro jamás es percibido ni conocido” (Todorov, 2005:63) en su totalidad. Asimismo, Ticio Escobar observa que la cultura dominante puede

manipular ciertas figuras míticas que devienen en cliché ocultando conflictos históricos para absolutizar las formas artísticas en menoscabo de los procesos de poética propios (Escobar, 2008: 42). Cuando Carpentier o Sommer observan el arte en América Latina en relación a Europa o Norteamérica, sigue siendo una mirada que tiene una lógica de funcionamiento idealizada de los modos de producción estética, vistos desde esa otredad en que se considera una especie de surrealismo o realismo mágico el territorio, que se convierte en cliché, y así se mantiene una ambigüedad sobre las formas poéticas y estéticas de este continente. De manera que no se problematizan los marcos de los procesos creativos e imaginativos en los que se insertan las poéticas, ni la articulación con el contexto histórico, social, económico ni político en el que son producidas.

Elvira Espejo Ayca, artista aymara (cantadora, narradora, cuentista, ensayista, textilera, investigadora), al prepararse como creadora en Oruro (en los andes bolivianos) y luego en la universidad, reconoce las diferencias en la construcción del conocimiento: el pensamiento colonialista separa el mundo en nociones y teorías que viajan en el tiempo desde Grecia a Latinoamérica en una estructura de conocimiento piramidal (16-06-2022), lo que no corresponde con los procesos de las culturas americanas que han sido menoscabadas respecto a sus saberes, sus formas políticas y de organización, determinantes de sus modos de producción estética como procesos de relación donde no existen límites entre el arte y el resto de actividades humanas, sino que constituyen un solo entramado.

Recuperar la mirada estética de las culturas del continente americano como espacios abiertos al acontecimiento, como observa Ticio Escobar, permite “imaginar otros medios para perturbar el mundo cotidiano: maneras contingentes de proyectar sombras, crear pliegues y provocar resonancias... Promueve una belleza libre de fulgures exclusivistas y las jerarquías que otorga el aura ilustrada” (2008: 32). En diversos pueblos de América hay prácticas poéticas que se encuentran inmersas en los marcos culturales atravesados por la interdependencia con el mundo. Por este motivo, los estudios sobre las experiencias estéticas tienen que ser reformulados para asumir las realidades particulares de territorios específicos; no pueden ser

acotados bajo nomenclaturas académicas o artísticas, sino que deberán encontrar formas de analizarse y nombrarse a partir del propio contexto.

La forma holística de articular las relaciones políticas, sociales, culturales, religiosas y económicas en los Sistemas Normativos Internos desdibuja las distinciones entre las ficciones culturales, las imágenes, las ideas, la historia..., por tanto, es necesario dar otras respuestas. Elvira Espejo Ayca explora desde una propuesta descolonial una filosofía aymara y quechua para *La crianza mutua de las artes* (15-06-2022). Reflexiona cómo existen desde la mirada colonial conceptos en constante separación, como razón-sensibilidad, arte-ciencia, sujeto-objeto, sociedad-naturaleza. Entonces, recupera el término aymara de *uywaña* y en quechua *uyway*, que significan ‘crianza mutua’, que tiene que ver con los cuidados que las personas tienen hacia las plantas, los animales, los microorganismos, la tierra, por el solo hecho de existir. Al mismo tiempo, las personas son cuidadas por estos elementos, porque les proporcionan los medios para sus procesos creativos. Esta filosofía indica que no hay una dominación de lo otro sino un compartir el mundo con cada organismo unicelular que lo integra. Así, confronta la forma de producir la cultura desde la colectividad interespecie *versus* la individualidad humana occidental. En Oaxaca, por ejemplo, desde los Sistemas Normativos Internos se produce el mundo desde el pensamiento comunal, cuya filosofía tiene en el centro el cuidado interdependiente²⁰ del universo.

Espejo Ayca, al reconfigurar sus prácticas poéticas desde los procesos colectivos tanto en el cuidado como en el aprendizaje (a través de conectividades de experiencias y sensibilidades, para crear *amta yaracch uywaña* “el pensamiento compartido”), convierte al arte en una estrategia vigorosa para revitalizar el entorno, ya que se siente y piensa simultáneamente con todo el cuerpo y con los elementos que se interactúan. Así, su filosofía cuestiona los cánones occidentales sobre los procesos artísticos, porque se reconoce a todxs y cada unx de lxs habitantes de la población como maestrxs que le han permitido desarrollar su proceso imaginativo.

²⁰ La interdependencia alude a una relación en términos de equilibrio. En este caso, refiere a un cuidado mutuo entre los seres humanos y la naturaleza en diferentes condiciones, ya que lxs humanxs requieren de la naturaleza para su sobrevivencia y viceversa. Así, se produce una relación en que se comparten los afectos y las vulnerabilidades situadas para el cuidado de la vida común.

Además, se percibe un diálogo diferente en la forma de crear desde la colectividad y conectividad.

El trabajo colaborativo es parte de un trabajo poético politizado que se fortalece desde diversas poblaciones que se encuentran siguiendo sistemas que abonan por la vida colectiva. Un ejemplo son las cartografías trastocadas del colectivo oaxaqueño de geógrafas *Geobrujas*, que cuestionan los modos disciplinares de la geografía como herramientas cargadas de ideología, con la intención de descentralizarla y socializarla a nivel colectivo y comunitario a partir de considerar “la geografía como un pensamiento de escalas espaciales que van de lo global, al barrio, el pueblo, el hogar y el cuerpo-territorio” (González Hernández, Matamoros Aguirre, Marchese, 2018:40). Su trabajo como saber colectivo desarticula la práctica cartográfica académica, estatal y empresarial, para abrir posibilidades de crear cartografías propias y participativas. Su labor se convierte en una práctica poética y una práctica social, al mapear colaborativamente problemáticas y dinámicas que se encuentran en los espacios que trabajan a partir de acercamientos comunitarios, con la intención de recuperar los conocimientos del entorno y las dinámicas socio-espaciales de la gente que lo habita. Ellas aluden a la experiencia subjetiva en contraste con los mapas convencionales (Hernández, Matamoros Aguirre, Marchese, 2018:42), construyendo una práctica poética fuera de las fronteras del arte y fuera de las fronteras de la cartografía, como elementos de consumo. Se abre así un campo para la micropolítica, más allá de los modelos económicos, políticos, sociales y culturales hegemónicos, para imaginar otras poéticas a partir de saberes diferenciados que fluyen y crean agenciamientos para pensar la vida de otros modos.

Otro ejemplo es Con Voz Propia, un colectivo de mujeres de Tonicapán fundado en 2012 en el marco de la violenta represión contra las protestas sociales que se realizaban ese mismo año en la zona y por la publicidad sobre la profecía maya del 21 de diciembre con la que se atraía al turismo (Gerver, 2017). Sus prácticas mostraban “la contradicción bajo la cual viven las mujeres indígenas guatemaltecas siendo utilizadas como la imagen que representa al país en el exterior, pero, de igual manera, discriminadas e ignoradas como seres sociales”

(Gladys Tzul y Aurora Chojlán en Gerver, 2017). El trabajo fotográfico del colectivo, que tomó un taller sobre esta técnica, develaba los cruces entre la violencia histórica que han vivido las mujeres indígenas en sus ocupaciones y las formas políticas a las que son sometidas como objetos para mercantilizar, mientras mostraban las formas de resistencia a través de hacerse presentes en el contexto de manera colectiva, develando sus luchas.

Así, las prácticas poéticas se convierten en espacios de empoderamiento por medio de distintos lenguajes, al dar voz a quienes no necesariamente la tienen o a quienes los procesos colonizadores se los han negado. También son espacios de reflexión estética que trascienden lo poético para revelar problemáticas situadas desde las implicaciones de la vida en su contexto.

Se hace entonces necesario preguntarnos: ¿cómo se construye un conocimiento ontológico en una relación de mundo que no obedece a nociones de arte, estética, ciudadanía y política, tal cual son entendidas en términos coloniales?, ¿cuáles son las relaciones de producción, función y saberes en el arte, que se crean en sistemas de pensamiento cruzados por otras cosmogonías y lenguas como la zapoteca y la mixe?, y ¿cómo los conocimientos estéticos y poéticos permiten enfrentar la memoria histórica y presente?

Imaginación *Giè' Diix*

Vivir en una comunidad ha implicado desautomatizar y dislocar la forma en que pienso, en que habito el mundo, así como reconstruir tejidos de significación a partir de la observación de las montañas, el cielo, el tiempo, la siembra. Esta experiencia me ha permitido poner en crisis mis supuestos de sentido, así como las palabras que resultan insuficientes para desmontar los bloqueos epistemológicos de mi mestizaje.

Las experiencias estéticas en los Sistemas Normativos Internos no pueden ser acotadas bajo nociones que sujeten sus particularidades. El fraile dominico Juan de Córdova en su libro *Arte en Lengua Zapoteca*, impreso en 1578, explica que el vocablo *guenda*: “tiene innumerables significados y tiene tanta fuerza que donde quiera que se ayunta lleva tras de sí todos los significados”. En español corresponde

a la palabra 'ser' como sustantivo y no como verbo. Sin embargo, para la filosofía zapoteca, la *guenda* se encuentra en todas las cosas y no se podría hablar de las cosas sin implicar el todo. De ahí que nombrar a partir del contexto se convierte en un reto, pues consiste en otra forma de coexistir a través de la memoria oral, corporal, visual, sensorial, así como de la presencia física de personas, animales, insectos, flora y todos los elementos de la naturaleza que están en contacto y conexión.

Cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona en 1996, enunció: "Hermanos: no morirá la flor de la palabra. Podrá morir el rostro oculto de quien la nombra hoy, pero la palabra que vino desde el fondo de la historia y de la tierra ya no podrá ser arrancada por la soberbia del poder", empleó un lenguaje metafórico para reconfigurar la forma de las relaciones situadas de un territorio, a través de la experiencia sensible de enunciados que provocan una percepción táctil, visual y auditiva, entre la historia de opresión de los pueblos, así como la palabra y la tierra como espacio colectivo de encuentro. La estructura literaria que acompaña esta enunciación posee un rostro —la flor y la palabra— en un universo dinámico con significado propio, localizado en una realidad sensible que configura una comprensión de mundo por medio de las afectividades y subjetividades que se hacen visibles en una lucha contra las relaciones desiguales de poder.

Así que pensar las *prácticas poético-ciudadanas* en los marcos de los Sistemas Normativos Internos, me llevó a la imagen *giè' diix*²¹: 'flor palabra' en zapoteco del Valle; *pij kapx ayu'uk*: 'flor palabra' en mixe; o *guie' diidxa*: 'flor palabra' en zapoteco del Istmo. Esta metáfora me permite reflexionar sobre las formas estéticas como desbordamientos de imaginación política solidaria, instaurados en una prescripción comunal de asamblea, de fiesta, de tequio, de taller, en los que se pueden manifestar deseos, necesidades y problemáticas que histórica, política, económica y culturalmente han traspasado el espacio comunal *corp-oral* colectivo.

La *giè', pij, guie'* ('flor') es el órgano reproductivo de las plantas, su función es producir semillas y frutos por medio de la polinización. La transferencia del polen se

²¹ La palabra *giè' diix* en zapoteco del valle tiene una amplia performatividad lingüística, ya que existen variaciones de pronunciación y sutilezas en la escritura que pueden hacerla diferente de una población a otra. En este caso, tomo la acepción del zapoteco de la población de Teotitlán del Valle.

realiza gracias al viento, el agua y los polinizadores (mariposas, colibríes, murciélagos nectarívoros, abejorros, entre otros). Y nosotros nos alimentamos gracias a ese ecosistema de reproducción. Las flores son las creadoras de la vida del planeta, aunque por su uso ornamental, la importancia de sus funciones se ha invisibilizado. La flor representa los actos poéticos de los casos que estudio, que producen otras formas de creación subjetiva, en donde lxs creadorxs son los polinizadores de estos actos que alimentan los ecosistemas de sus pueblos con diferentes perspectivas.

En todas las civilizaciones existen registros históricos afectivos de las flores. En las culturas mesoamericanas tenían significados religiosos, con carácter sagrado, fines mágicos y ceremoniales. En las estelas zapotecas llamadas Danzantes de Monte Albán, una de las teorías apunta a que los danzantes adoptaban distintas posiciones del comportamiento del jaguar, basadas en convenciones heredadas de la cultura olmeca (Faheml Beyer, 2019:68). John Paddock señala que “muchos tienen, en el lugar del sexo, lo que parece ser una representación casi glífica de una flor (...) La flor en Mitla se llama *gui*, a menudo con un sufijo que idéntica a la especie. La misma palabra con el prefijo posesivo *x* o *sh* quiere decir órgano sexual” (citado por Faheml Beyer, 2019: 69-70). En este sentido, la flor entraña la fertilidad del jaguar sagrado al aparecer como órgano reproductor del mundo. Asimismo, las prácticas poéticas de esta investigación crean el mundo en su carácter de encuentro afectivo e intersubjetivo.

La flor forma parte de las ritualidades oaxaqueñas. En las fiestas de los Fieles Difuntos, las flores de muertos (cempasúchil, San Nicolás y panalillo) abren un medio de comunicación con nuestros ancestros mediante un camino de pétalos que se tiende para que el aroma guíe sus pasos de regreso a casa. Por su parte, la flor del poleo invita a una ritualidad en las bodas de la región del Valle; cuando se bailan los jarabes, las personas danzan con sus ramos para ahuyentar lo negativo y crear vibraciones positivas para los recién casados. Las flores también son consideradas curativas, como es el caso del pericón, que tiene el poder de regular los ciclos menstruales; la manzanilla es desinflamatoria y ayuda a la digestión; la Santa María regula los triglicéridos y el azúcar. Las prácticas poéticas aquí presentadas tienden

rutas para pensar la interacción entre nosotros y el entorno, además invitan a ritualidades de encuentro que permiten sanar la forma en que establecemos relaciones.

La flor en la iconografía zapoteca representa el pensamiento y la palabra, esta última se nombra en zapoteco del Valle como *diix*, en mixe *kapx ayu'uk* y en zapoteco del Istmo *diidxa*. Sin embargo, la palabra en los pueblos indígenas no es entendida únicamente como medio de comunicación verbal, tiene un sentido metafórico y ritual porque las palabras tejen la filosofía de su cultura con sus prácticas sociales, al estar inscrita en las subjetividades de conocimiento de mundo en su condición de *aisthesis* como episteme. Muy similar al modo en que el filósofo Protágoras la entendió, como una forma de conocer a través de la visión, la audición, el olfato, el enfriamiento, el calentamiento, el placer, el dolor, la pasión, el miedo; sin separar lo sensible de lo no sensible, ni la emoción de la razón, ni la sensación del juicio (Rojas Parma, 2015: 128-129).

Las palabras en mixe y en zapoteco son vinculantes con la percepción del mundo sensible de estas culturas; tienen significados específicos pero también construyen imágenes para significar la vida, expresadas a partir de las experiencias en un contexto localizado. De manera que, cuando nombro *giè' diix*²² a las *prácticas poético-ciudadanas* en los Sistemas Normativos Internos, les confiero un carácter sensible donde transfiero el sentido de las dinámicas y la filosofía de vida de las poblaciones que estudio. Por tanto, las *prácticas giè' diix* son instauradas a partir del imaginario comunal que se desborda a la vida en las poblaciones por medio de las asambleas poético-comunitarias (asambleas *totomoxtle*), las fiestas poético-comunitarias (fiestas Xhigab) y los talleres poético-comunitarios. En las *prácticas giè' diix*, se ponen en común procesos de sensibilidad, afectos y subjetivación, necesarios para entender el tejido de las relaciones de la comunidad y la complejidad del disenso que opera en el paisaje de los Sistemas Normativos Internos, desempeñándose simultáneamente como espacios de conocimiento, de compartir

²² Decido nombrar *flor palabra* desde el zapoteco del Valle porque pertenezco a esta región. Si bien no soy hablante originaria de la lengua, mi cercanía con esta variante está ligada a lazos afectivos.

subjetividades y afectos, que provocan agenciamientos de micro-política en el entramado comunal.

Para Guattari (1996:112-114) el paradigma estético del arte tiene que ver con la creatividad subjetiva y la composición de preceptos y afectos mutantes (mitad-objetos mitad-sujetos), en que la poesía, la música, las artes plásticas, el cine, y sobre todo, las modalidades performativas, tienen un importante lugar en la refundación de lo político, el compromiso ético, estético y analítico. El autor observa que, en tanto conformaciones de deseo estético, provocan agenciamientos polifónicos y heterogéneos de la subjetividad, que atraviesan otros deseos y otros cuerpos, para producir agenciamientos colectivos de enunciación y acción social, donde el arte y el deseo se aprenden en “Territorios existenciales que son a la vez cuerpo propio, yo, cuerpo materno, espacio vivido, ritornelos de la lengua materna, rostros familiares, relato familiar, étnico... Ninguna existencia tiene prioridad sobre las demás” (Guattari, 1996:117). De manera que las tramas de los Sistemas Normativos Internos, que como todos los sistemas políticos son excluyentes, también se ven sacudidas cuando estas prácticas poéticas abonan a los imaginarios formas subjetivas de habitar juntxs el tiempo y el espacio compartido. Así, aparecen maneras contingentes de provocar resonancias y agenciamientos poéticos que instalan diálogos que entrelazan de nuevas formas las relaciones de las poblaciones a partir de sus contradicciones y las posibilidades de regulación.

A continuación doy cuenta de cómo las *asambleas totomoxtle*, las *fiestas xhigab* y los *talleres poéticos comunitarios* se suman en la organización del saber, el lenguaje, los afectos, las intersubjetividades, y nos permiten pensar *prácticas poéticas-ciudadanas giè' diix* que abren la brecha para considerar un tipo de *derechos de raíz aérea*, que si bien no tienen una función prescriptiva, suscitan intuiciones políticas más vigorosas.



- La ética para realizar acciones poéticas

La ciudadanía de Sistemas Normativos Internos implica una construcción de corresponsabilidad con lxs otrxs y lo otro –la naturaleza, el territorio–, que se puede reconocer en sus procesos sociales, culturales y económicos, es decir, en la asamblea, los cargos comunitarios, el tequio, la guelaguetza, la mayordomía y el feriar, donde se forjan relaciones de interdependencia integrales con el mundo a partir de construcciones emotivas y experiencias vividas.

Mijail Bajtín (1997:47-48) reflexiona que la corresponsabilidad es el origen del acto ético y de todas las categorías de un deber ser concreto, propio e irrevocable, en tanto que el ser en toda plenitud emocional volitiva participa de modo único, irrepetible e insustituible en un tiempo y lugar singular. El reconocimiento de esa singularidad del deber ser es un proceder responsable, “es precisamente el fundamento del carácter forzosamente dado y planteado de la vida” (1997:49). En las poblaciones de Sistemas Normativos Internos, por ejemplo, “no hay empleados que resuelvan las necesidades cotidianas como recoger la basura, limpiar la plaza, velar por la seguridad, todas esas tareas las hacemos entre todxs, todxs hacemos todo, pero no al mismo tiempo, se designan cargos que son funciones que hay que cumplir, tienen tiempos y procedimientos, son responsabilidades y no hay paga.

Crecer en una comunidad indígena es crecer aprendiendo que eres responsable de lo que pasa y lo que no pasa en tu comunidad” (Marán, 2020:164). Esta declaración nos muestra cómo en los pueblos con Sistemas Normativos Internos existe una relación entre pares que se forja cada día en colectivo. Inicia con normatividades preestablecidas en los procesos culturales y políticos, pero se complejiza al pensar la *corp-oralidad* en la vida comunitaria como una conciencia de estar en el mundo, no sólo colectiva sino personal, de responsabilidad con uno y con lxs otrxs, poniendo en juego las necesidades de los pobladores de un territorio, la singularidad de cada unx de ellxs y cómo ésta encaja en el universo que tejen juntxs.

Esto es muy similar a la reflexión bajtiniana de la ética, que reconoce el pensamiento participativo como una concepción emocional que acontece en una colectividad concreta, es decir, se trata de un pensamiento performativo en cuanto remite al yo como actor singularmente responsable por un acto (Bajtín, 1997:52), y que sucede, igual que en la declaración de Luna Marán, desde la posición única y razonada de cada participante de su deber ser concreto y real, en que la conciencia participativa y encarnada está entre la subjetividad y la cultura. Ahí el acto surge como un plano concreto del mundo que invita al proceder ético a partir de los momentos precisos de su estructuración: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro (Bajtín, 53-61).

En el pensamiento bajtiniano, el acto ético y el acto estético forman parte de la misma unidad debido a que el acto une tanto el contenido como el sentido, es decir, la responsabilidad moral con la responsabilidad especializada, y acontece de una forma única e irrepetible en un espacio y tiempo concreto. Por tanto, las relaciones entre el mundo de la cultura y el mundo de la vida no son dicotómicas ya que el acto encarna la conciencia individual y la conciencia cultural (Bajtín, 1997:7-23). En este sentido, la experiencia, los pensamientos, los sentimientos, el lenguaje y los hechos prácticos son una responsabilidad que cada unx de nosotrxs asume; el acto representa el contenido, pero también el sentido de la acción que realizamos. De esta manera, las decisiones de los actos que efectuamos, puesto que se hacen en condiciones concretas, son el resultado de una responsabilidad con lxs otrxs y

con nosotrxs mismxs, donde la visión estética está intrínsecamente ligada a un proceder ético, ya que en tanto acto, responde tanto al contenido como al sentido.

En los pueblos de Sistemas Normativos Internos se puede observar cómo la forma colaborativa en que se crea la *aisthesis* como episteme de mundo provoca una *poiesis* particular. Cuando el trabajo es cooperativo y se realiza pensando en la responsabilidad individual y colectiva, también las acciones poéticas tienen una implicación ética en ese sentido, ya que a partir de la relación entre pensamiento y vida, acción, forma y contenido, en las que no existe una desvinculación entre la naturaleza, las relaciones humanas y no humanas, se entabla el diálogo que se integra a la vida de las propias poblaciones en una forma ética, que en este caso también es poética.

Lxs creadorxs de los procesos poéticos en las comunidades de Sistemas Normativos Internos nunca se desvinculan de las consecuencias éticas de sus actos, porque también tienen que dar cuenta de sus procederes a su comunidad; asimismo, la comunidad recibe los actos desde esa construcción ética individual que afecta a la colectividad. Por lo tanto, el resultado de las *prácticas poético-ciudadanas giè' diix* es consecuencia del devenir de actos éticos-estéticos-ciudadanos.

- **La *asamblea totomoxtle***

La asamblea como práctica cultural del Sistema Normativo Interno es un órgano político creado para escuchar las voces ciudadanas y llegar a acuerdos comunes en los procesos políticos, sociales, culturales y jurídicos de los pueblos que las practican. En las artes, las asambleas se utilizan como estrategias de diálogo y escucha para promover experiencias de creación participativa, al instaurar nuevas formas de circulación de la palabra, exposición de lo visible y producción de afectos; así, accionan un poder colectivo y colaborativo que implica un proceso de micro-política, al crear agenciamientos de enunciación de la percepción, los deseos y las necesidades que están latentes entre quienes participan. Asimismo, la interacción permite que afloren, se cultiven y se alimenten las subjetividades con el diálogo, lo

cual suscita cambios de percepción y de mirada que agitan el campo del arte y de la vida.

La asamblea, como táctica y experiencia estética, ha contribuido a provocar un proceso descolonial del arte, porque se desmontan las formas jerárquicas de institucionalización de las disciplinas artísticas que privilegian a determinadas personas, objetos y hechos, silenciando otros. Además, los resultados de estas prácticas no son objetos sino relaciones que desarticulan las formas económicas tradicionales del campo del arte.

La estructura general de la asamblea como práctica organizada permite reconocer que: a) es un espacio de aparición, en tanto los participantes pueden ser vistos y oídos por todos los reunidos; b) el poder está en la palabra de cada participante, en consecuencia es potencial y cambiante en el marco de circulación de la propia palabra; c) la palabra lleva a la acción, en tanto se producen acuerdos temporales a realizar; d) el poder es colectivo, pues depende de la reunión (Arendt, 2016:59-66).

Ya Aristófanes en sus piezas teatrales *Lisístrata* y *Las asambleístas* examina el poder de una colectividad organizada en un sentido muy preciso. Se trata de la voz de las mujeres quienes se encuentran excluidas del poder del Estado y quienes tienen ideas antagónicas al pensamiento hegemónico de quienes dirigen las instituciones, es decir, los otros, los hombres.

En *Lisístrata*, a través de la asamblea se acuerda la huelga sexual de las mujeres y se busca la reconciliación, la paz entre dos pueblos en guerra y la restauración de la familia con la vuelta de los hombres a casa. En *Las asambleístas* hay una clara intención de las mujeres de tener participación y formar parte en la toma de decisiones sobre la vida de la ciudad. Proponen instituir un gobierno en que los bienes materiales, el cuidado de los niños y los placeres sexuales se colectivicen por igual. En ambos casos hay un pensamiento de oposición respecto a las instituciones estatales, la organización de familia y a los afectos personales. Los dos ejemplos muestran la asamblea como un espacio para observar la diversidad de identidades colectivas en pugna para la acción pública, nos permiten reconocer la

realidad política a través de la literatura, y evidencian que quienes no están incluidos en la reunión se encuentran en un proceso de exclusión.

La exclusión es relacional porque afirma la diferencia como precondition para la existencia de una identidad. En el caso de *Lisístrata* y *Las Asambleístas* son las mujeres quienes se encuentran fuera del ágora y exigen su participación. En ciertos procesos asamblearios de los Sistemas Normativos Internos, también hay una demanda de participación de quienes se sienten relegadxs. Por tanto, enfrentamos lo que Chantal Mouffe llama la imposibilidad de una comunidad política inclusiva, “al establecer la construcción de una comunidad política se ha hecho irrealizable una comunidad política completamente inclusiva, pues siempre habrá un exterior constitutivo” (1999:100-101). Un ejemplo son los avencidadxs a un territorio del Sistema Normativo Interno, quienes no pueden tener cargos de autoridades principales, como presidente o agente municipal, ni cargos de tierras comunales, porque son lxs otrxs, lxs que vienen de fuera. También en algunas poblaciones las mujeres han tenido que luchar por romper los patrones sociales y culturales para acceder a cargos comunitarios relevantes que solo pertenecen a lxs hombres, ya que ellas constituyen la otredad que implica otro tipo de subjetividad. Si bien la exclusión parece lapidaria de cualquier sistema político, y aunque la asamblea actúa en correspondencia al tener disposiciones reglamentarias representativas de exclusión, como la edad para participar o la condición de formar parte de una identidad poblacional ya sea por localidad, género, entre otros, es a través de ella que se crean espacios agonistas²³ en los que se puede pugnar por nuevos procesos inclusivos.

Así nos encontramos ante un órgano político cuya importancia radica en su performatividad corporalizada y heterogénea, que promueve el agonismo político mediante las subjetividades. La *corp-oralidad* en la asamblea suma la libertad expresiva que incluye a los afectos, ejercitando lo que Butler llama “el derecho performativo de la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del

²³ Considero un espacio agonista, aquel en que puede haber conflicto o discusión abiertamente, por la diferenciación de las ideas, no obstante, se reconoce la legitimidad de pensar diferente con un sentido que permite una interconexión de los distintos intereses de una sociedad, lo cual implica mayor responsabilidad en la suma de las necesidades de todxs lxs participantes.

campo político, amparándose en su función expresiva y significativa” (2017:18). Por consiguiente, la asamblea es un esfuerzo encaminado hacia la recuperación de un espacio de acción compartida entre los sucesos grupales y los procesos personales a través de la escucha intensiva y el diálogo, que conllevan un proceso afectivo que permite establecer intersubjetividades en el espacio común.

La asamblea artística implica un dispositivo escénico, ya que las presencias se encuentran en un espacio y tiempo compartidos para dialogar. Busca romper las jerarquías tradicionales entre artistas y espectadores, y ha logrado cobrar un carácter agonista, como en el caso del teatro del brasileño Augusto Boal (1980). Primero en Argentina y luego en Brasil durante las dictaduras de los años setenta y ochenta, Boal hizo una propuesta teórica y práctica sobre el cambio en el tipo de relaciones con el espectador. Al inicio con el *teatro foro*, en que invitaba a participar al espectador con su punto de vista respecto a problemáticas particulares de los lugares en los que se presentaba; más tarde, con el *teatro invisible* donde proponía el espacio público como foro para articular el disenso. Planteaba reconfigurar la relación de *espec-actor*, ya que no había diferenciación entre ambos²⁴ y no había un punto de vista privilegiado para abordar las discusiones.

Boal, al igual que Rancière, plantea al teatro como una asamblea, ya que es el lugar de confrontación del público consigo mismo en tanto colectivo, porque conlleva una presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación institucional por medio de la presentación de la colectividad que se asume como parte de la reunión (Rancière, 2013:13). El encuentro con lxs otrxs va armando un tejido a través de la interacción que presupone una voluntad de interlocución o confrontaciones abiertas que invitan a la escucha y el entendimiento. Se convierte en una potencia para cuestionar las situaciones y así opera como un espacio de micro-política, en tanto el campo de acción es la experiencia cotidiana.

La asamblea es la máxima autoridad en poblaciones de Sistemas Normativos Internos de Oaxaca. Mayra Fuentes García explica que “es una forma de

²⁴ Un ejemplo que cuenta Boal en *Teatro del oprimido* (1980:45-48) es un acto en un restaurante, donde hay actores sentados en distintas mesas y el protagonista, luego de comer, no paga, ofreciendo su propia fuerza laboral para solventar el gasto. Esto desataba una polémica entre los actores, los otros comensales, el mesero, el capitán del restaurante, respecto a la economía local. Todos son espectadores del acontecer y al mismo tiempo actores del mismo.

organización para tomar acuerdos que permitan mejorar los asuntos de la comunidad, problemas de la comunidad y se toman en cuenta las opiniones de todos los que asisten” (10/11/2020). Adela de Jesús Olivera afirma que “la asamblea es importante porque en ella los participantes pueden opinar, dar sus puntos de vista; para tomar decisiones importantes respecto a la comunidad donde uno vive y después hacer una acción” (11/07/2020). Así, en las asambleas comunitarias, a partir de una experiencia de escucha intensiva, poco a poco la gente va creando opinión a través de la enunciación de ideas de cada participante, a manera de un espiral que puede llevar todo el día, dependiendo de la multiplicidad argumentativa conforme a una muy real manifestación de igualdad entre quienes asisten.

La permanencia en la toma de acuerdos colectiva es lo más importante, por eso hay un desgaste del cuerpo y los afectos durante las diez horas que puede durar una asamblea. De ahí que la *vox populi* haga referencia a ese desgaste con expresiones como “tener músculo asambleario” o “hasta que la nalga y el hambre aguanten”, ya que se requiere un entrenamiento de paciencia para la escucha y el diálogo. Las dinámicas de estas reuniones en que las personas comparten un pasado, un presente y una cierta visión de porvenir, no deja fuera la función crítica que lleva a largos procesos de deliberación respecto a las problemáticas, basada en el continuo replanteamiento del nosotros en un lugar localizado, pero con una posición personal. Hidelberto García Villar señala que los mejores recuerdos de la asamblea son “cuando empieza a pelear la gente ahí, se empiezan a echar indirectas por algún motivo, porque no están de acuerdo en cómo se debe discutir un asunto. Cuando todavía no formaba parte de la asamblea iba a escuchar las opiniones. Ahí es el lugar para mejorar las condiciones del pueblo y te integras para tener tus beneficios y obligaciones, siempre y cuando tengas una postura propia” (12/10/2020). Es apreciable el conflicto como detonante de energía intelectual y de creatividad duradera en las asambleas (Canfora, 2014:23).

Así, la asamblea es un dispositivo de disenso que requiere del espíritu de colaboración de quienes la integran, ya que se necesita de la participación de todos para poner en común ideas, conflictos, acciones, soluciones a problemas, de la vida que comparten. En términos poéticos es un recurso ontológico, porque permite

imaginar una multiplicidad de agenciamientos de subjetivación, en tanto registro social, ya que la subjetividad es plural y polifónica, como señala Mijail Bajtín (1997: 47-48). No hay instancia dominante que gobierne, pues lo normativo es que todxs tengan derecho a hablar y escuchar, para contribuir al reconocimiento de las subjetividades.



En la pregunta constante por el lenguaje, intenté recuperar la palabra *asamblea*. En mixe, me explicó Margarita López Cruz de Santiago Tepicongo, se dice: *kap nax ayu'uk*, que significa reunión de la gente de la tierra mixe, lo que limita la noción a un territorio específico. En zapoteco del Istmo no hay una traducción exacta, pero hay palabras como *Guni'be* que significa 'él o ella recuperó la voz'; *Guniee'ne guiraacabe'bicadiagacabe* que expresa 'hablé y todos me escucharon'; o quizás *Guniee'ne stipa* que enuncia 'hablé enérgicamente, hable con fuerza'. En estas expresiones la fuerza se encuentra en la palabra de quienes se juntan si se considera que *Guxhiee* expresa reunión, puesto que en esta palabra se encuentra una coincidencia con la etimología del latín *reuniré* cuyos componentes léxicos son: el prefijo *re* (hacia atrás, repetición, intensidad), *unus* (uno), *iré* (terminación usada para crear verbos) y *ción* –de reunión– acción y efecto; lo que significa volver a ser uno. Cuando *Guxhiee* expresa reunión lo hace de la manera similar, como la acción de volver a estar juntxs y ser unidad. En zapoteco del Valle reunión se dice *gal raka'a sa'ing* e implica la acción de estar juntxs.

Sin embargo, al tener esta investigación un marco multilingüe, más que reemplazar una palabra como *asamblea*, reconocible en los contextos locales, cabe

situarla sumando un tropo que permita localizarla también en su función de práctica poética, para poder hacer una combinación que provoque un sentido de relaciones de pensamiento. He decido llamar *asambleas totomoxtle* (en zapoteco del Valle, *bakúel*; en mixe, *Akts*; en zapoteco del Istmo, *bacuela*) a las *asambleas poéticas comunitarias*, ya que *totomoxtle* es una palabra común para las poblaciones rurales: es la hoja que envuelve el maíz y la experiencia de la siembra es cotidiana en la vida de los pueblos oaxaqueños. Esto significa que la palabra *totomoxtle* (o *totomochtli* en náhuatl) forma parte del ecosistema de la alimentación básica mexicana, ya que al cubrir el maíz protege el desarrollo de estas semillas resguardándolas de plagas y cambios climáticos, hasta que se encuentran listas para comer.

Asamblea-Totomoxtle es una metáfora que tiene un principio alimentario sobre el cuidado presente para la subsistencia de una población que incluye a todxs, pues el maíz es la base de nuestro sustento. Al mismo tiempo, se encuentra en el pasado porque la siembra es una tradición colectiva tanto como deshojar la mazorca, ya que la acción se realiza charlando, contando historias, mientras lxs niñxs juegan, escuchan y son enseñadxs a separar lo que se come y lo que no –el maíz y el olote–. Por tanto, este concepto entraña una acción ritual sobre el estar juntxs para la subsistencia mediante la memoria y una proyección de porvenir, como las prácticas poéticas participativas localizadas en marcos de asambleas poéticas comunitarias.

Una vez que la mazorca ha sido deshojada, el *totomoxtle* se utiliza para envolver alimentos como los tamales, que se hacen para compartir en reuniones y fiestas. Es oportuno hablar sobre la materialidad de las hojas, que son duras y rompedizas, pero que al ser remojadas un par de horas se vuelven flexibles y resistentes para un nuevo manejo. Así, la asamblea de prácticas poéticas, después de algunas horas, puede modificar los puntos iniciales de encuentro en relaciones intersubjetivas potenciales; pero para que esto ocurra se requiere de un “músculo asambleario”, de la misma forma en que el *totomoxtle* tiene que permanecer en el agua hasta que su materialidad sea más flexible respecto al entorno y sus posibilidades.

El *totomoxtle* tiene diferentes usos, en algunas comunidades se utiliza para envolver alimentos, como el achiote y piloncillo. Este sería otro punto en común con

las *asambleas poéticas comunitarias*, ya que lxs participantes de estas reuniones se adaptan a las necesidades del momento para proteger las subjetividades de sus integrantes. El *totomoxtle* sirve también para hacer fuego, para cocinar, iluminar espacios y dar calor a los hogares, animando el espíritu de quienes tiene cerca; esta metáfora es cercana a las prácticas poéticas que fortalecen las afectividades al estar juntxs y crear una energía colaborativa. Asimismo, se utiliza como abono para la tierra que será sembrada el siguiente año; lo que asemeja un abono del pensamiento para mantener espacios de diálogo e imaginación a través de las disciplinas artísticas. Además, con el *totomoxtle* se saca la *guidxa* (espinillas en la espalda) a lxs niñxs que se ponen tristes y bajan de peso, para curarlos se les ranea y canta para que la tristeza se arroje lejos, así se sana su alma, su espíritu, su *guenda*. Finalmente, es una materia prima para realizar manualidades, se crean personajes, animales, escenarios y toda idea que pueda ser imaginada escultóricamente, por tanto, su materialidad tiene una función estética, encarnada en una relación dinámica entre los seres humanos y la naturaleza.

En las asambleas que surgen de las prácticas poéticas se privilegia el lugar del diálogo para que broten ideas-germen que puedan esculpir imaginarios al estar juntxs –contrario a la exclusión–, a través de los elementos de diferentes disciplinas, como el video, la danza, el teatro, la música, la escritura, la pintura; no necesariamente se quedan acotadas a esas disciplinas, sino que se desbordan hacia el cuidado común, muy próximo a lo comunal, desde las experiencias personales e intersubjetivas e intergeneracionales, alimentando el espíritu de sus integrantes de manera colectiva.

Las *asambleas-totomoxtle*, por tanto, son reuniones en que la palabra es la pulsión de vida, pero esta palabra en principio es la escucha del sonido del mundo y nuestras relaciones con el entorno y entre nosotrxs; también es la necesidad de buscar ideas, sonidos, imágenes, movimientos, que inyecten nuevas miradas al contexto, como una corriente sanguínea de la vida social, a través del trabajo colaborativo y de creación común.

Las *asambleas-totomoxtle* emergen de la organicidad del pasado, en tanto quienes participan de ellas reconocen el “músculo asambleario” del disenso

agonista, el tiempo que se requiere para entablar un verdadero diálogo y la condición del cuerpo colectivo como un *totomoxtle* que tiene que velar por las semillas-ideas-imágenes-sonidos-movimientos para ser cuidadas, desarrolladas y sirvan a la alimentación colectiva de una comunidad, en tanto espacios de encuentro.

- **Taller poético comunitario**

El taller es una estrategia didáctica de actividades artesanales, artísticas, sociales, científicas e industriales, y un espacio de experimentación porque reúne teorías, prácticas y reflexiones conjuntas (Pérez Duque, 2008:207). En tanto espacio de aprendizaje y trabajo colectivo, la aportación de saberes variados permite una mejor solución de intereses y problemáticas.

La etimología de esa palabra viene de la voz francesa *atalier* que a su vez deriva del latín *assula* diminutivo de *axis*, que significa astilla. Otra acepción es 'eje'. De aquí se infiere que el sentido de la palabra *taller* es el eje desde donde todas las ideas se ejecutan y giran (Recio, 2002:4). Y también podríamos decir que es una astilla en el marco de los procesos de aprendizaje tradicionales jerarquizados donde los profesores saben más que los estudiantes, y por tanto, son los que tienen derecho a conocer y hablar; el taller, como una astilla, se convierte en un espacio de participación donde todos juegan un papel primordial en el proceso de enseñanza-aprendizaje, a partir del diálogo, la observación, el conocimiento previo, la creatividad y la práctica experimental.

En el campo del arte tiene una larga tradición que va desde los sirios hasta el apogeo del Renacimiento, que fue decisivo para el desarrollo social y cultural del *cinquecento*. Aunque con el surgimiento de las academias en el siglo XVIII perdió su importancia, durante el siglo XX el taller vuelve a ser centro de atención para pensar el trabajo colectivo que da cabida a la investigación. Es un espacio para expresar dudas, preguntas, cometer errores, rectificar los procesos o ponerse en situación de disenso, ya que el estilo de trabajo colaborativo tiende a eliminar lo individual por el intercambio constante, la exploración de los diferentes aspectos que proponen los temas y los aportes creativos que surgen de distintas subjetividades.

David Gutiérrez (2016:91-93) analiza la pertinencia de los talleres artísticos en diálogo con los procesos sociales bajo tres consideraciones: 1) los proyectos y talleres que devienen del ámbito artístico al social son formas de conocimiento de las relaciones interpersonales vitales que conjuran crisis o fenómenos problemáticos; 2) las prácticas artísticas producen acontecimientos de encuentro, por tanto de interacción y reflexión *in situ*, así generan condiciones de posibilidad de diálogo, ideas, energía y objetivos conjuntos; 3) las iniciativas artísticas en el campo de lo social buscan formas de interacción deseables en el futuro inmediato, convirtiéndose en articuladoras de incesantes oportunidades de ejecución tanto para quienes potencian las acciones como para los beneficiarios de estas prácticas.

Estas ideas que propone Gutiérrez sobre la relación entre los talleres artísticos en campos sociales de alguna manera están inmersas en el pensamiento de Guattari, quien frente a la experiencia colectiva de la Clínica Borde, al igual que su colega Oury, reconoció la importancia de la marca de singularidad a los mínimos gestos y encuentros, es decir, la idea del agenciamiento colectivo a partir de las subjetividades.

Sin embargo, no hay que olvidar que también existen conexiones de artistas en contextos localizados, que han abierto la polémica respecto a si utilizar el capital simbólico de culturas particulares es apropiarse de ideas, lenguajes e identidades culturales para colocarse en el mundo del arte (Yúdice, 2002:342-343), repitiendo así un patrón de relaciones de poder que garantiza la explotación del capital simbólico de unos seres humanos sobre otros, a través de instituciones y especialistas que legitiman la validez de los procesos poéticos, lo que marca las diferencias entre sociedades, sujetos y conocimientos. Esto pone en juego la configuración de los objetivos de lxs artistas en los procesos poéticos en y para las comunidades, ya que al intervenir un territorio con conocimientos, subjetividades, corporalidades y prácticas localizadas, no se asume la responsabilidad de que los actos realizados están impulsados por un trabajo y estrategias colaborativas surgidas de compartir problemáticas y deseos, lo que traza diálogos que constituyen enlaces vitales y poéticos de la colectividad. Tampoco se admite que hay un cambio de narrativa –de quien enuncia y en el lugar en que se enuncia– que supone la

desactivación de las cosmogonías particulares que potencian la diferencia de estas colectividades. Además, se neutraliza el valor de la colaboración que sucede en y para esas comunidades.

De ahí que en esta investigación sea importante analizar esta estrategia de conocimiento como *taller poético comunitario*, en principio porque surgen de creadorxs involucradxs en el campo del arte, pero que al mismo tiempo, son partícipes de la vida de las localidades donde comparten sus saberes; han crecido con la responsabilidad de participar en los espacios de la vida colectiva y tienen que informar, así como acordar con la asamblea comunitaria, la forma en que harán los talleres. De manera que, existe una corresponsabilidad entre la población y lxs artistas, así como una correspondencia de los contenidos y resultados de las experiencias colectivas poéticas que se comparten con la propia población.

Además, el conocimiento generado durante los talleres tiene una referencia directa de afinidad entre deseos, necesidades y problemáticas comunes que toman una forma poética, entendida en una realidad sensible que obedece a una cosmogonía donde no hay diferenciaciones entre arte, vida, política, cultura, economía, ritualidad y filosofía, categorías que separan el mundo para comprenderlo. Las prácticas poéticas surgidas de los talleres son experiencias estéticas que son aceptadas por cada participante como episteme mediante la percepción sensible colectiva y personal, ya que cada participante estará en condición de conocer algunas cosas y otrxs otras, lo que proporciona conocimientos múltiples igualmente verdaderos, pues se construyen en el marco de variadas subjetividades en donde se manifiesta una necesidad de pluralizarse desde la unidad. Además, se muestran posibilidades de existencia diversas en convivencia e intercambio de una apertura hacia lo común.

El taller se perfila entonces como un espacio interactivo donde se construyen los conocimientos de manera práctica, desarrollando capacidades y habilidades en un clima de confianza que estimula la realización individual y colectiva de lxs participantes, respecto al conocimiento de alguna técnica artística. También se reconoce como un espacio vinculante que da poder y voz a lxs participantes –en casos concretos como los que aquí se analizan– encaminando las necesidades

colectivas. En este sentido, contrasta con los talleres de disciplinas artísticas donde se va a aprender procesos técnicos, y con los talleres de prácticas artísticas participativas en los que muchas veces, al estar ligadas con talleristas foráneos, existen límites en la responsabilidad del trabajo colaborativo con y para la comunidad, así como de los acuerdos con los medios de exhibición, aunque existan las mejores intenciones.

Recuerdo un comentario de una actriz mexicana –con muy buenas intenciones– sobre un trabajo que habían realizado durante meses con niños de una población en la mixteca oaxaqueña, en que se recuperaban historias de los abuelos y se presentaría en el museo Ex Teresa en la Ciudad de México. Una niña le dijo: pero es el día del homenaje en mi escuela y estoy en la escolta. La actriz no podía entender cómo le importaba más el homenaje que estar en el Ex Teresa. Sin embargo, para la niña el reconocimiento dentro de su comunidad era más significativo que en una ciudad que le era del todo ajena. Este ejemplo muestra que, cuando no se está completamente vinculado con el entorno, hay limitaciones para entender las necesidades, deseos, formas de vida y problemáticas de pobladores concretos.

Esto nos lleva a la discusión de Yúdice (2002:343) respecto a la jerarquía de la clase artística frente a lo comunitario; plantea que la satisfacción de la exposición de los proyectos en los espacios institucionales del arte, frente a las demandas de los participantes, contrarresta las buenas intenciones y facilita el retorno a una organización jerárquica con el propósito de mostrar que sus proyectos son pertinentes para los públicos no tradicionales. Aunque se muestra una pretensión con sesgo colonial desde la academia y el arte, que consiste en “dar voz a los sin voz”, a las identidades periféricas, o en apoyar la importancia de las culturas locales, al no pertenecer de manera orgánica a esas comunidades, la relación se establece mediante estrategias discursivas que pueden o no tener verosimilitud para las propias localidades.

Finalmente, los *talleres poéticos comunitarios* atraviesan tres momentos: en el inicio hay preconceptos sobre lo que se abordará técnicamente, pero se considera que sus participantes tienen experiencias y saberes previos que pueden

enriquecerlos. Después, se exploran las técnicas artísticas y su relación con el contexto de acuerdo a las necesidades, problemáticas y deseos de quienes tallerean. Posteriormente, el resultado del proceso compartido se vincula a la población; si bien pueden tener otros espacios de exhibición, el primer diálogo es con la propia comunidad y es el más importante, porque se hace en y para ella.

La particularidad de estos modos de producir conocimiento poético es que, al vincularse con su sociedad, pueden abrir espacios para pensar la ciudadanía a partir de prácticas estéticas en tanto existe un eje de saberes que se comparten. El taller como astilla rompe los esquemas jerárquicos de conocimiento para dar paso a la pluralidad de voces; primero en el espacio íntimo del taller, y más tarde, frente a la comunidad a la que pueden interpelar y ser interpeladxs cara a cara.

- **La Fiesta Xhigab**

En las poblaciones de Sistemas Normativos Internos de Oaxaca, el ritmo del tiempo se divide en: 1) el trabajo del campo y cuidado de los animales o los empleos y actividades comerciales (casi siempre ambas cosas); 2) la organización de las actividades comunitarias, como el tequio, las asambleas y los cargos comunales; 3) la defensa del territorio cuando se requiere, ya sea por incendios, por intentos de explotación o usurpación de la tierra por parte de foráneos; 4) las fiestas civiles y religiosas –como argumenta Caillois, la fiesta se opone al periodo estático del trabajo que mantiene el orden del mundo (2006:109)–.

La fiesta comunal implica organización y acuerdos mediante el trabajo colaborativo, tanto en la recolección de cooperaciones económicas o en especie, como en su preparación: las compras de materiales para los rituales (velas, flores, festones) y para la comida, la limpieza de la población, la elaboración de viandas que alimentarán a todo el pueblo. Se le dedica mucho tiempo porque, como dice Luna Marán: “la fiesta es la recreación de la propia vida, la que construye memoria oral, memoria corporal, memoria visual” (21-01-2019). Así, la fiesta se convierte en el espacio intersubjetivo para compartir el presente.

Frente a las nociones de utilidad, producción y procesos de intercambio adquisitivo que proponen las fiestas occidentales, la fiesta comunal apela a una organización colectiva para que suceda y afirma un consumo intenso de la vida sin lucro, porque el interés está en el dar a lxs otrxs lo que se tiene. En ella se atestigua la presencia del cuerpo en todas sus secreciones, afecciones y sensaciones, ya que lo más importante es la reunión de toda la población. Podríamos pensarla como la economía del excedente de la que habla Georges Bataille (1987:90-95), en la que el despilfarro de la energía del mundo se hace necesario; al negar la relación utilitaria entre lxs seres humanxs, los animales y las plantas, su única finalidad es el rito del reencuentro con el universo.

La fiesta siempre ha tenido una relación profunda con el tiempo, Bajtín (2003:11) nos recuerda que en su base hay una concepción natural determinada del tiempo natural cósmico, biológico e histórico y está ligada a la relación entre naturaleza y sociedad, así como a la muerte, resurrección, sucesión y renovación. Se constituye como la segunda vida de un pueblo que en un breve periodo penetra en el reino mítico de la libertad, la igualdad y la abundancia.

Se encuentra en un *espacio mojonera* entre lo estético y lo ritual. Víctor Turner (2013:103) analiza que los ritos de pasaje²⁵ se hallan en cualquier sociedad pero alcanzan su expresión completa en sociedades de carácter estable, cíclico y de pequeña escala. Para el autor, las ritualidades son periódicas y readaptan a lxs humanxs a las condiciones y valores de la vida social, al instaurar espacios y tiempos curativos y restauradores, subvirtiendo las posiciones de lxs participantes a través de formas estéticas que pueden remodelar las estructuras que rigen los procesos sociales de sus poblaciones. Este es el caso de muchas fiestas en Oaxaca, como las festividades de Muertos, que inician con la siembra del cempasúchil, el cual se cosecha con el maíz días previos a la festividad. En su origen prehispánico, esta flor está relacionada con la muerte, por ello se coloca en el altar de cada casa junto con fruta de temporada (como naranjas, mandarinas, nísperos, cacahuates) y la comida

²⁵ Turner analiza como ritos de pasaje a aquellos que acompañan a cualquier tipo de cambio de lugar, de posición social, de estado o de edad, en una sociedad. Es el periodo liminar en el que alguien atraviesa un estado en el que se encuentra hacia el siguiente periodo de su vida, por medio de un proceso simbólico social. Quienes forman parte del rito de pasaje operan como seres transicionales o personas liminales que no pueden ser clasificados momentáneamente.

(mole, chocolate, carne frita). Es tanto un ritual de la abundancia alimenticia para nuestros difuntos como un agradecimiento por la cosecha.

En un segundo momento sucede la algarabía de la música y las comparsas, donde las personas se disfrazan transfigurando su género, su edad, su clase social, pues se visten de viejxs, mujeres, hombres, sacerdotes, diablos, indistintamente; salen del panteón el 1 de noviembre, al medio día, para bailar por las calles de las comunidades durante más de doce horas. Así, las danzas fatigan los cuerpos por tres días, como si estuvieran en trance de desaparecer o reconstituirse dentro de sus propias sociedades. Además, se implementa “el número” que es una representación escénica que involucra la vida anterior en las comunidades y su relación con la muerte. De esta manera, a partir de elementos escénicos y estéticos, en la fiesta se vive un cronotopo liminal durante un tiempo singular que une a seres vivos y muertos a través de una cosmogonía; es una apertura para la experiencia estética colectiva integrándola como parte de la existencia misma, que sucede en un tiempo extraordinario para reconfigurar la vida en su condición de tránsito.

Eduardo da Matta (1977:57) advierte sobre las fiestas, que el carácter aglutinador de personas, grupos y clases sociales constituye lo extraordinario por y para la sociedad. En el caso de las poblaciones de Sistemas Normativos Internos, movilizan a lxs habitantes hacia un tiempo cósmico, especial para la *corp-oralidad*, marcado por ceremonias y rituales. Así, la existencia festiva tiene una forma propia de expresarse haciendo una disrupción de las estructuras cotidianas, cuyas consecuencias son estéticas, pues lo festivo es la música, la vestimenta, los adornos, el baile, el reacomodo de los espacios, todos los elementos que introducen de manera esencial recortes espacio-temporales de excepción dentro de la vida cotidiana, recordándonos que el modo festivo de la vida humana refiere siempre a una experiencia estética.

