

## Análisis de la representación del indígena en el trabajo del colectivo Tlacolulokos

Circe Rodríguez<sup>1</sup>

Recibido: 7 de marzo de 2021 / Aceptado: 3 de mayo de 2023

**Resumen.** El presente escrito realiza una lectura del trabajo del colectivo artístico Tlacolulokos desde un acercamiento crítico al concepto de identidad. A partir de la serie pictórica *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados*, proponemos que los grupos no mestizos construyen, adoptan y problematizan sus rasgos y características distintivas mediante procesos abiertos a la transformación, en diálogo constante con las prácticas y saberes heredados, y con lo porvenir; por lo anterior, dichos procesos deben pensarse política y estratégicamente, de manera que den espacio para la permanencia y el cambio, y no en términos esenciales.

**Palabras clave.** Identidad; pintura mural; crítica; *indio*; transformación.

### [en] Analysis of the representation of the indigenous in the work of the Tlacolulokos collective

**Abstract.** This writing makes a reading of the work of the artistic collective Tlacolulokos from a critical approach to the concept of identity. Based on the pictorial series “For the Pride of Your People, Along the Path of the Old and Memory of the Forgotten”, we propose that non-mestizo groups build, adopt, and problematize their distinctive traits and characteristics through processes open to transformation, in constant dialogue with inherited practices and knowledge, and with the future.

**Keywords.** Identity; mural painting; criticism; *Indian*; transformation.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Antecedentes. 3. La construcción del indígena. 4. Murales: migración e identidad. 5. Desapropiar el cuerpo. 6. Finalmente. Referencias.

**Cómo citar:** Rodríguez, C. (2023). Análisis de la representación del indígena en el trabajo del colectivo Tlacolulokos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(4), 1237-1252. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.87314>

## 1. Introducción

El conjunto de obras *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados*, es resultado del empeño del colectivo Tlacolulokos, elabo-

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México.  
E-mail: [circerodriguezp@filos.unam.mx](mailto:circerodriguezp@filos.unam.mx)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3089-145X>

rado y expuesto en la rotonda de la Biblioteca Central de Los Ángeles, California (16 de agosto de 2017 al 31 de agosto de 2018); el proyecto formó parte de una empresa mayor *Visualizando el lenguaje y Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* (Tlacolulokos, 2017, p. 8). Tlacolulokos está integrado por Javier Darío Canul Melchor y Cosijoesa Eleazar Cernas García, oriundos de Tlacolula de Matamoros, Oaxaca, ambos pertenecen al grupo étnico zapoteco.

La asociación artística de Canul y Cernas aconteció a raíz del movimiento ciudadano-magisterial oaxaqueño del año 2006, en el cual ambos participaron activamente produciendo imágenes, y en la defensa de la barricada de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Dato no menor en tanto que perfila las líneas de trabajo que el colectivo seguiría en su etapa inicial: acercarse críticamente a “las formas artísticas gestadas en el movimiento”, así como plasmar, sin romantizar, lo sucedido durante los meses de marzo y octubre de dicho año (Tlacolulokos, 2015). Su consolidación como agrupación se dio en el año 2010. A partir de ese momento ha realizado pinturas callejeras, videos, instalaciones artísticas, murales móviles. Sus propuestas pueden y han sido vistas tanto en las calles de Tlacolula, como en el Museo Amparo, en Casa de la Ciudad (Fundación Alfredo Harp Helú), el MUAC, en el MOLAA (Museum of Latin American Art) y la Bienal Internacional de Arte Mural (BIAM4) en su cuarta edición, realizada en Lille, Francia.

El trabajo del colectivo es atravesado por fuerzas que marcan y complejizan su lectura; inscrito en el arte callejero, aborda temáticas que lo acercan al arte político (categoría por demás amplia e incluso ambigua); sus producciones son catalogadas como arte indígena. Si bien ninguna de estas clasificaciones da cuenta a cabalidad de las propuestas de la dupla de oaxaqueños, toda clasificación tiene efectos sobre lo clasificado: inscribe el trabajo en ámbitos concretos, lo hacen dialogar con experiencias determinadas, direcciona las lecturas sobre él, lo encuadran en una historia de las formas y problemas particulares. Por ello, resulta importante reflexionar sobre los efectos de emplear la categoría de arte indígena, qué expectativas de sentido plantea, y qué formula en términos políticos. Es claro que coloca el acento en el origen étnico de los productores, pero si la procedencia y herencia étnica singularizan el hacer, también lo complejizan, y no necesariamente de maneras afortunadas; consideramos que la serie *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados* permite y opera un acercamiento crítico al concepto de identidad que requiere ser pensado en términos políticos-estratégicos, y no esencialistas, absolutos o inmutables. No obstante, las materialidades artísticas de los Tlacolulokos han de entenderse en y a partir del cruce de experiencias, discursos y formas que trascienden su procedencia.

Sostenemos que la serie de piezas por analizar demandan entender la identidad de manera tensional y problemática, es decir, sin presentar una unidad de sentido coherente y sin fisuras, que amenace con dejar de lado las alteridades, solidifique los rasgos de manera que el cambio sea excluido, no tolerado o coartado. Proponemos que la identidad debe ser pensada provisoria y temporalmente, en diálogo constante con los saberes y las prácticas heredadas, y en relación con lo porvenir, es decir, políticamente.

