



**Etnicidades contemporáneas en México: Textos multimodales en lenguas indígenas**

**Inauguraldissertation**

**zur Erlangung des Akademischen Grades**

**eines Dr. phil.,**

**vorgelegt dem Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft (06)**

**der Johannes Gutenberg-Universität Mainz**

**von**

**Alba Eugenia Vásquez Miranda**

**aus Oaxaca, Mexiko**

**2023**

Referentin: Prof. Dr. Martina Schrader-Kniffki

1. Korreferentin: Prof. Dr. Cornelia Sieber

2. Korreferentin: Prof. Dr. Claudia Polzin-Haumann, Universität des Saarlandes

Tag des Prüfungskolloquiums: 21. Januar 2022

# **Etnicidades contemporáneas en México**

**Textos multimodales en lenguas indígenas**

## **Erklärung**

Diese Dissertation selbstständig, ohne fremde Hilfe und mit keinen anderen als den darin angegeben Hilfsmitteln angefertigt wurde, die wörtlichen oder dem Inhalt nach aus fremden Arbeiten entnommenen Stellen, Zeichnungen, Skizzen, bildlichen Darstellungen und dergleichen als solche genau kenntlich gemacht sind von der Ordnung zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis in Forschung und Lehre und zum Verfahren zum Umgang mit wissenschaftlichem Fehlverhalten Kenntnis genommen wurde.

Keine Hilfe von kommerziellen Promotionsberatern in Anspruch genommen wurde.

## Resumen

En este trabajo se investiga discursivamente la hibridación cultural en México a través de una selección de objetos contemporáneos producidos por autores adscritos a comunidades indígenas. El corpus de investigación reúne cuatro ensambles semióticos que forman parte de la heterogeneidad cultural en diversas regiones de Oaxaca, México. Usando el texto como estrategia de análisis se explican los significados contemporáneos de la hibridación y las paradojas de la supervivencia del pasado en géneros, modos y medios modernos y globales. Con el propósito de analizar el discurso emergente bajo la conceptualización de nuevas etnicidades, un videoclip musical, distintas instancias de fotografía y arte contemporáneos, y un libro infantil son los núcleos de este enfoque que toma en cuenta tres fases de análisis: el texto multimodal, la agencia de sus productores y participantes en los procesos de construcción de significados y la relación más allá del texto con sus espacios de circulación. Los autores recurren a sus repertorios semióticos y a través de diferentes tácticas de significación participan en la transformación del discurso hegemónico sobre la etnicidad en México. Los resultados problematizan las prácticas de producción textual multimodal como una actividad política, que reformula ideas centrales a la identidad indígena, tales como la lengua, el territorio y la memoria. Estos procesos de significación se discuten en torno a la emergencia de una decolonialidad desde su contexto regional. La metodología coloca la orientación multimodal dentro de los estudios críticos del discurso con una interdisciplinariedad que acude a la teoría social, la historia cultural, la etnografía y la cultura visual.

## Abstract

This research investigates discursively a cultural hybridization in Mexico through the examination of a selection of contemporary objects produced by authors who belong to indigenous communities. The research corpus gathers four semiotic clusters that are part of the cultural heterogeneity in different regions of Oaxaca, Mexico. Using the text as a strategy of analysis, the contemporary meanings of hybridization and the paradoxes of the survival of the past in modern and global genres, modes and media are explained. With the purpose of analyzing the emerging discourse under the conceptualization of *new ethnicities*, a music video clip, different instances of contemporary photography and art, and a children's book constitute the nuclei of this approach that considers three phases of analysis: the multimodal text, the agency of its producers and participants in the processes of meaning construction, and the relationship beyond the text with its spaces of circulation. The authors draw on their semiotic repertoires and through different meaning-making tactics participate in the transformation of the hegemonic discourse on ethnicity in Mexico. The results problematize multimodal textual production practices as a political activity, which reformulates ideas central to indigenous identity such as language, territory, and memory. These processes of signification are discussed around the emergence of a decoloniality from their regional context. The methodology places the multimodal orientation within critical discourse studies with an interdisciplinary approach that draws on social theory, cultural history, ethnography, and visual culture.

## **Agradecimientos**

Esta investigación fue realizada gracias al auspicio del gobierno mexicano a través de la Beca para Estudios de Doctorado en el Extranjero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) 2018-2021, y el apoyo de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO).

Agradezco a los artistas por su ayuda y por los permisos otorgados para la reproducción de sus obras.

## Índice

Erklärung .....	i
Resumen .....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos.....	iv
1 Introducción.....	6
2 Contexto .....	18
2.1 Caracterización del Contexto Local .....	18
2.1.1 Contexto Geográfico y Sociocultural .....	18
2.1.2 Dinámica Cultural y Artística de Oaxaca .....	21
2.2 Pueblos Originarios e Instituciones Modernas .....	25
2.2.1 Nacionalismo Posrevolucionario y Modernización .....	26
2.2.2 Una “Nueva Relación” de los Pueblos Indígenas con el Estado .....	34
2.3 Organización Indígena y Protesta Civil.....	37
2.3.1 Resistencia Indígena y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional ...	37
2.3.2 La Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO).....	41
2.4 Lenguas y Comunicación Indígenas.....	45
2.4.1 Contacto entre el Español y las Lenguas Indígenas.....	45
2.4.2 Medios de Comunicación Indígenas.....	52
3 Marco Teórico .....	56
3.1 Contemporaneidad.....	56



3.1.1 Modernidad.....	56
3.1.2 Globalización.....	63
3.1.3 Hibridación.....	66
3.2 Cuestiones de Etnicidad.....	75
3.2.1 Decolonialidad, Descolonización y Praxis Descolonizadora.....	76
3.2.2 Problemáticas de la Identidad Étnica.....	82
3.2.3 Nuevas Etnicidades.....	86
3.2.4 Interculturalidad, Pluralismo y Descolonización.....	91
3.3 Comunicación Multimodal y Textualidad.....	95
3.3.1 Multimodalidad.....	95
3.3.2 Discurso.....	98
3.3.3 Texto Multimodal.....	100
3.3.4 Contexto e Intertextualidad.....	102
3.4 Procesos y Prácticas de Representación.....	105
3.4.1 Circuito Cultural, Tácticas y Mediación.....	106
3.4.2 Vernaculización y Desterritorialización.....	112
3.4.3 Recontextualización y Resemiotización.....	116
3.4.4 Translenguaje y Transemiosis.....	117
4 Metodología.....	122
4.1 Perspectiva del Análisis Discursivo.....	124
4.2 Construcción del Corpus.....	126

4.3	Diseño Metodológico .....	131
4.4	Fases de Análisis e Interpretación .....	137
4.4.1	Fase de Análisis Intratextual.....	137
4.4.2	Fase de Análisis de la Agencia .....	141
4.4.3	Fase de Análisis Transtextual .....	144
5	Análisis Crítico Discursivo Multimodal.....	145
5.1	<i>Mi Gente</i> .....	145
5.1.1	Tipología Mixta del Videoclip Musical.....	146
5.1.2	Turnos y Estructura Narrativa .....	149
5.1.3	Recorrido Urbano .....	160
5.1.4	Retrato Fotográfico .....	164
5.1.5	Tradicción y Ritual Musical .....	170
5.1.6	El rap “indígena” .....	174
5.1.7	Síntesis del Análisis de <i>Mi Gente</i> .....	176
5.2	<i>Himno a Kontoy</i> .....	179
5.2.1	Montaje, Videoarte y Acción.....	180
5.2.2	Trayectoria de Lectura: Íconos y Narrativas .....	181
5.2.3	Materialidad, Relatos y Retórica .....	189
5.2.4	Expansión Intertextual del Texto .....	194
5.2.5	Declaración Artística y Posicionamiento del Autor .....	198
5.2.6	Síntesis del Análisis de <i>Himno a Kontoy</i> .....	201

5.3 <i>Loö Litz Beë/La Casa del Viento</i> .....	203
5.3.1 Exposición Fotográfica Virtual.....	204
5.3.2 La memoria y el Mito .....	207
5.3.3 Juventud y Modernidad en la Sierra .....	215
5.3.4 Paisaje y Nahualismo.....	219
5.3.5 De la Ensoñación a la Reflexión.....	221
5.3.6 Síntesis del Análisis de <i>Loö Litz Beë/La Casa del Viento</i> .....	224
5.4 <i>¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?</i> .....	227
5.4.1 Diseño Gráfico y Trayectoria de Lectura .....	229
5.4.2 Materialidad y Situación Comunicativa Multimodal .....	233
5.4.3 Traducción y Prácticas Translingüísticas .....	244
5.4.4 Narración de Tradición Oral.....	250
5.4.6 Modernidad y Vida Cotidiana .....	253
5.4.4 El Autor y sus Representaciones .....	256
5.4.7 Síntesis del Análisis de <i>¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?</i> .....	261
6 Discusión .....	265
6.1 Prácticas y Representaciones Discursivas de Nuevas Etnicidades.....	266
6.2 Nuevas Etnicidades en la Contemporaneidad .....	273
6.3 Praxis De(s)colonial .....	279
6.4 Más Allá de la Identidad Étnica .....	284
7 Conclusión.....	288
Referencias .....	300

Anexos .....	329
Anexo 1: Corpus .....	330
Anexo 2: Esquema de Análisis Lingüístico Discursivo Multinivel .....	331
Anexo 3: Fragmento de transcripción de <i>Mi gente</i> .....	333
Anexo 4: Transcripción e iconografía de <i>Himno a Kontoy</i> .....	337
Anexo 5: Transcripción de <i>¿Ni ti juu Ki? ¿Acertarás</i> .....	340

# 1 Introducción

Este estudio trae a cuenta la experiencia de *unidad abierta*<sup>1</sup> que afronta el análisis de objetos de la cultura<sup>2</sup>. Las herramientas conceptuales y metodológicas permiten que este proyecto contribuya a la investigación discursiva de la hibridación cultural en México contemporáneo. En concreto, se investiga el discurso actual sobre las culturas “indígenas”<sup>3</sup> a través de artefactos y prácticas de significación de sus productores interpretándolas como representaciones de *nuevas etnicidades*<sup>4</sup>. Arte “indígena” contemporáneo, *rap* en lenguas indígenas, fotografía “indígena”, literatura infantil y juvenil en lenguas indígenas, sitios de Internet en lenguas indígenas y en general la presencia de los pueblos originarios en todos los medios en una variada cantidad de artefactos: videoclips, *performance*, blogs, *vlogs*, aplicaciones informáticas (*apps*),

---

<sup>1</sup> El teórico literario y crítico cultural, Mijail Bajtin [Bakhtin] caracteriza a sus objetos de estudio, la cultura y sus obras, como unidades abiertas, cuyas interpretaciones no terminan de abarcarlas, pues su comprensión es inagotable. El devenir del contacto con otros discursos permite una interpretación dialógica sobre los objetos, siempre múltiple y fragmentaria. El esfuerzo intelectual solamente puede consistir en ganar “profundidades *semánticas*” (Bakhtin, 1935/1986, p. 6; énfasis en el original), al investigar los estratos de significado, de las obras de la cultura.

<sup>2</sup> En general, se usa el término de “objeto cultural” para captar simultáneamente la dimensión material y simbólica de los objetos de estudio. También se emplea el término “artefacto” que enfatiza la materialidad de los objetos y los procesos de construcción que le preceden. Algunos de estos objetos podrían denominarse “artísticos”, no obstante, desde perspectivas del arte influenciadas por estudios sociológicos, históricos y culturales, referirse a los objetos como “culturales” en lugar de “artísticos” sitúa la discusión de procesos de producción y circulación en contextos específicos, apartándose de una visión puramente esteticista (Dardel Coronado, 2015).

<sup>3</sup> El término “indígena” es problemático. Ha sido promovido por el Estado para todo lo concerniente a las poblaciones originarias y oculta la diversidad de nombres y por lo tanto de lenguas, culturas y sujetos que habitan los territorios nacionales. En contraste, ha sido usado y subvertido por movimientos sociales a manera de reivindicación y en muchas regiones latinoamericanas se ha convertido en un término que denota un posicionamiento político. Esta situación se presenta en México donde el uso de la palabra se ha identificado con un movimiento colectivo que subvierte el término empleado anteriormente por el indigenismo estatal. Alternativamente, se usa el término “originario”, aunque éste se acusa de utilizarse “con cierto primitivismo ahistórico” (Boccaro y Galindo, 1999, p. 16). En todo caso, es cierto que “tampoco podemos quedarnos en el nivel de los nombres, porque el problema es social y no semántico” (Maldonado Alvarado, 2011, p. 13). Aquí se usan las autodenominaciones comunitarias e indistintamente los términos “lenguas originarias” o “lenguas indígenas”.

<sup>4</sup> El énfasis en el término *nuevas etnicidades* debe entenderse en referencia a la conceptualización de Stuart Hall desarrollada hacia finales de los años ochenta en diversos trabajos como *Minimal Selves* (Hall, 1987/1996), *Nuevas etnicidades [New Ethnicities]* (Hall, 1987/2013), *Etnicidad: Identidad y diferencia [Ethnicity. Identity and Difference]* (Hall, 1989/2013), *Antiguas y nuevas identidades y etnicidades [Old and New Identities, Old and New Ethnicities]* (Hall, 1991a/2013), todas las versiones en español corresponden a la edición de Restrepo, Walsh y Vich (2013) de la obra de Hall.

etcétera, se difunden masivamente, con o sin intermediarios, desde productores que se adscriben a comunidades indígenas. El punto de partida de este trabajo ha sido la identificación de un grupo de objetos culturales que evidencien la heterogeneidad de significados que emergen y se contraponen a la homogenización de las etnicidades mexicanas generada bajo un proyecto nacionalista del Estado, organizado alrededor de la categoría “indígena” con su respectivo bagaje hegemónico (Gramsci, 1947/1971).

Ante la diversidad de artefactos en circulación, para dar cuenta de *nuevas etnicidades* por medio de una orientación discursiva, se han seleccionado cuatro conjuntos, conceptualizados como “ensambles semióticos”<sup>5</sup> o textos multimodales. En el **Anexo 1** se presenta una tabla que concentra la información de identificación de las piezas que forman parte de este estudio. Estos objetos se elaboraron entre los años 2011 y 2020 en Oaxaca, México. Se trata de un videoclip musical producido y dirigido por el realizador documentalista Edson Caballero, a partir de la canción titulada *Mi gente*, interpretada por la agrupación *Juchirap*, (integrada por *Jopi*, *Tony* y *Lenin*), en colaboración con los solistas *Aldri Pineda* y *Mani Rap*; la pieza de arte contemporáneo *Himno a Kontoy* de Octavio Aguilar; la serie fotográfica *Loö Litz Beë/La Casa del Viento* de Baldomero Robles; y, el fotolibro, o libro álbum infantil, *¿Ni tĩ juu Ki'i? ¿Acertarás?* de Eleuterio Xagaat García Hernández. Estos objetos surgen de distintas localidades del estado de Oaxaca, México y circulan en espacios de exhibición regional y nacional. La **Figura 1** muestra la procedencia de los objetos según la adscripción de sus autores. Adicionalmente, las piezas convergen, en al menos una de sus versiones de exhibición o de distribución, en un sitio o plataforma de Internet, encontrando una audiencia transnacional o global. El conjunto conforma un corpus dinámico. Su presencia en línea

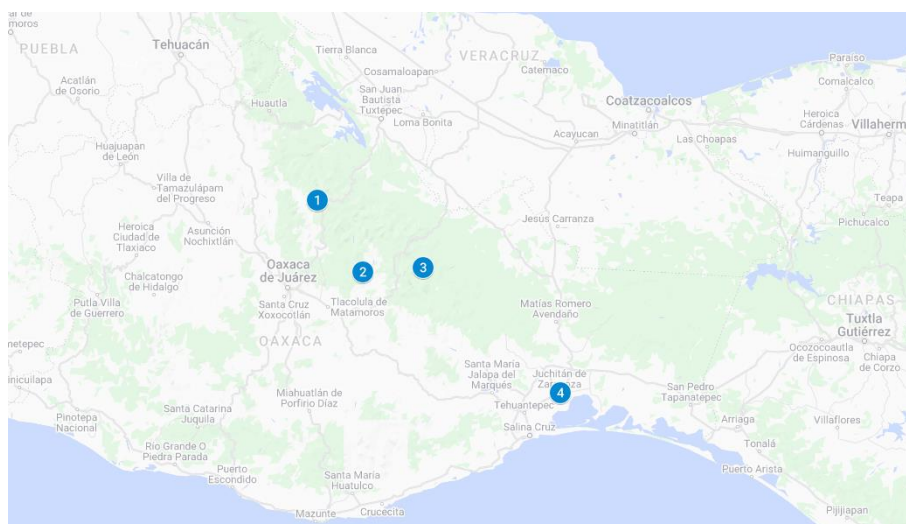
---

<sup>5</sup> Traducción propia de *multimodal cluster* para el análisis de artefactos diversos identificando en ellos un principio subyacente de unidad textual acorde al contexto (Baldry y Thibault, 2010, p. 24).

abre posibilidades de interacción con audiencias diversas y propicia la intervención de sus autores en la circulación de sus piezas. Tres de los textos multimodales provienen de la región de la Sierra Norte de Oaxaca, donde predominan las comunidades chinantecas (*dzä jmii; tsa ju jmi'*), mixes (*ayuukjä'äy, ayuuk, ayook*) y zapotecas (*bene xon*). Otro texto proviene de la región del Istmo de Tehuantepec, cuyos habitantes se identifican como zapotecas (*binnizá*).<sup>6</sup>

### Figura 1

*Procedencia de los textos multimodales según la adscripción de sus autores*



*Nota.* Identificados en el mapa procedentes de la región Sierra Norte de Oaxaca (1) *¿Ni tĩ juu Ki'i? ¿Acertarás?*, (2) *Loö litz beë / La casa del viento*, (3) *Himno a Kontoy*, y del Istmo de Tehuantepec (4) *Mi gente*. © INEGI, 2022. Elaboración propia en *My Maps*, Google.

Aunque hay un predominio de la imagen, los ensambles son multimodales. El modo visual de las imágenes, y la visualidad de los textos escritos se combinan con el modo auditivo a través de la música y la voz, del canto y la oralidad. Las interacciones entre

---

<sup>6</sup> Los nombres entre paréntesis se refieren a los etnónimos que los pobladores mismos emplean para identificarse (Zolla y Zolla Márquez, 2004, p. 33). En ocasiones el nombre del idioma coincide con el etnónimo, como en *ayuuk* y otras veces no, como en el caso de los *binnizá* que hablan *diidzaxá*. La diversidad de nombres en una misma región es indicativa de la variación lingüística. Por ejemplo, aunque el zapoteco se considere una subfamilia lingüística, la variación es amplia entre el zapoteco del Istmo y el zapoteco de la Sierra o el zapoteco del Valle (cuyos pobladores a su vez se autodenominan *ben'zaa* o *diidzaj*).

modos permiten la escucha y la visualidad de las lenguas indígenas. Las lenguas usadas en estos artefactos son el español y la lengua originaria correspondiente a la comunidad a la que sus autores se adscriben. La canción *Mi gente* se canta en español y *diidxazá* (zapoteco del Istmo) y el videoclip muestra el fragmento en zapoteco y su traducción al español en los subtítulos que acompañan algunas de las imágenes del videoclip. *Himno a Kontoy* es una obra gráfica en serigrafía que muestra dentro de sus piezas una escritura del *ayuuik* (mixe). Los títulos de la serie fotográfica *Loö Litz Beë/La Casa del Viento* se escriben en español y en zapoteco serrano del sureste bajo (*ditse*), conforme a la interpretación de su autor como hablante de la variedad de San Pedro Cajonos<sup>7</sup>. Por su parte, *¿Ni tĩ juu Ki'i? ¿Acertarás?* es una edición bilingüe en *juu mii* (chinanteco de Temextitlán) y español. Además, se advierte la visualización de narrativas orales a través de su figuración en imágenes.

Los artefactos seleccionados se caracterizan por ser multimodales, híbridos, polifónicos y heteroglósicos.<sup>8</sup> Su complejidad requiere métodos de análisis que tomen en cuenta sus modalidades de representación, en imágenes, textos, sonidos. Tomando en consideración el predominio de la imagen en los objetos del corpus, se asume una perspectiva crítica del discurso con un enfoque interdisciplinario que abrevia de los estudios culturales y visuales. Por lo tanto, se propone un estudio discursivo crítico que toma al texto —multimodal— como estrategia para aproximarse a las prácticas y significados sociales e ideológicos que las obras y sus autores movilizan, a través de, y

---

<sup>7</sup> El Catálogo de Lenguas Indígenas del INALI identifica la variedad de zapoteco hablada en San Pedro Cajonos y comunidades aledañas como zapoteco serrano, del sureste bajo *ditse' o ditse' hualat* (2009, p. 182). Al no encontrar convenciones de escritura para su propia variante Baldomero Robles se decidió a escribirla él mismo (Comunicación Personal, 3 de febrero de 2021).

<sup>8</sup> Cada una de estas características se identifica *a priori*. Los objetos de estudio se construyen y describen como tales paralelamente con la elaboración del marco teórico y la metodología de investigación que fundamenta esta conceptualización.



en torno a las representaciones<sup>9</sup> de la indigeneidad en el siglo XXI, orientado bajo los siguientes supuestos:

- A) Existen en la actualidad representaciones que pueden interpretarse bajo la noción de *nuevas etnicidades*, para las cuales un análisis discursivo, que toma el texto como punto de partida, es una vía para investigarlas.
- B) Las *nuevas etnicidades* incluyen prácticas culturales y objetos complejos que han sido formados por la cultura y simultáneamente la construyen. Se entiende por ello la cultura en su sentido más amplio, como una red de significados que puede explorarse bajo una conceptualización expandida de texto e intertextualidad.
- C) Las orientaciones discursivas y textuales permiten aproximaciones metodológicas en la conformación de un corpus de estudio mediante la conceptualización de los objetos como textos multimodales.
- D) El análisis crítico del discurso requiere incluir imágenes y otros recursos semióticos, además de textos verbales. Los estudios de la cultura visual contribuyen a una indagación de los significados de las imágenes con su carga histórica y social, que, a su vez, puede contribuir a ganar “profundidad semántica” (Bakhtin, 1986, p.6).
- E) La interpretación apela a una teoría social que, incluyendo las representaciones identitarias y los artefactos como construcciones discursivas, enlace el uso de los objetos y su materialidad con las prácticas socioculturales.

---

<sup>9</sup> “Representación” se usa en este trabajo como un concepto que permite enlazar sentido, lenguaje y cultura en el uso de la lengua, los signos y las imágenes. Se fundamenta en la teoría *construccionista* que enfatiza la construcción del sentido *en y por* el lenguaje, u otros sistemas simbólicos como las imágenes, en lugar de considerar que el sentido se encuentra en el mundo y que se puede reflejar a través de los signos (teoría *mimética*) o asumir que el lenguaje expresa solamente lo que el emisor quiere decir (teoría *intencional*), como han sostenido otros enfoques (Hall, 1997a/2013).

F) La identidad es performativa y se sirve de prácticas y objetos por sus posibilidades de significación y acción en el mundo.

G) Atender las relaciones entre los artefactos y los sujetos que los producen pone en foco las actividades de significación que operan a través de diversos modos y medios, es decir, multimodalmente, formando “prácticas discursivas”<sup>10</sup>.

Es innegable que en estas aseveraciones aparecen conceptos polisémicos que evocan diversos enfoques epistémicos y metodológicos. Estas perspectivas son compatibles con la historia cultural y la teoría social que interpreta los discursos y las prácticas sociales como acciones significativas y simbólicas.<sup>11</sup> Son útiles como orientación teórica y metodológica. A lo largo del trabajo se delimitan conceptos y se encaminan hacia la construcción de un proceso de análisis e interpretación. En la conclusión de este trabajo se retornará a estos supuestos iniciales para estimar su alcance y la contribución de este esfuerzo.

Al examinar la emergencia de *nuevas etnicidades*, como contraposición a la construcción hegemónica de la identidad indígena propiciada por el Estado nacionalista mexicano, se toman como punto de arranque las siguientes interrogantes de la autora ante a las piezas seleccionadas: *¿Qué significan estos objetos? ¿Qué nos dicen sobre los cambios de significado de la “indigeneidad” en las primeras décadas de este siglo XXI?*

---

<sup>10</sup> Por prácticas discursivas entiéndase en el sentido de Foucault como “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio que han definido, para una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (Foucault, 1969/2017, p. 154).

<sup>11</sup> Burke (2004/2016) describe el giro antropológico para la historia, al considerar las prácticas culturales a lo largo del tiempo y en el cual se ubican varias vertientes disciplinares, incluyendo, por ejemplo, la historia de la vida cotidiana (*Alltagsgeschichte*, Lüdtke, 1995) o la microhistoria (Ginzburg, 1994). En cuanto a la historia de la vida cotidiana, ésta

“sirve para comprender causas y consecuencias de decisiones individuales o colectivas, respuestas de adaptación y resistencia, dentro de los niveles personal y social. No sustituye, sino que apoya, explica o contradice lo que propone la historia política y económica. Son temas propios de la vida cotidiana: cultura material, rutinas cotidianas, mentalidades y prácticas, actitudes hacia los grupos periféricos y su propio sentimiento de identidad” (Gonzalbo Aizpuru, 2006, p. 31).

*¿Qué procesos de cambio operan en ellos? ¿Cuáles son las consecuencias de estos procesos en la forma en que el “ser indígena” se representa? ¿Cuáles son sus efectos en las relaciones interétnicas o las relaciones interculturales en general?* Tales preguntas se confrontan con las definiciones conceptuales y el análisis de los objetos.

Es importante informar a los lectores que el contexto local de los objetos es lugar de arraigo de la autora, descendiente de familias zapotecas de la Sierra Juárez, y sujeto de la modernidad y la globalización, quien guarda por ello, una afinidad política con los productores de estos artefactos. Este estudio crítico discursivo multimodal sobre *nuevas etnicidades* establece un diálogo desde Oaxaca, México con teorías provenientes de distintas geografías. De esta manera, se establece un vínculo entre lo local, lo nacional y lo global. Si bien el enfoque del estudio está centrado en culturas originarias procedentes de regiones específicas en Oaxaca, los objetos en esta investigación pueden considerarse casos ejemplares, cuya indagación desde una perspectiva discursiva aporta a la comprensión de las múltiples representaciones de las culturas originarias con relación a los ámbitos complejos culturales y sociales en *el tiempo presente*. Los resultados de esta indagación se examinan frente a una posible emergencia de prácticas decoloniales en su localización latinoamericana.

Los objetos analizados se han producido durante la segunda década del Siglo XXI. El curso de esta investigación realizada entre 2018 y 2021 coincide con un auge global sobre la *indigeneidad*. Este auge se reconoce, por ejemplo, en la celebración Internacional del Año de las Lenguas Indígenas declarado en el 2019 (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2019), que pronto se convirtió en la Década de las Lenguas Indígenas (UNESCO, 2020). Otro ejemplo se encuentra en la relevancia de los pueblos indígenas respecto a la emergencia climática global. Para atender la crisis, se ha reconocido el rol que juegan los pueblos originarios

desde su locación cultural y territorial. Durante la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático, COP23, celebrada en el 2017 la secretaria ejecutiva aseveró:

Los pueblos indígenas deben ser parte de la solución al cambio climático, *porque tienen el conocimiento tradicional de sus antepasados* [énfasis añadido]. El valor importante de ese conocimiento simplemente no puede —y no debe— subestimarse. También es esencial para encontrar soluciones hoy y en el futuro. El Acuerdo de París sobre el cambio climático lo reconoce. Reconoce su papel en la construcción de un mundo resiliente frente a los impactos del clima. (Convención Marco de las Naciones Unidas Sobre el Cambio Climático, 2018)

El reconocimiento a la trascendencia del “conocimiento tradicional” heredado y su importancia para el presente y el porvenir aparece en el discurso global actual que supone a los pueblos indígenas poseedores de conocimientos que habían sido desestimados por los avances de la occidentalización y el desarrollo. No solamente hay un reconocimiento creciente centralizado y al amparo de las instituciones, sino que la movilización política desde los pueblos indígenas ha vuelto indiscutible su participación en la construcción de los discursos globales actuales. La contribución de este trabajo radica en la atención que brinda a la producción material y discursiva de *nuevas etnicidades*, representaciones en constante multiplicación en México y Latinoamérica, para las cuales aún no aparece un campo de estudio plenamente delimitado.

La investigación discursiva multimodal ha atendido sólo superficialmente a las lenguas o prácticas de significación indígenas.<sup>12</sup> Los estudios de medios se han dirigido al ámbito indígena (Wilson y Stuart, 2020; Wortham, 2013), pero no han integrado un enfoque multimodal o discursivo hacia sus producciones. Aunque desde algunas perspectivas de la multimodalidad los investigadores se han interesado por un enfoque

---

<sup>12</sup> Una excepción es el trabajo de Menezes de Souza en Brasil, quien a partir de un estudio con un enfoque ecológico de la escritura del *Kashinawá* toma ciertos aspectos del enfoque multimodal para incluir tanto la escritura como los dibujos de los participantes en su estudio (de Souza, 2005).

crítico e histórico (Ledin y Machin, 2017, 2018; van Leeuwen, 2014; Mayr, 2016; Zhao, Djonov, Björkvall y Boeriis, 2017), se han estudiado escasamente los textos indígenas contemporáneos.<sup>13</sup> Por otra parte, a partir del trabajo de Stuart Hall en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) se han discutido las representaciones de *nuevas etnicidades* desde un punto de vista sociológico, pero difícilmente en relación con lenguas indígenas.