La fiesta como un recurso estético se vuelve un dispositivo privilegiado de transgresión poética que posee como características: a) abrir un tiempo extraordinario; b) tener la capacidad de crear condiciones para subvertir las estructuras sociales en tanto rompe con las estructuras jerárquicas entre quienes participan de ella; c) establecer relaciones espontáneas, no racionales e igualitarias;

d) producir una estructura estética desde donde operan los rituales; e) ser un espacio de derroche de energía sin resarcimiento. En esta investigación la fiesta es fundamental, pues gracias a ella la vida en las poblaciones palpita en intensidad y se construyen prácticas poéticas que invitan a remodelar los procesos sociales, desde un espacio de alegría compartido que requiere un trabajo conjunto para que suceda.

La fiesta comunal se organiza a través del trabajo colaborativo previo y posterior al momento de la propia celebración; labor que obedece al tequio, la guelaguetza y los cargos comunales, que forman parte de la algarabía, pues en ese espacio se entablan las relaciones afectivas de quienes participan. En la fiesta, los pies danzan un son que dura 40 minutos, mezclando el ritmo del corazón con la música; lo mismo sucede con quienes zapatean con fuegos artificiales en la cabeza durante esos sones. Es una intensidad afectiva corpórea difícil de igualar en otros momentos.

Ahora bien, en las fiestas comunales la celebración está ligada a los santos, a los difuntos, los ritos de la cosecha o las conmemoraciones cívicas, lo que hace una diferencia con las fiestas poéticas comunitarias cuyo encuentro está sustentado en imaginar otras formas de estar juntxs por medio de actos estéticos *per se*, que visibilicen otras formas de recrear el mundo de la propia población a partir de subjetividades deseantes del goce poético.

He llamado a este tipo de celebración *fiesta Xhigab*, debido a que *Xhigab* es una palabra zapoteca con dos variaciones: en la región de Valles Centrales significa 'mi pensamiento', entendiendo por pensamiento una forma de conocer el mundo a partir de la percepción sensible. Y *Xhigabaa* en zapoteco del istmo es un cántaro de origen vegetal portátil, guaje, bule, cantimplora. El mismo sonido, pero en el cruce de dos variantes del zapoteco, permite referenciar la palabra como contenedor y pensamiento. Concebir la fiesta como un contenedor natural que puede llenarse de pensamiento para compartir resulta significativo, en tanto *Xhigab* es una forma de imaginar o idear el mundo a partir de una organización comunal que brinda una interdependencia de los saberes colectivos, por medio de las subjetividades que expresan sus intereses estéticos en los contextos localizados.

La *fiesta Xhigab* devela una forma particular de compartir las presencias a través de formas poéticas visibles, audibles y perceptibles. Estos encuentros consideran la imaginación en su articulación intersubjetiva para instalar una nueva conversación a partir de experiencias estéticas en las que se reconozcan voces, no necesariamente escuchadas, en las localidades.

Así, la *fiesta Xhigab* es un dispositivo que amplía las concepciones de la experiencia sensible, diseñada para el entorno comunitario como una manifestación epistémica cuyo imaginario tiene una relación multitemporal, ya que forma parte de un tiempo antiguo. Al tener este halo de colaboración ancestral, constituye una liberación de los imaginarios actuales que se corresponden en la pluralidad subjetiva, lo que posibilita otras miradas de mundo, no perfecto ni acabado, con dinámicas polifónicas de saberes poéticos.

Las prácticas estéticas y poéticas que forman parte de las *fiestas Xhigab* son acontecimientos de resistencia que incluyen la memoria del cuerpo, la memoria oral, la memoria de los afectos, la memoria colaborativa y la memoria histórica intraducible. Dichas memorias están ligadas a imaginarios plurales en la rearticulación de las narrativas del orden del mundo a partir de hacer constelaciones que refieran a las singularidades sociales comunes.

- **Hacia derechos de raíz aérea**

En todos los sistemas sociales-político-culturales la ciudadanía tiene como implicación inherente dos elementos que se articulan en su carácter de territorialidad: las obligaciones y los derechos. Así, se establecen espacios constitutivos de compromiso que suponen responsabilidades instituidas como éticas o preceptos legales. Eduardo García Máynez analiza que la diferencia desde el punto de vista jurídico es que las primeras son reglas éticas, para las que no hay una exigencia legal del cumplimiento de deberes porque son mandatos de moralidad. Mientras las segundas son normas jurídicas que sí imponen deberes correlativos de las obligaciones exigidas por las instituciones, es decir, son obligaciones condicionadas por reglas técnicas del Estado (García Máynez, 2002:9-15).

La obligatoriedad jurídica, además de vinculatoria, es autárquica porque entrelaza a lxs ciudadanxs con la intención de regular relaciones uniformes (Villoro Torranzo, 2000:7-8). Así, las normas jurídicas se organizan en leyes que cada sociedad-territorial debe cumplir, permitiendo solucionar conflictos y mantener integradas a las personas que componen un grupo geográfico y siguen ciertos modos de conducta; si los rompen, existen sanciones cuando se salen del orden aceptado y establecido.

Sin embargo, las reglas también se redefinen y transforman a partir de la experiencia de cada generación de habitantes en un lugar y las nuevas realidades que enfrentan. Esto significa, como examina García Máynez, que si el derecho en su sentido objetivo es el conjunto de medidas que implica una obligatoriedad entre una norma jurídica y alguien facultado para exigir el cumplimiento de una legislación, el derecho subjetivo es una *posibilidad de hacer* o de omitir lícitamente algo (García Máynez, 2002:36), es decir, se presenta como una posibilidad de accionar de una persona, en tanto dicha conducta se halla permitida en el ordenamiento jurídico. Esto significa que aun cuando el derecho es histórico, estable y tiende a objetivarse, al mismo tiempo hay un marco legal abierto para que las normas se muevan o se ajusten de acuerdo a las necesidades de las personas, cuando algo no está normado. Por ende, hay posibilidades de accionar una ciudadanía en marcos no legislados, ya que lo jurídico no está conformado de pura legalidad, sino también de lo que aún no ha sido establecido como precepto.

Esto muestra que existe un proceso de elasticidad en el derecho, García Máynez (2002: 37-63) lo observa a través de sus distinciones: 1) El derecho positivo es aplicado por las normas jurídicas de carácter escrito y su valor está en la eficacia observada socialmente. 2) El derecho vigente es reconocido como obligatorio a través del Estado, pero no siempre es acatado. 3) El derecho natural está compuesto por normas morales que se rigen bajo criterios de justicia de la conducta social y puede o no estar instituido desde la normatividad. 4) El derecho consuetudinario comprende reglas sociales arraigadas en el tiempo, que son prácticas sociales obligatorias aunque no necesariamente reconocidas por el Estado. Estas

distinciones de derecho, desde una lógica deóntica²⁶, muestran variaciones de legalidad a través de la formalidad, el valor intrínseco ideal, la factibilidad, el reconocimiento institucional y el reconocimiento social, que pueden conjugarse de diversas maneras ya que no operan de manera aislada sino en interrelación.

Resulta pertinente reconocer que el derecho como norma no tiene como propósito exclusivo regular la fuerza y los medios coactivos del Estado, porque también se constituye del contexto social que lo moviliza, en tanto cada sociedad tiene expectativas y sentidos del mundo a partir de los cuales propone una serie de demandas correspondientes a etapas históricas y territorios determinados, con el fin de evolucionar procesos jurisprudenciales de acuerdo a sus necesidades. Un ejemplo de demandas en los cambios de regulación lo propone Sófocles en la respuesta de Antígona al tirano Creonte, cuando le pregunta si ha dado sepultura al cadáver de Polínice, pese al edicto que prohibía hacerlo.

- Creonte: ¿Y has osado violar las leyes?
- Antígona: Es que Zeus no ha hecho esas leyes, ni la Justicia que tiene su trono en medio de los dioses inmortales. Yo no creía que tus edictos valiesen más que las leyes no escritas e inmutables de los dioses, puesto que tú eres tan sólo un simple mortal. Inmutables son, no de hoy ni de ayer; y eternamente poderosas; y nadie sabe cuándo nacieron. No quiero, por miedo a las órdenes de un solo hombre, merecer el castigo divino. Ya sabía que un día debo morir –¿cómo ignorarlo? – aun si tu voluntad; y si muero prematuramente, ¡oh!, será para mí una gran fortuna. Para los que, como yo, viven entre miserias innumerables, la muerte es un bien....

En esta escena se fórmula una larga discusión del derecho natural (desde un punto de vista divino) y del principio de moralidad, además de crear argumentos para cuestionar y proponer nuevos órdenes a partir de las necesidades sociales y personales, como enterrar a lxs muertxs. Otro ejemplo, es el cuento de *La muerte tiene permiso* de Edmundo Valadés, en que los campesinos de San Juan de las Manzanas exponen sus quejas sobre los abusos de poder del presidente municipal

²⁶ La lógica jurídica forma parte de la teoría general del derecho. Tiene dos grandes campos: la lógica del derecho y la lógica de los juristas. La lógica del derecho consiste en el análisis formal, prescindiendo de su contenido, de las normas y los sistemas normativos, se le conoce también como lógica de las normas o lógica deóntica. La lógica de los juristas, por su parte, consiste en el análisis lógico de los razonamientos, tanto en la creación de las normas como en la interpretación y aplicación de las mismas (Cárdenas, 2009:65).

y piden su muerte por las atrocidades hechas, lo cual en principio les es negado por ser una petición absurda y fuera de la ley:

–Pero somos civilizados, tenemos instituciones; no podemos hacerlas a un lado.

–Sería justificar la barbarie, los actos fuera de la ley.

–¿Y qué peores actos fuera de la ley que los que ellos denuncian? Si a nosotros nos hubieran ofendido como los han ofendido a ellos; si nos hubieran causado menos daños que los que se les han hecho padecer, ya hubiéramos matado, ya hubiéramos olvidado una justicia que no interviene. Yo exijo que se someta a votación la propuesta.

Se pone a votación la muerte y finalmente la asamblea da permiso para lo que se solicita, siendo la última frase del cuento: “Pos muchas gracias por el permiso, porque, como nadie nos hacía caso, desde ayer el Presidente Municipal de San Juan de las Manzanas está difunto”. Estos ejemplos nos permiten reconocer cómo los derechos se encuentran siempre en discusión. Además, nos invitan a pensar los derechos de manera amplia, ya que opera una visión interactiva del derecho a partir de la actividad política de una ciudadanía, que se convierte en autoridad pública en su propio nombre, por sus necesidades y la incompreensión institucional. Es una crítica a una mirada unidireccional de la relación entre el Estado, la ley y lxs ciudadanxs, que son invisibilizadxs por su condición de raza, clase y cultura.

Desde esta perspectiva, se puede pensar en la gestión de derechos culturales que Yúdice estudia, cuyas demandas incluyen hablar el idioma de elección, enseñar la lengua y cultura propia a lxs hijxs, tener acceso a la educación, no ser representado sin consentimiento, no permitir que el espacio cultural sea usado para la publicidad (Yúdice, 2002:36), además de salvaguardar las ritualidades propias, no usufructuar el conocimiento textil de los pueblos ni los saberes tradicionales, entre otros. Sin embargo, la definición de los derechos culturales, como señala Yúdice, es imprecisa en tanto existe una variedad de discusiones alrededor de la noción de cultura. Por tanto, los derechos culturales son parciales, no universales, por ello los casos legislativos son polémicos y tienen que resolverse uno a uno; esto nos permite reconocer que siempre hay huecos legales que permiten la movilización de los propios derechos, siempre por iniciativa de demandas ciudadanas que pueden o no alcanzar los procesos legislativos.

Esto se puede observar en el trabajo de Renato Rosaldo (2000: 2-13), que desarrolló el concepto de *ciudadanía cultural* en Estados Unidos en la década de 1980, donde afirma que la ciudadanía no sólo tiene definiciones y documentos legales, también contiene elementos extralegales que pueden ser excluyentes, lo que provoca movimientos sociales como los chicanos, indígenas, feministas, que han buscado una legitimidad en la cultura presente expandiendo las discusiones sobre la ciudadanía. Lo que implica una relación Estado-ciudadanx y ciudadanx-ciudadanx que reivindica los derechos en el sentido sustancial y no solo formal, porque a partir de estos movimientos se conocen las aspiraciones legítimas de los grupos subordinados, su lengua, su cultura y sus problemáticas (Rosaldo, 2000: 2-13). Así, la ciudadanía cultural localizada genera demandas para imaginar derechos en el marco de una ciudadanía sustantiva. Esto nos permite pensar que los derechos en los marcos ciudadanos están en continua construcción y no son determinados únicamente por la ley.

Ahora bien, las prácticas estéticas también pueden convertirse en fuerzas performativas singulares de la cultura, que se materializa en relaciones en el campo político, con la intención de producir mecanismos de subjetivación alternativos que acompañan las demandas de derechos propuestas por lxs ciudadanxs. El Colectivo Sociedad Civil²⁷ realizó en la Plaza Mayor de Lima, frente al Palacio de Gobierno, la acción participativa de protesta simbólica “Lavar la bandera” contra la administración de Alberto Fujimori, todos los viernes a partir del 20 de mayo y hasta el 24 de noviembre de 2000. La acción consistía en reunirse en una pileta de la plaza donde, mientras cantaban el himno nacional, lavaban la bandera y la colgaban en un tendedero para simbolizar el lavado de la corrupción por el abuso ejercido por el régimen de Fujimori; se sumó, además, la ciudadanía que protestaba contra el proceso electoral simulado de Fujimori. La acción se realizó hasta que concluyó el proceso de vacancia presidencial y la juramentación de Valentín Paniagua como presidente transitorio de Perú. Si bien el colectivo estaba compuesto por artistas, se

²⁷ El colectivo Sociedad Civil estuvo compuesto por el curador, crítico e historiador de arte Gustavo Buntinx, lxs artistas Sandro Ventura, David Flores-Hora, Claudia Coca y Natalia Iguñiz, entre otrxs.

convocaba a la participación ciudadana general, que respondió con mayor fuerza frente a la represión de la protesta:

Cuando la censura cortó el agua, los comerciantes de la zona la proveían en bolsas, botellas y bateas; cuando los militares impusieron las marchas marciales para acallar las canciones opositoras, la gente las adoptó al nuevo ritmo; cuando la guardia de asalto amenazó con derribar los cordeles, los participantes realizaron la acción. (Diéguez Caballero, 2014: 97)

Este es un ejemplo de un proceso que sucedió por múltiples factores: los procesos políticos, las demandas de los derechos, las acciones performativas de protesta y, sobre todo, el acompañamiento entre ciudadanxs que se organizaron para manifestarse y mantener activa la acción de protesta político-estética. Si bien ésta no era garante de derecho, sí propiciaba un espacio de ciudadanía sustantiva para expresarse públicamente sobre demandas de interés ciudadano.

Asimismo, las prácticas estéticas también han funcionado como medida singular de percepción en la historia de los sistemas normativos en México. Bernal Díaz del Castillo menciona que cuando estaban los aztecas ante el gran Moctezuma, con los ojos bajos y antes de su llegada, hacían tres reverencias diciendo: “Señor, mi señor y mi gran señor”; entonces le mostraban el litigio pintado y dibujado en pañuelos y manteles de henequén, y con pequeñas varas delgadas y finas señalaban la causa del litigio. Terminada la exposición, dos hombres viejos y grandes caciques decían a Moctezuma la justicia existente; éste, con pocas palabras, terminaba y señalaba a la persona que debía arreglar las tierras o pueblos²⁸. Este proceso legal se apoyaba en imágenes, así el derecho era resultado de una visibilidad iconográfica desde donde se podían observar soluciones, ya que las imágenes permitían re-situar el conflicto a través de una experiencia sensorial en la que las decisiones se tomaban reflexionando a partir del imaginario que se presentaba. El derecho prehispánico no sólo se creaba desde la palabra, sino en imágenes significativas como *corpus* de saber, ya que la observación permite interactuar con una sensibilidad que teje la

²⁸ DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia de la conquista de la Nueva España*, citado por Salvador Toscano, *Derecho y organización de los aztecas*, México, UNAM, 1937. p.75

imaginación, las visiones del mundo y traza proyecciones de la mirada. La imagen colocada en un marco jurídico, como es el caso que propone Díaz del Castillo, plantea imágenes visibles en las enunciaciones legislativas.

Las *prácticas poético-ciudadanas giè' diix* se encuentran en la mojonera de los procesos estéticos y políticos que en un desbordamiento de colaboración pueden acceder a un *derecho de raíz aérea*, si se considera que existen prácticas culturales y cotidianas que pueden coadyuvar a reinterpretar el mundo simbólicamente en su entorno.

El primer momento para pensar la *raíz aérea* surgió al ver el tríptico de la artista de ascendencia mixe Edith Morales²⁹. Su pieza estaba compuesta por un video que explicaba el surgimiento de las raíces aéreas, una instalación de maíces de todas las tipologías del estado de Oaxaca y un archivo de diarios sobre la investigación del biopirataje del maíz Olotón. Cuando observé al maíz como el elemento central en las diferentes culturas que habitan Oaxaca, el trabajo de mantener su cultivo y su importancia como patrimonio alimenticio, reflexioné sobre la *raíz aérea* no sólo como una pieza artística sino como una metáfora de los derechos.



Imágenes del tríptico *Raíz Aérea* de la artista visual Edith Morales, 2020-2021. Cortesía de la artista.

La *raíz aérea*, también llamada *raíz adventicia*, me parece una metáfora que invita a la discusión sobre los derechos desde una posición humana y no humana, lo que involucra las cosmogonías de las comunidades. En tanto tropo, es una imagen

²⁹ La artista forma parte del Espacio Estatal de la defensa del maíz nativo de Oaxaca, donde ha trabajado durante diez años acompañando el movimiento de lucha por la salvaguardia de esta semilla. Por tanto, su proceso artístico es localizado y no está desvinculado de su activismo ciudadano y de las demandas colectivas.

poderosa para preguntarme: ¿cómo se proponen o visibilizan derechos dentro de las comunidades de sistemas normativos internos?, ¿es sólo a través de la asamblea y los cargos comunitarios o podrían reflexionarse al inventar otros modos de enunciación?

La imagen de la *raíz aérea* es potente porque cuando el maíz Olotón no tiene suficientes nutrientes para crecer, se forma naturalmente esta raíz que lo sostiene por una microbiota, es decir, una comunidad de microorganismos que incluyen diazótrofa, bacterias y organismos unicelulares que son capaces de subsistir sin una fuente externa de nitrógeno (que es el elemento más importante para el crecimiento de las plantas) fijada con un mucílago; son, además, los únicos seres vivos capaces de aprovechar el nitrógeno molecular –gas inerte que forma la mayor parte del aire– para producir óxidos y amonio, compuestos que integran la biósfera. Gracias a este sistema hecho de pequeñas colectividades que permiten la sobrevivencia del maíz, se logra una alimentación sostenible que conserva la vida de poblaciones cuyas tierras no son fértiles.

Estas *raíces aéreas* son una metáfora sobre cómo es posible encontrar espacios que permitan sostener formas de vida que no tienen las mejores condiciones para la estabilidad de sus derechos. Se puede observar tal cual en algunas poblaciones cuyos rasgos distintivos, como el género (mujeres), la edad o el lugar de origen (avecindados), provocan procesos de exclusión. Las prácticas poéticas asociadas a múltiples factores políticos y sociales pueden estimular encuentros para cubrir necesidades y deseos que se comparten entre quienes las realizan y, más tarde, con el resto de la población, como una forma de enunciación de ciudadanía sustantiva, lo que provoca en principio la facultad de la manifestación y de fortalecimiento entre distintxs sectores de la sociedad.

Por tanto, el *derecho de raíz aérea* es un tropo que involucra procesos colectivos y colaborativos –en marcos de Sistemas Normativos Internos– que se originan de *prácticas poético-ciudadanas giè' diix*. Dichas prácticas no están inmersas en la definición tradicional de ciudadanía en una relación con el Estado de forma dialéctica que busca estabilidad o gobernabilidad, por medio de derechos y responsabilidades individuales; no hay que olvidar que los derechos no son

únicamente atributos jurídicos sino que se construyen a lo largo del tiempo a partir de las exigencias de las propias poblaciones, y que muchas veces surgen de activismos o manifestaciones sociales que muestran una dimensión política de cada persona. Así, el tropo *derecho de raíz aérea* se comprende en el marco de una ciudadanía sustantiva, porque es la propia sociedad que genera demandas e imagina derechos al advertir, a través de sus participantes, necesidades, deseos y problemáticas que se enuncian en el espacio común como un modo de mantener una supervivencia frente al ambiente adverso.

Habrá que recordar lo que García Máñez (2002:36) analiza respecto al derecho subjetivo, una de cuyas formas de producción es la originaria. Es decir, desde el momento en que se nace se abre la posibilidad del derecho a tener derechos. Por tanto, la toma de posición poética frente a circunstancias concretas enunciadas en el espacio comunal puede corresponder a la ciudadanía sustantiva, que es una apelación directa al derecho a tener derechos desde la enunciación.

Lxs participantes de las *prácticas giè' diix* circunscriben necesidades, problemáticas, deseos y afectos al relacionarse en un territorio estético concreto. Y se valen de las estrategias de la *asamblea totomoxtle*, la *fiesta xhigab* o el *taller poético-comunitario*, para concebir dispositivos que plantean procesos poéticos que abonan a las relaciones deseantes comunales de cada localidad. A partir del reconocimiento social se puede crear el proceso de un *derecho de raíz aérea*, ya que incluso las normatividades no tienen como único propósito la regulación institucional sino que se constituyen también a partir del contexto que moviliza las expectativas y sentidos de mundo, de acuerdo a las necesidades de cada sociedad.

Las poéticas que surgen de los dispositivos estéticos son subjetivaciones que provocan agenciamientos al inventar otros modos de referencia, de prácticas para intervenir y establecer relaciones con el exterior y crear espacios de micropolítica (Guattari/Rolnik, 2006:44). En este sentido, el *derecho de raíz aérea* surge en un espacio y tiempo poético en que germinan actividades inesperadas e imaginativas, que involucran prácticas poético-políticas, en tanto tienen un agenciamiento de singularidades deseantes de negar la subjetividad dominante. Sin salirse de los marcos de licitud, plantean la construcción de un conocimiento colectivo, plural,

flotante y estético, cuya reflexión colocada en el espacio comunal dota de sentido la experiencia poética y se fortalece la realidad política, ya que a través de las formas estéticas también se plantea el derecho a la enunciación.

Si bien este tropo pudiera guardar similitudes con los diferentes enfoques de las movilizaciones sociales y sus diversas injerencias en lo formal, el *derecho de raíz aérea* no opera desde las demandas *per se*, sino que parten de una práctica de los saberes estéticos con la intención de crear poéticas para compartir. Es a partir de los procesos creativos que se ponen en diálogo las subjetividades de cada participante y los intereses que se hallan latentes en el contexto (que no necesariamente han sido expresadas), y se detonan desde el encuentro con conocimientos del campo artístico, provocando una performatividad poética de derechos. La *raíz aérea* se forma naturalmente por fuera de los marcos establecidos, pero brinda nutrientes al contexto desde la pluralidad de subjetividades que perciben el mundo, así como las múltiples correspondencias con el entorno, que hacen perceptible aquello que era invisible. De manera que es a través de su forma *aérea*, que micro-grupos producen imaginarios que el espacio comunal requiere para alimentarse y reflexionar cambios en las relaciones desiguales, ya que su consistencia poética flotante funciona como una infiltración de estéticas vitales.

Ahora bien, esta imagen de *raíz aérea* tiene ciertas semejanzas con la noción de *rizoma*, acuñada a principios de los años ochenta por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1996), la cual tiene una implicación sobre la imagen del pensamiento desde la multiplicidad de las raíces. Podemos encontrar en común los principios de conexión y heterogeneidad, pues ambas formas de raíz permiten los agenciamientos colectivos de micro-organismos y micro-sistemas, en tanto se encuentran descentradas de la raíz principal, lo que promueve una micropolítica de sus participantes. El tercer principio de multiplicidad también se cumple porque de sus fibras nerviosas se tejen tramas de dimensiones cambiantes en la medida que sus conexiones aumentan. Sin embargo, en la teoría del rizoma, éste se multiplica infinitamente, lo cual tiene sentido en términos biológicos porque el tallo es subterráneo y puede cubrir grandes áreas de terreno; no obstante, la *raíz aérea* crece por encima del nivel del suelo limitada. Otra diferencia es el principio de ruptura

asignificante, puesto que mientras en el rizoma una separación de las estructuras puede recomenzar en cualquier parte, en este tipo de *raíz aérea* es necesario mantener la organización porque permite crear los nutrientes que se requieren para el crecimiento de la milpa. Aunque las raíces se extiendan o se multipliquen tienen un fin, al menos en este caso y en esta metáfora, que es propiciar el crecimiento del maíz que se va a comer o de la colectividad que se acompaña y comparte la vida.

De hecho, el maíz no se siembra solo en Oaxaca sino que es acompañado por el frijol y calabaza, así el tallo da a las leguminosas un tutor para que trepen sus raquis volubles, y éstas fijan el nitrógeno atmosférico, que es el nutriente primordial para el desarrollo de las tres especies; y la calabaza, con su frondoso follaje, protege el suelo de los rayos directos del sol para un crecimiento más saludable de las tres plantas. Por tanto, no corresponde ruptura asignificante, sino su contrario, busca preservar la planta mediante la colaboración de micro-sistemas, como los derechos de *raíz aérea* que se producen en un acompañamiento para preservar subjetividad plural.

Vale decir que también presenta diferencias con la teoría enraizada, llamada *Grounded Theory*. Aun cuando existen elementos comunes como comparación constante entre categorías para observar semejanzas y diferencias, patrones y regularidades, como señalan Glaser y Strauss (1998), esta metodología es utilizada principalmente en las investigaciones que buscan generar una teoría de un fenómeno o área en que no existen explicaciones suficientes y satisfactorias. Lo cual no aplica en este caso, puesto que los *derechos de raíz aérea* no buscan categorizar ni dar explicaciones teóricas de los contextos, sino plantear campos de experiencia disimiles y diversos, desde los cuales se pueden ensanchar en el espacio comunal experiencias sobre relaciones desiguales comunitarias, en dispositivos poético-estéticos.

En síntesis, *el derecho de raíz área* es una metáfora sobre agenciamientos colectivos en procesos micropolíticos, que se despliegan a través de dispositivos de mirada que reúnen la acción, la palabra, el sonido, las imágenes y el pensamiento; es por medio de estas experiencias sensibles localizadas en los saberes *giè' diix*, que se puede nutrir los procesos sociales, políticos y culturales en las poblaciones.

En las *asambleas totomoxtle*, los *talleres poético-comunitarios* y las *fiestas Xhigab* emergen, como destellos de estas fuerzas vitales no perceptibles, experiencias que al ser compartidas cobran nuevos sentidos de las relaciones en un lugar determinado; asimismo, se crean nuevas formas de valorar la existencia con líneas de fuga para repensar los marcos locales y nutrir de diferentes maneras el campo de percepción, lo que no necesariamente implica una evolución en términos legislativos, sino más bien alianzas que se vuelven pulsiones para reconfigurar las subjetividades de esas colectividades.

Abono: Pulsiones para imaginar

El lenguaje es una codificación y decodificación de signos que se comparten en contextos localizados para trazar, vincular e interpretar constelaciones del mundo. También es una estrategia para reflejar un sentido particular de experiencias de vida, por tanto, es un acto político porque rearticula las diversas voces situadas y se crean microcosmos de enunciación. El acceso al lenguaje es siempre a través de una experiencia *corp-oral* y afectiva, inseparable de quienes accionan. Prácticas *giè' diix*, *asambleas totomoxtle*, *fiestas xhigab*, *talleres poético-comunitarios*, *derechos de raíz aérea*, son formas de nombrar pulsiones, intenciones y potencias de *prácticas poético-ciudadanas* en la vida comunal.

**SEGUNDA PARTE. CULTIVAR PRÁCTICAS
POÉTICO-CIUDADANAS GIÈ' DIIX**

*Quando la oscuridad,
una tribu fogata
alrededor celebra
su desmantelamiento.*

CARLA FAESLER

*Viva la discrepancia,
que es lo mejor para servir*

JAVIER BARROS SIERRA



PAVEL SCARUBI

*Necesitamos un cambio profundo en
las instituciones, es un cambio que
tiene que llegar en paz, sin violencia.
¿Cómo se consigue? Eso no lo sé.*

FRANCISCO TOLEDO

III. SEMILLAS PARA *PRÁCTICAS POÉTICO-CIUDADANAS* EN VALLES CENTRALES

Una ciudad que tiembla

Oaxaca es uno de los estados con mayor sismicidad en México. Su territorio está atravesado por la placa tectónica continental Norteamericana que interactúa con la placa oceánica Cocos, lo cual ha originado al menos 52 fallas geológicas. Las placas tectónicas se encuentran en constante movimiento causado por las fuerzas internas de la tierra, y por ello, pueden funcionar como una metáfora de lo que ocurre en las calles de la región sureña, constantemente movilizadas por marchas y bloqueos, puesto que está permitido manifestar los desacuerdos sociales en el espacio público como parte de la vida cotidiana, haciéndola temblar constantemente.

Un visitante puede vivir la experiencia de las manifestaciones político-sociales presenciando plantones y marchas, u observando pintas, grafitis y gráfica en las paredes del centro de la ciudad, más allá del folclorismo que se ofrece a los consumidores-turistas que han dominado la ciudad desde los años cincuenta del siglo pasado, cuando se abrió la carretera Cristóbal Colón que comunica con la Ciudad de México. Atractivos turísticos como la Tumba 7 de Monte Albán, los templos de la ruta dominica con su cúspide en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, el árbol del Tule –un ahuehuete con más de 2000 años de antigüedad– y las ruinas de Mitla, ciudad de los muertos, se han comercializado cada vez más hasta convertirse en una “mercancía *vedette* de la sociedad espectacular” (Debord,1995:117).

La condición *vedette* convoca la banalidad de una vivencia aparente que propone variados estilos de vida y de comprensión de la sociedad, con productos que giran alrededor, en este caso, de unas vacaciones en las que mágicamente se transfiere una identificación que invita al consumo (Debord, 1995:33-34), y que invisibiliza a una sociedad oaxaqueña que enfrenta una serie de problemáticas de desigualdad social y económica, racismo, incorrecta aplicación de la ley, falta de coordinación entre los diferentes niveles del gobierno, falta de atención de centros

de salud pública, deficiente desempeño de autoridades estatales, corrupción, desempleo y pobreza (datos del INEGI, 2020).

En Oaxaca las intrincadas relaciones de sus habitantes –en su dimensión cultural, social, política, económica y cosmogónica– incluyen diversas formas de politización: 1) el indigenismo institucional, en tanto política del Estado que mantiene una relación de poder con los pueblos indígenas, que considera subordinados a partir del doble sentido: paternalista/tutelar y asistencialista/corporativizador (Sámano Rentería en Ordóñez Cifuentes, 2004:141). 2) El multiculturalismo global, en tanto retórica punitiva, con normas de buena conducta y protocolos de lo políticamente correcto, donde no importa erradicar el racismo sino las expresiones racistas, igualando las diversidades como si fueran uniformes, mientras la celebración de la diversidad oculta la intensificación de la discriminación y las diferencias (Trigo, 2009:168). 3) La mercantilización de la cultura que, por medio del turismo, ha generado imágenes relacionadas a espacios y gente, articulando fuerzas hegemónicas de la economía política para imponer valores y una representación del mundo como medio de occidentalización que refuerza una pretensión identitaria, de manera que se establece una relación de dependencia económica con desarrollos desiguales en las economías y culturas locales (López Santillán, Marín Guardado, 2010: vol. 31, no. 123).

El espacio público como escenario muestra la trama y peripecias de las especificidades históricas, territoriales, socioeconómicas, políticas y culturales, que perviven a través de procesos de catarsis social en la entidad. Bolívar Echeverría argumenta que las realidades culturales están orgánicamente construidas desde la interioridad de la vida diaria, incluso donde su exclusión es requerida por la higiene funcional de los procesos modernos de producción y consumo (Echeverría, 2019:13). Como en el caso oaxaqueño en que se han comercializado todos los elementos de la vida cotidiana, como son la comida, la ropa, el mezcal³⁰, las

³⁰ El periodista cultural José Luis Pérez Cruz comentó en charla informal que el mezcal, hasta mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, era consumido por las clases pobres de Oaxaca. En *The New York Times* apareció en noviembre de 2021 el artículo “Si vendes ‘Oaxaca en una botella’, ¿qué pasa con Oaxaca?”, donde se analiza el mezcal como una inversión internacional de más de 413 millones de dólares, en tanto producto de moda. A través de su venta, los inversionistas “recuperan” las tradiciones de chamanes y la imagen de lo indígena como una forma de hacerse millonarios.

<https://www.nytimes.com/es/2021/11/10/espanol/mezcal-oaxaca-que-es.html>

tradiciones³¹; incluso los mitos y estereotipos de lo oaxaqueño que se venden en galerías, como grabados y pinturas, con la intención de crear escenarios de belleza folclórica. Empero, la condición cultural de la manifestación pública respecto a las problemáticas no deja de estar presente en las calles y en la vida cotidiana. Un ejemplo es la gráfica callejera que ha operado como forma de resistencia cultural al crear escenarios políticos distintos a las marchas y bloqueos, pero que visibilizan las problemáticas locales.

La gráfica callejera surgió en 2006 debido al movimiento social de la sección 22 del magisterio y la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), que constituyó una de las más importantes experiencias organizativas en el país³² al reunir a 365 organizaciones sociales, ayuntamientos populares, sindicatos y ciudadanos sin filiación organizativa, con una demanda: la destitución del gobernador Ulises Ruíz (2004-2010). Una protesta de maestros reprimida el 14 de julio de ese año fue el detonante para que integrantes de diversos sectores de la sociedad oaxaqueña – descontentos con el gobierno en turno– se sumaran al movimiento a través de el plantón, la toma de calles y las barricadas, organizados a partir de asambleas espontáneas de ciudadanxs en movilización.

Silvia Bolos y Marco Estrada Saavedra (2010) analizan la APPO a partir de tres subsistemas: 1) La sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, orientada a la lucha magisterial sindical, conflictos del sistema político institucional estatal y federal, así como la negociación con las instituciones. 2) Las organizaciones sociales populares entre las que se encontraban: el Frente Amplio de Lucha Popular (FALP), el Consejo Indígena Popular de Oaxaca (CIPO), el Frente Popular Revolucionario (FPR), la Organización Indígena de Derechos Humanos de Oaxaca (OIDHO), el Comité Democrático Ciudadano (CODECI), la Organización de Pueblos Indígenas Zapotecas (OPIZ), Servicios del Pueblo Mixe (SER), la Unión de organizaciones de la Sierra Juárez de Oaxaca (UNOSJO), Unión de Comunidades

³¹ El periodista cultural José Luis Pérez Cruz (24/09/2021) me comentó que algunas danzas tradicionales, como la de las Chinas Oaxaqueñas –muy habitual hoy para el mercado turístico–, se crearon por petición del gobernador Alfonso Pérez Gasca a doña Casilda Flores –líderesa del mercado Benito Juárez y vendedora de aguas– durante su sexenio (1956-1962) con el fin de crear tradiciones locales y para la originalidad de las prácticas culturales de Oaxaca como espacios de exhibición y venta.

³² Se han hecho múltiples análisis sociopolíticos, periodísticos, literarios y tesis de maestría sobre las batallas libradas frente al poder local y surgidas de una participación masiva ciudadana.

Indígenas de la Sierra Norte del Istmo (UCIZONI), el Frente Indígena Oaxaqueño Binacional (FIOB), Comité de la Defensa de los Pueblos Indígenas (CODEDI) y nuevas organizaciones que aparecieron durante el conflicto, como la Coordinadora de Mujeres de Oaxaca y la Coordinadora Estudiantil. Y 3) los sectores no organizados de la población, como jóvenes universitarios, punks, anarcos, artistas, y vecinos de colonias conurbadas (Bolos y Estrada Saavedra, 2010: 242).

Víctor Manuel Martínez Vásquez (2006) ha identificado distintas orientaciones en el movimiento: el sindicalismo de amplia experiencia con demandas económicas relacionadas con el socialismo; las organizaciones inscritas en la lógica de la sociedad civil con temas de inclusión, participación, justicia y democracia; las organizaciones indígenas que reivindican posiciones culturalistas, agrarias, de poder local autónomo y pluralismo jurídico; la ciudadanía urbana en demanda de mejores condiciones de vida; y la izquierda parlamentaria. Además, explica que se sumaron los marginados urbanos: chavos banda, niños de la calle, gente excluida a la que el movimiento dio visibilidad.

Por tanto, pensar este proceso político-cultural de Oaxaca es considerar un movimiento con distintas orientaciones que podían divergir entre sí pero se mantenían unidas por el descontento hacia el gobernador, quien había tomando posesión de la gubernatura en medio de protestas por un supuesto fraude electoral. A ello se sumaba el hecho de que había encarcelado a activistas políticos que se oponían a mantener a los regímenes priístas en sus comunidades, como Abraham Ramírez Vásquez del municipio libre de Xanica; además de un desfalco millonario al Estado para construir Ciudad Administrativa y Judicial, llevando así los asuntos de Palacio de Gobierno a otro municipio fuera de la capital, de donde también sacó a la Cámara de diputados, cuya sede original quedó convertida en el Teatro Juárez. Se supo luego que gran parte del dinero lo utilizó para fundar sus empresas en otras entidades del país. Además, lxs ciudadanxs alegaban que no había respetado a la ciudad como patrimonio cultural al cortar los laureles del zócalo capitalino y planear un segundo piso que iría del Cerro del Fortín a la salida del Tule. Sus acciones molestaron a distintos sectores de la población. La injusticia y la falta de espacios

para dialogar propiciaron la alianza de organizaciones, magisterio y ciudadanos sin afiliación.

La desobediencia social frente a las instituciones estatales enmarcaba una geografía de violencia, precariedad y abuso del poder, pero al mismo tiempo delimitaba un espacio recuperado para la tradición local de: a) asambleas comunitarias, para organizar las estrategias del movimiento, b) la *guelaguetza*, pues muchas mujeres llevaron comida cada día a los plantones para que lxs colaboradorxs se mantuvieran en resistencia, c) el *tequio*, ya que entre lxs vecinxs de las colonias conurbadas colocaban las barricadas, lo cual incluía horarios de trabajo; y d) los cargos comunitarios, porque había una preocupación por el cuidado de todxs durante las noches, a través de grupos vigilantes, ante las llamadas “caravanas de la muerte”, que consistían en personas con pasamontañas en vehículos motorizados, que secuestraban a quienes fueran parte del movimiento, y cuya existencia no pudo comprobarse, pero formaba parte del imaginario del momento.

La ciudad, reconocida como Patrimonio Histórico de la Humanidad por la UNESCO desde 1987, fue escenario de protestas y confrontaciones entre la sociedad civil e instituciones estatales como la policía local, cuya represión se intensificó cuando el ejército sitió la ciudad en noviembre de ese mismo año. Permitió reconocer una cara de Oaxaca más real, contrastante y paradójica, que la mostrada al mundo a través de organismos turísticos y comerciales que proponían este espacio como cuna de la fiesta de la *Guelaguetza*³³ –conjunto de bailes de diferentes regiones del estado, con atuendos coloridos, distinto a la *guelaguetza* como práctica comunitaria–, además de la comida típica, el mezcal, o los conjuntos arqueológicos y coloniales, basados en criterios de mercantilización con fines de usufructo de las culturas locales.

³³ La *guelaguetza* es una práctica comunitaria. Como espectáculo fue retomada de la tradicional verbena popular de los Lunes del Cerro, por el gobernador Alfonso Pérez Gazga, para instaurarla como atractivo turístico. Para realizarla se solicitaba a diversas poblaciones su participación con alguna danza; así fue creada la Flor de Piña, de la región de Tuxtepec, para ese evento en específico. Tal como sucedió con el baile de las Chinas Oaxaqueñas, creado por Casilda Flores Morales, lideresa del mercado Benito Juárez, como me señaló en entrevista el periodista cultural José Luis Pérez Cruz (24/09/2021).

Durante el periodo del movimiento de la APPO, colectivos de jóvenes artistas de poblaciones diversas tomaron las calles como dispositivos artísticos para expresar su desazón frente al poder institucional y los procesos occidentales de educación sobre cómo vivir; entre ellos destacan Asaro, Arte Jaguar, la Piztola, Zape, Stencil Zone, Zaachila, Bemba Klan, Revólver, Movimiento Contracultural Oaxaqueño, por mencionar algunos. A través de asambleas artísticas, forjaron un nuevo escenario de la ciudad al proponer imaginarios surgidos de sus condiciones de vida cotidianas que llevaron a las calles para, como analiza Galindo (2013:56), dejar de camuflajearse, dejar de adaptarse, romper el silencio, buscar a sus pares y, como un momento autoafirmativo, construir su diferencia.

A través de las imágenes mostraban la complejidad de las problemáticas que habían permanecido latentes. Por ejemplo, se hicieron recurrentes elementos de la siembra como el maíz, ya que las poblaciones en su mayoría son campesinas con una alimentación básica de maíz y frijol, en contraste con la elaborada gastronomía que se oferta al turismo. Se mostró la pobreza de la gente frente a las imágenes de la publicidad que exaltan la riqueza del color y los atuendos.

Los rostros de las imágenes exponían características oaxaqueñas: caras redondas, nariz chata, ojos rasgados, tez morena y cabello negro, en contraposición a los rostros blancos de rasgos occidentales que aparecían en los anuncios que promocionaban la entidad. El mestizaje cultural del cuerpo a través de los tatuajes con imágenes contemporáneas y productos occidentales, como tenis y pantalón de mezclilla, se mostraba en contra de un idealismo estatal del purismo del indígena oaxaqueño con un cuerpo sin marcas y de atuendos tradicionales. Las mujeres en lucha con paliacates que cubren sus rostros, con armas, *versus* la imagen de la mujer indígena sosegada, tímida e introvertida que las instituciones promueven. La recuperación de personajes históricos como Emiliano Zapata o Benito Juárez, pero con elementos estéticos del punk como cabelleras levantadas y lentes oscuros, se planteaba como un reclamo que exigía cuentas a la historia oficial, frente a la mitificación de luchas históricas en una realidad de desigualdades económicas, políticas y culturales.

En los muros también apareció reiteradamente la caricatura del gobernador con cuerpo de rata, imagen que utilizaba la figura retórica del símil para explicitar el saqueo que Ulises Ruiz estaba realizando; así como elementos religiosos desacralizados, como una Virgen con llantas ardiendo, en ocasiones con una carrillera en el pecho o apuntando con una resortera, en medio de una religiosidad católica que invita a la sumisión de las mujeres, a la pobreza y a no cuestionar instituciones que son parte de los sistemas coloniales. Las Vírgenes develaban una paradoja, pues su imagen recuerda el enclave que ha tenido el catolicismo en la cultura oaxaqueña y el daño que ha hecho al producir condiciones de sumisión colonial; sin embargo, la religión también es un espacio para liberarse, como en las fiestas de lxs santxs patronxs, las bodas, los bautizos –fiestas todas religiosas–, que invitan al dispendio sin contrapartida en gasto económico y energético. Además, la Virgen es una imagen matriarcal de protección frente a la hegemonía patriarcal.



Imágenes producidas por los colectivos.



La virgen de la Barricada.



Imágenes de Oaxaca como mercancía. / Todas las imágenes fueron tomadas de Internet

Sin embargo, no eran las únicas disciplinas artísticas que se encontraban inmersas en la vida pública del estado, también la música jugaba un papel primordial: “La gente tomó las calles, salieron a protestar en la supermegamarcha del gremio magisterial, para exigir la salida de un gobierno deshonesto, que solo ha dado problemas a la clase popular...” dice un fragmento de la cumbia “La megamarcha”, que durante 2006 se escuchaba en la estación 921 FM Radio Plantón, junto con otras canciones como el “Son de la Barricada” o la “Cumbia de la Virgen de la Barricada”, que eran cantadas en las movilizaciones y en los mítines masivos.

Bajtín (2003) analiza en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* que las canciones permitían parodiar y escarnecer al régimen feudal. La risa pertenecía al espacio del carnaval donde, en el espacio de las fiestas y en función de sus mitologías, surgían canciones de gigantes, las canciones bailables alemanas, las canciones báquicas de sobremesa, las canciones disparatadas sobre temas laicos, en las que incluso se mostraba el trasero. Siguiendo esta idea, las canciones a ritmo de cumbia, con las tonadas y *leitmotifs* de las protestas de 2006, nacían al desdoblarse la vida misma en una condición especial de renovación del mundo a través de la sonoridad corporal y su movilidad en lo bailable, mientras expresaban el descontento social.

Georges Yudice (2002:46) invoca el término de *performatividad* para hablar de procesos mediante los cuales las identidades diversas de la realidad social

agudizan el cuestionamiento de las normativas, como sucedió en torno a la ocupación de la Corporación Oaxaqueña de Radio y Televisión (CORTV), donde las ciudadanas, a través del llamado “Cacerolazo”, introdujeron nuevos elementos estéticos a la protesta local que utilizaban tanto para generar ruido como herramienta de amenaza a quienes quisieran dañarlas. Esto visibilizó a las mujeres oaxaqueñas, como analiza Margarita Zires, cuyos rostros iban sin maquillaje ni peinados especiales, desaliñadas, de distintas culturas, edades e intereses, no tenían ninguna intención de seducir a los espectadores aún cuando fueran captadas por las cámaras (Zires, 2009:173). De manera que el espectáculo turístico de ser oaxaqueña con dos trenzas, trajes típicos y bailando con piñas o largas faldas de colores intensos, se desdibujaba ante la presencia real de ciudadanas ligadas a la historia que construían en ese momento.

Los meses subsecuentes estas mujeres se instalaron en CORTV; desconociendo las lógicas de mercadotecnia e instrumentalización de los cuerpos así como del espectáculo, propusieron una función distinta de los medios de comunicación para documentar la resistencia a partir de sus propias voces disímiles y únicas, así como una nueva estética con la visibilización de sus sartenes, cacerolas y mandiles.

Durante todo el movimiento, las mujeres fueron la fuerza subversiva pues alimentaron físicamente todo el movimiento con su trabajo en la cocina. También alimentaron el espíritu de lucha al tomar los medios de comunicación y abrir los canales para comunicar a la sociedad los acontecimientos que se vivían durante las manifestaciones y los puntos petitorios en pugna; haciendo frente a la información dada en medios de comunicación controlados por el gobierno, dieron cuenta de la situación desde el punto de vista del movimiento. Del mismo modo, esta ocupación de medios abrió los canales para que cada interesadx pudiera tomar el micrófono y plantear su descontento con el gobierno, pidiendo justicia para temas de diversa índole. Las mujeres fueron la parte más vital de ese momento histórico, en su compromiso con la vida y su sociedad.

Lxs creadores audiovisuales también se sumaron con particularidades poéticas y estéticas en su trabajo. El cineasta Bruno Varela realizó videos de

momentos del movimiento, no en forma documental, sino que creaba sensaciones a través de imágenes fragmentadas de objetos y situaciones. Por el contrario, el colectivo Mal de Ojo se enfocó mucho más en la documentación del conflicto para informar a la sociedad sobre la situación que se enfrentaba. Y Edson Caballero se dio a la tarea de grabar a Mister Rayo, cantante popular anónimo en ese momento que recorría el centro histórico mientras entonaba sus coplas en medio de las barricadas, relatando los acontecimientos que sucedían en la capital oaxaqueña.

Las circunstancias particulares detonaban en distintos creadorxs visuales posibilidades diversas de lectura y figuración de las imágenes, de acuerdo a sus propias prácticas, es decir, en función de si pertenecían al gremio periodístico o artístico de Oaxaca generaban ciertas formas de mirar con sus cámaras. Sin embargo, la fotografía tenía una perspectiva documental, ya que a través de las imágenes se buscaba denunciar y llevar registro de los acontecimientos; las imágenes se convertían en archivos históricos y estéticos del conflicto. Entre lxs fotógrafxs que capturaron las imágenes de la revuelta social se encontraban: Antonio Turok, Alejandro Echevarría, Luis Cruz, Alicia Huerta Cortez, Ezequiel Gómez, Blanca Hernández, Mario Jiménez Leyva, Marcela Taboada, Jorge Luis Plata, Katie Orlinsky, Juan Carlos Reyes, Cecilia Salcedo, Bruno Varela, Félix Reyes Matías, Silvia Gabriela Hernández Salinas, Fabrizio Velasco Carmona, Oliver Dubois, Baldomero Robles Menéndez, Barak Torres, Jorge Santiago, Carlos Contreras, Max Núñez y Juan Robles, por mencionar algunos.

La artista visual Gabriela León realizó una intervención en el espacio público llamada *Paseo dominical por el Zócalo de Oaxaca*, en el que engalanada como una señora barricada, con un traje que ella misma diseñó a partir de residuos de objetos hallados en la zona de conflicto, paseaba con su perro xoloitzcuintle entre ambos bandos. La documentación la realizó el fotógrafo Alejandro Echevarría. A través de este paseo dominical, como analiza Ileana Diéguez, se tejió un dispositivo escénico que desplegó “una performatividad como acto de ciudadanía” (2014:197) en el que se relacionaban las materialidades artísticas, como el traje barricada, con el momento histórico, en tanto era hecho de residuos y se evidenciaban las relaciones históricas con la ciudad a través del recorrido.

También muchxs escritorxs abordaron el conflicto social, por ejemplo la poeta Bety Cariño escribió los poemas “Mujeres Ñuu Savis”, “Sentir Oaxaca”, y tres años después como embajadora mixteca en Dublín pronunció un discurso sobre el movimiento del 2006. Ensayos y textos al respecto también surgieron de las plumas de Fernando Solana Olivares, Fernando Matamoros, Jorge Pech Casanova, Luis Hernández Navarro, Alfonso Aguilar Orihuela, Abraham Nahón, Gustavo Esteva, también escribieron crónicas John Gibler y Fernando Lobo y Tryno Maldonado creó una novela, entre varios más. Las revistas culturales *Luna Zeta*, *Memoria* y *La Patria Ilustrada*, analizaron los conflictos en la entidad.

Además existieron acciones de “resistencia creativa”, como la denomina Ileana Diéguez, en que lxs ciudadanxs hacen intervenciones simbólicas en el espacio público (204:170). Por ejemplo, ciudadanxs se disfrazaban de militares con máscaras del gobernador, y alguien se vestía como la justicia, llena de sangre, durante las marchas. Ante la ocupación del ejército, tres ciudadanos de pueblos cercanos que no estuvieron involucradxs en el conflicto realizaron una performance el 25 de noviembre del 2006, ante el inminente ingreso de las guarniciones militares. En la entrada de la carretera Cristóbal Colón, se sacaron sangre y con ella mancharon la bandera de México. Estas fuerzas performativas operaban para interpelar las singularidades del movimiento y rearticular las constelaciones cambiantes que se iban conformando por las circunstancias sociales.

Las protestas civiles invitaban a una performatividad ciudadana que, como analiza Diéguez, tiene la potencia de transformar el entorno a partir de instalaciones y acciones que desautomatizan la mirada para crear nuevas reflexiones, realizadas por ciudadanxs en espacios intermedios entre la realidad y la teatralidad, considerando la teatralidad como una estrategia de apropiación que establece dinámicas representacionales para configurar espacios no necesariamente enmarcados por principios artísticos (Diéguez, 2014:173-174), pero que brindaban la posibilidad de la manifestación de las afecciones de lxs ciudadanxs.

El movimiento de la APPO permitió observar el mapa de las diferentes categorías identitarias que habitan la ciudad más allá de la mercantilización institucional de la cultura: se visibilizaron las nuevas generaciones de jóvenes artistas

plásticxs, visuales, músicxs, fotógrafxs, escritorxs, las mujeres oaxaqueñas, además de los grupos en disputa, como profesores, campesinxs y obrerxs. Lo que permitía generar dinámicas comunales a partir de sus necesidades, como en el caso de las mujeres que tuvieron la agencia para sostener el movimiento a partir de su solidaridad alimentaria, pero también de la toma en los medios de comunicación.

Es el mismo caso de las jóvenes generaciones de artistas que pudieron expresarse a partir de una lógica de interacción que les permitía crear una trama simbólica común a partir del lenguaje artístico. Evidentemente la asamblea artística fue el eje que permitió desarrollar los distintos escenarios gráficos de la ciudad, ya que lxs integrantes de los diferentes colectivos partían del espacio asambleario para organizarse y generar las estrategias para las acciones que seguirían.