## 2. Antecedentes

Desde el siglo XVIII se consideró que la producción de materialidades estético-artísticas podía y debía relacionarse con los procesos de cambio de régimen político; en el caso francés, origen de la iniciativa, era menester posicionarse abiertamente en favor de las fuerzas progresistas. La demanda de y a los artistas para tomar postura sobre asuntos de carácter político y/o social, se ha hecho patente de manera intermitente en la historia del arte occidental, no obstante, al paso del tiempo, ni el compromiso ni la condición de lo político se han entendido de la misma manera. En México esto ocurrió en al menos dos momentos: en los albores del siglo XX con el Movimiento Muralista Mexicano, y cerca de su ocaso con las diversas experiencias que la historiografía mexicana bautizó como *Los grupos*. He de señalar que, si bien los Tlacolulokos se acercan al formato mural, su posicionamiento se aleja de las directrices centrales del movimiento muralista. Con *Los grupos* comparten la vocación colectiva, el trabajo en la calle, el distanciamiento de posturas oficialistas, así como el apoyo a movimientos de resistencia, en el caso de los grupos de cambio de régimen (recordemos que el TAI (Taller de Arte e Ideología) y el Grupo Mira participaron en el proceso de la posrevolución sandinista, en lo que podría entenderse como la revolución cultural que el nuevo régimen consideraba necesaria para consolidar la ideología revolucionaria y del “hombre nuevo”).

La relación de los Tlacolulokos con los procesos de transformación política no se situó a nivel macropolítico, sino en la organización del movimiento indígena y popular aglutinado en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), al cual me referí líneas atrás. El movimiento magisterial de protesta ocupó la plaza central de la capital del estado por seis meses, en este tiempo la organización de la vida corrió a cargo de la asamblea ciudadana, es decir, de los diversos individuos, colectivos, asociaciones y grupos étnicos participantes; la asamblea, como forma de organización que busca ser horizontal, produce y se nutre de los encuentros, los acontecimientos, las experiencias y saberes que los cuerpos en la acción conjunta producen. Parte de esta producción fue del orden estético-artístico. Una de las aristas del movimiento de la APPO fue la producción de imágenes y música, los estenciles, las pintas, la gráfica, cuya efectividad e importancia no radica en la exhibición, sino en los procesos de discusión y producción a los que dieron lugar. Este tipo de formas no disocian el ámbito de lo artístico de la experiencia “cotidiana” dentro de la asamblea, son una faceta del movimiento; proceder crítico de la autonomía del arte que puede ser interpretado desde dos lugares teóricos y de enunciación diferentes: uno, en tanto materialización del postulado vanguardista que buscaba reunir arte y vida; dos, como parte de la dimensión estética de la existencia propia de las culturas no occidentales (occidentalizadas); para las culturas originarias, lo estético no es una dimensión ajena a los diferentes ámbitos de la vida; la belleza, el goce, lo lúdico, son expresiones que se vinculan con la espiritualidad. Podemos inferir que, de cara a su participación en la APPO, los Tlacolulokos vislumbraron la importancia de relacionar las prácticas inventivas con las experiencias de su comunidad, una de ellas es la migración (Franco, 2014).

Para el migrante, emigrar implica estar entre dos tierras, es decir, entre concepciones del mundo que no son las propias, pero que dejan múltiples marcas en las existencias. Sin embargo, esta experiencia es de sobra conocida para los integrantes de los grupos originarios; dentro del estado hegemónico, los antiguos habitantes de

la llamada América han sufrido una suerte de errancia, han tenido que enfrentarse a un mundo que poca disposición tuvo y tiene para dignificar sus existencias y experiencias; no es exagerado asegurar que migración, errancia, exilio, son experiencias que los llamados *indios* han tenido que padecer por siglos. Exilio de su lengua, religión y de sus rasgos distintivos, comenzando con la pérdida de su diferencia bajo un común denominador, *Indio*, que terminó por homogeneizar la vasta diversidad cultural de un gran número de pueblos en diferentes latitudes. Occidente, sus gobiernos de ultramar, y posteriormente el de los estados nacionales, construyeron esta figura partiendo de sus conocimientos, miedos, prejuicios y ambiciones.

### 3. La construcción del indígena

No parece exagerado asegurar que el *indio*<sup>2</sup> y lo indígena, son una figura, es decir, una ficción formulada desde los espacios de poder, cuya imagen responde —mediante procedimientos discursivos, prácticos y estéticos— a los designios del estado en curso, el estado, colonial primero, nacional después, cuya formulación borró del imaginario social las particularidades de los grupos étnicos, reduciendo lo diverso a una abstracción: el *indio*; figura que, por otra parte, sufre un proceso de desarraigo. En la producción del *indio* y lo indígena intervinieron discursos científicos, biológico-raciales, ideológicos, político-estatales y estéticos, que han formulado un imaginario sobre esta figura: encontramos procedimientos visuales y discursivos que operan en diferentes niveles. Es necesario señalar que las imágenes no son meras ilustraciones de los discursos, no obstante, establecen con ellos estrechas relaciones que pueden o no ser problemáticas, por lo anterior, pensamos la imagen como una constelación o dispositivo que pone en relación elementos analíticos que parecerían desvinculados dada la especificidad de sus espacios enunciativos. Entendida de esta forma, la imagen ha sido un elemento fundamental en la figuración del indio, promoviendo tipologías, clasificaciones e imaginarios en torno a él.