La intención aquí es ofrecer una mirada interdisciplinaria a la textualidad de los artefactos. Su significatividad discursiva ligada al circuito cultural y la noción de etnicidad se investiga a través de la construcción del corpus y el análisis interpretativo de las obras, su producción y circulación, implicando declaraciones de los autores y otros agentes participantes en su difusión. Con ello se trata de argumentar y ampliar la hipótesis inicial que orienta el trabajo: los textos multimodales en lenguas indígenas muestran la emergencia de *nuevas etnicidades* en México contemporáneo e impulsan el desmoronamiento del discurso hegemónico descentrando las categorías tradicionales de la *indigeneidad*.

En el Capítulo 2 se explora el contexto geográfico y sociocultural de la indagación. Se presentan datos históricos sobre la construcción del nacionalismo posrevolucionario y su discurso indigenista. Así como su inclinación posterior hacia un nacionalismo de Estado que se apoya en la multiculturalidad como estrategia retórica bajo los efectos del neoliberalismo y las políticas globales que otorgan derechos a las minorías. Se abordan procesos de organización indígena y protesta civil destacando la insurgencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y, en Oaxaca, la participación civil

---

<sup>13</sup> En Australia a partir del trabajo de O'Halloran (2012) sobre el Análisis del Discurso Multimodal (ADM) hay un interés creciente en los pueblos originarios (véase, por ejemplo, Mills y Dooley, 2019).

a partir de las acciones de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO),<sup>14</sup> que por medio de la figura de la asamblea comunitaria impulsaban la organización colectiva. Ambos acontecimientos han dejado su impronta en la región, particularmente en cuanto a las representaciones, los usos de los medios masivos y las tecnologías de la información y la comunicación. Finalmente, en ese mismo apartado se incluyen consideraciones sobre el uso de las lenguas originarias frente al español. Además, se aborda el contexto de la comunicación en medios y producción cultural local en lenguas indígenas.

El Capítulo 3 corresponde al marco teórico de este estudio. Se consideran primero fenómenos que caracterizan a la contemporaneidad, a saber, “modernidad” y “globalización” como conceptos que buscan contribuir a la comprensión de las circunstancias sociales, económicas y culturales en las que aparecen los objetos y discursos que se investigan, se incluye también el término “hibridación” como el proceso que permite la aparición de prácticas, objetos y representaciones contrahegemónicas. A continuación, en el segundo apartado del marco teórico, se revisan ideas asociadas a las problemáticas de la etnicidad. Pasando por el pensamiento poscolonial y decolonial en sus particularidades locales, se explora la crítica latinoamericana hacia la modernidad, el desarrollo y la globalización mediante la conceptualización regional de *comunalidad*<sup>15</sup> y descolonización. Después se discute la “eticidad” como problema conceptual y la noción teórica de *nuevas etnicidades* que apuntala la interpretación de sus representaciones en los objetos del corpus. A estas dos secciones teóricas se añaden dos subapartados que

---

<sup>14</sup> En algunos casos el acrónimo “APPO” también se utiliza en plural: Asambleas Populares de los Pueblos de Oaxaca, dado que la Asamblea fue la manera de organización preferida en distintas regiones, pueblos y colonias del estado durante el movimiento social.

<sup>15</sup> La teoría de la *comunalidad* ha sido desarrollada en Oaxaca, México, principalmente por Jaime Martínez Luna y Floriberto Díaz. En *La comunalidad o modo de vida comunal entre los Pueblos indios*, Juan José Rendón escribe “La comunalidad es una forma de nombrar y entender al colectivismo indio . . . Es la lógica con la que funciona la estructura social y la forma en que se define y articula la vida social” (Rendón Monzón, 2003, p.6). La propuesta de la comunalidad surge animada por el trabajo de organización colectiva que tuvo como resultado las primeras organizaciones propiamente etnopolíticas en la entidad (Maldonado, 2011, p. 59)

presentan teorías y términos operativos. El apartado Comunicación Multimodal y Textualidad, incluye definiciones para conceptualizar los objetos y prácticas significativas alrededor de la definición de texto multimodal en relación con el discurso. El último apartado, Procesos y Prácticas de Representación, aporta aspectos teóricos en relación con la participación de los agentes en la construcción de significados en circulación.

De la discusión de los conceptos teóricos fundamentales y las características del corpus, se desprende el diseño metodológico que se describe en el Capítulo 4. Con apoyo en una aproximación discursiva interdisciplinaria, se presenta la noción de textos multimodales captando sus características materiales como objeto cultural y práctica discursiva (Foucault, 1969/2017, p. 154). Se recurre a los dominios de la semiótica social, los estudios críticos del Discurso<sup>16</sup> y los estudios de la cultura visual para definir y argumentar este trabajo como un estudio crítico del discurso multimodal. Se explican el proceso de la construcción del corpus, y las fases seguidas para su análisis e interpretación, es decir el diseño metodológico y el proceso de la investigación.

Los resultados se organizan en el Capítulo 5, dividido en cuatro secciones, correspondientes cada una a un ensamble multimodal. Los textos se analizan con auxilio de las propias teorías de significación para el análisis de cada género. Teorías de cine y televisión informan el análisis del videoclip. Teorías sobre la fotografía y la imagen contribuyen al análisis de las imágenes fijas. Algunas nociones de musicología sirven para elucidar fragmentos de interés en el corpus. La teoría literaria se emplea para el análisis de narrativas. En definitiva, se echa mano de la “caja de herramientas” (Baldry y

---

<sup>16</sup> Se emplea aquí la “D” mayúscula como lo hace Gee al distinguir “*discourse*” de “*Discourse*” para enfatizar que el alcance de las acciones e identidades que las personas realizan a través del lenguaje, acciones, interacciones, objetos, herramientas, tecnologías, creencias y valores siempre tiene una dimensión histórica y social que trasciende al individuo, que es significativa para su análisis y que se distingue del discurso con “d” minúscula, al que Gee restringe como “lenguaje en uso” (Gee, 2015).

Thibault, 2010, p. xv) del análisis multimodal para abordar los objetos de acuerdo con sus especificidades materiales y genéricas. El análisis se mueve de la fase intratextual, dedicada al texto, hacia la participación de los agentes participantes en su producción y circulación. Múltiples voces, de los propios autores y de otros agentes dan cuenta de la dinámica discursiva en que los textos circulan. También los espacios de formación y exhibición son considerados. Al final de cada sección se incluye una síntesis de la interpretación de cada texto multimodal.

En el Capítulo 6 se discuten los hallazgos que aparecen en el análisis y la interpretación de los objetos, en relación con el marco conceptual de hibridación y *nuevas etnicidades* en sus asociaciones con la modernidad, la globalización y la decolonialidad. Se discuten los resultados como parte de la fase de análisis transtextual, en que los ensambles multimodales se toman como nodos de una red de significación cultural en donde los agentes participan con sus estrategias y repertorios semióticos y discursivos. Se responden las preguntas de investigación, se argumenta la hipótesis de trabajo. Se plantea que esta discursividad híbrida, polifónica y heteroglósica pertenece a la contemporaneidad y provee posibilidades de representación y resignificación hacia el futuro para las culturas y lenguas originarias.

La conclusión del estudio se presenta en el Capítulo 7, se incluyen las limitaciones de este estudio, así como las nuevas perspectivas de investigación que ha abierto. Partiendo de los supuestos planteados, se reflexiona sobre el proceso de investigación que más allá de establecer un modelo analítico busca explicar un fenómeno social complejo. Evocando continuamente al pasado, la producción “indígena” contemporánea, confronta perspectivas tradicionales persistentes y su variedad representa un reto para interrogar a sus objetos.



## **2 Contexto**

En este capítulo se presenta el contexto de producción y circulación de los objetos en su sentido amplio. Por una parte, se revisa la locación geográfica y temporal de los objetos de la investigación. Por otra, se hace hincapié en la dinámica cultural oaxaqueña, esclareciendo retrospectivamente los discursos y políticas del sistema cultural mexicano y su correlato indigenista como estrategias para la construcción de la nación durante el siglo XX. Los acontecimientos recientes, a partir de los años setenta, se abordan en función de la organización indígena, las políticas públicas y el panorama de las lenguas en los medios de comunicación de los pueblos originarios.

### **2.1 Caracterización del Contexto Local**

Para caracterizar el contexto local en el primer apartado se mencionan características geográficas y socioculturales de Oaxaca relevantes para este estudio, y en el segundo, se describe el sistema cultural oaxaqueño.

#### ***2.1.1 Contexto Geográfico y Sociocultural***

El estribado territorio del estado de Oaxaca es lugar común para explicar su amplia diversidad natural y cultural. Dos cadenas montañosas se funden y se extienden más allá de los límites del estado: la Sierra Madre Occidental y la Sierra Madre Oriental, conocida en la región oaxaqueña como Sierra Norte o Sierra Juárez. Además, la Sierra Atravesada (una sección de la Sierra Madre de Chiapas) contribuye a la marcada orografía. Importantes centros ceremoniales como Montealbán y Mitla en la época prehispánica y luego las iglesias y capillas de la Colonia se situaron estratégicamente entre estas pronunciaciones del terreno. Hasta el siglo XX muchas de las comunidades con población indígena subsistían con limitado acceso terrestre y permanecían alejadas y desconectadas unas de otras, particularmente en las zonas más agrestes. La multiplicidad de comunidades ha dado lugar a una compleja organización. La administración política se

organiza en 25 distritos electorales y 30 distritos judiciales y fiscales en los que se agrupan 570 municipios oaxaqueños. Tal división territorial a través del municipio ha existido desde el virreinato, primero a causa de la fragmentación del territorio y su asignación a encomenderos y caciques; y luego, a consecuencia de disputas sobre los cultivos y la posesión comunal de la tierra; o bien, asuntos de división intergrupala o factores políticos y socioeconómicos (Ordóñez, 2000, p. 68). Esto ha dado lugar a que Oaxaca sea la entidad con el mayor número de municipios en México.

En el periodo prehispánico, Oaxaca se ubicó entre dos áreas distinguidas por su elevado desarrollo cultural. Al Este se situaba la cultura Maya y al Noreste las culturas de la Cuenca de México, cuyas principales ciudades fueron Tlatilco, Teotihuacán, Tula y Tenochtitlán, siendo la cultura Azteca la de mayor prominencia. Esta antigua ubicación, y los rasgos compartidos entre varios de los grupos culturales que se localizan en ella, permite considerar la zona como una “macrorregión” (Reina, 2004, p. 22), cuya amplia diversidad fue solamente concebida como un conjunto a partir de las transformaciones políticas y sociales que, desde de la Colonia, y en adelante, buscaron agruparla en una unidad. Diversas conformaciones en la nación independiente centralizaron el control del territorio nacional. Los estados operaron de manera similar. No obstante, la amplia diversidad de lenguas y prácticas culturales prevalece.

El estado de Oaxaca limita al Norte con los estados de Veracruz y Puebla, al Este con Chiapas y al Oeste con Guerrero. Ciertamente, al momento de identificar la localización de grupos étnicos, las demarcaciones políticas pierden relevancia. Así como las estructuraciones administrativas del estado han sido numerosas, otro criterio de clasificación y organización ha sido la agrupación de las comunidades según las características culturales compartidas entre los diversos conjuntos poblacionales. Esto ha dado lugar a la agrupación de las poblaciones en “regiones” a partir de 1932,

respondiendo “a una clasificación etnográfico-folclórica encaminada a la preservación de sus ceremonias y tradiciones” (Celaya Nández, 2011, p. 17). En el 2009, considerando tanto aspectos etnográficos como económicos se reconocieron las ocho regiones actuales: Valles Centrales, Cañada, Costa, Sierra Norte, Sierra Sur, Mixteca, Istmo y Papaloapan.

Pese a las dificultades para la comunicación interterritorial, la ubicación geográfica del estado de Oaxaca respecto al continente americano resulta privilegiada. Su localización en la región más angosta del territorio mexicano, con salidas marítimas hacia los flujos comerciales de Europa y Asia, ha sido clave para la configuración de la historia económica y social del país. En el pasado, la región recibió constante atención para el comercio y desde hace siglos se caracteriza por cierto cosmopolitismo dada la presencia de comerciantes e inversionistas.<sup>17</sup> Sin embargo, a pesar de momentos de desarrollo y esplendor, Oaxaca, y en general el Sur de México presenta índices de marginación por encima de la media nacional. En los estados de Chiapas, Guerrero y Oaxaca, se encuentran las localidades de más alta marginación, equivalentes al 10.5 % de la población del país (Consejo Nacional de Población, 2021, p. 12).

Mientras en la retórica estatal las culturas indígenas y su historia son objeto de prestigio y valoración, en la vida cotidiana las experiencias son distintas. En los casos en que se relaciona la condición de pobreza y pobreza extrema con el factor étnico, los hogares indígenas exceden el promedio de la población nacional en condiciones de pobreza. La correlación es más estrecha aún entre “hablantes de lenguas indígenas y pobreza” (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2018, pp. 10-11). La noción de desarrollo que ha imperado en las políticas públicas con la promesa de mejorar las condiciones de vida, según sus propios indicadores, no ha tenido los efectos deseados.

---

<sup>17</sup> En particular la región del Istmo de Tehuantepec fue de interés para comisiones científicas y técnicas que buscaban establecer un sistema ferroviario entre el Océano Atlántico y el Golfo de México (Martínez-Laguna, Sánchez-Salazar y Casado Izquierdo, 2002).

En los últimos años la inversión de capital extranjero ha sido abundante a través de proyectos, que se distribuyen en el país entero, avalados por una política neoliberal de explotación de recursos naturales. En el 2018, se identificaban 29,000 concesiones mineras, hidroeléctricas y de suministro de energía eólica funcionando en el país, ocupando un 35% del territorio nacional, y efectuando la mitad de las operaciones en territorios indígenas (Jacquelin-Andersen, 2018, p. 14). Esto no acarrea ventajas para sus habitantes. En 2017, México ocupó el cuarto puesto a nivel mundial de países más peligrosos para activistas defensores del territorio. A causa de la minería (Valladares de la Cruz, 2017), o la disputa de recursos hídricos (Villagómez Velázquez y Gómez Martínez, 2020) se producen conflictos agrarios. Oaxaca tuvo en el 2019 más de 300 conflictos de los cuales 27 se clasificaron como de “alto riesgo” (J. C. Zavala, 2019) por el nivel de violencia generado entre las comunidades. Mencionar estos problemas de índole sociopolítica tiene el propósito de reconocer las paradojas de la región entre la abundancia de recursos, la gran diversidad natural y cultural, así como la vulnerabilidad política y social. Los productores de los objetos estudiados participan de este complejo contexto que a su vez se caracteriza por una amplia actividad cultural y artística.

### ***2.1.2 Dinámica Cultural y Artística de Oaxaca***

La prolífica producción de arte oaxaqueño ha sido examinada bajo interpretaciones que en ocasiones tienden a la “mitificación” (Valerio, 2015, p. 18). Es decir, no siempre se identifican y examinan las prácticas sociales de los artistas o artesanos, sino que su valor y trascendencia, se atribuye a su procedencia impregnada de cualidades que hacen referencia a sus raíces prehispánicas y se pierden en el origen. Esta noción se extiende hacia la diversidad de rasgos culturales mediante un discurso de exotismo y folclorización. Como muestra de esta agenda política, en el portal oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca se lee, “Oaxaca es uno de los Estados de la República mexicana

más ricos debido a su diversidad cultural y sus abundantes recursos naturales. Es tierra mágica y ancestral. . .” (Gobierno del Estado de Oaxaca, s.f.). En contraste, desde la crítica del arte, Valerio (2015) apuntaba a tomar en cuenta los factores de circulación y de consumo de las audiencias del arte para dimensionar su impacto en el desarrollo de la plástica en Oaxaca.

En la segunda mitad del Siglo XX, la región fue testigo del surgimiento de artistas mexicanos que además de participar en la definición del arte moderno y contemporáneo, han estado ligados a la dinámica cultural del estado y del país. Su legado se aprecia en las instituciones oaxaqueñas. El pintor Rufino Tamayo participó en la conformación de un museo de arte prehispánico en la ciudad de Oaxaca. Su gestión ante el gobierno estatal consiguió la donación de un edificio de la época virreinal que hizo restaurar para alojar y exhibir su colección de objetos prehispánicos. La planeación de la exhibición de las colecciones, en el que llegó a ser el Museo de Arte Prehispánico en Oaxaca, estuvo a cargo del reconocido museógrafo y promotor cultural Fernando Gamboa, quien tenía como misión el propósito orientador de Tamayo de exhibir las piezas como obras de arte, más que como vestigios arqueológicos (Bellido-Gant, 2007; Sistema de Información Cultural [SIC], 2020), plasmando así en este museo una idea de apreciación moderna de los artefactos prehispánicos.

El pintor Rodolfo Morales, originario del poblado de Ocotlán en los Valles Centrales, se involucró en la restauración y el estudio del arte en Oaxaca desde 1992, a través del establecimiento de la Fundación Cultural que lleva su nombre, y cuyo esfuerzo contribuye a la conservación del patrimonio histórico en el estado (Fundación Cultural Rodolfo Morales, 2015). El reconocido artista Francisco Toledo, junto con Elisa Ramírez, escritora e investigadora de la tradición oral indígena, acompañados de otros colaboradores como el lingüista Víctor de la Cruz y el poeta Macario Matus, ambos

zapotecos, fundaron la Casa de Cultura en Juchitán y la revista *Guchachi' Reza* en el Istmo de Tehuantepec (Campbell, 1989, p. 260). Posteriormente, Francisco Toledo y Elisa Ramírez impulsaron la formación cultural y artística en la ciudad de Oaxaca a través de la Asociación de Amigos del IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca) y de la Asociación Civil que hizo posible el establecimiento del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB).<sup>18</sup> En este contexto, destaca también la participación de la Fundación Alfredo Harp Helú de Oaxaca (FAHHO)<sup>19</sup> en el tejido cultural local actual, que ha hecho de Oaxaca un espacio relevante en el país, para la cultura, el arte, ya sea “culto” o “popular”,<sup>20</sup> y que se constata en la producción de una amplia diversidad de objetos culturales y artísticos.

Algunos datos respecto a los espacios públicos culturales en Oaxaca dan un vistazo a la amplia red dedicada a la difusión del arte y la cultura. De acuerdo con los datos del Sistema de Información Cultural (SIC, s.f.-a), las Bibliotecas de la Red de la Dirección General de Bibliotecas (DGB) atienden a 8,627 habitantes en cada una de ellas, por encima del promedio nacional del número de habitantes atendidos por biblioteca (16,860 habitantes). A las 479 Bibliotecas de la DGB se suman 71 bibliotecas creadas por

---

<sup>18</sup> Ambas instituciones han jugado un papel importante en la formación de escritores y artistas visuales, el IAGO se fundó en 1988 y el CFMAB en 1996. Toledo a través de su gestión con el Patronato para la Defensa y Conservación del Patrimonio Cultural y Natural de Oaxaca, A.C. participó en la fundación del Jardín Etnobotánico de Oaxaca en 1998, y gestionó con el gobierno de Oaxaca la creación del Centro de las Artes de San Agustín en Etna en 2006.

<sup>19</sup> La Fundación Alfredo Harp-Helú abarca una serie de iniciativas que incluyen instituciones y programas como el Centro Cultural San Pablo, Museo de Filatelia de Oaxaca, Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, Biblioteca Andrés Henestrosa, BS Biblioteca Infantil de Oaxaca, BS Casa de la Cacica, BS San Pablo, BS Canteras, BS Salón de la Fama, BS Ferrocarril, Museo Infantil de Oaxaca, Casa de la Ciudad, Taller de Restauración FAHHO, Coordinación de Medio Ambiente, Arte Popular y Proyectos Productivos, Programa Seguimos Leyendo, Bibliotecas Móviles, Fonoteca Juan León Mariscal, ADABI, *Endless* Oaxaca Multilingüe, FAHH Deporte. En varias de ellas se llevan a cabo actividades con comunidades indígenas (Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, s.f.).

<sup>20</sup> La distinción entre arte “culto” y “popular” es cada vez más difícil de sostener. Con relación a las artesanías:

La dificultad de establecer su identidad y sus límites se agrava en los últimos años porque los productos juzgados artesanales se modifican al relacionarse con el mercado capitalista, el turismo, la ‘industria cultural’, con formas ‘modernas’ de arte, comunicación y recreación. (García Canclini, 1982, pp.74-75; comillas en el original)

iniciativa civil en el estado de Oaxaca (SIC, s.f. -b). En cuanto a Casas de Cultura y Centros Culturales, Oaxaca se ubica muy por encima del promedio nacional con 146 casas y centros culturales, donde cada una atiende a 28,302 habitantes (SIC, s.f. -c). Lo mismo sucede con los 55 museos (SIC, s.f. -d) en el estado, que tienen una mayor capacidad para brindar servicios a sus habitantes que la media nacional, pues cada uno de los recursos culturales daría servicio a 75,130 en lugar de los 86,667 habitantes de la media nacional.

Sin duda el contexto de circulación del arte y la dinámica cultural en Oaxaca permite reconocer la producción de artefactos por los miembros de comunidades indígenas como procesos artísticos, y sus resultados como objetos de arte y no solamente culturales, haciéndolos susceptibles a la crítica de arte. Teniendo en cuenta que tanto la crítica, como el mercado externo y las políticas culturales inciden en la difusión de las obras, las producciones indígenas participan del mercado global del arte y de las industrias culturales. A su vez, pueden tomar parte en una dinámica comercial que incluye la folclorización y la mercantilización de las artesanías, particularmente para el consumo turístico.<sup>21</sup> Más allá de valores compartidos, la plástica, entre otras manifestaciones artísticas, y la propia cultura se interpretan bajo “una idea de Oaxaca construida desde el exterior” (Valerio 2015, p. 19). Para Valerio la mirada exterior que participa en la definición del arte y la cultura, “se trata de un elemento más bien incómodo que pone en tela de juicio la noción de autenticidad” (p. 20). Estas miradas externas inciden en la construcción de las imágenes pictóricas y gráficas. Consciente o inconscientemente los artefactos son creados en esta compleja dinámica.

Finalmente, la existencia de una red de instituciones culturales se sitúa en el marco de una política cultural en México y en Latinoamérica que toma el “recurso de la cultura”

---

<sup>21</sup> Schrader-Kniffki (2021) se ha referido a este proceso como la “comodificación” de lenguas y culturas prehispánicas en espacios para fines turísticos problematizando la “autenticidad indígena”.

(Yúdice, 2002), como resultado de políticas públicas que tienden hacia el acceso democrático a la cultura. El Estado mexicano y la iniciativa privada han colaborado durante mucho tiempo para establecer una infraestructura de uso público para la cultura y el arte. Estos esfuerzos se remontan a muchas décadas atrás y han resultado en una variedad de proyectos, programas y servicios dirigidos a promover la cultura y el arte dentro del país.

## **2.2 Pueblos Originarios e Instituciones Modernas**

Indudablemente es imposible brindar un recuento exhaustivo de los pueblos originarios de Oaxaca, se trata más bien de bosquejar un cambio en la perspectiva desde las instituciones *hacia* los pueblos indígenas en la modernidad. Se ubica esta revisión en dos bloques. El primero, abarca el periodo posrevolucionario hasta el fin del llamado “milagro mexicano” con la crisis económica de 1982 y el estancamiento de la modernización hacia principios del Siglo XXI. La siguiente sección aborda la “nueva relación” del Estado con los pueblos indígenas, incluyendo la temporalidad en que los autores de los objetos crecieron, se escolarizaron, participaron de instituciones escolares y eventualmente de otras instituciones formativas, en un clima institucional que iba reconociendo la diversidad cultural del país. Esta delimitación no quiere decir que el periodo anterior a la Revolución Mexicana no presente problemas significativos acerca de la construcción de los relatos históricos presentes en los discursos actuales. Por ejemplo, “la Conquista” es sin duda el otro relato relevante que antecede al periodo independentista.

La historia de los pueblos indígenas contada y escrita por los colonizadores favoreció una retórica de integración a la nación por parte del Estado, generando una construcción del nacionalismo que tuvo como condición de existencia el régimen colonial y el desplazamiento simbólico, y real, de las comunidades indígenas para la conformación del Estado a lo largo de varios siglos. Un grupo de historiadores que conforman la llamada



Nueva Historia de la Conquista<sup>22</sup> revisa las fuentes historiográficas para recuperar, entre otros aspectos, datos sobre la participación de los pueblos indígenas en las guerras de Conquista. El historiador Federico Navarrete, integrante del colectivo *Noticonquista* (<https://www.noticonquista.unam.mx/>), propone “dejar atrás la idea de los ‘indios vencidos’” (Navarrete, s.f.). En su declaración alude al libro canónico *Visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla que durante largo tiempo fortaleció la idea del dominio absoluto de los conquistadores sobre los pueblos indígenas, construida “por la historia moderna académica, pretendidamente científica y abiertamente nacionalista, que se escribió en el México independiente, casi exclusivamente por varones de la élite criolla y mestiza, hablantes de español” (Navarrete, s.f.). La misma noción, como lo han observado otros autores, ha servido de estandarte para sostener críticas hacia el nacionalismo desde una visión de los propios indígenas como grupo sometido, dominado, al que en la literatura se le ha conocido como el “México profundo” en oposición al “México imaginario” construido por el nacionalismo (Bonfil Batalla, 1987). Desde ángulos distintos, ambas perspectivas, miran a los indígenas de una manera esencialista.

El esfuerzo de la *nueva historia* mexicana contribuye a volver a pensar la historia del nacionalismo posrevolucionario modernizante en México y abre perspectivas al estudiar la historia regional y de la vida cotidiana en cuanto a la agencia y el poder ejercido por grupos e individuos de los pueblos originarios. Esta tendencia revisionista es útil al reflexionar y presentar los siguientes datos históricos.

### **2.2.1 Nacionalismo Posrevolucionario y Modernización**

A partir del proceso de reconstrucción posterior a la Revolución Mexicana, se constituyó una política estatal de desarrollo social y de modernización que se identifica con una serie

---

<sup>22</sup> Además de la influencia del historicismo, anima a esta nueva historia mexicana la indagación del nacionalismo como construcción, véase Pérez Vejo (2003).

de regulaciones que tuvieron impacto en la construcción de la noción y categoría “indígena” desde la implementación del indigenismo y su correlato del mestizaje<sup>23</sup>. Las políticas culturales posrevolucionarias tuvieron trascendencia en la sociedad principalmente a través del sistema educativo y en la expansión del arte y la cultura para las masas. A partir de la Constitución Mexicana de 1917 se puso en movimiento un proyecto intensivo de educación. Es conocido el rol que jugó José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública creando masivas campañas de alfabetización<sup>24</sup>. En los años siguientes a la Revolución el presidente Lázaro Cárdenas se planteó la inclusión de los indígenas al proyecto nacional. Algunos autores califican su política como “populista” en el sentido en que sus decisiones estuvieron dirigidas hacia la población conformada por clases populares, indígenas y campesinos (Sánchez Dettmer, 2015). Cárdenas buscó que la educación llegara a las masas, marcando un contraste con la atención a las élites que se había brindado en el periodo anterior.

El indigenismo como una política de estado se encuentra representada en una serie de instituciones y discursos en favor de la valoración positiva de los indígenas en el siglo XX como “la raíz que seguía aportando su savia a la nacionalidad mexicana y que constituía su sustrato profundo y verdadero” (Pérez Vejo, 2012, p. 82). Dentro de los aspectos de estas políticas se resalta el lugar común del “problema indígena”<sup>25</sup> y su resolución a través de un proyecto nacional que contuviera la alteridad arraigándola como memoria histórica y como retórica en el devenir de la nación. Así se lograba la entrada

---

<sup>23</sup> Como políticas públicas y discursos, tanto el indigenismo como el mestizaje ha sido ampliamente estudiados véase, por ejemplo, Dietz (1995); Favre (1998) y Villoro (1950).

<sup>24</sup> Antes de la revolución ya existía una integración del sistema cultural bajo el ordenamiento de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, dirigida por Justo Sierra quien fue primero subsecretario de Justicia e Instrucción Pública de 1901 a 1905 y después secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes hasta 1911 (Carbó, 1995, p. 274).

<sup>25</sup> El sonado “problema indígena” sintetiza una serie de preocupaciones ideológicas y políticas de un grupo de intelectuales mexicanos que buscaban fundamentar políticas públicas homogenizantes para lo cual la población indígena significaba un problema a resolver, para una discusión de su articulación genealógica véase García Rojas (2021).

del país a la modernidad como la continuación de un pasado que serviría de modelo a inspirar grandeza. En este periodo, la relación entre las políticas estatales y la antropología social fue muy estrecha. Los estudios de esta disciplina contribuyeron a engrandecer el simbolismo de los monumentos arqueológicos y otros artefactos, como lo muestra el proyecto de Manuel Gamio en Teotihuacán a partir de 1924.