Este movimiento fue un caso singular sobre cómo usar elementos de los tipos de ciudadanía que habitan el país, por ejemplo: 1) el sistema democrático mexicano, en referencia a los mecanismos de participación ciudadana y negociación política establecida por el gobierno estatal con los distintos sectores populares movilizados y autoridades en el estado. Berenice Ortega Bayona (2016) explica que el cambio más concreto sucedió cuatro años más tarde, cuando por primera vez ganó la gubernatura el candidato de oposición al PRI, Gabino Cué Monteagudo. También hubo modificaciones institucionales propuestas durante el movimiento que fueron aprobadas en la reforma constitucional de 2012, que involucraban instrumentos de derechos humanos e impartición de justicia, apertura de puestos de gobierno estatal a representantes de organizaciones de la sociedad civil y movimientos sociales, pluralización del congreso local, reformas legislativas para promover mayor autonomía y fiscalización de los poderes y el gobierno (Ortega Bayona, 2016:11-24). Todas ellas propuestas impulsadas por organizaciones de la sociedad civil que estaban luchando durante 2006.

2) Para la toma de decisiones y acuerdos durante el movimiento se utilizaron formas de organización de los Sistemas Normativos Internos, como la asamblea, considerando simultáneamente el espacio público como espacio comunal, donde podían operar la guelaguetza de comida o los tequios. Si bien no hubo un cambio de sistema de gobierno, sí se presentaba la dualidad de un orden social en que se

reconocía la organización comunitaria como un modo de estructurar las actividades en la ciudad y las colonias conurbadas –muchas de ellas habitadas por avecindados originarios de poblaciones que siguen el sistema consuetudinario–, lo que también permitía coordinar los diversos intereses que implicaba el movimiento y la multiplicidad de posturas en el mismo, elementos sin los cuales el conflicto no hubiera tenido el impacto que alcanzó.

3) También se propiciaba el espacio para la ciudadanía sustantiva, porque en este movimiento se mostraba el desequilibrio que había entre el Estado y las diversas experiencias históricas de lxs oaxaqueñxs, debido a lo cual diferentes sectores sociales, como mujeres, estudiantes, vecinos, personas no organizadas, además de la sección XXII y las organizaciones populares, se integraban a este movimiento en exigencia de mejores espacios de gobernabilidad. Así, lxs ciudadanxs ejercían su participación ciudadana luchando por legitimar sus voces a través de la intervención en el espacio público. En este marco sustantivo, lxs artistas se integraban propiciando miradas críticas sobre los acontecimientos y colocando su agencia en los procesos de imaginación poético-política con los que dialogaban con la sociedad, abriendo una brecha para reflexionar sobre un tipo de *derechos de raíz aérea*.

Aprender el disenso político desde las artes

Es necesario reconocer que tal despliegue artístico no fue fortuito ni accidental. La labor de artistas en décadas anteriores propició la intensificación poética social. Como primer antecedente, Francisco Toledo, Roberto Donís y Juan Alcázar fundaron el taller de experimentación libre a través del Taller Rufino Tamayo en mayo de 1974, con financiamiento del propio Tamayo, lo que permitió reconocer formas contemporáneas de las artes plásticas de la época.

Del mismo modo, desde la década de 1980, Shinzaburo Takeda en la Escuela de Bellas Artes incentivó en los jóvenes la conformación de imágenes que revaloraran sus orígenes. Las imágenes salidas de los talleres del artista japonés tenían motivos tradicionales de las diversas regiones de Oaxaca. Aunque estas imágenes se venden bastante bien en el mercado turístico, ya que existe en ellas un

proceso folclorista o exótico más que crítico de las circunstancias históricas del estado, permitieron a los artistas considerar un entorno propio para pensar su práctica estética como una forma de producción de imágenes en un momento que se copiaban los modos de factura foráneos en la plástica en la entidad.

La presencia de Francisco Toledo, que se acercó en el estado de Oaxaca en 1987, fue sustancial. Haber vivido la experiencia del movimiento de la Coalición Obrera, Campesina, Estudiantil del Istmo (COCEI) –de la cual ampliaré en otro capítulo– brindó al creador juchiteco herramientas para pensar la relación entre arte, política, cultura y ciudadanía, a partir de diversas formas de amalgamamiento que experimentó durante su estancia en la capital del estado. Además, los privilegios que obtuvo como creador reconocido por las instituciones nacionales e internacionales le dieron oportunidad de imaginar otras maneras de hacer gestión cultural de forma transdisciplinar, construida desde su experiencia en la organización de los pueblos donde no se separa vida de arte, política, cultura o economía. Así, desde las propias instituciones que él creó se fue abriendo una brecha para pensar la correspondencia entre arte, política y cultura.

Toledo fue apoyado por Rufino Tamayo, quien le brindó su red de relaciones tanto artísticas como políticas. Esto le permitió abrirse paso y encontrar apoyo de los gobiernos en turno, así como de instituciones como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Nacional Indigenista, y la Universidad Nacional Autónoma de México. Por ejemplo, cuando Rafael Tovar y de Teresa fue director del Fonca, promovió una beca permanente para él como Creador Emérito del Sistema Nacional de Creadores Artísticos. Todas estas instituciones con las que tuvo lazos le facultaron recursos y espacios para negociar lo que proponía como gestión cultural en Oaxaca.

Cuando creó el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca en noviembre de 1988, abrió un espacio decisivo para la vida cultural y artística de la ciudad. No solo por su acervo de más de 61,000 títulos sobre diversas disciplinas artísticas, exposiciones, y proyectos editoriales en lenguas locales, sino porque abrió espacios de diálogo entre distintos actores sociales de Oaxaca, siguiendo el experimento realizado con Elisa Ramírez en la Casa de la Cultura de Juchitán. Al mismo tiempo, impulsó el

desarrollo de bibliotecas municipales en diversas regiones del estado en colaboración con instituciones de cada población.

También apoyó la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca en 1992 con la Asociación Civil Amigos del MACO. Sin embargo, en 2014 decidió poner fin a su relación con la asociación a través de una carta en la que cuestionaba la manera arbitraria en que administraba el museo. Asimismo, solicitó una auditoría y un cambio de la mesa directiva, constituida por Rubén Leyva, Luis Zárate y Sergio Villalobos, quienes hasta junio de 2023 estuvieron al frente del espacio, en conflicto desde 2020 ya que se debía un año de salarios a lxs trabajadorxs. El 28 de enero de 2021, en un intento de intimidar y desalojar a sus trabajadores, la Asociación de Amigos del Maco retuvo a la directora Cecilia Mingüer y Laura Cravioto, Coordinadora de Servicios Educativos, privándolas de su libertad en un museo custodiado por la Policía Auxiliar. La base trabajadora logró la apertura del MACO y la liberación de las dos compañeras. Sin embargo, el 10 de abril del mismo año el desalojo fue definitivo: sin previo aviso ni orden judicial, la policía auxiliar actuó bajo instrucción de la Asociación Civil Amigos del MACO y de la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, golpeando y amenazando a un trabajador que se encontraba haciendo guardia al interior del museo (Minguer, 06/01/2023). Este 2023 el gobierno ha tomado posesión del espacio, sin haber pagado los sueldos en deuda ni conocerse el destino de la institución.

No obstante la situación actual del MACO, éste también fue un espacio transdisciplinar. Por ejemplo, durante la gestión de Fernando Solana Olivares de 1998 al 2000, en el museo se hicieron talleres para niñxs, obras de teatro, presentaciones de cine, se publicaron libros como *Atardecer en la maquiladora de utopías* de Robert Valerio o la *Gaceta del MACO* (Solana Olivares, 24/02/2023). Se recibían proyectos de diversas disciplinas artísticas, se buscaban financiamientos para gestionar proyectos locales e incluso se recibió a la Caravana Zapatista en 1999, brindándoles agua y comida en su paso por el estado (Pech Casanova, 22/02/2023).

En el momento previo al movimiento de la APPO, la vida, la política y el arte en Oaxaca no se encontraban distanciados en los espacios culturales. Del mismo

modo, el museo mantuvo abiertas sus puertas durante todo el 2006 como una forma de resistencia frente a las circunstancias, pues en aquel momento mantenía una apertura a los discursos más sociales, más de la comunidad, mientras era una ventana hacia el arte internacional (Minguer, 06/01/2023).

El cineclub El Pochote inició en 1993; instalado en una casa propiedad de Francisco Toledo, daba acceso al cine mundial que no se encontraba en las carteleras ni en los cines locales. En una ocasión Toledo preguntó a Fernando Gálvez de Aguinaga³⁴ cómo se podían hacer llegar las películas a otros lugares, a lo que el crítico de arte respondió que a través de préstamos (Gálvez de Aguinaga, 20/02/2023). Así iniciaron los cineclubs en diversos municipios de la entidad, solicitando desde documentales hasta materiales para estudiantes, hasta ir creando la cultura del cineclub, que, como veremos más adelante, retomará la cineasta Luna Marán en la Sierra Juárez. No podemos olvidar que estos acontecimientos ocurrieron paralelos a la gestión del Centro Nacional de Video Indígena (CVI) que se instaló en la ciudad de Oaxaca en 1994 –de lo cual también hay un capítulo en esta investigación– y que también influyó en el entorno de la cultura y el cambio de mirada en el cine.

En 1996, en otra casa de Francisco Toledo, se creó el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, con un acervo impresionante de imágenes, y la Biblioteca Jorge Luis Borges para invidentes y débiles visuales. Al estar en contacto con la historia de Oaxaca, Toledo conocía comunidades como Tiltepec, Joosá, Zoogochi, Tepanzacoalco, Yagabila, Yagila, así como los pueblos de Yobego y Comatlán en el distrito de Villa Alta, San Esteban en la Chinantla, y la Concepción en la Sierra Norte, donde la población fue declarada ciega en su totalidad desde 1900 (Pardo, 1927). A decir de Cynthia Martínez (21/02/2023), Toledo consideraba que debía existir un espacio para que la gente aprendiera braille; a esta idea se sumó la visita de Gerardo Nigenda, artista que había perdido la vista a causa de la diabetes y que daba un taller de percepción no visual, y la presencia del fotógrafo ciego Evgen Bavcar, de modo que ambos intelectuales dialogaron e iniciaron una serie de fotografías con

³⁴ Fue director del IAGO de 2001 a 2005.

braille, complementando ambos proyectos: el Centro Fotográfico Álvarez Bravo y la Biblioteca Jorge Luis Borges.

El trabajo de la artista visual Cynthia Martínez también fue importante durante esos años. Llegó a Oaxaca en 1989, un año después de iniciado el IAGO, espacio donde deseaba trabajar; luego de hablar con Francisco Toledo y hacer su servicio social con el pintor juchiteco en la Ciudad de México catalogando el acervo que tenía en el Museo Carrillo Gil y apoyarlo en otras diligencias, en 1993 arribó a Oaxaca donde permaneció hasta 2005. Durante su estancia dio talleres de grabado en el IAGO y en el MACO para que niñas y jóvenes tuvieran acceso a la gráfica, y fue además directora de la biblioteca del IAGO.

Sin embargo, una parte fundamental de su trabajo en la formación gráfica lo desarrolló en el Centro de Educación Artística Miguel Cabrera y en la Escuela de Bellas Artes (ahora facultad), este último espacio educativo permitió que reformara los programas de estudio para provocar una reflexión más contextual de las artes plásticas. Después de la caída de las Torres Gemelas, con sus estudiantes propuso un grabado monumental que se llamó *Gráfica contra la Guerra*; con material donado por el artista Rolando Rojas, se instaló sobre la calle Macedonio Alcalá con apoyo del IAGO, entonces bajo la dirección de Fernando Gálvez, y se inauguró el 11 de septiembre de 2002. Es de los talleres de Martínez que surge el colectivo Ásaro con jóvenes de San Martín Mexicapam y que fue uno de los motores visuales durante el conflicto de la APPO.

En estos espacios culturales se alentaba la discrepancia como espacio de entrecruce entre las problemáticas sociales y el arte. En 2003, el IAGO presentaba exposiciones sobre movimientos como Gráfica del 68, del grupo SUMA del Taller de Gráfica Popular. Además, se impartían talleres sobre estencil e intervención gráfica callejera, que rescataban la noción de gráfica como un espacio político (Gálvez de Aguinaga, 20/02/2023) y que dieron herramientas visuales a los jóvenes que iniciaban su camino en las artes. Estas influencias, sumado a lo aprendido en las aulas, más tarde permitieron convertir a la ciudad en un escenario donde se gestionaba la relación entre política, arte y vida.

En esos años, algunos artistas se convirtieron en activistas enseñando estas formas relacionales entre arte y política a las jóvenes generaciones, como fue el caso del propio Toledo, que realizó una parte de su gestión con el Patronato Pro Defensa y Conservación del Patrimonio Natural y Cultura del Estado de Oaxaca (Pro-Oax), fundado por él en 1993 y que fue integrado en sus inicios por:

Un arzobispo, un senador priista, un senador del PRD, masones, arquitectos, pintores... Nos unió un solo fin: la preocupación por los problemas existentes en las diferentes zonas del estado. Por ejemplo el agua, la destrucción de los bosques, los asentamientos irregulares muy cerca de Monte Albán, la venta ilegal de terrenos [...] (Toledo en Krauze, 2019).

Este grupo de ciudadanos junto con el artista se opusieron en 2003 a que el ex convento de Santa Catarina de Siena –mejor conocido como Santo Domingo de Guzmán– fuera cedido a una cadena hotelera; ese mismo año se involucraron en la lucha para proteger la zona arqueológica de Monte Albán de los asentamientos irregulares y se pugnó por que los campesinos utilizaran sus tierras en las proximidades solo para actividades agropecuarias.

Pro-Oax, Francisco Toledo y Fernando Gálvez de Aguinaga, también generaron prácticas participativas. Tal fue el caso de 2002, cuando se realizó una *tamaliza* en contra de la instalación de la transnacional McDonald's en el centro de la ciudad. Toledo había llegado de Los Ángeles días previos a la acción, cuyo objetivo era compartir la importancia de la soberanía alimentaria. Cientos de oaxaqueños se sumaron a la tamaliza, que fue difundida gracias a medios de comunicación nacionales e internacionales que también estaban presentes; además la acción performática no sucedió aislada, ya que a través de charlas, talleres y documentales se buscó informar a la sociedad oaxaqueña sobre el cambio alimenticio que estaba ocurriendo en el país, los perjuicios en la salud y la vida cultural (Gálvez de Aguinaga, 20/02/2023).

Esta lucha logró lo impensable en ese momento histórico: ganar la batalla contra la comida rápida. Después de negociaciones y toda la campaña realizada,

finalmente la trasnacional no se instaló en el centro de la ciudad. Esta era la segunda acción emprendida contra grandes empresas pues, como mencioné antes, tampoco se permitió que el ex convento de Santo Domingo de Guzmán se convirtiera en un hotel³⁵. En su lugar, Pro-Oax propuso la creación de un Jardín Etnobotánico en el claustro del exconvento, que albergaría plantas endémicas de la zona. Con el recurso obtenido por la venta de veinte carpetas con obra gráfica de Toledo y de la fotógrafa Graciela Iturbide, Pro-Oax entregó en enero de 2004 más de 400,000 pesos para el desarrollo del jardín.

Como parte de esas acciones y en conjunto con la asociación civil Litigio Estratégico Indígena y la organización ambientalista Green Peace, Pro-Oax también luchó por rescatar el río Atoyac, que es utilizado para descargas de aguas negras. Sin embargo, al día de hoy el problema se ha agravado significativamente ya que, además de ser el lugar para verter aguas contaminadas, la rivera se ha utilizado como un tiradero masivo al aire libre, situación que no sido resuelta por autoridades municipales ni estatales.

Del mismo modo, los integrantes de Pro-Oax propusieron una nueva sede para el Archivo General de Oaxaca (Camacho Servin, 2005), y Toledo se unió a un paseo ciclista sobre la avenida Eduardo Mata para evitar la construcción de un segundo piso que destruiría la visualidad de la ciudad.

Antes de iniciar el movimiento de la APPO, en marzo de 2006, también bajo la tutoría de Francisco Toledo se inauguró el Centro de las Artes de San Agustín. Sin embargo, en la madrugada del 20 de octubre de 2006, nueve disparos de calibre 38 quedaron marcados en su domicilio particular. Pese a ello, el IAGO no cerró durante el conflicto. En 2007, con apoyo del historiador de arte Guillermo Fricke, se hizo una recopilación de todo el movimiento de la COCEI, para ser expuesta ese mismo año en el Centro Fotográfico Álvarez Bravo. A decir del historiador, “al maestro le interesaba mucho trabajar con el archivo de los coceistas originales, como para revivir esa memoria que en algún momento en Juchitán pudo sacar al gobernador y volverse una coalición independiente de todos los partidos políticos” (Fricke, 24/02/2023). La exposición con imágenes gráficas, carteles, fotografías y

³⁵ <https://www.jornada.com.mx/1998/07/21/convento.html>

documentales fue albergada por el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo durante cinco semanas. En el mismo periodo también se realizó la exposición *Memorial de agravios* que presentó fotografías del movimiento APPO, aunque el gobernador repudiado se mantuvo en el poder todo su mandato.

El artista juchiteco también se opuso al Centro de Convenciones que destruiría el Cerro del Fortín y se pronunció en apoyo a las familias de los jóvenes asesinados en Ayotzinapa, organizando la convocatoria *Carteles por Ayotzinapa* en colaboración con el Taller de Arte Papel Vista Hermosa –también fundado por él–. Realizó 43 papalotes en memoria de los normalistas desaparecidos, que se colocaron en el IAGO para exigir su presentación con vida. Asimismo, entregó al presidente Enrique Peña Nieto en septiembre de 2017 la petición de revocar el maíz transgénico, lucha a la que se había sumado en 2014 y que fue apoyada por Pro-Oax, la Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad y más de cincuenta comunidades del estado.

El aprendizaje en las instituciones fundadas por Toledo fue transversal, ya que la educación se impartía por medio de talleres, charlas, lecturas, exposiciones, cuyas temáticas iban del arte a las problemáticas sociales, como la lucha contra el maíz transgénico, la alimentación soberana, los ecosistemas de las ciudades o el periodismo activista, colocando en el espacio público los intereses de diversos sectores sociales, educativos, económicos, que se cruzaban en diversos momentos, inaugurando nuevos tipos de relaciones y encuentros.

La presencia de Toledo y de los jóvenes curadores, artistas y gestores que dialogaban con él logró producir un agenciamiento político en creadores de las artes. Asimismo, se abrieron los espacios a personas sin voz, como campesinos y organizaciones de la sociedad civil, para inaugurar debates no visibilizados fuera de Oaxaca, ya que una herramienta muy importante fue el uso de medios masivos de comunicación para informar a la sociedad local y nacional, lo que permitió que funcionaran otro tipo de mecanismos para visibilizar procesos político-culturales desde estos espacios.

Esto enseñó a las nuevas generaciones a utilizar elementos estéticos como estrategias para crear focos de atención sobre demandas y problemáticas que se

vivían en la entidad. Sus acciones apuntaron hacia el activismo. El aprendizaje transversal de los años previos al 2006 cobró visualidad durante el movimiento social, procurando una relación más saludable entre arte y ciudadanía como espacio público de encuentro a través de la gráfica, la música, las artes visuales y las *performances* que se tejían con un hilo común: el disenso.



Francisco Toledo

De ahí que la figura de Francisco Toledo fuera apropiada por las generaciones más jóvenes, quienes en señal de respeto, cuando falleció el artista en 2019, colocaron gráfica en las calles donde aparecía su imagen con elementos como el corte de cabello mohicano *fanhawk*—invitando a pensar al artista como *punk*, en tanto fue visto como un transgresor que rechazó los dogmas establecidos por el arte, creó una relación con su contexto, y tomó acciones para que cambiaran las políticas culturales de la entidad—, y la frase “Dios Nunca Muere”, título de la pieza musical emblemática para la cultura oaxaqueña, que se toca tanto en entierros como en acontecimientos de gran importancia en la entidad—incluso se acostumbra ponerse de pie al escucharla—. Así, se le rindió un homenaje en la apropiación de su imagen a través de la gráfica.

Las generaciones que van de 1998 hasta 2019 fuimos formadas en los espacios que gestionó Toledo, en donde se podía mirar a Oaxaca como un territorio habitado por múltiples sociedades y construido por la migración de culturas indígenas, afromexicanas y mestizas, que han seguido cultivando su herencia

comunitaria a través de una participación en el espacio público permanente como acto de ciudadanía.

En otras partes del estado como Ocotlán de Morelos, también se relacionaba el arte con la política ya que el artista plástico Rodolfo Morales promovía talleres artísticos al mismo tiempo que apoyaba a los movimientos de bicitaxis contra los mototaxis, para que no contaminaran el ambiente.

En la formación artística contemporánea en Oaxaca fue primordial La Curtiduría Centro de Artes Visuales, que fundó el artista juchiteco Demián Flores en 2006. Este espacio inició como centro de residencias, previo al levantamiento de la APPO. Sin embargo, durante el movimiento social se convirtió en un lugar para congregarse al gremio artístico; a decir del propio Flores (02/02/2023), “se tomaba una posición política en franca oposición a la violencia y represión”.

Ahí se realizaba una serie de acciones colectivas, ya que Jalatlaco³⁶ era un barrio periférico de la ciudad en ese momento, donde creadores de distintas artes se reunían para proponer proyectos, como la publicación *La Patria Ilustrada* coordinada por Francisco Verastegui; *Aquí no pasa nada*, que contenía piezas de diversos artistas que trabajaban y documentaban lo que ocurría alrededor de la APPO, como Antonio Turok, Bruno Valera, Oscar de las Flores, entre muchos más. La carpeta gráfica *Calavera oaxaqueña*, que también abordaba el conflicto y fue presentada el siguiente año, donando 25 carpetas de esa producción al Comité Pro-Liberación 25 de noviembre para ponerlas a la venta e impulsar la liberación de ciudadanos encarcelados a raíz del movimiento social oaxaqueño; incluía piezas de artistas como Francisco Toledo, Gabriel Macotela, Adriana Calatayud, Maries Mendiola, Demián Flores, Sergio Hernández, Guillermo Olguín, Gustavo Monroy y Boris Viskin, entre otros.

De esa sismicidad creativa surgió en el año 2010 el programa educativo teórico-práctico Clínicas para la Especialización en Arte Contemporáneo de Oaxaca

³⁶ Jalatlaco, que significa 'Barranca de Arena', fue fundado en el siglo XVI como uno de los siete barrios pobres y periféricos que rodeaban la capital oaxaqueña. Los habitantes que vivían en la zona se dedicaban a la curtiduría de pieles, debido a su cercanía con el río que tuvo que ser clausurado por los desechos que lo convirtieron en un espacio maloliente. Hoy es una de las zonas más gentrificadas y turísticas de la ciudad, en parte por todo el proyecto desarrollado por la Curtiduría, convirtiéndolo en un centro para artistas ahora lleno de galerías y cafés.

(CEACO) impulsado por Flores y las curadoras Olga Margarita Dávila y Patricia Tovar.

Nos parecía que había que proponer un modo de pensar y hacer desde un marco libertario, desde los límites disciplinares. No pienses en la pintura, es solo el lexema pintura, constriñe. ¿Qué hay detrás de la pintura? Hay color, gestualidad. ¿Qué hay detrás del dibujo? Hay pensamiento, líneas. Nos interesaba la reflexión sobre lo que existe detrás de los términos esenciales de expresión para que el artista pudiera cruzar entre disciplinas de mejor manera (Dávila, 03/02/2023).

Así, este formato educativo se convirtió en una especialización de arte contemporáneo; las clínicas trabajaban temas como: mancha, espacio, tiempo, cuerpo, espacio público, nuevos medios, acción. El plan de estudios estaba dividido en doce clínicas relacionadas al arte en general, con énfasis en prácticas contemporáneas. Cuando Dávila dejó la dirección del proceso pedagógico, lo tomaron Mónica Castillo, Eduardo Ganado Kim y Naomi Rincón Gallardo; más tarde la coordinación general la llevó Lluvia Sepúlveda.

A lo largo de las seis generaciones, fueron invitadxs a impartir las clínicas artistas y teóricos como Marcelo Expósito, Miguel Ventura, Víctor Martínez, David Gutiérrez Castañeda, Daniel Guzmán, Taniel Morales, Felipe Ehrenberg, entre muchxs otrxs. Entre lxs egresadxs de las clínicas se encuentran Los Tlacolulokos, Jaime Ruiz, Andy Medina, entre tantxs. Este centro de formación también amplió perspectivas de mirada y discusión acerca de la relación entre el arte y su inclusión como parte de los procesos sociales y políticos.

Los espacios que se fueron abriendo también propusieron otras maneras de adquirir conocimientos implementadas desde nuevas prácticas o formas diversas de pensar las disciplinas artísticas existentes. Esto permitió que en el cambio de siglo las jóvenes generaciones fuéramos reconociendo las particularidades culturales, las necesidades de nuestras poblaciones, la intrincada relación entre arte, política y vida, lo que fortaleció la mirada desde los lugares en que cada unx habitaba el mundo para, desde esos espacios, construir e inventar nuestras prácticas artísticas.

Abono: Especificidad para *prácticas poético-ciudadanas*

Los modos particulares de producción de las formas estéticas y políticas resignifican ambos términos. En el caso de Oaxaca, la relación entre los procesos políticos y culturales se logró por un proceso de múltiples factores: la llegada de artistas con otras perspectivas, el arribo de Francisco Toledo y la fundación de instituciones culturales que incentivaron nuevas experiencias estéticas, los movimientos sociales de lucha, las asociaciones civiles activistas, la puesta en común de sectores de la sociedad no visibilizados, la decepción de la ciudadanía frente a las instituciones gubernamentales, la corrupción y la violencia, así como el reforzamiento de las prácticas culturales locales, crearon un diálogo entre prácticas poéticas y ciudadanas.

IV. CULTIVOS DE IMAGINACIÓN EN SANTA CRUZ, ETLA

Parecería que hay momentos o coyunturas de activación de ciertas memorias, y otros de silencios o aun de olvidos. Hay también otras claves de activación de las memorias, ya sean de carácter expresivo o performativo, y donde los rituales y lo mítico ocupan un lugar privilegiado.
ELIZABETH JELIN

Surcar el terreno

Santa Cruz Etlá es una agencia ubicada en el municipio de San Pablo Etlá, que corresponde a la región de los Valles Centrales del estado de Oaxaca, localizada a 25 minutos de distancia de la capital. Cuenta con población mestiza avecindada en el lugar por más de doscientos años, cuya lengua es el español. El uso de la tierra es de propiedad privada y bienes comunales; aunque existe un sistema de riego, el agua escasea en tiempo de sequías, y pese a que el pueblo fue productor de trigo, la baja de precios en el mercado obligó a los agricultores a replegarse a cultivos de subsistencia (Iszaevich, 1988:192).

La migración inició desde los años cuarenta del siglo pasado por el programa Contrato Brasero firmado entre México y Estados Unidos en 1942, y luego continuó por costumbre. Los destinos principales de los migrantes han sido la Ciudad de México y la zona de Seattle y Washington en Estados Unidos (Cruz Méndez, 2021:21).

En esta población el régimen de gobierno pertenece al Sistema Normativo Interno³⁷, sin embargo, el compromiso de cooperar ha disminuido cada año debido a: 1) los procesos de migración, 2) la incursión de nuevas religiones –como los Testigos de Jehová– que restringen su contribución a las actividades del lugar, sobre todo, en fiestas patronales y cívicas; y 3) el proceso laboral, pues se ha sustituido la siembra de temporal y el cuidado de los animales por empleos de tiempo completo en la capital, lo que deja menos tiempo libre para ejercer cargos.

³⁷ Al ser una agencia municipal, los cargos comunitarios son de rotación anual, de manera que los pobladores deben cumplir con su servicio un año sí y uno no.

La población de Santa Cruz ha vivido diferentes tensiones políticas con su municipio, San Pablo Etna, debido a diversos abusos, entre los que se encuentran problemáticas respecto al agua. Una de las mayores arbitrariedades se realizó en 2011, debido al cierre de válvulas y el intento de cambiar la instalación hidráulica³⁸ con la intención de surtir al municipio de manera directa y dejar a los habitantes de la agencia sin agua, lo que generó un gran descontento en los habitantes de Santa Cruz Etna que terminó con un cierre de la carretera internacional y el bloqueo del agua. Del mismo modo, es un problema el sistema de riego, ya que el municipio de San Pablo Etna, no cooperó con la construcción de la presa, pues prefirió emplear su dinero en la barda de su panteón; ahora reclama y ha tomado el control del sistema cuya edificación no apoyó con recursos económicos ni participando con tequios.

Otro conflicto entre las poblaciones es la expropiación del bosque respecto a quién debe tener el control de los recursos naturales. Geográficamente éste se encuentra más cerca del cerro de la población de Santa Cruz Etna, cuyos pobladores históricamente han cuidado el lugar y tenido acceso libre, sin embargo, ahora el municipio domina el uso de los recursos naturales, como los maderables, el agua de la presa y del sistema de agua potable, y desde que se le considera parque ecológico y reserva natural también ha recibido los recursos económicos destinados a preservar el espacio, que ahora se promueve como ecoturístico. Los pobladores locales deben pedir permiso para poder subir al cerro, sin embargo, los talamontes que habitan en las inmediaciones de San Pablo Etna recurrentemente bajan con leña y abono por diversas veredas del bosque, sin pagar ni contribuir en su cuidado, al igual que las camionetas de redila que bajan en las madrugadas cargadas de madera.

Otro problema ha sido la repartición del ramo 33, que consiste en una aportación federal asignada al Fondo para la Infraestructura Social, destinada desde 1997 exclusivamente al financiamiento de obras, acciones sociales básicas e inversiones que beneficien directamente a sectores de la población que se

³⁸ La instalación hidráulica es de dos pulgadas, se buscaba cambiar por una de cuatro pulgadas; aunque el agua entubada que atraviesa las dos poblaciones sigue la pendiente natural del territorio, se buscaba que esta llegara primero a San Pablo y luego regresará a Santa Cruz, lo cual no podría ocurrir sin una gran presión, pues la diferencia del declive del terreno es grande.

encuentren en situaciones de rezago social. Este recurso que es para la infraestructura rural corresponde al 0.2123% del presupuesto de cada municipio, que esta obligado a entregarlo a sus agencias. Hasta que no hubo obligatoriedad fiscal estatal y federal en 2008, San Pablo evitó entregarlo a las cuatro agencias que componen su municipio: Santa Cruz Etlá, San Sebastián, Poblado Morelos y Hacienda Blanca.

Del mismo modo, San Pablo ha negado sistemáticamente la ocupación de cargos importantes a integrantes de los pueblos que son parte del municipio. Ninguno de ellos ha tenido la oportunidad de postular a un presidente municipal, secretario o tesorero, puesto que no se les convoca a las asambleas de elección para esos cargos con el argumento de que no pertenecen a la cabecera municipal; sólo se les informa de aquellos que pueden ocupar: regidor(a) de salud, de educación, de cultura y deporte. En estas circunstancias, este caso es clara una política consuetudinaria excluyente.

Asimismo, durante el año 2022, el municipio quiso instalar el basurero municipal en la población de Santa Cruz, amenazando con quitar el servicio de recolección de basura. Después de dos juntas que se citaron en solicitud de urgentes, temporalmente se acordó que el basurero no sería instalado porque no se contaba con un proyecto o plan para manejo de residuos. El ayuntamiento municipal decidió que el carro recolector de basura no pasaría durante octubre, pasó una sola vez en noviembre y diciembre. En febrero de 2023 se restauró el servicio cada tres semanas. Lxs pobladorxs santacruseñxs, por su parte, resolvieron la separación de basura a través de un centro de reciclaje, donde lxs habitantes reciben por sus residuos vales de despensa intercambiables en una tienda local.

Labrados para un *gobao* de memoria

Los talleres del gobao de la memoria colectiva de Santa Cruz Etlá surgieron de una investigación artística previa que hice en 2011 y que finalizó con la tesis de maestría *Gul gubashi y el Gobao de la Memoria. Cartografías de la memoria colectiva en Santa Cruz Etlá, Oaxaca*, realizada en la UAM-Cuajimalpa en 2017 y cuyo propósito

fue develar, imaginar y rescatar la memoria colectiva de lxs pobladorxs de Santa Cruz, Etlá, teniendo como impulso establecer un puente entre la teoría y los procesos de creación *in situ* como espacios de relación.

Mientras trabajaba el proyecto de posgrado, me fue quitada la ciudadanía del Sistema Normativo Interno en Santa Cruz Etlá, para dársela a mi esposo, como expliqué en la introducción; así reconocí que todo acto político implica actos de exclusión, así como la necesidad del disenso, el cuestionamiento y la renovación de la mirada. Por ello, los talleres que se realizaron con una beca de Fomento a la Cultura del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), otorgada en 2018 al Colectivo Luciérnagas, siendo responsable para su realización el artista visual Pavel Scarubi Urbietta Martínez, fueron propuestos en tres áreas: 1) artes plásticas: dibujo, grabado, pintura, escultura; 2) artes visuales: video y fotografía; 3) artes escénicas: música, danza, teatro para mujeres y teatro para adultos mayores. Fueron destinados a grupos con menor presencia representacional en la comunidad, según mis observaciones durante la investigación previa.

El proyecto se presentó al agente municipal Juan Leonardo Olmedo y la secretaria Mayra García Fuentes. Aunque una propuesta fue que los talleres se realizaran en la agencia municipal, no se contaba con un lugar para resguardar los materiales al cual acceder libremente durante los nueve meses que durarían los cursos. Por ello se decidió hacerlos en la Casa-Taller de la señora Zoila Méndez Mendoza, espacio que albergó el proyecto y que antes había sido utilizado para dar cursos sobre cultivo de amaranto, producción de abonos naturales, lombricompostas, y cursos de cocina para generar nuevas fuentes de empleo para las mujeres. Por tanto, era un lugar con memoria de procesos colectivos.

Posteriormente, se informó a la asamblea comunitaria sobre los talleres y sus objetivos. Entonces, integrantes de la asamblea solicitaron que se impartieran cursos para el cuidado del agua y sobre plantas medicinales, que consideraban tan necesarios como los propuestos originalmente. Éstos se sumaron de manera transversal al proyecto, considerando la memoria emotiva y cultural del río que atraviesa la comunidad y las plantas.

El ajuste a nuestra estructura de trabajo a partir de las sugerencias que lxs pobladorxs propusieron en la asamblea comunitaria propició un movimiento más orgánico del programa. Estábamos frente a una escucha radical, pues era dinámica y bidireccional en tanto nos permitía construir un espacio de cooperación para compartir deseos, necesidades e intereses y expandirnos al entrelazarlos (Hempstock/Andry, 2017:1-8). Esto no es nuevo para las asambleas comunales, que poco a poco van construyendo los discursos a partir de la escucha de los deseos de lxs otrxs –en este caso, hacer talleres de arte y memoria– y la expresión de los propios deseos y necesidades –cuidado del agua y conocimiento de plantas curativas– para tejer procesos en beneficio común. Así, para la ejecución del proyecto, se requirió de la maleabilidad de la estructura cultural-institucional mexicana con la que se negoció para poder incluir pedagogos especializados en procedimientos técnicos de flora, cuidado del agua, así como el cambio de materiales de esas disciplinas. Asimismo, fue necesario formular un diálogo transversal entre de la memoria-emotiva-cultural, las prácticas poéticas, las prácticas científicas y las necesidades específicas de una población, lo que recordó a la institución cultural que los talleres en espacios concretos deben ser pensados en su especificidad.

Tales necesidades y deseos generalmente no son considerados desde las propias convocatorias ni en sus estatutos ni en relación a los materiales o lxs talleristas. Las instituciones de cultura convocantes no observan las particularidades en que puedan operar dichos programas, de manera que se confía en “los buenos deseos” de lxs artistas sin consultar a las poblaciones donde se implementarán. Así, aunque se parte del “deseo del bienestar” de que los programas funcionen, tanto instituciones culturales como artistas olvidamos a lxs habitantes de los lugares en que operarán los proyectos de fomento a la cultura.

Esta primera experiencia con la asamblea comunitaria fue crucial para reflexionar sobre las necesidades de la población en el momento de plantear talleres artísticos, ya que para pobladorxs que han luchado históricamente por el cuidado del agua y del bosque es imprescindible reflexionar y aprender lo posible para su conservación. Entonces se reorganizaron los talleres quedando de la siguiente manera:

Campo disciplinar	Taller	Grupos de encuentro	Resultado
Artes plásticas	Pintura	Niñxs, adolescentes	87 pinturas en diferentes técnicas con temáticas sobre la memoria, los problemas y las perspectivas de Santa Cruz.
	Escultura	Niñxs, adolescentes y madres	10 esculturas en papel sobre los mitos del lugar. 1 autómata. 13 monos de calenda sobre sus imaginarios.
	Dibujo	Niñxs	91 dibujos sobre violencia, historias, lugares del pueblo, sus compañeros, sus familias.
	Grabado	Niñxs y adolescentes	58 grabados sobre sus emociones.
Artes visuales	Fotografía	Intergeneracional	200 imágenes de la población.
	Video	Intergeneracional	17 videos sobre la comunidad, sus historias, los mitos.
Interdisciplinar	Verano de memoria	Intergeneracional	Acciones: carteles del cuidado del ambiente, botes de basura adornados, video documental sobre el río Molino, jardines imaginarios, carteles de historias de éxito en la comunidad.
Artes Escénicas	Música	Niñxs	Aprendizaje básico de 3 instrumentos.
	Danza	Niñxs y adolescentes	1 coreografía sobre la vida de los animales de la comunidad.
	Teatro	Mujeres	1 pastorela con temáticas sobre alimentación saludable y comida chatarra, y de lo que no funciona del pueblo.
		Adultxs mayores	1 cancionero.
Ecosistemas	Cuidado del agua	Intergeneracional	8 talleres con 70 héroes del agua.
	Plantas medicinales	Intergeneracional	3 pomadas curativas. 1 herbario.

Rasgos distintivos de grupos con menor presencia representacional

Los talleres se destinaron a grupos con menor presencia representacional en la comunidad: niñxs, adolescentes, mujeres y adultxs mayores. Aunque siempre estuvo presente considerar los cursos de manera intergeneracional, en algunxs momentos

la división permitía propiciar el encuentro entre pares para fortalecer los vínculos de las necesidades, intereses y deseos.

En el caso de lxs niñxs, su marco de interacción está en la escuela, que es el principal lugar de coincidencia al no haber para ellxs otros espacios en la población. Aun cuando existen canchas, adolescentes y adultos las utilizan para jugar futbol y basquetbol. Lxs niñxs acceden a ellas sólo en horario escolar³⁹; “siempre corren a los chiquitos de las canchas cuando llegan los grandes, nosotros no tenemos espacios”, dijo en una charla colectiva María Fernanda, de nueve años (09/10/2018).

En la interacción escolar cada grado académico esta dividido en dos grupos. Existe libertad en los procedimientos de enseñanza-aprendizaje, por consiguiente, algunos profesores otorgan independencia a lxs estudiantes mientras estos cubran los créditos escolares, otros siguen la forma tradicional del orden. En preescolar y sobre todo en primaria, lxs estudiantes tienden a la violencia verbal o corporal al relacionarse. No obstante, son entusiastas al participar en las actividades de la escuela. En los últimos años, la televisión ha sido una influencia importante en las jóvenes generaciones, de modo que lxs personajes de programas o series – generalmente con violencia– son parte de sus juegos, lo cual afecta su comportamiento. En su relación con el entorno, entre más pequeñxs son están más cerca de lxs abuelos e interactúan más con la naturaleza y los animales; conforme crecen dejan de interesarse por el contexto físico y sus antecesores, privilegiando las pantallas.

Los adolescentes tampoco cuentan con espacios de expresión destinados a ellxs, de ahí que el uso de drogas legales e ilegales ha aumentado en los últimos años, lo cual puede ser corroborado en las actas de detención de los policías municipales. La interacción ocurre principalmente en la escuela secundaria, que comparten con estudiantes de otras poblaciones del municipio, y en las canchas de futbol y basquetbol donde se reúnen en las tardes o los fines de semana para jugar. Tienden también a la agresión verbal y corporal. Su trama de relaciones se establece

³⁹ En 2019 el agente municipal Edmundo de Jesús gestionó la construcción de una nueva primaria en un terreno donado por Bonfilio Taboada, alejada del centro de la población y donde lxs niñxs corren menos riesgos de tránsito. En 2021 fue entregada, y en 2022 fue ocupada por lxs estudiantes, ahí cuentan con una cancha propia. Sin embargo, por razones institucionales en las tardes no pueden tener acceso al espacio.

a partir de las redes sociales, los videojuegos y las series, también crean imaginarios reapropiándose de las figuras del mundo global en su cotidianidad.

Las mujeres, aun cuando fungen en cargos y asisten a las asambleas, mayoritariamente lo hacen en representación de sus esposos o padres, ausentes por trabajo, edad o migración; pocas veces lo hacen por su propia ciudadanía. La situación económica juega un papel importante en esto, ya que ser ciudadanas implica pagar cuotas (de fiestas civiles y patronales, de la escuela, del agua, etc) y, en muchos de los casos, dar cuotas dobles en un hogar dificulta los gastos familiares por las condiciones socioeconómicas de la población.

La interacción entre ellas se encuentra dividida: la que son madres se relacionan en la escuela por las juntas y la organización de actividades como tequios, fiestas o salidas. Las más jóvenes o quienes no son madres son cercanas a las redes sociales de la propia comunidad. Otro espacio de encuentro es la asamblea y los cargos comunitarios, cuando los cumplen, así como las fiestas, donde se relacionan en función de la ayuda que brindan para que estas puedan suceder. También se considera los taxis y mototaxis, ya que al transportarse se comunican en charlas informales sobre lo que ocurre en la agencia. Se puede observar que, en general, la trama común involucra sobre todo la vida de la población, el trabajo con la tierra, ya sea sembrar un cultivo o un jardín, así como la vida familiar. Las mujeres que son vecindadas, aunque establecen lazos filiales, no se tejen de la misma manera ya que no hay una memoria histórica compartida.

Finalmente, los adultos mayores son ciudadanos honorarios, es decir, ya no se encuentran en obligación de cumplir con cuotas ni servicios comunitarios, y su voz ha cobrado distinta importancia en diversos periodos de la población⁴⁰. No cuentan con espacios destinados a su encuentro en el marco de su agencia municipal. Se reúnen cuando reciben su pensión gubernamental y cuando hay talleres para adultos mayores en el municipio, si deciden asistir. Su trama simbólica común se constituye desde los recuerdos, los vínculos con el territorio y los lazos familiares extendidos.

⁴⁰ Véase el libro *Gul Gubashi y el Gobao de la Memoria. Cartografías de la memoria colectiva en Santa Cruz, Etna, Oaxaca*. México: UAM, Unidad Cuajimalpa.

A partir de estas descripciones podemos reconocer los rasgos distintivos en diversos grupos de la población. Tienen en común no contar con espacios propios para una interacción continua y constante fuera de las instituciones, lo cual limita sus formas de intercambio de ideas, necesidades, problemáticas y deseos.

Micropolítica-poética comunal: *asamblea totomoxtle, talleres poético-comunitarios y derechos de raíz aérea*

El derecho a la vida en su esencia de potencia creadora, como analiza Suely Rolnik (2019:20), tiene como objetivo la reapropiación de la fuerza vital encarnada en las acciones que trasfiguran las dinámicas de las relaciones. Este derecho que ocurre a través de la creación colaborativa permite el reconocimiento de los rasgos distintivos como posibilidades de autonomía de las subjetividades. Así lxs niñxs, lxs adolescentes, lxs adultos mayores y las mujeres, quienes han tenido una visibilidad parcial a través de instituciones como la escuela y la asamblea, en los talleres podían develar sus pulsiones subjetivas y compartirlas al presentar su *corp-oralidad* a través de prácticas poéticas.

La experiencia con la asamblea comunitaria fue determinante para entender los impulsos y las resonancias para el proyecto de *gobao*. Así, se diseñaron transversalmente los *talleres poético-comunitarios*, considerando las prácticas culturales, la historia, la memoria, los procesos ecológicos, las necesidades sociales y las prácticas poéticas; desde el primer momento se procuró seguir los flujos orgánicos de la población.

El primer taller de pintura lo impartió el artista plástico y activista de la lengua zapoteca Nicéforo Urbieta Morales, en colaboración con el artista visual Pavel Scarubi Urbieta Martínez. Ellos tenían el objetivo de:

Aprovechar la acción plástica a través de la memoria visual para generar un proceso de siembra comunitaria desde la visión de las niñas y los niños, que les permita a su vez, ubicarse en su contexto comunitario que es Santa Cruz (Urbieta Morales, 29/06/ 2018).

La primera estrategia fue realizar *asambleas poético-comunitarias* que permitieran establecer las normas de trabajo: lxs participantes proponían una norma, se argumentaba respecto a su importancia y se decidía por consenso si era necesaria. Finalmente, los acuerdos orales fueron sellados con sus huellas y el pliego de papel donde quedaba asentado su consentimiento se colocó en una pared del espacio para recordar la importancia de aquel pacto de oralidad.



Pacto de oralidad realizado por participantes del taller de Pintura / Registro: Pavel Scarubi.

La experiencia de la *asamblea poético-comunitaria* o *asamblea totomoxtle* era vigorosa, porque al dar igual poder a la palabra de un niño, una niña o un adolescente se alentaba la diversidad de voces y el diálogo crítico. En la quinta sesión Pablo Olivera (10 años) solicitó una moción para exponer sus inquietudes respecto a la forma de trabajar en equipos. Le parecía que no funcionaba porque había sido nombrado encargado y sus compañerxs le exigían mayor responsabilidad. En ese momento, se interrumpieron las actividades para darle voz, todxs opinaron hasta llegar a un consenso sobre las formas de trabajo colaborativo.

Frente al conocimiento comunitario de organización colaborativa, sin subordinación – que lxs participantes podían reconocer como propio–, se proponían técnicas poéticas para que fueran exploradas como ejercicios de relación entre ellxs y con el contexto, lo que resultó en la intervención y apropiación del espacio con pinturas. Así, el taller era un espacio de libertad *corp-oral* para generar equipos de trabajo y relaciones más orgánicas con las técnicas, en el que las niñas mostraron rápidamente su capacidad de trabajar en equipo y los niños tuvieron más problemas para organizarse. “Mi hija es muy feliz de ir a los talleres del *gobao*, los disfruta mucho

y nunca quiere faltar”, dijo en conversación informal en 2018, José Luis Bautista, padre de Sayma de 10 años.



Apropiación de los espacios, los cuerpos y las relaciones a través de la pintura. Registro Pavel Scarubi.

En el taller de escultura se continuó con las *asambleas-totomoxtle* y las madres decidieron participar y trabajar con las técnicas propuestas; la exploración creativa ahora era objetual. Esta vez se sumó el interés por vincularse con la población, pues durante una mini-asamblea, lxs niñxs y adolescentes propusieron salir a andar por las calles con su autómata *Gulgu bashi*. “Queríamos mostrarlo, nos quedó enorme, por eso fuimos a la calle, para que todos lo vieran” comentó Pablo (2018). Así empezó la relación con el entorno más allá del espacio Casa-Taller, y de forma menos programada, como un impulso natural de celebración del trabajo en equipo.

Esto hizo que, aun cuando los talleres estaban dirigidos a ciertas edades, se involucraran también otras personas interesadas, como Adela de Jesús Olivera de 52 años, originaria de la población:

Vi la invitación en la puerta de Casa-Taller, pensé que era para gente más joven y pregunté, me aceptaron, me sentí muy a gusto porque era convivir con personas mayores, con niños, con jóvenes, algo que no había tenido

como experiencia... Descubrí que las edades no tienen que ver sino las ideas e integrarse para aprender de los demás” (Jesús Olivera, 11/07/2020).



Primera aproximación al espacio público con escultura de *Gul Gubashi*. Registro Pavel Scarubi.

Durante los talleres de dibujo y grabado había un interés por explorar las memorias familiares. Sin embargo, las primeras imágenes que aparecieron fueron de series de televisión sobre la violencia, armas, y animaciones que tenían mucho impacto en los imaginarios de lxs niñxs. Así que se hizo la invitación para entrevistar a sus padres, madres, abuelas, abuelos y compartir esas historias en las que descubrieron tradiciones y leyendas a las que fueron dándoles un cuerpo a través del dibujo, así como algunas historias de conflictos familiares.

Entonces se decidió volver al contexto físico, se hicieron dibujos con hojas de plantas y surgieron lxs abuelxs, el papá, la mamá.

Ellos mismos fueron sugiriendo en líneas la observación del entorno al dibujar insectos, plantas y viabilizaron nuevos imaginarios con procesos más próximos a sus cuerpos y su experiencia visual inmediata. Develando imágenes del entorno, pero también sobre cómo se sentían (Urbieta Martínez, 25/07/2018).

En las poblaciones rurales no es común que se expresen las emociones personales con facilidad, así que era sorprendente encontrarlas en ese momento a flor de piel, expresadas en las diversas técnicas de dibujo y grabado. En los siguientes talleres se observan cómo las emociones canalizadas a través del arte llevaron a reivindicar sus subjetividades y crear acciones *giè' diix*.



Talleres de dibujo y grabado, expresión de las emociones. Registro Pavel Scarubi.

En el taller de teatro para adultos mayores se tuvo que considerar que existían dos segmentos de población: las personas entre 60 y 80 años, que tenían habilidades físicas, y lxs mayores de 80 años, cuyo cuerpo y audición presentan ya un deterioro que les dificulta relacionarse con su entorno. Las dinámicas de trabajo las establecieron ellxs mismxs, tomando las riendas de qué querían narrar y cómo, a partir de sus corporalidades e intereses. Lxs adultxs mayores en esta población no se tocan entre ellxs, así que las técnicas teatrales les permitieron redescubrir el contacto físico que favoreció la interacción. Cuando se mostró a la población el resultado del taller a través de sus canciones, narraciones y procesos de interacción, la gente se sorprendió al descubrir su vitalidad.

Adela de Jesús, de cincuenta años, participó también en esas sesiones y empezó a escribir un texto sobre lo que contaban, narrando la historia de la población: “quise rescatar las tradiciones del pueblo, cuando trabajaban unidos, sobre las familias y dejar un precedente a las nuevas generaciones” (De Jesús

Olivera, 11/ 07/2020). De manera que, en este taller se establecieron cartografías emotivas de memoria, mapas de circunstancias históricas y árboles genealógicos de la población. Luego, algunas de estas historias fueron revisitadas por las generaciones más jóvenes durante el taller de verano para ilustrarlas.



Redescubrimiento del cuerpo físico y de la memoria histórica. Registro Pavel Scarubi.

Lxs asistentes a los talleres de video y fotografía fueron sobretodo adolescentes. Durante las prácticas para realizar los audiovisuales surgieron dificultades en el trabajo en equipo, relacionadas con el liderazgo, la timidez o la poca compatibilidad. Entonces, las dinámicas se enfocaron en diversificar los equipos e identificar habilidades, afinidades y diferencias con lxs otrxs, para “ubicar los lugares de significación de las y los asistentes, poder trabajar en equipo y generar audiovisuales explorando lo que querían decir, pensando qué es lo que nos conecta y nos hace sentir parte de un lugar” (Héctor Aguilar Herrera, 08/ 08/ 2018). Así, descubrieron que el video podía ser una herramienta poderosa para expresarse.

Estábamos a punto de terminar este taller cuando Fernando, de 10 años, sugirió la idea de realizar un taller de verano, que secundó su amigo Pablo de la misma edad. No estaba dentro de los planes, pero como había quedado material de talleres anteriores se consideró la posibilidad de hacerlo. Como no contábamos con presupuesto extra para pagar a los facilitadores, el multi-taller surgió como un tequio de lxs propixs participantes: Ameyalli, de 15 años, impartió un taller de *tae kwon do*; Zoila, de 77 años, dio un taller de preparación de compostas y cuidado del ambiente;

Citlalli, de 16 años, preparó un taller de canciones zapotecas, mayas y nahuas; y Pavel Urbieta el taller de artes. Así, la autoorganización y el trabajo colaborativo funcionaron a partir del deseo.

Las *asambleas-totomoxtle* cobraron vital importancia en el verano, pues dieron paso a la organización interna de todxs lxs participantes, permitiendo que surgieran pequeños proyectos para compartir con la población general. El deseo de involucrar a la comunidad en las prácticas que realizábamos tenía mucha importancia para todxs; las propuestas intentaban entrelazar los intereses surgidos de los grupos de trabajo generados en las asambleas (que eran intergeneracionales) con el resto de lxs habitantes. Los resultados fueron: carteles para concientizar sobre el cuidado del ambiente y tirar la basura en su lugar; basureros que se colocaron sobre calles de la población; carteles con jardines de plantas imaginarias con nombres inventados, porque no existe un parque en el pueblo; y un corto documental en formato celular para hablar de la contaminación del río Molino, que atraviesa el territorio.