Las primeras caracterizaciones del *indio* lo acercaron visual y conceptualmente a los salvajes europeos; la forma visual conferida lo presentaba desnudo o cubierto con taparrabos hechos de plumas, con escasa cultura material: “arquitectura mínima, cocción de alimentos y armas básicas, así como una sociabilidad primaria casi animal circunscrita a la sexualidad, la afectividad maternal y la agresividad pautada entre hombres, que podía ser educado, pero no poseía la capacidad de gobernarse” (Bustamante, 2017, p. 6). Esta caracterización perduró hasta el siglo XIX, y a partir de ésta se formularon los primeros imaginarios sobre el *indio*, quien fue puesto en las antípodas del mundo civilizado, la otredad que encarna todo lo que Europa consideraba que no era: un ser vinculado a la naturaleza, en un sentido generalmente negativo, habitante de parajes agrestes, inferior a los conquistadores, y por tanto, subordinado a ellos (Barabas, 2014, p. 11).

La imagen y el imaginario sobre lo *indio* sufrieron modificaciones paulatinas, siendo el siglo XIX de capital importancia; en este periodo, su representación daría un giro radical como resultado del auge de las teorías científicas sobre la evolución y la herencia. La imagen del indio adquirió un matiz biológico, y las ideas sobre

<sup>2</sup> En este apartado haré referencia al indio en términos singulares y masculinos, como una manera de recalcar que su invención borró toda diversidad en lo referente a su hábitat, vinculación étnica o género.

éste se inscribieron cada vez con mayor profundidad en el cuerpo; la aproximación biológico-racial a esta subjetividad tuvo consecuencias desafortunadas al enlazar las condiciones de existencia, las capacidades físicas e intelectuales y los roles sociales, y convertirlos en una condición intrínseca de los grupos humanos mediante una operación de naturalización, en tanto que los discursos que apelan a posicionamientos de carácter biológico inscriben en el cuerpo condiciones de índole histórico-social. Tanto el género como la raza son corporizados, y a dichas corporalidades se les asigna un lugar específico en los grupos sociales, de tal manera que sus capacidades se encuentran limitadas y delimitadas por su pertenencia a un grupo étnico o asignación genérica, identificación que va en detrimento de sus potencialidades. Prácticas y saberes como la antropometría o la biotipología, establecieron correspondencias entre las capacidades intelectuales, e incluso morales, de los individuos y sus cuerpos; la falta de “progreso” de los grupos originarios se justificaba por medio de caracteres físicos, y no por las condiciones materiales e históricas a las que fueron sometidos, de tal suerte que el cuerpo se tomó como indicador del nivel cultural de los grupos humanos. En palabras de Dorotinsky, “los signos que se leen en los rostros no son arbitrarios, sino a la vez naturales y motivados por su composición biológica tanto por su condición moral y de carácter” (2013, p. 110). La imagen del indio continuaba una línea histórica que lo sumía en el atraso, la necedad y el embrutecimiento, a nadie le interesaba saber si estas condiciones se debían o no al brutal saqueo, exterminio y explotación al que las mujeres y hombres de grupos étnicos oriundos de estas latitudes habían sido sometidos. Las formaciones culturales particulares se tornaron indicadores del nivel de “desarrollo” de estas poblaciones, y a la postre, como señala Widdiefield (2001), un tema de estado.

El estado nación posrevolucionario puso un gran empeño en la construcción de una retórica nacionalista que ayudara a consolidar su viraje hacia la modernidad; en lo referente a la figura del *indio*, empleó dos narrativas: la idealización del pasado precolombino, y la urgencia de liberar a la nueva nación de los lastres que impedirían su progreso. Para formar parte del estado mexicano, las mujeres y los hombres pertenecientes a los grupos étnicos tenían que andar la vía del mestizaje propuesto como política estatal; para lograr tal cometido, el estado puso en operación prácticas eugenésicas, sustentadas en discursos biológicos aplicados a los grupos humanos. En síntesis, en aras del progreso, el *indio* debía integrarse o desaparecer. En el Mestizaje los rasgos negativos de la raza más débil se diluían en un progresivo proceso de blanqueamiento, con el componente europeo actuando de elemento regenerador. Las existencias no mestizas no sólo estaban condenadas a desaparecer, sino que su desaparición era un bien deseable para la nación y para la civilización en su conjunto: “ningún hombre [...] [que] desea el progreso de la civilización del mundo, se enternecerá ni aún del completo aniquilamiento de las demás razas por la privilegiada” (Pérez Vejo, 2014, p. 189).

La retórica revolucionaria y posrevolucionaria con su, diría Pérez Vejo (2014), mestizofilia, no modificó la situación de los grupos étnicos empíricamente existentes, aunque el discurso y la política indigenista fuese menos beligerante, el estado nación tendía hacia la homogeneización de la población (siguiendo a Foucault a la producción de dicha población). Uno de los cambios centrales de este periodo fue el viraje discursivo que desaceleró el impulso racial en aras de la formulación económico-filosófica de las clases sociales, nuevamente el *indio* era despojado de sus rasgos diferenciales; si bien ya no era el salvaje, el bárbaro, el buen salvaje, fue clasificado en función de su base material. Se opera un desplazamiento del *indio* al pobre, en el

cual el indio ya no era el otro ininteligible, sino parte del “cuerpo” de la nación, pero este elemento constitutivo de la identidad nacional, dadas sus condiciones de existencia, atraso y pobreza, debía ser tutelado, rescatado del rezago cultural mediante los beneficios del desarrollo y el progreso. Es decir, el indio debía abrazar las formas de vida mestiza, pero un mestizaje cultural que no podía ser abrupto, sino pausado y consensuado, atributos que lo justificaban como no violento. De conservar sus costumbres y modos de vida, el indio corría (corre) el riesgo de quedar fuera de la historia<sup>3</sup> y permanecer en la miseria.