Manuel Gamio fue una de las figuras centrales de la política indigenista del Estado. Al frente de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos, contribuyó con una visión antropológica sobre los pueblos. Los estudios que desarrolló en el Altiplano Central fundaron los estudios de las áreas rurales en México. Su enfoque como el de muchos ideólogos de la época era la aculturación<sup>26</sup> de los grupos originarios. En 1916, Gamio publicó *Forjando patria*, donde dejaba plasmada su visión para integrar a los indígenas a la sociedad mestiza que imaginaba para México. La anécdota que reconstruye el historiador Claudio Lomnitz, al respecto de la consolidación de Teotihuacán como sitio arqueológico y en consecuencia su instrumentalización para popularizar una estética “indígena”, permite imprimir a este relato los particularismos de las ideologías prevalecientes en consolidar una perspectiva masiva y popular sobre los pueblos indígenas:

El propio Gamio entendía perfectamente la importancia de lo precolombino como estética para chapar la nueva imagen de México, y utilizó esa estética... para ir elaborando nuevas formas de ritual público, propuestas para el cine mexicano<sup>27</sup>, e incluso como un grano de arena para desarrollar aquello que se daría a conocer

---

<sup>26</sup> Para el término “aculturación” se identifican dos puntos de vista, uno desde los estudios antropológicos e históricos como el estudio del “contacto” entre dos culturas o el estudio del cambio sociocultural (Malagoli, 1996). Y desde otro punto de vista, como se verá más adelante, el término se usa desde la crítica hacia el indigenismo y las políticas institucionales para identificar un forzamiento ejercido hacia las poblaciones originarias para despojarse de su cultura y pertenecer a una identidad nacional, en este sentido “aculturación” estaría más cerca de funcionar como un eufemismo para el colonialismo cuya consecuencia en tanto desintegración de una cultura sería la asimilación (Baucells Mesa, 2001).

<sup>27</sup> Gamio usó el cine documental para realizar registros arqueológicos y antropológicos, pero especialmente para “forjar un argumento de historia prehispánica de corte nacionalista” (de los Reyes, 1991, p. 10).

como la “fiesta mexicana”. Así, en el casamiento del propio Manuel Gamio, que se realizó en las pirámides de Teotihuacán, el menú incluyó platillos con nombres como “arroz a la tolteca” (poco importaba que los toltecas no hayan conocido el arroz), “mole de guajolote teotihuacano,” “liebres de las pirámides” y “frijoles a la indiana”. Vale la pena notar que en décadas anteriores lo indio era, en general, símbolo de lo contrario de lo civilizado. . . . La antropología en tiempos de Gamio, en cambio, había conseguido sublimar la cultura popular y ver en ella a la vez la grandeza del pasado remoto, la degradación del pasado inmediato<sup>28</sup> y el potencial para el futuro de México. Por eso *lo indio sería también la base estética de la modernidad mexicana* [énfasis añadido]. (Lomnitz, 2016, pp. 288-289; paréntesis y comillas en el original)

Esta anécdota ilustra una de las condiciones para la articulación del nacionalismo: “Que las élites políticas lo incorporen sistemáticamente a su discurso y su práctica simbólica” (Vizcaíno Guerra, 2004, p.16), y que se extienda de ahí masivamente a la sociedad mexicana en general. Gamio reconocía la importante función que llegaría a jugar la incipiente industria cultural para la difusión de una agenda política. De esta forma, se atribuye al periodo posrevolucionario el establecimiento de políticas de desarrollo social específicamente dirigidas a la población denominada “indígena” al mismo tiempo que una narrativa para la población “mestiza” facilitada por su circulación a través de medios de comunicación masiva que enfatizaran “lo indio” como raíz y expresión moderna.

El proyecto nacionalista y modernizante mexicano también se ha estudiado en la historia de los espacios que le dieron existencia material (Pérez Vejo, 2012). De 1939 a 1964 se puede identificar un periodo de “reordenación museística” que tiende a “afirmar el discurso del mestizaje como política de Estado” (Pérez Vejo, 2012, p. 76). El Museo Nacional de Antropología e Historia se ha convertido en paradigma del poder social y

---

<sup>28</sup> Hace referencia Lomnitz al contraste que representaba la región donde “las pirámides de Teotihuacán representarían la grandeza pretérita del mexicano, mientras que la miseria del poblado de San Juan Teotihuacán representaba la degradación del pueblo que había construido las pirámides a manos del sometimiento colonial español” (Lomnitz, 2016, p. 287).

simbólico de las instituciones de esa época, como afirma García Canclini: “En México existen varios museos nacionales, pero ningún otro es considerado, dentro y fuera del país, tan representativo de la mexicanidad” (García Canclini, 1989/2015, p. 164). Tanto en su arquitectura como su discurso museográfico, “la mayor hazaña del Museo radica en dar una visión tradicionalista de la cultura mexicana dentro de un envase arquitectónico moderno y usando técnicas museográficas recientes” (1989/2015, p. 171). En opinión de Lomnitz,

el Museo Nacional es el momento culminante de la antropología revolucionaria porque presenta una arquitectura y una ingeniería mexicanas modernas, ya desarrolladas, que han conseguido incorporar y fusionar plenamente la estética precolombina con los materiales, las técnicas de construcción y la idea de elegancia y funcionalidad del modernismo. (Lomnitz, 2016, p. 289)

En tanto política pública, el indigenismo se institucionalizó a partir del Primer Congreso Indigenista Interamericano realizado en Pátzcuaro, Michoacán. El Congreso tuvo lugar en 1940 bajo el mandato de Lázaro Cárdenas y la organización de Moisés Sáenz. Dicho encuentro facilitó una política continental y la creación de varios institutos indigenistas en países americanos. El proyecto se concretó con la fundación del Instituto Indigenista Interamericano en el continente (R. Pineda, 2012). En México se estableció el Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1948, con la participación de Alfonso Caso, Gonzalo Aguirre Beltrán y Julio de la Fuente. En los años posteriores, en Oaxaca, el INI instaló cuatro centros. Entre 1954 y 1955, uno en la Mixteca Baja y otro en la Región del Papaloapan; en 1957 el tercero en la Mixteca Alta; y en 1960, el cuarto, en Huautla, Sierra Mazateca.

El nacionalismo mexicano encontró en el indigenismo una forma de simbolizar la identidad cultural de la nación. Diversas lecturas antropológicas, sociológicas y artísticas asociadas al nacionalismo participaron para establecer prácticas discursivas de un

indigenismo de Estado. El patrimonio indígena simbolizaba la prefiguración del arte moderno nacional:

El indigenismo verbal y visual se convirtió en la gran paradoja del arte mexicano y de la nación; “representar” al indio formará parte de la construcción de una imaginaria en la que surge una noción utópica del pasado, una invención de la historia en imágenes y un laboratorio de categorías para acercarse a los habitantes originarios del territorio mexicano que fluctúa entre los tipos ideales, el espíritu de la raza y la clase social. (Eder, 2001, p. 347; comillas en original)

La modernización estuvo asociada a un proyecto nacionalista e indigenista que usó estrategias para la construcción de una nación mestiza. Darles un lugar a los indígenas en el pasado más que en el devenir de la nación mexicana fue clave en el proceso de modernización del país. La participación de antropólogos y sociólogos en los proyectos del Estado para decidir políticas públicas y organizar la diversidad cultural ha dejado evidencia del vínculo entre la ideología que animaba los esfuerzos de asimilación de la población indígena a la Nación y la formación de un enfoque disciplinar hacia la investigación de los pobladores indígenas. La identidad de los indígenas vivos perdió valor para la historia y la antropología, había más interés en la reconstrucción de sitios arqueológicos y el establecimiento de los museos etnográficos que en las comunidades indígenas.

En consecuencia, la modernización en México se puede caracterizar como un proceso de materialización de la idea de modernidad, en el sentido de promover un “desarrollo”, visible a través de las instituciones y sus objetos culturales que difunden una ideología, distribuyen valores, regulan las prácticas. Este periodo posrevolucionario se amplía hasta la década de los años ochenta, momento en que la situación económica pone punto final al “milagro mexicano”. Adicionalmente, en los años setenta y ochenta el interés de la antropología giró hacia cuestiones económicas desplazando los aspectos

culturales. Las poblaciones indígenas, por su localización en el campo y su experiencia de “ruralidad” fueron el centro de atención de la sociología. El antropólogo Báez Landa lo precisa:

Al extrapolar los estudios antropológicos al análisis exclusivo de las dimensiones económica y política del mundo rural, *nuestro campo disciplinar se desindianizó para campesinarse* [énfasis añadido], es decir, la antropología mexicana, atravesada por las tradiciones del particularismo histórico-cultural y del funcionalismo en un primer momento, fue sustituida por *una antropología desarrollista* [énfasis añadido], que se vio influida por los paradigmas de la sociología rural, el marginalismo y la economía agrícola, que comenzaban a impulsar fuertemente los llamados estudios rurales. (Báez Landa, 2010, p. 66)

En 1978, la Dirección de Arte Popular que estaba aún adscrita a la Secretaría de Educación Pública se modificó para convertirse en la Dirección General de Culturas Populares, y en 1982 se celebró el Primer Coloquio sobre Culturas Populares y Política Cultural, convocado por Guillermo Bonfil Batalla, al frente del Museo Nacional de Culturas Populares próximo a inaugurarse ese mismo año. En su comunicación de apertura, Bonfil Batalla llamaba a reflexionar sobre las razones de que la cultura popular en México no ocupara un lugar visible y de importancia teórica y se redujera a “dos o tres temas. . . las artesanías. . . el folclor . . . y, desde luego, el indigenismo” (Bonfil Batalla, 1982/1995, p. 12). Tanto los procesos de lo rural y tradicional en su desplazamiento hacia lo urbano y moderno, así como el crecimiento de las industrias culturales llamaban progresivamente la atención de antropólogos y sociólogos.

En *Las culturas populares en el capitalismo*, García Canclini desarrolla argumentos para sostener que el avance del capitalismo no necesariamente elimina a las culturas tradicionales “sino también [avanza] apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas” (García Canclini, 1989, p.17), mientras, simultáneamente, se mueve hacia procesos de

transnacionalización que le otorgan otros significados. Un resultado de esta operación sería “la reducción de lo étnico a lo típico” (1989, p.18). Se trataba ya de entender a las culturas originarias en nuevas dinámicas transnacionales que más tarde serían globales.

Hacia los años ochenta, la Dirección General de Culturas Populares impulsó formas de divulgación de la cultura indígena en las ciudades. Eventualmente, la Secretaría de Culturas Populares cambió de denominación a Dirección de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (DGCPIU). El cambio de la relación entre cultura y desarrollo ha marcado una transición del siglo XX al XXI. Señala García Canclini que de ser México en Latinoamérica el país con la mayor infraestructura de museos de antropología, historia y arte, programas de apoyo a las artes, una creciente industria editorial y una industria del cine, la radio y la televisión en expansión hacia mercados internacionales, con la crisis económica de 1982 el crecimiento nacional se detuvo (García Canclini, 2012, p.19). Pese a ello, el agotado, aunque persistente, modelo del indigenismo y del desarrollo, coincide con una adopción del neoliberalismo como política de estado, con consecuencias específicas para los pueblos indígenas entre las que destaca la pérdida de posesión de su territorio.<sup>29</sup>

Durante la administración de Carlos Salinas de Gortari, en 1991, en el marco del Tratado de Libre Comercio (TLC), se aprobaron una serie de reformas que alentaban la privatización de las tierras, antes ejidales, facilitando la propiedad extranjera (Harvey 2005/2007, p. 109). Tales modificaciones a la propiedad y uso del territorio, constituye una de las causas importantes de insurgencia indígena que se describe a continuación y

---

<sup>29</sup> Este proyecto político y socioeconómico conocido como “neoliberalismo” comenzó bajo la presidencia de Miguel de la Madrid (1982-988), fue afianzado por Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000), todos ellos priistas. Se mantuvo vigente durante los sexenios de Vicente Fox (2000-2006) y Felipe Calderón (2006-2012) que representaban al Partido Acción Nacional (PAN) (Bojórquez Luque y Ángeles Villa, 2014, p. 180).



que a la larga tuvo como consecuencia el establecimiento de cambios significativos en la relación entre los pueblos indígenas y el Estado.

### ***2.2.2 Una “Nueva Relación” de los Pueblos Indígenas con el Estado***

Paralelamente a los movimientos sociales internos, el avance de derechos internacional ha tenido en cuenta el reconocimiento de las poblaciones indígenas y africanas en situaciones de inequidad. El Convenio número 169, generado en 1989 por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) como resultado de la Conferencia Internacional sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Estados Independientes, fue ratificado en el continente americano apenas en junio de 2016 por la Asamblea General de la Organización de Estados Americanos. Aunque, México había sido, después de Noruega, el segundo Estado en hacerlo entrar en vigor a partir del 5 de septiembre de 1990 (Organización Internacional del Trabajo [OIT], 2019, p. 5). El núcleo de la conferencia era considerar que los pueblos indígenas se encontraban en inequidad de derechos en relación con otras poblaciones de los Estados en donde habitan. En este reconocimiento a sus derechos “se incluyen la propiedad de sus tierras, los recursos naturales de sus territorios, la preservación de sus conocimientos tradicionales, la autodeterminación y la consulta previa” (OIT, 2014, pp. 10-11).

En este nuevo panorama global, el 21 de mayo del 2003, se abrogó la Ley de creación del Instituto Nacional Indigenista y a la vez se expidió la Ley para la creación de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, LCNDPI, 2003). Esta Comisión Nacional (CDI) estuvo en vigor durante el periodo de Felipe Calderón (2006-2012) y el de Enrique Peña Nieto (2012-2018), cuyos sexenios se caracterizaron por políticas neoliberales. Al amparo de un marco internacional de derechos en el ámbito global, la noción de “desarrollo” particularmente enfocada a los pueblos originarios se fortaleció. Al publicarse un

recuento de esos 64 años de trabajo gubernamental del INI hacia la población indígena, el documento celebraba una modificación de mentalidad en la sociedad mexicana:

En 2012, México tiene ya una sociedad que acepta y entiende mejor la diferencia cultural y lingüística; un marco jurídico que, si bien es perfectible, reconoce y otorga derechos y competencias a los pueblos y a las comunidades indígenas como sujetos colectivos y reconoce el valor de las lenguas, culturas y formas de organización social indígenas. También, cuenta con herramientas administrativas para que las diferentes instituciones puedan, en el marco de sus competencias, impulsar un Modelo de Desarrollo con Identidad. (Sosa Suárez y Henríquez Bremer, 2012, p. 5)

A pesar de que entre los ejes estratégicos de la CDI se consideraba “fortalecer la participación de la sociedad indígena” (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014), López Bárcenas y Espinoza Saucedo destacan que esta conversión, del INI al CDI, “no satisface las condiciones jurídicas que, según la misma Constitución Federal, debe reunir la institución que se encargue de las políticas indigenistas, sobre todo porque no fue diseñada ni es operada conjuntamente con los pueblos indígenas” (López Bárcenas y Espinoza Saucedo, 2017, p. 138).

Unos sexenios más tarde, el gobierno mexicano, bajo mandato del presidente Andrés Manuel López Obrador<sup>30</sup>, reemplazó la CDI por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) y presentó un Programa Nacional de los Pueblos Indígenas que entre sus objetivos incluye:

Impulsar y garantizar el desarrollo y bienestar integral de los Pueblos Indígenas y Afromexicano como sujetos de derecho público, *en el marco de una nueva relación con el Estado mexicano* [énfasis añadido], para el ejercicio efectivo de

---

<sup>30</sup> En la toma de posesión, Manuel López Obrador recibió en el Zócalo de la ciudad de México un bastón de mando (*Milenio*, 2018) como emblema del respaldo político indígena. Aunque el apoyo no sea unificado, como estrategia buscaba mostrar una política del estado favorable a los diferentes movimientos políticos y sociales de los pueblos indígenas a lo largo del continente. Cabe mencionar que, en ese año de campañas presidenciales, México sostuvo por primera vez la candidatura de una mujer indígena a la presidencia de la República (<https://www.lavocerafilm.com>).

sus derechos, el aprovechamiento sostenible de sus tierras, territorios y recursos naturales, así como el fortalecimiento de sus autonomías, instituciones, culturas e identidades, mediante la implementación de procesos permanentes de diálogo, participación, consulta y acuerdo. (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas [INPI], 2018, p. 22)

Si bien incluye el “bienestar integral” y la participación de los propios integrantes de los pueblos indígenas y afroamericano, el Programa Nacional de los Pueblos Indígenas vuelve a enfocarse en el desarrollo. Su derivado Programa Especial para el periodo 2021-2024 reconoce las situaciones de pobreza, desigualdad e injusticia de los pueblos indígenas y afroamericano (INPI, 2021, p. 9). No obstante, la crítica que emerge, especialmente desde intelectuales y académicos indígenas muestra que el gobierno de Andrés Manuel López Obrador, pese a sus buenas intenciones, tampoco ha logrado consolidar la anhelada “nueva relación” entre el Estado y los pueblos originarios. A pesar de la disposición retórica al “aprovechamiento sostenible” y el respeto a la autonomía mediante distintos procesos de consulta y acuerdo, en palabras de López Bárcenas, “el indigenismo persiste con su cauda de violencia, exclusión, discriminación y racismo; [persiste] un colonialismo interno que muestra una agresión permanente contra los pueblos indios, sus líderes y proyectos” (López Bárcenas, 2021, p. 29).

Como ejemplo de esta ambigua relación se pueden considerar los enormes proyectos impulsados por la llamada “Cuarta Transformación”<sup>31</sup>: el tren maya, el corredor transístmico, la refinería Dos Bocas, el Aeropuerto “Felipe Ángeles”, el Proyecto Integral Morelos que causan afectaciones e impacto ambiental y social hacia las poblaciones indígenas y afroamericanas bajo un disfraz benefactor (Navarro Trujillo y Linsalata, 2020). En el núcleo de estas disputas sigue estando la lucha por la autonomía y la

---

<sup>31</sup> Andrés Manuel López Obrador promovió este nombre para su gobierno, aduciendo que en la vida pública de México han existido tres grandes transformaciones políticas y sociales: la Independencia, la Reforma y la Revolución, considerando su administración (2018-2024) como la Cuarta Transformación.

autodeterminación de los pueblos indígenas en negociación de su participación en la vida pública nacional.

### **2.3 Organización Indígena y Protesta Civil**

Después del recorrido de las instituciones y políticas estatales, en este apartado se destaca la participación de los pueblos indígenas en la obtención del reconocimiento a su autodeterminación. Es difícil trazar definitivamente una separación entre la cuestión indígena y la popular. Por factores demográficos ambos asuntos han estado fuertemente imbricados desde los años 70's. Aquí se remite a los movimientos indígenas y populares, a través de dos acontecimientos trascendentes que han formado parte del imaginario social contemporáneo. A saber, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), a partir de 1994; y la insurgencia civil en el estado de Oaxaca que permitió la instauración de las Asambleas Populares del Pueblo de Oaxaca (APPO), en 2006. Ambos movimientos marcaron un parteaguas en las relaciones interculturales. El primero, creando una conciencia generalizada en la población mestiza de la continuidad y permanencia de los pueblos indígenas en la actualidad mexicana. El segundo, al mostrar formas de organización colectiva en contextos urbanos bajo una figura de la comunalidad: la asamblea. Estos dos eventos muestran transformaciones discursivas hacia los pueblos originarios desde la sociedad civil.

#### ***2.3.1 Resistencia Indígena y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional***

En el periodo de conformación de la nación mexicana moderna, dominó la idea del mestizaje condicionada por la renuncia a la cultura e identidad propia. Como principio para la aspiración al desarrollo, la asimilación de los pueblos indígenas se revierte cuando este modelo fracasa. Como lo identifica Pérez Ruiz,

con el agotamiento del modelo de desarrollo y político en el país . . . surgieron las primeras organizaciones indígenas de tipo étnico y comenzaron a tejer su utopía:

construir un gran movimiento indígena nacional para defender el derecho a conservar sus culturas y sus identidades propias. (2019, p. 39)

A comienzos de los años setenta, el estado de Oaxaca destacaba por la numerosa formación de organizaciones regionales indígenas (Bartra y Otero, 2008 p. 412). En los años ochenta, la Organización para la Defensa de los Recursos Humanos y el Desarrollo Social Sierra de Juárez (ODRENASIJ), encabezada por Jaime Martínez Luna, zapoteco de Guelatao de Juárez; el Comité para la Defensa de los Recursos Humanos y culturales Mixes (CODREMI), encabezado por Floriberto Díaz, mixe de Tlahuitoltepec y el Comité de Organización y Consulta para la Unión de Pueblos de las Sierras del Norte de Oaxaca (CODECO),<sup>32</sup> emitieron una declaración conjunta, en la que se lee:

Demandamos absoluto respeto por nuestra *autodeterminación comunitaria* [énfasis añadido] sobre nuestras tierras, sobre todo por nuestros recursos naturales y sobre las formas de organización que deseamos darnos. . . . Demandamos respeto por las expresiones de nuestra vida comunitaria, nuestro lenguaje, nuestra espiritualidad. . . . Demandamos respeto por y la promoción de nuestras formas de gobierno comunitaria, porque es la única manera garantizada de evitar la centralización del poder político y económico. Nos oponemos al saqueo de nuestros recursos naturales en nombre de un supuesto “desarrollo nacional”. (Bartra y Otero, 2008, p. 412; elipsis en el original)

Al constituirse como actores políticos, los pobladores de las comunidades indígenas comenzaron a cuestionar las decisiones impuestas desde el poder estatal. La organización comunitaria comenzó a cobrar fuerza regional y surgieron múltiples movimientos indígenas.<sup>33</sup> Con la conmemoración de los 500 años de Conquista la conversación en el

---

<sup>32</sup> Bartra y Otero (2008), así como Guerrero y Massieu (2012), entre otros, reconocen los nombres de Martínez Luna, y Díaz como los ideólogos detrás de ODRENASIJ y CODREMI, respectivamente. En el caso de CODECO no hay una clara identificación de sus líderes, esto se debe, en parte, a que algunos de sus integrantes veían en el reconocimiento de un líder una contradicción con el pensamiento comunitario (CODECO, 2020, Comunicación Personal).

<sup>33</sup> El pensamiento indígena que deriva en una conceptualización de la *comunalidad* se trata adelante, en la sección correspondiente al marco teórico de este estudio.

continente se avivó y se crearon redes transnacionales de enlace y encuentro.<sup>34</sup> El camino que han recorrido los movimientos indígenas desde la década de los años setenta ha ido desde abordar los conflictos relacionados con las formas de distribución de la tierra y la explotación de los recursos hasta confrontar al Estado Nacional por los derechos de autodeterminación (Pérez Ruiz, 2019). El más trascendente de estos movimientos es sin duda el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. A partir de la insurgencia del EZLN los asuntos indígenas volvieron a formar parte de la agenda nacional. El levantamiento del EZLN fue considerado como el primer movimiento posmoderno por algunos autores. En él, se encontraban fundidos diversos simbolismos de luchas contrahegemónicas revolucionarias representadas en la figura de su líder:

Aquel instantáneo icono que fue el *subcomandante Marcos*, su estudiada silueta a caballo, compuesta por un pasamontañas, la gorra y la estrella, una pipa y dos cananas cruzadas al pecho, parecía por un momento, volver a traer a la vida retazos de cada uno de aquellos hitos de la revolución mundial: la rebelión patriótica y rural de Villa y Zapata de 1910, la omnipresente iconografía guerrillera del Che, la parafernalia dialéctica maoísta. (Burón Díaz, 2020, p. 114)

Sobre este entramado se destacan, para Burón Díaz, una serie de contradicciones al conjugar en la imagen del “subcomandante Marcos” figuras de la lucha indígena y del intelectual que derivaba su pensamiento aún de los efectos ideológicos del movimiento contracultural de 1968. La contradicción que enfatiza este autor reside en el reconocimiento que pronto obtuvo como un “producto de una total autorrealización indígena” (2020, p.115), restando de esta manera, importancia a la formación intelectual y universitaria y favoreciendo lo que ganaría sitio en la memoria colectiva: “su

---

<sup>34</sup> Por ejemplo, el dirigente de la Coordinadora Nacional de Pueblos Indios (CNPI) de México, Genaro Domínguez Maldonado quien había participado como asesor del Consejo Nacional de Pueblos Indígenas en 1979-1980 fue miembro del Consejo Mundial de Pueblos Indios (CMPI), y formó parte en el Consejo Regional de Pueblos Indios (CORPI) de México, Centro América y el Caribe (Domínguez Maldonado y Baudot, 1992).

caracterización como movimiento indígena” (p. 132). Todo a ello pese a que en su imagen no se representaban iconografías indígenas sino revolucionarias e intelectuales.

Sin duda el éxito mediático del EZLN estuvo en conjunción con la ampliación global de los medios de comunicación, facilitada por el Internet, que se encontraba en su primer periodo de expansión, para diseminar el pensamiento zapatista que conseguía dejar una huella en el imaginario global (Cáceres, 1997; Coronado y Hodge, 2004, pp. 290-299; Susi, 2010, p. 157). Este movimiento puso el foco de atención sobre las acciones del Estado para aparentar la inclusión y asimilación exitosa de los indígenas al proyecto nacional durante muchas décadas, mientras en el fondo las comunidades seguían sumergidas en la pobreza y las carencias que habían caracterizado a los grupos originarios desde la época posrevolucionaria. Al respecto, se pueden encontrar muchos recuentos del suceso que fue el levantamiento indígena en Chiapas. Desde el punto de vista de Debrouse, crítico cultural:

El discurso realista, preciso y frecuentemente humorístico de los líderes zapatistas amenazó las bases de las instituciones más sólidas y añejas de México, y desafió el discurso cultural del país. No sólo retó a las instituciones, también *fragmentó radicalmente las formas en que los mexicanos se piensan a sí mismos* [énfasis añadido]. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se convirtió en parte de una nueva mitología, que simbolizaba a un México diferente. No fue el menor de sus recordatorios el brutal descubrimiento de que una cuarta parte de la población del país (más de veinte millones de mexicanos) es indígena y aún habla sus lenguas nativas. (Debrouse, 2018, pp. 17-18)

Desde hace más de treinta años el EZLN permanece abriendo conversaciones para fortalecer las luchas por la autonomía y la autodeterminación de los pueblos en México y más allá de sus fronteras. Su acción política ha cambiado a lo largo del tiempo. No obstante, el cambio radical que consiguió operar en las mentalidades locales y transnacionales continúa siendo la impronta del movimiento indígena.

El 16 de febrero de 1996, a poco más de dos años del levantamiento del EZLN, como resultado de las mesas de diálogo para la resolución del conflicto armado, la Comisión de Concordia y Pacificación (COCOPA), la dirigencia del EZLN y representantes del gobierno Mexicano consiguieron consensar los Acuerdos sobre Derechos y Cultura Indígena<sup>35</sup> que centralmente comprometían al Estado a construir una nueva relación con los pueblos indígenas. El compromiso derivó en reformas constitucionales y jurídicas con consecuencias respectivas en las políticas públicas hacia los pueblos y las lenguas indígenas.

### ***2.3.2 La Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO)***

Considerando la larga tradición de organización comunitaria en Oaxaca, el movimiento político y popular que tuvo lugar en el estado en 2006 se entiende como un catalizador de numerosas organizaciones sociales y políticas. El objetivo que perseguía la organización colectiva era destituir al autoritario gobernador priista Ulises Ruiz, en respuesta por el violento desalojo de los miembros del magisterio durante uno de sus plantones<sup>36</sup> en el Zócalo de la ciudad de Oaxaca. A éste siguieron numerosas marchas de protesta, tomas de medios de comunicación y enfrentamientos con autoridades locales y federales que se extendieron a lo largo de varios meses. El apoyo de un amplio número de organizaciones civiles se organizó a lo largo y ancho del estado bajo el nombre de Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO).<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Mejor conocidos como Acuerdos de San Andrés, por haber sido firmados en San Andrés Larraínzar, Chiapas.

<sup>36</sup> Un “plantón” es la acción de pernoctar en espacios públicos o representativos de la autoridad para ejercer presión y exigir solución a las demandas planteadas.

<sup>37</sup> La APPO consiguió integrar numerosas organizaciones civiles, entre ellas al 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), el Consejo de Defensa del Pueblo (CODEP), la Organización de Pueblos Indígenas Zapoteca (OPIZ), el Ayuntamiento Popular de San Blas Atempa, Nueva Izquierda de Oaxaca, el Frente de Sindicatos y Organizaciones Democráticas de Oaxaca (FSODO) entre los cuales se encontraba el Sindicato de Trabajadores y Empleados de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, y otras organizaciones en defensa de derechos humanos (Martínez Vásquez, 2007, pp. 80-81).



En los ámbitos de la cultura visual y los medios de comunicación, los efectos de la movilización destacaron por la conformación de colectivos de arte urbano como *Arte Jaguar*, *Lapiztola* y la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO) cuya participación política a través de la gráfica ha permitido compararlos con el Taller de Gráfica Popular de los años treinta (Aquino, 2010). La continuación de sus proyectos gráficos mantiene una presencia importante en el espacio público. Los participantes se reconocían a sí mismos como constructores de su propia memoria visual (Nahón 2017, p. 267). Tanto el arte gráfico y urbano como la fotografía documental, artística y el *performance* crearon un impacto en cuanto a la participación ciudadana durante el movimiento de la APPO en la construcción de imágenes.