Acciones de concientización respecto a la basura / Registro Pavel Scarubi.

Durante las cuatro semanas que duró este multi-taller, las *asambleas-totomoxtle* abonaban la materia prima: imaginación colaborativa. La cual cobró materialidad mediante el fuego interno que nutría los cuerpos de lxs participantes

para proponer, desde sus preocupaciones, las ausencias que notaban en la población. Ahí se fue instalando un *derecho de raíz aérea*.

Me dio la oportunidad de plasmar una idea y había libertad de hacer algo que uno decía... Y pasó algo importante, yo había estado preocupada porque metieron un tubo en una calle para mandar los desechos al río, había dicho algo en la asamblea del pueblo, pero a la mayoría no le interesó. Tuvo más trascendencia con el equipo del Gobao, cuando Kevin Alexander lo planteó, hicimos un video con entrevistas de los vecinos sobre sus memorias del río, se hicieron tomas de su contaminación, se presentó el video. Y luego lo volví a exponer en la asamblea del pueblo y todos estuvieron de acuerdo para prohibir contaminar el río, lo que se asentó en actas (Adela de Jesús Olivera, 11/07/2021).



Imágenes del cortometraje *Salvemos el Río Molino*.

La experiencia de ese equipo de trabajo constituido por cinco integrantes, cuyas edades iban de los ocho a los cincuenta y dos años, era una denuncia sobre una problemática concreta de la población a través de la herramienta del video, donde involucraban las afectividades y la memoria de otrxs pobladores con las suyas. Hicieron que aquello que es común se pusiera a trabajar en común (Pelbart, 2009:23). Exploraron el conflicto del agua contaminada desde otra perspectiva: apelaron a las subjetividades a partir de los recuerdos personales de diversxs

ciudadanxs, al espacio de reunión de lxs lugareñxs y al cambio del entorno natural, lo que resultaba inesperado e instalaba la lucha en imaginarios más próximos al compartir la memoria personal y colectiva, de esta manera se forjaban nuevas conexiones entre la vida cotidiana, social y cultural, con el río Molino.

Así se producían nuevos mecanismos de enunciación, a través de lo que Peter Pelbart llama una *sensibilidad ampliada*, es decir, circulación ininterrumpida de flujos, pluralidad afectiva, así como sinergias y subjetividad colectiva, que pasa por el *bios* social, por el agenciamiento vital, material e inmaterial, biofísico y semiótico (Pelbart, 2009:23). Desde esta asociación de imaginarios surgidos de espacios transpersonales para reconocer un problema y compartirlo (en tanto reservorio de singularidades que hacen parte de él), se invitaba a mirarlo de otra manera y resignificarlo respecto a su singularidad en la vida de este territorio para su defensa.

Este es un ejemplo de *derecho de raíz aérea*, a través de una *práctica poético-ciudadana giè' diix*, porque se partió de prácticas artísticas para enunciar derechos ciudadanos, como el cuidado del agua y de las personas. A partir del comentario de Kevin Alexander, “jugábamos con nuestros amigos del rumbo, entrábamos al agua y se me irritaba la piel por la contaminación” (05/10/2021), esta preocupación se llevó a la *asamblea totomoxtle*, donde se exploró la problemática reconociendo los distintos puntos de vista, aprobándose accionar al respecto; el equipo eligió como estrategia el video y hubo sugerencias de documentar las historias alrededor del río. El resultado fue la defensa poética del afluente en la que no importaba ser o no ciudadanx formal, ya que se ejercía una ciudadanía sustantiva que exigía el derecho a la salud del río, para poder jugar en él.

Cabe indicar que una vez terminado el verano –antes que la población votará a favor del afluente– se dieron talleres del cuidado del agua en el preescolar, la primaria y en la agencia municipal para todxs lxs pobladores. De estos talleres surgieron “héroes del agua”, que eran quienes más cuidaban el vital líquido y recibían medallas que llevaban a sus casas. Se hicieron juegos y experimentos. Las dos semanas de trabajo intenso sobre la relación entre agua y memoria colectiva sensibilizaron a la población sobre la necesidad del cuidado del afluente. El propósito de estos talleres era:

[...] presentar un panorama entendible, lúdico y didáctico de este recurso que ha estado en su memoria colectiva para concientizar su uso... El objetivo era presentarlo a todos los niveles, preescolar, primaria y población adulta, con experimentos prácticos que les permitieran reconocer la problemática para accionar al respecto, partiendo de los recuerdos y relaciones que establecían con el agua (Rubio Espinoza, 19/10/2018).

Así, se plantearon *posibilidades de hacer* ciudadanía desde espacios de *licitud*, aunque despegados del Sistema Normativo Interno y democrático mexicano, utilizando herramientas como *talleres poético-comunitarios*, la *asamblea-totomoxtle* y el video, para repercutir en el espacio comunal del pueblo; al reconfigurar desde una *sensibilidad ampliada* la experiencia común en un ejercicio visual, como una práctica aérea que invitaba a mirar de otra manera el problema, disponiendo las *corporalidades* en recortes de espacios y tiempos singulares que mostraban la problemática a través del video y los talleres.

El conflicto se resignificó al ser presentado en la asamblea comunitaria donde, aun con la oposición de quienes tiraban desechos al río, después de una larga discusión se aprobó por mayoría de votos la prohibición de contaminarlo, en gran medida gracias al apoyo de las familias cuyxs hijxs formaban parte del proyecto de Gobao, entre quienes estaban las autoridades de la agencia municipal. En realidad ya existía desde antes un interés en el cuidado del agua que les llevó a solicitar los talleres, sólo que aún no se había identificado una problemática concreta; fue un acto poético lo que hizo visible esa necesidad de legislación que no se había podido puntualizar.

Este tipo de ciudadanía sustantiva empoderó a “lxs ciudadanxs imprevistos” de la *asamblea totomoxtle*, que reclamaron derechos y obligaciones por medios afectivos, con argumentos y acciones convincentes respecto a la herencia cultural y social del lugar en que viven. Así, la *práctica poético-ciudadana giè’ diix* se articuló en forma activa de compromiso y participación, ya que al reclamar el derecho por el río, de forma implícita se adquirió la responsabilidad respecto al problema por medio del corto documental y se presentó de nuevo la petición en la asamblea. La

responsabilidad operó en todos los ejercicios que se hicieron en el verano de memoria, pues aun cuando no tenían la intención de plantear un proceso normativo en sus acciones poéticas, sí había una ética en el actuar, ya que además de hacer los proyectos se produjo en las acciones personales una conciencia del cuidado del ambiente.

Ahí surgió el *derecho de raíz aérea* y las *prácticas poético-ciudadanas giè' diix*, a partir de una micropolítica, en tanto se cambió la relación de lenguaje-cuerpo-lugar asignados y se generaron agenciamientos en la invención de modos de referencia y praxis, así como en la capacidad de articularse en la enunciación singular frente a la subjetividad dominante (Guattari/Rolnik, 2006:44-45). El problema del agua se insertó en el marco institucional y fue legislado en la asamblea comunitaria, que lo tomó como suyo y votó contra las prácticas contaminantes, prohibiendo verter aguas negras en el río Molino.

La gente empezó a hacer fosas sépticas y aunque no toda, pero la mayoría ya no contamina, creo que cobraron conciencia y ya son pocos los que contaminan y el río se ve más limpio. Así ayudamos para mejorar el ambiente del planeta en general y nos ayudamos todos (Nicolás García, 05/10/ 2021).

También se hicieron botes de basura, y las autoridades al año siguiente colocaron sus cestos. Creo que las actividades que hicimos tuvieron repercusión porque participaban hijos de quienes después fueron autoridades, sobre todo Kevin Edmundo de Jesús Hernández, de 9 años, hijo del agente municipal de 2019. Fue como una semilla que cayó en tierra fértil, dio frutos y se dio una respuesta. (Adela de Jesús Olivera, 11/07/ 2021).

Al siguiente año se formó un comité de ecología, que no existía en la población, para supervisar la limpieza de las calles. Este se planteó en la asamblea como una necesidad para mantener el pueblo limpio y se colocaron basureros en puntos principales de la población para conservar las vías comunales libres de basura.

Al final del verano, estaba programada una primera calenda de Casa-Taller hacia la agencia municipal, sin embargo, esa tarde inició una tormenta que no parecía tener fin. Íbamos a suspender la actividad de clausura cuando Natan, de cinco años, dijo: “¡hay que hacerla, hay que ir!”. Todxs en ese momento decidieron al unísono continuar con el plan original. Las madres y padres no querían, pero el deseo de la colectividad fue más contundente. Nos organizamos y transportamos lo que pudimos en algunos vehículos, llegamos al centro de la población en medio de una lluvia torrencial para bailar, cantar y mostrar los trabajos generados. Conforme la lluvia fue disminuyendo, la gente en las proximidades y los familiares fueron llegando con sus paraguas para el cierre del curso.

Ese momento en que Natan sintió el poder de enunciar su opinión a todo pulmón, sabiendo que sería escuchada y considerada para la decisión final del cierre del verano, es contundente sobre cómo la *asamblea totomoxtle* y los *derechos de raíz aérea* cobraron efectividad en las relaciones construyendo nuevos modos de subjetivación y de vida del colectivo, lo que generó un dispositivo de organización social en el que el poder se constituye como móvil y mutable a partir de conexiones y agenciamientos de la propia red de lxs que participábamos.



Cierre del multi-taller Verano de Gobao / Registro Pavel Scarubi.

Estas experiencias permitieron vislumbrar la importancia de la diversidad de voces en el espacio comunal. Cada vez que hubo una presentación pública de los talleres, participantes de diversas edades tomaban el micrófono para solicitar a las autoridades espacios para niñxs. El 5 de enero de 2019 se hizo la calenda de clausura del programa, en la que nos acompañó el alcalde primero Cecilio García

Lara; hubo exposiciones de los talleres con intervenciones sobre la necesidad de espacios para niñxs y adolescentes, los adultxs mayores compartieron sus canciones, historias y experiencias en el pueblo, y finalmente se presentó un *fanzine* de múltiples voces sobre el gobao, que se repartió entre lxs habitantes.



Día del Gobao, Santa Cruz Etla, enero de 2019. Registro Pavel Scarubi.

Sin embargo, no fue sino hasta las últimas manifestaciones, a finales de enero de 2019 en San Pablo, que se enunció frente a autoridades municipales y de la Secretaría de Cultura estatal la necesidad de tener espacios para niñxs y adolescentes. Esto sucedió porque lxs participantes que fueron más constantes durante el proyecto decidieron continuarlo. Después de explicarles que el programa se había hecho con recursos federales que pagaban los profesores y materiales para que no implicara un costo para ellxs, pero que ese recurso había acabado, ellos decidieron autogestionarlo y darle visibilidad. Brenda Rendón, de 15 años, comentó que debíamos aprovechar y participar en la fiesta patronal del municipio, que se celebraría a fin de mes. Asistimos a una junta para integrarnos al programa de actividades y nos incluyeron en el discurso inaugural. Tres de los integrantes Kevin Alexander (12 años), María Fernanda (9 años) e Hipatia Luna (4 años), fueron elegidxs para expresarse. “Se sintió muy agradable hablar en público como casi no estoy acostumbrado, se sintió muy bien decir frente a la gente y las autoridades

municipales, porque pedimos espacios para los niños” (Kevin Alexander Nicolás García, 05/10/2021).



Durante su petición de espacios para la cultura en la cabecera municipal. Registro Pavel Scarubi.

Entonces, se pensó en generar una economía colectiva puesto que se habían propuesto varios proyectos. Clarisa (15 años) decidió hacer una carrera para unir a los pueblos que siempre están en conflicto, el 14 de febrero, y en colectivo gestionamos con autoridades de San Pablo y Santa Cruz Etlá que el recorrido de la carrera sería de la cabecera municipal a la agencia. El municipio apoyó con personal de seguridad pública y personal de salud; la agencia, con seguridad pública, agua y naranjas para los asistentes, lo que dio formalidad a la carrera, a la que se inscribieron también personas de otros municipios.

El gestionar la carrera implicó un agenciamiento de los adolescentes y daba un giro sobre cómo buscar espacios de encuentro entre poblaciones. Era una forma de transgredir el pensamiento de los ciudadanxs de ambos pueblos, puesto que la voz comprometida está siempre en movimiento, evolucionando en diálogo con un mundo más allá de sí misma (Hooks, 2021:14). Así, esta propuesta por ingenua que pareciera, desafiaba las fronteras que confinan a cada poblado a través de la

voluntad y del deseo de cambiar, y al mismo tiempo provocaba la colaboración entre territorios.

Adela de Jesús propuso un carnaval para recuperar una tradición que sucedía en el pueblo en la primera mitad del siglo XX, en que se vestían de jardineros para salir a bailar por las calles. Los fondos se recaudaron por cooperaciones voluntarias a través del boteo y una rifa; además se gestionó para que Eduardo Arroyo colaborará con una banda que acompañaría el desfile. La acción de generar una economía por apoyo de la población fue también un descubrimiento sobre cómo tener una autonomía.

A María Fernanda se le ocurrió hacer un encuentro de juegos tradicionales para niñas con la intención de recuperar las maneras de interactuar y pasar el tiempo que se tenían hasta antes de los videojuegos, la televisión y el celular. Llegó una significativa parte de la población de entre treinta y cuarenta años.

Finalmente, al descubrir las dificultades que implicaba gestionar los proyectos y producir una economía al respecto, decidieron concluir el proyecto con una última práctica, un mural. En la pared, cedida por Adela de Jesús Olivera, que vive en la calle de Independencia a una cuadra del centro de la población, la frase que hasta el día de hoy se encuentra en la imagen es: “Jardín Gobao en ausencia de parques para niños”. Con esta actividad se cerró el proyecto.

Lo que queríamos más que nada es que se escuchara nuestra voz. A veces nada más piensas pero no actúas, nosotros actuamos... Logramos hablar con la autoridad, haciendo festivales, calendas, mostrando nuestro trabajo para que se dieran cuenta que hay cosas que necesitamos todos (Silvia Paola Jiménez de 14 años, 20/07/2020).



Mural *Jardín Gobao* sobre la calle principal de la población. Registro Itandehui Méndez.

Estas manifestaciones eran una forma de desafiar lo que Bell Hooks (2021:15) llama el *sistema bancario de la educación* y a lo que yo añadiría la educación artística, es decir, romper ese planteamiento enraizado en la idea de que lo único que tienen que hacer los estudiantes es consumir información suministrada por un profesor y ser capaces de memorizarla y almacenarla. En el caso de las prácticas artísticas, esto que sería un limitante de su propio conocimiento y agencia se transforma en una práctica liberadora y ciudadana al comprometerse activamente con un proceso que promueve el bienestar de cada participante, abriendo las posibilidades de la voz y la acción de todxs.

El agente municipal Edmundo de Jesús instauró en 2019 un pequeño espacio para niños al lado de las canchas de basquetbol, donde hay columpios, resbaladillas y pasamanos, que aparecen en la primera imagen de este texto. En entrevista, comentó que realizó la iniciativa porque:

Tuvo mucho que ver la cooperación de los que estaban trabajando conmigo, Carmen y Noé, fue una de las metas que nos pusimos ya que en Santa Cruz no hay un área para niños pequeños, así que revisamos las finanzas, sacamos el

presupuesto y San Pablo autorizó la compra de los juegos. Fue una de las ideas que tuvimos desde que empezamos y lo logramos (Edmundo de Jesús, 10/11/2020).

Para Silvia Paola (14 años) los juegos para niños se lograron porque:

Teníamos el poder de la voz, era una alegría lograr algo muy importante, porque no todos llegan hasta ese punto de lograr que pusieran juegos, que hubiera una carrera atlética aquí, por ejemplo, en la calenda no esperábamos que llegara gente y cuando vimos que sí nos toman en cuenta, pensamos que era muy bonito ver cómo nos apoyaban de una u otra forma (Jiménez Cruz, 20/07/ 2020).

Del mismo modo, en 2019 se formó un comité de ecología para la limpieza del pueblo y nuevos basureros, lo que permite reconocer que una ciudadanía puede impulsar iniciativas desde otros marcos que luego se pueden ver reflejadas en espacios formales.

[...] surgió para ocupar más gente cada año y para que el pueblo tuviera una mejor imagen, no es un pueblo sucio pero puede ser ecológico... Pensamos que con los meses nosotros como ciudadanos íbamos a disminuir los desechos de basura, pero tal vez nos faltó un poco más de empeño a nosotros como autoridades (Edmundo de Jesús, 08/11/ 2021).

Las experiencias del proyecto partían en principio de estrategias talleres poético-comunitarios, pero naturalmente los participantes iban procurando otros espacios que se convirtieron en iniciativas ciudadanas a partir de las preocupaciones y necesidades cotidianas en su comunidad; procuraban espacios para exigir derechos y se hicieron responsables de articular por medio de diversos lenguajes (pintura, fotografía, video) los modos de insertar sus inquietudes en el marco comunal. Utilizaban los nuevos lenguajes estéticos que habían ido conociendo y también su propia voz para enunciar con mayor claridad lo que deseaban que ocurriera en función de sus intereses en el territorio donde viven.

Cabe reconocer que aunque no todos los talleres dieron un resultado que tuviera un impacto en la población general, sí fueron tejiendo una red de acompañamiento que les dio a lxs participantes el poder para enunciarse y articular necesidades colectivas, con estrategias de trabajo que tuvieron suficiente agencia como para impactar a la población.

Problemática, necesidad y deseo	Estrategia	Gestos poéticos	Soluciones concretas en la población
Cuidado del ambiente	<p>Taller de verano: Módulo Cuidado del ambiente</p> <p>Dispositivo de proceso: <i>Asamblea totomoxtle</i></p> <p>Sección: Proyectos de grupos independientes</p>	<p>Proyecto 1: Crear botes de basura llamativos con materiales de reciclado.</p> <p>Proyecto 2: Crear letreros e imágenes de conciencia ambiental.</p> <p>Dispositivo de salida: Los botes fueron colocados con los letreros en las calles principales de la población.</p>	<p>Influencia en la asamblea comunitaria del año siguiente. Las nuevas autoridades (padres de niños de los proyectos) propusieron:</p> <p>1) Implementación de un comité de ecología, encargado de procuración de las normatividades para la recolección de basura y cuidado de la población.</p> <p>2) Implementación de basureros colocados en las calles principales del pueblo. Ambas propuestas fueron votadas a favor.</p>
Cuidado del Río Molino	<p>Taller de verano: Módulo Cuidado del ambiente</p> <p>Dispositivo de proceso: <i>Asamblea totomoxtle</i></p> <p>Sección: Proyectos de grupos independientes</p> <p>Taller Cuidado del agua y la memoria Multitaller intergeneracional</p> <p>Dispositivo de proceso: Pedagogía preescolar y primaria.</p>	<p>Proyecto 3: Creación de documental sobre la problemática del Río Molino, así como de historias y memorias respecto al afluente.</p> <p>Dispositivo de salida: Proyección de Video-documental en la agencia municipal.</p> <p>Proyecto multitaller: Producción de experimentos sobre el agua, colaboración en juegos del agua y reconocimiento de heroicidad frente al problema del uso de agua.</p>	<p>La asamblea comunitaria legisló ese mismo año, sobre no contaminar el afluente con desechos ni aguas negras.</p>

	Taller a la población general en la agencia municipal	Dispositivo de salida: Juegos, medallas de heroicidad y narraciones de memorias del río compartidas.	
Espacios para niñxs	<p>Taller de pintura y escultura</p> <p>Creación de <i>asambleas totomoxtle</i>.</p> <p>Taller de verano: Solicitar frente a la población espacios para niñxs.</p> <p>Dispositivo de proceso: <i>Asambleas totomoxtle</i></p> <p>Día del Gobao: Solicitar frente a las autoridades de la agencia municipal y la población espacios para niñxs.</p> <p>Dispositivo de proceso: Preparación de <i>Fiesta Xhigab</i></p> <p>Día de la fiesta de San Pablo: Solicitar frente a las autoridades municipales y representantes de cultura estatales, así como a la población en general espacios para niñxs.</p> <p>Dispositivo de proceso: <i>Asambleas totomoxtle</i></p> <p>Acciones independientes: Para mantener por más tiempo el proyecto del Gobao.</p> <p>Dispositivo de proceso: <i>Asambleas totomoxtle</i></p>	<p>Dispositivos de salida:</p> <p>Salir a pasear con un autómata.</p> <p>Realizar dos calendas, una de talleres de verano y el Día del Gobao. En ambas actividades se presentaron resultados de los talleres.</p> <p>La presentación de la problemática, en la exposición de talleres, a lxs pobladorxs y autoridades.</p> <p>La presentación de la problemática ante el municipio.</p> <p>Acciones independientes a los talleres como carreras, encuentros de juegos, carnaval.</p> <p>Jardín bidimensional para niñxs.</p> <p>Mural poético.</p>	<p>Respaldo en la asamblea comunitaria del año siguiente. Las nuevas autoridades (padres de niñxs de los proyectos) propusieron:</p> <p>Instalación de juegos para niñxs, aun costado de las canchas.</p> <p>Propuesta que fue votada a favor.</p>

Acciones concretas donde se fue filtrando un *derecho de raíz aérea*.

Las *prácticas poético-ciudadanas giè' diix* en Santa Cruz, Etna, operaron mediante el reconocimiento de los rasgos distintivos de las personas en el pueblo; a través de estrategias (*asambleas-totomoxtle, talleres poético-comunitarios, fiestas xhigab*) y dispositivos estéticos (video, fotografía, dibujo, grabado, música, teatro, escultura, pintura, danza) integraban la heterogeneidad de intereses y afecciones que permitían agenciamientos para expresar las subjetividades desde actos poéticos activados a partir de la escucha del contexto, así se provocaba un movimiento de pulsiones comunes que alentaba actos de ciudadanía sustantiva que, sin estar pensados cuando se inició el programa, surgieron como flujo natural de vida.

La gestión de procesos poético-comunitarios implicó una responsabilidad en diálogo permanente con los recursos del contexto: espacios, tiempos y relaciones. Así, las propuestas implementaban necesidades, deseos e imaginarios para compartir el mundo de una manera más justa. María Fernanda Jiménez, de 11 años, –la niña con la que inicié este texto– expresó la base de los *derechos de raíz aérea* en el gobao:

Era un grupo en el que todos teníamos poder. Y me sentía muy feliz que con las palabras que escribí para hablar frente al pueblo el día del Gobao donde expusimos nuestros trabajos, en el discurso que hice sobre que no teníamos lugar para jugar, lo escucharon y se siente muy bonito que lo que había pedido y lo hicieron para mí (María Fernanda Jiménez Cruz, 20/07/2020).

La *raíz aérea* implica un acto de micropolítica en que las subjetividades polifónicas se convierten en experiencias que invitan a nuevas modalidades de subjetividad, como explicó Kevin Alexander: “no me sentía con poder, porque todos somos iguales. Lo importante era ayudar a la comunidad, hacer cosas para mejorarla” (05/10/2021). En dicha enunciación, Kevin Alexander provoca una ruptura activa al pensar el poder como una estructura política que no funciona frente a la emergencia de acciones que invitan a sostenernos juntxs a partir la heterogeneidad colaborativa.

Finalmente, estas prácticas *giè' diix* se fugan de los entramados cotidianos de paradigmas establecidos ampliándolos, como señala Adela –quien obtuvo su ciudadanía en el año 2011 y ha desempeñado cargos de ministro, secretaria de la alcaldía, y formado parte de diversos comités– al considerar que la práctica ciudadana del Gobao es distinta porque:

En la asamblea del pueblo hay polémica, no hay respeto, en la de allá del arte, de los compañeros del Gobao siempre hubo respeto, porque era la parte de la ética que debíamos ser respetuosos con todo y todos nos respetábamos. Para mí fue algo hermoso, me sentía feliz, alegre, aceptada y libre (Adela de Jesús, 2020).

Abono: Microbiotas para micropolítica

La microbiota es un conjunto de microorganismos que residen en un cuerpo y ayudan a metabolizar alimentos, producir vitaminas, degradar toxinas y proteger ante patógenos. En los talleres del *Gobao de la memoria*, la microbiota estaba compuesta por los talleres *poético-comunitarios*, *fiestas xhigab*, *asambleas totomoxtle* y por la subjetividad de cada participante, que en conjunto permitieron fortalecer el cuerpo comunal a través de acciones poéticas de las que brotaron *derechos de raíz aérea* mediante la defensa del río y el cuidado del ambiente en el pueblo. Las acciones abrieron espacios de micro-política por medio de la organización intersubjetiva para compartir necesidades, deseos e intereses, que reorganizaron las afectividades ampliando la sensibilidad y las perspectivas singulares para compartir la vida.

V. RESISTIR EN VOCES E IMÁGENES: LA SIERRA NORTE

La comunidad (...) es lo que expone al exponerse.

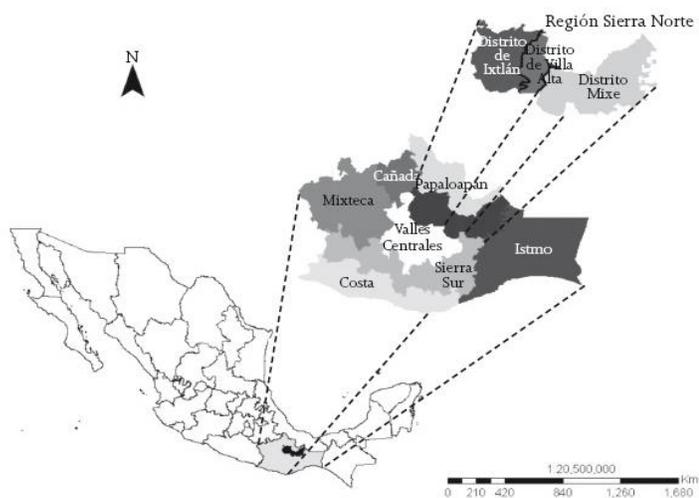
Incluye la exterioridad de ser que la excluye.

Exterioridad que el pensamiento no domina

MAURICE BLANCHOT

El bosque: corazón de lxs serranxs

La Sierra Norte del estado de Oaxaca forma la parte central y sudoriental de la Sierra Madre de Oaxaca. Es una región integrada por 68 municipios y dividida en tres distritos: Ixtlán, Villa Alta y Mixe. Predominan tres grupos de población: zapotecas, chinantecas y mixes; de los cuales el 76.6 por ciento habla su propia lengua. El resto de la población es serrana, hablante de español. El distrito de Ixtlán es conocido como Sierra Juárez, debido a que en el pueblo de Guelatao nació Benito Juárez⁴¹.



Sierra Norte de Oaxaca, imagen tomada de José Gasca Zamora.

La organización regional sigue el Sistema Normativo Interno a través de la asamblea comunitaria, los cargos comunitarios, el tequio, la mayordomía y la fiesta comunitaria. El cultivo de maíz, frijol y calabaza es básico para su alimentación. Su economía se sostiene en un 70 por ciento por la actividad forestal, pues cuenta con diversas empresas desarrolladas para el manejo sustentable de sus bosques,

⁴¹ Único presidente indígena que ha tenido México, gobernó entre 1858 y 1872.

además de ofrecer servicios ecoturísticos y programas de educación, producción y empleo con control comunitario⁴².

Debido a la importancia de su economía forestal⁴³, en 1976 se creó la Organización Comunitaria de Pueblos Mancomunados, y en 1978 la Unión de Pueblos del Rincón, conformada por ocho pueblos que tenían el objetivo de gestionar la construcción de una carretera que conectara a los territorios. En 1979 surge el Comité Coordinador para la Defensa de los Recursos Naturales, Humanos y Culturales de la Región Mixe (CODREMI) y en 1980 la Organización por la Defensa de los Recursos Naturales de la Sierra Juárez (ODRENASIJ), con el fin de evitar que se renovaran las concesiones dadas en 1956 a la Fábrica de Papel de Tuxtepec en la Sierra Norte, y en 1958 a la Compañía Forestal de Oaxaca en la Sierra Sur. Pese a ello, en diciembre de 1982 se renovaron las concesiones por 25 años. Las poblaciones que integraron la ODRENASIJ se movilizaron para informar sobre la situación, realizar reuniones y tramitar amparos, así como entregar en mano al presidente Miguel de la Madrid una petición para derogar los decretos de renovación de concesiones. El resultado fue positivo para las comunidades que obtuvieron directamente el aprovechamiento forestal para sus pueblos, comenzando así las primeras empresas forestales comunitarias⁴⁴.

Esta movilización, al igual que otras a lo largo del país⁴⁵, contribuyó en el cambio de la Ley Forestal en 1986, que concedió a los ejidos y comunidades la

⁴² https://www.ccmss.org.mx/wp-content/uploads/2017/08/Comunidades_Indigenas_Oaxaca-2015_R_Aschentrupp_Toledo.pdf (Consultado en noviembre de 2021)

⁴³ La construcción de la carretera federal Oaxaca-Tuxtepec inició sistémicamente la explotación forestal. En 1945 se creó el primer aserradero particular en Ixtlán. En el resto de las comunidades, el bosque solventaba las construcciones, la fabricación de tejamanil, muebles, herramientas. En 1949 se declaró una veda en el área boscosa para su protección. En 1954 ingenieros recorrieron la zona y se declaró constituida la Unidad de Explotación Industrial a favor de la empresa Fábricas de Papel Tuxtepec, S. A de C. V., ubicada en el municipio de Sebatopol por tener energía eléctrica y agua cerca. En 1958 la mayoría de comunidades con bosque no tenía títulos comunales en regla y hasta 1961 las comunidades defendieron formalmente sus límites comunales. (La información fue tomada de *Penetración de capital y reproducción comunitaria* de Jaime Martínez Luna, 1984).

⁴⁴ <https://www.jornada.com.mx/2018/11/17/cam-sierra.html>

⁴⁵ La constitución de 1857 reconoció la propiedad privada como derecho y el resultado fue la explotación y concesión de la tierra a empresas extranjeras sin regulación. Con el cambio de constitución en 1917 se reguló el derecho de aprovechamiento de recursos naturales sustentables y se creó la Ley Forestal en 1926, con la que se reglamentó el dominio de la nación sobre los recursos naturales. La modificación de ley Forestal de 1940 reintrodujo mecanismos de concesiones forestales a favor de empresas privadas justificadas en apariencia por la ineficiencia de campesinos en la extracción de recursos. Los concesionarios no establecieron compromisos de manejo y conservación de los bosques. En 1960 el cambio en la ley permitió la existencia de empresas paraestatales, federales y estatales. Todas estas leyes impedían al campesinado mexicano el uso de los recursos maderables, por los requisitos a los que solo tenían acceso los grandes empresarios. No obstante, en

responsabilidad directa de realizar aprovechamientos forestales con la autorización de las instituciones correspondientes del gobierno federal. Así, se crearon diversas formas de organización durante la década de los ochenta y noventa, como la Unión de Comunidades y Ejidos Forestales de Oaxaca y la Unión de Comunidades Forestales Zapotecas-Chinantecas, que más tarde se convertirían en comités regionales, como el Comité de Recursos Naturales de la Sierra Juárez, y también devinieron en asociaciones civiles.

Dichas luchas partieron de procesos participativos comunitarios, basados en trayectorias históricas de su sistema normativo asambleístico que opera mediante normas de reciprocidad y confianza para cooperar y gestionar la vida común. En la Sierra Norte, por su marcada orografía sinuosa, resulta fundamental trabajar colectivamente para la sobrevivencia de los pueblos.

El complejo panorama de organización política de las poblaciones en la región está directamente relacionado con la importancia de su producción forestal, pues brinda más del 50 por ciento de los maderables a la entidad. Su eje central ha sido la organización y la lucha por un uso racional de los recursos forestales, que deriva en el desarrollo de sistemas de manejo sostenibles con técnicas locales y técnicas provenientes de programas estatales.

La lucha forestal ha permitido visibilizar las demandas de derechos territoriales, educación comunitaria, medicina ancestral, soberanía alimentaria y autonomía política, que son los ejes de vida de las poblaciones en la sierra, donde la tierra es comunal y por tanto, no existe la propiedad privada, sino que se adquiere el derecho a ésta cuando se cumplen con todas las normas de los Sistemas Normativos Internos.

Paralelo a los movimientos forestales, otro vínculo que une a lxs serranxs es el basquetbol. Debido a la larga tradición del deporte en la región –existen

1971 fue publicada la primera Ley para Prevenir y Controlar la Contaminación Ambiental; frente a la destrucción ecosistémica se empezó a plantear la posibilidad de que los campesinos manejaran sus recursos. Oaxaca, Guerrero, Durango y Puebla se integraron en alianzas regionales de comunidades que reclamaban el control de los bosques. Y en 1982 se estableció una política de promoción de silvicultura campesina. La presión de las organizaciones forestales regionales y las comunidades campesinas se plasmó en la Ley Forestal de 1986, en la que se anulaba el sistema de concesiones forestales, se reconocía el derecho de las comunidades a aprovechar directamente sus bosques y se proscribía el rentismo forestal. Además estableció la obligación de elaborar planes de aprovechamiento forestal integral y abrió la posibilidad de que las comunidades fueran titulares de los servicios técnicos forestales. <http://www2.inecc.gob.mx/publicaciones2/libros/428/cap4.html>

encuentros deportivos escolares que se realizan desde 1986–, en la conmemoración de su 75 aniversario la NBA de Estados Unidos eligió a Ixtlán para remodelar su cancha y hacer una exhibición. Es tal su importancia que este deporte reúne anualmente a las tres culturas: mixes, zapotecas y chinantecas. Los partidos son una fiesta y un orgullo para lxs serranxs porque sus equipos infantiles han representado al país en competencias internacionales. Los partidos se transmiten por radio comunitaria, YouTube y Facebook a todas partes del mundo, generando miles de vistas por partido.



La NBA remodeló la cancha ubicada en el municipio de Ixtlán de Juárez
(Fotos tomadas de Internet: AP / Mario Arturo Mtz)

En medio de una orografía escabrosa, desde finales del siglo pasado los medios tecnológicos han permitido una comunicación constante entre los pueblos y otras partes del mundo donde viven lxs serranxs. La investigación-creación de producciones radiofónicas y audiovisuales en las diferentes localidades de la Sierra Norte ha sido fundamental para mantener con vida sus procesos culturales, deportivos, sociales y poéticos, y compartirlos de manera interregional y, recientemente, internacional a partir de las redes sociales.

En el tejido complejo de la Sierra Norte de Oaxaca, existen procesos multifactoriales para producir la vida: las batallas por el cuidado del territorio contra los procesos institucionales y empresariales, la lucha contra el maíz transgénico, la insistencia por mantener sus prácticas culturales y el aprendizaje de los medios tecnológicos para dar cuenta de cotidianidad. La construcción de las prácticas

poéticas no se articula de manera independiente sino en interdependencia con sus procesos históricos, culturales y tecnológicos.

Comunalidad y compartencia, dos nociones de la Sierra Norte

Para describir las particularidades culturales de la Sierra Norte, el antropólogo mixe Floriberto Díaz Gómez de Tlahuitoltepec –que formó parte de CODREMI– y el antropólogo serrano Jaime Martínez Luna originario de Guelatao –que fue integrante de la ODRENASIJ–, crearon el concepto de *comunalidad* al sistematizar su pensamiento a partir de sus experiencias y las luchas por su territorio, la responsabilidad con sus localidades y el contacto con los procesos académicos de la antropología mexicana de los años setenta.

Esta noción nació desde una reflexión local, en el contexto de los debates sobre la autonomía de las comunidades indígenas por la tierra, en los que participaban tanto Díaz Gómez como Martínez Luna, partiendo de las ideas de soberanía y autonomía de los Sistemas Normativos Internos como prácticas ancestrales por la defensa de sus culturas y su territorio. Es importante volver a situar la idea de *comunalidad* en ese espacio específico, debido a que se ha intentado corporativizar por parte de los aparatos de política pública desmontando su sentido, ya que al ser nombrada desde una posición política institucional –con el fin de captar prácticas indígenas y campesinas para mantener el poder– se neutraliza su importancia contextual y el significado de las luchas que la encarnan. Por tanto, es sustancial reconocer que ambos pensadores han alimentado la *comunalidad* desde sus propias batallas por la defensa del territorio y experiencias de vida colectiva.

El 11 de marzo de 2001, en la *Jornada Semanal*, Floriberto Díaz Gómez⁴⁶ publicó “Pueblo, territorio y libre determinación indígena”, un ensayo en el que recupera la larga lucha histórica y jurídica de los pueblos indígenas en el mundo y

⁴⁶ Floriberto Díaz Gómez (1951-1995, Santa María Tlahuitoltepec) estudió en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Realizó la *Guía para la alfabetización mixe* contra la imposición cultural colonial en la educación, teniendo en cuenta enseñanzas y aprendizajes a partir de la lengua materna y la cultura ayuujk. En Oaxaca es uno de los pioneros en la reflexión y construcción teórica de los derechos fundamentales para los pueblos indígenas. Planteó la necesidad de contar con representantes propios en los congresos estatal y federal; explicó el matriarcado en Tlahuitoltepec y la importancia de la participación de las mujeres en la vida comunitaria. Debido a su muerte prematura, varios de sus escritos y reflexiones no están publicados.

particularmente en México, y establece una columna vertebral de derechos indígenas: a) El derecho al territorio; debido a las modificaciones aplicadas en la administración de Carlos Salinas de Gortari al artículo 27 y la Ley Agraria, en el que establecía el territorio como una propiedad a usufructuar por el estado, la matriz de la lucha indígena está en el derecho al territorio, que es la madre que da vida a los pueblos en el marco de una cosmogonía interdependiente. B) El derecho a ser pueblo, tiene que ver con el reconocimiento a un origen histórico, más allá de la colonización, para no ser tratados como grupos minoritarios. C) El derecho a la libre determinación, asociado con definir colectivamente el desarrollo y la creatividad para enfrentar los desafíos actuales, más allá de determinaciones individualistas. D) El derecho a la cultura, para disponer de sus sistemas económicos, reconocer su lengua, sus saberes, su sistema de creencias y su cosmogonía. E) El derecho al sistema jurídico propio, vinculado a su historia y estructuras políticas que den una autonomía lógica a sus sistemas colectivos de pensamiento.

Díaz Gómez fue pionero en la lucha por los derechos fundamentales de los pueblos indígenas. En su texto *Comunidad y comunalidad* (2004) diferenció ambos conceptos. Aunque *comunidad* no es una categoría indígena, reconoce que en un pueblo implica un espacio territorial demarcado y definido por la posesión, cuyos habitantes tienen una historia común que circula de boca en boca de una generación a otra, con un idioma compartido. Hay una organización que define lo político, cultural, social, civil, económico y religioso, y un sistema comunitario de procuración de justicia. Estos elementos, a decir del autor, en una perspectiva amplia son características de un Estado occidental. Por su parte, la *comunalidad* sucede desde la interdependencia entre la tierra y un pueblo, en una dinámica de energía subyacente y actuante entre los seres humanos entre sí y con cada elemento de la naturaleza; tiene que ver con una existencia espiritual, un código ético e ideológico, y por tanto, con una conducta política, social, cultural, jurídica, económica y civil (Díaz Gómez, 2004: 367). Así, muestra el tejido de relaciones *corp-orales* con el espacio y la naturaleza, donde hay una energía ancestral actuando de manera conjunta entre lo ritual, lo humano y lo natural, que revela un carácter dinámico.

La comunalidad expresa principios y verdades universales en lo que respecta a la sociedad indígena, la que habrá de entenderse de entrada no como algo opuesto sino como diferente de la sociedad occidental. Para entender cada uno de sus elementos hay que tener en cuenta ciertas nociones: lo comunal, lo colectivo, la complementariedad y la integralidad. Sin tener presente el sentido comunal e integral de cada parte que pretendemos comprender y explicar, nuestro conocimiento estará siempre limitado (Díaz Gómez, 2007:36).

Díaz Gómez enfatiza que la comunalidad tiene una esencia fenomenológica que permite entender la realidad indígena a partir de: 1) La complementariedad e integralidad: la tierra como madre y territorio no puede ser pensada como propiedad, ya que se tiene con ella una relación sagrada debido a que nos alimenta, hay una correspondencia mutua porque cada elemento de la naturaleza cumple una función necesaria para el funcionamiento del mundo. 2) Lo comunal: el consenso en asamblea para la toma de decisiones, que esta compuesta por los comuneros-ciudadanos, es una obligación asistir así como rendir cuentas de las acciones y tomar decisiones sobre asuntos de la población. 3) El servicio gratuito como ejercicio de la autoridad define lo político, cultural, social, civil, económico y religioso, en tanto tiene que ser realizado por todos los comuneros-ciudadanos en todas las áreas de la vida. 4) El trabajo colectivo como acto de recreación: en tanto la tierra es comunal, el trabajo se convierte en una energía creativa, transformadora e inteligente, que combina intereses individuales y colectivos de ayuda reciproca. 5) Los ritos y ceremonias como expresión del don comunal, en tanto se puede participar de la vida de manera colaborativa y de correspondencia alimentaria (Díaz Gómez, 2007:36-61).

ORIGEN DE LA GENTE

El Sol y la Luna
Barro Tierra
Maíz

LA CREACIÓN Y RECREACIÓN SAGRADA

Gente Tequio Tierra
 Creador
 Con gusto
Cambio
Dinero-trabajo Gente-hombre Tierra-naturaleza

Imagen tomada del libro *Comunalidad energía viva del pensamiento Mixe*, apartado: El significado ancestral de la tierra en nuestros pueblos. (Díaz Gómez, 2007:51)

Por su parte, Jaime Martínez Luna considera el colonialismo como momento crucial para el despojo y donde surge una tercera visión, a partir de “la obligada relación que hemos mantenido con los territorios que nos dejó la conquista y la explotación voraz de la tierra” (2010:80). Por tanto, para este pensador la *comunalidad* es fruto de la resistencia a la historia colonial y reconoce que se reproduce mejor en poblaciones relativamente pequeñas porque es más fácil llegar a acuerdos en la asamblea.

El antropólogo serrano invita a considerar la noción de *comunalicracia* al pensar el territorio, la tierra comunal y su cuidado, los recursos y la energía, como una propiedad colectiva. Considera que el poder de la comunidad se manifiesta en la asamblea, los tequios, los cargos, como parte de una política “carnal” (Martínez Luna, 2010: 28). Así, define la *comunalidad* a partir de cuatro puntos: la geografía y su ecosistema, la sociedad en el hábitat orográfico, el trabajo y las labores que se realizan como sociedad y familia en el espacio geofísico, y los resultados de bienestar a partir del trabajo comunitario (Martínez Luna, 2015:100). Por tanto, la *comunalidad* entraña la integración de las relaciones entre la naturaleza y los procesos sociales colaborativos, que llevan a la *comunalicracia* mediante una toma de decisiones que benefician a un pueblo en un proceso histórico de bienestar

común. Lo que para el pensador serrano se logra al invertir el paradigma dominante individualista y de omnipresencia de la propiedad privada (Martínez Luna, 2010:78).

En diversos textos Martínez Luna considera que somos seres interdependientes, por tanto, existe una relación interespecie de corresponsabilidad cuyas relaciones procuran intercambios diversos, diferente al sistema del capital que invita al individualismo y a la violencia al cosificar a los territorios y a los pueblos. En otras palabras, en la *comunalidad* nada está aislado, pues las relaciones marcan un ritmo de vida común entre seres vivos (sean humanos o no).

Para el también músico y compositor del colectivo Trova Serrana, la *comunalidad* invita a la *compartencia*, que “es la esencia de ser uno del otro, de pertenecer a una colectividad infinita, que tiene que ver no con sistemas, sino con sociedades en permanente transformación”⁴⁷ (Martínez Luna, 2004). El sentido de esta noción surge en oposición al pensamiento antropocéntrico, en donde el hombre está en el centro de las cosas, porque se pone en práctica permanente una solidaridad multirelacional con el mundo, en la que se participa cuidando a lxs otrxs así como al ecosistema físico y espiritual de una población.

La *compartencia* es un aprendizaje colectivo y colaborativo para producir espacios de *comunalidad*, puesto que está basado en la recuperación de las experiencias y conocimientos de cada participante en diferentes haceres comunitarios. Las acciones para el cuidado de todxs se diseñan de manera conjunta y las experiencias deben proveer a todxs de una forma de vida integral a partir del territorio, la organización, el trabajo y las fiestas comunales. El construir la vida colectivamente sin competencia, compartiendo los saberes, da significado y sentido a las relaciones y los vínculos de las poblaciones, a partir de percibir el mundo desde sus propias singularidades recuperadas en prácticas concretas y las responsabilidades comunes (González Pedro/Peralta Antiga, 2021:66-43).

Las nociones de *comunalidad* y *compartencia* han sido ampliamente difundidas en la Sierra Norte y han sido acogidas con gran entusiasmo por profesores,

⁴⁷ Martínez Luna, Jaime. *Comunalidad y desarrollo. Diálogos en la acción*, primera etapa, 2004. Disponible en: www.trabajaen.conaculta.gob.mx/

activistas, pensadores y académicos⁴⁸ que colaboran con poblaciones de características similares. Su resonancia académica está ligada al concepto de *conocimiento situado* de Donna Haraway (1995:131-346), en tanto la forma de reflexionar y construir conocimiento está vinculada a la subjetividad a partir de una función colectiva histórica, que les ha permitido observar sus propios saberes como modos de compromiso y responsabilidad ética para abrazar las particularidades de su contexto.

Estas nociones están ligadas al sentido común de procesos sociales con prácticas que operan vinculadas a las múltiples luchas históricas por el territorio, así como por su cuidado y por mantener sus prácticas culturales. También han influido profundamente en la construcción de sus procesos artísticos como procesos de prácticas comunales.

El murmullo de las cigarras

Las cigarras tienen una gestación larga, de aproximadamente 17 años. Cuando estridulan alcanzan uno de los mayores decibeles del mundo, su registro más alto puede compararse con un concierto de rock. En las comunidades, cuando se les oye cantar la gente dice “ya están pidiendo agua las cigarras”, debido a que cantan cuando hay sequedad en la tierra, por ello, se piensa que emiten una especie de oración para el cambio de clima. Las radios comunitarias, al igual que las cigarras, han acompañado a lxs serranxs como parte del sonido de las montañas recorriendo un largo camino de gestación que ha permitido, a partir de sus contenidos, mantener un sistema de siembra de saberes.

La intervención de las radios comunitarias ha sido significativa como medios culturales que favorecen espacios de ciudadanía. Griselda Sánchez Miguel reflexiona sobre dos corrientes de comunicación que se han extendido en América Latina: la primera surge en la década de los cincuenta, con una visión norteamericana para modernizar los países subdesarrollados que requerían una

⁴⁸ Benjamín Maldonado Alvarado, Juan José Rendón Monzón, Arturo Guerrero, Gustavo Esteva, Víctor de la Cruz, Juan Julián Caballero, Isaac Ángeles-Contreras, Wilfrido C. Cruz, Gregorio López y López y Carlos Manzo, entre otros pensadores oaxaqueños, han aportado reflexiones sobre esta noción.

persuasión para el cambio político y económico, proponiendo un perfil de hombres modernos. La segunda, nace de las luchas sociales y procesos pedagógicos que exploraron el espacio radiofónico como foro de denuncia de injusticias personales, laborales, sociales, políticas y culturales, así como medio de aprendizaje y compartencia de saberes; plantearon escenarios contextuales de la música, el teatro, el arte y también la vida cotidiana, mediante una participación activa de pobladores en las radios comunitarias (Sánchez Miguel, 2016:17-29).

Se pueden reconocer tres tipos de experiencias radiofónicas latinoamericanas: las emisoras comerciales que tienen una finalidad lucrativa, las estatales con una finalidad propagandística, y las radios comunitarias que orientan su quehacer al servicio de la comunidad. En las radios comunitarias los contenidos educativos, informativos, culturales y de reflexión son definidos por la misma población, por tanto, constituyen un proyecto político que asume compromisos y toma posición respecto a la problemática concreta en la que opera (Gasperello, 2012).

La Voz de la Sierra Juárez XEGLO es una estación de radio comunitaria indígena, cuya emisión se realiza desde Guelatao de Juárez, en la frecuencia 780 amplitud modulada. Su transmisión inició en los años ochenta, como parte del Sistema Radiofónico Cultural Indigenista promovido por el Instituto Nacional Indigenista. A pesar de ser una propuesta institucional de todo el país (que le ha valido críticas como proyecto de asimilación de los pueblos indígenas), desde el principio La Voz de la Sierra Juárez XEGLO tuvo como objetivo refrendar valores, tradiciones, conocimientos y eventos comunitarios de la región (Martínez Luna, 2013), de manera que su programación ha estado organizada alrededor de los temas, la música y las problemáticas de las localidades de transmisión y sus regiones.

El modelo radiofónico comunitario de la Sierra Juárez se convirtió en un bastión para pensar en la ruptura con un colonialismo cognitivo, en tanto la población acogió la radio y la hizo suya al realizar las transmisiones en lenguas como zapoteco de la sierra, mixe y chinanteco, lo que amplió la comunicación de la región dentro de las propias cosmogonías dando acceso a la información no sólo a hispanohablantes.

José Manuel Ramos Rodríguez (2005) analiza que, en las comunidades donde operan, estas emisoras se han instaurado como parte esencial de la vida de sus escuchas; debido a que sirven de enlace para mandar avisos, la gente acude a ellas cuando tienen problemas, lxs migrantes las frecuentan por internet y mandan mensajes a sus familiares que se quedaron en el pueblo, tienen una importante presencia simbólica en la vida comunitaria.

En entrevista, Hermenegildo Rojas Ramírez contó que en el caso de la Voz de la Sierra se trató desde el principio de dar cobertura a todo el territorio; Osvaldo García –director en ese entonces– propuso crear lazos con las Casas de Pueblo para que cada municipio tuviera una hora dentro de la programación radiofónica; sin embargo este plan se dificultó debido a condiciones geográficas, ya que en ese entonces se mandaban los *cassettes* de grabación a la ciudad de Oaxaca y de ahí a Guelatao para su transmisión. En el caso de la población de Tamazulapam del Espíritu Santo en la región mixe, se hacían entrevistas, registros de música de las bandas filarmónicas o música de cuerdas para su transmisión posterior (Rojas Ramírez H. 27/01/2022).

La Voz de la Sierra fortaleció la memoria histórica de los pueblos de la región al posibilitar la relación entre ellos desde sus lenguas y reconocer sus particularidades culturales. Ha sido un medio de comunicación de resistencia, en tanto espacio para transmitir costumbres y tradiciones, así como los saberes de lxs propixs pobladorxs a partir de entrevistas y reportajes. Y un medio tanto para informar de las problemáticas que se enfrentaban, como para divulgar prácticas poéticas de la región, como la música local y sus creadores.

Presentar los contenidos en mazateco, zapoteco y mixe ha permitido a los habitantes mantener su cultura e identificarse en estructuras de sentido al compartir las formas y rituales de vida. No se trata solo de transmisión de información, ya que las lenguas no son simples soportes comunicativos entre individuos, son inseparables del campo social y político en el que se despliegan, en un contexto donde la imposición del español es una manifestación del poder dominante que se insertó arbitrariamente en las poblaciones a partir de los procesos de alfabetización

de la Secretaría de Educación Pública, que desde su nacimiento ha desvalorizado el conocimiento situado imponiendo una mirada hegemónica del conocimiento.

Este espacio radiofónico ha fortalecido a la ciudadanía, en tanto su programación se ha organizado mediante una plataforma horizontal en que todxs lxs pobladores pueden participar desde distintos lugares, proponiendo temáticas a partir de sus problemáticas, necesidades y deseos. Lxs operadores eran lxs propixs habitantes de la zona que también se estaban formando técnicamente, de ahí que la mirada fuera contextual y siguiendo las lógicas de sentido de las comunidades de la región. También, fue un ejemplo para otras emisiones comunitarias, como *Jēnpoj* en la zona mixe, que empezó sus transmisiones bajo los mismos principios. Ambas emisoras siguen activas y proponiendo posibilidades temáticas para sus comunidades. Ahora también se les puede seguir en Internet, ya que no sólo son escuchadas en la región, sino por sus seguidores que han migrado a Estados Unidos y desean mantenerse en contacto con lo que ocurre en su provincia de origen.

Con la radio comunitaria, los medios de comunicación entraron en la región y se desarrollaron procesos de información y participación de distintos pueblos; surgió así una potencia para experimentar los medios tecnológicos como una resistencia cultural, política y poética, que evolucionó hasta el cine.

La música que florece

Un elemento fundamental en la cartografía sonora en la Sierra Norte son sus bandas filarmónicas. En 1977 se fundó el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) en Santa María Tlahuitoltepec, uno de los espacios formativos de música más importantes en el estado, donde se habla mixe (ayuujk) y lxs interesadxs se inician en la música desde los tres años. Este espacio es un internado hasta finalizar el bachillerato.