La representación plástica del indígena que dominó el siglo XX mexicano, fue la construida por el muralismo y la escuela mexicana de pintura. Los murales de Rivera y Siqueiros tienen por personajes al revolucionario, obrero, mestizo, trabajador comunista; no obstante, los grupos originarios fueron relegados al pasado prehispánico, o inscritos, en el caso de Rivera, dentro de lo pintoresco. Esta posición frente al *indio* es característica de los estados nacionales que requieren construir una narrativa de lo propio, cuya apelación al origen prehispánico es una potente formulación simbólica.

Frente a la construcción del indio comenzada en la colonia, los grupos originarios buscan maneras de decirse, de construir, desde sus lugares de enunciación, discursos sobre sí mismos, sus saberes y experiencias. Empresa titánica, pues lleva a costas cientos de años de ser dichos, conlleva prácticas, discursos y saberes que les han sido impuestos, y que tienden a complejizar cualquier apelación a la pureza; es con base en esta empresa que los Tlacolulokos recuperan su imagen y su palabra. Los Tlacolulokos apelan al mantenimiento de sus tradiciones, aunque están conscientes de los procesos de hibridación que comunidades como la suya experimentan; es importante señalar que Oaxaca —especialmente sus zonas rurales<sup>4</sup>— es uno de los estados dentro del territorio nacional que mayor número de personas expulsa hacia otros estados y a otros países, principalmente a Estados Unidos. La propuesta artística del colectivo llama la atención sobre la movilidad de las identidades, exigiéndonos pensarlas en su pluralidad. Las imágenes que conforman esta serie parten de mujeres y hombres quienes, como sus ancestros, han sido colocados en los intersticios de las lenguas y culturas hegemónicas; en nuestro caso es el castellano y “lo mexicano”, pero también el inglés y las formas “gabachas”.

#### 4. Murales: migración e identidad

Nos acercamos al concepto de identidad pensándolo como normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas (Butler, 2007, p. 71), que deben ser pensadas

<sup>3</sup> Pérez lo plantea en los siguientes términos: “El mundo de los indígenas se muestra como algo inmutable, al margen del tiempo, territorio de la antropología que permanece, ya desde la propia denominación del museo que lo alberga, Museo Nacional de Antropología; el mundo de los blancos, por el contrario, cambiante y dinámico, es patrimonio de la historia, del tiempo que pasa, también desde su propia denominación, Museo Nacional de Historia.

<sup>4</sup> De acuerdo con datos de la encuesta del INEGI 2018, el segundo estado con mayor migración de personas hacia Estados Unidos de América fue Oaxaca, antecedida por Guanajuato y precedida por Zacatecas (<https://www.inegi.org.mx/temas/migracion/>). Y, a decir de *La radiografía sobre migración Internacional: México y Oaxaca*, realizada por el gobierno del estado y la DIGEPO (Dirección General de Población de Oaxaca), el cuarto municipio en porcentaje de migrantes es Tlacolula de Morelos (2.03%). El principal destino de la migración Oaxaqueña es a California (45.3%) ([http://www.digepo.oaxaca.gob.mx/recursos/publicaciones/radiografia\\_de\\_migraci%C3%B3n](http://www.digepo.oaxaca.gob.mx/recursos/publicaciones/radiografia_de_migraci%C3%B3n), consultado noviembre 2021).

políticamente, es decir, en función del tipo de relaciones que posibilitan y de los efectos que producen, de manera situada y teniendo en cuenta las especificidades o particularidades de los grupos humanos.

El concepto de identidad ha sido abordado por la antropología y la sociología; también ha sido pensado de manera acuciosa por la filosofía, y en los últimos tiempos, los discursos sobre el género han centrado su atención en él. Desde una aproximación filosófica, “la identidad supone que la entidad considerada es igual a sí misma o, como escribía Platón, que es lo mismo con respecto a sí misma” (Ferrater, 2011, p. 891), es decir, que posee caracteres dados, los cuales son permanentes y, por tanto, compartidos por las entidades de una misma clase. Ahora bien, a partir de Nietzsche, se ha puesto en cuestión la denominada *Metafísica de la sustancia*, esto es, la relación necesaria entre el ser y sus atributos; a este respecto, partiendo de una lectura deconstructiva del género, Judith Butler cuestiona el correlato gramatical que se encuentra en la dupla sujeto-predicado; cuestiona que lo predicado del sujeto aparezca como sus rasgos constitutivos, esto es, necesarios y definitorios. Para Butler, esta crítica alcanza por igual a la noción de persona psicológica, la gramática sustentada en el yo, y la estructura unitaria del sujeto y principio de inteligibilidad:

La gramática (la estructura de sujeto y predicado) sugirió la certeza de Descartes de que «yo» es el sujeto de «pienso», cuando más bien son los pensamientos los que vienen a «mi»: en el fondo la fe en la gramática solamente comunica la voluntad de ser la «causa» de los pensamientos propios. El sujeto, el yo, el individuo son tan sólo falsos conceptos, pues convierten las unidades ficticias en sustancias cuyo origen es exclusivamente una realidad lingüística (Butler, 2007, p. 78).