Las formas habituales del espectáculo y los medios de comunicación también se modificaron. Surgió una Guelaguetza Popular como evento alternativo a la Guelaguetza oficial<sup>38</sup> donde hubo espacio para la autorrepresentación de los pueblos indígenas y atención a las áreas marginadas como una defensa de la autonomía y la autodeterminación (Affourtit, 2019; Marsh, 2020). Además, el impulso popular del movimiento social presentó la oportunidad inédita de tomar los medios de comunicación. Al combatir los ataques de las fuentes oficialistas, se modificaron radicalmente las prácticas de consumo:

La gente que normalmente sólo había sido receptor de los medios tuvo de repente posibilidades de irrumpir en las estaciones, tomar las riendas de las instalaciones y se convirtió en el emisor y se pudo escuchar su alegría, tanto como su dolor, así como su particular experiencia de los hechos de violencia. (Zires, 2009, p. 27)

El momento álgido dio lugar a una subversión del control de los medios y favoreció la experiencia de la ciudadanía organizada en colectividad: “Las estrategias de

---

<sup>38</sup> La Guelaguetza promovida por el gobierno del estado cada vez más ha ido perdiendo un significado local asociado a la solidaridad comunitaria para convertirse en un espectáculo turístico, véase Lizama Quijano (2006).

comunicación y autoorganización contribuyeron claramente a generar una noción de poder alternativo y de autogobierno posible” (Zires, 2009, p. 28). Estas prácticas en torno a la colectividad no eran exclusivas de las comunidades indígenas, sino que también pertenecían a los habitantes de las zonas urbanas. En este contexto, la ciudadanía adquirió un papel más activo y participativo en la sociedad, lo que demostró la importancia de la organización colectiva y la capacidad de generar cambios significativos en la sociedad. La Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca permitió el establecimiento de asambleas locales en distintos puntos del estado.

El agudizamiento del conflicto dio ocasión a que, de todas las regiones del estado, cuantiosas comunidades acudieran al llamado para la movilización colectiva como “resultado de años de lucha por el reconocimiento de la problemática indígena y resultado de la cohesión social oaxaqueña desde la organización comunitaria” (Petroni, 2007, pp. 9-10). Muchas comunidades se promulgaron en su decisión de acatar el mandato del pueblo a través de la figura de la Asamblea. En el caso de las autoridades y representantes de la región de la Sierra Juárez constituidos en la Asamblea de los pueblos Zapoteco, Mixe y Chinanteco,<sup>39</sup> para establecer una “interrelación” con la APPO y participar en el Consejo Popular de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, se reunieron en San Pablo Guelatao de Juárez en noviembre del 2006 y emitieron un breve comunicado para sumarse al movimiento. En el último punto de este comunicado, hacen eco de los Acuerdos del EZLN que exigían el control de los medios de comunicación:

---

<sup>39</sup> Se incluyeron representantes de las comunidades y municipios de San Miguel Cajonos, San Francisco Cajonos, Santa Cruz Yagavila, San Baltasar Yatzachi, Villa Hidalgo Yalalag, San Juan Analco, Calpulalpan de Méndez, San Juan Yetzecovi, San Juan Yalahui, San Juan Atepec, San Cristóbal Chichicaxtepec Mixe, San Juan Tabaá, Santa María Yavesía, Ixtlán de Juárez, Tanetze de Zaragoza, Asunción Cacalotepec Mixe, Villa Alta, Macuilianguis, Ayutla Mixe, Tamazulapan Mixe, San Juan Teponaxtla, San Miguel Tiltepec, Guelatao de Juárez, Santa María Alotepec Mixe, Jaltepec de Candayoc Mixe, Asunción Lachixila, San Mateo Éxodo, Cristo Rey La Selva, Arroyo Macho, Talea de Castro, Santa María Mixistlán Mixe, Chuxnaban Mixe, San Lucas Camotlán Mixe, San Miguel Quetzaltepec Mixe, Totontepec Villa de Morelos, Amatepec Mixe, San Juan Guichicovi Mixe, San Pedro Ocotepc Mixe, Santa Cruz Condoy Mixe, San Isidro Aloapan, Santiago Zochila y Santa María Tepantlali Mixe (Declaración de Guelatao, 2006).

De conformidad con lo establecido en los Acuerdos de San Andrés [Larráinzar], estamos exigiendo la transferencia de la Radiodifusora XEGLO “La Voz de la Sierra” a nuestros pueblos zapoteco, mixe y chinanteco, a través de mecanismos que se acuerden conjuntamente. (Declaración de Guelatao, 2006, Séptimo Acuerdo)

Los medios de comunicación destacaron como una herramienta importante durante el movimiento social. Los efectos y vivencias de la ciudadanía fuera del control central del gobierno favorecieron la organización civil en Oaxaca. En cierta medida, la sociedad civil comprobó sus facultades de organización para la resolución de problemas y la defensa ante el autoritarismo. Numerosas organizaciones<sup>40</sup> que se formaron durante ese momento siguen vigentes y actualmente protagonizan movimientos de resistencia, que puntualizan la existencia de los pueblos indígenas en el siglo XXI como sujetos de derecho. La presencia y actividad de los movimientos civiles,

. . . propone crecientemente cambios que afectan al conjunto de la sociedad nacional y al Estado. Al proponer una sociedad multiétnica y multicultural los indígenas no sólo han cuestionado su propia situación de pobreza y marginalidad, sino que han cuestionado también las relaciones de dominación de la sociedad latinoamericana basadas en la discriminación racial, en la intolerancia étnica y en la dominación de una cultura sobre las otras. (Bengoa, 2000, pp. 26-28)

Los movimientos populares e indígenas, en consonancia con el clima internacional de reconocimiento a los pueblos originarios, favorecieron el avance de políticas públicas en atención a sus derechos y dieron lugar a un discurso de reconocimiento a la diversidad cultural.

---

<sup>40</sup> Arellano Amaya identifica las siguientes organizaciones indígenas en actividades de resistencia colectiva derivadas del movimiento de la APPO: Movimientos Sociales en Defensa del Territorio y Recursos Naturales, Asamblea en Defensa de la Tierra y el Territorio del Istmo de Tehuantepec, Coordinadora de Pueblos Unidos del Valle de Ocotlán, Consejo de Pueblos Unidos por la Defensa del Río Verde (COPUDEVER), Consejo de Pueblos en Defensa de la Tierra y Territorio y contra el Libramiento Sur, Comité de Defensa de Recursos Naturales de Capulálpam de Méndez y la Coordinadora de Pueblos Unidos por la Defensa del Agua (2012, p.113).

## **2.4 Lenguas y Comunicación Indígenas**

En este apartado se aborda el uso de las lenguas indígenas en contacto con el español y su incidencia en la producción mediática desde las comunidades.

### ***2.4.1 Contacto entre el Español y las Lenguas Indígenas***

México es el país de América con la mayor cantidad de población y lenguas indígenas. Se identifican 64,172 localidades con población indígena en el país (INPI, 2018, p.5). El estado de Oaxaca contiene el mayor número de ellas. No obstante, el porcentaje de autoadscripción de la población a la categoría “indígena” resulta más elevado que si se consideraran exclusivamente las habilidades lingüísticas. En 2020, el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Instituto Nacional de Lenguas Indígenas [INALI], 2019) informó que 25 millones de personas en México se reconocen, a sí mismas, como indígenas. Paralelamente, los datos muestran un descenso agudo en el número de hablantes en comparación con las décadas anteriores. En 1950 el 11.2% de la población se identificaba como hablante de lenguas indígenas, en 2010 había descendido al 6.7%. En apenas una década los datos estadísticos del 2020 indican que un 6.2 % (7.36 millones) de los habitantes mayores de cinco años son hablantes de una lengua indígena.

Las lenguas indígenas más habladas en el país son el náhuatl y el maya. De las lenguas oaxaqueñas el zapoteco y el mixteco ocupan los lugares principales a nivel nacional con 420,324 y 267,221 hablantes, respectivamente (Instituto Nacional de Geografía e Informática [INEGI], 2020). El mayor número de hablantes de lenguas indígenas le corresponde a Chiapas con 1,387,295 hablantes, seguido por Oaxaca con 1,193,229 hablantes. Estos números son elevados en relación con otros estados de México. Para darse una idea del elevado número de hablantes que se concentra en los estados de Chiapas y Oaxaca, el estado que ocupa el tercer lugar en este rubro es Veracruz, que alcanza 650,507 hablantes (INEGI, 2020). El Catálogo de las Lenguas Indígenas

Nacionales identifica que en México se encuentran representadas once familias lingüísticas que se dividen en 68 agrupaciones.<sup>41</sup> Sin embargo, como ha sido frecuentemente observado, “prácticamente cada comunidad independiente tiene lo que considera su forma propia de hablar, es decir, la diferencia lingüística se ha convertido en parte de la identidad comunitaria” (Pardo Brüggmann y Acevedo, 2013, p. 13). La variación lingüística está ligada a factores sociales e históricos que dan cuenta de sus dinámicas particulares.

Para referirse al contacto entre las lenguas indígenas y español, Terborg, Velázquez y Trujillo Tamez (2015) hacen tres cortes en el tiempo. El primero, relativo al periodo colonial y la evangelización. El segundo, en relación con el discurso nacionalista que buscaba la “castellanización” para integrar a los indígenas a un proceso civilizatorio que reconocía al español en los programas educativos como “lengua nacional”. Y el tercero, que marca las relaciones actuales y cuyos acontecimientos notables, de acuerdo con los investigadores son la rebelión del EZLN que a través de los llamados Acuerdos de San Andrés Larráinzar, tuvieron influencia en la reforma al Artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Esta reforma, a su vez, derivó en el establecimiento del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) mediante la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas (LGDLPI).

Desde un punto de vista sociolingüístico, la relación entre el español y las lenguas indígenas por su carácter asimétrico se ha explicado en términos de diglosia (Zimmermann, 2004, p. 27). Al respecto Pardo Brüggmann y Acevedo sostienen que,

---

<sup>41</sup> En orden alfabético: akateko, amuzgo, awakateko, ayapaneco, cora, cucapá, cuicateco, chatino, chichimeco jonaz, chinanteco, chocholteco, chontal de Oaxaca, chontal de Tabasco, chuj, ch’ol, guarijío, huasteco, huave, huichol, ixcateco, ixil, jakalteko, kaqchikel, kickapoo, kiliwa, kkummai, ku’ahl, k’iche’, lacandón, mam, matlatzínca, maya, mayo, mazahua, mazateco, mixe, mixteco, náhuatl, oluteco, otomí, paipai, pame, pápago, pima, popolaca, popoluca de la Serra, qato’k, q’anjob’al, q’eqchí’, sayulteco, seri, tarahumara, tarasco, teko, tepehua, tepehuano del norte, tepehuano del sur, textstepqueño, tlahuica, tlapaneco, tojolabal, totonaco, triqui, tseltal, tsotsil, yaqui, zapoteco, zoque (INALI, 2009).

no se trata de un conflicto estrictamente lingüístico, pues . . . esta diglosia es el resultado de la subordinación política, social, económica y cultural de los hablantes de las lenguas indígenas con respecto a la sociedad dominante, misma que ha asumido distintas modalidades a lo largo de su trayectoria histórica. (2013, p. 23)

Aunque en el país la lengua “oficial” ha permanecido sin legislarse, el español, se puede identificar como lengua *de facto*. Solamente a principios del Siglo XXI, el Estado mexicano reconoció la presencia de otras lenguas en su territorio y las autorizó como medio de comunicación en todos los ámbitos. Esta operación alcanza su expresión jurídica en la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas (Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, 2003), tomando como antecedente el Proyecto de Declaración de los Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas de México que había presentado en 1997 la Asociación Civil *Escritores en Lenguas Indígenas*<sup>42</sup> (Escritores en Lenguas Indígenas Asociación Civil [ELIAC], 1997). Se cita aquí un fragmento de su declaración abierta porque retrata una serie de situaciones que predominaban, y subsisten, en las regiones de Oaxaca:

Las políticas indigenistas de asimilación, incorporación e integración han propiciado procesos de aculturación forzada que han generado conflictos lingüísticos y de identidad entre la población nacional. Estas políticas, *a pesar de que son obsoletas y tienden a la homogeneización, siguen vigentes* [énfasis añadido] y se manifiestan en que:

- La castellanización es la meta de las escuelas. En los programas educativos las lenguas y las cultura[s] indígenas vivas no son abordadas como contenidos educativos.

---

<sup>42</sup> La organización se formó en 1990 “con el apoyo del Programa de Lengua y Literatura Indígenas de la Dirección General de Culturas Populares...para aglutinar los esfuerzos literarios que ya se venían dando en varios puntos del país.” En noviembre de 1993 se constituyó como Asociación Civil. (Escritores en Lenguas Indígenas A.C. [ELIAC], 2004)

- Los medios impresos y audiovisuales de comunicación social se caracterizan por su multiplicidad, no por su diversidad. Los espacios para la difusión y conocimiento de las lenguas indígenas son nulos.
- La homogeneización cultural es el proyecto de Estado-nación que se nos ha impuesto; esta política ha desplazado nuestra[s] lenguas y las ha puesto en peligro de extinción.
- Las lenguas indígenas son lenguas subordinadas en todos los ámbitos; se siguen considerando lenguas conquistadas.
- Las lenguas indígenas se conciben como problemas, no como riqueza y patrimonio cultural del país.
- Al indígena que mantiene su lengua y su cultura se le considera un obstáculo para la modernización. . . . (ELIAC, 1997)

Esta declaración fue el impulso para la creación de la LGDLPI la cual enfatiza la preexistencia de las lenguas indígenas al Estado nacional (Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, LGDLPI , 2003, Artículo 2), y las reconoce como “parte integrante del patrimonio cultural y lingüístico nacional” (Artículo 3), así como su diversidad “una de las principales expresiones de la composición pluricultural de la Nación Mexicana” (Artículo 3). La LGDLPI enuncia regulaciones en atención a las lenguas indígenas, que proceden a través de las órdenes de gobierno federales, estatales y municipales, mediante las cuales el Estado “reconocerá, protegerá y promoverá la preservación, desarrollo y uso de las lenguas indígenas nacionales” (LGDLPI, 2003, Artículo 5). De esta Ley, se deriva la creación del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). En años posteriores se ha reformado someramente, y en octubre de 2020 se dio a conocer el dictamen para adicionar disposiciones directamente al Artículo 2º constitucional, estableciendo que,

las lenguas indígenas forman parte del patrimonio cultural de la nación, por lo que el Estado promoverá su preservación, estudio, difusión, desarrollo, uso y una política multilingüe que propicie que las lenguas indígenas alternen en igualdad

con el español en todos los espacios públicos y privados. (Cámara de Diputados LXIV Legislatura, 2020, Artículo 2)

La trascendencia de esta Ley estriba en la falta de regulación jurídica indígena hasta finales del siglo XX a consecuencia de una transformación de la realidad social, el discurso político y la regulación jurídica (Cruz Martínez, 2013). No obstante, a pesar de los esfuerzos estatales y comunales por defender la lengua existe un desplazamiento lingüístico y los jóvenes tienden a favorecer el uso del español en su vida cotidiana (Terborg y Landa, 2011, p. 270). Mucho se debe a los efectos bien conocidos de las políticas educativas destinadas a la población indígena y su agenda castellanizadora. Una excepción que considerar es la organización del modelo educativo de las Secundarias Comunitarias Indígenas de Oaxaca, que representan una de las propuestas de educación escolar surgidas entre la coyuntura del movimiento magisterial de finales de los años ochenta, el levantamiento del EZLN y la comunalidad (Briseño-Roa, 2021). También los servicios públicos en lenguas indígenas en el sector de salud y jurídico siguen siendo mínimos, pero se han implementado medidas con la participación de agentes clave. A manera de ejemplo, el proyecto de participación de los pueblos indígenas en el diseño de un sistema de justicia pluralista (<https://www.cepiadet.org/justiciapluralista>), impulsado por el Centro Profesional Indígena de Asesoría, Defensa y Traducción, A.C (CEPIADET).

Simultáneamente, miembros de comunidades indígenas participan en procesos de formación autónomos para conocer y promover sus culturas. El Colectivo Mixe (COLMIX), por ejemplo, recopila y difunde investigaciones de diversos autores, dando prioridad a aquellos que son producidos por personas originarias de la región mixe (<https://colmix.org/>). Por su parte, la Academia de la Lengua Mixteca, *Ve'e Tu'un Savi*, que tuvo como antecedente el Centro de Investigación y Difusión *Ñuu Savi*, ha



contribuido con materiales escritos y la estandarización de la escritura mixteca en colaboración con la Secretaría de Educación Pública (SEP) (Enciclopedia de la literatura en México, s.f.).

Es conveniente recordar que el acceso a las instituciones y los beneficios de la gestión cultural, literaria y artística es uno de los aspectos todavía pendientes por estudiar. Sobre el consumo de la literatura en lenguas indígenas, Córdova Hernández señala que hay restricciones para la circulación de los materiales, pues “el tipo de consumo y producción escrita [está] dirigido a población poco escolarizada y poco alfabetizada, y a quienes pueden ser agentes de revitalización comunitaria” (2016, p. 50). Pese a estas limitaciones, el avance de los materiales escritos, desde instituciones públicas y privadas, ha sido continuo. Durante los años ochenta, se publicaron los primeros libros de texto en lenguas originarias y se llevaron a cabo investigaciones y talleres de creación literaria involucrando a los hablantes. Se consideran relevantes los talleres de literatura maya dirigidos por Carlos Montemayor, la recopilación de poesía oral que llevó a cabo Víctor de la Cruz y las publicaciones de Miguel León-Portilla, como aportaciones para la escritura en lenguas indígenas (del Ángel y Ortiz Maciel, 2018, p. 111). A estos se agrega el trabajo de Elisa Ramírez Castañeda, quien junto con Víctor de la Cruz realizó recopilaciones de narrativa oral en el Istmo de Oaxaca, y cuyo trabajo ha contribuido a poner por escrito narrativas orales en muchas otras lenguas indígenas (Ramírez Castañeda, 2021).

Además a la tarea de producción de materiales escritos, numerosos premios e instituciones se establecieron durante los años noventa para la promoción de las lenguas indígenas, entre los que destacan los apoyos a partir de 1992 del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA) a escritores en lenguas indígenas; la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas establecida en 1994; la instauración del Premio

Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas; la inauguración de la Casa del Escritor en Lenguas Indígenas en 1996; la creación del Premio Continental Canto de América de Literatura en Lenguas Indígenas; y la creación del Premio Cenzontle a la Creación Literaria en Lenguas Originarias (del Ángel y Ortiz Maciel, 2018, pp. 111-112).

Montemayor, entre otros, ha insistido que el soporte de las lenguas y su valor artístico no reside en la escritura. “He explicado. . . el *arte de la composición* en las lenguas indígenas y en los poemas homéricos como una construcción compleja que no requiere de la escritura para fijarse ni transmitirse” (Montemayor, 2021, p. 10; énfasis en el original). Pese a este convencimiento, Montemayor distingue “la relevante función social de la actual literatura” (2021, p. 10), que ha permitido el desarrollo del arte literario:

Ante el resurgimiento de un análisis de las culturas indígenas provenientes de los indios mismos. Este despertar de los intelectuales indígenas y de la escritura en sus lenguas es uno de los hechos culturales de mayor relevancia en el México de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. (p. 11)

Por otra parte, en febrero de 2020 se promulgó en México, a iniciativa de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el Gobierno de México la *Declaración de Los Pinos (Chapoltepek)*. En ésta, se dan a conocer los fundamentos para desarrollar el Decenio Internacional de las Lenguas Indígenas (2022-2032) cuyo propósito se afirma en conseguir:

La incorporación de la diversidad lingüística y el multilingüismo en los marcos mundiales de desarrollo sostenible, para garantizar que los usuarios de lenguas indígenas sean reconocidos en las esferas económica, política, social y cultural, mediante entornos educativos y de aprendizaje inclusivos y equitativos, la presencia de las lenguas maternas en la impartición de justicia y los servicios públicos, el empoderamiento digital, la igualdad de oportunidades de lenguas indígenas. (Declaración de los Pinos, 2020)

No solamente las lenguas, su uso y su escritura muestran la participación política y cultural de los indígenas. El creciente número de imágenes creadas por miembros de los pueblos originarios da cuenta de su participación activa y no solamente como objeto de la mirada exterior (Nahón, 2017, p. 313).

#### ***2.4.2 Medios de Comunicación Indígenas***

Aún antes de la llegada del Internet y la comunicación digital, los medios de comunicación tradicionales habían jugado un papel importante para los pueblos indígenas. Los usos y prácticas en torno a las radiodifusoras comunitarias, la fotografía o el cine y video indígena anteceden e incluso sirvieron de aliento a la legislación sobre el derecho a una comunicación propia creada en los años noventa. En la Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Oaxaca (LDPCIAO)<sup>43</sup> quedaba establecido que,

los pueblos y comunidades indígenas tienen derecho a establecer, de acuerdo a la normatividad vigente, sus propios medios de comunicación —periódicos, revistas, estaciones de radio, televisoras, y demás análogos, en sus propias lenguas. (LDPCIO, 1998, Artículo 26)

Esta ley reconocía experiencias que en la práctica ocurrían desde una década anterior. Las primeras producciones mediáticas están vinculadas con movimientos de organización indígena, en México como en América Latina, como una acción política de “resistencia” a la información y saberes dominantes expresados y promovidos a través de los medios informativos del Estado. Esta práctica ha sido identificada al comparar casos de comunicación indígena en México, Guatemala, Panamá, Colombia, Bolivia y Argentina como una “praxis descolonizadora”, siguiendo el término utilizado por Rivera Cusicanqui (2015, p.13), para abarcar

---

<sup>43</sup> Su denominación actual es Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicano del Estado de Oaxaca. Desde la reforma del 28 de septiembre de 2021 se incluye al pueblo afromexicano.

un compromiso político de la comunicación que se concreta en *la defensa y revitalización de las lenguas indígenas* [énfasis añadido], la denuncia de los proyectos extractivistas, la reivindicación de los saberes y prácticas indígenas en relación con el medio ambiente y al territorio, así como al impulso de querellas relacionadas con la apropiación indebida de textiles y en general, del patrimonio cultural por parte de empresas nacionales e internacionales. (Orobitg et al., 2021, p. 135)

En el contexto regional, los medios de comunicación también han tenido importancia para los procesos de autonomía y representación. Maldonado rescata las reflexiones que se llevaban a cabo en los años ochenta con varios compañeros<sup>44</sup> participantes de movimientos indígenas en torno a “ubicar las formas de enajenación”:

La conclusión a la que llegábamos con respecto a los medios de comunicación y también a las instituciones era, en palabras de ellos: “o los intervenimos o nos despedazan” . . . . Se impulsó desde varios grupos y regiones la creación de estaciones propias de radio (que hoy son las radios comunitarias en expansión), la elaboración de videos (que desembocó en la aparición de muchos videastas comunitarios), medios impresos (en aquel entonces publicamos durante cinco años la revista *El Medio Milenio* y existía en el Istmo *Guchachi’ Reza*); también la intervención de instituciones como la escuela (y el modelo educativo), la iglesia católica (a través de la Teología de la Liberación) o las casas de la cultura (donde se trabajaba en otro sentido la música la danza, la ideología, etcétera). (Maldonado, 2011, pp. 9-10; paréntesis y comillas en original)

Estas reflexiones documentadas por Maldonado desde los años ochenta han tenido resonancia al considerar la aparición de diversos medios indígenas. Orobitg et al., discuten casos ejemplares en Oaxaca para coincidir con el pensamiento de líderes indígenas como Floriberto Díaz y Jaime Martínez Luna en que la radiodifusión “se presenta como una forma de comunicación relacionada con los principios de la

---

<sup>44</sup> Maldonado menciona a “Marcos y Fausto Sandoval (driquis [sic]), Tomás Cruz Lorenzo (chatino), Melchor López (amuzgo), Alejandro Cruz Martínez, Álvaro Vásquez y Eleazar García (zapotecos)” (2011, p. 9) todos ellos reconocidos en sus regiones por su participación política en la defensa comunitaria.

*comunalidad* y la *comunalicracia*<sup>45</sup> que rigen la cotidianidad de estos pueblos” (Orobitg et al., 2021, p.140 énfasis en el original). Al darle prioridad a la voz a través de la radio, sostiene la oralidad como fundamento de la *comunalidad* en resistencia ante los medios audiovisuales y la comunicación escrita:

La oralidad es fundamental en una sociedad aislada, individualista que ya ha entrado en crisis en el seno mismo de las familias, en donde se observa el aislamiento; la mamá está con sus telenovelas, el papá con su periódico, los hijos con sus cuentos, cada quien está con el mundo escrito, con su propio mundo. La oralidad en cambio, es humanidad, es vernos directamente las reacciones; lo escrito no, es frío. La sociedad occidental basa su comunicación en la frialdad de lo escrito. (Díaz, 2007, p. 209)

De esta manera es atinada la observación de que los medios audiovisuales activan “procesos de autorreflexión cultural” (Orobitg et al., 2021, p. 140) y “refuerzan aspectos centrales de la comunicación en las culturas indígenas: la oralidad, la escucha y la visión” (p. 142). Las técnicas de los medios audiovisuales permiten producir narrativas que son aprovechadas para las prácticas comunicativas comunitarias.

Los estudios sobre la participación de los indígenas en los medios de comunicación dan cuenta de la negociación de su soberanía y autodeterminación, llevada a cabo en actividades tanto de producción de significados como política. Los participantes toman una locución discursiva que discute sobre el control del territorio, las consecuencias de la colonización, la etnicidad, el estatus de minoría, los conocimientos locales y tradicionales, la autoidentificación y el reconocimiento por parte de otros, y en general las nociones de indigeneidad e indigenismo en sí mismas (Wilson y Stewart, 2020, p. 5). Los efectos del uso de los medios de comunicación desde las comunidades

---

<sup>45</sup> El término *comunalicracia* es el esfuerzo de Jaime Martínez Luna por desplazar el término de *democracia* para anteponer al centro de las decisiones, la colectividad (Martínez Luna, 2013, p. 270).

indígenas han sido múltiples. Los temas de soberanía y autodeterminación también valen para ser considerados en relación con el arte indígena a raíz de su inclusión en exposiciones globales de arte (del Val y Guasch, 2020), y como ha sido observado “cada vez más, los artistas indígenas de las más diversas partes del mundo recurren al arte contemporáneo para exponer sus ideas” (Suckaer, 2017, p. 11). En tanto que el Internet ha demostrado beneficios porque permite poner en relación lo interpersonal, lo comunitario y lo global (Orobitg et al., 2021, p. 142). Ante esta presencia de los pueblos indígenas en los medios de comunicación, es notable que,

la realidad indígena actual, al terminar el siglo, no es la de las comunidades aisladas que estudió la antropología tradicional hace décadas (*sociedades folk*) sino una combinación cada vez más compleja de relaciones urbanas y rurales, con contactos y comunicaciones internacionales y en una permanente confrontación entre la tradición etnocultural y la modernidad. (Bengoa, 2000, pp. 19-20; paréntesis y énfasis en el original)

### 3 Marco Teórico

Este capítulo da cuenta de los ejes teóricos tomados en consideración para responder las preguntas de investigación y sostener la hipótesis expresada. Está dividido en cuatro secciones principales. En la primera sección se aborda la contemporaneidad, incluyendo aspectos sobre modernidad, globalización e hibridación. En el siguiente apartado se presenta, por una parte, el pensamiento poscolonial en contraste con la decolonialidad y en relación con las problemáticas de la etnicidad. Por otra, se expone la conceptualización de *nuevas etnicidades* para explicar el fenómeno de interés en relación con las prácticas discursivas contemporáneas. El tercer apartado incluye términos y conceptos que sostienen el diseño metodológico y la conceptualización de la problemática de estudio. Finalmente, el cuarto apartado, presenta una serie de conceptos y términos que caracterizan las prácticas de significación y uso de repertorios semióticos en la construcción de los textos multimodales.

#### 3.1 Contemporaneidad

En esta sección se examina la contemporaneidad a través de los fenómenos de modernidad, globalización e hibridación, prestando especial atención a los elementos heterogéneos de la modernidad latinoamericana, para caracterizar el presente y comprender mejor la presencia de los artefactos que aquí se analizan en el discurso contemporáneo.

##### 3.1.1 Modernidad

La “contemporaneidad” o el “tiempo presente”, no es una época o un periodo temporal, más bien se trata de una *perspectiva histórica* instaurada con la modernidad. Para caracterizar esta perspectiva, se consideran tres acepciones que coexisten en el término “modernidad”, una conciencia sobre el tiempo, una experiencia estética y una crítica hacia la occidentalización. Este último matiz señala los rasgos que distinguen a la modernidad

eurocéntrica de la periférica, colocando un énfasis en la región latinoamericana. Las múltiples dimensiones de la modernidad posibilitan el estudio histórico, social y antropológico de sus prácticas, artefactos y representaciones.

La noción de “modernidad” puede rastrearse en la conceptualización del tiempo y la historia. Siguiendo a autores fundamentales, como Matei Calinescu, Raymond Williams, Reinhart Koselleck y Marshall Berman, Osborne propone un recorrido histórico para distinguir cinco etapas de “la idea de modernidad” en la cultura occidental (Osborne, 1996/2008, pp. 475-476). En la primera etapa, la idea cíclica de lo viejo y lo nuevo que circulaba en la antigüedad pagana fue sustituida por el sentido de “recientemente”, derivado del término en latín *modernus*, propiciando un corte definitivo entre el presente y el pasado. Esta idea tuvo vigencia desde la segunda mitad del siglo XII de la Edad Media hasta la entrada del Renacimiento. En la segunda etapa, el sentido de “modernidad” emerge como señal de conciencia de una nueva era en Europa durante el siglo XV, marcada por el Renacimiento y la Reforma. Lo moderno se oponía entonces a lo medieval y no a lo antiguo, cuya herencia fue a su vez revalorada. En la tercera etapa, que va del siglo XVI hasta finales del siglo XVII el Renacimiento y la Reforma se tomaron como periodos históricos cerrados, es decir concluidos. De ahí que lo moderno recupere el sentido de *modernus* con la connotación de actualidad, “lo de hoy”, por oposición a lo que se pensó terminado o superado.