De 1977 a 1983 se impartieron cursos intensivos para músicos y directores de bandas filarmónicas. De 1983 a 1999 se realizaron cursos ordinarios de acuerdo al ciclo escolar, para estudiantes provenientes de diferentes comunidades, músicos, formadores y directores de bandas. Y en 2001 se sistematizó el Programa en

Iniciación Musical para tres años y el propedéutico al Bachillerato Musical. Pero fue en 1981, en el quinto curso, cuando empezaron a participar mujeres. Lxs ejecutantes de este centro, desde muy pequeñxs, han tenido la oportunidad de tocar en conciertos con artistas de renombre, por ejemplo, Goran Bregovic.

Lxs egresadxs se dividen entre los que regresan a sus comunidades para formar bandas musicales, mientras trabajan o estudian una carrera, y los que emigran a la Ciudad de México para terminar su formación profesional y regresan, más tarde, a trabajar con sus comunidades. Esto ha tenido un impacto contundente en la cultura oaxaqueña y especialmente serrana, debido a que la música forma parte integral de su cosmogonía. Tocan música de concierto, temas populares, boleros, hasta canciones y sones de lxs compositorxs serranxs. La música forma parte de las fiestas patronales, civiles, privadas, eventos de deportivos y rituales, porque está intrínsecamente ligada a las actividades colectivas.

En una entrevista en 2021, Tajëew Díaz Robles, integrante del Colegio Mixe (Colmix), originaria de Tlahuitoltepec, reflexionaba cómo todo forma parte de la comunidad, pues cada proyecto de los distintos niveles educativos está vinculado con la población y las manifestaciones artísticas forman parte de la cotidianidad. La vida no está seccionada en arte, deporte, economía, cultura, academia, sino es integral:

Literalmente somos personas formadas en lo comunitario. En todos los espacios, en la escuela, en la banda, en la fiesta, en las danzas; todos los momentos de nuestras vidas están vinculados con la comunidad... Con solo ir a una fiesta, estás en una audición como espectadora, escuchando a la banda, viendo a los grupos de danza... Incluso los torneos deportivos son algo que todo el tiempo se está promoviendo en las fiestas, hay categorías infantiles y juveniles. Toda la comunidad está en esos espacios, por eso te están formando todo el tiempo (Díaz, 14-05-2022).

No se puede concebir la vida de la sierra sin sus bandas. La *vox populi* dice que “si se levanta una piedra sale un músico”. Además, los músicos serranos tienen reconocimiento nacional por su nivel de ejecución musical y sus composiciones,

entre los que se encuentran Rito Marcelino Roberoza, Otilio Contreras, Tomas Barras Gris, Andrés Reyes, Honorio Cano, Alfredo Guzmán, Eleazar Hernández, Luis Porfirio Gutiérrez, Francisco García Máximo y Félix Hernández, todos ellos de la zona mixe. Como se puede observar, en la música tanto composición, ejecución como dirección, han sido actividades masculinas principalmente. Sin embargo, desde finales del siglo pasado se han ido incorporando mujeres que abrieron brecha para pensarse en los tres campos del ámbito musical.

Leticia Gallardo (28/11/2020) inició su formación en el CECAM cuando tenía ocho años, aprendió percusiones, solfeo y clarinete. La formación musical de una niña y una adolescente en aquel tiempo era diferente, a decir de la también directora de banda, porque las responsabilidades en el hogar cambiaban durante la adolescencia. En entrevista, Gallardo recordaba que su mamá le decía que se dedicara a otra cosa. Como su padre fue fundador del CECAM, le permitió que tocará más grande en la banda, lo que era mal visto, ya que las mujeres no debían estar todo el tiempo entre hombres. A ella no le importó y continuó su formación en la Ciudad de México como violinista y docente, así regresó a su pueblo a dar su servicio como pedagoga del CECAM y como profesora de primaria, animando a las chicas con pasión por la música a que se dedicarían formalmente a esta disciplina.

Esta historia muestra un rasgo distintivo en la identidad del marco del Sistema Normativo Interno de Tlahuitolpec: el género. Hasta finales de los noventa del siglo XX, ser mujer determinaba las labores que se podían o no desempeñar; paradójicamente, había una lealtad al pueblo frente a la hegemonía exterior, pues Gallardo volvió para trabajar en su comunidad.

La hegemonía contra la que luchaban los grupos de la región colonizó su pensamiento respecto al papel de las mujeres en la sociedad. Laura Rita Segato analiza cómo la colonización trae una pérdida radical del poder político de las mujeres, en tanto hubo negociaciones con estructuras masculinas que fueron inventadas por los colonizadores a fin de lograr aliados. Los hombres, por contacto y mimesis del poder en el mundo de la colonialidad, retornan a la aldea invistiendo la posición de contenidos nuevos (Segato, 2011:36-38), de manera que el comportamiento atribuido a las mujeres parte de una mirada masculina exterior que

marginalizó el espacio doméstico, no incluido en las esferas del interés público general para expropiar su posición política.

Sin embargo, en el caso de Gallardo, la música y ser profesora de escuela le procuraron una relación de su otredad a partir de un diálogo con la comunidad, que abrió nuevas veredas para intervenir en ese orden y recuperar las formas ancestrales de aprendizaje del mundo, donde la colaboración para la sobrevivencia era equitativa. Aunado a que durante este siglo han sido importantes los cambios respecto al papel de las mujeres en la sociedad, desde su exterioridad el estado devuelve lo que ya había retirado por medio de las nuevas reglas sobre la posición de las mujeres en la política a partir de cuotas de género. Lo que implica nuevamente el cambio de mirada de las propias poblaciones.

Así, en noviembre de 2009 Leticia Gallardo fundó la primera agrupación femenina independiente de la sierra, *Las mujeres del viento florido*, debido a una reunión que tuvo con algunos padres y madres de familia que le solicitaron mayor participación de las mujeres, ya que aún cuando en 2006 se formó la Banda Filarmónica Femenil Municipal, esta fue una experiencia complicada con las autoridades y no había funcionado.

Cuando iniciaron la banda, tenían que pedir los instrumentos prestados, mientras gestionaban cómo adquirir los propios. Empezaron sus presentaciones con vecinos y en 2010 fueron invitadas a una comunidad de la sierra zapoteca, donde habitantes de distintas comunidades las escucharon y empezaron a llamarlas para tocar en sus pueblos. Desde entonces llevan más de una década dedicadas a difundir la música serrana.

Las mujeres del viento florido también fueron las primeras compositoras de la región, entre ellas se encuentran: Alejandra Allende Jiménez, Yajahira Pérez Palacios, María del Rosario Solís Martínez, Nancy Jiménez Vargas, Diana Martínez Gallardo, Ana Gutiérrez Díaz, Nancy Aurora Pascual, Karina Pineda Antonio, Nadia Bautista Bautista, Karen Santiago, Andrea Luis Pérez, Flor de Lima, Flor Fuentes Chávez y la misma Leticia Gallardo, que han escrito boleros, marchas, pasos dobles, fandangos, corridos, sones y fandangos, entre otros. Igualmente, han sido punta de

lanza para que surjan otras bandas femeniles, impulsando la inclusión formal de las mujeres en el ámbito musical.

Las dificultades que enfrentaron estaban directamente ligadas a los roles de género y a la economía invisible de la desigualdad, en las que las mujeres además de estudiar tenían que cuidar los hogares, ir a la siembra, desgranar en la cosecha, y cuidar a lxs niñxs, enfermxx y adultxs mayores, es decir, realizar todo tipo de trabajo de cuidados domésticos no remunerados que requieren esfuerzo y tiempo como cualquier otro oficio, pero cuyas lógicas ligadas a las características femeninas despolitizan la división del trabajo en casa, que se instituye en las familias desde edades tempranas, lo que obstaculiza sus intereses y necesidades. Estos eran algunos de los motivos por los que al principio las jóvenes se salían de la banda. Tenían que ir a buscarlas, platicar con ellas y sus padres o madres, hasta que se fueron integrando más mujeres que priorizaron la música. Este largo proceso pedagógico en los primeros años de la agrupación también era un acompañamiento y compromiso activo que suscitaba espacios de reconocimiento, más allá de confinación de labores pre-establecidas para las chicas.

Paulo Freire y Thich Nhat Hanh, como reflexiona bell hooks, desafían con su filosofía el sistema bancario de la educación, al crear una práctica liberadora a partir de accionar y reflexionar el mundo para cambiarlo, a través de una pedagogía que hace hincapié en la totalidad, la unión de mente, cuerpo y espíritu; así la pedagogía se vuelve un espacio sanador para todxs lxs que participan de ella. Como en el caso de Leticia Gallardo –que fue víctima de violencia doméstica–, gracias a la música y a la pedagogía tuvo el valor para transformar su vida y se convirtió en una mujer más fuerte. Del mismo modo, transmitió de manera comprometida su proceso de conocimiento y su experiencia de vida a otras mujeres. El resultado ha sido que las integrantes de la banda *Mujeres del viento florido* se han vuelto aliadas y se empoderan a través de la ejecución musical. Esto puede ser observado en su alegre pieza “Pasaje sonoro musical – Santa María Tlahuitoltepec”, cuya música es de Diana Gabriela Martínez Gallardo y la letra es una creación colectiva de la agrupación. Se encuentra en el disco *Mujeres*, resultado del Primer Encuentro de Mujeres Músicas en Tlahuitoltepec, en 2018, y dice:

Nos dijeron que no podemos y demostramos que sí,
No tenemos que ser perfectas, siempre daré lo mejor de mí,
Agradecemos a las que abrieron el paso y a las que vendrán después,
La ayuda que nos brindaron tocando juntas como mujer,
¿Qué hacemos en una banda?
Tocamos como mujer,
tocamos con alegría,
tocamos con muchas ganas
¿Qué hacemos en una banda?
Tocamos entre amigas
Tocamos con mucho amor,
Con todo el corazón...



Banda Filarmónica Mujeres del Viento Florido. Imágenes tomadas de la página Chiapas Paralello. Fotos: Gabriel Barcelos Sotomaior y Leticia Gallardo Martínez de Página 3.

Ahora bien, el rasgo distintivo de género, en el marco de la identidad general de la población, tiene como campo de acción posible y compartido el ámbito musical, desde el que se han incluido a las mujeres en la participación activa en la vida comunitaria. Además, han derribado las desigualdades en la música de la región y tejido redes de acompañamiento en las problemáticas que enfrentan, tanto individuales como colectivas. Asimismo, la lógica de interacción se estableció a través de un proceso de aprendizaje de instrumentos, composición y dirección, cuya trama simbólica común fue el lenguaje de la música, desde donde entienden y enfrentan el mundo.

La metodología de trabajo de la banda es el taller comunitario musical desde el que, además de aprender y ensayar las piezas que tocan, se apoyan cuando lo requieren. El reconocimiento que han recibido como ejecutantes les ha permitido tocar con Mon Laferte, Lila Downs, Vivir Quintana, Mare Advertencia Lirika y la soprano María Reyna. Asimismo, fueron invitadas a la Cumbre Internacional de Música Indígena en 2021, lo que ha sido fundamental para fortalecer sus lazos y la confianza entre ellas y consigo mismas.

Así, se formula un *derecho de raíz aérea*, ya que nutren su cultura al interpretar música femenina porque han abierto la perspectiva de diversas comunidades para crear núcleos de bandas de mujeres, que también tienen un reconocimiento en la región. El derecho a tocar instrumentos musicales, más allá del género, ha propiciado una transformación micropolítica tanto en la representación y economía de las mujeres, como en la producción musical en toda la región.

La etnomusicóloga Mercedes Payán (2021) visibiliza dos dimensiones del trabajo de esta banda: 1) como semilla para establecer una pedagogía de lo femenino en las bandas filarmónicas, y 2) en la reflexión de historicidad y genealogía, pues reflexiona sobre cómo las mujeres se han abierto espacio en el campo de la participación pública a través de la actividad musical, que ocupa un lugar político dentro de la estructura del Sistema Normativo Interno.

Sonia Sánchez (en Mercedes Jabardo, 2012:33) analiza que, si “lo personal es político”, los conflictos y problemas que afrontan las mujeres en el ámbito privado forman parte de las causas de opresión hegemónica, como se observa en este caso en que, desde la infancia, las mujeres aprendían a que no tenían el poder para definir su propia realidad, pues existía un sistema de dominación que distribuía las labores a partir del género. Sin embargo, la música operó como un *derecho de raíz aérea*, es decir, un agente de cambio para las mujeres, quienes han logrado sobreponerse a los prejuicios sociales y culturales creando microorganizaciones de trabajo musical que brindan el nitrógeno suficiente para cultivar la tierra de la paridad. Así, se han abierto caminos para las jóvenes generaciones femeninas que hoy pueden tocar en cualquier banda y dedicar su vida a este arte sonoro en cualquier población de la

Sierra, reconociéndose a sí mismas como parte fundamental en la vida de la población.

Pulsos audiovisuales comunitarios

La tecnología sonora llegó a las poblaciones a través de la radio, por medio del Instituto Nacional Indigenista (INI). En la década de los ochenta del siglo XX, la institución impulsó la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual, al crear políticas integracionistas nutridas por las disciplinas antropológicas que impactaron en la forma de proponer los registros audiovisuales (Martínez López, Soto Cortés, 2021). En esa etapa, la documentación audiovisual recopilada para realizar los repositorios era realizada por cineastas externos a las comunidades o directores de escena reconocidos, como fue el caso de *En clave de sol*, un documental sobre los mixes realizado por el director teatral de origen polaco Ludwik Margules.

La preservación de la memoria de los pueblos estaba en manos de creadores y productores foráneos que decidían qué y cómo mostrar la realidad que documentaban. Sin embargo, en 1989 el INI desarrolló un programa llamado Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas⁴⁹, con el propósito de impulsar la creación de videos realizados por lxs proxijs pobladores para capturar la realidad desde su propia mirada.

Este programa consistió en hacer cuatro talleres sobre producción de video de 1990 a 1994; participaron 37 organizaciones indígenas de todo el país –19 grupos originarios, provenientes de 14 estados–, quienes realizaron audiovisuales sobre agricultura, derechos humanos, rituales y medicina tradicional, entre otros temas. Al concluir los cursos se entregaba una unidad de video a cada organización mediante la firma de un convenio para que continuaran trabajando. Los talleristas realizaban

⁴⁹ En 1948 fue creado el Instituto Nacional Indigenista como una institución de la Administración Pública Federal y como filial del Instituto Indigenista Interamericano. Entre sus funciones estaban investigar los problemas de núcleos indígenas, estudiar medidas de mejoramiento, promover la aprobación y aplicación de esas medidas, fungir como cuerpo consultivo de las instituciones oficiales, difundir investigaciones, y emprender obras de mejoramiento. En 1977 el INI comenzó a apoyar investigaciones antropológicas encaminadas a difundir la cultura de las poblaciones. A partir de 1979 fundó estaciones de radio para darle voz y atender a los campesinos alejados de las ciudades. Para la década de 1980 la producción de documentales sobre indígenas dejó de realizarse por sus altos costos y fue cuando empezaron a producirse videos documentales. En ese marco surge la Transferencia de Medios Audiovisuales.

tres visitas de seguimiento durante un año a las comunidades que habían recibido equipo, para atender problemas técnicos e incentivar el uso de los equipos (Cuevas Martínez, 2020:161).

El 13 de mayo de 1994 se inauguró el Centro Nacional de Video Indígena (CVI) en la ciudad de Oaxaca (debido a que el mayor número de organizaciones provenía de esta zona). Su primer director fue el realizador canadiense Guillermo Monteforte Bazzarello (18/01/2022), quien tenía claro que el medio permitía una forma de expresión propia. El también editor reconoció en entrevista que, si bien estos eran talleres técnicos para que lxs asistentes conocieran el uso de la tecnología, también invitaban a la reflexionar cómo se podrían aprovechar en las comunidades. Por tanto, los videos documentaron las necesidades de las propias comunidades, como grabar las asambleas, preservar la lengua, las costumbres, las fiestas y entrevistar a artesanxs y personas mayores, con el fin de mantener la memoria de las localidades (Montenforte, 18/01/2022; Rojas Ramírez, 27/01/2022).

La intención era que, al producir sus respectivos contenidos, los videos se convertirían en medios de comunicación propios. Sin embargo, esta posición del CVI recibió críticas por parte de los profesionales de la cinematografía, debido a que las narrativas tenían una lógica que obedecía a sus propias culturas: las narraciones respetaban el tiempo lineal de la grabación sin edición, no buscaban contar historias hechas en un guion, las tomas no necesariamente respetaban las reglas del video y también había diversas fallas técnicas. Las documentaciones realizadas no eran para un consumo masivo sino local, ya que los contenidos se creaban obedeciendo a los intereses de cada comunidad. Lxs personajes eran lxs propixs pobladorxs, así, al verse reflejados en las cintas tenían los referentes culturales de lo que estaban viendo.

En esos años Monteforte recibió la invitación para mostrar los materiales generados en la Sierra Norte de Oaxaca en el Festival de Cine del Congreso del Latin American Studies Association (LASA), que se realiza desde 1983 y que ha contribuido a crear circuitos alternativos de exhibición de la producción fílmica de Latinoamérica. En la primera presentación pública de los materiales hubo mucho interés, ya que a decir de Monteforte (18/01/2022), los materiales de exhibición

tenían la particularidad de ser hechos por realizadores indígenas que respetaban sus propios tiempos, encuadres, planos, saliéndose de las estructuras tradicionales del cine documental hasta ese momento.

La forma de crear narraciones audiovisuales de los colectivos de la Sierra Norte permitió que en 1995 la Fundación Rockefeller, a través de su National Videos Resources, encargado de administrar las becas de cine, video y nuevas tecnologías, ese año otorgara sus becas sólo a oaxaqueñxs, por lo que, a decir del cineasta Bruno Valera (01/11/2022), se tuvo que cambiar la sede de entrega de las subvenciones de Guadalajara a la Ciudad de Oaxaca. Los beneficiados fueron Teófila Palafox, Crisanto Manzano y Julia Bardo.

Del mismo modo, Monteforte impulsó la visibilidad de los proyectos para que se percibiera la mirada de las propias comunidades y su realidad, integrándolos en circuitos de cine en el Museo Nacional del Indio Americano y el Museo de Historia Natural en Estados Unidos. La potencia de sus imágenes hizo que Sally Berger, curadora asistente del departamento de cine del Museum of Modern Art (MOMA), decidiera hacer una muestra con el trabajo de los cineastas serranos como parte de la escena mexicana contemporánea.

No se puede dejar de considerar que la institución “museo” es un lugar privilegiado en la política del arte, cuyo sentido y significación se construye, se administra y se conserva como parte de una política institucional en la que el aparato de exhibición museístico neutraliza los discursos y se convierte en una matriz de expropiación de la vida de las poblaciones. Esto fue claro en la forma en que los museos validaban a los grupos originarios, ya que la muestra de sus trabajos se programaba en horarios, días y salas en los que había menor afluencia de públicos. Lo que indica una condición de precarización subjetiva frente a las hegemonías del mercado artístico, pues lxs creadorxs de renombre utilizaban las salas principales y horarios estelares.

En este sentido, se hace necesario cuestionar el papel de las instituciones culturales y simultáneamente replantear otros modelos de relación entre el Estado y los creadores indígenas, para poder observar las pulsiones, contradicciones y retos, así como los roles y discursos de las instituciones del arte frente a los procesos

políticos y estéticos de las comunidades, las cuales siguen siendo devoradas por los agentes colonizadores que neutralizan las miradas —subjetividades, cosmogonías, formas de vida y filosofía, que forman parte de prácticas colectivas y se articulan como formas de entender y estar en el mundo más allá de las disciplinas— al tener el poder de decidir en qué espacios y tiempos se colocan sus propuestas y bajo qué nomenclaturas.

Sin embargo, lo cierto es que lxs propixs creadorxs estaban más interesadx en lo que ocurría en su comunidad que en el museo, pues sabían que sus haceres estaban dirigidos a lxs habitantes de sus pueblos, con quienes podían realmente establecer vínculos y diálogos a través de las imágenes (Rojas Ramírez G, 11/02/2022). De esta manera, en la conversación con sus propias poblaciones como núcleo de interés principal, mostraban una independencia de las estructuras de control de las instituciones estéticas, revelando una emancipación activa de sus imaginarios al considerar su esfera comunal como el destino situado de sus procesos estéticos.

La generación de videastas de la Sierra Norte logró una revisión de su trabajo con la exposición *Archivos de video comunitario de Oaxaca*, que se inauguró el 14 de diciembre de 2019 en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, como parte del programa *Monografías*, en su tercera emisión, bajo la dirección de Cecilia Minguet y curaduría de Oliver Kant. Aquella exposición trazó el movimiento del video comunitario como proceso documental de los cambios ocurridos en Oaxaca rural desde la promulgación del Tratado de Libre Comercio con América del Norte hasta la rebelión de los zapatistas en enero de 1994.

Se mostraron 115 videos que documentaban la elaboración de artesanías, gastronomía ancestral, bailes, tradiciones específicas de las diferentes regiones del estado, así como medicina herbaria, deportes y fabricación de canoas. Del mismo modo, se documentaron ritos sagrados con la tierra, formas de ararla, el trabajo cotidiano, y formas de organización como el tequio y la música comunal. Los colectivos que participaron en la exposición fueron K-Xhon Video-Cine Zapoteca, Centro Cultural Driki, Comunalidad, Revista de la Sierra, TV Tamix, Crisanto Manzano y Teófila Palafox. Muchas de las personas y grupos fueron capacitadas por

Ojo de Agua, una organización con sede en la ciudad de Oaxaca que forma parte del movimiento de video comunitario en el estado.

La exposición reveló la subversión de la cinematografía comunitaria frente a la industria dominante, ya que los videos no habían sido creados por directores individuales, sino por comunidades de personas que colaboraban en los distintos momentos de producción a través del diálogo y el trabajo comunitario. Las temáticas que se abordaban no eran ficcionales sino estaban centradas en las comunidades de lxs propixs creadores, quienes podían reconocerse en ellas y responder éticamente a cualquier reclamo de sus pueblos. Se hablaba en las lenguas locales y con las estéticas culturales particulares de cada lugar. En el tiempo de exposición de los videos no había prisa como en el cine comercial, solo presencia; por tanto, la temporalidad era natural de la realidad, sin demasiados cortes, respetando la duración de lo cotidiano.

Así, los videos documentales presentados se vuelven desenvolvimientos micropolíticos, porque los realizadores se sitúan en una realidad concreta en espacio y tiempo, sin interés de representar a sus pueblos, más bien, presentando las vidas subjetivas y experiencias individuales y colectivas que comparten. No existe un interés en crear relaciones de producción capitalista para llegar a las masas o crear productos seriados para su venta con una intención remunerativa, ni de imponer o construir modelos de deseo, por el contrario, lo que se presenta se va tejiendo como un conocimiento colectivo que se complementa y se crea a partir de experiencias dialécticas en un contexto del que se nutren y al mismo tiempo alimentan. Por lo tanto, se redefine el sentido y el significado de los documentales como un resultado de sistemas de subjetividades corporales y afectivas localizadas en una forma de organización política basada en la vida comunal.



Exposición en el Maco y charla de reflexión de creadores / Imágenes tomadas de Internet.

El trabajo de unxs y otrxs creadorxs no difiere mucho, ya que son relatos de las fiestas, los deportes, los oficios, las luchas por la tierra, el agua y los bosques, así como las historias de lxs pobladorxs. El tiempo de la narración también obedece a un proceso del tiempo cotidiano de lxs narradorxs y editorxs que sale de la lógica del sistema de producción audiovisual occidental, generando un sentido interno de temáticas y resoluciones técnicas de los propios pueblos del que van surgiendo, como una bola de nieve, formas de organización que se combinan como luchas cotidianas, evidenciando la importancia de la defensa de las culturas y el territorio, tanto como la exigencia de autonomía y reconocimiento de sus vidas.

En ese marco de lógica interna, a través de estos proyectos de formación institucionales, los videos lograron articular un lenguaje propio y una estética particular a partir de plantear temáticas y soluciones técnicas, gracias a una investigación que encontró nuevas formas de narrar y de resolver problemáticas audiovisuales con una ética de referencia comunal.

- **TV Tamix: una estética audiovisual autónoma**

En la Sierra Mixe, en el municipio Tamazulapam del Espíritu Santo –que cuenta con nueve agencias municipales– se ha desarrollado el proyecto TV Tamix⁵⁰, que en el 2020 cumplió treinta años. En esa población se formó una Casa del Pueblo, un centro cultural donde se fomentaba la cultura *ayuujk* (mixe) cuya importancia radicaba en el rescate de la tradición oral, la danza y la música.

A finales de los ochenta y principio de los noventa, el lingüista y profesor Alfonso López García empezó a crear una metodología de escritura *ayuujk*, que antes no existía. Lxs integrantes del colectivo –que más tarde se convirtió en Tamix– empezaron a utilizar las grabadoras para realizar un registro de su idioma. Genaro Rojas Ramírez, uno de sus fundadores, recordó que a través de la radiodifusora de la Sierra Juárez “se establecieron contactos y se creó un centro de producción radiofónico con grabadoras reporteras, con el fin de preservar la lengua”

⁵⁰ Tamix es la contracción de Tamazulapam y mixes.

(08/01/2022). Los archivos sonoros eran enviados a la estación comunitaria La Voz de la Sierra para su transmisión y una copia se quedaba en resguardo en Tamazulapam.

Hermenegildo Rojas Ramírez (27/01/2022) narró que Fortino Lucio, un paisano que llegaba de la ciudad de Los Ángeles, les llevó una cámara de video que pagó el municipio y con la que empezaron a hacer registros audiovisuales, como el cambio de autoridades de Tamazulapam. Al año siguiente, fueron invitados a formar parte del programa de Transferencias de Medios a través de la Casa del Pueblo. Hermenegildo Rojas Ramírez y Carlos Cruz Martínez⁵¹ se capacitaron en los procesos técnicos para la creación de video. Más tarde se les otorgó una cámara en formato Súper VHS, tripié, isla de edición, dos videograbadoras, dos monitores, un regulador de voltaje y aditamentos (Cuevas Martínez, 2020:161).

El equipo se instaló en el Palacio Municipal con apoyo de las autoridades y reconocimiento de la población, lo que les permitió fundar el Canal 12 de televisión de Tamazulapam⁵² como parte de TV Tamix, que inició transmisiones los sábados a partir de las cuatro de la tarde en 1993. Cuando inició el proyecto, la cantidad de pobladores que tenía acceso a un aparato de televisión era mínimo, había alrededor de veinte televisores en toda la población. Genaro Rojas Ramírez (11/02/2022) recuerda que primero se formaron en los elementos técnicos audiovisuales, para luego romper con las estructuras que habían aprendido y crear sus propias formas narrativas con procesos más experimentales.

A partir de guiones e ideas que colectivamente iban desarrollando, los integrantes de Tamix tenían la intención de encontrar nuevas formas de narrar. Ya que actividades como las fiestas, los partidos de basquetbol, las tradiciones, las entrevistas, eran parecidas a las de otros pueblos, ellos empezaron a pensar cómo podrían diferenciarlas.

⁵¹ Otros integrantes fueron Genaro Rojas Ramírez, los hermanos Clemente y Gilberto Núñez, y Esteban Núñez.

⁵² Había un equipo transmisor de 10 watts de televisión que había sido originalmente instalado como parte de una red de retransmisión rural de IMEVISION, que emitía la señal en la población en un área limitada a 5 kilómetros. CUSI WORTHAM, Érica. *Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México*. <http://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v3n2/2007-8900-liminar-3-02-34.pdf>

Sin embargo, la razón principal por la que habían adquirido el equipo continuaba siendo la más importante, es decir, informar y documentar la vida de la población para resguardar su memoria histórica. El video era un medio para documentar los conflictos, ya que se grababan las asambleas y los acuerdos tomados para entrar en negociaciones con otras poblaciones respecto a disputas limítrofes del territorio. Se daba seguimiento audiovisual a las problemáticas para hacer del conocimiento comunal los convenios entre pueblos, así como las circunstancias en que eran circunscritos, pues se proyectaban todas las negociaciones en las asambleas colectivas posteriores. En ese sentido, el video jugaba un papel primordial no solo como documento histórico respecto a las prácticas políticas, sino como espacio de confianza para reconocer las negociaciones entre municipios, ya que las imágenes testimoniaban que no había intereses personales al llegar a acuerdos.

En las transmisiones televisivas, a diferencia de las proyecciones en las asambleas, se compartían las fiestas del pueblo y los partidos de basquetbol, además de entrevistas a pobladores donde podían reconocerse entre sí. Faye Ginzburg (1993) y Stuart Hall (1996) analizan cómo al percatarnos de los cambios culturales, en este caso por vía tecnológica, se puede establecer la formación de la identidad como una práctica autoconsciente. Lo que significa también una forma de micropolítica, porque son lxs habitantes de Tamazulapam del Espíritu Santo quienes hacen el tipo de televisión, video y cine que desean, en una forma social liberada que permite proyectar las identificaciones interiores —no propuestas por el Estado y las instituciones— que favorecen la libertad de expresión sobre sus propias representaciones como hombres, mujeres, adolescentes, jóvenes, niñas y niños, oponiéndose a las representaciones dominantes y uniformes de lo indígena, que buscan controlar los modos de pensamiento. Así el audiovisual se vuelve un espacio de negociación política permanente, complejo y no reducible a la sola documentación como archivo.

Tamix se especializó sobre todo en grabar las fiestas del pueblo; mientras que los equipos de trabajo de otras localidades se especializaron en artesanía o deportes. De esta forma, se llamaban de un pueblo a otro dependiendo de su

especialidad. A través de las fiestas empezaron su experimentación audiovisual rompiendo las reglas técnicas del video, el tipo de encuadres, la sucesión de tomas y los usos de la iluminación. Aunque se conoce su trabajo en el género documental, otro integrante del colectivo, Hermenegildo Rojas Ramírez refiere que:

También hay una parte del trabajo experimental, lúdico, buscando formas muy propias de crear imágenes. La formación en video era etnográfica porque los cineastas tenían por objetivo que las comunidades documentaran a través de su concepción la vida oculta a los investigadores externos, quienes no podían formar parte de ciertos ritos o prácticas como la asamblea. Pero decidimos hacer registros muy empíricos que se volvían experimentales con desenfoques, movimientos rápidos de cámara, sin embargo, esos materiales tenían una carga muy interesante porque las imágenes fuera de foco o con poca iluminación o muy quemada, si hoy las revisamos son materiales de video experimental o video arte. Nuestros maestros lo corregían, usen el tripie, las lámparas (...) Pero como teníamos el acceso a las cámaras: jugábamos (27/01/2022).

Un ejemplo de estos juegos visuales es el cortometraje *El Jaripeo*, realizado en 1993 bajo la dirección de Genaro Rojas Ramírez, la edición de Carlos Martínez Gabriel, con los camarógrafos Victoriano Guilberto Juárez y Aureliano Núñez Martínez. En el corto, al principio aparece un tejido de colores para diferenciar las barras de color que aparecían en la televisión abierta. Enseguida vemos a un hombre montando un toro en el jaripeo de la fiesta, el sonido de fondo es la banda del pueblo. Hay un corte directo y aparece alguien bailando un torito de fuegos artificiales. Otro corte regresa al jaripeo y uno más a bailar un torito de fuegos artificiales, mostrando diferentes perspectivas de la misma acción. Entonces aparecen dos niños jugando, uno al toro y otro a quien lo monta, en medio del campo. La acción de la secuencia que ahora incluye a los niños se repite dos veces más (siempre con variaciones) y termina. Las tomas son planos generales y el tiempo es el ritmo de la banda.



Fotogramas del cortometraje *El Jaripeo*. Cortesía de TV Tamix.

En este video hay una clara intención que va más allá de la etnografía. Aun cuando aborda una tradición como el jaripeo, hay una preocupación estética de su visualización. En *La performatividad de las imágenes*, Andrea Soto Calderón (2020) propone explorar nuestras fuerzas imaginantes, adentrarnos en los funcionamientos de las imágenes, recuperar la potencia que habita en nuestra mirada. Y señala el elemento performativo como un territorio para desplegar los pensamientos y elementos sensibles; algo que nos desorienta y obliga a un ejercicio de imaginación específico en la reinención del lenguaje para dar lugar a un nuevo tipo de pensamiento.

La repetición que se realiza en el video no es siempre igual, hay variaciones que la hacen singular, intensidades de los cuerpos; nos recuerda la idea del retorno, pero en una *imagen-pensamiento* en espiral cuando aparecen los niños. Se funda el tiempo presente en la música, pero las imágenes del jaripeo y la fiesta se vuelven memoria; los niños que juegan elevan el espiral hacia delante. La repetición se experimenta de manera dinámica, y está vinculada con la historia de la comunidad, sus tiempos cíclicos anuales de siembra y cosecha, con el lenguaje de los cuerpos sin palabras que provoca la fiesta del cuerpo, más allá de cualquier organización. El tiempo se manifiesta para sí mismo, no representa nada, se constituye en presente puro, no hay representación, así la repetición actualiza la experiencia de la existencia.

La imagen es desmontada en su forma colonial para ser apropiada y transformada en un *pensamiento-vida* –si se le puede llamar así– en tanto energía imaginante. Bajtín (1997:109) analiza que el medio social extra-artístico, al influenciar al arte desde el exterior, encuentra en él una respuesta inmediata e

interna. Esto parece acontecer con los trabajos de Tamix, pues lo poético y estético no son ajenos a su trabajo, al contrario, están íntimamente entrelazados también con una práctica política de enunciación en la organización simbólica de la experiencia visual, al proponer otras narrativas y otras poéticas del jaripeo distintas a la convención de muchos documentales de la región, en ese momento histórico.

El trabajo de Tamix es una investigación no sólo formal de los medios sino también estética y poética, si se considera, como Bajtín argumenta (1997:11), que lo artístico no se encuentra en el objeto ni en la psique aislada de un creador o espectador, sino que representa una forma especial de la interrelación entre creador y espectadores fijada a través de la comunicación singular. En este caso, opera desde la creación que es comunitaria a través de una autoría colectiva de TV Tamix, hasta el diálogo con los espectadores, dispuestos a opinar respecto a lo que miran y comentarlo a los creadores.

Además, existe una toma de decisión estética en la manera en que los materiales se presentan, al permitir ciertos tiempos, ritmos, tomas y miradas: “veíamos que afuera les aburría un poco, que todo era lento y nos preguntamos si debía cambiar lo que hacíamos pero decidimos que no, porque a la comunidad le gustaba” (Genaro Rojas 08/01/2022). Si bien cuando iniciaron había un deseo de experimentar intuitivamente, en la actualidad existe una conciencia del conocimiento de las imágenes y de la presentación de materiales. Podría hablarse incluso de un manifiesto de libertad visual:

No queremos poner quién fue el realizador, el escritor, porque es la vida de la comunidad. Nos desligamos del cine comunitario donde se pone a los personajes de la comunidad pero hay un director. Es la idea de alguien que sintetiza, edita, que lo convierte en una manera de ver a nuestra gente. Somos anti-director porque se focaliza en una persona que estructura el material. Por eso decidimos no estructurar en cortometraje ni largometraje... en esta forma de presentación de información solo se revela lo estético, alguien decide qué se puede ver o qué no se puede ver porque pertenece a una industria de cine, en que el espectador no se va a quedar tres o cinco horas. Consideramos que todo es importante en la comunidad: el

tiempo se vive de otra manera y permitimos que trascorra de esa forma en nuestros materiales (Hermenegildo Rojas González, 27/01/2022).

Esta declaración implica la ruptura de la política de las artes cinematográficas institucionales para abrir un espacio a sus propias prácticas cinematográficas, a partir de cómo se puede concebir la imagen en el contexto en que es creada. Esto es una invitación a observar la acción como una *práctica poético-ciudadana*, en tanto la mirada se encuentra localizada en el contexto, redefiniendo la forma de las interacciones entre quienes participan de este proceso creativo, ya que rompen con las jerarquías establecidas entre participantes y observadores, y configuran las relaciones en torno a la cultura y la vida comunal; desde ese espacio producen los contenidos utilizando un lenguaje (el cine) que se apropian y les otorga un *derecho de raíz aérea* para decidir respecto al uso de sus imágenes, de sus historias y sus vidas. La configuración de las relaciones para crear imágenes es un acto político, pues muestra que los rostros de lxs habitantes de un lugar no son abstracciones, sino cuerpos que hablan, piensan y construyen un espacio de vida, por tanto, también hay multiplicidades compuestas por singularidades del deseo, de la acción, de las afecciones y las palabras, que no pueden ser sintetizadas en conceptos para describir un pueblo, en tanto somos plurales. En la toma de decisiones sobre cómo concebir las imágenes, también hay una responsabilidad política respecto a que la mirada es una perspectiva abierta sobre cómo crear las imágenes de forma comunal y no como una solución prefabricada de un lenguaje.

Otro ejemplo es el proyecto *Videocartas*, realizado a principios del 2000 y hasta el 2005 aproximadamente. Consistía en enviar mensajes por medio de videos entre los migrantes que vivían en EUA y sus familiares en las comunidades, ya que no eran tan comunes las llamadas por teléfono o celular. Se grababa el mensaje y se incluían fragmentos de la fiesta, partidos de basquetbol o eventos relevantes. Esos videos eran vistos como películas en Estados Unidos, pues entre lxs conocidxs se avisaban qué día se pondría el video VHS que les llegaba y se reunían para observarlo como comunidad mixe en Norteamérica. Llevaban comida y compartían la tarde-noche viendo a las personas de sus poblaciones en la fiesta o en los partidos de basquetbol. A decir de Genaro Rojas Ramírez, incluso los que recibían los

materiales llegaron a rentarlos como películas, los integrantes de Tamix se enteraron mucho tiempo después.

Esta experiencia se localizó en el pliegue de dos sistemas culturales: el norteamericano donde lxs migrantes mixes se establecieron para vivir bajo las reglas de ese territorio (aunque en muchos casos de manera ilegal), y lxs procesos culturales que lxs mixes mantuvieron en la nueva geografía. Si bien bajo la forma de ilegalidad no se contaba con un estatus de ciudadanía, la acción de reunirse para ver los videos era un proceso político, poético y ciudadano, porque en el encuentro entre ellxs y las narraciones e imágenes de su pueblo, se abría un espacio para hablar su propio idioma (mixe) y reafirmaban su cultura comunitaria a partir de la solidaridad de compartir la comida; además el proceso estético-poético de la imagen en movimiento les permitía leer aquello que observaban como ellxs decidían, al reconocer sus códigos compartían sus saberes parciales y situados, y creaban un sentido de responsabilidad al interior del grupo al comunicar a todxs las fechas de las proyecciones. Todo ello rompía la cotidianidad del migrante respecto a sus objetivos⁵³ económicos, al mismo tiempo que respondía a la crisis del vivir fuera de su lugar de origen al neutralizar momentáneamente la jerarquía del territorio que decidieron habitar y en el cual disminuía su valor por ser migrantes, indígenas e ilegales. En el instante de la reunión, al tener el conocimiento común en un espacio compartido, se creaba una forma de sociabilidad más plural, de mayor fluidez, en tanto se tenía como propósito mantener sus modos de vida localizados y adecuarlos al nuevo territorio, lo que potencialmente podría rearticular su orden social.

Toda la documentación audiovisual tanto para los realizadores como para la población eran filmes. En una ocasión cuando Ecocinema llegó a Tamazulapam para proyectar una película, el colectivo de Tamix explicó que tenían las suyas, así que se proyectó una de las primeras filmaciones de la fiesta del pueblo. Lxs habitantes

⁵³ Hace una década hice una investigación sobre migración, entrevisté tanto a los que se van como a los que se quedan. El resultado fue que lxs migrantes oaxaqueñxs que se van tienen dos a tres empleos simultáneos a la semana, con el objetivo de enviar dinero a sus familiares y construir sus casas de material para poder volver. Si bien mencionaban durante las entrevistas que ganaban mucho dinero, también hacían énfasis en que la vida no era tal en EU debido a que el fin último era generar ingresos para sus familias, hacerse de un capital, para lo cual debían trabajar como máquinas todo el tiempo posible; la intención última era regresar a vivir, a las fiestas, a hacer sus cargos comunitarios: siempre está en sus pensamientos que la vida no está en EU sino en sus poblaciones de origen.

asistieron y al reconocerse a sí mismos o a sus familiares en la gran pantalla se sintieron felices. La cinta se volvía un dispositivo que daba visualidad a su mundo material y su cuerpo, sin convertirse en una forma de dominación, ya que atendía al ritmo de la grabación, semejante a su cotidianidad, con tomas largas, sin historias, solo presentaba un lugar de acontecimientos –un lenguaje de las cosas, como diría Hito Steyerl (2006)–, que visibilizaba un mundo sensible y afectivo. De esta manera, la película proyectada tenía la capacidad de dar fuerza a los imaginarios para abrir modos de existencia entre la memoria, la poética y la política, que propicia el surgimiento de un *derecho de raíz aérea*.

Este derecho germina cuando se genera un espacio común que permite trabajar colectiva y colaborativamente, a través de un dispositivo poético, en este caso audiovisual, que provoca el agenciamiento de lxs pobladorxs que pueden reconocerse en los filmes. Lo que da valor a sus saberes, sus necesidades, a sus formas de vida, su historia, sus formas políticas, su lengua y crea modos de referencia propios en medios tecnológicos, a los que previamente no podían tener acceso y que ahora les permite la conservación –a través del archivo– de su cultura. A través de este *derecho de raíz aérea* también oponen a las instituciones coloniales. Hermenegildo Rojas argumentó:

Somos anti-museos y anti-festivales. En esos espacios aprendimos mucho. Nos relacionamos siempre con instituciones públicas, artistas, activistas, promotores, gestores. Siempre tuvimos contacto con el exterior. Sin embargo, las instituciones usaron mucho a las comunidades indígenas, porque el zapatismo obligó a volver a ver a las comunidades. TV Tamix participó ya que las producciones que hacíamos en ese momento se lograron con financiamiento del Estado. Teníamos que entregar resultados, específicamente documentales. Íbamos a los museos y festivales, pero nos preguntábamos por qué nunca estábamos en las salas importantes, siempre nos programaban cuando menos gente podía vernos. Tampoco en los museos en Estados Unidos y París teníamos mucho público, sobre todo eran los otros compas de América Latina invitados. En cambio, en la comunidad todo mundo estaba interesado en ver lo que hacíamos, nos hacen comentarios de los contenidos (Rojas Ramírez, 29/01/2022).

Lo que muestra que el material generado por Tamix, posterior a los cursos y las instituciones tiene que ver con el espacio de apoyo de la propia comunidad y su finalización también fue una decisión comunal, pues el proyecto de documentación terminó cuando la asamblea comunal lo decidió. Sin embargo, sus imágenes tienen poder en tanto dispositivos de visibilidad que proponen narrativas divergentes de ritmo, tomas, iluminación, en contraste con los modos occidentales de construir las visualidades. Además, rompen con las estructuras jerárquicas, técnicas, de recursos materiales y humanos, que están prefijadas y parecen inamovibles en las formas cinematográficas institucionalizadas. Así, se formula la importancia de observar los imaginarios en contextos específicos con formas particulares de hacer, y se ejercita un pensamiento visual con espacios de fuga frente a lo que proponen las instituciones como visualidades etnográficas, ya que el reconocimiento del contexto constituye su poder y un proceder de ciudadanía visual.

- **El cuidado y la responsabilidad de las imágenes en la memoria colectiva**

Los trabajos del colectivo audiovisual obtuvieron una beca Rockefeller y sus producciones fueron proyectadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo Nacional del Indio Americano y el Museo de Historia Natural en Estados Unidos. En entrevista Bruno Varela, afirmó que “eran vistos más que como cineastas como chamanes de la imagen” (20/01/2022), ya que su sola presencia –la forma en que vestían y explicaban su trabajo– era muy particular dentro de ese contexto. Sin embargo, en la población los cuestionaron sobre cómo usaban sus imágenes y sus historias para obtener recursos económicos. Aun cuando explicaron en una asamblea que los recursos eran becas de formación, para adquisición de equipo o entraban en el circuito de exhibición para mostrar los resultados institucionales de los programas a los que la comunidad los había inscrito, el pueblo decidió que se terminara el proyecto de TV Tamix. La programación y la oficina cerró en el año 2000. Aunque siguieron realizando proyectos esporádicamente, en los últimos años se han enfocado más en la conservación de los materiales que resguardan.

De ahí que el colectivo siente que tiene una responsabilidad con el uso de las imágenes que produjeron durante los años que se hizo la documentación de las poblaciones. Han devuelto algunos materiales a quienes forman parte de sus grabaciones o, en caso de haber fallecido, a sus familiares. Hermenegildo Rojas Ramírez reflexiona que es como desenterrar a lxs muertxs:

Porque cuando el abuelo murió hace 10 años, tú lo sacas a la vida y eso es fuertísimo. Entonces cargar las emociones de ese momento es muy difícil. Que vuelvan a ver y escuchar a su gente es desenterrar. Pero eso lo hicimos desde hace varios años, la gente lo conoce, lo ha vivido, lo ha sufrido, porque necesita estar a solas, eso nos rebasa, hay gente que se pone mal. No puedes abrir una puerta así. Y otros que sí quieren ver a su familiar.

El poder de la imagen es muy fuerte. Por ello estamos preocupados, ¿por qué tanto se pueden liberar las imágenes?, porque hay imágenes que pueden ser ofensivas. Lo que tenemos grabado, no todo es público, también hay cosas que son muy personales. No se trata de editar pero sí de tener muy claro qué se puede ver en público, qué en familia y qué de manera particular. Para cuidar a la comunidad porque se vuelve espiritual. Va más allá de lo social y lo histórico, hay una condición de la comunidad en ciertos momentos, como en las problemáticas que no deben ser vueltas a poner en el espacio público. Hay una preocupación de cómo se muestran las imágenes, qué se puede ver, nos preguntamos si tenemos que dejar morir las imágenes, porque hay una responsabilidad muy grande, rebasa lo artístico, lo social y lo comunicativo (Rojas Ramírez, 27/01/2022).

Esta inquietud muestra cómo existe una corresponsabilidad con la comunidad, sobre sus actividades y los usos de los materiales que pueden o no mostrarse, tanto en términos poéticos, afectivos, históricos como políticos. Elizabeth Jelin (2002:44) habla de la controversia de los sentidos del pasado que inician con el acontecimiento conflictivo mismo. Es decir, para comprender la configuración de un discurso sobre el pasado se tiene que reflexionar a partir de cómo se conforma el discurso y cómo se resignifica en el paso del tiempo por medio de la disposición de potencias políticas en los lugares de disputa, que forja distintas articulaciones económicas y políticas. Dicha reflexión es muy clara para ellos, en tanto han sido habitantes de la

comunidad, pueden reconocer las problemáticas que ahí se enfrentan y preguntarse cómo puede afectar en el presente develar ciertos materiales. Lo que también los aproxima a una construcción filosófica respecto a las imágenes como entes que pueden vivir, morir o ser desenterrados. Al considerarlas acontecimientos más que objetualidades bidimensionales, su potencia se impone antes de cualquier reconocimiento de aspecto meramente tecnológico, lo que genera una paradoja entre lo que es potencia y la proliferación de sentidos a partir de las condiciones subjetivas en que se muestran.

TV Tamix es una experiencia singular de una práctica social que en principio tenía un fin institucional antropológico desde el programa de medios; pero se dirigió instintivamente hacia la vida que se materializa como un proceso ético-poético a partir de la corresponsabilidad comunal. Sus materiales se encuentran en proceso de digitalización gracias a una beca de la Cineteca Nacional. Sin embargo, para la exhibición de los materiales, ellxs consideran necesario –en algunos casos– pedir permiso en la asamblea comunitaria para decidir si la documentación se pueden mostrar o no. Lo que evidencia una formación de ciudadanía comunitaria con una ética en las acciones poéticas.

Procesos pedagógicos desde lo comunal: CAI

La década de los noventa fue muy importante para desarrollar una cultura audiovisual en la Sierra Juárez. Tiempo en el que se abrieron nuevos espacios para pensar y crear un cine comunitario con una poética propia desde las preocupaciones, necesidades y luchas de la región, que fueron los *leitmotivs* para llevar a la pantalla en aquel momento. Eran *prácticas poético-ciudadanas* que procuraron crear *derechos de raíz aérea*, al dar voz a la heterogeneidad de voces en la zona.

Uno de los pioneros de este proceso fue Juan José García, nacido en Guelatao en 1970. Su reflexión visual se acompañó de la relación con Jaime Martínez Luna cuando fue asistente de La Trova Serrana, agrupación muy reconocida en toda la región por promover los principios de la *comunalidad*. Trabajó desde finales de los ochenta en medios de comunicación de Oaxaca y aplicó sus

conocimientos de radio en la XEGLO. Del mismo modo, comenzó a hacer videos sobre asambleas públicas, fiestas anuales y eventos importantes de la región. En 1992 produjo su primer video editado: un resumen audiovisual de las actividades alrededor de los talleres de música ofrecidos a los niños de la región por los miembros de La Trova Serrana (Magallanes Blanco y Ramos Rodríguez, 2016:123). Y continuó con audiovisuales que mostraban las economías políticas, prácticas culturales y las estructuras sociales encontradas en la Sierra Juárez; por ejemplo, en *Nosotros los serranos*, se enfoca en la ecología de prácticas comunitarias forestales. Los videos de esa época son de corte documental, con su práctica se inicia la mirada contextual en la Sierra a través de procesos audiovisuales que narran las historias locales y transmiten los saberes de la población, lo que produce una reflexión en las siguientes generaciones de cineastas, cuyas prácticas cinematográficas parten de narrativas localizadas. La cineasta Luna Marán reflexionó en entrevista:

Hay una generación que empezó a hacer cine y lo que se llamaba televisión en los noventa. El asunto es que esta generación, por un asunto de racismo institucional de los cineastas formados en escuelas, cuando se hizo el proceso de transferencia de medios se les llamó videastas a los cineastas indígenas; los dejó fuera de toda la historia del cine. El video indígena no está en los libros de cine, ni se enseña en las escuelas porque sus audiovisuales no fueron valorados en su momento (Marán, 10/07/2020).

Luna Marán es una cineasta, escritora y activista serrana, cofundadora del Campamento Audiovisual Itinerante, Cine Too Lab, productora de las películas *La Revuelta* (2022), *Polvo de gallo* (2021) y *Los años azules* (2017). Asimismo, es directora de las películas *Me parezco tanto a ti* (2011) y *Tío Yim* (2019), esta última, un documental sobre su padre Jaime Martínez Luna, creador de los conceptos de *compertencia*, *comunalidad* y *comunalicracia*, que han influido de manera transversal en sus intereses en el cine.

Toda mi experiencia, tal cual de vida, ha sido dentro de los procesos de organización asamblearios, de discusión. Si se suma que crecí en un espacio donde culturalmente

se pone el sentido común al centro y la lógica es el sentido común del espacio, en que para todos es común hacer la fiesta o un tequio, para mí esa es la lógica. Esta forma de vivir y de pensar también fue alimentada por mi padre que todo el tiempo habla de eso. A lo que podemos sumar que mi madre viene de un proceso de formación de gestores culturales comunitarios en Venezuela, entonces yo crecí en procesos de creación colectiva que hicieron mis papás toda mi infancia (22/11/2021).



Jaime Martínez Luna en la película Tio Yim. Imagen tomada de la publicidad del documental, en Internet.

La joven cineasta tuvo acceso a los medios audiovisuales desde los nueve años, ya que su padre fue uno de los fundadores de la radio comunitaria La Voz de la Sierra Juárez y del canal de televisión local Canal 12 Nuestra Visión. Así participó desde niña en las emisiones de estos medios de comunicación, “los cineastas que hacían audiovisuales en Guelatao eran gente local, nunca pensé que el camarógrafo fuera más chingón que el sonidista o el director que el productor, todos éramos iguales. Además, crecí en un contexto donde hay mecanismos de promoción de la cultura propia, todos esos fueron estímulos en mi proceso” (Marán, 22/11/2021).

Estudió Artes Audiovisuales en Guadalajara y regresó a la Sierra Juárez con la intención de crear espacios de aprendizaje no escolarizado del lenguaje cinematográfico. “Me parecería muy lógico, en ese momento, dar talleres de formación audiovisual, porque la gente piensa que solo hay una manera de hacer cine y yo necesito trabajar con quienes piensen que hay otras maneras de hacer” (Marán, 22/11/2021). De ahí surgió el proyecto *Campamento Audiovisual Itinerante* (CAI) que realizó de 2012 a 2019 por medio de La Cooperativa Audiovisual. Las

representantes del proyecto eran Luna Marán, Laura Ramírez y Mariana Musalem; el proyecto finalizó después de su octava edición.