Apoyada en los planteamientos foucaultianos y nietzscheanos, Butler argumenta que la identidad de género está sustentada en discursos y prácticas; es, por tanto, “una relación política de vinculación creada por las leyes culturales” (Butler, 2007, p. 72), construidas históricamente dentro de marcos de referencia determinados; y no la relación necesaria entre el sujeto y sus predicados, entre los cuerpos y sus rasgos o caracteres.

Esto que puede afirmarse del género como una condición sustancial del individuo, también puede hacerse extensivo a “la raza”, ambos supuestos de carácter biológico. De acuerdo con los planteamientos de Quijano, en América Latina la raza es un discurso configurado en occidente, que ha sido empleado para clasificar, controlar y subyugar a las poblaciones nativas; la identidad producida desde este lugar enunciativo es resultado de procesos sociales impositivos y coloniales, que no define las subjetividades previas al proceso de colonización; no obstante, han tenido efectos en sus existencias, a grado tal que algunos de los rasgos impuestos fueron adoptados e incorporados por ellos, tal es el caso de las formas y creencias de carácter religioso. Nos interesa señalar la complejidad y tensionalidad del concepto de identidad, máxime en las comunidades o grupos originarios, la postura que sostenemos deja en cuestión la identidad del *indio* por ser una formulación generada desde los centros de poder y saber hegemónicos, que clausuró la diversidad e intentó desaparecer las diferencias regionales, lingüísticas y de cosmovisión; desde el lugar del mestizaje, *indio* se le llama a la diversidad de pueblos y culturas que poco tienen en común. A partir de estas directrices, nos aproximamos a la propuesta *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados*, bajo la convicción de

que la identidad, entendida como una relación de carácter político, implica procesos de negociación, oposición-confrontación, asimilación, apropiación y desapropiación entre otros, que dinamizan el concepto. Es decir, las identidades están sujetas al cambio y a la transformación, tanto como a la permanencia, y conservan rasgos de las tradiciones, costumbres y hábitos. Es necesario considerar los poderes e imposiciones que operan sobre los procesos identitarios, así como los actos/discursos de resistencia que las comunidades, en su singularidad, generan.

través de seis paneles móviles o murales itinerantes *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados* aborda la experiencia de las personas que migraron del estado de Oaxaca a Los Ángeles, California (como señalamos en la nota al pie número 9, al menos el 45% de la migración oaxaqueña se concentra en este estado de la unión americana). Cada mural cuenta con un título particular: *Sonríe ahora, llora después* (2017, acrílico sobre tela); *El tamaño de tu sufrimiento* (2017, acrílico sobre tela); *A donde quiera que vayas* (2017, acrílico sobre tela); *Los Ángeles cantan y alaban a Dios* (2017, acrílico sobre tela); *Y fue así como escondieron el Sol* (2017, acrílico sobre tela); *Recuerda que el mundo es mío* (2017, acrílico sobre tela). La singularidad de los títulos y los motivos presentados hacen que cada panel funcione de manera independiente, pero sin romper con el conjunto; la unidad de las piezas se logra, entre otros recursos, gracias a la uniformidad del color rojo y a la repetición de motivos orgánicos que ocupan el fondo.

El espacio pictórico es habitado por un reducido número de elementos que, estructurados por líneas de dirección verticales y diagonales, abarcan gran parte del campo visual. La disposición y dimensión de las formas —figuras antropomorfas— no dejan dudas sobre el asunto a tratar: las experiencias de hombres y mujeres que existen y subsisten en las intersecciones de la nación, la lengua, la ciudadanía; ser parte de un grupo originario, ser migrante, ser mujer, ser niño. Seres habitados y habitando realidades heterogéneas que dejan su impronta en las indumentarias y otros accesorios de vestir; en las imágenes vemos coexistir huipiles, pantalones de manta, sombreros de palma, trajes ceremoniales dedicados a la danza con tenis, gorras, palabras en lengua inglesa, teléfonos celulares o cámaras fotográficas, objetos que testimonian la coexistencia entre prácticas de largo aliento con el dinamismo y la rápida transformación del “progreso”, bajo la figura de lo tecnológico, de la experiencia del ahora. En el ensayo titulado «El narrador», escrito a principios de siglo veinte, Walter Benjamin (1998) advertía la cada vez mayor dificultad que las personas experimentaban para relacionarse con la tradición, esto, que en la experiencia de un judío alemán habitante de Berlín y París resultaba problemático, ha permanecido vigente para los grupos representados por los Tlacolulokos: cómo existir entre lenguas, hábitos, cosmovisiones que pertenecen a lógicas y temporalidades disimiles, resguardando los saberes (prácticas y narraciones) ancestrales que han formado parte de la vida comunitaria por largos periodos, y que, si bien son elementos de un pasado compartido, se mantienen presentes o vigentes en creencias, acciones, rituales. Cómo defender los rasgos que los vinculan y singularizan, escapando al mismo tiempo de la identidad del *indio*. En este sentido, las identidades habrán de constituirse elementos políticos que ponen en discusión y fracturan las imposiciones de los estados nacionales, al tiempo que generan procesos de organización y saberes bajo otras directrices; pero que deben ser pensadas en tensión permanente y en función de sus efectos en los cuerpos y las existencias. En parte, esto puede ser posible apelando a

la singularidad, es decir, rompiendo con las formulaciones que generalizan las experiencias, en este caso, mediante el recurso al pasado (Figura 1).