En la cuarta etapa, la idea de “modernidad” comienza a adquirir el carácter paradójico y crítico que lo acompaña hasta nuestros días. Las ideas de la Ilustración, los avances de la ciencia y la conciencia del “nuevo” continente abrieron la imaginación de un futuro ilimitado. Paralelamente, el cristianismo que concebía el tiempo como irreversible, acercándose ineludiblemente al juicio final, contemplaba la idea de eternidad. Final y eternidad fueron los símbolos que imperaban en la época al enfrentar



los cambios del siglo XVIII. La Revolución Industrial y la Revolución Francesa, aceleraron la conciencia histórica al proveer experiencias de transformación radicales, bajo ideas que tomaron nombres como “revolución”, “progreso”, “crisis”. Así, el sentido pleno de “modernidad” quedó establecido en oposición no con una época determinada sino con lo que se puede generalizar como “tradicición” (Osborne 1996/2008, p. 476). Una vez rota la connotación de designar un periodo histórico específico, los contemporáneos se interesaban por mantenerse “al corriente” con el devenir de los tiempos (Bédarida, 1988, p. 21). Este sentido de la renovación del tiempo que conlleva la modernidad se instauró hacia finales del Siglo XVII o principios del XVIII, como lo afirma Koselleck:

Los mismos conceptos, la tríada de Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna, estaban ya disponibles desde el humanismo. Pero estos conceptos sólo se han implantado lentamente a partir de la segunda mitad del siglo XVII, y ciertamente para toda la historia. Desde entonces se vivió en un tiempo nuevo *y se supo que se vivía en un tiempo nuevo* [énfasis añadido]. (Koselleck, 1979/1993, p. 31)

Osborne (1996/2008) distingue todavía una quinta etapa, correspondiente al período después de la Segunda Guerra Mundial. El término “moderno” se renueva para volverse a referir a un periodo histórico, que dejó a su paso transformaciones científicas, sociales y políticas. Con ello emerge la voluntad de distinguirse como “lo actual”, “lo inmediato”, el término de “moderno” se contrastará pues con el de “contemporáneo”, y, en consecuencia, los contemporáneos quedan designados como “posmodernos”.

Pese a que la modernidad se asocia con un época específica, la noción misma de modernidad sostiene una renovación continua del presente. En palabras de Echeverría, la modernidad “se trata . . . de un conjunto de comportamientos que estaría *en proceso de* [énfasis añadido] sustituir a esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta, es decir, como inconsistente e ineficaz” (Echeverría, 2013, p. 8). La renovación, insistente pero inconclusa, define la condición de existencia de lo moderno:

el anhelo de tomar el lugar de lo tradicional. Esta paradójica ruptura y reconstitución de lo vigente contiene un matiz de peligro ante la aniquilación total. Los efectos de la modernidad son descritos así por Berman:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, *al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos* [énfasis añadido]. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. (1982/1988, p.1)

El conjunto de comportamientos que considera Echeverría y las experiencias hacia las que apunta Berman dan sentido a una posición subjetiva y epistémica de los sujetos respecto a los acontecimientos de su tiempo que se multiplican en prácticas de ruptura y renovación con la tradición. Es aquí donde aparece un contraste entre modernidad y posmodernidad. La introducción conceptual de la posmodernidad permite volver a pensar el significado de lo contemporáneo, es decir la simultaneidad de las experiencias con los acontecimientos presentes. Representa la forma en que algunos autores reconocen en la crisis de la modernidad no su obsolescencia sino las formas inherentes a su dinámica (Hopenhayn, 2002), el sentido de la posmodernidad no es la linealidad temporal, ni la sustitución de la modernidad, sino la oportunidad de volver a pensar en su constitución de manera crítica.

En cuanto al sentido de modernidad como experiencia estética, el término “modernidad” (*modernité*) puede encontrarse en un ensayo de Baudelaire dedicado a la obra del pintor Constantin Guys, quien con sus dibujos y litografías retrataba la actualidad parisina. Bajo el título *El pintor de la vida moderna* Baudelaire busca captar una idea

transmitida por la obra de Guys, Baudelaire describe la estrategia del artista “de rescatar de lo histórico cuanto la moda contenga de poético, de extraer lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire, 1863/2016, p. 12), estableciendo la continuidad del presente por su posibilidad de trascendencia en el tiempo. Así, queda inscrita una experiencia de modernidad en el campo del arte que implica una experiencia subjetiva para los sujetos que la habitan asociada indefectiblemente con el tiempo, “el placer que obtenemos en las representaciones del presente depende no solo de la belleza que este pueda revestir, sino además de su cualidad esencial de presente” (1863/2016, p.5). Se trata de una experiencia construida en simultaneidad con la existencia de los sujetos que aspira a una trascendencia por sus asociaciones con la eternidad.

En cuanto a la modernidad latinoamericana como crítica a la occidentalización, la explicación es más compleja. En Europa, la modernidad asociada a la Ilustración con sus respectivas prácticas sociales, incluyendo la lectoescritura, desembocó en transformaciones sociales como la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, constituyendo una ruptura radical con lo tradicional. En América Latina, en cambio, la modernidad tiene que concebirse fuera de ese “logocentrismo”, fuera de la tecnología y la ilustración, por lo que más que una lectura comparativa se propone encontrar la especificidad de los procesos de modernización en el continente (Brunner, 1996, 2001; Martin-Barbero, 2004).

García Canclini se refiere a Latinoamérica como la región “donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar” (1989/2015, p. 13), dando lugar a una “heterogeneidad multitemporal” (p. 15) que, a lo largo del continente, oscila entre lo tradicional y lo moderno. Así, distintas lecturas de la modernidad en Latinoamérica aluden a una “modernidad periférica heterogénea” (Herlinghaus y Walter, 1994, p. 23). Estas perspectivas han informado estudios de la comunicación y de la sociología de la

cultura, a partir de los años ochenta y en relación con las distintas culturas, incluyendo las étnicas:

La cultura moderna ha sido compartida por una minoría . . . las culturas étnicas o locales no se fusionaron plenamente en un sistema simbólico nacional, aunque tampoco ya pueden ser ajenas a él. Ni el proyecto modernizador ni el unificador triunfaron totalmente: Pero su éxito relativo tampoco autoriza utopías tradicionalistas. Dicho de otro modo: *no llegamos a una modernidad, sino a varios procesos desiguales y combinados de modernización* [énfasis añadido]. (García Canclini, 1989/2015, pp. 145-146)

Estos procesos heterogéneos de modernización pueden identificarse en sus asociaciones con la persistencia de las culturas originarias que sobrevivieron al colonialismo que caracterizó al continente. La teoría y el pensamiento poscolonial han contribuido a señalar la simultaneidad de lo moderno y lo colonial (Mignolo, 2002). Conforme el proceso histórico del colonialismo se impuso y estableció una medida de progreso y de civilización hacia el mundo, la expansión de los países europeos se entiende como una “occidentalización”, cuya narrativa, en la medida en que está ligada a la historia del capitalismo, tiene resonancias en el uso del término “modernización”. En otras palabras, con una mirada crítica hacia la occidentalización y su imposición mediante las conquistas territoriales de los siglos XV y XVI, la “modernidad” significa el ordenamiento social, económico y cultural bajo un modelo totalizador civilizatorio eurocéntrico. Por oposición lo tradicional estaría vinculado con lo que precede a este proceso colonialista.

Favorecer la noción de “modernidad” por encima del de “posmodernidad” tiene también un sesgo político. Esta comprensión de la modernidad desde los márgenes es una postura política poscolonial que busca desafiar las cronologías eurocéntricas al sostener que la época actual es moderna, compleja y paradójica. Esta postura implica una reevaluación crítica de las narrativas y una reafirmación de la autonomía y agencia de las

personas y grupos que históricamente han sido subordinados o marginados en el contexto global. De acuerdo con la interpretación de Sieber (2006):

Ese ideal de modernidad que describía el statu quo de los principales países occidentales, se rompió en el ámbito de las ciencias sociales en Latinoamérica hacia finales de los ochenta cuando comenzó a emplear el concepto de “modernidad” para referirse a la actualidad latinoamericana. En el sentido postcolonial [sic], ese empleo se podría describir como un “contestar por escrito” . . . se trata de un doble proceso de “apropiación” y “abrogación”, es decir, de la apropiación de conceptos y su uso distinto como forma de abrogación de su poder definitorio. (p. 53; comillas en el original, refiriéndose en parte a Ashcroft, Griffith y Tiffin, 2002)

En tanto los estudios poscoloniales emergen con el desmoronamiento de los imperios británico y francés, en Latinoamérica abarcan la reflexión acerca de experiencias de “neoimperialismo” en el continente, especialmente por parte de los Estados Unidos de Norteamérica. Said (2002) se aproximaba a la elucidación de cómo occidente había constituido a sus colonias como una inversión negativa del imperio, desde un lugar en que el colonizado no podía hablar por sí mismo. Incorporando ideas derivadas del posestructuralismo francés en cuanto al cuestionamiento hacia las estructuras del lenguaje, la crítica poscolonial coloca en tela de juicio la construcción de la otredad, de la alteridad, para descentrar el pensamiento dominante. En contraparte, en cuanto el poder económico de occidente y con él las nociones de “Occidente” y “occidentalización” colapsan, surgen otras nociones como “contramodernidades poscoloniales” (Bhabha, 2004) o las “contraculturas de la modernidad” (Gilroy, 1993) para dar cuenta de la emergencia de voces y discursos desde un lugar periférico de resistencia.

Así, el poscolonialismo en América Latina emite una crítica tanto al pasado colonial de la invasión de Europa en el siglo XVI como hacia el imperialismo estadounidense en las últimas décadas. Cercana a esta perspectiva es la noción del

“sistema-mundo” de Wallerstein (2005) con el que la modernidad puede entenderse como “americanización” de las economías y culturas del mundo a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y con el final de la Guerra Fría. Más aún, su crítica atiende a las connotaciones de dominación bajo un modelo extendido en Latinoamérica, caracterizado por la expansión del capitalismo como efecto de imposición de un modelo de desarrollo socioeconómico neoliberal en el Tercer Mundo.

### ***3.1.2 Globalización***

Más allá de las disputas sobre la modernidad o posmodernidad latinoamericana, la globalización presenta nuevos retos para la actualidad y ofrece alternativas para pensar la “occidentalización”. Considerada como “la estructura económica y cultural de la posmodernidad” (Biron, 2009, p. 119), la globalización trajo consigo avances tecnológicos para el mantenimiento del funcionamiento global del sistema económico, como la transferencia electrónica de información, cuya velocidad facilita una experiencia subjetiva de condensación del tiempo y del espacio (Harvey, 1989; Kearney, 1995).

A grandes rasgos se identifican cuatro fenómenos que influyen en la globalización cultural: el capitalismo posindustrial y la universalización de los mercados; la difusión del modelo democrático; la sociedad de la información organizada por la revolución en las comunicaciones; y un clima cultural que puede considerarse como “conciencia posmoderna” que sucede como un evento multicultural y desterritorializado (Brunner, 1998). Desde este punto de vista, “la globalización no conduce a una modernidad global en el sentido de una sociedad/mundo singular, sino a ‘múltiples modernidades’ y a ‘sociedades de sociedades’ en la llamada ‘sociedad mundial’”. (Preyer, 2016, p. 63; comillas en el original; refiriéndose en parte a Albrow, 1990). En consecuencia, las transformaciones sociales que trae consigo la globalización propician sociedades heterogéneas.

Por su parte, Hall examina los efectos de la globalización como una cultura global de “nuevas formas, nuevos ritmos, nuevos ímpetus” (Hall, 1991b/2013, p. 515), haciendo referencia a una segunda fase de la globalización. Por “primera fase”, Hall se refiere al imperialismo como constituyente de una economía que colocaba al Reino Unido en relación con un mercado mundial dominado por los Estados-nación más poderosos, sostenidos en identidades culturales centralizadas, excluyentes y exclusivas (p. 516). La segunda fase de la globalización, más que una “mundialización” representa una gran interdependencia internacional que fractura la primera fase de la globalización y muestra “la erosión del Estado-nación y de las identidades nacionales que se asocian con él” (p. 521). Es decir, un efecto de la globalización es el desmoronamiento de las construcciones nacionalistas cuya cimentación descansa en la negación de la pluralidad en sus territorios como condición bajo la cual los sujetos adquieren una identidad cultural.

La globalización pone a circular tanto ideas como artefactos que representan el quiebre del “monopolio de los proyectos de construcción de identidad nacional” y son resultado del movimiento de personas, objetos y pensamientos (Boccaro, 1999, p. 22). Desde sus dimensiones económica y cultural, la globalización deja de lado el Estado-nación como categoría esencial y ofrece la posibilidad, para las culturas minorizadas, por la expansión de los Estados-nación, de participar desde nuevas locaciones sociales retando jerarquías tradicionales. Al respecto Boccaro señala que,

este mismo proceso de globalización impulsaba la re-emergencia de culturas e identidades cuya existencia se había negado hasta entonces. Esto se hacía evidente al mostrar el carácter histórico, limitado y por consiguiente arbitrario de las entidades nacionales o de los estados-naciones que se habían construido en los siglos anteriores sobre la negación de la pluralidad cultural o con un proyecto nacional claramente asimilacionista y homogeneizador. (Boccaro, 1999, p. 22)

En concreto, respecto a las representaciones visuales, mediante los efectos de rupturas jerárquicas, la posmodernidad, en sus asociaciones con la globalización, permite integrar y considerar la interacción de géneros y formas. Para García Canclini (1989/2015) la “visualidad” posmoderna escenifica la pérdida del gran relato respecto al patrimonio y el arte “culto” y “popular” (p. 23). De ahí que, pese a que en algunos casos se utiliza el término “posmoderno” para caracterizar a las obras de arte del tiempo presente, no corresponde exactamente con una temporalidad, o aún con características formales, sino a una presencia simultánea de experiencias anteriores y experiencias novedosas.

Bengoa se detiene a considerar los efectos de la globalización para los pueblos indígenas. Además de una presencia discursiva y mediática, implica la incorporación de elementos de procedencia distinta, incluyendo “prestamos interétnicos” o de culturas no indígenas, lo cual a su vez facilita una autorreflexión o el desarrollo de una conciencia étnica, pues se trata “tanto mirarse ellos mismos, como . . . dialogar con la sociedad mayor” (Bengoa, 2000, p. 133). A su vez, las rupturas ideológicas o políticas fomentan una sociedad urbana que sostiene “una relación cada vez más fluida con el campo” (p. 133). En relación con esto, el autor destaca la educación formal del Estado como un facilitador en la transformación y acceso de miembros de culturas indígenas hacia las audiencias globales:

Los jóvenes que han pasado por la instrucción formal del Estado tienen la capacidad de “traducir” las experiencias antiguas que les han sido entregadas por sus mayores al lenguaje comunicacional modernos. Es una nueva cultura que puede exponerse frente a diversos auditorios, que tiende puentes cognitivos entre el mundo indígena profundo del campo y las poblaciones mestizas y criollas, y el mundo globalizado también, que los observan. (Bengoa, 2000, pp. 133-134; comillas en el original)



Desde esta perspectiva, la globalización permite que integrantes de los pueblos indígenas participen discursiva y mediáticamente desde nuevas locaciones sociales. Y que en contraste aparezca claramente una crítica sobre la “cuestión indígena” vigente en Latinoamérica:

Durante largo tiempo la cuestión indígena se mantuvo cercada por un pensamiento populista y romántico que identificó lo indígena con *lo propio* y esto a su vez con *lo primitivo*. Y convertido en piedra de toque de la identidad indígena pasó a ser lo único que nos queda de auténtico: ese lugar secreto en el que permanece y se conserva la pureza de nuestras raíces culturales. Todo el resto no es más que contaminación y pérdida de identidad. Lo indígena quedó así convertido en irreconciliable con la modernidad y en lo privado de existencia positiva hoy. (Martín Barbero, 1991, p. 205; énfasis en el original)

Al constituirse para las naciones lo indígena como “lo propio”, sus prácticas y representaciones contenían con la expectativa de permanecer inmutables. Las crisis que acompañan a la modernidad, de los sistemas económicos y de las instituciones, proveen oportunidad de la aparición de otros discursos y otras identidades. Se puede identificar una perspectiva, en cierto sentido, favorable a los pueblos indígenas, a partir de la globalización. Los integrantes de los pueblos indígenas han aprovechado las posibilidades de reivindicar las culturas propias, mediante la facilidad de combinarse con lo global y de “desarrollar una multiculturalidad creativa” (García Canclini, 1989/2015, p. ii), cuyos intentos discursivos conforman una resistencia al discurso nacionalista que le antecedió.

### **3.1.3 Hibridación**

El término de “hibridación” se utiliza para hacer referencia al contacto e interacción entre culturas. Posee ciertas aristas y énfasis en sus aproximaciones a los estudios en Latinoamérica, cuyos matices se examinan a continuación.

### 3.1.3.1 Hibridación como Interacción Cultural

El término de hibridación se refiere tanto a objetos, ya sean artefactos o textos, como a prácticas, pueblos o individuos. Pertenece a un grupo de términos que describen procesos de interacción cultural. Burke explora la genealogía de términos por sus similitudes y contrastes para comprender su significado y alcance (Burke, 2010/2019, pp. 89-112). Revisar estas distinciones es un punto de partida para caracterizar el fenómeno de la hibridación en relación con los artefactos de este estudio.

En Occidente, desde la Antigüedad clásica, la interacción cultural se ha interpretado en términos de *imitación* de modelos prestigiosos. En el Renacimiento la imitación sirvió tanto para elogiar las obras de los humanistas por el logro de emular a los grandes autores clásicos o, por el contrario, denostarlas como un servilismo que evidenciaba falta de creatividad. En el contexto de la expansión del cristianismo, como una alternativa a la imitación, emerge la idea de *apropiación*, para describir la utilización de ciertos elementos paganos útiles para la evangelización. Como una variante de este enfoque Burke considera el término de *antropofagia*, usado especialmente en Sudamérica como el acto de tomar aspectos de una cultura ajena y digerirlos en la propia.

Es relativamente sencillo reconocer el lado perjudicial de la apropiación hasta llegar a formas negativas como *plagio*. Una expresión intermedia sería *préstamo cultural* que ha pasado de una connotación desfavorable hacia una perspectiva más positiva (Burke, 2010/2019, p. 94). Citando a Said, Burke hace referencia al uso de elementos de otras culturas como una característica inherente a las civilizaciones, “la historia de toda cultura es la historia del préstamo cultural” (2010/2019, p. 94; citando a Said, 1993/2004). Esta cita muestra que la apropiación cultural puede ser vista como una forma de enriquecimiento cultural mutuo entre diferentes sociedades y culturas.

En este recorrido se menciona el término de *aculturación* derivado de la antropología norteamericana del siglo XIX en los estudios sobre los indios nativos en tanto que “una cultura subordinada parecía adoptar ciertos rasgos de la cultura dominante” (2010/2019, p. 94), que a su vez podría ser una forma de *asimilación* como aparece en el siglo XX para hacer referencia a las culturas emergentes de las oleadas de inmigrantes en los Estados Unidos. Ambos términos, como se ha visto, se han usado cuantiosamente en la discusión de la interacción entre las culturas indígenas con una cultura denominada “mestiza”. Es importante tener en cuenta que estos términos tienen una connotación de dominación y subordinación, y por lo tanto son usados con precaución en el contexto del análisis de la interacción cultural. Un enfoque crítico y reflexivo es necesario para entender cómo estos procesos afectan a las culturas involucradas.

Por otra parte, Burke reconoce el concepto de *acomodación* desde la Antigüedad, en tanto los oradores buscaban adaptar su estilo a las audiencias, de ahí que en la Alta Edad Media el término se utilizara para “acomodar” el cristianismo en nuevos contextos. Burke considera que este término en su uso más reciente constituye una alternativa a nociones de sesgo negativo como *aculturación* que “implica un cambio total” o *sincretismo* que “tiene connotaciones de mezcla deliberada” (2010/2019, p. 96), y más bien se llega a reconocer una negociación de los elementos culturales que encuentran su coexistencia. Por ejemplo, “a medida que los especialistas se esfuerzan por entender. . . el encuentro religioso, se van convenciendo de que el resultado fue menos una conversión que alguna forma de hibridación” (p. 97). Es decir, la interacción no necesariamente lleva a la eliminación de elementos culturales, sino que, en el caso de la conversión religiosa, “como suele ocurrir, el cambio cultural se realizó por medio de la suma, no de la sustitución” (p. 97). Un término similar es el de *fusión*, tomado del ámbito de la metalurgia como lo ejemplifica el caso mexicano de la obra de Manuel Gamio, quien con

el título *Forjando patria* —una alusión metalúrgica— buscaba dar cuenta de una “fusión de razas” o una “fusión de manifestaciones culturales” (Burke, 2010/2019, p. 99; citando a Gamio, 1916). Según Burke, la idea de fusión se ha vuelto popular con el tiempo. En relación con ella se encuentra la metáfora del *crisol* (*The Melting Pot*). Otro término derivado de este ámbito es el de *amalgama* (Burke, 2010/2019, p. 99).

Además de términos como *aculturación* y *asimilación*, otras nociones intentan dar cuenta de las interacciones culturales de una manera que se reconozca la participación activa y no solamente el sometimiento. Entre ellas se encuentran los conceptos de *diálogo* o *negociación*. El término *negociación* se ha utilizado con frecuencia en estudios sobre etnicidad, ya que sugiere una conciencia de la multiplicidad y fluidez de las identidades culturales, y de las formas en que pueden modificarse o adaptarse a diferentes situaciones (Burke, 2010/2019, p. 97). Como otros conceptos en esta serie, también la *traducción* alude a una negociación de significados y a la formación de conjuntos que añaden elementos para crear nuevas formas culturales.

La metáfora biológica del *hibridismo* y de la biología genética del *mestizaje* han sido también populares. En particular en Hispanoamérica el término *mestizaje*, como ya se ha mencionado, se ha usado con mayor frecuencia. Más énfasis le da Burke al término *hibridismo*<sup>46</sup> en los estudios poscoloniales. Advierte que, “conceptos como sincretismo, mezcla e hibridismo. . . parecen excluir la acción individual” y que “conceptos como *acomodación* o *apropiación* arrojan más luz sobre la acción y la creatividad humanas” (Burke, 2010/2019, p. 105) pese a que en el caso de *apropiación* siempre cabe preguntarse “quién se apropia de qué y con qué intención” (2010/2019; p. 104).

---

<sup>46</sup> Algunos autores usan la palabra *hibridismo*, otros *hibridez* o *hibridación*. Mientras que el sentido general alude a la mezcla cultural, es posible notar ciertas diferencias en la conceptualización. Para este estudio, el más relevante es el de García Canclini, quien se refiere a “*hibridación*”.

Concluye Burke este recorrido afirmando su preferencia por los términos acuñados en el terreno de la lingüística. El término de *traducción* en su sentido cultural le reconoce dos ventajas. Primero reconocer la participación de los grupos e individuos en su interacción con algo ajeno o desconocido, “[dando] cierta idea sobre las tácticas y estrategias que pueden emplear” (p. 107). Segundo, está asociado al relativismo cultural y por lo tanto dotado de una favorable neutralidad en el análisis cultural. Burke también favorece el uso del término *creolización* tomado de la lingüística, éste se trata más adelante por su influencia en otros conceptos (vernaculización y translenguaje) útiles a los fines de este estudio. El recorrido propuesto por Burke sirve para señalar que los términos usados para la interpretación poseen una genealogía que se cierne sobre los objetos. También es importante señalar la ausencia, en este recorrido, de la definición de *hibridación* según García Canclini. A continuación, se aborda esta definición desde la región latinoamericana.

### **3.1.3.2 América Latina y la Hibridación**

El programa de investigación sobre las modernidades heterogéneas, múltiples o periféricas, se enfoca en el estudio de la diversidad y la heterogeneidad que caracteriza a América Latina. En este contexto, el término “hibridación” permite colocar el estudio de los objetos seleccionados en la indagación de la heterogeneidad cultural, que se presenta como un aspecto característico de América Latina.

Mucha gente considera que América Latina es la región híbrida *par excellence*, siendo un lugar de encuentros, choques, mestizaje y todo tipo de interacciones entre la población autóctona, los invasores europeos y los esclavos africanos que llevaron los europeos (Burke, 2010/2019, p. 65).

El término de hibridación va más allá de describir un fenómeno de interacción cultural. Representa una crítica a la modernización, en tanto da cuenta del fracaso de los proyectos homogeneizadores totalitarios (Preyer, 2016, p. 67). De ahí que, exista una relación entre

la conceptualización de las interacciones entre las culturas y el reconocimiento del fracaso de la homogenización en la región, y que llegue a extrapolarse aún en el mundo entero a causa de una globalización económica. En palabras de García Canclini:

Reivindicar la heterogeneidad y la posibilidad de múltiples hibridaciones es un primer movimiento político para que el mundo no quede preso bajo la lógica homogeneizadora con que el capital financiero tiende a emparejar los mercados, a fin de facilitar las ganancias. (1989/2015, p. xx)

En cuanto a la investigación cultural y filológica, el término ha servido para superar distintos problemas epistémicos y metodológicos. En *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, García Canclini propone una forma de reflexionar acerca de los procesos que combinan lo que a primera vista podrían parecer áreas o ámbitos contradictorios. En la edición revisada establece una definición: “*entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas*” (García Canclini, 1989/2015, p. iii; cursivas en el original). Añade la salvedad de que las estructuras llamadas discretas tampoco deben entenderse como absolutas o estáticas, ya que, “las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras” (1989/2015, p. iii). El trabajo de García Canclini ha tenido amplia aceptación y permitió el debate intelectual al designar un cambio radical en el estudio de las culturas modernas, distinguiéndose de variaciones terminológicas de uso corriente en la región.

El concepto de hibridación logró dejar de lado las mezclas raciales a las que usualmente se limita el concepto de “mestizaje” y así como las referencias hacia el “sincretismo” en su uso como “fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales” (García Canclini, 1989/2015, p. 15), especialmente a consecuencia de la evangelización colonial. De esta manera ha logrado

“construir la noción de hibridación para designar las mezclas interculturales *propriadamente modernas* [énfasis añadido], entre otras las generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrias culturales” (1989/2015, p. xiii). Esto justifica la relevancia de su conceptualización en el análisis de los artefactos de interés en este estudio.

El texto de García Canclini ha trascendido su investigación en México y se ha convertido en referente para pensar y problematizar la modernidad y la occidentalización, especialmente en los estudios sobre Latinoamérica. De Toro, por ejemplo, expande el concepto para construir un “modelo o sistema” que está conformado por *hibridez* en varios sentidos, como categoría epistemológica, como categoría científica o ciencia transversal, como categoría y estrategia cultural, como forma de organización mediática, como representación corporal, como categoría urbana de circulación y organización del mercado y, como tecnología y ciencia (de Toro, 2006, pp. 222-227). Para evitar la distorsión de tomar “hibridación” como un fenómeno absoluto, es preciso comprender que los procesos de cambio cultural se vinculan a contextos específicos y por lo tanto la noción de “hibridación” tiene sesgos distintos en Europa y en América Latina, y aún dentro de esas regiones.

García Canclini, incorpora dinámicas, como el contacto con la industria cultural y el mercado global como fuerzas que imponen su empuje en las culturas. Su trabajo permite encontrar pistas de “lo indígena” asociado con lo tradicional, lo popular y lo local. La hibridación causa que la realidad sea altamente compleja, pues lo indígena, lo originario no se excluye de la mercantilización, las industrias culturales o el turismo. En síntesis, la contribución de García Canclini ha sido considerable:

En *Culturas híbridas*, la hibridación se piensa como un fenómeno indefectiblemente asociado a la modernidad, tal y como ésta se moldea en la lógica

del mercado productor de consumidores y rearticulador de identidades ciudadanas en la globalización y en las intersecciones entre la cultura de élite, la industria cultural y la cultura popular, así como el papel que el estado y los organismos privados juegan en los procesos generados por las reglas de producción simbólica de los bienes culturales. (Gómez, 2009, p. 134)

Por otro lado, es necesario considerar la denominación de “popular” para referirse a las culturas originarias, particularmente en referencia a su presencia urbana. Una somera revisión teórica sobre el estudio de la cultura popular, en relación con los pueblos indígenas en el campo de la hibridación, comprueba la disolución entre los límites entre la “alta” y “baja” cultura (García Canclini, 1989/2015) o la cultura “erudita” y la “popular” (Burke, 2004/2016). En México, el “pueblo”, el “vulgo”, está constituido por los sectores urbanos, pobres, pero también por integrantes de pueblos originarios en una asociación que parece estar relacionada con la noción romántica de lo “popular” que elaboró una justificación para la construcción del folclor como un conjunto de tradiciones propias de los pueblos indígenas.

Hibridación resulta un término útil si de lo que se trata es de deconstruir la idea de que la cultura perteneciente a las élites y la del pueblo se excluyen mutuamente, cuando más bien han tenido una relación ambigua. Lo “popular” se ha asociado con lo “excluido”, “lo premoderno” y “lo subsidiario” (García Canclini, 1989/2015, p. 191). En consecuencia, en cuanto lo moderno se asocia con “lo culto” y “lo hegemónico”, lo popular queda rezagado y conminado a seguir siendo la continuación de un estado anterior. En México ambas ideas coexisten. A la vez que las tradiciones se continúan en las prácticas culturales, el Estado persigue una modernización social y económica.