El CAI era un campamento de verano para estudiar cine durante tres semanas en el mes de julio; nació porque Marán recordaba su infancia y los viajes a las poblaciones vecinas que hacía con su escuela como parte de los procesos de aprendizaje comunitario, donde se compartían los modos de vida de los otros pueblos de la región (Marán, 10/07/2020). Cabe destacar que la primera ruptura con las estructuras tradicionales cinematográficas fue que las gestoras, productoras y directoras del CAI eran mujeres jóvenes que trabajaban a partir de un agenciamiento colectivo de vida creativa, subvirtiendo las formas de dominación en su campo artístico, organizado en hegemonías patriarcales en que los hombres se encuentran en los niveles más altos de la pirámide de trabajo⁵⁴, ya sea como directores de filme, guionistas, fotógrafos, productores o directores en la gestación de proyectos. El cambio de posiciones provocaba una transformación sobre cómo entender el trabajo cinematográfico, la mirada para producir espacios de aprendizaje colaborativo así como la visión del mundo en una pantalla. Las experiencias subjetivas de cada una de ellas y el trabajo en cooperación eran la potencia para desencajar las estructuras tradicionales en las relaciones del cine.

Asimismo, la elección de la Sierra Juárez como centro de aprendizaje audiovisual poseía la particularidad de estar ubicada en una cosmogonía diferente, con otras referencialidades teóricas, culturales, físicas del mundo; acentuaba una visión de sentido encarnada en los lugares en que se realizaba cada año, lo que generaba puntos de vista que se movían de un lugar a otro de acuerdo a las particularidades del contexto. Donna Haraway (1995:329) señala que la perspectiva de puntos de vista que no se conocen de antemano crea conexiones para construir mundos menos organizados en torno a ejes de dominación; lo que ocurrió en este

⁵⁴ Si bien el panorama de la industria cinematográfica ha ido cambiando en los años recientes en el país, según datos de la UNESCO y Focus del Observatorio Audiovisual Europeo, aunque México se ubicaba en 2017 entre los 20 países con mayor producción y en los tres primeros lugares de Latinoamérica, hasta ese momento ni siquiera el 40 por ciento de los largometrajes era escrito, dirigido o producido por mujeres. Actualmente, hay una iniciativa para reformar el artículo 307 de la Ley del Trabajo y adicionar diversas disposiciones de la Ley Federal de Cinematografía, al artículo 228 Bis, con el fin de crear el distintivo de paridad en el cine, es decir, la cuota del diez por ciento para garantizar paridad salarial y la inclusión. Lo que ha desatado una polémica en el gremio.

proceso pedagógico en el que se estimulaban otros horizontes para imaginar formas de estar juntxs.

La elección de participantes se realizaba de la siguiente manera: se aceptaban estudiantes de México y América Latina, quienes daban una retribución mínima por alimentación y hospedaje; los estudiantes de la Sierra Norte eran becados. Cada año se itineró en una población zapoteca de la Sierra Juárez: Guelatao de Juárez, San Miguel Amatlán, Ixtlán, Calpulálpam de Méndez, Santa Catarina Lachatao, San Juan Evangelista Analco y Santa María Albarradas.

Para realizar el CAI en cada emisión, se requería que las poblaciones en asamblea comunal aprobaran el proyecto y brindaran los espacios para hacerlo, lo que llevaba negociaciones de varios meses en los que se explicaban los detalles hasta que la gente estuviera de acuerdo y aceptara, “no son procesos en que se hagan las cosas como yo quiero, es un largo consenso de entender los ritmos de la comunidad, no interrumpir y no pensar que porque es importante para nosotras es prioridad para toda la asamblea” (Marán, 10/07/2022). En esta declaración se puede observar cómo la asamblea comunal juega un papel central para propiciar los espacios poéticos comunitarios. Estas prácticas insertas en Sistemas Normativos Internos, en los que existe una interdependencia de cada acción que se realiza acordada con todxs lxs ciudadanxs, posibilitan que una práctica artística implique ya una política y poética ciudadana.

Dentro de las actividades del CAI lxs participantes tenían que dar tequios en beneficio de las comunidades; además de asistir a las clases debían hacer, por turnos, labores como lavar trastes o limpiar los espacios en que pernoctaban. La experiencia de aprendizaje no era únicamente sobre cine sino sobre cómo vivir en una comunidad zapoteca de la Sierra Juárez, respetando sus modos de existencia y sus normatividades. En este sentido, se creaba una epistemología alternativa de conocimiento sensible, tanto individual como colectivo. El conocimiento cinematográfico se articulaba como un espacio a reescribirse desde una perspectiva encarnada en las experiencias de cuerpos que recibían un legado de formas de vida

comunales —desligadas de lo que Paulo Freire llama “la educación bancaria”⁵⁵—, con una memoria que entraña el compromiso y los retos comunes para afrontar la vida y los procesos de creación desde el conocimiento y las acciones conjuntas.

Asimismo, se implementaban asambleas artísticas⁵⁶ para generar acuerdos a lo largo del tiempo que duraba el CAI, de manera que el proceso académico incluía las necesidades de lxs diferentes participantes durante los talleres. Esto también era una forma de transgredir el aprendizaje, como analiza bell hooks (2021:15), pues se respondía a la singularidad de lxs estudiantes reconociendo una relación basada en el conocimiento mutuo a través de la asamblea. Además de charlas sobre *comunalidad, diversidad lingüística y prácticas narrativas*, también hubo una estación de radio comunitaria con entrevistas y opiniones respecto al campamento, así como funciones de cine contemporáneo en las noches. En todas estas actividades podían participar lxs pobladorxs que recibían al CAI, sobre todo lxs niñxs, para quienes se programaron funciones vespertinas de cine para infancias y se impartieron talleres para que conocieran más sobre esta disciplina.

Hubo ejes de trabajo en cada emisión, siendo fundamental la recuperación de las nociones de *comunalidad, compartencia, tequio y asamblea*, así como la forma de vida comunal. Lxs maestrxs invitadxs eran artistas reconocidos a nivel mundial en distintas áreas del cine: dirección, guionismo, producción, animación, experimentación audiovisual, documental⁵⁷, pero también se sumaban creadorxs locales de la Sierra Norte y la ciudad de Oaxaca, todxs tenían la misma relevancia.

En este programa, el cine era un medio de encuentro para compartir saberes y contar las historias propias que no estaban representadas en la pantalla —ya sea de televisión o cine comercial—, que obedecían a las subjetividades deseantes de

⁵⁵ Este planteamiento propone que existe una educación como relación vertical en que lxs estudiantes solo consumen información suministrada por un profesor para almacenarla, basada en contenidos fijos que refieren a una realidad que se presenta como única. En Freire, Paulo (1992). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI. Págs: 73-99.

⁵⁶ Se puede diferenciar las asambleas artísticas, de las asambleas *totomoxtle*, porque las primeras involucran a personas del gremio artístico, como gestores, productores, creadores, etc., que forman o quieren formar parte del circuito del arte; en este caso, estudiantes de cine. En cambio, las *asambleas totomoxtle*, si bien surgen del campo estético, poético o artístico, son un medio o estrategia para dialogar de manera orgánica sobre los desenvolvimientos intersubjetivos de quienes participan, en su marco territorial, proponiendo experiencias poéticas de salida a sus enunciaciones sin interés en entrar en procesos institucionales del arte. Esto implica dos ritmos distintos de enunciación y escucha, como proceso cultural y social.

⁵⁷ Para revisar las actividades de cada campamento se puede recurrir a la página <https://campamentoaudiovisual.org>

sus participantes. En este sentido, se sumaba una política de significación que se accionaba al desplegar el sistema comunal como parte del proceso de aprendizaje, destinado a interferir con las estructuras que continuamente redifican la enunciación del poder desde el espacio cinematográfico, donde el trabajo se estratifica a partir del escalafón que se ocupa en la distribución de labores. Al trabajar todxs de manera colectiva y colaborativa, en los talleres y en la vida cotidiana, se cuestionaban los discursos hegemónicos y las imposiciones de rango, equilibrando los poderes establecidos y propiciando un espacio para reconocer la multiplicidad de contextos desde dónde y qué narrar. En el marco de la comunalidad, desmarcarse de las prácticas institucionales de las jerarquías tradicionales (productor, director guionista, actor) abrió una nueva forma de construir las prácticas cinematográficas desde lo colectivo y los proyectos creados en un entrelazamiento intersubjetivo. El CAI se consolidó como un programa muy exitoso a nivel internacional gracias al apoyo de los municipios de cada población, la infraestructura brindada por lxs pobladorxs y los apoyos de instituciones estatales y nacionales como INCINE.

-El compartir saberes poéticos en la Sierra Juárez

Durante las múltiples entrevistas que tuve con Luna Marán durante estos años (2020-2021), ella siempre reafirmó la importancia de cambiar las posiciones del cine en dos formas: las relaciones de los modos de producción, otorgando igual importancia a cada integrante de los equipos de trabajo, y los procesos narrativos contextuales que pueden propiciar espacios de encuentro con lxs espectadores, quienes pueden reconocerse en aquello que miran.

Marán fue formada por la primera generación de cineastas de la Sierra Norte, así aprendió cómo ellxs respetaron sus procesos narrativos al documentar sus propias historias, fiestas, rituales, tradiciones y deportes. Este tipo de procesos visuales hicieron una fractura en la estructura jerárquica tradicional en la que existe un productor y un director al que se subordinan todxs lxs demás participantes de la producción cinematográfica. Desde este punto de vista situado, inicia el proceso de

ciudadanía de este proyecto, debido a que el cambio de posiciones provoca nuevos contenidos y nuevas formas de pensar las propias prácticas artísticas.

En las producciones de cine occidental se encuentran las categorías identitarias de: productor(a) ejecutivo(a), director(a), asistente de dirección, jefe(a) de locaciones, diseñador(a) de producción, director(a) de arte, diseñador(a) de vestuario, estilista, director(a) de casting, director(a) de fotografía, director(a) de sonido, compositor(a), sonidista, camarógrafo(a), guionista, vestuarista, actor/actriz, asistentes, etcétera. Quienes forman parte de las diferentes categorías del trabajo cumplen un rol estricto y no pueden salirse del mismo durante una producción fílmica (de hecho, funcionan de la misma manera más allá de las producciones). En cuanto a los horarios de trabajo, durante los rodajes las personas de menor rango, como asistentes o técnicos, dedican muchas más horas que directores o productores, sin un pago extra por el tiempo dado. Sucede igual en el sistema económico, donde predomina la desigualdad de salarios en función del género y por actividad, como lo marca la Iniciativa a reformar la Ley Federal de Cinematografía en México, en el cambio al artículo 27, en el que se solicita la paridad salarial⁵⁸. No obstante, en el caso de los proyectos realizados por el CAI existe una ruptura con esta estructura jerárquica tradicional. Si bien los estudiantes proponían sus ideas de manera individual, en asamblea se elegían algunas de ellas, se designaba un director, y también se constituía la organización para filmar, de modo que lxs participantxs podían asumir uno o mas roles en el marco de la grabación. La idea de la asamblea para decidir las ideas y los roles de la práctica cinematográfica desarticula la forma tradicional de organización de la disciplina.

Luna Marán (10/ 07/2020) observa que en el cine existe un racismo y clasicismo intrínseco conforme la pirámide de mando va en ascenso. Hacia la cima de la pirámide la piel es más blanca y hay más hombres. Los puestos de poder son otorgados en torno al color, el género y la economía. Las personas de piel morena u oscura, con una clase social media o baja y con rasgos indígenas, solo pueden participar en los escaños menores de la producción. En el reordenamiento del trabajo

⁵⁸ Véase:

http://sil.gobernacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2023/03/asun_4505781_20230308_1678209981.pdf

ya no es importante el color de la piel ni las economías dominantes, sino las ideas desarrolladas.

La reorganización de los medios de trabajo permite la producción de otras narrativas, a través de la asamblea se pueden ir desarrollando miradas diversas sobre cómo narrar. Se desdibuja la jerarquía de clases sociales dominantes y de género, porque se prioriza la importancia de los saberes como resultado de las experiencias. Las formas de violencia predominantes en el cine quedan excluidas, así como sus temáticas tradicionales, lo que provoca nuevas formas de organizar el presente y el futuro de los espectadores que enfrentan este nuevo cine a partir del reconocimiento de sus intereses. Por tanto, los procesos estéticos resultan más experimentales respecto a las tomas y el uso del tiempo ya que, mientras están formándose bajo los procesos cinematográficos durante las tres semanas que duran los talleres, era fundamental cuestionar la responsabilidad de quienes hacen las poéticas cinematográficas y sus formas de pensar visualmente desde otros puntos de partida, con el fin de provocar otras afectividades en el público al sentirse reconocido e interpelado por el cine que se está produciendo.

Esto era impulsado, al mismo tiempo, con las actividades cotidianas extra-cinematográficas pues, al tener una corresponsabilidad de los deberes para el mantenimiento de la vida común, se entendía de manera más orgánica que las relaciones de poder obedecen a un modo de producción de vida occidental distinta a los modos de vida de la Sierra Norte donde la colaboración predomina.

Si bien el CAI fue una continuación de lo que ya había iniciado la primera generación de cineastas de la Sierra, sus fundadoras eran egresadas de universidades de cine en México, instituciones que daban oficialidad a sus prácticas artísticas, y tenían muy claro que estaban buscando intencionadamente estos espacios de ruptura para pensar las responsabilidades de los hacedores de la industria cinematográfica, cuestionar las prácticas artísticas en el cine y hacer uso de lenguajes más próximos a sus contextos. Además, como habitantes de poblaciones con Sistemas Normativos Internos, estaban interesadas en que hubiera un entendimiento de sus formas de vida. A través de los talleres dieron visibilidad y reconocimiento a otros procesos de trabajo basados en la *comunalidad* y la

compartencia, integraron al trabajo cinematográfico la realización de asambleas para llegar a acuerdos de cómo organizarse y realizar los proyectos; asimismo, devolvieron al pueblo sede su hospitalidad con tequios en los que, sin ninguna jerarquía, todxs debían realizar acciones en beneficio comunal. Compartieron tanto los saberes técnicos de esta práctica audiovisual como las diversas formas de conocer, imaginar y construir el mundo, propuestas en la forma de coordinar los proyectos.

El Campamento Audiovisual Itinerante rompía con las formas pedagógicas históricamente construidas del cine porque tenía una implicación en el trabajo colaborativo en beneficio de todxs, por ello, tanto las actividades de la vida cotidiana como las prácticas cinematográficas implicaban espacios para compartir saberes y modos de hacer colectivos.

Abono: Lluvia *giè' diix*

La Sierra Norte de Oaxaca ha sido un bastión fundamental para entender las políticas comunitarias de los Sistemas Normativos Internos, así como las prácticas comunales en la música y el cine de México. Sus marcos de referencia parten de su propio sistema filosófico de saberes construidos con nociones propias, como *comunalidad* y *compartencia* de Floriberto Díaz Gómez en la Sierra Mixe y Jaime Martínez Luna en la Sierra Zapoteca, quienes, involucrados en las luchas forestales y por el territorio, construyeron su proceso ontológico desde esas experiencias.

Las prácticas musicales y audiovisuales tienen una fuerte implicación ética comunal, ya que nacieron en el marco de la resistencia de la lengua y del cuidado de la tierra, por tanto, sus prácticas de vida rechazaron constituir una réplica del Estado y de las formas colonizadoras de la sensibilidad estética. Desde ese espacio han ido configurando *prácticas poético-ciudadanas giè' diix*.

VI. BACUZAGUI EN EL ISTMO OAXAQUEÑO

Hay que oponer el hecho de que la danza vibrante de las luciérnagas se efectúa precisamente en el corazón de las tinieblas. Y que no es otra cosa que una danza del deseo formando comunidad.
GEORGES DIDI-HUBERMAN

Las luciérnagas son llamadas *Bacuzagui* en zapoteco del Istmo. Las luciérnagas, para Georges Didi-Huberman, son “luces menores: desterritorializadas, políticas, colectivas” (125:2012), acaso el gesto luminoso de personas como Francisco Toledo y Lukas Avendaño, ambos nacidos en el Istmo oaxaqueño. Este apartado aborda el recorrido intermitente del artista plástico juchiteco y del bailarín-coreógrafo tehuano, cuya luz nace en una región geopolíticamente estratégica en los caminos comerciales mexicanos. Una zona que a través de dos siglos ha estado pugna constante en tratados nacionales e internacionales. Sin embargo, el alma de los zapotecxs del Istmo oaxaqueño se mantiene en resistencia. Ejemplo de ello son las relaciones que desde el arte estableció Toledo para hacer de este el primer municipio libre del priismo, y Lukas Avendaño, quien hizo un reclamo internacional por la actual situación de desaparición forzada en México.

Llanuras donde el viento corre

El Istmo mexicano ha sido considerado históricamente como un área geopolítica importante por su ubicación estratégica para el desplazamiento de rutas comerciales, pues separa las riberas del Océano Atlántico de las costas del Océano Pacífico a lo largo de 220 kilómetros, siendo un límite entre América del Norte y América Central.

Abarca los estados de Oaxaca y Veracruz. Dentro de la geografía veracruzana, están las ciudades de Coatzacoalcos, Minatitlán y Acayucan. En el territorio oaxaqueño, forman parte del Istmo los distritos de Juchitán de Zaragoza, que cuenta con 22 municipios, y Tehuantepec, que tiene 19 municipios; donde las cuatro poblaciones más importantes son Juchitán de Zaragoza, Santo Domingo

Tehuantepec, Matías Romero y Salina Cruz. Su influencia geográfica, económica y cultural se amplía a Cárdenas y Huimanguillo en Tabasco, así como Cintalapa y Arriaga en Chiapas. Este capítulo se centra en la región comprendida en el estado de Oaxaca.

Las actividades económicas de la región se dividen en: ganadería –se cría ganado vacuno, ovino, caprino y porcino–, actividad pesquera y de mariscos, agricultura –se siembra sandía, maíz, caña de azúcar, ciruelo, sorgo, frijol, ajonjolí, calabaza, cacahuete, jitomate, sorgo, mancho y chile–, y comercio (Rea Ángeles, 2013:19-22). Existen fábricas de cemento y cal en la población de Lagunas, y una refinería de Pemex en el puerto de Salina Cruz, que también forma parte de la industria salinera y donde además está el Ingenio Azucarero Santo Domingo. También hay empresas distribuidoras de Nissan, Volkswagen, Caterpillar, DINA, Coca-Cola, Grupo Modelo, Telmex, Comisión Federal de Electricidad, bancos y tiendas de autoservicio como Wal-Mart y Liverpool. Hay cuatro mercados y diversos tianguis. Dispone de una delegación de la Secretaría de Relaciones Exteriores, además de bibliotecas, Casa de la Cultura, y escuelas de educación superior como el Instituto Tecnológico del Istmo, el Instituto de Estudios Superiores del Istmo de Tehuantepec, la Universidad IMECA y la UNID, además de la Radio Comunitaria de Juchitán de Zaragoza (Rea Ángeles, 2013:19-22).

Su orografía es sobre todo planicie; debido a que el viento corre a grandes velocidades se han propuesto proyectos nacionales, como la planta de energía eólica entre Juchitán y La Ventosa, y el parque energético La Venta II, que no se han concluido debido a la incertidumbre de las localidades sobre la huella ambiental, los ingresos y la repartición de beneficios entre lxs pobladorxs.

En el territorio está habitado en su mayoría por zapotecas, también hay comunidades de mixes, zoques, huaves y chontales, que tienen una presencia importante debido a la migración regional. Por ser una ruta comercial, también hay migrantes de otras partes del mundo que por siglos se han asentado en la zona. Todo esto ha construido una cultura compleja, con un imaginario muy singular debido a los procesos interculturales.

Esta singularidad intercultural zapoteca de la zona istmeña ha permeado el imaginario nacional, debido al interés de artistas extranjeros, como el cineasta ruso Serguéi Eisenstein que en *Viva México*, película inconclusa iniciada en 1930, en el apartado “La Sandunga”, muestra la vida del lugar como un matriarcado, donde se presencia la desnudez y la alegría de los cuerpos, el mercado, la flora y fauna, la fiesta y las costumbres.

En diciembre de 1922, Diego Rivera hizo su primer viaje al Istmo de Tehuantepec por una comisión del entonces secretario de educación pública José Vasconcelos, quien en *Ulises Criollo* dedica varios párrafos a describir su relación con Juchitán, además de los procesos históricos que la región había atravesado políticamente. Esta tierra marcó la obra de ambos intelectuales.

Rivera en sus murales, pinturas de caballete, acuarelas y dibujos, dejó las huellas del istmo oaxaqueño, particularmente de las tehuanas. Su pieza *Baile en Tehuantepec* de 1928 es hoy una de las más conocidas y ha sido incluida en numerosas exposiciones internacionales. El muralista mexicano viajó en varias ocasiones a este territorio y, entre 1953 y 1956, poco antes de su muerte, elaboró el mural *Río de Juchitán o Los baños de Tehuantepec* con técnica de mosaico veneciano.

En la década de los treinta, Frida Kahlo llegó al Istmo de Tehuantepec con Diego Rivera y se sintió identificada con una sociedad en la que prevalece el matriarcado en el comercio, pues las mujeres son las que llevan la vida de los mercados. De ahí que en el imaginario nacional las istmeñas tengan la independencia para asumir el poder en sus casas y en la política. La artista se sentía identificada con la idea de que las mujeres participen en la vida pública del lugar. En 1943 pintó *Autorretrato como tehuana*, donde viste uno de los trajes de gala del Istmo y en la frente tiene a Diego Rivera. Además, adoptó la indumentaria de la región para el resto de su vida, lo que dio mayor visibilidad a esta cultura.

Esta idealización de lo femenino está ligada, por un lado, a la libertad corporal de las mujeres, cuya presencia no pasa desapercibida; algunas crónicas, por ejemplo, relatan que se bañaban desnudas en el río de Tehuantepec. Por otro lado, a sus habilidades comerciales en los mercados de la región. Sin embargo, la utopía

femenina tiene sus aristas, ya que por mucho tiempo se les ha practicado el rito de la Baláhna; aunque la *vox populi* dice que inició en tiempos de la conquista como una forma de comprobar que las mujeres no hubieran sido tomadas por algún español antes de casarse, el rito ha continuado hasta hoy en algunas poblaciones de la región. Después de la boda, familiares de los recién casados hacen guardia en la puerta para esperar que el pañuelo blanco colocado en la cama sea manchado y expuesto.

Los espacios formales de decisión hasta finales del siglo pasado fueron ocupados por los hombres. Las mujeres ascendieron al poder con dificultades; por ejemplo, la primera presidenta del istmo fue Rosario Villalba de 1997 a 1999, en Ciudad Ixtepeji, a quien, por asistir a fiestas y velas, los medios de comunicación locales y sus enemigos políticos llamaron Chayo Pachangas (Dalton, 2012:173), apodo que pretendía minimizar su gobierno. Cuatro mujeres más accedieron a ser presidentas municipales en 1999: Adelina Rasgado Escobar en Asunción Ixtaltepec, María Luisa Matus Fuentes en San Francisco Ixhuatlán, Irma Ramírez Medina en Santiago Niltepec y Adelma Nuñez Gerónimo en Santo Domingo Zanatepec (Dalton, 2012:33-34). Las amenazas, los ataques de prensa, así como los enfrentamientos políticos fueron, durante sus primeros años en el poder, situaciones en las que prevalecía la angustia.

La idealización de lo femenino y la singularidad de la fauna del lugar también derivaron en una construcción surrealista de la región, como lo muestra la fotógrafa Graciela Iturbide en su serie *Juchitán de las mujeres*, capturada entre 1979 y 1988, en la que recoge imágenes icónicas como *Nuestra señora de las iguanas* (1979), fotografía que inmortalizó a una tehuana con cinco iguanas en la cabeza, a la manera de una Medusa que tiene el poder a partir de su ecosistema, y *Manos poderosas* (1986), una imagen que recupera una antigua tradición en que las mujeres sueñan con sus manos, salen en su búsqueda y las encuentran en un árbol de forma casi perfecta, cuando regresan las adoran en sus altares. O *Magnolia* (1985), fotografía que retrata a un integrante de la comunidad *muxe*, término zapoteca que, como analiza Lukas Avendaño (2019), refiere a la *muxeidad* como “un hecho social total”, es decir, la *muxeidad* forma parte de la cultura zapoteca del Istmo oaxaqueño en

tanto lxs muxes están insertos en las prácticas culturales de esa región y cumplen los compromisos y responsabilidades en las dinámicas internas de los pueblos. Lxs muxes asumen roles culturales de no varones, están activos económica y afectivamente apoyando a sus familias y sus poblaciones, además se encargan de los procesos estéticos, como las coreografías de danzas o los arreglos de fiestas patronales y civiles, por lo que son parte importante de sus comunidades.

- ***Eco entre dos océanos***

En *Ensayo sobre el reino de la Nueva España* de 1811, Alejandro de Humbolt describe el territorio del Istmo como un espacio productivo debido a su generosa naturaleza, a la que solo le faltaba el trabajo de los colonizadores. La región cuenta con cualidades para convertirse en una economía autónoma y sus pobladores lo reconocen; por ese motivo trataron de independizarse entre 1823 y 1825, bajo la denominación de Provincia del Istmo, pero no lograron. En 1852 intentaron nuevamente con el nombre de Territorio del Istmo; tampoco lo consiguieron. Sin embargo, se estableció un interés estratégico en la zona, confirmado en 1853 con el tratado de Gadsen, con el que el gobierno mexicano concedió a Estados Unidos el derecho de construir un ferrocarril para que transitaran sus tropas y armas (Revel-Mouroz, 1972; Prévôt-Schapira, 1994; Saraiba Russell, 2000).

Así, se reorganizaron las estrategias comerciales entre las costas atlánticas y pacífica; Eduardo Rojas explica (1991:6-11) que en 1842 Antonio López de Santa Anna decretó la primera construcción ferroviaria, dando la concesión a José Garay, quien en 1847 traspasó sus derechos a los ingleses John Scheider, Manning y Mackintosh (cónsul de México), lo que constituiría una problemática importante con la concesión de la guerra que se perdió con Estados Unidos, en la que se cedió Nuevo México y Alta California y en la que también se pedía el paso por el Istmo de Tehuantepec, a lo cual el gobierno mexicano se negó. Los ingleses intentaron apoderarse de la zona y el Estado mexicano desconoció el tratado de Garay. Los ingleses se aliaron con el norteamericano Louis Hargous y buscaron inversionistas en Nueva York resaltando las ventajas comerciales, políticas y militares de

Tehuantepec. La presión y la necesidad de mantener el control del territorio por parte del gobierno mexicano lo llevó a desconocer la concesión de Garay en 1851.

Armando Rojas (1991:19-49) explica que en mayo de 1852 se autorizó a la compañía mixta de mexicanos y estadounidenses Sloo la construcción del ferrocarril, pero, al no tener las libertades ofrecidas a Garay, el problema político llevó al presidente Comonfort a desconocer la concesión. En 1859 el presidente Benito Juárez firmó el Tratado McLane-Ocampo en el que concedía a Estados Unidos el paso a perpetuidad por el Istmo de Tehuantepec, además daba facultad para que las tropas militares resguardaran la zona, sin embargo, Estados Unidos no llegó a ratificar el tratado, que quedó inválido. La problemática continuó entre ambos países, sin embargo, bajo la política porfirista la vía ferroviaria se fue construyendo por tramos hasta concluir en 1894 con la construcción de 309 kilómetros.

En 1907, con la terminación de la construcción de los puertos de Salina Cruz y de Coatzacoalcos por la compañía inglesa Pearson and Sons Ltd, encargada también de la línea ferroviaria, el ferrocarril del Istmo tuvo un transitorio apogeo respecto a la movilidad de azúcar entre la cuenca pacífica y la costa oriental de Estado Unidos (Covarrubias, 2004:219); pero la apertura del Canal de Panamá en 1914 y la Revolución llevaron al uso del ferrocarril hacia fines militares. No obstante, el petróleo descubierto por Pearson provocó la construcción de los primeros pozos y una refinería que, desde 1938, fueron nacionalizados y convirtieron en el motor del desarrollo de la zona hasta finales del siglo XX (Leonard/Prevot-Schapira/Velazquez/Hoffmann, 2009:27-29).

Desde el último cuarto de siglo XX se ha intentado instaurar un corredor de comunicación transoceánico a través de distintos proyectos. El Servicio Multimodal Transístmico (conocido como Alfa-Omega) fue lanzado en 1980 por el entonces presidente López Portillo, pero por sus enormes requerimientos financieros y la crisis de 1981 no tuvo éxito. En 1996 Ernesto Zedillo creó el Programa Integral de Desarrollo Económico para el Istmo de Tehuantepec (conocido como Megaproyecto del Istmo) que desarrolló infraestructura ferroviaria, carretera, portuaria y urbana. A éste siguió el Plan Puebla-Panamá en 2001, durante el sexenio de Vicente Fox, que buscó la integración económica mesoamericana y políticas de inversión para

fomentar el desarrollo de la región, pero las negociaciones eran difíciles y los objetivos carecían de unidad. En 2007 se buscó implementar el Sistema Logístico del Istmo de Tehuantepec, sin embargo, la inversión era mayúscula y no había promesa de recuperarla. En 2013 fue lanzado el proyecto Plan Istmo Puerta de América, que buscaba la inversión de China, sin embargo, la complejidad de las políticas públicas y los problemas de tecnología imposibilitaron su realidad (Torres Fregoroso, 2017:127-149).

La Ley Federal que autoriza la creación de Zonas Económicas Especiales, aprobada en 2016, ha permitido que actualmente se desarrolle el proyecto Corredor Transístmico (2019-2024), que vislumbra la innovación de los puertos de Coatzacoalcos y Salina Cruz, el recobro de la vía férrea entre las dos poblaciones y la cimentación de carreteras vinculantes. Sin embargo, organizaciones como la Asamblea de Comuneros de Santa María Xadani, la Asamblea de los Pueblos Indígenas del Istmo en Defensa de la Tierra y el Territorio, la Asamblea General Comunitaria de Puente Madera, la Asamblea Oaxaqueña en Defensa de la Tierra y el Territorio, Axolote Radio, Casa de los Pueblos Indígenas Samir Flores Soberanes, Casa Okupa Chiapas, el Centro Mexicano de Derecho Ambiental, el Centro de Derechos Humanos-Tepeyac, entre otras, se oponen al corredor, a través de un manifiesto publicado en noviembre de 2021 que rechazan todo usufructo empresarial, la corrupción institucional y la falta de inclusión de las poblaciones. Motivo por el que el manifiesto del Encuentro en Defensa de Nuestros Bienes naturales y comunales “El Istmo es nuestro”⁵⁹ rechaza el corredor y todos los megaproyectos.

Ahora bien, este espacio fue moldeado por prácticas precolombinas de circulación comercial y cultural, donde predominó un eje de intercambio de poniente a oriente por encima de ordenamientos territoriales de norte a sur (Viqueira, 2002; Delgado, 2005). Esto ha generado dos rutas paralelas comerciales y religiosas, con dos universos socioculturales contrastados: la vertiente atlántica (sotavento) – espacio de interacción y confrontación entre españoles, afroestizos e indígenas nahuas y popolucas, en la que finalmente dominó el mestizaje colonizador–, y la

⁵⁹ <https://www.redcigtalpan.org.mx/blog/2021/11/17/declaratoria-el-istmo-es-nuestro/>

vertiente pacífica (zapoteca), con población indígena dedicada a la agricultura, pesca, comercio y ganadería, conformada por mixes, zoques, huaves, chontales, mixtecos y sobretodo zapotecas, quienes al mantener una hegemonía sobre el auge económico les ha permitido conservar su identidad hasta hoy (Leonard/Prevot-Schapira/Velazquez/ Hoffmann, 2009:32-35).

La región correspondiente al estado de Oaxaca compuesta por la vertiente pacífica ha cuestionado los proyectos de energía eólica. En 2004 se creó la Coordinadora en Defensa del Territorio y de los Pueblos Indígenas del Istmo que, integrada por 13 organizaciones sociales y autoridades civiles y agrarias de alrededor de 30 comunidades, se niegan a continuar con estos proyectos debido a: 1) que las empresas han limitado la información a las poblaciones sobre aspectos técnicos y adversos que pueden ocasionar, 2) no revelan el precio en que venderán la electricidad para evitar una repartición más equitativa de las ganancias, 3) la llegada masiva de proyectos eólicos no ha tenido el efecto esperado en la mejora de las condiciones de vida de las localidades, 4) los proyectos han acentuado las asimetrías socioeconómicas entre quienes arriendan sus tierras y quienes no, avivando el rechazo de sectores de la población local, y 5) el Istmo es uno de los corredores de aves migratorias más transitados del mundo y, por el número de autogeneradores instalados, ha aumentado la tasa de mortalidad de aves migratorias pero sobre todo especies locales. (Nahmad, 2011: 81-115). De ahí que la lucha se haya acentuado durante estos años.

Francisco Toledo, la Casa de la Cultura de Juchitán y la COCEI

Además del matriarcado, la cultura *muxe*, la vestimenta de la región, la comida – como los tamales de iguana– y las canciones, el pintor Francisco Benjamín López Toledo también se ha convertido en símbolo de la cultura del Istmo para los extranjeros. Nació en la colonia Tabacalera de la Ciudad de México en 1940 –“por accidente, nunca tuve una liga con ese lugar, uno es de donde se siente” (Abelleira, 2001)– donde su mamá Florencia Toledo, de Ixtaltepec, se encontraba de visita. A las pocas semanas de su nacimiento, madre e hijo ya se encontraban de vuelta en

Minatitlán viviendo con su padre Francisco López, de Juchitán, y tres hermanos más⁶⁰.

La familia del pintor se consideraba juchiteca. Él no habló zapoteco, ni vivió en la región más que por temporadas vacacionales durante su infancia, cuando visitaba el taller de zapatos de su tía abuela, con quién aprendió historia y tradiciones, así como diferentes oficios y labores artesanales. A los 11 años ya estaba instalado en Oaxaca y prefería ir a la Escuela de Bellas Artes que a sus clases regulares.

Su padre quería que estudiara derecho, pero su interés estaba puesto en el conocimiento de los sentidos a través de las posibilidades plásticas. Ya en la Ciudad de México conoció a Roberto Donís, con quién aprendió técnicas de pintura, sin excluir de su imaginario las historias de sus abuelxs. A los 19 años tuvo su primera exposición individual en la galería de Antonio Souza, ya con el nombre de Francisco Toledo, sugerido por el galerista. Tuvo la fortuna de vender todas sus obras que le dieron el dinero para su primer viaje a Europa.

En 1960 se instaló en París, donde realizó una estancia de cinco años en la que se dedicó a pintar y conocer diversos universos visuales, no sólo occidentales. El Museo del Hombre, de pintura primitiva australiana, le procuró la reflexión sobre los imaginarios de su propia región que desarrolló esos años y los posteriores. El acompañamiento de Rufino Tamayo fue fundamental en esa etapa. Y de 1961 al 1962, también fue importante el apoyo de la artista Bona Tibertelli, quien viajó con él a Juchitán y, a decir de la escritora Adriana Konzevik Cabib (2021), probablemente fue quién le sugirió que adoptara la indumentaria blanca y los huaraches. En sus estancias en Europa y Nueva York, modificó las coordenadas de la mexicanidad usuales entre artistas connacionales en el extranjero y construyó un personaje conscientemente que, al igual que sus obras, proponía una reflexión entre lo mítico primigenio y su contemporaneidad (Molina, 2017:21-23).

⁶⁰ Ambas comunidades de sus padres pertenecen al Istmo oaxaqueño.

Me interesaba la música, sobre todo la flauta y el tambor. Mandaba obras a París, y con el dinero patrociné un disco, y le pagué a un profesional de Bellas Artes para que lo dirigiera (Toledo en Krauze, 2019).

En su primera vuelta a Juchitán con Tibertelli, a decir del crítico de arte Fernando Gálvez (2023), tiene un primer acercamiento con los músicos tradicionales, que más tarde lo llevó a promover la grabación de discos de música tradicional –sones istmeños y canciones zapotecas que se tocaban con flauta de carrizo, percusiones de caparazón de tortuga y baquetas de cuerno de venado– que negoció con el Instituto Nacional Indigenista, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y Radio Educación UNAM.

Gálvez narra que la proximidad de Toledo con los músicos de distintas comunidades, lo acercó a los campesinos que habían heredado la tradición musical, muchas veces lírica, de sus padres y a reconocer el contexto en que se escuchaban las melodías. También implicó una relación de confianza, pues algunos campesinos que habían encontrado piezas prehispánicas en sus campos de cultivo se las dieron al artista juchiteco para su preservación.

Toledo hacía dibujos para tapices en Teotitlán del Valle, “eso me daba de comer, me iba a México para venderlos y expuse en la galería Juan Martín (Toledo en entrevista con Krauze, 1997). Conoció a socióloga y escritora Elisa Ramírez Castañeda en 1968, con quien viajó a Oaxaca, tuvieron una hija, Laureana, y un hijo, Gerónimo. Años después intentaron crear un Museo en Teotitlán del Valle, sin éxito.

Por vía de Rufino Tamayo⁶¹, Toledo conoció a Víctor Bravo Ahuja que les dio la posibilidad de restaurar la sacristía de la iglesia de Juchitán –que había sido escuela– y así surgió la Casa de la Cultura de Juchitán (*Lidxi Guendabiaani*, en zapoteco). Fue un periplo que inició con una biblioteca, una sala arqueológica, una sala etnográfica y un espacio para talleres, que se inauguró en 1972 con el apoyo de

⁶¹ Cabe recordar que en ese periodo al tener Toledo una relación cercana con Rufino Tamayo, donó parte de una colección de piezas que guardaba en acervo al Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo para su inauguración en 1974.

un patronato que había donado parte de las piezas arqueológicas (Ramírez Castañeda, 2022).



Casa de la Cultura de Juchitán. Imágenes tomada del Sistema de Información Cultural.

Dicho centro cultural dependía del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuyas líneas de cultura diferían con los intereses de Toledo y Ramírez Castañeda, que centraban su atención en hacer un centro que fuera importante para toda la población. Simultáneamente, en Juchitán había conflictos políticos, en tanto había un candidato independiente al partido oficial (PRI). Al perder las elecciones, éstas se impugnaron y Lorenza Santiago, una de las participantes del mitin político, fue asesinada; el ejército intervino y la directora de la Casa de la Cultura lo hospedó en el patio del centro cultural, lo que molestó a Toledo y Ramírez, quienes organizaron un mitin para destituir de su cargo a la directora –que tenía menos de un año en funciones– por haber dejado entrar a los soldados; manifestación a la que se sumaron los dirigentes de la Confederación de Estudiantes Juchitecos (Ramírez Castañeda, 29/11/2022). En 1973 con la colaboración de Víctor Flores Olea crearon un segundo patronato independiente del INBA, en el que se incluía a estudiantes de la Confederación de Estudiantes Juchitecos, quienes eventualmente se convirtieron en la COCEI, que tenían voz y voto para hacer actividades culturales. (Ramírez Castañeda, *ibídem*).

Entre los principales coordinadores de la Casa de la Cultura estaban Macario Matus, director de la misma, Francisco Toledo, que financiaba las actividades, el escritor Víctor de la Cruz, que se encargaba de la teoría de la lengua zapoteca y las tradiciones orales, y Elisa Ramírez, quien se encargaba de la investigación y realizaba la edición de *Guchachi'Reza (La iguana rajada)*, una revista bilingüe en español y zapoteco que reivindicaba la memoria histórica y cultural de los zapotecas

del istmo. Aunque era una revista local, también incluía textos provenientes de otras latitudes, de escritores como Verónica Volkow, Carlos Monsiváis o Seamus Heaney (Debroise, 2007:249).

Les interesaba la documentación, historia y tradiciones, así que se hicieron publicaciones como *Títulos primordiales*, que reforzaba la lucha agraria; *Los cancioneros*, para enseñar la lengua, porque la gente no estaba alfabetizada en zapoteco, sabía las letras, sabía hablar, pero no leer; *Las Salinas*, que fomentaba el uso de las salinas (Ramírez Castañeda, *ibídem*). En el espacio, que era mucho más autónomo después de los cambios institucionales, había conferencias, charlas, proyecciones de películas, publicaciones, talleres de zapoteco, una biblioteca infantil, también trabajaron con artesanos, y crearon la primera biblioteca pública interesada en impulsar y crear ediciones propias (Gálvez, *ibídem*).

Las exposiciones contemporáneas se proponían considerando artistas de otras partes de México, Europa y Estados Unidos; por ejemplo, se realizó una exposición de Henry Cartier Bresson sobre las imágenes del Istmo de Tehuantepec. Luego, se buscaron más series fotográficas de la región y se mostraron piezas de Manuel Álvarez Bravo y Tina Modotti, entre otros fotógrafos importantes que fueron a Juchitán (Gálvez, *ibídem*). Del mismo modo, Toledo invitó a Graciela Iturbide a visitar la región, tiempo en que realizó su serie más emblemática, *Juchitán de las mujeres*, de 1979. Del mismo modo, se abrió el espacio para jóvenes que estudiaban y presentaban sus obras ahí también. Así se convirtió en un lugar donde podían presentarse artistas de renombre y artistas locales, mostrando el abanico de múltiples perspectivas en la creación artística.

Si bien Francisco Toledo no formaba parte de la COCEI, abrió las puertas de su espacio para su gestación en tanto se permitía el debate abiertamente libertario. Ahí se reunieron estudiantes juchitecos sobre todo del Tecnológico del Istmo, la Normal y centros de nivel medio de la región, profesores, así como jóvenes que habían formado parte del movimiento de 1968 y que regresaban a su natal población con las ideas de la democracia que emergieron de aquel movimiento como el socialismo y comunismo.

Aunado a ello, en 1964 había comenzado un proceso lento de privatización de la tierra que llevó a los campesinos zapotecas a reclamar el resto a las tierras comunales de Juchitán; mientras que los proyectos federales, sin consultar, habían decidido nuevamente convertir al Istmo en una región de la industria azucarera, petrolera, ferroviaria y de la construcción, con la evidente subida de costos para la vida cotidiana. Además del rechazo continuo del partido en el gobierno (PRI) para celebrar elecciones internas democráticas, todas estas circunstancias propiciaron una coalición entre campesinos, estudiantes y obreros de las industrias de la zona, que se organizaron para crear conciencia en la población y en contra de funcionarios corruptos (Kraemer Bayer, 2004:137). Sus objetivos eran apoyados por una mayoría de habitantes zapotecas, debido a que utilizó la lengua zapoteca para expresar su ideología, sus luchas y su conocimiento histórico (Rubin, 2003:153).

Este movimiento fuera de la capital del país fue muy particular y tuvo una visibilidad nacional, debido en parte a estrategias de difusión generadas por la Casa de la Cultura. Por ejemplo, en la revista *Guchachi'Reza* se documentaba el movimiento popular, los testimonios, demandas y las desapariciones por cuestiones políticas. Y en ese periodo Francisco Toledo realizó su primera obra política: *Libertad a Víctor Yodo*, la cual formó parte de una serie de grabados para protestar por la desaparición del joven juchiteco Víctor Pineda Henestrosa, el 11 de julio de 1978 durante un enfrentamiento entre la COCEI y priistas (Nahon, 2017:124).

En dicho movimiento ya habían sucedido varios momentos de represión, por lo que Toledo se valió de sus relaciones intelectuales para dar visibilidad a la lucha estudiantil y campesina. La comunidad cultural mexicana estaba en contra de los acontecimientos acaecidos en 1968 y 1971, ya que los asesinatos, las desapariciones y la represión eran responsabilidad de los gobiernos priistas, por lo que apoyó el levantamiento con la difusión de textos e imágenes. El movimiento tenía una estética distinta ya que las mujeres marchaban ataviadas de tehuanas, lo que generó un impactó mediático e hizo que muchos fotógrafos tomarán imágenes de las manifestaciones para promoverlas en diferentes medios, como Rafael Doniz, Pedro Meyer y Graciela Iturbide (Gálvez, ibídem). Toledo también invitó a lxs escritores Carlos Monsiváis, Manuel Buendía y Elena Poniatowska para que observaran lo que

ocurría y lo compartieran con el mundo (Debroise, 2014:249). Así, Juchitán se convirtió en 1980 en el primer municipio que se emancipó del PRI en todo el país. De un día para otro, emergió como un lugar de soberanía debido a la lucha de campesinos y estudiantes, y el apoyo de intelectuales mexicanos que visibilizaron las demandas y problemáticas que se enfrentaban en el municipio, protegiendo al Ayuntamiento Libre de Juchitán de una posible represión militar (Debroise, 2014:249).

El crítico de arte Fernando Gálvez afirma que la COCEI alcanzó su triunfo por las acciones del artista juchiteco, “fueron las gestiones con los grupos intelectuales y periodistas nacionales que realizó Toledo, las que dieron difusión al movimiento a través de sus imágenes y crónicas. Habían hecho intentos de emanciparse del partido oficial, sin éxito. Sin embargo, Toledo había invitado en varias ocasiones a fotógrafos y escritores a Juchitán; una de esas ocasiones fue definitiva, cuando en el municipio se hizo una votación a mano alzada en la plaza, reuniendo a la población entera y refrendando el triunfo electoral de la izquierda” (ibídem).

La COCEI gobernó la ciudad hasta 1983, cuando las autoridades estatales y nacionales la derrocaron; luego continuó sus movilizaciones radicales y, entre 1986 y 1989, participó en un gobierno municipal de coalición, posteriormente ganó las elecciones de 1989, 1992 y 1995, lo que permitió que se convirtiera en uno de los pocos grupos indígenas de izquierda que el gobierno mexicano reconociera como fuerza política legítima y autónoma (Rubin, 2002:154).

Fernando Gálvez narró en entrevista el riesgo de muerte que corrió el artista plástico al apoyar al movimiento: “viajaba en un auto con Rafael Doniz, iban a cubrir una manifestación de la COCEI, cuando los rodeó un grupo de hombres que venía a asustarlos por orden de políticos locales, atacaron su vehículo a machetazos, salvaron la vida de milagro. Después de lo sucedido, le generó tal miedo aquel atentado que no volvió a participar en ningún otro movimiento político” (Gálvez, ibídem).

A pesar de que este levantamiento se convirtió en un hito de la historia mexicana como antecedente de una democracia efectiva, punto de inflexión en el ámbito electoral y referente para todas las reivindicaciones de carácter indígena, ya

que enarbolaba la lucha de la izquierda, la defensa de la lengua y el papel protagónico de las mujeres, el artista plástico decidió salir de Juchitán para no volver (Gálvez, *ibídem*). Sin embargo, financió en 1983 la edición de un libro fotográfico de Rafael Donís sobre la historia del ayuntamiento popular juchiteco.

Los acontecimientos ocurridos durante los años de vida de Francisco Toledo en Juchitán fueron su gran aprendizaje para la gestoría cultural y el activismo que desarrolló más tarde en la capital del estado. La Casa de la Cultura de Juchitán era un espacio dinámico para pensar el arte, la política, la gestión cultural, como elementos inseparables de la vida. La pequeña biblioteca en la Casa de la Cultura fue el germen del proyecto más amado del grabador: el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, que era su propia casa. El artista declaró en 1997, en entrevista con Helen Krauze (2019), que después de su separación con Elisa Ramírez:

La casa se quedó sola y se veía vacía, tenía muchos recuerdos. De ahí que hace ocho años la di para que fuera el Instituto de Artes Gráficas: aquí se organizan exposiciones temporales, ciclos de conferencias. Lo que más me interesa es aumentar la biblioteca. Actualmente cuenta con 12 mil volúmenes de temas como pintura, gráfica, dibujo, arquitectura, escultura, arqueología, diseño, arte popular, textiles, fotografía, arte contemporáneo y arte mexicano desde sus orígenes hasta nuestros días. (Toledo en Krauze, 2019)

Por muchos años mantuvo el espacio con recursos económicos propios. Promovió convenios con distintas bibliotecas de Oaxaca en las regiones y municipios, así como el rescate de los libros de la Biblioteca Burgoa, en colaboración con Isabel Grañen Porrúa, y creación de la biblioteca Jorge Luis Borges, también con recursos propios (Martínez, *ibídem*).

El temperamento de Francisco Toledo era impredecible, se hablaba de sus berrinches, de su cacicazgo y su poder, sin embargo, seguía gestando espacios para lxs habitantes del estado. Tal fue el caso del cineclub el Pochote que, como ya se ha compartido en las páginas de “Aprender el disenso”, también tuvo una repercusión estatal en la creación de cineclubs; lo mismo ocurrió con la Fonoteca Eduardo Mata, que se convirtió en una mediadora y gestora de la fonoteca del Centro de

Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) en Tlahuitoltepec (Martínez, *ibídem*). Así como desde los primeros años de la vuelta del artista a su tierra natal se había interesado en la recuperación de la música local –como se ha narrado ya–, apoyó el proyecto de Tlahuitoltepec con mucho interés, al igual que la fonoteca, con el interés de recuperar las formas de música tradicionales que se estaban perdiendo y establecer diálogos con música de concierto y música contemporánea.

La Casa de la Cultura de Juchitán fue el germen de experimentación para pensar en las bibliotecas, exposiciones y diálogos con artistas locales, nacionales, internacionales. La fonoteca, la recuperación de las lenguas –que más tarde permitió crear los premios CASA– las publicaciones especializadas (en la capital, una revista esencial especializada en temas de arte fue *El Alcaraván*, editada por el IAGO), los talleres de grabado y la proyección de películas fueron pequeños ejercicios que más tarde logró extender a la capital y muchos municipios del estado, cuando con el paso del tiempo y con apoyos federales fue consolidando las instituciones culturales que había fundado.

Toledo ya no buscó abiertamente volver a colocarse frente a un conflicto político; prefirió centrarse durante su estancia en Oaxaca en el rescate del patrimonio cultural, ecológico, y en el acceso a las disciplinas artísticas. Una parte importante de su trabajo activista lo realizó con el Patronato Pro Defensa y Conservación del Patrimonio Natural y Cultura del Estado de Oaxaca (Pro-Oax), para gestionar cambios en procesos diversos priorizando la ecología y la cultura del estado, como se ha explicado en el tercer capítulo.

En este sentido, las circunstancias históricas acontecidas durante sus años de vida en Juchitán ensancharon la mirada del artista que nacía como gestor cultural y activista, quien logró tener un espacio dinámico para pensar el arte y la política como dos elementos inseparables de la vida misma, y que cruzarían continuamente sus caminos hasta 2019, año en que falleció.

Toledo fue un gestor cultural que logró potenciar sus experiencias de vida para crear instituciones con apoyo de organizaciones de la sociedad civil, intelectuales, artistas e instituciones federales para dar voz a diversas manifestaciones sociales y

artísticas. Quizá la única deuda que tenga, en ese sentido, sea no haber cuestionado la apropiación de inmuebles y archivos históricos de diversas poblaciones que ha venido realizando durante años la Fundación Harp Helú –institución privada que recibe recursos públicos para sus labores y está libre de impuestos–, lo que se explicaría por su estrecha relación de colaboración, pues el artista realizó distintos diseños de herrería y vitrales para la fundación. A pesar de toda su labor de gestión y lucha por la autonomía de los saberes sociales distintos, Toledo no tuvo intención nunca de manifestarse en contra de una institución que hoy tiene dominio sobre documentos muy importantes de los pueblos oaxaqueños y que se ha apropiado de diversos espacios tomando decisiones sobre su uso que deberían ser tomadas por todos los oaxaqueños.

Sin ánimo de justificarlo, el artista trabajó estratégicamente con instituciones privadas y públicas para gestionar espacios que han contribuido en los procesos de aprendizaje artístico, fortalecer las culturas locales y reflexionar la imbricación de las disciplinas artísticas en un contexto político, social y económico concreto. En la biografía del artista juchiteco podemos observar casos específicos de ciudadanía sustantiva, como solicitar el cuidado del río Atoyac o la lucha contra la transnacional McDonald's y contra la devastación del Cerro del Fortín y Monte Albán –aludiendo al derecho a la salud, al bienestar, a los derechos de la tierra y los culturales–. No obstante, lo que ocurre con estos procesos es una colaboración entre la gestión cultural, los *derechos de raíz aérea* y la ciudadanía sustantiva.