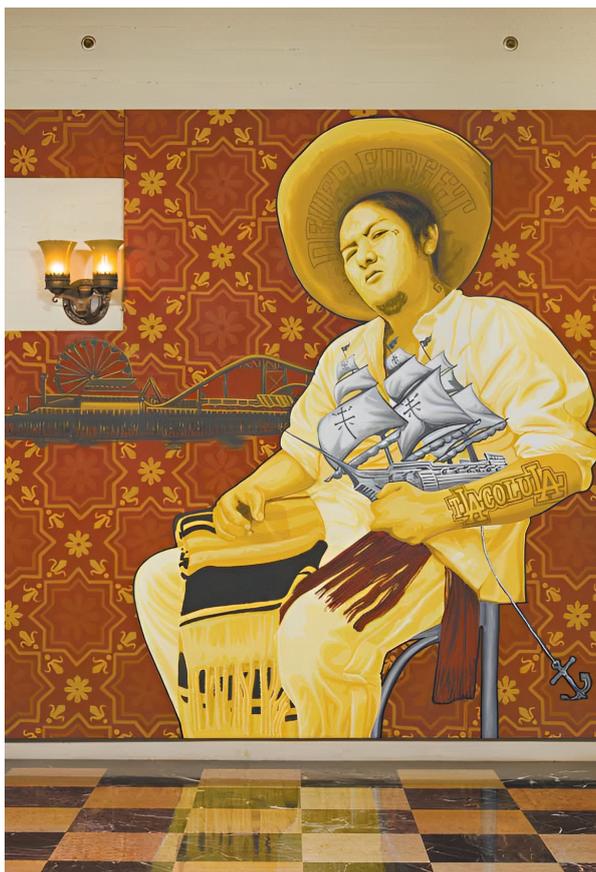


Figura 1. *Recuerda que el mundo es mío* [Remember That The World is Mine], 2017. Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas. Fuente: Tlacolulokos 2017, p 23.

Tlacolula se ubica a 14 kilómetros de la zona arqueológica de Mitla; este sitio fue el centro ceremonial y político del actual estado de Oaxaca a la caída de Montalbán, durante el periodo posclásico (900-1521). Este centro urbano-ceremonial se caracteriza por el tallado de la roca en forma de grecas<sup>5</sup> (Figura 2), que son un testimonio de la especialización del trabajo en este material, el cual: “Más que ser puramente artesanal o de perfeccionamiento de la técnica del tallado pétreo, implicó además conocimiento de la geometría, la composición y localización de las canteras” (Escalona, 2019, p. 181).

<sup>5</sup> Las grecas de Mitla se encuentran siempre formando frisos, y los motivos que las configuran son muy variados, sólo en pocas ocasiones se repiten. Integrados por pequeñas piezas de cantera labrada perfectamente ensambladas como mosaicos, o labradas en piezas más grandes, se combinan con otras iguales, o bien, con motivos diferentes para formar figuras de gran atractivo visual y de la más alta calidad decorativa, que contribuyen eficazmente a destacar la jerarquía de los edificios en que aparecen y de sus ocupantes originales (Ver Nelly M. Robles García, 2016).



Figura 2. Friso pintado, Mitla, Oaxaca, México. Fuente: Imagen de la autora.

Como señala Robles, los frisos que dan lugar el labrado en piedra estaban terminados con un revestimiento de cal y pintados de color rojo (Figura 3), mismo que aún puede observarse en pequeños espacios (2016).



Figura 3. Grecas de friso de Mitla, Oaxaca, México. Fuente: Imagen de la autora.

Tanto las grecas como el rojo están presentes en los cuadros que conforman la serie, el segundo a manera de fondo sobre el que se encuentran motivos orgánicos es una presencia constante; las grecas aparecen dibujadas sobre el rostro de una de las jóvenes del panel titulado *A donde quiera que vayas* (Figura 4), afirmación visual sobre la condición constituyente del pasado prehispánico, pero que lejos de apelar a

un origen idealizado, puede pensarse en términos de un espectro que retorna una y otra vez, bajo diferentes rostros, el de la pérdida y sus consecuencias; de la imposibilidad de una identidad sin tensiones; del arraigo y del desarraigo; pero también de saberes y cosmovisiones, es decir, de herencias particulares.



Figura 4. A donde quiera que vayas [Wherever You May Go], 2017. Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas. Fuente: Tlaloculokos, 2017 p. 25

*Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados*, implica transitar por historias y experiencias sujetas al tiempo, que resguardan las huellas de aquellos que pasaron antes dejando tras de sí maneras de hacer, interpretaciones de lo existente, formas de organización que no han desaparecido del todo, que estructuran las organizaciones comunitarias en el presente y el porvenir, en tanto que el pasado habita y aviva el tiempo, ahora proyectándose al futuro. Esta relación con el pasado, considero, es presentada en los cuerpos mediante el recurso visual del tatuaje.