Mientras que la “cultura popular” generalmente se asocia, en la actualidad, a las industrias masivas de producción de entretenimiento y la urbanidad, en el periodo posrevolucionario, y hasta la aparición del Internet, la cultura popular se asociaba con las



clases sociales marginadas y los espacios dominados de la sociedad, incluyendo obreros, campesinos y pobres (Salazar Sotelo, 1991). Esto coincide con la etapa en que se diluye la categoría de “indígena” por la de “campesino” y que solamente habría de recuperar su fuerza política con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Así pues, la hibridación cultural toma en consideración la heterogeneidad, la alteridad y la experiencia de la modernidad para constituirse en un objeto de estudio interdisciplinario que,

. . . permite trascender tanto una configuración sociológica como un modelo estrictamente antropológico. . . . Con este modelo tiende [García Canclini] a describir el funcionamiento paradójico de lo culturalmente heterogéneo con respecto a experiencias de alteridad en medio de un mundo específicamente moderno. (Herlinghaus y Walter, 1994, p. 32; refiriéndose a García Canclini, 1989/2015)

Por otra parte, la noción de hibridación permite apartarse de la oscilación entre la discusión de la modernidad y la posmodernidad en Latinoamérica. En el ámbito de la producción cultural, García Canclini no califica de “estilo” a lo posmoderno, sino lo observa como un fenómeno de *mezcla* de estilos artísticos bajo el influjo del fenómeno de hibridación: “El posmodernismo no es un estilo sino la presencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales” (García Canclini, 1989/2015, p. 307). Ante los distintos rumbos que toma el debate entre la modernidad y la posmodernidad latinoamericana, es comprensible que el término sea útil para salir al paso de esta dicotomía. Se modifica también el lugar de los artistas tanto como de los artesanos, pues los integrantes de ambos gremios están sujetos a dinámicas del mercado global.

Tanto el artista que al colgar los cuadros propone un orden de lectura como el artesano que compagina sus piezas siguiendo una matriz mítica, descubren que el

mercado los dispersa y resemantiza al venderlos en países distintos, a consumidores heterogéneos. (García Canclini, 1989/2015, p. 308)

Para García Canclini los artistas posmodernos a quien también se refiere como “experimentalistas” (1989/2015, p. 347) se dividen en dos, por una parte, los artistas que están ensimismados en su “subjetivismo elitista” desde el cual el arte persigue una autonomía estética y la expresión de emociones primaria, y por otra parte están aquellos que “mantienen una tensa relación interrogativa” con la sociedad o sus fragmentos (p. 312).

Finalmente, cabe hacer una advertencia hacia el concepto de “hibridación”. Si bien el término propone un abordaje a las consonancias y disonancias de las culturas trascendiendo oposiciones simplistas como cultura alta *versus* cultura baja o cultura de élite *versus* cultura popular, hay que tener en cuenta que al eliminar las dicotomías se corre el riesgo de obviar las estructuras sociales y económicas. Con ello, puede perderse la perspectiva necesaria para comprender la desigualdad en el grado de participación de todas las culturas en los fenómenos que potencian la hibridación. Más adelante se incluyen conceptos asociados al de hibridación que participan en el análisis interpretativo del corpus. Por ahora, se abordan otros conceptos necesarios.

### **3.2 Cuestiones de Etnicidad**

En esta sección se agrupan conceptos en torno a la cuestión de la etnicidad o la identidad étnica. Primero, en el marco de la decolonialidad y descolonización. Después, en cuanto a la problemática de su estudio. A continuación, en relación con los fenómenos que hacen posible la emergencia de nuevas etnicidades. Finalmente, se considera la etnicidad en relación con el paradigma de la interculturalidad incluyendo una perspectiva *descolonial*.

### ***3.2.1 Decolonialidad, Descolonización y Praxis Descolonizadora***

En la sección dedicada a hablar de medios de comunicación se tomó en consideración la aportación de Rivera Cusicanqui al uso de medios por integrantes de comunidades indígenas como una “praxis descolonizadora” (2015, p. 13). Además, se ha mencionado que el pensamiento de la comunalidad ha jugado un papel importante en los movimientos políticos, sociales y culturales en Oaxaca. Este apartado se dedica a profundizar en estos conceptos que contribuyen a la interpretación de los objetos de este estudio.

Por colonización habitualmente se entiende “el proceso de ocupación territorial y dominación económica-política de sus habitantes” (Maldonado, 2011, p. 36). La *colonialidad* va más allá, y hace referencia a una lógica de poder establecida por el dominio colonial (Mignolo, 2007b) y se interpreta como una condición de la modernidad (Quijano, 1992) o constitutiva de ella Castro Gómez (2005, p. 71). La mezcla cultural en México y en gran parte de Latinoamérica está atravesada por las consecuencias de la Conquista. Sin embargo, no concluye con el fin del periodo virreinal. Bajo el paradigma de la colonialidad se reconocen las lógicas de poder que impregnan al continente y que comprenden el dominio colonial europeo, así también como la constitución del Estado-nación moderno, las experiencias recientes de americanización y la expansión de las políticas neoliberales.

De manera semejante, para comprender la descolonización no basta considerarla como el “desmantelamiento de los hábitos y modos de vivir coloniales” (Appadurai, 2001, p. 101) y el establecimiento de un “diálogo con el pasado colonial” y con su herencia institucional, ideológica o estética (2001, p. 101). Se trata de reconocer los

efectos de subordinación en las poblaciones originarias. Las lecturas de la subalteridad<sup>47</sup> tienen también un sesgo epistemológico desde diversas geografías. En el área de los estudios poscoloniales la diferencia en perspectiva produjo una escisión entre aquellos que leían la subalteridad como una crítica posmoderna, dirigida hacia sí mismos, es decir, una crítica eurocéntrica del eurocentrismo, y aquellos quienes leían la subalteridad como una *crítica decolonial* desde los saberes o conocimientos subalterizados y silenciados en los márgenes del eurocentrismo (Mignolo, 2002; Grosfoguel, 2006).

Tal apreciación cobra sentido desde el continente americano, donde una *crítica decolonial* se construye sobre una idea del *colonialismo* mucho más contundente que involucra una relación de sometimiento, propiciando “relaciones desiguales [que] se basan en el racismo, la discriminación, la exclusión, la explotación, la aculturación [de los pueblos originarios]” (Maldonado, 2011, pp. 36-37) y que no se limitan a la época virreinal. La extensión hasta el presente de una segunda forma de colonialismo a la que Stavenhagen llamó *colonialismo interno* surgió durante el siglo XIX. Se sostenía en las estructuras del capitalismo y del liberalismo económico y transformó nuevamente la cotidianidad de las comunidades:

Los indios de las comunidades tradicionales se encontraban nuevamente en el papel de un pueblo colonizado: perdieron sus tierras, eran obligados a trabajar para los “extranjeros”, eran integrados, contra su voluntad, a una nueva economía monetaria, eran sometidos a nuevas formas de dominio político. Esta vez, la sociedad colonial era la propia sociedad nacional que extendía progresivamente su control sobre su propio territorio. (Stavenhagen, 1963/1968, p. 55)

---

<sup>47</sup> En el estudio del subalternismo en Latinoamérica se menciona el pensamiento de Gareth Williams quien siguiendo el trabajo de Ranajit Guha y Gayatri Spivak e influido por Antonio Gramsci considera la categoría de subalternidad “como el a menudo violento efecto-de-sujeto de los procesos nacionales y posnacionales de subordinación social, pero también como el límite epistemológico en el cual lo no-hegemónico anuncia los límites del pensar hegemónico y del pensamiento hegemónico” (traducido y citado por Rodríguez, 2009, p. 256).

El apogeo de estas políticas del Estado se alcanza especialmente en el siglo XX, en que la Revolución Mexicana “en sus diversas etapas y vertientes reivindica los derechos agrarios de las comunidades indígenas, pero no su cultura, salvo para integrarla a pedazos fragmentados al patrimonio de la cultura nacional” (Stavenhagen, 2013, p. 25). Stavenhagen, como otros autores, presenta una crítica a la construcción del nacionalismo en detrimento de las comunidades indígenas bajo el programa indigenista. Al respecto, Bartolomé (2017) destaca que,

este proyecto estatal uniformador, calificado como indigenismo de “incorporación” estaba protagonizado por sinceros humanistas, muchos de ellos ubicados en altos cargos públicos y que *deseaban lo mejor para los indígenas, pero lo mejor era que dejaran de serlo* [énfasis añadido]. Se trataba de la expansión de un credo revolucionario, del que eran portadores un grupo de fervorosos militantes. Todo el esfuerzo y el apostolado redentor del indigenismo fueron orientados hacia la desaparición del indígena. Ese “otro”, a quien se adjudicaba la culpa de la heterogeneidad que impedía a México concretarse como nación “moderna”, debía desaparecer para dar lugar a la supuesta síntesis cultural que construiría la nación imaginada por sus ideólogos. (p. 44; comillas en el original)

Las políticas públicas y el proceso de la modernización en México ya se han abordado en páginas anteriores. Como se ha visto también la reflexión creciente sobre los efectos de la constitución del estado Moderno tuvo como consecuencia el desarrollo de una crítica desde el interior de las comunidades. Aquí se resaltan las experiencias desde los pueblos indígenas, incluyendo la reflexión de pensadores indígenas que observan los efectos de estos procesos localmente:

Los pueblos originarios de Oaxaca son víctimas de un etnocidio feroz a partir de la constitución de la nación mexicana y del Estado nacional, que fomenta y protege el desarrollo del capitalismo durante los siglos XIX y XX. . . este proceso

devastador se llevó a cabo en territorios ocupados durante siglos por dichos pueblos. (Maldonado, 2011, p. 45)

Ante tal panorama, la propuesta de resistencia de los pensadores indígenas ha sido interpretada como la tarea de *descolonizar*. Una tarea que, entre otras cosas, se apoya en la recuperación del imaginario social originario (Maldonado, 2011, p. 45), y que se apunala en la concientización. Para algunos, la concientización radicaba en formar una conciencia de clase. Para otros, el objetivo era la *conciencia étnica* [énfasis añadido] (2011, p. 9). Esta última, proponía la revitalización étnica acompañada o fundamentada en una actitud de autoafirmación frente a la sociedad nacional y frente a otros grupos étnicos como forma de acción política (Nahmad Sitton, 1992, p. 664). Para una definición de descolonización que se ha extendido en el continente, multiplicado por una colectividad originaria sirva la siguiente:

La descolonización significa revertir la cristalización en los huesos de la violencia colonial contra las estructuras, instituciones y formas de dominación colonial. Significa alternativamente la deconstrucción, el desmontaje (desandando el camino) de los engranajes, las maquinarias y las prácticas de la colonialidad, lo que también implica la desconstitución [sic] de subjetividades sumisas, domesticadas y sometidas, así como la constitución de subjetividades de resistencia, de emancipación, abiertas a distintos posicionamientos del sujeto liberado en sus condiciones individuales, grupales, colectivas, comunitarias y multitudinarias. (Prada, 2012, p.47; refiriéndose parcialmente a Fanon, 1977)

En este contexto político e ideológico, surge el pensamiento indiano de la comunalidad, que ya ha sido mencionado en páginas anteriores y que se ha manifestado en acciones que buscaban cumplir la tarea de *descolonizar*:

. . . la intención principal de las luchas de los pueblos originarios era la recuperación de la vida comunitaria, la restauración de la comunidad. Significaba sobre todo luchar contra los caciques despojadores y el partido oficial [Partido Revolucionario Institucional (PRI)] a partir de volver a tener el poder en la

asamblea comunitaria. Significaba por primera vez *encontrar conscientemente los cimientos de lo originario en la comunidad mesoamericana y en su modo de vida* [énfasis añadido], disponiéndose a fortalecerla a través de diversos modos, uno de ellos la educación. (Maldonado, 2011, p.10)

En ocasiones, el propósito de fortalecer la cultura propia se manifiesta en términos de “resistencia”, vinculándose con la identidad cultural. Pero relacionándose también con la defensa y conservación de recursos y bienes culturales. Aquí encuentra un vínculo con la comunalidad, pues no se trata solamente de un reclamo por garantías individuales, sino por recursos y bienes comunes a la colectividad:

A primera vista, la resistencia podría ser considerada como la defensa de la vida y de los derechos humanos, de las garantías individuales y de todos los derechos consagrados en la Constitución. Pero profundizando en su análisis, podemos señalar que la resistencia es también la defensa y conservación de los recursos y bienes, así como de la identidad. (Rendón Monzón, 2003, p. 40)

En las observaciones que han hecho los pensadores indígenas, se pueden ver semejanzas con las críticas que circulaban en los años ochenta describiendo los efectos de la integración de la población indígena a la categoría de ciudadano como una *desindianización*. Dicho proceso llevaba a caracterizar a “sectores sociales que asumen hoy una identidad no india” (Bonfil Batalla, 1989, p. 73). Esto ocurría como consecuencia de una “. . . represión política y cultural del Estado, que generó una estigmatización de la condición étnica, percibida como una ciudadanía de segunda clase” (Bartolomé, 2017, p. 39). Ante esta situación,

víctimas del racismo, de la explotación económica, de la exclusión social y la opresión política, millares de indios trataron de dejar de ser ellos mismos para intentar parecerse al modelo de ciudadano que el Estado criollo imponía como “lo mexicano”. (Bartolomé, 2017, p. 40; comillas en el original)

En otras lecturas, esta condición de abandono de la identidad étnica a cambio de la pertenencia a un país moderno se interpreta como “blanqueamiento”. La mezcla a la que la identidad latinoamericana se refería “estaba sesgada hacia lo blanco” (Wade, 2000, p. 42). Una vez que la discusión giró hacia la diferencia de “raza” para referirse al proceso de adoptar prácticas y valores occidentales se hizo notable la carga semántica del racismo. En el caso mexicano, para llevar a cabo la construcción cultural de la nación “el Estado asumió unos imaginarios referentes occidentales, a pesar de la diversidad constitutiva del ámbito donde aplicó su hegemonía” (Bartolomé, 2017, p. 41). En sus avances, la descolonización se ha mostrado como una resistencia al proyecto occidentalista, desarrollista, y racista de la modernidad.

Simultáneamente, la crítica decolonial ha considerado que la teoría no puede venir solamente desde fuera o desde centros de expertos, y que la idea plena de la descolonización debe complementarse con las acciones prácticas (praxis) y con el discurso de quienes han sido sometidos por el colonialismo:

Para que la dimensión de apertura hacia los “otros” del discurso posmoderno sea igualitarista y democratizadora, hace falta que la teoría poscolonial no se contente con tomar la palabra en representación de la alteridad . . . Hace falta que renuncie a ciertos privilegios de delegación-representación (hablar en lugar de, en nombre de) dejando que la alteridad se hable a sí misma y quiebre la autorreferencialidad del debate metropolitano con voces de otras partes. (Richard, 1993, p. 215)

Consecuentemente, la afirmación desde el pensamiento indígena también hace eco del principio decolonial: “La interpretación de la vida tiene que ser de la propia gente para ella misma” (Rendón Monzón, 2003, p. 99). En este sentido, estas posturas representan una forma, llámese de resistencia o descolonización que surge desde la periferia misma. Se fundamenta en actos concretos de la cotidianidad:



Los observadores externos no niego que han aportado conceptos tan importantes como aculturación, colonialismo interno . . . Nosotros tenemos que hacer nuestra propia conceptualización. De entrada partimos de la participación, con un fruto concreto que es el trabajo y en tercer lugar una actividad cotidiana que es la *comunalidad* [énfasis añadido]. (Rendón Monzón, 2003, p. 99)

En años más recientes, los estudios poscoloniales con esta visión periférica han propuesto un “lenguaje crítico común de descolonización” (Grosfoguel, 2006, p. 44), que busca dar cabida las distintas voces y “particularidades locales en las luchas contra el patriarcado, el capitalismo, la colonialidad y la modernidad eurocentrada desde una diversidad de proyectos históricos descoloniales epistémicos/éticos” (2006, p. 45). El campo de los estudios sobre la descolonización se caracteriza por abarcar esta heterogeneidad de perspectivas, que tienen detrás vivencias particulares al interior de sus propios territorios y comunidades.

### ***3.2.2 Problemáticas de la Identidad Étnica***

Los estudios historiográficos sobre la Antropología en México, particularmente en el periodo de consolidación del nacionalismo, ponen en evidencia el papel de esta disciplina al usar la categoría “indígena” no para simplemente *designar* a una persona, sino de fondo sostener una práctica “opresiva y siempre asociada el poder estatal” (López Caballero, 2017, p. 27). Lo cual asumía “una noción casi ‘mítica’ de la indigeneidad como una característica construida fuera del tiempo, casi sin historia” (2017, p. 27; comillas en el original). Este propósito se asocia a la consolidación de las culturas indígenas como una alteridad que problematiza la homogenización de la nación mexicana.

Con el apoyo de las teorías posmodernas que proponen la ruptura de las dicotomías tradicionales entre centro y periferia, y por lo tanto trastocan la supuesta “alteridad”, cada vez son más frecuentes las discusiones sobre la etnicidad como rasgo identitario. Así, en *Beyond Alterity*, López Caballero, Acevedo-Rodrigo y Eiss (2018)

cuestionan la identificación de lo “indígena” o “indio” con una alteridad mediada a través de las prácticas, objetos o discursos. Se cuestionan los procesos metodológicos de la antropología cuando las preconcepciones de la indigeneidad en estas representaciones se encuentran desplazadas. Los “indios” ya no parecen “indios”:

Do we give up looking at [practices] because they are not “authentic”, or because of the potential risk of reducing the effectiveness of political arguments from subaltern sectors? Do we include them in an analytic scheme that displaces that authenticity to the intimate and hidden terrain of everyday resistance, thus confirming that what is proper to being indigenous is finally to be, surreptitiously, “other”? Or do we simply accept that we have to modify our own notions of what it is to be indigenous? [¿Renunciamos a mirar prácticas porque no son “auténticas”, o por el riesgo potencial de reducir la eficacia de los argumentos políticos de los sectores subalternos? ¿Los incluimos en un esquema analítico que desplaza esa autenticidad al terreno íntimo y oculto de la resistencia cotidiana, confirmando así que lo propio del ser indígena es finalmente ser, subrepticamente, “otro”? ¿O simplemente aceptamos que tenemos que modificar nuestras propias nociones de lo que es ser indígena?] (López Caballero, Acevedo-Rodrigo y Eiss, 2018, p. 5; traducción propia)

Ante el reto de que lo indígena se encuentra en la contemporaneidad desplazado, el enfoque de estos autores es moverse del estudio de identidades al estudio de *procesos* de identificación. Reconocen que las categorías se imponen como un ejercicio de poder y como un proceso permanente que legitima al estado-nación. La alteridad bajo la categoría “indígena” está en relación de oposición con una identidad nacional presumiblemente mestiza. Sin embargo, en términos sociológicos y lingüísticos es cada vez menos posible distinguir a los indígenas de la mayoría de la población, a la que usualmente se llama mestiza.

La estrategia que siguen López Caballero, Acevedo-Rodrigo y Eiss consiste en preguntar si el problema no es la definición de “indígena”. Como resultado de los

movimientos sociales que han generado una toma de conciencia étnica, el término “indígena” en Latinoamérica se ha usado con connotaciones positivas. La identificación como “indígena” tiene una dimensión política y como otras identidades es una categoría compleja y dinámica que opera en una red de significados relacionales. Agrupa a la gente en oposición a una identidad nacional que en el imaginario colectivo es mestiza (López Caballero, et al., 2018, p.8). Pese a que esta alteridad es siempre problemática, se ha conseguido, mediante su uso, agrupar una serie de discursos de grupos que desde la subalternidad reclaman derechos de acuerdo con su estatuto como originarios o nativos a sus territorios y locaciones étnicas.

Se reconocen cambios en los procesos de las culturas indígenas, donde sin duda influyen procesos amplios, como los mencionados de la globalización y la hibridación. En *La emergencia indígena en América Latina*, Bengoa distingue a las culturas occidentales y urbanas de las “culturas indígenas” y el fenómeno que describe como “un discurso híbrido” que da lugar a “una cultura indígena de performance” (Bengoa, 2000, p. 30; refiriéndose en parte a García Canclini, 1989/2015). Mientras que toda la sociedad se encuentra en estos procesos, la explicación de los discursos indígenas se enfoca en factores étnicos:

Las nuevas identidades indígenas también son una combinación de múltiples culturas. . . La diferencia sería que las culturas latinoamericanas organizan sus discursos en torno al mestizaje y las culturas indígenas organizan los elementos foráneos que incorporan en torno a la “pureza étnica”, a la autoidentidad fundamentada en ser los primeros habitantes, los originarios. Ambos son pastiches de muchos elementos, pero organizados de manera radicalmente diferente. (Bengoa, 2000, p. 129; nota al pie)

Para Bengoa, como lo ha planteado Canclini respecto a la hibridación, como posibilidad de entrar y salir en la modernidad, “la emergencia indígena es la existencia de un nuevo

discurso identitario . . . un discurso de identidad étnica arraigado profundamente en la tradición, pero con capacidad de salir de ella y dialogar con la modernidad.” (Bengoa, 2000, pp. 128-129). El matiz es que “combina diversas peticiones de orden económico y material con la exigencia de respeto por la diversidad cultural y con la gestión de la propia especificidad étnica” (Bengoa, 2000, p. 25).

La complejidad de las identidades étnicas presenta otra arista al considerar el problema epistemológico de aproximarse a la “etnicidad” y la “indigeneidad”. En el análisis de la etnicidad y la cultura, Dietz (1999) identifica desafíos para el estudio de los “nuevos movimientos indígenas”. La etnicidad suele ser la condición bajo la cual los sujetos se inscriben en sus relaciones sociales como grupo, con otros grupos, y con las estructuras sociales, culturales y nacionales. “La etnicidad es un constructo social, no primordial de un determinado grupo, que —al igual que el nacionalismo— recurre a . . . primordializaciones” Dietz (1999, p. 66; guiones en el original).

Para cada uno de los constructos teóricos que enuncian la primordialización, Dietz forma dicotomías asociándolos con su realización en la cultura. Así, argumenta que hay una “substancialización biologizante” que se realiza en las “metáforas de parentesco”; una “temporalización mitologizante” que se lleva a cabo a través de la “invención de tradiciones”; y una “territorialización aboriginalizante” en la continuidad del espacio propio (1999, p. 66). En estas tres operaciones se alude a la biología, el mito y el territorio. Estas operaciones que construyen la etnicidad suceden en relación con el exterior de los grupos. Se dirigen hacia estructuras sociales más amplias, el estado-nacional u otros grupos. Ahora bien, Dietz señala también la participación de factores diversos que a su vez restringen estos constructos identitarios de auto-primordialización. Primero, los efectos estratificantes, a causa de las desigualdades socioeconómicas, al interior del grupo étnico y frente a la posición de los demás grupos de la sociedad mayor; luego, la relación

conflictiva con el Estado-nación homogenizante que también busca imponer sus primordializaciones, y que los grupos étnicos confrontan mediante respuestas contrahegemónicas; y por último, el recurso a hacer consistir “marcadores étnicos” como evidencia de diferencia étnica específica que norman la praxis cultural (p. 66-67). Tomando esto en consideración, para estudiar las dinámicas primordializantes y homogenizantes es pertinente tomar en consideración una perspectiva relacional (Escalona Victoria, 2016; Olivos Santoyo, 2020), como alternativa a la postura esencialista, o sustancialismo.

Escalona Victoria esboza los siguientes principios para tomar una postura relacional: los sujetos son resultado de procesos y relaciones históricas y por lo tanto no están constituidos de manera definitiva; se requiere un enfoque dirigido no a la condición del ser sino a su configuración contemporánea, en un momento específico; atender las contradicciones cotidianas incluyendo las relaciones e identificaciones entre los sujetos incluyendo al investigador; considerar la configuración histórica y las contradicciones inmediatas de los sujetos, permite vislumbrar el discurso y prácticas posibles; los sujetos se consideran un vehículo para el análisis de los procesos y sus relaciones expresadas en todos los objetos (Escalona Victoria, 2016, pp. 86-87).

### ***3.2.3 Nuevas Etnicidades***

A diferencia de otros conceptos incluidos en este marco teórico, para los que se ofrecen genealogías latinoamericanas, el de *nuevas etnicidades* se ha trasladado desde el ámbito anglosajón de los estudios culturales al contexto latinoamericano. En la introducción al volumen reunido de textos de Hall, sus compiladores (Restrepo, Walsh y Vich, 2013) señalan cinco perspectivas que justifican la inclusión de las ideas del pensador jamaicano a la “tradición académica latinoamericana”: el cuestionamiento al eurocentrismo como marco único para el trabajo teórico; la importancia de las categorías de “raza” y

“etnicidad” como bases del análisis social; una conceptualización materialista de la cultura, pero no reducida al factor económico; una perspectiva que conecta los asuntos de multiculturalismo, comunidad y Estado-nación; y finalmente la vocación política de los estudios culturales (2013, pp. 7-12). Estas perspectivas son relevantes para la cultura compleja en Latinoamérica y se aprecian en la propuesta conceptual de *nuevas etnicidades*.

Influido por la teoría poscolonial, Hall sitúa el asunto de la etnicidad en el lugar central de la desestabilización de la identidad del sujeto moderno. Para Hall, más allá de categorías esencializantes como raza, territorio o nacionalidad, el concepto de *etnicidad* “reconoce el lugar que juega la historia, el lenguaje y la cultura en la construcción de la subjetividad y de la identidad” (Hall, 1987/2013, p. 316). En definitiva, se trata de deshacer cualquier relación estable entre “etnicidad” y alguna categoría universalista. Desde este punto de vista, la construcción subjetiva de la identidad toca las particularidades étnicas y constituye el lugar de la enunciación, el lugar desde donde se habla. Así, la “etnicidad” se considera una locación singular, no condicionante, aunque crucial para una construcción identitaria (1987/2013, p. 317) y que, para el sujeto moderno, se encuentra fuera del centro que alguna vez la rigió.

Este proceso de descentramiento ha sido posible, según Hall, por “cuatro grandes descentramientos en la vida intelectual” (1989/2013, p. 348) y en la modernidad occidental cuyos efectos son la desestabilización de la identidad. Para tres de ellos, Hall se refiere a los pensadores que los han identificado. Marx recupera la idea central de que las condiciones sociales, preceden a los sujetos, y que debido a ello “siempre hay *condiciones* de la identidad que el sujeto no puede construir. *Los hombres y mujeres hacen la historia, pero no en condiciones elegidas por ellos.*” (Hall, 1989/2013; p. 348; refiriéndose a Marx; énfasis en el original). Con Freud, Hall retoma la idea de la existencia

del pensamiento inconsciente, inaccesible al propio sujeto, que, aunque produzca efectos en la identidad, es siempre desconocido en su totalidad: “no es posible para uno mismo reflexionar y conocer totalmente su propia identidad puesto que [uno] está no sólo formado mediante la práctica de otras estructuras y discursos, sino también por una relación compleja con la vida inconsciente” (1989/2013, p.349; refiriéndose a Freud). De ahí que lo más íntimo del sujeto quede despartado de su construcción identitaria. Un tercer descentramiento sobre la identidad se produce porque el sujeto habla con una lengua que forma parte del pasado. En el uso cotidiano de la lengua,

no existe expresión tan novedosa o creativa . . . que no contenga rastros de cómo se ha hablado esa lengua antes de que abriéramos la boca. Así, siempre estamos dentro de la lengua. Decir algo nuevo es ante todo reafirmar los rastros del pasado que están inscritos en las palabras que utilizamos. (1989/2013, p. 349)

Esto no condiciona al sujeto a permanecer inscrito en las palabras que le han sido heredadas. Sin embargo, la tarea no es fácil. “Para decir algo nuevo hay que desplazar primero todas las viejas cosas que las palabras significan, hay que disputar un sistema entero de significados” (p. 349). Ya sea a través del estudio de las condiciones sociales, o por el descubrimiento del pensamiento inconsciente, o la perspectiva de la lengua como un sistema de la colectividad histórica, queda subrayado que el sujeto no es un agente en dominio absoluto de su identidad y que las colectividades no son estables. Con la influencia de Nietzsche, Hall identifica como “el cuarto descentramiento de la vieja lógica de la identidad” (p. 350) el “final de la noción de verdad directamente relacionada con los discursos occidentales de la racionalidad” (p. 350). El pensamiento occidental se descubre como una más de las formas particulares de conocimiento, aunque ligada al poder histórico. Es en esta constelación que la identidad nacional, construida desde el poder, se devela en su valor de verdad homogenizante y universalizante:

El acoplamiento entre el conocimiento y el poder es lo que hizo Verdadero [sic] ese régimen, lo que permitió a ese régimen hablar de la identidad, en nombre de la verdad, para el resto del mundo. (Hall, 1989/2013, p. 349)

Hay que recordar que Stuart Hall trabaja desde una experiencia personal que antecede a su dilucidación teórica. Hace del terreno de formación identitaria el “punto inestable” en el que las historias subjetivas que lo constituyen, aquellas que son excepcionalmente reacias a ponerse en palabras, se encuentran con las narrativas de la historia cultural. En ello, su locación como migrante fue definitoria:

Identity is formed at the unstable point where the “unspeakable” stories of subjectivity meet the narratives of history of a culture [énfasis añadido]. And since he/she is positioned in relation to cultured narratives which have been profoundly expropriated the colonized subject is always “somewhere else”: doubly marginalized, displaced always other [énfasis en el original] than were he or she is, or is able to speak from. [La identidad se forma en el punto inestable donde los relatos “indecibles” de la subjetividad se encuentran con los relatos de la historia de una cultura. Y puesto que se posiciona en relación con las narrativas de la cultura que han sido profundamente expropiadas, el sujeto colonizado está siempre “en otro lugar”: doblemente marginado, desplazado, siempre distinto de donde está o es capaz de hablar.] (Hall, 1987/1996, p. 44; traducción propia)

En tanto estas narrativas anteceden la experiencia subjetiva, el sujeto “colonizado” se encuentra *fuera* de esas narrativas. De esta reflexión que parte de su experiencia como ser migrante, lo que se había pensado como disperso y fragmentado se convierte en la representación de la experiencia moderna. Hall articula a través del término etnicidad una serie de dinámicas que cruzan la subjetividad:

El término etnicidad reconoce el lugar que juega la historia, el lenguaje y la cultura en la construcción de la subjetividad y de la identidad, al igual que el hecho de que todo discurso está localizado, posicionado, situado, y de que todo conocimiento es contextual. La representación es posible solo porque la enunciación siempre está producida dentro de códigos que tienen una historia, una



posición dentro de las formaciones discursivas de un espacio y tiempo particular. (Hall, 1987/2013, pp. 316-317)

La construcción de la identidad étnica y sus representaciones están íntimamente relacionadas con la subjetividad. Hall identifica dos tipos de políticas de la identidad que no se excluyen, sino que se mantienen en tensión. Una de ellas esencialista y la otra contingente y heterogénea. La etnicidad participa en constituir, no de manera sólida y determinante, sino en formaciones e instantes, la identidad, la representación y la pertenencia. Las posibilidades de una concepción renovada de “eticidad” sería una contraparte a los viejos discursos de nacionalismo y de identidad nacional. El alcance es romper el vínculo entre etnicidad e identidad nacional. Estos nuevos significados no están asignados, se presentan para insistir en la diferencia con base en que cada identidad tiene un lugar, está posicionada, en una cultura, en una lengua, en una historia (Hall, 1987/1996, pp. 118-119). Para Hall, la etnicidad es su manera de pensar las relaciones entre la identidad y la diferencia.