Estamos frente a tres elementos que recrean la metáfora de los cultivos que se benefician mutuamente: la gestión cultural, los *derechos de raíz aérea* y la ciudadanía sustantiva. El maíz en Oaxaca se siembra junto al frijol y la calabaza; son plantas que brindan nutrientes unas a otras y se protegen de las plagas, a la manera de una colaboración. El frijol, como leguminosa, se va enredando en el maíz y así le proporciona nitrógeno; por su parte, la calabaza lo cubre de plagas e inclemencias del clima con sus grandes hojas, para que se desarrolle y dé fruto. El trabajo que Toledo realiza es justamente como el frijol, que otorga el nitrógeno a partir de abrir espacios para posibilitar el conocimiento en diferentes áreas de las artes, pero también a través de procesos sociales, como charlas, coloquios, talleres, en los que

se abordan temas artísticos pero también sociales, políticos, económicos y culturales. Sus dispositivos de conocimiento vinculan la gestión, el activismo y la educación popular, lo que implica pensar los saberes de formas interdisciplinarias, trasdisciplinarias, donde los límites son difusos, ya que dan cuenta de procesos intelectuales, anímicos y subjetivos a partir del contexto. Toledo no era ignorante de que el arte es un instrumento de conocimiento que permite reorganizar lo conocido para implementar otras formas de imaginar el contexto dentro del marco cultural.

Como agente cultural, el artista juchiteco se movía en un campo de conocimiento no específico de las disciplinas artísticas, sino en un campo ampliado, a través de sus instituciones pero también de su activismo cultural, de manera que daba herramientas a las jóvenes generaciones, ya fuera en el marco de la lucha de la COCEI o en el movimiento de la APPO, para pensar crítica y dinámicamente con su contexto. Esto permitió un abordaje más flexible y mutante para organizarse y experimentar formas de hacer que permitieran otras miradas de cómo participar en un movimiento social, político y cultural. Lo que abonó a que se empezaran a vislumbrar pequeños brotes de *raíz aérea* y de ciudadanía sustantiva.

La forma en que desempeñó toda su gestoría cultivó los nutrientes para lograr resultados inesperados en las relaciones dinámicas entre vida, arte, política y ciudadanía en las jóvenes generaciones de oaxaqueños.

El caso de Lukas Avendaño. Artivismo que convoca comunidades

*... siempre permanece una medida,
común a todos, sin embargo a cada uno
también le es dado algo propio.
Allí va y de allí viene cada uno,
hacia donde puede...
¡Por eso ven al istmo!
Allí donde resuena el mar abierto*
FRIEDRICH HÖRDERLIN

Una persona camina sobre la calle Macedonio Alcalá en el centro de Oaxaca, descalza con un chal y una enagua negra (falda de Tehuantepec), como ahogador o doblón (collar) lleva una fotografía de Bruno Avendaño Martínez con dos frases. En

la parte superior de la imagen se lee: “Seguimos buscando a Bruno Avendaño”; en la inferior, dice: “Por las y los desaparecidos en México”. En la cabeza lleva un tercio de gladiolas blancas, las flores que se usan para acompañar a los difuntos en Oaxaca.

Al llegar a las puertas del Museo de Arte Contemporáneo, dos sillas esperan. Al lado, hay un cesto donde coloca las flores, se sienta, extiende la mano hacia la silla vacía; del edificio sale una mujer con enagua floreada, con el torso desnudo, descalza, toma su mano, recibe una gladiola y la mirada energética, todo en silencio, se retira mientras se escucha música de duelo de Tehuantepec. Durante dos horas se suman hombres y mujeres con enaguas –a veces con resplandor, otras con un tocado en la cabeza– acompañando a Lukas Avendaño, bailarín, *performer* y antropólogo tehuano, cuyo hermano desapareció el 10 de mayo de 2018 en su comunidad natal, cuando se encontraba de vacaciones visitando a su familia para festejar el Día de la Madre.

La acción escénica antes narrada aconteció por primera vez el 21 de junio de 2018 en las puertas del Consulado de México en Barcelona, España, haciendo presentes a las más de 70 mil personas desaparecidas en las últimas décadas en la República Mexicana⁶², hombres y mujeres que no se encuentran vivos ni muertos, “ausencias que nadie nota y están ahí”⁶³. Fue un reclamo público ante la falta de sensibilidad de las autoridades de Tehuantepec para dar seguimiento al caso de Bruno Alonso Avendaño Martínez, integrante de la Secretaría de Marina.

El acontecimiento escénico del 22 de febrero del 2019, al igual que las presentaciones anteriores y posteriores, tenía la intención, dijo Lukas aquella tarde, de denunciar y no ser víctima de una segunda desaparición: la indolencia del sistema procurador de justicia del Estado mexicano encarnado en sus funcionarios. Era una exigencia a un país que no puede garantizar el derecho a la vida de sus ciudadanxs, debido a que sus procedimientos jurídicos no se respetan por negligencia de autoridades municipales, estatales y federales. “Sin cuerpos no hay paz posible para los mexicanos”. “Buscamos a los ausentes para que no queden impunes, para que

⁶² Hasta ese momento. Hoy hemos rebasado los 100 mil desaparecidos.

⁶³ Uribe, Sara. *Antígona González*. Oaxaca: Surplus Ediciones, 2012, p.52.

nosotrxs mismxs no desaparezcamos”. Son frases que Lukas ha repetido incontables ocasiones para exigir la presencia de su hermano y todxs lxs desaparecidxs.

Esta acción escénica es una práctica poética, política y activista en varios sentidos: visibiliza la ausencia de los sin nombre –en tanto Bruno viene de una familia campesina, indígena (zapoteca) y de padre migrante– para otorgarles el poder de la presencia a través de la exigencia de su aparición. La falta de políticas interculturales de justicia que tomen en cuenta la cosmovisión y los valores culturales de las poblaciones indígenas, así como los niveles de marginalidad, limitan los espacios para interpelar derechos que históricamente se han negado a pueblos indígenas. A pesar de su reconocimiento constitucional en los estados, como el caso de Oaxaca, las leyes estatales y los procedimientos legales para el ejercicio de sus derechos no se hacen efectivas debido a un racismo institucional, como se observa en este caso.

Bruno Alonso Avendaño Martínez desapareció el 10 de mayo de 2018 al acompañar al señor Chías, un operador de volteo, a cargar un carro de arena. La familia se enteró por su novia después de las 10 de la noche y fue cuando empezaron la búsqueda. Al día siguiente presentaron la denuncia de desaparición en el Ministerio Público de Tehuantepec, después de seis horas de esperar se tomó la declaración de Lukas Avendaño y no fue sino hasta el 13 de mayo que se acordó iniciar la búsqueda oficial con un proceso irregular, en el que se tuvieron dos reuniones con los encargados del caso: el vicefiscal, el fiscal en jefe y el agente investigador de la misma institución, quienes en la primera reunión resolvieron informar a la familia que Bruno estaba con vida, seguramente con alguna amante y regresaría cuando se acabara el dinero; en la segunda reunión supusieron que estaba muerto. En ninguna ocasión se especificó el lugar donde se encontraba el cuerpo y las conjeturas evidentemente revictimizaban al desaparecido. Por ello, la familia solicitó que el caso fuera trasladado a la Fiscalía del Estado; al revisarse el expediente se encontraron irregularidades e inconsistencias. (Avendaño, 20/09/2018).

En este primer momento se puede observar cómo, para atender y resolver un problema que surge en un territorio indígena, existen negligencias en los

procedimientos que garantizan la efectividad del acceso a la justicia; tampoco hay departamentos especializados en la problemática de la desaparición, lo que niega el derecho a la justicia a estos grupos poblacionales, como ha sucedido históricamente.

En el mundo contemporáneo se han propuesto reformas legales para promover la modernización de los sistemas de justicia latinoamericana para apuntalar el estado de derecho y la democracia. Se ha buscado simplificar el acceso a la justicia y desburocratizarla para dar garantía jurídica en las transacciones de capital transnacional (Sierra, 2005:288). En este sentido, las instituciones internacionales han jugado un papel importante para garantizar la justicia a todas las personas a partir de la Declaración Universal de Derechos Humanos, la Convención Americana sobre Derechos Humanos, el Convenio 169 de la OIT sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Esto fue importante en el caso de desaparición de Bruno porque su hermano, al trasladarse a España para hacer una residencia, decidió realizar por primera vez su *performance* el 21 de junio de 2018 en el consulado de México en Barcelona. Asimismo, presentó una carta y recurrió a argumentos de la Corte Interamericana de Derechos Humanos para dar a conocer la desaparición forzada de su hermano y exigir que el caso fuera considerado con seriedad por la Fiscalía General de Oaxaca, a través de la Unidad Especializada de Desaparición Forzada. En su siguiente visita a la Fiscalía, ya contaba con un documento emitido por el Departamento de Asuntos Jurídicos y Derechos Humanos de la Embajada de México en Barcelona y a partir de ese momento la Fiscalía General del Estado tomó el caso.

Debido a que el estado de Oaxaca no cuenta con una comisión estatal de búsqueda, por ley quien debe asumir la responsabilidad es la Secretaría General de Gobierno del Estado, por tanto, el 4 julio de 2018 se le giró un documento al Secretario General de Gobierno del Estado, Héctor Anuar Mafud Mafud, para que en apego a la ley se hiciera la búsqueda. Lukas Avendaño en entrevista (29-04-2022) explicó que Mafud Mafud respondió que no existe un presupuesto para hacerlo. Además se solicitaron medidas cautelares para la familia porque la madre recibió amenazas –aun cuando no había una línea de investigación realizando su trabajo–

pero tampoco se tomaron las medidas al respecto, lo que mostró nuevamente el desinterés de las instituciones jurisprudenciales y estatales por impartir justicia. De este modo, no solo se sumaba Bruno Avendaño como víctima del sistema sino toda su familia.

En la acción performática el cuerpo de Lukas se convertía en un archivo encarnado de la historia de hibridaciones culturales por la que ha atravesado el pueblo de Ixs zapotecas del Istmo oaxaqueño. Además, los elementos simbólicos, los gestos rituales y la música utilizada enfatizaron el carácter situado de la manifestación. Proponía, además, la fuerza política de un acto con mínima movilidad, algo propio de la danza desde la década de los sesenta del siglo pasado. En la estela de los movimientos de la nueva izquierda y de los derechos civiles de Estados Unidos, Judson Dance Theater⁶⁴ desafió las nociones tradicionales de la coreografía al explorar los movimientos cotidianos y tareas simples. En el caso de Avendaño la acción de dar una flor a otra persona, a través del silencio y de la intensificación del cuerpo en el tiempo presente, generaba una relación espontánea y momentánea de encuentro que provocaba una experiencia transitoria de acompañamiento mutuo, donde a partir de una crisis (la desaparición) se gestan nuevos esfuerzos para vincular a una sociedad.

Desde la perspectiva de los estudios de la danza, Susan Leigh Foster en *Choreographies of Social Protest* (2013) explica que la acción física tiene un profundo sentido de agencia personal, a partir de la organización de los movimientos, el entrenamiento y una forma de percibir que responde a coyunturas políticas específicas. Por tanto, considera que la coreografía de protesta es una *respuesta física reflexiva* que acciona en articulación con proyectos políticos. Estudia el activismo pacífico de las *lunch-counter sit ins* (mujeres negras sentadas en cafeterías) de los sesenta, las *die-ins* de los activistas de SIDA de los ochenta, y las protestas contra la Organización Mundial del Comercio en 1999, para subrayar la resistencia al poder a partir de manifestaciones pacíficas, cuyo trabajo del cuerpo permite dominar, cultivar o facilitar su impulso. Barbara Browing, en *Choreographing Post-coloniality: Reflections on the Passing of Edward Said*, (2004) analiza cómo en

⁶⁴ Este grupo incluyó a artistas visuales, coreógrafos, compositores y cineastas.

la Marcha de la Sal, Gandhi y una multitud de seguidores tenían como fin manifestarse pacíficamente contra la legislación británica; frente a la violencia, sus cuerpos cedieron para no generar más coacción política a la manera de la técnica *reléase*, que integra la mente y el cuerpo a través de la improvisación desde donde se desarrolla la conciencia del gesto. Danielle Golman en *Bodies on the line Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest* (2007) también analiza las relaciones entre técnicas físicas y manifestaciones pacíficas por los derechos civiles en Estados Unidos.

El movimiento mínimo se puede observar en protestas de todo el mundo, como sucedió en abril de 1999, cuando Hong Kong fue reintegrado a China. Más de diez mil personas se reunieron en la plaza de Tiananmen en Beijing para participar en una sentada masiva no violenta (meditación silenciosa), que se mantuvo durante todo el día con intención de que el gobierno reconociera el Falun Gong como una organización legal. La presencia física de los cuerpos en el espacio público sirvió a los que hacían esa práctica espiritual; SanSan Kwan en *Hong Kong In-corporated: Falun Gong and the Choreography of Stillness* (2003) considera que esas acciones contribuyeron a mantener el estatus autónomo de Hong Kong en la China continental.

Del mismo modo, el bailarín turco Erdem Gündüz, conocido por su *performance Hombre de pie*, se unió a la protesta ecologista contra la transformación del parque Gezi de Estambul que acabó convirtiéndose en la mayor revuelta de la historia contemporánea de Turquía. Las protestas empezaron el 28 de mayo; el 27 de junio el gobierno prohibió las manifestaciones en Estambul y se deshizo de los manifestantes con gases lacrimógenos, una de las latas cayó en la cabeza de una activista, quien estuvo 24 días en estado crítico y sometida a múltiples operaciones de cerebro, lo que llevó a Gündüz a realizar una protesta; el 17 de julio, sin anunciar a nadie, caminó al centro de la plaza y se quedó por varias horas en silencio frente al Centro Cultural Atatürk como en gesto de desaprobación. Cuando la gente se dio cuenta de su protesta no violenta e inmóvil, la difundió en redes sociales y en el

transcurso de las horas se unieron muchxs simpatizantes, lo que llevó a realizar protestas similares en todo el país que no pudieron ser sancionadas⁶⁵.

Las poéticas de los cuerpos han sido importantes en el movimiento por los derechos humanos en Latinoamérica, como las manifestaciones de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, que desde 1977 se han reunido y caminado alrededor de la plaza con un pañuelo blanco cubriendo sus cabezas, para exigir justicia por sus hijxs desaparecidxs durante la dictadura militar. También la Marcha de la Dignidad Indígena o Caravana Zapatista fue un recorrido por 17 estados de México, realizada del 24 de febrero al 2 de abril de 2001, en el que pueblos indígenas chiapanecos marcharon a pie con pasamontañas que ocultaban su rostro y sin armas, para exigir que se cumpliera con las demandas de los Acuerdos de San Andrés sobre Derechos y Cultura Indígena, de lo que solo se hizo una reforma constitucional en 2001, faltando al resto de los compromisos. Se puede observar en ambos ejemplos el mínimo movimiento como una estrategia dancística de inconformidad pacífica que desafía la agresión institucional; es una potencia o un germen de un movimiento que se expande, en esa mínima movilidad, para interpelar el presente y la historia.

Con sus gestos elementales, Avendaño crea una corporalidad palpitante que eleva a la superficie la conciencia de un problema histórico: dar visibilidad a los que no la han tenido por su clase social, género o raza. A través del grito en el silencio, deja en la superficie la dimensión corporal de la política para expresar la necesidad de una infraestructura que soporte la continuidad de la vida. Así, la mínima movilidad es una forma de oxigenar la vida al reunirse y acompañarse unxs a otrxs.

La *performance* era una ceremonia, un rito y un acto político, donde las energías se encontraban en una corresponsabilidad ética, como apunta Mijail Bajtín, lo que otorgó poder momentáneamente a todxs lxs que se encontraron en el lugar, poniendo en común una problemática que afecta a todxs lxs mexicanxs. Al mismo tiempo, era un estado de inmersión donde el luto fue otorgado a lxs acompañantes por medio de la flor: todxs vivimos con la ausencia de Bruno y de todxs lxs desaparecidxs en México.

⁶⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Erdem_G%C3%BCnd%C3%BCz

Lukas Avendaño, además de este performance, realizó otras intervenciones que nombró *Llamado a la autoridad*, en que un grupo de personas vestidas con trajes de bioseguridad, como los que utilizan los peritos forenses, llevaban diferentes consignas en la parte de atrás: “¿A dónde van los desaparecidos? Buscando a Bruno”; además cinco de ellas llevaban, letra por letra, el nombre de su hermano, para exigir el esclarecimiento de una investigación llena de negligencias, retrasos y errores. Esta *performance* la realizó frente la Comisión Nacional de Derechos Humanos, en la Fiscalía General de la República, en el Monumento a la Revolución en la Ciudad de México, la Secretaría de Relaciones Exteriores y en Santo Domingo de Guzmán en Oaxaca.

De esta misma forma colectiva, otra acción ideada por el artista fue mandar mensajes masivos de WhatsApp al teléfono personal del Secretario de Gobierno del Estado de Oaxaca solicitando la aparición de Bruno, además de correos electrónicos tanto a Mafud Mafud, al fiscal del estado Rubén Vasconcelos Méndez, como a la esposa del gobernador Ivette Morán de Murat. Además, en los perfiles de diferentes redes sociales de estos personajes públicos, los integrantes de esta colectividad que participó en la acción, molestos por la situación de desaparición de Bruno, hacían comentarios en cada publicación para exigir su búsqueda.

El antropólogo dio cuenta de cada momento del procedimiento legal y las omisiones por parte de las autoridades a través de medios de comunicación y redes sociales, informando sobre el proceso de la situación de desaparición de su hermano, en el que quedó al descubierto la falta de eficacia de las instituciones jurídicas así como el desinterés de las instituciones gubernamentales, y se mostró el acompañamiento de personas interesadas en hallar el cuerpo de Bruno.

Después de la insistencia poética y activista de todxs lxs que participaron en las acciones, el cuerpo fue encontrado en diciembre de 2019; seis meses llevó realizar la prueba de ADN, una vez terminada, se dio parte a la Fiscalía General de la República, que volvió a hacer la prueba de confrontación genética durante otros seis meses. Finalmente el cuerpo fue entregado en diciembre de 2020.

Yo creo que la desaparición física es la culminación de una serie de desapariciones previas. Bruno antes de ser marino, de ser cabo de la SEMAR, intentó cruzar a Estado Unidos y migración lo deportó. Antes de ser ilegal, Bruno fue jornalero en los campos de Sonora, como el día de hoy hacen miles de jóvenes en esa situación. Esos jóvenes que emigran a los estados del norte para levantar la cosecha ya son desaparecidos sociales. Han padecido la desaparición social, la desaparición económica, la desaparición cultural y laboral (Avendaño, 2019).

En su demanda, aparece continuamente la corporalidad colectiva en tránsito de desaparición por la ausencia de mecanismos estatales en los procesos laborales, económicos, de seguridad social, así como transnacionales. Del mismo modo, el cuerpo se presenta en esta reflexión como un espacio situado, atravesado por los procesos de socialización históricamente institucionalizados como la clase social, la raza o el género, lo que en el análisis de Foucault (2002) condiciona y coacciona su disciplinamiento a través de técnicas estatales para controlar, encauzar modos de comportamiento, clasificar y someter a los cuerpos.

Dicha manipulación del cuerpo ya no se encuentra regida únicamente por el Estado; la iniciativa privada y el crimen organizado también han tomado partido para explotar el cuerpo como un instrumento para la creación de riqueza. Luego esos cuerpos coaccionados han sido borrados e invisibilizados históricamente, bajo un pensamiento mecanicista para desterritorializarlos y desconocer su existencia como parte de los procesos sociales, políticos y culturales.

Si bien la Organización de las Naciones Unidas, en el folleto informativo número seis, en su revista tres sobre Derechos Humanos, reflexiona sobre los derechos de los desaparecidos, al expresar la necesidad de reconocerlos como personas jurídicas que tienen derecho a la libertad y la seguridad, a no ser sometidos ni torturados, a la vida, a la identidad, a las garantías judiciales, a la reparación e indemnización, así como a conocer la verdad sobre las circunstancias de la desaparición (2009), lo cierto es que esos derechos no son respetados mientras se mantiene el cuerpo como una potencia en disputa, energía que debe ser captada de sus formas políticas y económicas para ser normada para el funcionamiento del sistema económico. Las alianzas para someter los cuerpos a los

modos de producción no los reconocen como configuraciones sensibles de experiencias y subjetividades que provocan acciones que transforman la sociedad; ya sea desde el capitalismo, el socialismo o el comunismo –pues la ideología es un recurso para dar sentido a una historia impuesta para oprimir los cuerpos– existe una desigualdad que impide la enunciación de la voz propia.

El cuerpo es el espacio en que se inicia una lucha, cuando se opone a ser objeto de dominación de los diferentes dispositivos represivos puestos en marcha para disputarlo, tener el control de su energía y convertirla en una herramienta de las necesidades de los modos de producción, que han normalizado su opresión y uso. Por ejemplo, en el caso de los trabajadores de empresas de maquila, del campo y las transnacionales, estos tienen mínimos derechos, al ser tratados básicamente como esclavos si desean mantener su empleo. Lo que es un indicativo de la conformación de las relaciones sociales históricamente construidas para normalizar el control de los cuerpos. Lo mismo ocurre en el caso del crimen organizado que toma los cuerpos (con o sin autorización) para producir ganancias y cuando no le son útiles los aniquila.

Sin embargo, más allá de los procesos estatales de hospitales, hospicios, centros psiquiátricos, presidios, cuarteles, tribunales, comandancias de policía, emplazamientos de los patíbulos, así como cámaras de diputados, senadores, instituciones estatales, empresas e industrias que controlan la vida de cada trabajador, bancos, prensa, etcétera (Focault, 2003:187), también hay espacios de micropolítica en los que el cuerpo resiste frente al sistema de coacción, como serían las celebraciones públicas carnavalescas, los ritos, las fiestas donde la presencia del cuerpo se concreta en la relación con lxs otrxs y cobra sentido la idea de libertad, de abolición provisional de relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes (Bajtín, 2003:12), es decir, donde sucede la eliminación momentánea del cuerpo como usufructo del capital para reconsiderarlo como espacio de vida.

Ahí es donde Lukas Avendaño recupera ese espacio de micropolítica, a través de acciones poéticas pequeñas, sutiles, frugales, sobre todo públicas, que reconocen la voz propia como un detonante que genera incomodidad, sobretudo desde su dimensión colectiva, que se opone a las diversas expresiones de

dominación, ya que crea nuevas formas de estar en el mundo, no solos sino acompañados, fuera de las formas jerárquicas y las normatividades. Dicha dimensión colectiva en Avendaño, habrá que leerla como archivo corporal de una cultura que pertenece a un territorio con ciertas formas de reconocer y relacionarse con el mundo a partir de la asamblea, el tequio, la guelaguetza, la fiesta, elementos que atraviesan toda su obra.

Desde ahí la incomodidad del cuerpo imaginativo social propone acciones alternativas como la protesta pacífica. Frente al aislamiento, plantea la solidaridad en el acompañamiento; frente a la estructura, el rizoma de la experiencia espontánea; frente al tiempo reducido, el tiempo ampliado de la energía compartida; frente a la mecanización, la pulsión de vida al darle sentido al estar juntxs, a tejer acciones colectivas libres de constricciones sistémicas. Además, se suma el elemento simbólico, poético intersticial que presupone en su frontera la existencia de otras articulaciones de la vida.

El bailarín en sus *performances* reconoce la desaparición como un problema estructural del Estado. Al pertenecer a un pueblo zapoteco del Istmo oaxaqueño, no duda que su voz debe colocarse en el espacio público, como no lo dudó Francisco Toledo ni los integrantes de la COCEI, ni los campesinos que cuestionan a las empresas eólicas ni las organizaciones que cuestionan la construcción del transísmico. No limita su voz a un campo de enunciación en el marco del arte, el suyo está formado por la asamblea comunal para interpelar cara a cara ya sea al presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, como lo hizo en 2019, o a cualquier autoridad institucional. En la cultura zapoteca es una regla y no la excepción exigir a las autoridades que rindan cuentas de su trabajo, por ello, aun cuando el cuerpo de su hermano fue hallado sin vida en una fosa clandestina entre los límites de los municipios de Salina Cruz y Tehuantepec, su lucha no ha cesado ya que ahora exige el esclarecimiento de su homicidio.

El trabajo del *performer*, nacido en 1977, es singular incluso en el modo en que hace el reclamo a la justicia, lo que no podría entenderse con claridad sin explicar que su imaginario proviene del contexto zapoteco del Istmo oaxaqueño. Estudió ahí la primaria, secundaria y preparatoria. Luego emigró a Oaxaca para estudiar

derecho; pero al descubrir ese mismo año que prefería la antropología, se dirigió a Veracruz, donde también encontró la Facultad de Artes Escénicas, convirtiéndose en antropólogo y bailarín. Aunque viaja a muchas partes del mundo, su lugar de residencia sigue siendo su pueblo natal.

Sus piezas están producidas desde una mirada situada del cuerpo y el territorio. Ha explorado su ser *muxe* –que para el bailarín significa contar con un gran espectro de posibilidades que permiten transitar entre lo masculino y lo femenino– para hacer valer la decisión de ser lo que se quiere ser (Avendaño, 2021). En sus piezas hace corpórea la problemática de la muxeidad, que fuera del Istmo ha sido idealizada como una sociedad tolerante y única, pues lxs *muxes* forman parte activa de su localidad al preparar las fiestas y coser los trajes, sin embargo, no se revisan las cargas históricas que conlleva asumir roles masculinos y femeninos simultáneamente, lo que cuestiona en sus piezas.

Un ejemplo es *Réquiem para un Alcaraván*, que primero fue presentada en Tehuantepec y más tarde en otras ciudades del mundo. Esta *performance* hace una crítica a las prácticas culturales como la boda tradicional, que opera mediante el rito de la Balana, que consiste en que las mujeres son colocadas en una cama de sábanas blancas, con flores rojas alrededor, donde serán penetradas por primera vez y deben sangrar para mostrar su virginidad, si no la boda se disuelve. Aun cuando esta práctica ha disminuido, continúa realizándose en algunas poblaciones de la región. En la *performance* se hace una crítica corporal respecto a este acontecimiento. Asimismo, desmitifica la muxeidad como un estado idílico de aceptación permanente en su tierra natal, al cuestionar los dobleces morales a los que también se enfrentan lxs *muxes* en la región. Sus trabajos están marcados por una disidencia política, estética y sexual que forman parte integral de cada pieza, evitando caer en el fetiche o el romanticismo de su cultura.

De esta manera coloca en el espacio público una reflexión sobre la problemática que enfrentan lxs *muxes* en la región. Sayak Valencia (2014:65-71), recuperando la noción de transfeminismo, utilizada por primera vez en 1992 por Diana Courvant y Emi Koyama, desde una reflexión colectiva surgida en el 2008 en diálogo de varios países, argumenta que el transfeminismo une el pensamiento

crítico con la acción social para motivar lo que nombra como *micropolítica procesual*, la cual puede atravesar los constructos de género violentos y contribuir a reconstruir el tejido social. Para la autora existe una distopía machista en México que crea la necesidad de visibilizar las masculinidades desobedientes frente a la construcción de democracia discursiva y acrítica que ha llevado al fracaso del Estado, al igual que las políticas de modernización que han agudizado la migración, además de transformar el concepto de trabajo a partir de un sistema de globalización del capital. Esto ha posibilitado la existencia de una nueva clase social, la criminal, como motor económico del país. Finalmente, suma el bombardeo de los medios de comunicación que reproducen los estereotipos de género, de raza, de clase, naturalizando la violencia por sobre-representación como parte del espectáculo.

Bajo esta mirada, el Estado funda su poder sobre la masculinidad violenta. Frente a sus dispositivos se dificulta imaginar una resistencia eficaz, ya que, a decir de Valencia, el sistema económico en que vivimos está basado en la violencia exacerbada que no cuestiona la masculinidad, al contrario, la sobre-expone para ser consumida. Sin embargo, considera que la perspectiva transfeminista, en tanto articulación del pensamiento como resistencia social, ya que deconstruye lo patriarcal y colonial con el fin de replantear lo femenino hacia lo no hegemónico, puede contribuir a descentrar la supremacía masculina para forjar alianzas comunitarias que logren agenciamientos (Valencia, 2014:77-78).

Si bien se puede observar cierta utopía en el argumento, el trabajo de Lukas Avendaño justamente va desmantelando las construcciones de violencia heteronormadas. Un ejemplo es el performance *No soy hombre, soy mariposa*, que inicia con una danza y las primeras palabras: “hoy voy a hablar por mí y por todos mis amigos, hoy voy a hablar por mí y todas mis amigas”. Luego continúa enunciando los temores que se enfrentan por raza, clase y todas las discriminaciones sociales, culturales y de preferencias sexuales. Y cuestiona la política, la religión, la academia y el sistema político mexicano, a través del cuerpo que le otorga la autonomía. Pero no es que intente hablar por otrxs, lo hace porque ha sido esxs otrxs:

Cuando yo digo eso es porque yo he sido un nadie, un guanaco, un sudaca. Porque si viajo de Tehuantepec a Oaxaca a la primera persona que identifica e interroga la migra es a mí. Para ellos yo tengo el fenotipo de ilegal en mi propio país, de quien no tiene derecho al libre tránsito, porque seguramente no correspondo a los estándares de lo que es ser mexicano. No es porque yo quiero darle voz a los sin voz, es porque tenemos voz pero no se nos ha querido escuchar. Tan así que a donde ha escalado la desaparición de mi hermano Bruno tiene que ver precisamente con ese no acceso a la justicia, porque somos nadie, porque somos los ningunos, los minimizados, somos los exhibidos. (Avendaño, 29/04/2022).

Su cuerpo muxe es una configuración encarnada fuera del sistema binario hombre/mujer, hombre/naturaleza, mente/cuerpo, alma/cuerpo, civilizados/bárbaros, que apuntalan las doctrinas de raza, género, clase social, territorio, como instrumento de clasificación jerárquica y patrones de poder. Formula su propia voz zapoteca del Istmo oaxaqueño permeada por la comunalidad, las velas, los nahuales, la memoria que baña su cuerpo, e imagina una cosmogonía poblada de pequeñas criaturas aéreas, las mariposas, que son capaces de resistir dignamente la opresión porque vuelan sobre las fronteras geopolíticas de Canadá, Estados Unidos y México; incluso, los muros que fueron construidos posterior a su existencia no las pueden sancionar ni punitiva ni restrictivamente. Como explica en una entrevista, al reconocerse mariposa y no persona se abandona la nacionalidad, la ilegalidad, la raza y el género; sobre todo porque, asegura el bailarín, la mariposa es una utopía. Cuando se lanza al mar sabe que no hay una isla, pero vuela; cuando está cansada se desploma, sus restos quedan flotando sobre el agua, detrás viene otra mariposa utópica y, ya cansada a punto de derrumbarse, ve a lo lejos aquella primera sobre la que descansa sus huesos para continuar adelante y luego caer, pero atrás viene otra mariposa: la mariposa permite volar (Entrevista de Carlos Sánchez a Avendaño, 2019).

También Pier Paolo Pasolini⁶⁶ pensó la relación entre las potentes luces del poder y los resplandores supervivientes de los contrapoderes que hacen su

⁶⁶ Entre el 31 de enero y 1 de febrero de 1941, escribe una carta a su amigo de la adolescencia Franco Farolfi, hablando de las luciérnagas. Didi-Huberman, Georges (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

aparición en insectos alados, frágiles y diminutos como las luciérnagas, que se agitan pequeñas lejos de los feroces reflectores, miradores y torres de observación de los shows políticos, de los estadios de fútbol, de los platós de cine y televisión, luces sobreexpuestas del vacío de poder y la indiferencia transformados en mercancía (Didi-Huberman, 2012:22-23). Mariposas y luciérnagas, ambas comunidades anacrónicas y atópicas, en vuelo eterno para invitar a la danza comunitaria y la imaginación de nuevos mundos.

El recurso de hacer una metáfora poética-ecológica que utilizan ambos creadores tiene una dimensión antropológica de la urgencia, frente a un Estado que unifica las identidades, las sobreexpone y subexpone hasta desaparecerlas. Estado que, en el caso mexicano, permite la barbarie en la sobreexposición de la violencia, ya que las personas siguen desapareciendo sin que las voces que claman por justicia sean escuchadas.

Asimismo, Lukas practica una antropología del activismo porque es el momento de hablar por nosotrxs mismxs, “por los ninguneados, por los minimizados, por los destruidos, por los rechazados...” (Avendaño, 2015), por los que no tienen voz, otorgándola de manera contextual a partir de las particularidades y subjetividades de esas voces olvidadas de los migrantes, los campesinos, los homosexuales. Es desde esta antropología activista y su práctica poética-ecológica que crea una epistemología comprometida con la realidad social y política, al presentar la violencia estatal de manera radical y reconstruirla en la experiencia que cuestiona el pensamiento hegemónico-institucional reconociendo otros mundos, otras cosmogonías que se tejen con sus propias verdades, que se encarnan en cuerpos que gritan a resistir. “No abandonar al enemigo la palabra –es decir la idea, el territorio, la posibilidad– de la que él intenta apropiarse, prostituyendo, a sabiendas o no, su significación” (Didi-Huberman, 2014:20).

La ciudadanía en el trabajo de Lukas Avendaño, a diferencia de los otros casos que se han presentado en este texto, no está en el terreno colectivo inmediato de su comunidad, lo cual sería un error, sino que se encuentra profundamente tejida en un proceso de comunalidad del que el artista forma parte y del cual su cuerpo es un archivo. El universo de la asamblea comunitaria ha sido un bastión para construir

su reclamo, ya que ahí se pueden expresar las exigencias sin miedo y abiertamente, tal como él lo ha hecho al demandar públicamente a las instituciones estatales dar seguimiento al caso de desaparición de su hermano. Pero también habla por todxs lxs desaparecidxs en este país, para que se esclarezcan las causas de sus desapariciones y se les haga justicia. Lo hace de manera perturbadora porque lo articula desde su memoria cultural, que tiene un papel irremplazable en la comunidad desde donde se pueden enunciar lxs pobladorxs sin miedo, sabiendo que serán escuchadxs.

Avendaño se suma a una comunidad heterogénea, en un territorio liminal entre lo virtual y lo presencial, percatándose que la comunidad, como analiza Peter Pál Pelbart (2009:28), tiene por condición la heterogeneidad, la pluralidad y la distancia, lo que reconoce en sus piezas al destejer los procesos de género, religiosos, culturales. Desde 2009, el mayor número de reflexiones sobre su trabajo artístico y las situaciones que vive el país las ha publicado en Facebook, saliendo de los círculos académicos y artísticos para ponerse en contacto con el mundo, incluso desestructurando la misma función de Facebook, cuyo fin es la venta y compra de la propia imagen que se convierte en mercancía individual, para situarlo como un espacio de reflexión y diálogo.

Esta comunidad liminal de corresponsabilidad lo ha acompañado, le ha dado el tiempo para reconocer que la ausencia de uno perjudica a todxs. Así lo supieron sus compañerxs de residencia en España, que además de unirse a la *performance*, buscaron medios de comunicación, como la televisión, que le permitieran hablar de su problemática. Donaron su tiempo para movilizar lo que estaba a su alcance y muchas más personas le fueron abriendo las puertas para hacer la denuncia desde el campo artístico.

Así, se reconoce la interdependencia y corresponsabilidad internacional como espacios necesarios para hacer frente a un problema que durante las últimas décadas ha afectado a México, sin que el Estado haya respondido con mecanismos y dispositivos que resuelvan un problema que va en aumento. Fue desde los alicientes de ayuda internacionales y nacionales que Lukas logró dar visibilidad a su hermano desaparecido. Además, la forma de su denuncia perturbó el poder

político y judicial del Estado mexicano, al reafirmar su condición de muxeidad en su exigencia frente al Consulado de México en Barcelona, España. Su cuerpo, en tanto potencia en disputa entre lo femenino y lo masculino, no tiene fronteras fijas, ni es un territorio estable para ser conquistado, por tanto, es una forma política subversiva fuera de cualquier disciplinamiento corporal, que se opone a ser objeto de dominación de los diferentes dispositivos represivos puestos en marcha por medio de procesos de socialización históricamente institucionalizados.

Sus acciones están situadas en la singularidad de su lengua, de sus costumbres, de su cosmogonía, de sus pulsiones. Desafía los tabúes sexuales, de raza y de clase, en la performatividad de su habla, de su vestir, en la forma en que establece el contacto con lxs otrxs y con lo otro; es un cuerpo que grita, como lo ha enunciado en sus *performances*, su ser campesino, su ser “indio patarajada” y su sodomía. Altera la cotidianidad de las artes escénicas, puesto que su trabajo es difícilmente clasificable, pertenece a la antropología, la danza, el teatro, el performance, el activismo, la sociología, la literatura, el chamanismo y la vida. Además, con sus análisis en redes virtuales se coloca fuera de cualquier institución, lo que para algunxs académicxs, curadorxs o trabajadorxs culturales sería difícil de concebir desde sus cercos disciplinarios.

El resultado es una ampliación de las formas de imaginación social, articuladas durante todo el proceso de búsqueda de su hermano. Su diálogo lo ha establecido haciendo visibles las ausencias en la presencia de las experiencias colectivas, tejidas como el entramado de un tapiz en que los hilos diseñan figuras, a veces acercándose y convergiendo, a veces distanciándose, interrumpidas por la fuerza de una intervención externa, pero siempre con la intención de retomar los hilos, hacer pequeños nudos, suturar en la memoria que los cuerpos sí importan más allá de la identidad, el género, la clase social, el territorio, y no pueden ser sometidos, negados o convertidos en objetos residuales para ser desechados por las economías capitalistas o socialistas, que solo los usan como fuerza de trabajo.

Silvia Federici apunta: “el horizonte que nos propone el actual discurso y política de los comunes no consiste en la promesa de un retorno imposible al pasado, sino en la posibilidad de recuperar el poder de decidir colectivamente

nuestro destino en esta tierra” (2020:22). Y eso es lo que Lukas Avendaño nos plantea. Colectivizar la vida para decidir cómo vivirla, pero no de manera ingenua sino muy zapoteca, exigiendo que las autoridades y las instituciones realicen su trabajo y rindan cuentas.

Si un cuerpo es un relato, la reunión de cuerpos produce la historia de una población, una ciudad, un país; toma forma a partir de cientos de historias y memorias y así estructura la posibilidad transversal de la diversidad de voces. Luego, la exigencia pública a las instituciones estatales para que cumplan con su obligación –que Lukas Avendaño propone junto a integrantes de los diversos colectivos que se encuentran en búsqueda de sus familiares– produce también una historia, una historia que tiene que ser escuchada, que es heterogénea en las formas de desaparición pero que tiene en común la ausencia de cuerpos sin justicia.

En esta lucha de ciudadanía poética surge naturalmente un *derecho de raíz aérea*, que está conformado por una práctica artística que crea espacios mojonera entre la vida, el arte, el activismo, la reflexión teórica para enunciar las propias voces respecto a un problema que atañe a todxs. Por tanto, se reúne desde esta práctica a comunidades diversas que van creando microbiotas que se nutren entre sí para manifestar un problema que rebasa a cada comunidad específica y que es responsabilidad de todxs, ya que como dice Sara Uribe en *Antígona González* (2012):

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca,
si nadie nos nombra.

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos
Inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo
Desaparecemos uno a uno.

Por ello, la colaboración de las distintas comunidades a las que Lukas Avendaño acude hace germinar una *raíz aérea* que invita a ejercer el derecho al habla y la escucha, para expresar sus sentires, afecciones y conocimientos respecto a una problemática que requiere continuamente ser visibilizada en un país en el que cada día desaparecen al menos diez personas, y luego a accionar, ya sea con la participación en sus acciones, con textos de diversa índole, la apertura de espacios

para la enunciación o el acompañamiento en los lugares que se pronuncia por la justicia.

Por otro lado, los distintos grupos (artistas, activistas, familiares, amigxs, académicxs, etc) que acompañaron durante el proceso de búsqueda de Bruno, fueron nutrientes para presionar a las autoridades involucradas para que realizaran la investigación y el cuerpo apareciera. El *derecho de raíz aérea* en este proceso es multifactorial, ya que se determinó a partir de la insistencia por los marcos jurídicos de la familia Avendaño, recurriendo a instancias regionales, estatales, nacionales e internacionales, también por el acompañamiento de otros grupos de manifestantes, marchas, plantones, reuniones de personas con familiares desaparecidos, que han insistido en que se generen vías formales para dar la importancia jurídica necesaria a los casos de desaparición forzada, dando como resultado la Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición cometida por particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda de Personas que fue aprobada en 2017, después de más de dos años de debate. Y que se realizó con la colaboración de los colectivos de búsqueda de desaparecidos. Sin la cual, aun con todas las negligencias del proceso jurídico no hubiera sido posible la aparición del cuerpo de Bruno por las vías legales. Además fue posible por el acompañamiento de otrxs artistas y gestores de la cultura, que abrieron los espacios para que se visibilizará esta problemática que aqueja a todxs como mexicanxs.

El *derecho de raíz aérea* se formula desde un espacio y tiempo poético participativo que provoca actividades inesperadas, en este caso, el acompañamiento silencioso y casi inmóvil que permite subvertir la forma dominante de violencia del estado. Acciones pacíficas colocadas en el espacio público a través de mecanismos estéticos, no solo muestra la complejidad de la justicia en el marco histórico mexicano, sino que propone nuevas formas de reflexionar físicamente las problemáticas mexicanas, respecto a quienes tienen y no derecho a la justicia.

Estas acciones propuestas por Avendaño, han provocado también conexiones inesperadas entre diversos campos disciplinares, desde la heterogeneidad de los espacios en que se han presentado, que han permitido

agenciamientos colectivos diversos, así han producido espacios desde la micropolítica.

Lo que está claramente vinculado con la historia del istmo oaxaqueño que ha sido un lugar en disputa política por su territorialidad, su exotismo, su singularidad social compuesta por zapotecas que lucharon y negociaron por mantener vivas sus formas sociales de relación. Además que se convirtieron en el primer municipio libre del sistema partidista institucional PRI. Es una genealogía cuyas experiencias comunitarias, siempre en el marco político, les han permitido subsistir.

De manera que su obra artística jamás carece de una función de representación política, entrelazada con la existencia, no solo por su activismo, sino es un cruce entre arte, política y vida. Ya que no existe una separación de estas posibilidades porque están vinculadas de manera integral.

Abono: *Policultivo para prácticas poético-ciudadanas*

Francisco Toledo y Lukas Avendaño, configuran su trabajo de gestión cultural y poética, más allá de los marcos comunales. Sin embargo, sus imaginarios y formas de configurar el mundo siguen subjetividades que operan en la herencia que invoca el entramado comunal. Sus agenciamientos son como la siembra del maíz en policultivo: la calabaza crece a ras de piso y al cubrir el suelo crea un clima de humedad para frenar algunas plagas y el frijol brinda nitrógeno a la tierra para nutrirse, sin embargo, requiere de la milpa como poste para desarrollarse. En este sentido, el policultivo en la creación de *prácticas poético-ciudadanas*, es necesario, porque las acciones no pueden germinar si no existen una interacción de complementariedad entre diversidad de actores que son parte de un ecosistema. Como en el caso de ambos artistas, cuyas gestiones las desarrollaron próximas a movilizaciones sociales, en circuitos académicos, de difusión, en instituciones y en el propio territorio, para dar mayor visibilidad a acciones que complementan procesos sociales en la exigencia de justicia.

VIII. DERECHO A IMAGINAR EN COMÚN

Lo que una instalación, un performance, un concepto o una imagen mediada pueden hacer con sus medios formales y semióticos es marcar un cambio posible o real respecto de las leyes, las costumbres, las medidas, las nociones de civilidad, los dispositivos técnicos o los organizacionales que definen cómo debemos comportarnos y cómo debemos relacionarnos unos con otros en determinado tiempo y lugar.

BRIAN HOLMES

La relación entre arte y ciudadanía se ha complejizado durante el nuevo milenio, ya que el arte se considera hoy como una potencia para marcar cambios en la forma de co-existencia (Holmes 2010, Rancière 2008, Guattari 2006, Rolnik 2019). Esto debido al cambio de posición del espectador en participante activo que ha permitido reconocer, sobre todo, en las prácticas artísticas participativas latinoamericanas, una oportunidad de liberar las subjetividades en espacios de vida común. Esas subjetividades compartidas en acciones colectivas y colaborativas de proyectos, talleres, performances, gestiones comunitarias y culturales, etc., nos permiten entender el arte, la estética y la poética como algo relacional y contextual, por tanto, localizado. Lo que resalta la potencia expresiva diferenciada que desafía al arte como campo estable de enunciación ya que hay desplazamientos disciplinares, borramiento de jerarquías, autocrítica de lo instituido, asimismo, permite visibilizar memorias y referencialidades de contextos, diferencias y alteridades en territorios, a partir de experiencias y saberes de lxs participantes que accionan prácticas estéticas y poéticas.

Igualmente la ciudadanía al localizarse también se vuelve inestable, ya que sus atributos no son únicamente legales porque a partir de prácticas sociales, políticas y culturales concretas como los Sistemas Normativos Internos, puede salirse de los marcos previstos institucionales, en nuestro caso democráticos, para una reformulación inestable sobre lo ciudadano y la reconfiguración del valor de otras formas de organización para la vida común. Además existen identidades configuradas socialmente como mujeres, comunidades LGBTQ+, migrantes,

etcétera, que instituyen nuevos procesos ciudadanos, cuando asumen la posibilidad de enunciarse en el espacio público, en nombre de lo que consideran sus derechos sean o no reconocidos legalmente, lo que enfatiza el poder sustantivo de la ciudadanía y toda la problematización que la constituye en tanto proceso de construcción permanente.

Tanto en la ciudadanía como en el arte, se ponen en tensión los límites de las relaciones entre sistemas clasificatorios de propiedades y atributos con los que se han definido a estas nociones, cuando se considera lo localizado como potencia de su fuerza; ya que su concreción en un espacio y tiempo determinado, revela los significados y sentidos subjetivos que adquieren estas nociones en tanto experiencias específicas. Esto moviliza o transforma lo instituido y lo instituyente, lo legitimado y lo no-unánime.

La localización apertura espacios estratégicos de acciones que afectan, desestabilizan y resignifican las constelaciones dinámicas en la relación fluctuante entre arte y ciudadanía. Estamos pues, frente a una relación que se establece en su forma política a partir de los procesos ciudadanos y poéticos contextuales, es decir, situaciones localizadas que provocan referencialidades por medio de las que se activan experiencias, que suponen una corresponsabilidad entre lxs participantes con su entorno.

La dimensión contextual permite observar procesos específicos como en el caso de Oaxaca que se alude a prácticas enmarcadas en sistemas culturales comunales, cuyo principio es la colaboración y solidaridad; y en 417 de sus 570 municipios el autogobierno mediante los Sistemas Normativos Internos. Sin embargo, el territorio esta dividido en ocho regiones que se articulan de manera diferente de acuerdo a los cambios en la biodiversidad, el movimiento de gente que hay en la región, los procesos históricos particulares, las violencias que han vivido grupos específicos y las economías que sustentan a las poblaciones. La localización nuevamente deja ver los rasgos distintivos y las diferencias culturales que tienen que dialogar. Así, se activa la ciudadanía y las prácticas poéticas de formas diferenciadas, en marcos culturales semejantes.

De vuelta a las preguntas iniciales

Al intentar responder, al menos tentativamente, los cuestionamientos de esta investigación, sobre ¿si lo político en el arte sólo refería a la clasificación de las maneras de hacer, sus normatividades e historicidad; o podría ir más allá de la experiencia propiamente artística? Reconozco que cuando se establece un proceso localizado, la experiencia artística provoca una ‘diferencia situada’⁶⁷, es decir, que hay un énfasis en la dimensión contextual del desenvolvimiento poético y en las subjetividades de las personas que habitan el acontecimiento en un momento y tiempo determinado. Tal fue el caso del Campamento Itinerante Audiovisual, que al localizarse en la Sierra Norte de Oaxaca, aunque la mayoría de lxs talleristas y participantes provenían de otras partes y con intereses claramente desarrollados en los marcos de la cinematografía, la productora principal de este espacio Luna Maran, al ser serrana, proponía una relación diferente con pobladorxs de esta zona zapoteca, propiciando un tejido de proximidad, al integrar como elemento central entre quienes participaban, la adaptación a los modos de cooperación en la vida comunal en igualdad de circunstancias que lo haría cualquier habitante de las poblaciones en que se desarrollo el CAI, haciendo tequio, asambleas y respetando todas las normas. Del mismo modo, lxs habitantes de las poblaciones participantes podían asistir a los talleres, ver las películas y también ser requeridxs en grabaciones. Todo ello confería un matiz en la forma de pensar y hacer el cine en un espacio determinado, que permitía un desplazamiento de la mirada de una disciplina artística, menos definido, más cercano a la existencia común.

Respecto a ¿si lo político en su dimensión constitutiva de la sociedad, podría desde las prácticas artísticas propiciar espacios de transformación concreta de los lugares en que vivimos? Brian Holmes en su *Manifiesto Afectivista* (2010), reflexiona que al liberar los afectos en las relaciones intersubjetivas se reelaboran territorios para desautomatizar sistemas de control disciplinares en la forma de concebir el mundo. La práctica musical de *Mujeres del Viento Florido* en la zona

⁶⁷ Para Arjun Appadurai una diferencia situada es “una diferencia en relación con algo local, que tomó cuerpo en un lugar determinado donde adquirió ciertos significados”. (Appadurai, 2001:15).

mixe de la Sierra Norte de Oaxaca ha estimulado una relación de sentido al aprender a tocar un instrumento, como medio para compartir las experiencias de vida y de empoderamiento en una disciplina artística que hasta los primeros años del siglo XXI era una actividad masculina en Tlahuitoltepec. Esta experiencia musical que se expandió en toda la región ha permitido que broten más bandas filarmónicas femeninas, lo cual le confiere un reconocimiento social y económico a las mujeres en el territorio. Así se han instaurado otras lógicas de interacción en una disciplina artística que siempre ha sido central en la vida de lxs serranxs. Las mujeres que participan en estas bandas han tenido la fuerza para desafiar la dinámica sistémica que las mantenía hasta hace unas décadas en la exclusión de un trabajo creativo –ya que además de músicas, hay compositoras y directoras de orquesta–, al producirse espacios de igualdad por medio de la participación que cada una de ellas tiene en la construcción de un escenario musical que dota de sentido a los lugares en que viven y a sus propias existencias.

Hasta este punto las respuestas corresponden a un campo claramente delimitado en las disciplinas artísticas, sin embargo, las siguientes preguntas tienen un desenvolvimiento más complejo de las relaciones entre arte y política, que se expanden hacia procesos de una ciudadanía sustantiva por medio de prácticas estéticas y poéticas. A saber: ¿en qué forma se hacen presentes las *prácticas poético-ciudadanas*? ¿Cómo se configuran las relaciones en ese marco? ¿Cuáles serían las particularidades para que surjan? y ¿Cómo es su inclusión en el campo social y en el campo artístico?

Las experiencias poéticas participativas requieren de varios factores para que puedan hacerse presentes en ellas *prácticas poético-ciudadanas*. 1) Es necesario reconocerlas en la especificidad social, política, histórica y cultural, que otorgará referencialidades y sentidos vitales concretos a quienes participan en ellas. Es el caso de esta investigación, los procesos poéticos se instauran en marcos políticos y culturales de ‘lo comunal’ que juega un papel central y ancestral, cuya particularidad es que no hay actores privilegiados sino intercambios e intervenciones, que dan poder y responsabilidad a lxs habitantes de un lugar por igual, para colaborar en la vida de sus poblaciones. Lo que confiere un contexto de

sensibilidad y solidaridad en la participación de acciones colectivas, ya que los cuerpos tienen una experiencia cotidiana en trabajar de forma comunal a través del tequio, la asamblea y los cargos comunitarios, que no determina su participación pero sí es una característica de un conocimiento localizado y acuerpado. A diferencia de otros proyectos artísticos participativos en que se forman comunidades efímeras como consecuencia de los desenvolvimientos artísticos, en las poblaciones consuetudinarias se reconoce pre-existente la vida, el trabajo y la recreación comunal.

2) Es preciso reconocer las prácticas poéticas participativas como relaciones que involucran una responsabilidad con unx mismx, con otrxs y con el contexto. Lo que implica relaciones en tensión porque hay intereses variados de quienes participan y hay que reorientar estrategias que potencien la cooperación en beneficio mutuo, ya que todxs tienen el mismo rango autoral, de ejecución y de proyección de los programas. En los casos estudiados, los artistas que invitan a las prácticas poético participativas son integrantes de las comunidades en que se ejecutan, lo que determina una responsabilidad muy clara con lxs pobladorxs porque forman parte de la vida comunitaria; también es importante reconocer que el interés primordial está puesto en sus territorios, más que subordinar la capacidad de acción a instituciones que les absorban, empujan los límites de éstas, para entablar un diálogo orgánico con la comunidad. Como en el caso de TV Tamix, que las instituciones les brindaron procesos de aprendizajes audiovisuales para documentación de su pueblo, sin embargo, sus desenvolvimientos visuales estaban ligados a los intereses de los habitantes de Tamazulapam mixe, trabajaron pensando principalmente en y para la comunidad. Lo cual, confiere un propósito que puede enmarcarse en un proceso de ciudadanía sustantiva, en tanto las responsabilidades son compartidas.