En esta serie, el tatuaje no se limita al papel de ornato o decoración corporal, es tanto una escritura como un imaginario de las experiencias y procesos que han conformado el cuerpo y las existencias de estas subjetividades. No es la finalidad de este texto indagar sobre la función de los dibujos corporales y sus relaciones con formas culturales no occidentales; aunque estas condiciones puedan subyacer a la lectura y sean de suyo importantes, el interés es otro: pensar el cuerpo como lugar en que se inscriben tanto la tradición como las resistencias.

## 5. Desapropiar el cuerpo

Los discursos raciales, de género y de clase, tienen efectos en los cuerpos y las experiencias de mujeres y hombres concretos; los discursos no son meras descripciones

de estados de cosas, manifiestan una dimensión productiva —performativa—, produjeron la raza y dentro de ella lo *indio*, figura a la que confirieron cualidades limitadas y delimitadas en oposición a otros grupos étnicos, e inscribieron en relaciones de explotación. Los discursos y las prácticas producen sujetos y cuerpos, y ambos se configuran históricamente; los cuerpos son entramados de tiempo, historias, costumbres, resistencias y muchas otras urdimbres, que en esta propuesta visual toman forma.

En el trabajo de los Tlaloculokos, el cuerpo se muestra como espacio de inscripción, pero en un sentido diferente al del enfoque racial, es decir, lejos de la determinación de los sujetos de acuerdo con sus rasgos físicos y caracteres hereditarios, encontramos procesos de largo aliento: la conquista, la colonia, el cristianismo, que han impactado en la existencia y experiencias de los integrantes de estos grupos humanos en diversos sentidos, eventos que se corporizan, esto es, se hacen cuerpo. En este sentido, los tatuajes manifiestan la conformación de las subjetividades étnicas mediante saltos temporales que son problemáticas vividas por las colectividades oaxaqueñas no mestizas, y que configuran de diferentes maneras su constelación identitaria. Cada una de las figuras antropomorfas presentes en los murales tiene tatuajes, los motivos son variados: imágenes religiosas, el rostro del Cristo Jesús, María madre del señalado anteriormente; de ritos a caballo entre lo religioso y lo profano como la Santa Muerte; encontramos letras vinculadas a los lugares de partida y arribo, los Ángeles y Tlacolula; así como acontecimientos relevantes en la historia del continente que repercutieron en las formas de vida y organización de sus antepasados y sus contemporáneos, pero también experiencias que el desarraigo y la errancia traen consigo, podemos leer en uno de los cuerpos la palabra SOLEDAD.

En *Y así fue como escondieron el Sol* (Figura 5), un hombre joven ataviado con un atuendo de danzante, se encuentra sentado en una silla franqueado por dos figuras masculinas, la ubicada en el primer plano dibuja sobre el torso desnudo del joven la imagen de las tres carabelas, mientras la segunda (que vestida con un hábito religioso sostiene en una mano un libro y en la otra un garrote) observa desde atrás. La conquista quedó grabada en la piel de los hombres y las mujeres de grupos y comunidades originarias, en tanto momento fundacional de lo *indio*, por medio de violencias diversas: ideológicas y físicas, que oscilaron entre la destrucción de la cosmovisión de los naturales y un largo periplo de explotación, muerte y negación. La violencia que se ha ejercido sobre los llamados cuerpos indígenas, sin lugar a dudas no cesó en la invasión y evangelización, fue una constante en el mundo colonial y en tiempos posteriores; de hecho, si tomamos como eje la propuesta de Quijano (2000) sobre la colonialidad, encontramos que las relaciones entre “actores sociales” están marcadas por la dominación, la explotación y el conflicto, aun dentro de los estados nacionales; la figura del fondo podría pensarse como una alegoría del poder, entendido, según los rasgos arriba señalados, a partir de atributos visuales: el casco, la sotana y el garrote son símbolos de la dominación ejercida sobre las corporalidades denominadas indígenas. Esconder el sol funciona como la metáfora de una larga noche que aún no termina, frente a la cual las comunidades no se quedaron impávidas: ellas han gestado formas de organización y resistencia que, podríamos asegurar, muestran otras rutas civilizatorias. La mirada altiva del joven danzante parece darnos la razón, él reconoce que dichas violencias han delineado sus experiencias, pero su mirada, antes que derrota, refleja orgullo y determinación.



Figura 5. Y fue así como escondieron el Sol [And That Is How They Hid the Sun], 2017. Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas. Fuente: Tlaloculokos 2017, p.28