Así que la relación de la etnicidad con el pasado no es sencilla, no es una relación esencialista sino construida. Es construida en la historia, es en parte construida políticamente. Forma parte de la narrativa. Así que esta clase de nueva etnicidad —de las etnicidades emergentes— tiene una relación con el pasado, pero es una relación en parte a través de la memoria, en parte a través de las narrativas, que se tiene que recuperar. Es un acto de recuperación cultural. (Hall, 1989/2013, p. 356)

En síntesis, el término *nuevas etnicidades* significa dar cabida a todas las formas de construcción identitaria bajo fenómenos globales. Cabe señalar que el término *nuevas identidades* aparece en Bengoa sin conexión explícita a Stuart Hall, pero aún incluye en su idea los efectos de la modernidad y la globalización:

Los indígenas de hoy, en forma imaginativa y a veces maravillosa, recrean un discurso acerca de lo que ha sido nuestro continente, y también acerca de lo que ellos han sido y son. Es el surgimiento de “nuevas identidades”. Son discursos

sobre el pasado llenos de ideas sobre el futuro. *Son apuestas a una combinación de discursos recuperados de las más diversas culturas que componen la actual modernidad* [énfasis añadido]. Son los discursos que entusiasman a buena parte de nuestra América, porque reúnen la tradición milenaria de nuestras culturas, con la necesaria apuesta a vivir en el futuro y en el mundo moderno. (Bengoa, 2000, p. 21; comillas en el original)

En esta conceptualización tiene lugar el ejercicio de prácticas de construcción discursiva, de invención, de elaboración de narrativas bajo las cuales los sujetos mismos pueden explicarse a sí mismos. Como en la experiencia de Hall como migrante, los fenómenos contemporáneos llevan a los sujetos a esta argumentación de su identidad.

### ***3.2.4 Interculturalidad, Pluralismo y Descolonización***

El paradigma de la interculturalidad se ha desarrollado desde una conceptualización estática y reificada de la cultura hacia tener matices críticos y descoloniales, en relación con el nacionalismo y la etnicidad. Por una parte, “la interculturalidad desde la perspectiva hegemónica del Estado implica que haya una pedagogía oficial de la otredad, del lidiar con los otros aún-no-nacionales” (Dietz, 2017, p. 200). Esta perspectiva se origina en las políticas del multiculturalismo con el sentido normativo de regular la interacción de grupos de diversas culturas en un mismo territorio. No obstante, se pueden identificar posiciones políticas progresistas o conservadoras respecto al “multiculturalismo” (Olivé, 2004, p. 54). El multiculturalismo ha servido al discurso nacionalista para justificar la exclusión de un grupo y la supremacía de otros. En Estados Unidos se asocia con políticas de “discriminación positiva” hacia grupos hispanos o afroamericanos con la concesión de derechos para “cultivar sus tradiciones, su lengua, su cultura en general, y que esto se refleje . . . en las oportunidades de desarrollo de los miembros de esos grupos generalmente discriminados y relegados” (2004, p. 55). En contraste, Olivé reconoce que,

el multiculturalismo en América Latina y en México se ha asociado con la defensa de la identidad, de la autenticidad y de la autonomía de los pueblos originarios, en donde están en juego las identidades personales de millones de individuos, así como su autenticidad y su capacidad de actuar como agentes morales. (Olivé, 2004, p. 55)

Diversos autores han señalado la dinámica de poder en relación con las políticas públicas que necesariamente indican un dominio o control central hacia las minorías. Para Dussel, “la estructura misma de ese Estado multicultural tal como se institucionaliza en el presente es la expresión de la cultura occidental y restringe la posibilidad de sobrevivencia de todas las demás culturas” (Dussel, 2016, p. 42). En el mismo tenor, Ana María Guasch cuestiona el multiculturalismo institucionalizado y su influencia en la exhibición de artistas no occidentales:

el multiculturalismo institucional es un instrumento regulador desarrollado por Occidente para afianzar su hegemonía cultural y perpetuar la jerarquía según la cual los artistas occidentales obtienen su reconocimiento sobre la base de sus propios méritos individuales, mientras que los artistas no occidentales son únicamente aceptados en la medida en que representan a una comunidad étnica y una cultura local a la que ellos o sus ancestros pertenecen. (Guasch, 2016, p. 76)

Barabas plantea que la inclusión de pueblos originarios o indígenas en la categoría de minorías es problemática, ya que estos grupos difieren de los inmigrantes y otros grupos culturalmente diversos en que sus derechos se fundamentan en la ascendencia histórica y los vínculos territoriales milenarios, mientras que los inmigrantes carecen de una historicidad y territorialidad previas a la conformación de los estados nacionales. En consecuencia, los pueblos autóctonos no pueden ser considerados minorías dentro de una situación de multiculturalismo (Barabas, 2014, párr. 6). Así, la visión hegemónica se ha visto reconceptualizada en los diversos contextos donde se piensa y define la interculturalidad. Dietz reconoce que en el Norte global ésta se identifica cada vez más

con “una noción de diversidad de índole constructivista, anti-esencialista e interseccional” (Dietz, 2017, p. 204), que descansa en consideraciones de la cultura y de la identidad fuera de sus esencialismos.

En México, la interculturalidad entró al ámbito de las políticas públicas durante la administración de Vicente Fox Quezada, sobre un escenario social que ya manifestaba cambios desde la década de 1980 (S. E. Hernández, 2022, p. 12 ). Se reconoce que las políticas públicas interculturales han surgido como una respuesta de los Estados nacionales ante “las demandas de los pueblos indígenas y afrodescendientes de ser reconocidos como sujetos de derecho desde su diferencia cultural” (2022, p. 15). Este movimiento social, como se ha mencionado, se avivó desde la conmemoración del quinto centenario de la llegada de los europeos a América en 1992. Ante la ausencia de políticas públicas interculturales consolidadas en México, lo que hay es una intención de “partir del reconocimiento de la herencia colonial conflictiva para construir una sociedad capaz de ser receptiva de otras formas de vida” (p.124). Una visión semejante, pero más radical se identifica en otras regiones del Sur global, donde se liga a un programa de descolonización:

las definiciones de interculturalidad. . . enfatizan su vínculo cercano con los movimientos sociales subalternos y emancipadores, que tienen como objetivo descolonizar los sistemas de conocimiento asimétricos y que parten de la memoria como tropo y de las relaciones Estado-sociedad. (Dietz, 2017, p. 204)

Un ejemplo de esta visión, la recupera Walsh en una construcción de la interculturalidad, que ha adquirido una “significación social, política y ética” (Walsh, 2007, p. 50; nota 4), en el movimiento indígena de Ecuador. La Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador propone la interculturalidad como una praxis política. Walsh argumenta que el constructo de la *interculturalidad*, en este contexto, es una configuración conceptual “otra”, en tanto, “no se basa en legados coloniales eurocéntricos ni en perspectivas de la

modernidad” sino que surge de un movimiento étnico social y no de una institución académica. Además, no se origina en los centros geopolíticos del norte global (Walsh, 2007, pp. 47-48).

Esta perspectiva ha tenido gran relevancia a lo largo de América Latina, especialmente en lo que respecta a la defensa de los derechos de las sociedades indígenas. Algunos autores contrastan el “multiculturalismo” con el “pluralismo” en el sentido en que el primero veía la interacción de diversas culturas como un problema a resolver por parte del Estado y el segundo como “un punto de partida necesario para pensar esa misma realidad” (Bartolomé, 2006, p. 120). Es decir, el pluralismo cultural tiene connotaciones positivas. Es una perspectiva que valora la diversidad cultural de una sociedad. En un contexto en el que los Estados promovían políticas integracionistas y asimilacionistas, el pluralismo cultural “se orientó a defender el derecho a la existencia física y cultural de las sociedades indígenas” (Bartolomé, 2006, p. 107). Barabas propone:

“el uso preferente de *pluralismo cultural*, utilizado por la antropología desde la década de 1980, para referirnos a situaciones interculturales en las que estén presentes los pueblos originarios. . . quienes en mayor o menor medida son sujetos de políticas públicas regionales y nacionales” (Barabas, 2014, párr. 12).

Para ejemplificar esta distinción, se encuentra el término “pluralismo jurídico” que destaca los efectos de los movimientos políticos de descolonización: “la visión tradicional del pluralismo jurídico surgió como una expresión de resistencia a la posición dominante de los estados nación a partir de los procesos de descolonización que tuvieron lugar durante las décadas del 50, 60 y 70” (Iannello, 2015, p. 757). El pluralismo jurídico implica una variedad de propuestas, que van “desde las interrelaciones entre sistemas jurídicos de tradición occidental y órdenes normativos indígenas; hasta el estudio de diferentes subsistemas jurídicos existentes en países industriales” (2015, p. 760). Con esta perspectiva se reconoce la existencia de múltiples sistemas de normas y valores que

coexisten en una misma sociedad. El pluralismo jurídico se enfoca comprender y fomentar el diálogo intercultural en el ámbito jurídico. Este diálogo intercultural, que Barabas considera como “el mecanismo que pone en acción la interculturalidad” (Barabas, 2014, párr. 14), es esencial para fomentar la igualdad y la justicia entre los diferentes sistemas y culturas.

Al respecto, desde la perspectiva de Dussel, el diálogo entre los creadores de sus propias culturas se ha vuelto trans-moderno, ya que su esfuerzo creador no surge del interior de la Modernidad, sino desde su exterioridad, o más bien, de su ser fronterizo. La exterioridad no es simplemente una negación de la Modernidad, sino la afirmación de una tradición distinta que desafía y subsume lo mejor de la misma Modernidad. La promoción y el desarrollo de la alteridad cultural de los pueblos postcoloniales deberían aspirar a un pluriverso trans-moderno y multicultural (con muchas universalidades) y no a una unidad globalizada, vacía e indiferenciada. Por el contrario, su estilo sería en favor de un diálogo crítico intercultural (Dussel, 2016, pp. 50-51). Este tipo de diálogo constituiría una herramienta para la construcción de sociedades más justas y equitativas.

### **3.3 Comunicación Multimodal y Textualidad**

En este apartado se definen términos utilizados en la conceptualización de los artefactos y prácticas de significación involucradas en este estudio.

#### ***3.3.1 Multimodalidad***

Partiendo de una definición amplia de cultura, ésta se conforma no solamente por los significados que se realizan sino también por los significados “potenciales” (Halliday, 1978/2013, p. 13). La cultura conforma las representaciones, artefactos, textos y actividades que a su vez permiten un sistema de identificación colectiva. Es decir que las conexiones entre objetos producidos y sus productores se establecen según los valores, ideologías o afiliaciones que promueven, y a través de los cuales, los individuos se

reconocen entre sí. A su vez, los fundamentos teóricos de la multimodalidad en la semiótica social la asocian a la cultura. Halliday resumió la expresión que se volvió fundamento teórico para el campo de los estudios multimodales: “[semiótica social] significa interpretar el lenguaje dentro de un contexto sociocultural, en que la propia cultura se interpreta en términos semióticos, como un sistema de información, si se prefiere esa terminología” (Halliday, 1978/2013, p. 10). En tanto sistema de información, el contexto sociocultural es la condición para la interpretación del lenguaje.

Las transformaciones de la teoría de Halliday en las siguientes décadas (Hodge and Kress, 1988; Kress 2010; Kress y van Leeuwen, 1996; van Leeuwen 2005) se enfocaron hacia diversos recursos semióticos y abrieron posibilidades de análisis con una orientación de la multimodalidad entendida como un fenómeno cultural que permite abarcar objetos disímiles, como los artefactos contemporáneos incluidos en el corpus de esta investigación, en tanto elementos constitutivos de un discurso representado a través de múltiples medios, modos y géneros. Al reconocer que esta creación de significados se distribuye en prácticas construidas social, cultural e históricamente, el análisis multimodal es tomado como una forma de análisis del discurso, en el sentido en que la multimodalidad sirve como una forma de describir prácticas y representaciones en su densidad y complejidad semiótica (Iedema, 2003, p. 39). Pese a la variedad de puntos de vista sobre la multimodalidad, se identifican varios supuestos compartidos por los distintos programas de investigación: primero, toda comunicación es multimodal; segundo, un análisis que se enfoque sólo o primordialmente en el lenguaje no da cuenta de manera adecuada de la producción de significado, de ahí que sea necesario incluir otros

modos en las indagaciones; tercero, cada modo posee *affordances*<sup>48</sup> específicas que surgen de su materialidad y de las historias sociales que moldean sus recursos para satisfacer necesidades comunicativas; y cuarto, los modos concurren, cada uno con un rol especializado en la producción de significados. De ahí que las relaciones entre los distintos modos sean clave para entender cada instancia de comunicación (Adami, 2016; Jewitt, 2014).

Ahora bien, en el análisis multimodal, el término “modo” se utiliza como una unidad heurística (Norris, 2004, p.11), como una herramienta conceptual para analizar las diferentes formas en que se comunican los significados. Dependiendo del enfoque que se adopte en análisis, puede ser de definido de manera flexible, Jewitt y Kress ofrecen una aproximación que resalta la relación entre la cultura y los modos como conjunto de recursos para la producción de significados:

Mode is used to refer to a regularised organised set of resources for meaning-making, including image, gesture, movement, music speech and sound-effect. Modes are broadly understood to be the effect of the work of culture in shaping material into resources for representation [Modo se utiliza para referirse a un conjunto organizado y regularizado de recursos para la creación de significado, que incluye imágenes, gestos, movimientos, musicales y efectos de sonido. Los modos se entienden ampliamente como el efecto del trabajo de la cultura al moldear el material en recursos para la representación]. (Jewitt y Kress, 2003, pp. 1-2; traducción propia)

Para indicar un acento crítico sobre el uso de la multimodalidad que caracteriza al discurso es conveniente traer a cuenta que también los modos se rigen por normas

---

<sup>48</sup> Este concepto es de difícil traducción al español, conecta tanto al uso material como cultural, histórico y social de un modo (Jewitt y Henriksen, 2016, p. 148). Proviene del ámbito de la etología (Gee 2014, p. 16; refiriéndose a Gibson, 1979) y la observación de los animales de su entorno de donde toman algo que les puede servir como herramienta. Por lo tanto, tiene implicaciones con la transformación de un objeto según una interpretación de sus posibilidades basada en la acción que se puede ejecutar con dicho objeto. Gee ha explorado esta relación entre los aspectos materiales del *affordance* y la actuación de identidades.



culturales e institucionales (Jancsary, Höllerer y Meyer, 2016, p. 182; Kress, 2010, p. 79). Así, siguiendo los fundamentos de la semiótica social, Ledin y Machin han marcado una diferencia entre un énfasis crítico con aquellas perspectivas que con una base sistémico funcional, mediante otros enfoques multimodales, se proyecta a diferentes materiales semióticos sin considerar los contextos sociales (Ledin y Machin, 2019b, pp. 541-546). Su propuesta, por el contrario, busca situar los textos en sus contextos:

So we argue the SFL [Systemic Functional Linguistics] approach is good for pointing to abstracted and linear patterns across instances of texts, but that a critical multimodal approach would benefit from the kind of notion of text we advocate, where texts are situated in actual contexts and set up communication in very concrete ways [Argumentamos que el enfoque de la Lingüística Sistémico-funcional es bueno para señalar patrones abstractos y lineales a través de instancias de textos, pero que un enfoque crítico multimodal se beneficiaría del tipo de noción de texto que defendemos, donde los textos se sitúan en contextos reales y establecen la comunicación de manera muy concreta]. (Ledin y Machin, 2019b, p. 546)

Se observa que, en la consideración del estudio de los textos multimodales, el contexto juega un papel importante para situar el significado. La influencia de los estudios discursivos, especialmente desde una perspectiva crítica, ha aportado claridad en el análisis de la multimodalidad. El discurso, por tanto, es una herramienta fundamental para analizar los textos multimodales y comprender su significado más allá de las características formales que ofrece la multimodalidad. Se presenta a continuación una definición de discurso.

### **3.3.2 *Discurso***

El término “discurso” como un constructo teórico ofrece la posibilidad de abordar el vínculo entre el lenguaje, o los signos en general, con las prácticas sociales. El análisis del discurso ha sido una herramienta fundamental para estudiar dos tipos de problemas

de investigación: la descripción de un fragmento textual cuya amplitud rebasa el nivel del enunciado y la correlación entre cultura y lenguaje, ambos vistos como formas de comportamiento, lingüístico y no lingüístico, respectivamente (Harris, 1952, p. 1). A su vez, la palabra discurso se relaciona con la subjetividad y la interpretación del sentido, pues da cuenta de la relación entre lengua, sujetos y sociedad, en tanto construcción e interpretación del significado se encuentran fundamentalmente ligados a las prácticas sociales.

El discurso es en este sentido, el lugar donde las formas sociales de organización se encuentran con los sistemas de signos en la producción de textos, y así reproducen o cambian el conjunto de significados y valores que forman una cultura (Hodge y Kress, 1988, pp. 6-7). Para Fairclough *un texto es el producto de un proceso de producción* y el término discurso es usado para referirse a todo el proceso de interacción social que da cuenta de la producción e interpretación del texto, así como las condiciones inmediatas del contexto situacional o las condiciones más remotas de las estructuras institucionales y sociales (Fairclough, 1989, p. 23-26).

Este sentido de proceso y acción social en la producción de textos se liga también al pensamiento de Foucault. En *La Arqueología del Saber* Foucault define el discurso enfatizando su “función enunciativa” (1969/2017, p. 178), como “un conjunto de *actos de formulación*, una serie de frases o de proposiciones [énfasis añadido]” (p.180), no meramente como “conjunto de actuaciones verbales...conjunto de signos” (p.180). Es decir, Foucault se aparta de considerar al discurso como una unidad de tipo lingüística mayor a la palabra o al texto sino que busca ahondar en el sentido de que “el discurso está constituido por un conjunto de secuencias de signos, en tanto que éstas son *enunciados*, es decir en tanto que se les puede asignar *modalidades particulares de existencia* [énfasis añadido]” (p.181), que aparecen como el “conjunto de enunciados que provienen de un

mismo sistema de formación” (p.181), y cuya formulación puede localizarse según coordenadas espacio-temporales y referirse a un autor, pero que a su vez se encuentra disperso. Estas aproximaciones sirven para identificar el discurso como una entidad trascendente al texto y simultáneamente presente en su producción particular.

### **3.3.3 Texto Multimodal**

La ampliación y problematización del texto multimodal ha sido abordado y se ha diversificado para incluir textos producidos digitalmente como textos transformados por las producciones masivas, incluyendo videos, series de televisión en línea producciones musicales audiovisuales, *video chats* y presentaciones de *power point* para examinar los retos de un análisis textual tradicional al tratar con textos multimodales (Adami y Kress, 2014). Por otra parte, mientras que en sus inicios los estudios multimodales atendían especialmente las unidades materiales como de comportamiento de tipo paralingüístico: gestos, movimiento, postura, actualmente “the focus has shifted to the multimodal *text* as the site of meaning-making activity” [el enfoque ha pasado al *texto* [énfasis añadido] multimodal como el sitio de la actividad de construcción de significados] (Baldry y Thibault, 2010, p. xv). En el campo multimodal surge una definición avocada a la materialidad de los modos utilizados para producir un texto:

A text can be defined as a unit that is produced as a result of deploying any semiotic modes that a medium might provide in order to produce a particular and intended structuring of the material of the medium's canvas so as to support interpretation by appeal to those semiotic modes. That is, expressed more simply, a text is what you get whenever you actually use the semiotic modes of a medium to mean something. [Un texto puede definirse como una unidad que se produce como resultado del empleo de cualquier modo semiótico que un medio pueda proporcionar para producir una estructuración particular y deliberada del material del soporte del medio con el fin de sostener la interpretación apelando a esos modos semióticos. Es decir, expresado de forma más sencilla, un texto es lo que

se obtiene cada vez que se utilizan los modos semióticos de un medio para significar algo] (Bateman, Wildfeuer y Hiipala, 2017, p. 132).

Entendiendo que el texto multimodal se toma como unidad heurística, “como una unidad significativa, como un material y punto de partida dentro de una red de comunicación” (de Toro, 2004, p. 293), la noción de texto de Bajtin como objeto cultural permite reconciliar una bifurcación que podría surgir desde perspectivas filológicas o semióticas centradas en el texto.

Al referirse a la obra de Dostoyevski, Bajtin observa la *polifonía* en la novela a través de la escritura que da existencia a sus personajes, la presencia de múltiples voces en la novela que representan una pluralidad de consciencias, sujetos de su propio discurso significativo no solamente objetos del discurso autoritativo del autor (Bakhtin, 1963/1984, pp. 6-8). Con la participación de múltiples voces y múltiples consciencias se opone un principio dialógico al monólogo que se establecería proveniente de una sola voz. Con ello, para Bajtin el discurso es heteroglósico, aparece en la caracterización de la estilística de la novela como una aparición de las múltiples voces sociales introducidas en la novela mediante el discurso (*speech*) del autor, de los narradores, del uso de géneros distintos y la voz de los personajes (Bakhtin, 1934/1981, pp. 262-263). Este sentido de los objetos materiales como mediación del significado ha estado asociada anteriormente con el uso de los signos. Bajtin la presentaba así:

Todos los productos de creatividad ideológica —obras de arte, trabajos científicos, símbolos y ritos religiosos— representan objetos materiales, partes de la realidad que circundan al hombre . . . no tienen existencia concreta sino mediante el trabajo sobre algún tipo de material . . . únicamente llegan a ser una realidad ideológica al plasmarse mediante las palabras, las acciones, la vestimenta, la conducta y la organización de los hombres y de las cosas, en una palabra mediante un material sígnico determinado. (Bajtin, 1928/1994, p. 46)

Bajo estas denominaciones bajtinianas, la noción de “texto” queda fortificada por la intertextualidad encontrada en sus investigaciones en la novela “en tanto en ella se entretienen e integran distintos discursos, niveles de lengua, modalidades de habla y, por añadidura, distintas formaciones ideológicas” (Legrás, 2009, p. 271). De otra manera, más intuitiva,

If textual analysis involves analysing texts, then —what exactly is a text? Answer: whenever we produce an *interpretation* of something’s *meaning* —a book, television programme, film, magazine, T-shirt or kilt, piece of furniture or ornament— we treat it as a text. A text is something that we make meaning from. [Si el análisis textual involucra analizar textos, entonces —qué es exactamente un texto? Respuesta: cada ocasión que producimos una *interpretación* del *significado* de algo —un libro, un programa de televisión, película, revista, playera o *kilt*<sup>49</sup>, un mueble o adorno— lo tratamos como texto. Un texto es algo de lo cual producimos significado] (McKee 2003, p. 1; cursivas en el original)

### 3.3.4 Contexto e Intertextualidad

Ahora bien, como se ha visto considerar el contexto para la interpretación de los textos es una condición inevitable. Para Halliday, superar el enfoque meramente lingüístico en el estudio de las oraciones apuntaba a enfatizar *el contexto*:

El lenguaje no consiste en las oraciones, consiste en el texto o en el discurso: el intercambio de significados en contextos interpersonales de uno u otro tipo. Los contextos en que se intercambian significados no están desprovistos de valor social; un contexto verbal es en sí una construcción semiótica, con una forma (derivada de la cultura) que capacita a los participantes para predecir características del registro prevaleciente y, por tanto, para comprenderse los unos a los otros a medida que siguen adelante. (Halliday, 1978/2013, p. 10; paréntesis en el original)

---

<sup>49</sup> Prenda tradicional escocesa masculina similar a una falda.

Wodak considera que el contexto se identifica en cuatro niveles: el texto inmediato del evento comunicativo; las relaciones intertextuales e interdiscursivas entre enunciados, textos, géneros y discursos; lo social extralingüístico, ambiental, marcos institucionales; y el contexto sociopolítico e histórico más amplio en el que las prácticas discursivas están incluidas (Wodak, 2011, pp. 628-629). A su vez, una atención al contexto de la obra y simultáneamente la historicidad del lenguaje en la producción de las obras se toma en cuenta en la forma en que la intertextualidad está influenciada por las ideas de Bakhtin quien, en su análisis de las obras literarias como obras culturales, traía a cuenta las situaciones sociales específicas que participaban en la construcción del sentido:

No solamente el significado de los enunciados sino también el hecho único de su enunciación es de significatividad histórica y social, como también en general, es el hecho de su realización en el aquí y ahora, en circunstancias determinadas, en un cierto momento histórico bajo las condiciones de una situación social dada. (Bakhtin, 1935/1986, p. 66)

El conocimiento del lenguaje que hace posible la interpretación es siempre social e histórico y no corresponde únicamente a las estructuras gramaticales. Ya sea que se oriente en teorías postestructuralistas o bakhtinianas, el estudio de la intertextualidad aporta la posición de que todos los textos son plurales, abiertos inclusive a los presupuestos del propio lector, sin límites precisos o definidos y siempre involucrando la expresión o represión de las voces dialógicas que existen en la sociedad. Por ser abierto, su interpretación no trata de establecer una interpretación absoluta sino de capturar su densidad según las posibilidades de significación que alcanza precisamente por su carga histórica y social. Esta perspectiva sobre los textos permite considerar a los objetos de análisis como unidades significativas, pero no unidades cerradas y finitas sino sujetas a la interpretación.

Por otra parte, la intertextualidad ha servido como garantía de textualidad, aquello que caracteriza a los textos, es decir que, un texto es inherentemente intertextual (Fairclough, 1992, p. 270; Legrás, 2009, p. 274). Desde esta perspectiva el estudio de los objetos culturales como textos aporta conocimiento sobre la intertextualidad de sus relaciones:

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad (L. Zavala, 2007, pp. 27-28)

Este reconocimiento de la intertextualidad como fenómeno ligado sociohistóricamente a la cultura ha sido igualmente tomado en cuenta en los estudios del discurso. Sobre la noción de Kristeva de “ambivalencia” que implica que la historia, y por lo tanto la sociedad, se insertan en el texto tanto como el texto se inserta en la historia (Kristeva, 1966/1986, p. 39), Fairclough desarrolla la atención de la intertextualidad para el análisis de los efectos que derivan de la mutua interdependencia entre el texto y la historia. Los textos, dice Fairclough, contribuyen a los procesos de cambio porque responden, retrabajan, reacentúan, rehacen textos anteriores (Fairclough, 1992, p. 270). La intertextualidad es muestra del devenir de la historia. Se trata de señalar procesos de cambio, que pueden transformar convenciones de géneros o discursos y generar nuevas. Fairclough recuerda que la innovación de los textos está siempre limitada y constreñida por las condiciones sociales y bajo relaciones de poder (p. 270). Como se sabe, identificar las condiciones de poder bajo la que operan las prácticas de significación es interés del análisis crítico del discurso.

Por otra parte, la intertextualidad ha estado presente en los estudios visuales desde las aportaciones de Erwin Panofsky a la iconología del arte, para quien el tema o el significado de las obras se establecía en referencia a la comprensión de los símbolos y signos del público contemporáneo a tales obras. Por lo tanto, la interpretación de las imágenes requiere una comprensión de la intertextualidad históricamente específica de la cual depende el significado (Rose, 2016, p. 198; refiriéndose a Panofsky). Finalmente, según la interpretación de Martín-Barbero, la intertextualidad es reconocida también en la esfera de cambios socioculturales y resultado de transformaciones tecnológicas que conducen a “la revalorización de las prácticas y las experiencias en la emergencia de un saber mosaico, hecho de objetos móviles y fronteras difusas, de intertextualidades y bricolajes” (Martín Barbero, 2017, p. 35). Por ello se considera que el concepto de intertextualidad sirve en el presente trabajo para caracterizar a los objetos, su intertextualidad es característica de textualidad y participa en la estrategia para su análisis.