3) Las poblaciones en que se realizan las prácticas poéticas participativas deben estar informadas de los objetivos así como las metas de los proyectos, aún cuando en las relaciones que se establecerán en las prácticas pueden proponer diferencias debido a la participación de las subjetividades diversas. La correspondencia que se establece en un territorio debe ser abierta y clara respecto

a lo que se hace y qué se busca obtener con aquello que se hace. Lo que provoca confianza en la población para que sucedan dichas acciones. Asimismo, lxs artista deben tomar en consideración los comentarios de lxs pobladores y sumar a su trabajo los intereses del pueblo. En los casos estudiados hubo una retroalimentación en las asambleas y con lxs representantes de cargos comunitarios, esto implica un compromiso que va más allá de la experiencia propiamente artística porque se está tejiendo la vida en conjunto. También porque cuando lxs habitantes de un lugar consideran que hay que hacer cambios o finalizar las acciones como en el caso de TV Tamix, o incrementar talleres no previstos como en el caso del *Gobao de Memoria*, se debe respetar lo que la comunidad desea porque hay pulsiones de vida que laten por la colectividad.

Precisa señalar que las *prácticas poético-ciudadanas*, no tienen *per se* el fin de provocar espacios de ciudadanía, a diferencia de las prácticas de activismo artístico cuya historia se encuentra vinculada a las urgencias demandadas por el contexto histórico de interpelación, como señalan Expósito, Vindel y Vidal (2012), que buscan incidir en el plano de la consciencia, así como intervenir en los procesos de subjetivación social para producir modificaciones profundas y a largo plazo de la sociedad y de las subjetividades. La ciudadanía surge, en este caso, al ser prácticas localizadas en las que se tiene una responsabilidad afectiva y efectiva, con quienes se realizan las acciones y los pueblos en que acontecen; lo que da oportunidad que florezcan procesos de imaginación colectiva proyectiva, ya que el fin estético es imaginar juntxs acciones y experiencias poéticas, que pueden derivar en nuevos campos perceptivos, a partir de las subjetividades superpuestas como sistema de conocimiento.

Tal fue el caso del Río Molino en el proyecto del *Gobao de Memoria*, en el que como parte de un taller –cuyo objetivo inicial era poner en acción las estrategias poéticas que estaban aprendiendo y vincular los talleres al contexto– apareció en un niño, la necesidad de hablar sobre la contaminación del afluente que llevó a su equipo a hacer entrevistas, presentar un audiovisual sobre elementos contaminantes y la memoria emotiva, más tarde, estas preocupaciones fueron llevadas a la asamblea por una de las integrantes del equipo, que ya percibía una

necesidad del cuidado del agua, pero no había encontrado los mecanismos de hacerlo más concreto, así lograron a través del video y de las historias afectivas, la prohibición de tirar desechos al río.

De los siguientes cuestionamientos: ¿Se puede pensar arte y ciudadanía en un espacio intersticial entre una tradición institucionalizada desde Europa y los saberes localizados en el territorio oaxaqueño? ¿Cómo los saberes localizados en contextos específicos –por lengua y diversidad cultural– pueden nombrarse en un estudio académico?

Estas preguntas me parecen difíciles de responder porque en los Sistemas Normativos Internos no hay una separación entre arte, vida privada, vida comunal, política, economía, ecología, cultura, etcétera. Estas distinciones, como tal no existen. La vida es parte de un todo y su episteme se sostienen de otra manera, con un trabajo constante e ininterrumpido; la vida comunitaria exige la asistencia al tequio, a la asamblea, cumplir con cargos comunitarios, el cuidado de la milpa, el cuidado de lxs hijxs, lxs sobrinxs, lxs tíxs, lxs nietxs, lxs abuelxs, lxs padres, lxs vecinxs. Lo que tiene diversos grados de responsabilidad que se comparten, al igual que hay un esfuerzo afectivo del cuidado que no solo involucra personas, también animales, plantas, árboles, agua y todo ser vivo, ya que son la memoria, el presente y el porvenir del pueblo; por eso hay que esforzarse continuamente en el sostenimiento integral del mundo.

Asimismo, el conocimiento se transmite a través de una memoria oral o escrita que circula de una generación a otra, como una práctica y experiencia en la que todxs pueden colaborar. La administración, la diplomacia, el comercio, la recaudación, la organización documental, los procesos jurisprudenciales, etcétera, todos estos saberes se comparten en distintos momentos de la vida con todxs mediante el sistema comunal. Y las tradiciones del pensamiento hegemónico como ciudadanía, se han insertado como consecuencias históricas de un proceso coercitivo del estado para homologar modos legislativos. Tampoco el arte o la estética tienen un significado particular, lo que importa es la música, bailar, cantar, pintar, hacer teatro, decorar la iglesia, el municipio o las canchas, tomar las fotos o

los videos para que todxs se acuerden de lo que acontece en el pueblo. ¿Entonces...?

Cuando vuela un pájaro, el viento sopla, observamos las montañas, las nubes o sembramos el maíz, el frijol, la calabaza, podemos tener una imaginación proyectiva de aquello. Por ello, es posible encontrar un intersticio⁶⁸ entre lo institucionalizado y los saberes localizados, en tanto, tenemos la capacidad de imaginar nuevas formas de comunicarnos, de poner en común la vida que siempre esta en movimiento, al igual que el lenguaje para nombrarla.

Sobre la pregunta respecto a ¿qué trayectorias poéticas pueden activar operaciones políticas en los marcos de las legislaciones comunales? Las que consideren lo comunal como el elemento central de la práctica poética.

Y respecto al cuestionamiento ¿frente a las exclusiones de cualquier sistema político es posible propiciar ejercicios de encuentro y diálogo, que evidencien las ausencias y constantes negaciones y negociaciones de los imaginarios políticos en cada contexto?

Es posible cuando se reconoce que la ciudadanía no sólo se trata de preceptos y conceptos, sino que permite visualizar imaginarios de relaciones diversas entre la población y con las instituciones, a partir de formas diferenciadas de percepción que pueden contribuir a la reflexión de las tensiones sociales, al apelar a modos de autoorganización y de presencia micropolíticos. Una sensibilidad ampliada puede sumar elementos que propicien una visualidad distinta a las problemáticas, como en el caso de Lukas Avendaño o Francisco Toledo, quienes a través de una gestión política y cultural, así como activismos poéticos, han convocado a diversos sectores sociales para abrir espacios de reflexión respecto a las problemáticas que vivimos tanto estatal como nacional.

⁶⁸ El intersticio fue concebido por la arquitectura en la década de los sesenta como un área intermedia situada entre dos pisos para dar fácil acceso a los sistemas mecánicos, que permita la reorganización de la vida de un edificio, sin cerrar el flujo de ningún espacio ni intervenir con otros sistemas de la construcción, que permite una expansión y rediseño continuo de acuerdo a las necesidades que se presentan (ARQHYS, 2012:12).

Fermentación *giè' diix* para *prácticas poético-ciudadanas*

La fermentación es un proceso en que los nutrientes orgánicos se transforman a partir de una oxidación que requiere que uno de los elementos ceda electrones y otro los acepte, así puede haber una metamorfosis en un compuesto orgánico final sin la necesidad de oxígeno. Pero depende de la participación de miles de microorganismos que interactúan por un tiempo prolongado para que suceda. Por tanto, resulta de un desenvolvimiento de múltiples factores: requiere de azúcares, nitrógeno y algunos minerales; además la temperatura es importante, la concentración de sustrato, el PH, la concentración de nutrientes y el tiempo.

En los casos de las *prácticas giè' diix*, los procesos de imaginación poética que propiciaron ejercicios políticos de ciudadanía, requirieron un tiempo de fermentación, en que se mezclaron elementos del contexto, la memoria histórica, las prácticas culturales, económicas y políticas, con una energía térmica que generaron lxs participantes mediante sus subjetividades, lo que produjo una metamorfosis orgánica resultado de colaboraciones y acciones poéticas concretas, que propició espacios de micropolítica.

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (201-202), reflexionan como la micropolítica no contempla de la misma manera las clases, los sexos, las personas, los sentimientos, ya que hay micromovimientos, segmentaciones finas distribuidas de forma distinta, líneas de fuga, minúsculas fisuras y posturas, entonces deviene uno mismo perceptible de otra manera. Los *talleres poético-comunitarios*, las *asambleas totomoxtle*, las *fiestas xhigab*, son prácticas políticas pero a escala, no marcan el ritmo de la macropolítica y no tienen la misma naturaleza, ya que sus resultados nacen un poco al azar o deben ser inventados, trazados, sin ningún modelo, así surgen las líneas de fuga que, en este caso, nutren el lenguaje poético. Las cuales, se comparten como posturas parciales, que ponen de manifiesto la poca funcionalidad de las oposiciones binarias. Así, se provoca un flujo de microagenciamientos mediante combinaciones de percepción y organización de las

relaciones entre lo humano y no humano, entre la teoría y la práctica, entre el arte, la ciudadanía y la vida.

El *Gobao de Memoria*, *Las mujeres del viento florido*, *TV Tamix*, *Campamento Itinerante Audiovisual*, el trabajo de gestión cultural de Francisco Toledo y las performances activistas de Lukas Avendaño, tuvieron desenvolvimientos que formaron líneas de fuga, porque sus sistemas de referencia tienen dinámicas comunales, distintas a las estructuras occidentales, que permite tomar decisiones políticas presentidas o entretejidas en la flexibilidad del flujo de las relaciones. Sin embargo, la micropolítica a la que apuntan no está despegada de la macropolítica. Cuando en el marco de la segunda ola de los movimientos feministas surgió la frase: Lo personal también es político; se pone de relieve que la experiencia personal tiene que ser examinada en los marcos de las estructuras institucionales y como resultado de éstos. El ejemplo de las *Mujeres del viento florido* es claro, su amor por la música cambió la cultura musical dominante en su región y desautomatizó los estereotipos del funcionamiento social ligados a labores de género. De esta manera, la micropolítica afectaba también la política molar de la región. Y fue naciendo un *derecho de raíz aérea* fuera de los códigos legales, cuya implicación germinaba de una relación de la cultura, las creencias, las tradiciones, las afecciones y la corporeidad deseante de estas mujeres, que podía afectar en el entorno.

*¿Por qué escribo?
Porque tengo que
Porque mi voz
en todas sus dialécticas
fue silenciada durante mucho tiempo*

Con este fragmento del poeta inglés Jacob Sam-La Rose observo que estas prácticas desarrolladas de forma heterogénea en las poblaciones que se estudiaron para esta investigación, surgieron como voces que visibilizan lugares de enunciación, que han sido invisibilizados política e históricamente. Cuyos procesos de autoidentificación son una resistencia a las elaboraciones de políticas públicas de la identidad y de las formas de gobierno que unifican los territorios sin interés de cómo se vive, ni cuales son las demandas de los pueblos indígenas, hasta muy entrado el siglo XX. El proyecto político en el país no solo reprodujo y activo

narrativas dominantes occidentales, también silenció las voces poéticas y las formas de vida, con violencias desde las legislaciones sobre el territorio, la educación, la lengua, las culturas.

De ahí que, la colaboración comunal sea subversiva porque su sentido es compartir la vida. *TV Tamix* resignificó la colaboración poética con formas narrativas localizadas, forjando las relaciones como procesos cambiantes, con relatos propios, contradictorios, de resistencia, cuyo valor no está supeditado a las necesidades del mercado de tiempo y narrativa. Eso origina un *derecho de raíz aérea* al explorar vocabularios contextuales, reivindicando los saberes y estéticas originarias. A su vez, el *Campamento Audiovisual Itinerante*, al localizar experiencias de aprendizaje ideó colaboraciones diferentes, en las maneras de trabajar dentro de un sistema artístico en el que la raza, la clase, no determinaran posiciones de mando. El *derecho de raíz aérea* surgió de los desenvolvimientos más igualitario en la disciplina del cine y en la vida, ya que de todos dependía la supervivencia.

En el estudio de la microbiología Eduard Buchner, descubrió que los fermentos desorganizados se comportan igual que los organizados, porque hay una serie de microorganismos vivos que pueden mutar con tratamientos físicos y químicos, para mayor rendimiento. Así ocurrió en los talleres del *Gobao de la Memoria Colectiva*, en que los *talleres poético-comunitarios*, las *asambleas totomoxtle* y las *fiestas xhigab*, daban herramientas para la organización y enunciación de lógicas del buen vivir que reflexionaron accionando sobre la necesidad de espacios para la recreación, el cuidado del río y las calles, los lazos fraternales con su municipio. Lo que apuntaba a una micropolítica que se vinculaba a la política del lugar, en tanto, los pobladores escucharon y reaccionaron con acciones concretas como una ley para proteger el río, colocar basureros, hacer un comité de ecología, apoyar las carreras o crear el espacio tan solicitado por los niños.

En estos casos, se puede observar gestiones comunitarias, culturales y poéticas, cuyos procesos, en tanto experiencias vitales, crean bordes que permiten reinscribir los saberes localizados, heterogéneos y múltiples. Márgenes que descubren la pluralidad en las identidades prefijadas para hacerlas visibles. Orillas

que nos invitan a pensar en la crisis de las nociones con cargas históricas y coloniales, que estimulan desplazamientos de las formas de enunciación del pensamiento y las acciones, para proponer otras maneras del lenguaje a partir de cosmogonías, saberes y experiencias situadas. Justo en estos bordes de vida surge la *imaginación giè' diix* que invoca a *prácticas poético-ciudadanas* mediante experiencias particulares como la *asamblea-totomoxtle*, los *talleres poético-comunitarios*, las *fiestas xhigab*, a través de proyectos que enuncia experiencias vitales, en dispositivos poéticos para compartir la vida en toda su completud, procurando una corresponsabilidad ética-poética-política entre sus participantes, invocando así *derechos de raíz aérea* como potencias transformadoras de entornos situados.

Nos encontramos una vez más frente al derecho y la ciudadanía, pero no desde una construcción legal, sino a través de la relación de la afectividad con el mundo. Que desborda todas las nociones históricas porque la participación, la creación, la imaginación, se vuelven espacios de solidaridad y colaboración, entre quienes ponen la vida en común, desde experiencias y saberes que se conjugan con el entorno ecológico. Así hacen germinar estrategias de encuentro en que los sonidos, las sensaciones, las imágenes, los colores, las formas, que permiten valorar la vida como un derecho a la imaginación de una existencia colectiva y colaborativa.

De esta manera, las *prácticas poético-políticas* son espacios de fermentación que requieren tiempo y múltiples componentes para hacer una metamorfosis y regresar a la lógica primigenia de los procesos de vida naturales, en que la tierra se vuelve parte fundamental para pensarnos en una correspondencia con un todo, a través de resistencias vinculadas a la alegría y la afluencia del tiempo vital. Y el *derecho a imaginar en común*, abona componentes orgánicos que dialogan para hacer germinar nuevas formas de compartir la percepción del mundo sensible en una vinculación ético, poético, político y afectiva.

La correspondencia entre los procesos artísticos, estéticos, poéticos, pedagógicos, la política, la cultura y la ciudadanía en los Sistemas Normativos Internos, produjo experiencias de restauración auráticas respecto la relación entre

arte, política y ciudadanía, en ese sentido también es una reflexión sobre las condiciones bajo las cuales puede redefinirse esos campos, como espacios de autodeterminación tanto de las prácticas ciudadanas, como poéticas en relación con sus instituciones históricas de referencia. Poniendo en el centro la importancia de todas las vidas, fracturando los moldes capitalistas, patriarcales y coloniales, que intentan neutralizar en los circuitos académicos, políticos, artísticos y mercantiles, lo comunal como espacio de resistencia radical.

Estos proyectos poéticos al incidir en otras condiciones de producción y recepción de prácticas estéticas, siembran a través de la escucha de lo heterogéneo, infinitas tácticas y relaciones entre las prácticas estéticas, políticas y culturales, en tanto son prácticas solidarias, colaborativas, colectivas, con un poder social que deviene de una forma de habitar el mundo a partir del sentido común de la interdependencia, articulando propuestas al borde de las indefiniciones, situadas como una praxis compleja a la vez en la memoria, en el presente y en la posibilidad de constelaciones por imaginar, no libres de polémica, pero en un diálogo directo con sus sociedades.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLEYRA, Angélica (2001). *Se busca un alma. Retrato bibliográfico de Francisco Toledo*. México: Plazá y Janés.
- ABU-LUGHOD, LILA (2012). *Escribir contra la cultura*. En *Andamios: Revista de investigación social de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México*. pp. 129-157.
- ACEVEDO RODRIGO, Ariadna/ LÓPEZ CABALLERO, Paula (Coords) (2012). *Ciudadanos inesperados. Espacios de formación de la ciudadanía ayer y hoy*. México, D.F: El Colegio de México.
- ADOLPHS, Stephan / KARAKAYALI, Serhat (2007) *Micropolítica y hegemonía. En contra de los nuevos parauniversalismo; a favor de las políticas antipasivas*. Traducción Marcelo Expósito. <http://translate.eipcp.net/transversal/0607/adolphs-karakayali/es.html>
- ALADRO-VICO, Eva/ JIVLOVA-SEMONA Dimitrina/ BAILEY Olga (2018). *Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora*. *Comunicar*, vol. XXVI, núm. 57, pp.9-18. https://www.redalyc.org/journal/158/15856696001/html/#redalyc_15856696001_ref27
- APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce/ Fondo de Cultura Económica, Montevideo/México. p. 15
- ARENDDT, Hannah (2015). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. España: Grupo Santillana Ediciones.
- ARISTÓFANES. *Lísistrata*
- _____. *Las assembleístas*.
- AVENDAÑO, Lukas (2015). *No soy persona, soy mariposa*. <https://vimeo.com/144735012>
- _____ (2018). *La desaparición de Bruno Avendaño: la negligencia de las autoridades*. Rompeviento TV. 20/09/2018.
- _____ (2019). Una aproximación a la muxeidad. *Queer: No. Queer-po Muxe: Sí*. <https://www.goethe.de/ins/mx/es/kul/wir/50s/art/21587404.html>
- BAJTIN, Mijail M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Bubnova Tatiana. San Juan Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico Anthropos.
- _____ (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BALIBAR, Etienne (2012). *Los dilemas históricos de la democracia y su relevancia contemporánea para la ciudadanía*. University of California, Irvine. Enrahonar. Quaderns de Filosofia 48. PP 9-29 <https://core.ac.uk/download/pdf/39022489.pdf>
- BARABAS, Alicia (1999). *Gente de la palabra verdadera. El grupo etnolingüístico zapoteco*. En *Configuraciones étnicas de Oaxaca*. Vol. 1, editado por Alicia Barabas y Miguel A. Bartolomé. México: INAH.
- BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. España: Paidós.

- BATAILLE, Georges (1987). *La parte maldita*. Trad. Muñoz de Escalona Francisco. Barcelona: Icaria
- BAZ, Kershaw (1994). *Radical theatre as cultural intervention*. Great Britain: Routledge.
- BHABHA, Homi K (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BENJAMIN, Walter (2007). *Pequeña Historia de la Fotografía*. En obras, libro 2, vol. I, Madrid: Abada.
- BENVENISTE, Émile (1999). *Problemas de lingüística general II*. Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI Editores.
- BISHOP, Claire (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- BOURRIAUD, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ediciones.
- BOLOS, Silvia / ESTRADA SAAVEDRA, Marco (2010). *Conflicto y protesta: la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (2005-2010)*. México: Colegio de México. Estudios Sociológicos, vol. XXVIII, núm. 82, enero-abril, 2010, pp 231-245.
- BUTLER, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Trad. María José Viejo. Colombia: Paidós.
- _____ (2001). *El grito de Antígona*. Trad. Esther Oliver. Barcelona: El Roure Editorial
- BRUMANN, CHRISTOPHER (1999). *Writing for culture: Why a successful concept should not be discarded*. En *Current Anthropology*, 40 pp. 1-27.
- CAILLOIS, Roger (2006). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de cultura Económica.
- CAMACHO SERVIN, Fernando (2005). *Pro-Oax se ha convertido en referente crítico en la política cultural del país*. Periódico La Jornada, viernes 30 de septiembre de 2005. Sección Cultura.
<https://www.jornada.com.mx/2005/09/30/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>
- CAMNITZER, Luis (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Centro Cultural España / Casa editorial HUM.
- CANFORA, Luciano (2014). *El mundo de Atenas*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CAPASSO Verónica/BUGNONE Ana/FERNÁNDEZ Clarisa (coord.) (2020). *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de la Plata. Colección Libros de Cátedra.
- CÁRDENAS GRACIA, Jaime (2009). *Introducción al estudio del derecho*. México: Nostra Ediciones
- CASTELLS Antoni (2011). *¿Ni indígena ni comunitaria? La radio indigenista en tiempos neoindigenistas*. Guadalajara: Comunicación y sociedad, num. 15, Guadalajara, enero/junio 2011. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2011000100006
- CASTILLO FARJAT, Luis Alfonso (2020). *Memoria geográfica y ciclos del despojo en la sierra sur de Oaxaca*. Oaxaca: Revista de Ciencias Sociales Cuadernos del Sur, Enero-Junio 2020, Año 25, No. 48. pp. 122-133.

- CASTRO, José Esteban (1999). *El retorno del ciudadano: los inestables territorios de la ciudadanía en América Latina*. Perfiles latinoamericanos. No. 14, Junio 1999.
- CHÁVEZ GALINDO, Ana María / RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Francisco (1998). *El programa de Solidaridad y la organización comunitaria en el estado de Morelos, México*. Revista: Estudios Demográficos y Urbanos. Vol. 12, numero 2. Mayo-Agosto, pp: 279-404. México: Colegio de México.
- CHEVALLIER, Jean Frédéric (2020). *Sobre la noción de representación*. Entrevista s/d de entrevistadora. Ediciones Justin. <https://e-diccionesjustine-elp.net/entrevista-a-jean-frederic-chevallier/>
- Ciencias TV. (23 de nov. 2017). Simbiosis entre anfibios y bacterias: papel de microbioma en piel de anfibios tropicales. (Archivo de Video). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IcMozu0c1GQ>
- CONTRERAS PÉREZ, Ariel (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=1rYkYPHYAPk>
- COPLADE (Coord. Gral del Comité Estatal de Planeación para el Desarrollo de Oaxaca) (2017). *Diagnóstico Regional Sierra Norte*. Oaxaca: Universidad de la Sierra Juárez. <http://www.coplade.oaxaca.gob.mx/wp-content/uploads/2017/04/DR-Sierra-Norte-03-abril17-1.pdf>
- CORNEJO PORTUGAL, Inés (2010). La radio cultural indigenistas en México: dilemas actuales. CDMX: Revista mexicana de ciencias políticas y sociales, vol. 52. No. 209. Mayo/agosto 2010. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182010000200004
- CUEVAS MARTÍNEZ, Alberto (2020). *Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas en México: un enfoque intercultural de la formación videográfica*. En *Conference Proceedings CIVAE 2020. 2nd Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education*, October 28-29, 2020. ED: MUSICOGUIA Magazine. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8093089>
- DA MATTA, Roberto (1977). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una trilogía del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DANTON, Margarita (2005). *La participación política de las mujeres en los municipios llamados de usos y costumbres*. En R. Angélica Castro Rodríguez; *Diez voces a diez años. Reflexiones sobre los usos y costumbres a diez años del reconocimiento legal*. México: EDUCA pp 51-84.
- _____ (2012). *Democracia e igualdad en conflicto. Las presidentas municipales en Oaxaca*. México: Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación: CIESAS.
- DEBORD, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufrago.
- DERRIDA, Jacques (1985). *Envío*. www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- DELEUZE, Gilles / GUATARI, Félix (1996). *Rizoma. Introducción*. México D.F: Ediciones Coyoacán.
- _____ (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.

- DEBROISE, Olivier (2007) Toledo insurgente. En DEBROISE, Olivier / MEDINA, Cuauhtémoc (Coords) *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM-TURNET.
- DIAZ GOMEZ, Floriberto (2004). *Comunidad y comunalidad*. Rev. Diálogos en acción, 2ª Etapa. Culturas populares e indígenas. <http://rusredire.lautre.net/wp-content/uploads/Comunidad.-y-0comunalidad.pdf>
- _____ (2007). *Floriberto Díaz. Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*. Compiladores: Robles Hernández Sofía y Cardoso Jiménez Rafael. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DIDI-HUMERMAN, Georges (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- _____ (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- DIEGUEZ, Ileana (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades y políticas*. México: Paso de Gato.
- DURÁN, Raúl (2019). Historia del narcotráfico en México. Ciudad de México: Revista Debate, fecha de publicación. 22 de Julio de 2019. <https://www.debate.com.mx/estados/Breve-historia-del-narcotrafico-en-Mexico-20190722-0295.html>
- ECHEVERRÍA, Bolívar. (2019). *Definición de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2010). *Discurso Crítico y Filosofía de la Cultura*. www.bolivare.unam.mx
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando (1991). *Ciudadanos imaginarios. Memorial de los afanes y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante en la República Mexicana en el primer siglo de su historia. Tratado de Moral Pública*. Tesis para optar por el grado en Doctor en Ciencias Sociales con especialidad en sociología por el Colegio de México.
- _____ (1995). *El problema de la ciudadanía: moralidad, orden y política*. Estudios sociológicos De El Colegio De México, vol.13, núm 39, septiembre-diciembre, 1995.
- _____ (2004). *Ciudadanos imaginarios o las desventuras de la virtud*. Entrevista realizada por Conrado Hernández López. Revista Metapolítica, Núm. 33, Enero-Febrero 2004. Pp. 70-75
- ESCOBAR, Ticio (2008). El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Ediciones: Metales Pesados. Santiago de Chile.
- ESPEJO AYCA, Elvira (2022). Yanak Uywaña, la crianza mutua de las artes. Malba Diario. <https://www.malba.org.ar/yanak-uywana-la-crianza-mutua-de-las-artes/?v=diario>
- EXPOSITO, Marcelo (2004). *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del Futuro*. Pp. 225-241. https://marceloexposito.net/pdf/brianholmes_exposito.pdf
- _____ (2010). *Manifiesto afectivista*. Traducción Javier Toscano.

_____/ VINDEL, Jaime/ VIDAL, Ana (2012). *El activismo artístico*. Texto publicado en www.artivismo.info

_____(2013). *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*. Barcelona: MACBA. <https://bit.ly/2rAHSRU>

FAHMEL BEYER, Bernd Walter (2019). *Los Danzantes de Monte Albán y su relación con el jaguar*. Anales de Antropología 53-1. Enero-Junio 2019. CDMX: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.

FEDERICI, Silvia (2020). *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Editorial Traficantes de sueños.

JABARDO, Mercedes (2012.). Introducción de la antología *Feminismos Negros*. Traficantes de Sueños.

JIMÉNEZ NARANJO, Yolanda (2021) (Coord). *Compartencia de haceres, campesinos educativos y organizativos comunitarios para afrontar problemas comunes*. GONZALEZ PEDRO Beatriz y

PARRINI, Rodrigo (2012). *Los archivos del cuerpo*, México: PUEG-UNAM

PERALTA ANTIGA Ricardo. Capítulo IV. *Compartencia del hacer comunitario*. PP. 43-66. Disponible: <https://www.cencos22oaxaca.org/wp-content/uploads/2021/08/Compartencia-de-haceres-comunalidad.pdf>

GALINDO, María (2013). *Feminismo Urgente ¡A despatriarca!* <http://mujerescreando.org/feminismo-urgente-a-despatriarca-maria-galindo-descargar-libro/>

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

_____(2001a). *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós.

_____(2001b). *Definiciones en transición en Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso.

GARCÍA DUSSÁN, Eder (2011). *El delirio mockusiano: tecnologías de la comunicación y acción política juvenil*.

GARCÍA MÁYNEZ, Eduardo (2002). *Introducción al estudio del derecho*. México: Editorial Porrúa.

GARCÍA UGARTE, Marta Eugenia (2012). *Reacción social a las leyes de Reforma (1855-1860)*. Editorial: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3100/25.pdf>

GASPARELLO, Giovanna (2012). *No morirá la flor dela palabra... Radio comunitaria indígena en Guerrero y Oaxaca*. Nueva antropología, vol. 25 no.77 México jul/dic. 2012. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362012000200007

GERNER, Vera (2017). *Construcción de significados identitarios a partir del arte: ¿cómo exponer huipiles a favor de quienes los usan?* Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centro

América y el Caribe, vol. 14, núm.1. pp.76-96.
<https://www.redalyc.org/journal/4769/476954398004/html/#fn5>
GIDDENS, Anthony (1991).
GONZÁLEZ GALVÁN, José Alberto. *El derecho consuetudinario indígena en México*.
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/195/10.pdf>
GONZALEZ HERNÁNDEZ Esperanza, MATAMOROS AGUIRRE Nadia, MARCHESI
Giulia (2018). *Subvertir la cartografía para la liberación*. México: Revista de la
Universidad de México. Mapas, Dossier, Julio 2018.
GONZÁLEZ MOLINA, Rodolfo Iván (2012) *Desarrollo económico de América Latina y
las integraciones regionales del siglo XXI*. Medellín-Colombia: Ecos de Economía / Año
16 / No. 35 / Julio-diciembre 2012 /pp 123-161
GRIMSON, Alejandro (2010). *Culture and Identity: two different notions*, in: social
identities, vol. 16, num. 1, January 2010. Pp.63-79.
_____ (2011). *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno,
Editores
GUATTARI, Félix (1996). *Caosmosis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Ediciones
Manantial.
GUTIÉRREZ CASTAÑEDA, David (2016). *Ejercicios del cuidado. A propósito de la piel
de la memoria*. México. Texto de doctorado en Historia del Arte por la Universidad
Nacional Autónoma de México.
HALL, Stuart (1990). *Cultural Identity and Diaspora* en Rutherford Jonathan, Editor.
Identity: community, cultural, difference. London: Laurence
HARAWAY, Donna J. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*.
Madrid: Cátedra.
HOMERO (1999). *La Odisea*. Trad. Luis Segalá y Estelella. Buenos Aires: Losada.
HOLMES, Brian (2004). *Artistic autonomy and the communication society*. Third Text,
547-555.
_____ (2004b). *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro*. Entrevistado
por Marcelo
HOOKS, Bell (2021). *Enseñar a transgredir*. Trad: Marta Malo. Madrid: Capitán Swing
Libros S.L.
KESTER, Grant (2004). *Conversation Pieces: Community and Comunitaction in Modern
Art*. Berkeley: University of California Press.
INECC. Instituto Nacional de Ecología y Cambio Climático. *Las políticas forestales y de
conservación y sus impactos en las comunidades forestales*. Capítulo 4. CDMX:
Semarnat. <http://www2.inecc.gob.mx/publicaciones2/libros/428/cap4.html>
ISIN, Engin F/ NIELSEN, Greg M. (2008). *Acts of Citizenship*. Editorial: Zed Books, New
York.
ISZAEVICH, Abraham (1988). *Migración campesina del Valle de Oaxaca*, en *Migración
en el Occidente de México*, Gustavo López Castro (ed)/ Sergio Pardo Galván (Coord).
México: Colegio de Michoacán.

JABARDO, Mercedes (comp) (2012). *Femismos negros. Una antología*. Autoras: Sojourner Truth, Ida Wells, Patricia Hill Collins, Angela Davis, Carol Stack, Hazel Carby, Pratibha Parmar, Jayne Ifekwunigwe, Magdalena Ang-Lygate. Editorial: Tráficantes de Sueños,

JENKINS, J. Craig (1994). *La teoría de la movilización de recursos y el estudio de los movimientos sociales*.
https://www.ses.unam.mx/docencia/2015II/Jenkins1994_LaTeoriaDeLaMovilizacionDeRecursos.pdf

JIMÉNEZ NARANJO, Yolanda (2021). *Compartencia de haceres campesinos, educativos y organizativos comunitarios para afrontar problemas comunes*. Oaxaca: Casa de las Preguntas.
<https://www.cencos22oaxaca.org/wp-content/uploads/2021/08/Compartencia-de-haceres-comunalidad.pdf>

KRAEMER BAYER, Gabriela (2004). Cultura política indígena y movimiento magisterial en Oaxaca. México, Revista Alteridades, pp. 135-146.

KRAUZE, Helen (2019). *Francisco Toledo, desde las entrañas de Oaxaca*. Revista Letras Libres / Sección Arte / 9 de septiembre de 2019.
<https://letraslibres.com/arte/francisco-toledo-desde-las-entranas-de-oaxaca/>

KONZEVIK CABIB, Adriana (2021) *Bona Tibertelli: la vida como obra de arte*.
<https://www.centroricardobsalinaspliego.org/ayc-biblioteca/bona-tibertelli-la-vida-como-obra-de-arte/>

LLADÓ CASTILLO, Zaida Alicia (2019). Historia de las cuotas de género y de la paridad en México (1 de 2 partes). <https://cronicadelpoder.com/2019/06/17/historia-de-las-cuotas-de-genero-y-de-la-paridad-en-mexico-parte-1-de-2/>

_____ (2019). Historia de las cuotas de género y de la paridad en México (2 de 2 partes). <https://cronicadelpoder.com/2019/06/20/cuotas-de-genero-y-la-paridad-en-mexico-parte-2-ultima/>

LOPEZ OLVERA, Miguel A y Cienfuegos Salgado, David (coordinadores) (2005). *Estudios en homenaje a don Jorge Fernández Ruiz / López Bárcenas, Francisco. Elecciones por usos y costumbres en Oaxaca*. pp: 355-374. CDMX: UNAM

LOPEZ SANTILLAN, Ángeles / MARÍN GUARDADO, Gustavo. Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización del espacio y la cultura. Michoacán: Colegio de Michoacán.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292010000300008

LOPEZ VIGIL, José Ignacio (1998). Radios comunitarias: libertad de antena. Envío, núm. 190, febrero, en línea <http://www.envío.org.ni/index.es>

LOZANO, Rafael y ACUÑA, Carlos (2022). *México es una nación artificial: Yásnaya Aguilar*. Revista digital Corriente Alterna. Cultura UNAM. Publicado 26-02-2022.
<https://corrientealterna.unam.mx/territorios/mexico-es-una-nacion-artificial-yasnaya-aguilar/>

MAGALLANES BLANCO, Claudia / RAMOS RODRÍGUEZ, José Manuel (Coord.) (2016). *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla.

MAKARAN, Gaya/ LOPEZ, Pabel/ WAHREN, Juan (Coords.) (2019). *Vuelta a la autonomía. Debates y experiencias para la emancipación social desde América Latina*. TZUL TZUL Gladys. *Archipiélago y tejido de asambleas: algunas claves críticas para comprender la tensa relación entre Estado guatemalteco y comunidades indígenas*. Pp. 101-114. Ciudad de México: Editorial El Colectivo /Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

MANDOKI, Katya (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica Dos*. México: Editores Siglo XXI, Conaculta, Fonca.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004) Medios culturas en el espacio latinoamericano. Extraído de: *Pensar Iberoamérica*, revista de cultura, no. 5 enero-abril, 2004. <http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric05a01.htm#a>

MARTÍNEZ LÓPEZ Julieta I/ SOTO CORTÉS Tzutzumatzin (2021). *Del registro al archivo: el devenir de la imagen etnográfica en el Instituto Nacional Indigenista*. México: UAM-Iztapalapa. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Vol. 42, Núm. 91, Año 2021. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1633/1753>

MARTÍNEZ LUNA, Jaime (2003). *Comunalidad y desarrollo*. México: Conaculta/Campo _____ (2010). *Eso que llaman comunalidad*. México: Conaculta, Colección diálogos, Pueblos originarios de Oaxaca.

_____ (2015). *Conocimiento y comunalidad*. Puebla: México. *Revista Bajo el Volcán*, vol.15, núm.23, septiembre-febrero, 2015, pp.99-112. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <https://www.redalyc.org/pdf/286/28643473006.pdf>

MARTÍNEZ RIVERA, Margarita (2019) *Inclusión del Arte Feminista en México*. *Revista Alternativas Psicología*, número 42, número especial 2019, pp 69-83.

MAYA, Miguel Ángel (2019). *Loxicha la historia no contada de la guerrilla*. Pie de Página. Sección Memoria y verdad. 5 de noviembre de 2019. <https://piedepagina.mx/loxicha-la-historia-no-contada-de-la-guerrilla/>

McCANN, Michael (2006). *Law and Social Movements: Contemporary Perspectives*. *Annual Review of Law and Social Science*, 2: 17-38.

MENDOZA PAZ, Betzabé (2009). *Participación social armada en Oaxaca. Ejército Popular Revolucionario*. *Estudios Políticos*, vol. 9, núm. 17. Mayo-agosto, 2009, pp.61-83).

MEZA, Silvia Elena (2019). *De Colosio a Albores: 25 años de desarrollo social*. *Revista Nexos*, Abril. <https://economia.nexos.com.mx/de-colosio-a-albores-25-anos-de-desarrollo-social/>

- MOCKUS, Antanas (1990). *Escuela y creatividad: dos amigas enemigas*. Bogotá: UPN, El Educador, No. 15 / Abril/ Pp 14-21.
- MOLINA, Carlos A. (2017). *Francisco Toledo, sus inicios*. México: UAM-Cuajimalpa. <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v39n111/0185-1276-aiie-39-111-11.pdf>
- MONJE, Carlos Arturo (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica*. Colombia: Universidad Surcolombiana. Facultad de Ciencias Sociales y Periodismo. Neiva, 2011.
- MOUFFE, Chantal (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- _____ (2011). *En torno a lo político*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires: FCE.
- LEONARD, Eric/ PREVOT-SCHAPIRA, Marie-France / VELAZQUEZ, Emilia / HOFFMANN, Odile (Coords.) (2009). *Introducción: La región inasequible: Estado, grupos corporados, redes sociales y corporativismos en la construcción de los espacios del Istmo mexicano*. En *El Istmo Mexicano: Una región Inasequible. Estado Poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Institut de Recherche pour le Développement. Publicaciones de la Casa Chata.
- LÓPEZ CORDOVA, Dania (2013). *La sociedad de producción rural Michiza o Yeni Navan "Luz Viva": la lucha contra el coyotaje en la comercialización del café*. En *La economía solidaria en México*, coordinado por B. Marañón. México: UNAM
- LOZANO, Rafael / ACUÑA, Carlos (26-02-2022) México es una nación artificial: Yásyana Aguilar. Corriente Alternativa. <https://corrientealternativa.unam.mx/territorios/mexico-es-una-nacion-artificial-yasnaya-aguilar/>
- MAKARAN Gaya, LÓPEZ Pabel, WAHREN Juan (Coords) (2019). *Vuelta a la Autonomía. Debates y experiencias para la emancipación social desde América Latina*. México: Bajo Tierra A.C. y el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe -UNAM.
- NAHMAD, Salomón (2011). *El impacto social del uso del recurso eólico*. Oaxaca, CIESAS. http://www.cocyt.oaxaca.gob.mx/pdf/Informe_final_eolico.pdf
- NAVA, Elena (2021). Comunalidad y comunicación en Guelatao de Juárez (Oaxaca): la agencia de comunicación Becu. Revista: Antropologías del sur, vol. 8, num.15, Santiago Jun. 2021. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-55322021000100043
- PARDO, Luisa. Entrevista realizada por Advenedizo Digital, en el marco del Festival Temporada Alta, Lima, Perú. 13/02/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=c8rE0-unD3o>
- PARDO, Ramón (1927). *Trabajos reglamentarios. A propósito de los ciegos de Tiltepec*. Gaceta Médica de México. Periódico de la Academia Nacional de Medicina. Tomo LVIII.

Núm. 4. Abril de 1927. México. [http://www.anmm.org.mx/bgmm/1864_2007/1927-58\(4\)195-205.pdf](http://www.anmm.org.mx/bgmm/1864_2007/1927-58(4)195-205.pdf)

PASTOR, Rodolfo (1987). *Campesinos y reformas: la mixteca, 1700-1856*. México: El colegio de México.

PAYAN, Mercedes (2021). Primer Encuentro de Mujeres Músicas en la Sierra Mixe de Oaxaca: un espacio de educación musical entre las Mujeres del Viento Florido.

NAHON, Abraham (2020). *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. Oaxaca: UABJO, BUAP

NOHLEN, Dieter (2006). *Diccionario de ciencia política, teorías, métodos, conceptos*. "Voz: filosofía política", tomo II, J-2, México: Editorial Porrúa /Colegio de Veracruz.

OCAMPO LÓPEZ, Javier (2005). *José Vasconcelos y la educación mexicana*. <https://biblat.unam.mx/hevila/Revistahistoriadelaeducacionlatinoamericana/2005/vol7/6.pdf>

OLALDE RICO, Katia (2018). *Bordar por la paz y la memoria en México: Desfasar de la racionalidad capitalista sin establecer (cabalmente) modos de organización comunitaria*. En *Cartografías Críticas, Volumen 1*. Revista Karpa Journal. Cal State LA.

_____ (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Ciudad de México. Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A.C.

OLVERA, Alberto J. (2008). *Ciudadanía y democracia*. México, D.F: Instituto Federal Electoral.

ORDÓÑEZ CIFUENTES, José Emilio Coord. (2002) *La construcción del estado nacional: democracia, justicia, paz y estado de derecho. XII Jornadas Lascasianas*.

SÁMANO RENTERÍA, Miguel Ángel. *El Indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): Un análisis*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.

_____ (1994). *Cosmovisión y prácticas jurídicas de los pueblos indios. IV Jornadas Lascasianas*.

CORDERO AVENDAÑO DE DURAND, Carmen. *El derecho consuetudinario indígena*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.

ORTIZ, Rubén (2016). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. México: Secretaría de Cultura / INBA.

PELBART, PETER PAL (2009). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

PRÉVÔT-SCHAPIRA, Marie-France (1997). *Territoires, pouvoirs et sociétés en Amérique latine, Tours, Université Francois Rabelais, HDR, 254pp*.

Programa Nacional de Solidaridad (1991). *Evaluación*, México, Secretaría Técnica Adjunta de Investigación y Análisis, Comité Técnico de Evaluación del Programa Nacional de Solidaridad.

_____ (1992). *La solidaridad en el desarrollo nacional*, México: Secretaría de Desarrollo Social.

RAMÍREZ CASTAÑEDA, Elisa (2022). Episodio 7: Hechizos en Oaxaca. La maquiladora, anécdotas y entredichos del arte en Oaxaca. TV UNAM. Fecha de estreno: 29/11/22. <https://www.youtube.com/watch?v=-mOwjZyz0IM>

RAMOS RODRIGUEZ, Juan Manuel (2005). *Ecos de "La voz de la montaña": radio como factor de cohesión y fortalecimiento cultural de los pueblos indígenas*. Tesis de doctorado. México: UNAM.

RANCIÈRE, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

_____ (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

_____ (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Trad. Miguel Ángel Palma Benitez. México: FCE.

_____ *En los bordes de lo político*. Trad. Alejandro Madrid-Zan y José Grossi.

www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

RAUNING, Gerald (2006). *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar*. Trad. Gala Pin Ferrando y Gloria Mèlich Bolet. <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/es>

REA ÁNGELES, Patricia (2013). *Educación superior, etnicidad y género. Zapotecas universitarios, profesionistas e intelectuales del Istmo de Tehuantepec en las ciudades de Oaxaca y México. Tesis de doctorado en Antropología*. México: Centro de Investigaciones y Estudios superiores en Antropología Social

RESTREPO, Eduardo/ ROJAS, Axel (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamiento*. Popoyán: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad del Cauca.

REVEL-MOUROZ, Jean. (1972). *Aprovechamiento y colonización del trópico húmedo mexicano. La vertiente del Golfo y del Caribe*, México: FCE.

RICHARD, Nelly (2010) *Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial*, en: Cuauhtémoc Medina (ed.) *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC)*, México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010, p.35.

RICHARD, Nelly. *Lo político en el arte. Arte, política e instituciones*. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>. Consultado 1 de junio de 2023.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra Rota.

_____ (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

ROBLES HERNÁNDEZ, Sofía y CARDOSO JIMÉNEZ Rafael (2007). *Floriberto Díaz. Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*. México: UNAM.

ROJAS, Armando (1991). *Reconstrucción del Ferrocarril Nacional de Tehuantepec, 1894-1919*. Tesis de maestría, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Ixtapalapa.

- ROJAS PARMA, Lorena (2015). *Protágoras y el significado de aisthesis*. Revista de Filosofía Vol. 71, pp 127-149.
- ROLNIK, Suely (2019). *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROMERO GALVÁN, José Rubén (2003). *Los privilegios perdidos Hernando Alvarado Tezozómoc, su tiempo, su nobleza y su Crónica Mexicana*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- ROSALDO, Renato (2000). *La pertenencia no es un lujo: Procesos de ciudadanía cultural dentro de una sociedad multicultural*. Desacatos, núm.3, primavera 2000. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social: DF, México.
- RUBIN, Jeffrey W. (2003). *Descendiendo el régimen: Cultura y política Regional en México*. Relaciones 96, Otoño 2003, Vol. XXIV.
- RUIBAL, Alba M (2015). *Mobilización y contra-mobilización legal. Propuesta para su análisis en América Latina*. Ciudad de México. Revista política y gobierno. Vol. 22. No. 1. Enero/Junio 2015.
- SANCHEZ, Carlos (2019). *La utopía es como una mariposa que se lanza al mar*. Puebla: Neotraba. Entrevista a Lukas Avendaño <https://neotraba.com/la-utopia-es-como-una-mariposa-que-se-lanza-al-mar/>
- SANTOS, Bonaventura de Sosa (2010) *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce, Universidad de la República.
http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber_final%20-%20Cópia.pdf
- SARAIBA RUSSEL, María de los Ángeles (2000). *Procesos de modernización en el Istmo Veracruzano, 1990-1921*, tesis de maestría en Historia, UNAM, México.
- SCHETTINI Patricia / CORTAZZO Inés (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social. Procedimientos y herramientas para la interpretación de información cualitativa*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de La Plata, colección Libros de Cátedra.
- SEGATO, Laura Rita (2011). *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de vocabulario estratégico descolonial* / pp. 17-48. En *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. (comps) Bidaseca Karina y Vazquez Laba Vanesa.
- _____ (2021). *Antropología, feminismo y descolonialidad*. En el marco del ciclo *Arte, política y contracultura. El mundo de hoy*. Conversatorio con Francisco Carballo.
<https://www.facebook.com/MuseodelChopo/videos/1137503373438512>
- SHATZMAN, Leonard y STRAUSS, Anselm (1973). *Field research. Strategies for a natural sociology*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- SIERRA, María Teresa (2005). *Derecho indígena y acceso a la justicia en México: Perspectivas desde la interlegalidad*. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r08062-11.pdf>
- SOLANO VÉLEZ, Herny Roberto (2016). *Introducción al estudio del derecho*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

- STRAUSS, Anselm/ CORBIN, Barney (1998). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- SZURMUK Mónica y McKEE Robert (coord.) 2009. Diccionario de estudios culturales latinoamericanos, colaboradores, Silvana Rabinovich. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora.
- TAMAYO, Sergio (2010). *Ciudadanía sustantiva, participación o transgresión*. Ciudad de México: Sociológica, año, 25, número 72, pp.291-299. Enero-abril 2010.
- TAVERA FENOLLOSA, Ligia (2020). El enfoque de la movilización legal en el estudio de los movimientos sociales. México: Revista mexicana de ciencias políticas y sociales. Vol. 65, no. 239. Mayo/ agosto 2020. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182020000200223
- TAYLOR, Diana (2014). *Hacia una definición de Performance*. Traducción: Marcela Fuentes. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- _____. (). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política.
- TODOROV, Tzvetan (2005). *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI Editores.
- TORRES FREGOSO, Jaime (2017). El corredor del Istmo de Tehuantepec: de los proyectos fallidos a las nuevas posibilidades para el desarrollo. Publicación Espacios Públicos, vol. 20, núm 48, pp. 127-149. Universidad Autónoma del Estado de México. <https://www.redalyc.org/journal/676/67652755007/html/#fn11>
- TRIGO, Abril (2009). La lógica global del multiculturalismo. Quórum Académico, vol. 6. Núm. 1, enero-junio. Pp 163-181. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia.
- Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad. *Oaxaca, cuna del maíz y su lucha contra los transgénicos*. (Marzo 04, 2015) <https://www.uccs.mx/article.php?story=oaxaca-cuna-del-maiz-y-su-lucha-contra-los-transgenicos>
- TURNER, Victor (2013). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Trad. Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay. México: Siglo XXI de España Editores.
- VALENCIA TRIANA, Sayak (2014). *Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no violenta del tejido social en el México contemporáneo*. Tijuana: Colegio de la Frontera. <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n78/n78a04.pdf>
- VALLES, Miguel S. (2002). *Entrevistas Cualitativas*. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas, colección Cuadernos Metodológicos, núm. 32
- VICENTE REVILLA, Filoteo (2005). *Las reformas legales frente a los pueblos indígenas*, en R. Angélica Castro Rodríguez; *Diez voces a diez años. Reflexiones sobre los usos y costumbres a diez años del reconocimiento legal*. México: EDUCA pp 29-38.
- VILLAVICENCIO ROJAS, Josué Mario (2013). Tierra y violencia en la Sierra Sur de Oaxaca, México. Revista Historia y Memoria, vol. 6, 2013, pp. 67-100. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

VILLORO TORANZO, Miguel (2000). *Introducción al estudio del derecho*. México: Editorial Porrúa.

VIRNO, Paolo (2004). *Cuando el verbo se hace carne*. Lenguaje y naturaleza humana. Buenos Aires: Editorial Cactus.

WALS, Catherine (ed) (2013) *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

YUDICE, George (2002). *El recurso de la cultura*. Trad: Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa.

ZEMANS, Frances Kahn (1983). *Legal Mobilization: The Neglected Role of the Law in the Political System*. *The American Political Science Review*, 77(3): 690-703.

ZAVALA

ENTREVISTAS:

Aguilar Herrera, Héctor (2018). Entrevistado por Itandehui Méndez. Santa Cruz, Etlá, Oaxaca.

Almaraz Martínez, Lucía (2022). Entrevistado por Itandehui Méndez. Virtual, Oaxaca

Avendaño, Lukas (2022). Entrevistado por Itandehui Méndez. Virtual, Oaxaca.

Castillo, Mónica (2023). Entrevistada por Itandehui Méndez. Oaxaca.

Baños García, Cándido Jaime (2022). Entrevistado por Itandehui Méndez. Virtual, Oaxaca

Dávila, Olga Margarita (2023). Entrevistada por Itandehui Méndez. Virtual, Oaxaca.

De Jesús Olivera, Adela (2019). Entrevistada por Itandehui Méndez. Santa Cruz, Etlá, Oaxaca.

Díaz, Tajëw (2021). Entrevistada por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

Flores, Demián (2023). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

Fricke, Guillermo (2023). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca

Fuentes García, Mayra (2020). Entrevistada por Itandehui Méndez. Santa Cruz, Etlá, Oaxaca.

Gálvez de Aguinaga, Fernando (2023). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca

Gallardo, Leticia (2020). Entrevistada por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez.

García Villar, Hidelberto (2020). Entrevistado por Itandehui Méndez. Santa Cruz, Etlá, Oaxaca.

Marán, Luna (10/07/2020- 24/03/2021-17/11/2021). Entrevistada por Itandehui Méndez.

Martínez Cynthia. (2023). Entrevistada por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca

Minguer, Cecilia (2023). Entrevistada por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

Monteforte Bazzarello, Guillermo (2022). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca.

Montesinos, Fidel (2020). Entrevistado por Itandehui Méndez. Santa Cruz, Etlá, Oaxaca.

Morales, Edith (2021). Entrevistada por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez

Nicolás García, Kevin Alexander (2021). Entrevistado por Itandehui Méndez. Santa Cruz, Etlá, Oaxaca.

Pech Casanova, Jorge (2023). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca

Pérez Cruz, José Luis (2021). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

Salazar, Adriana (2021). Entrevistada por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez

Ramírez Vázquez, Abraham (2022). Entrevistado por Itandehui Méndez. Virtual, Oaxaca

Rojas Ramírez, Genaro (2022). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca.

Rojas Ramírez, Hermenegildo (2022). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca.

Rubio Espinoza, Manuel (2018). Entrevistado por Itandehui Méndez. Santa Cruz, Etlá, Oaxaca.

Solana Olivares, Fernando (2023). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca de Juárez, Oaxaca

Urbietta Morales, Nicéforo (2021). Entrevistado por Itandehui Méndez. Santa Ana Zegache, Oaxaca.

Varela, Bruno (2022). Entrevistado por Itandehui Méndez. Oaxaca.