En *El tamaño de tu sufrimiento* (Figura 6), el muslo derecho de la joven lectora está ocupado por imágenes del mundo precolombino, un pasado que pueden reclamar como suyo, pero del cual quedan vestigios más o menos perdurables, más o menos inasibles, que se encuentran “filtrados” por la visión hispánica; en el libro colocado entre las piernas de la mujer, podemos ver la imagen de una virgen, es innegable el lugar decisivo de la religión cristiano-católica en los procesos de construcción de las identidades de los grupos originarios y de la cultura “chicana”; dicha imagen se encuentra acompañada por una frase ininteligible para nosotras y nosotros, por encontrarse escrita en alguna de las variantes del zapoteco (el zapoteco, como muchas lenguas habladas en México, es tonal, es decir, la pronunciación determina el significado de las palabras). En el muslo izquierdo está representado el paisaje californiano que, lejos de ser la tierra prometida, aparece como el espacio que se impone sobre las pequeñas casas del altiplano oaxaqueño; esta sobreposición da lugar tanto a la nostalgia, como a la rabia y a la reflexión, el capitalismo se alza triunfante sobre otras formas de organización de la comunalidad, y escribe en el corazón la palabra DINERO. Los elementos señalados constituyen, y al mismo tiempo confrontan, los procesos de construcción de identidad: aquella que da pertenecer a una comunidad oaxaqueña, de ser parte de un grupo étnico diverso, pero también la de ser “cholo” y migrante, de hablar zapoteco, castellano e inglés. Cada una de las narraciones y experiencias son marcas que quedan patentes en los cuerpos, pero que

detonan resistencias y revueltas; la apropiación de elementos simbólicos de la conquista y el proceso evangelizador, permiten formular que, pese a todo, los grupos originarios del estado de Oaxaca y otras latitudes, han llevado a cabo ejercicios de invención sobre los símbolos y sus significantes, que alteran su significación y dan pie a nuevas formulaciones. No es el objetivo de este trabajo realizar una descripción fiel ni la interpretación iconográfica de la serie *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados*, nuestro acercamiento ha intentado ser crítico.



Figura 6. El tamaño de tu sufrimiento [The Size of your Suffering], 2017.  
Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas. Fuente: Tlaloculokos 2017, p. 26

## 6. Finalmente

Cierro señalando que la identidad es móvil, ésta se resuelve y problematiza entre lo conocido-familiar y “las condiciones novedosas” a las que se enfrentan las comunidades no mestizas (Segato, 2010); por lo cual, para los herederos del mundo precolombino, lo prehispánico, la conquista, la religión, las tradiciones, la migración, son fuerzas que tensan la identidad de diferentes maneras, con intensidades que varían en función del contexto, de la situación y de la necesidad de arraigo. Es decir, la identidad es mudable y tiene marcas de inteligibilidad particulares, por lo cual, siguiendo a Segato, no debe considerarse en función de “un patrimonio sustantivo, estable, permanente y fijo de cultura, o una episteme cristalizada, sino como un vector histórico” (2010). La figura del vector resulta elocuente en tanto que hace alusión al movimiento, mismo que no obedece a los postulados del progreso o la evolución, sino a procesos singulares de formulación y reformulación de las identidades; los procesos y temporalidades de las vidas comunitarias no son los dictados

por la modernidad occidental (resulta necesario someter a la crítica los discursos que, aún, buscan regular la vida de estas comunidades, mediante, el empleo dicotómico de categorías como tradición y progreso), aunque sus efectos sean un factor que incide en las formas de organización, de experiencia y de identificación, y pueda desestabilizarlas. Por tanto, es importante reparar en las singularidades de los grupos originarios, en tanto es a partir de su singularidad que llevan a cabo las adecuaciones y negociaciones para hacer prevalecer su estar en el mundo.

## Referencias

- Barabas, M. A. (2014). La construcción del indio como bárbaro: de la etnografía al indigenismo. *Alteridades*, 0(19), 9-20. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/420/419>
- Benjamin, W. (1998). El narrador. En Benjamin, W. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (pp. 111-134). Taurus.
- Bustamante, J. (2017, 11 de diciembre). La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71834>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós.
- Dorotinsky, D. (2013). *Viaje de sombras: fotografías del desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Escalona Lüttig, H. (2019). Mitla: del cultivo de la calabaza al diseño de la greca. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (61), 178-183. <https://doi.org/10.29340/61.2141>
- Ferrater, M. (2011, diciembre). *Diccionario de filosofía*, tomo I, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, [en línea]. <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-i.pdf>
- Franco, I. (2014). *El sur nunca muere: Desplazamientos del graffiti en la ciudad de Oaxaca* [ensayo académico para optar por el grado de maestra en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM]. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Pérez Vejo, T. (2001). Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes. *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, 16, 73-110.
- Pérez Vejo, T. (2014). Exclusión étnica en los dispositivos de conformación nacional en América Latina. *Interdisciplina* 2(4), 179-205.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. CLACSO-UNESCO.
- Robles García, N. M. (2016). *Mitla. Su desarrollo cultural e importancia regional*. México, FCE / Colmex / Fideicomiso Historia de las Américas.
- Segato, R. L. (2010). *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*. [https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero\\_y\\_colonialidad\\_en\\_busca\\_de\\_claves\\_de\\_lectura\\_y\\_de\\_un\\_vocabulario\\_estrategico\\_descolonial\\_\\_ritasegato.pdf](https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf)
- Tlaloculokos (2015). *Con el fuego en las manos* [video]. Museo Amparo casa de la ciudad, fundación Alfredo Harp Helú. <https://www.youtube.com/watch?v=TfcudFFBjW0>, consultado en noviembre de 2021.

- Tlaloculokos. (2017). *Visualizando el lenguaje, Oaxaca en LA*, catálogo de proyecto. PHONEME MEDIA.
- Widdiefield, S. (2001). “El indio re-tratado”. En Acevedo, E. (Coor), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial a la exigencia, nacional (1780-1860)*, 1, 241-56. CONACULTA.