### **3. 4 Procesos y Prácticas de Representación**

Se abordan en esta sección aspectos teóricos en relación con los medios y la participación de los sujetos en los procesos de circulación cultural. Se parte de una definición amplia de cultura que incluye “actitudes, mentalidades y valores, así como la forma en que éstos se expresan o adquieren un significado simbólico cuando se encarnan en artefactos, prácticas y representaciones” (Burke 2010/2019, p. 66). Adicionalmente, en un modelo dinámico de semiótica social, como ha propuesto Hodge, los significados solamente existen en circulación. Una circulación que se ha visto transformada por la rapidez de las tecnologías digitales que caracterizan la globalización y tienen efectos masivos en la cultura y la identidad (Hodge, 2017, p. 186). A continuación, se discuten conceptos que contribuyen a perspectivas de interpretación sobre los textos multimodales en lenguas indígenas. Algunos de ellos provienen de los estudios de hibridación o poscoloniales y



otros han sido observados en situaciones de contacto de códigos lingüísticos o semióticos. Se verá que estos dos aspectos también se cruzan cuando los significados son elaborados para contrarrestar la hegemonía de artefactos, prácticas o representaciones que les anteceden.

### ***3.4.1 Circuito Cultural, Tácticas y Mediación***

Puesto que los significados que se pueden atribuir a los textos (o los artefactos, las prácticas y las representaciones) son el resultado de una actividad interpretativa, tomar en cuenta su circulación da pie a conceptualizar la manera en que los significados se modifican según su incorporación en distintos contextos, ya sean estos locales o temporales. La atención hacia la producción, circulación y recepción de los textos se imbrica con el análisis cultural. Como ya se había anticipado Brunner:

El análisis cultural necesitaría partir —también en América Latina— por los medios de producción y circulación y por las formas y condiciones de la recepción para así poder dotarse (desde dentro de sí mismo) de los contextos en que una cultura puede ser interpretada (Brunner, 1996, p. 307)

Ante este panorama, el modelo de “circuito cultural” resulta útil, ya que permite explicar que los significados se producen en diferentes sitios y circulan a través de distintos procesos o prácticas. El modelo fue desarrollado por el grupo de estudios culturales de la Escuela de Birmingham, encabezado por Stuart Hall (*Centre for Contemporary Cultural Studies*). En un primer momento cumplía la intención de incorporar una dimensión semiótica al análisis sociológico de la cultura. A partir de la influencia del marxismo y el trabajo de Umberto Eco, Hall trabajó con el binomio “codificar/decodificar” (*encoding/decoding*; Hall, 1977/1993). En el que “codificar” se refiere a los procesos que involucran tanto a los sistemas lingüísticos como al aparato industrial y comercial, usados para construir significados; mientras que, “decodificar” se refiere a la distribución, consumo y uso de las “mercancías” (“*commodities*”) distribuidas entre audiencias, así

como la reproducción del sentido y el significado, incluyendo las estructuras en el sentido lingüístico, pero también social. Es decir, además del uso de un código lingüístico o semiótico se observa una atención a los bienes de producción tanto como a la producción de significado y a las cadenas de distribución y consumo ya sean materiales o simbólicas.

El modelo del “circuito de la cultura” amplía y precisa estos dos componentes para integrar los siguientes: representación, identidad, producción, consumo y regulación como elementos o estaciones independientes y a la vez interrelacionadas. El “circuito de la cultura” sugiere que los significados se producen en varias locaciones (*sites*) distintas y circulan a través de diferentes procesos o prácticas. En este circuito esquematizado, aparece en la parte superior “representación” (*representation*), después, en dirección de las manecillas del reloj, “identidad” (*identity*), a continuación “producción” (*production*), “consumo” (*consumption*) y “regulación” (*regulation*), cada uno de estos está unido al siguiente con una flecha bidireccional de tal manera que crean asociaciones de ida y vuelta entre sí, entre representación e identidad, identidad y producción, producción y consumo, consumo y regulación, regulación y representación. Adicionalmente, varias flechas cruzan el interior del círculo para hacer otras conexiones, esquematizadas por flechas bidireccionales que establecen conexiones entre representación y consumo, producción y representación, regulación y producción, regulación e identidad, de tal manera que cada uno de los conceptos está conectado con todos en una mutua relación.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Cuando Hall describe el circuito de la cultura enfatiza el trabajo de varios colaboradores de los estudios culturales dedicado a cada uno de los conceptos que lo constituyen. El trabajo de Kathryn Woodward *Identity and difference* enfocado en la relación de la construcción del significado y la identidad. El énfasis en la circulación de significados a través de los *media* en entre distintas culturas y a gran escala en el trabajo de Paul Du Gay *Production of culture/cultures of production*. Sobre el consumo de objetos culturales y su inclusión en rituales cotidianos y su relación con narrativas el enfoque de Hugh Mackay en *Consumption of everyday life* y de Kenneth Thompson un enfoque en las reglas, normas y convenciones en el orden y el gobierno de la conducta y las prácticas (Hall, 2013, pp. xix-xx).

El trabajo de Hall se enfoca en la “representación”, es decir en la construcción del significado mediante prácticas de interpretación, que suceden tanto en los procesos de codificación como en los de decodificación (*encoding/decoding*) del circuito cultural. Simultáneamente, se considera la distribución y ejercicio del poder en la representación. Algunas consideraciones de Stuart Hall muestran influencia foucaultiana:

El poder, parece, tiene que entenderse aquí no solo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto “régimen de representación”. Incluye el ejercicio de *poder simbólico* a través de las prácticas representacionales. La estereotipación es un elemento clave en este ejercicio de violencia simbólica. (Hall, 1997b/2013, p. 444; comillas y énfasis en el original)

Tomar en cuenta la forma en que se constituyen los estereotipos, es decir la manera en que los regímenes de verdad se conforman a través de las representaciones, dio una importancia al alcance político y simbólico de la cultura. El modelo del “circuito cultural” fue utilizado en los años setenta para investigar si un solo texto ofrecía una variedad de lecturas según las audiencias. Permitió avanzar en el tema de la recepción como construcción de los consumidores y no mera actividad pasiva.

De manera similar, para Certeau (1980/1988), el consumo de la cultura no representa el fin del ciclo producción-circulación-consumo, sino otra actividad en la que los sujetos participan y producen prácticas culturales múltiples y heterogéneas. Las normas oficiales a través de sus mecanismos de control establecen cierto orden, mientras que las actividades cotidianas pueden establecer un orden alternativo. Certeau contrapone una caracterización del poder como central, universal, omnipresente y visible en oposición a las culturas populares, que a su vez se caracterizan como subversivas, opacas y locales. A las formas de operar del poder central y público Certeau denomina

*estrategias*, mientras que, a las formas de actuar de las culturas populares o cotidianas, les llama *tácticas*. En el fondo Certeau considera una lógica de actuación fundamentalmente distinta desde el consumo popular: “Una táctica es el arte de los débiles” (1980/1988, p. 37).

A tactic insinuates itself into the other's place, fragmentarily, without taking it over entirely, without being able to keep it at a distance. It has at its disposal no base where it can capitalize on its advantages, prepare its expansions, and secure independence with respect to circumstances. The “proper” is a victory of space over time. On the contrary, because it does not have a place, a tactic depends on time—it is always on the watch for opportunities that must be seized “on the wing. [Una táctica se insinúa en el lugar del otro, fragmentariamente, sin apoderarse de él, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base sobre la que pueda capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar su independencia con respecto a las circunstancias. Lo “propio” es una victoria del espacio sobre el tiempo. Por el contrario, al no disponer de un lugar, la táctica depende del tiempo—siempre está atenta a las oportunidades que debe aprovechar “al vuelo”. (Certeau, 1980/1989, p. xix; traducción propia)

Esta noción de táctica está relacionada con la concepción de cultura de Certeau como un campo de fuerzas. La cultura, para Certeau, como la Ley, está por encima de los actores. No obstante, las prácticas cotidianas son los intersticios por los que “los débiles” pueden usar a “los fuertes” (p. xvii). La táctica se convierte en una estrategia para aquellos que han sido excluidos de la cultura dominante.

Ya sea en las prácticas hegemónicas o las propuestas desde los sectores populares o subalterizados, las acciones sociales usan instrumentos de mediación. Una acción *mediata* se define como una acción social realizada con, o gracias a herramientas culturales. En este sentido todas las acciones *sociales* se construyen como acciones *mediata*. Los principales instrumentos de mediación (o herramientas culturales) son el lenguaje o el discurso, pero el concepto se aplica a todos los objetos del mundo material,

incluyendo a otros actores sociales. En esta perspectiva del análisis discursivo (AMD [Análisis Mediato del Discurso]) no existe acción (realidad agente) sin la presencia de algunos instrumentos de mediación, es decir, sin los instrumentos semióticos y materiales que permiten comunicar la acción, y no existen instrumentos de mediación sin un actor social (sujeto agente) (Scollon, 2001, p. 214).

En relación con la agencia y la acción social. El término “comunidades de práctica” (Wenger, 1998) merece atención. Las comunidades de práctica comparten un repertorio de conocimientos y habilidades que se desarrollan a lo largo del tiempo a través de la interacción colaboración entre sus miembros. Este repertorio incluye tanto conocimientos técnicos como habilidades sociales y culturales, así como una comprensión compartida de los objetivos y valores de la comunidad. El repertorio puede incluir herramientas y recursos específicos —*affordances* en cierto sentido (véase nota 48)— utilizados por la comunidad, así como formas de comunicación y lenguaje propios de la misma. Este repertorio en común es esencial para la transmisión social del conocimiento y la creación de identidad y pertenencia dentro de la comunidad.

Cabe aún considerar otro aspecto en el marco de la cultura y la significación: la transformación de los medios de comunicación masiva impactados por la globalización. Como se observa en el “circuito cultural” aparece la importancia de considerar a los medios de comunicación. Al respecto es relevante el trabajo de Martín Barbero (1991), en tanto identifica que,

cargada tanto de los procesos de transnacionalización como por la emergencia de sujetos sociales e identidades culturales nuevas, *la comunicación* [énfasis en el original] se está convirtiendo en un espacio estratégico desde el que pensar los bloqueos y las contradicciones que dinamizan estas sociedades-encrucijada, a medio camino entre un subdesarrollo acelerado y una modernidad compulsiva. De ahí que el eje del debate se desplace de los medios a las mediaciones, esto es, a

*las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales* [énfasis añadido]. (Martín Barbero, 1991, p. 203)

En la actualidad, los medios de comunicación masiva han alcanzado un nivel de inmediatez y globalidad que ha transformado radicalmente su función y su influencia en la producción de la cultura y el significado. Esta transformación ha sido posible gracias a la evolución de la tecnología y la creciente interconexión de los sistemas de comunicación a nivel mundial. Stuart Hall, señala el contraste con los medios masivos disponibles en las fases tempranas de la construcción de los Estados-nación. Los medios actuales ofrecen una capacidad sin precedentes para producir y difundir mensajes de manera global y en tiempo real,

. . . la cultura de los medios globales de comunicación se encuentra dominada por los modernos medios de producción cultural, por la imagen que cruza y recruza las fronteras lingüísticas mucho más rápida y fácilmente que antes, y que habla a través de los lenguajes de una manera mucho más inmediata. También está dominada por todas aquellas maneras en que las artes visuales y gráficas han incidido directamente, en la reconstitución de la vida popular, el entretenimiento y el ocio. (Hall, 1991b/2013, p. 523)

Esta transformación ha llevado a una mayor complejidad en la producción cultural y ha planteado nuevos desafíos para el análisis y la comprensión del significado en la cultura contemporánea. Una de las formas concretas en que la globalización ha ejercido su influencia sobre los medios, destaca la *convergencia medial*, que se refiere a nuevas formas de contenido mediático facilitado o gestionado por tecnologías digitales y plataformas interconectadas (Flew y Rui Liu, 2016). Se ha definido como una “migración” de prácticas comunicativas a través de diversas tecnologías, materiales e instituciones sociales (Jensen 2010). Esta convergencia se manifiesta en la creación,

distribución y consumo de contenido (Flew y Rui Liu, 2016, p. 27), influyendo en la circulación de los significados.

### ***3.4.2 Vernaculización y Desterritorialización***

Algunos otros términos que se asocian con la circulación de significados y representaciones en procesos de cambio cultural contribuyen al análisis de la producción semiótica en casos de las regiones colonizadas, por referirse a las situaciones de interacción entre dos culturas. Entre ellos consideramos “vernaculización” y “desterritorialización”. Ambos términos son relevantes para comprender la producción de significados y representaciones en contextos de interacción cultural.

La *vernaculización*<sup>51</sup>, propone indagar la experiencia de lo global desde las locaciones particulares. El término es más conocido que el de *oicotipo*, acuñado por el folclorista von Sydow para referirse a las modificaciones en los cuentos populares hechas para adaptarse al entorno cultural (Burke 2010/2019, p. 102), y que ya daba cuenta de un fenómeno de cambio para arraigarse de una manera más adecuada a los contextos locales. En *La modernidad desbordada* (1996/2001), Appadurai considera los flujos migratorios y las tecnologías de la comunicación para mostrar su efecto en la ruptura con representaciones tradicionales de la identidad locales, ante las que se presentan nuevas representaciones no tradicionales. El ejemplo del *cricket* como deporte nacional en la India es paradigmático puesto que, además de la adaptación de una práctica cultural específica hacia otras latitudes, plantea la descolonización como un diálogo, más que una ruptura con el pasado colonial. Destaca el rol de los medios de comunicación masiva en hacer del *cricket* un espectáculo tal que llegue a ser considerado un deporte nacional hindú. Con ello muestra que la “vernaculización” interrumpe la dominación, pues enfatiza

---

<sup>51</sup> En la literatura a veces aparece también “vernacularización”.

el papel de la imaginación que opera para despojarse de su esencia inglesa y ser “profundamente descolonizado” (Appadurai, 1996/ 2001, p. 102).

Desde el campo de la lingüística, el término “vernacularización” se ha usado para referirse al proceso de transformación de las lenguas locales, cuando sus hablantes interactúan con otras lenguas. Históricamente el proceso de vernacularización data de procesos de construcción de identidad nacional. Anderson argumenta que la constitución de lenguas nacionales fue esencial para la formación de las identidades nacionales y la consolidación de los Estados-nación en Europa. Durante el proceso de transición de una Europa medieval, que usaba el latín como lengua franca, hacia la construcción de las naciones con lenguas propias, se llevaron a cabo procesos de estandarización y homogenización de las lenguas vernáculas, lo que permitió la creación de una cultura compartida y una identidad nacional común (Anderson, 1983/2021).

En la época moderna el término se refiere más bien a la expansión de lenguas extranjeras y su interacción con lenguas locales. Tal interacción suscita diferentes puntos de vista. Por una parte, puede ser vista como una consolidación de la lengua extranjera como lengua internacional, mientras que, por otra parte, los puristas pueden ver en esta mezcla una amenaza para sobrevivencia de las lenguas locales y sus formas correctas, y otros más, “autóctonos nacionalistas” denuncian el proceso como una manifestación de imperialismo lingüístico (Mopoho, 1997, p. 245). La “vernacularización” de la lengua ocurre al adaptarse al contexto local. Con un sentido similar también se usa la palabra “creolización” o “criollización” que hace referencia a la aparición de una lengua de estructuras complejas a partir de una lengua rudimentaria, a consecuencia del contacto entre dos lenguas, generalmente una de ellas impuesta por los colonizadores. El término se extiende a procesos que van más allá del contacto entre lenguas para hablar de transformaciones culturales, como ya se ha mencionado anteriormente.



También ha aparecido la noción de “vernacularización” en estudios transnacionales de antropología jurídica para considerar los procesos de “apropiación” o “adopción” local de ideas o estrategias que se originan desde los centros de poder y que se distribuyen globalmente (Merry, 2006). En esas varias formas de vernacularización de las normas, Merry hace una tipología según las características de “indigenización”, “replicación” e “hibridación”. La de “indigenización” para referirse a la “dimensión simbólica de la vernacularización” (2006, p. 39) que lleva a que las ideas sean situadas en los términos culturales del entorno local; la “replicación” que implica que la “idea transnacional” se traslada al contexto local, pero las interpretaciones culturales de la localidad son las que definen en última instancia cómo se desarrollan (2006, p. 44); y el tercer tipo es el de la “hibridación” que Merry interpreta como la fusión de las localidades con los símbolos, las ideologías y las formas de organización de la institución (p. 46).

Cabe señalar que los intercambios culturales facilitados por la globalización tienen una multiplicidad de efectos. Burke describe cuatro rangos en los efectos de la interacción cultural que propician aceptación, rechazo, segregación o adaptación. El proceso de adaptación cabría dentro de esta perspectiva de la “vernacularización” en el sentido en que se trata de un *continuum* de estrategias que permiten incorporar elementos de culturas ajenas a las estructuras “tradicionales”. En este tipo de “adaptación” Burke alude al término de *bricolage* propuesto por Claude Lévi Strauss para afirmarlo como rasgo del pensamiento salvaje (Burke, 2010/ 2019, p. 133; refiriéndose a Lévi-Strauss). Burke reconoce también este proceso de “apropiación y reutilización” (p. 133) de la manera en que Michel de Certeau (1980/1988) trabajó sobre el consumo cultural.

Otro concepto relevante es el de “desterritorialización”, recurrente en los estudios sobre la globalización y la cultura (Brunner 1998; García Canclini, 1989/2015; Appadurai, 1996/2001). El término proviene de Deleuze y Guattari (2019), quienes

inspirados por la idea marxista del capitalismo como una máquina que se apropiaba de los “territorios” de agricultura, educación, cultura, industria dejando al proletariado sin territorio. Como consecuencia, el proletariado, una vez no teniendo nada que perder, daba lugar a la posibilidad de la revolución. Su uso se ha ligado a los estudios sobre globalización, diáspora, migración, frontera, entre otros. García Canclini usa este concepto, tanto como el de reterritorialización, para referirse a la relocalización territorial de producciones simbólicas antiguas y nuevas (García Canclini, 1989/2015, p. 288). García Canclini abandona una serie de categorías diádicas y aparece así lo transnacional, “los hechos culturales *folk* o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales” (1989/2015, p. 205). Martín-Barbero usa el concepto de desterritorialización para abarcar los “márgenes”, en su indagación de “la dominación, la producción y el trabajo, pero desde el otro lado: el de las brechas, el consumo y el placer” (Martín Barbero, 1991, p. 229).

En general, como una fuerza tecnológica, social y cultural la desterritorialización describe cómo las plataformas y los sistemas de comunicación retiran la posición del usuario en un espacio y tiempo determinado y lo desplazan hacia un tiempo y espacio virtual (Brabazon, 2014, p. 194). Esta desterritorialización tiene relación con la construcción de ambientes que están desvinculados de referencias locales, y se constituyen como hiperespacios, tales como aeropuertos, cadenas de restaurantes, entre otros que buscan repetir sus cualidades. Estos espacios tienden también a la virtualidad en cuanto a formación de comunidades, identidades y acceso a la información a través del Internet (Kearney, 1995, p. 553). En relación con la distribución en plataformas mediáticas, el término *desintermediación* proviene de las consideraciones sobre la circulación de mercancías y la llegada de las tecnologías de Internet que permiten poner

al alcance del consumidor reduciendo a los intermediarios para la adquisición de bienes (Brabazon, 2014, p. 193). El término se ha utilizado en los ámbitos educativos y culturales. Se trata de la puesta en circulación y la solicitud de información mediante Internet sin necesidad de recurrir a los medios tradicionales (Jiménez, 2014). Esta no es una tendencia definitiva, pues los mismos estudios muestran que hay nuevos intermediarios como las plataformas de Google, Amazon o Youtube que intervienen en la forma en que los productos finales llegan al consumidor, a este proceso se le conoce como *reintermediación* (Brabazon, 2014, p. 194).

### **3.4.3 Recontextualización y Resemiotización**

Al presentar el circuito cultural y las fuerzas de interacción cultural y cambio ha quedado dicho que los significados son dinámicos. Bajo la conceptualización de *recontextualización* se atiende a la dinámica de los textos cuando pasan de un contexto a otro. Proviene del ámbito educativo y en el análisis del discurso ayuda a comprender cómo se producen y se transfieren los discursos entre diferentes situaciones y contextos. La noción implica que un discurso producido en un contexto particular de tiempo y espacio puede ser interpretado y utilizado de manera diferente en otro contexto. Este traslado crea nuevos significados que reconocen su origen, pero al mismo tiempo se ajustan al nuevo contexto (Achugar y Oteiza, 2014). Y tienen efectos en la construcción de los discursos y las identidades:

Estos diferentes tipos de apropiación del discurso ajeno permiten asimismo posicionamientos a nivel interpersonal que abren la posibilidad de expandir y reacentuar el potencial significativo de un discurso. Estos procesos, por tanto no solo reproducen sino que también transforman y permiten la construcción de ciertas identidades a nivel axiológico. Es por esto por lo que los procesos de recontextualización colaboran en la exploración de cómo se reproducen discursos hegemónicos e ideologías dominantes a nivel discursivo. (Achugar y Oteiza, 2014, p. 3)

El concepto de “resemiotización” va más allá de esta idea de “recontextualización”, a la vez que la abarca, incluye los efectos de trasladar el significado entre distintos modos semióticos (Iedema, 2003; O’Halloran, 2012). Esto se relaciona con cómo los significados cambian de un contexto a otro, de una práctica a otra, de una etapa de una práctica a la siguiente en el discurso multimodal. (Iedema, 2003, p. 41). El vocabulario para dar cuenta de estos procesos se ha ampliado y diversificado.

Para Kress el término de “traducción” de un contexto a otro, no era suficiente para dar cuenta de las transformaciones. Aun cuando desde el campo de la multimodalidad se usa para significar un cambio a través de géneros, modos, culturas y combinaciones entre estas tres categorías, el término de *traducción* parece demasiado amplio. Surge la necesidad de términos para nombrar cambios más específicos en la representación. Para Kress (2010), cuando la rearticulación del significado implica un cambio de modo, se trata de un cambio de orientación ontológica al que le denomina *transducción*, mientras que la *transformación* no implica un cambio de modo, pues el proceso opera sobre y con el mismo conjunto de entidades (p. 124).

#### **3.4.4 Translenguaje y Transemiosis**

El término de *translanguaging*<sup>52</sup> tiene su origen en el contexto de la enseñanza bilingüe en Gales, Reino Unido. El término *trawsieithu* describía el paso de la recepción o *input* en un idioma y la producción en otro. Los estudiantes alternaban sus lenguas, el inglés y galés, favoreciendo sus propios repertorios lingüísticos (Lewis, Jones y Baker, 2012). En general se le atribuye el avance del uso del término *translanguaging* a García y colaboradores (García, 2009; García y Wei, 2014; García y Lin, 2017), probablemente por la importancia social que obtuvo el término en el contexto de la educación bilingüe

---

<sup>52</sup> Generalmente se acepta el uso literal del término en inglés, que contiene el sentido de acción (verbo) y no sólo sustantivo, aquí también se usa “prácticas translingüísticas” para hacer referencia a este sentido.

de las poblaciones minorizadas en Norteamérica. Con su contribución crítica, ofrecía otras formas de pensar en los supuestos de la educación bilingüe que consideraban los repertorios lingüísticos de los hablantes bilingües como entidades aisladas, y favoreció prácticas más inclusivas. Por eso, en estos estudios el *translanguaging* ha estado ligado al estudio de la identidad y de la ideología, por ejemplo, a través de la idea de creación de un *third space* textual (Gutiérrez, 2008) y el uso fluido del repertorio lingüístico e identitario de los hablantes (Mavengano y Muchativugwa, 2020).

Aun cuando enfatiza las actividades, la consideración de las prácticas de *translanguaging* se consideran también como un fenómeno textual en el que no se restringe al código lingüístico, sino que va más allá de él en exploraciones semióticas y estéticas (Lee, 2015). El término de *codemeshing* (Canagarajah, 2011) trata a las lenguas de los hablantes como un solo sistema integrado. También permite la posibilidad de mezclar diversos sistemas de símbolos y modos comunicativos. Se distingue así, *translanguaging* para la competencia comunicativa en general y *codemeshing* para la realización del translenguaje en los textos (2011, p. 403). Canagarajah cuatro tipos de estrategias translingüísticas: estrategias de recontextualización a través de las cuales los actores “calibran” la congenialidad del texto para favorecer prácticas multilingües; estrategias de voz basadas en la propia posicionalidad y la creación de espacios textuales; estrategias de interacción para negociar el significado; y estrategias de textualización para orientarse hacia el texto como “práctica social multimodal” (2011, p. 404). Canagarajah reconoce que este proceso incluye los componentes básicos de la comunicación en general: contextual, personal, social y textual.

García y Wei ya habían considerado que no se trataba solamente de los aspectos lingüísticos sino también de sus resonancias temporales y espaciales (2014, p. 32). Estas posibilidades han permitido integrar al estudio del lenguaje la consideración de la

visualidad (Lee, 2015) y no limitar el concepto a los usos verbales. En este sentido, también se ha explorado el *translanguaging* en relación con la multimodalidad (Jonsson y Blåsjö, 2020). Así, los repertorios continuos de los hablantes bilingües se entienden también como repertorios semióticos disponibles para los hablantes o los creadores de significados.

Según la noción de repertorio verbal de Gumperz (1964) el lenguaje y los códigos son entidades dinámicas, influenciadas por la situación comunicativa; las reglas y convenciones sociales; y el contexto histórico y biográfico. Estos repertorios se almacenan en la memoria corporal de los hablantes, a manera de un *habitus* lingüístico. Crean una estructura hipotética que evoca discursos hegemónicos y categorizaciones ideológicas. Esto resulta en un repertorio lingüístico plural y complejo, que ofrece un espacio de posibilidades donde la imaginación y el deseo son relevantes para la selección del lenguaje adecuado (Busch, 2012, p. 521). El uso de las prácticas translingüísticas les permite a los hablantes materializar sus historias e identidades a través de la combinación de diversos repertorios heteroglósicos que incluyen no sólo recursos lingüísticos y semióticos, sino también experiencias sensoriales (sabores, olores, texturas, ritmos musicales) y objetos locales (Ari Sherris, 2017 en Vogel y García, 2017, p. 11). Además, algunos autores consideran que las prácticas sociales facilitadas por el uso de la tecnología también forman parte de esos repertorios (Vogel, Ascenzi-Moreno y García, 2018 en Vogel y García, 2017, p. 11), lo que sugiere la importancia de considerar las prácticas translingüísticas en un contexto amplio y multimodal.

En este sentido, Lin (2019) ha ampliado la noción de *translanguaging* hacia *trans-semiotizing* que conceptualiza la experiencia holística, dinámica y multisensorial de la creación de sentido usando recursos semióticos verbales y no verbales como sonidos, colores, expresiones gestuales, etcétera, lo cual coloca la práctica del translenguaje en

relación con la creatividad (Lee y Li, 2021). Otro aspecto que resulta relevante es que el concepto de translenguaje se ha puesto en relación con el pensamiento de Certeau (1980/1988) para ser consideradas como prácticas cotidianas y en el sentido de tácticas (Mazzaferro, 2018; Somerville y Faltis, 2019).

Más aún, a partir de la conjunción en las prácticas translingüísticas de aspectos tanto semióticos como ideológicos hay algunos estudios que consideran que estas prácticas tienen una función decolonial. Cushman (2016, p. 236) destaca cómo, a consecuencia del colonialismo, o imperialismo, las lenguas minorizadas consiguen espacios de representación y mediante cualquier herramienta, modo, medio o género, afirman la existencia de los sujetos en prácticas transemióticas. Para esta autora, la intención de desprender (*delinking*)<sup>53</sup> la modernidad imperial mediante la decolonización del conocimiento (Mignolo 2007b, p. 230) tiene el potencial de fomentar espacios emancipatorios. Esto, debido a que los enfoques translinguales inciden tanto en los aspectos pragmáticos del uso del lenguaje como en su relación con el conocimiento (Cushman, 2016, p. 240).

Esta perspectiva decolonial ha sido investigada por ejemplo por Seif y Rojas-Lizana, también apoyándose en el concepto de *delinking* consiste en un desprendimiento de las narrativas modernas y coloniales, lo cual implica tanto la “reexistencia” como la “resistencia” (Seif y Rojas-Lizana, 2021; Mignolo y Walsh, 2018). Seif y Rojas-Lizana (2021), en el análisis de una pieza literaria del autor dominicano-estadounidense Junot Díaz, investigan el *translanguaging* que despliega la obra “al entretejer las lenguas vernáculas dominicanas españolas, estadounidenses y afroamericanas” (Seif y Rojas-Lizana, 2021, p. 131) donde clasifican las estrategias translinguales o translingüísticas en

---

<sup>53</sup> El término aquí traducido como “desvincularse”, tiene su origen en el *delinking* primero propuesto por el sociólogo Samir Amin e influido por la interpretación de Aníbal Quijano como *desprendimiento* en el artículo titulado *delinking* (Mignolo, 2007a).

relación con el uso que el autor toma subvirtiendo las normas lingüísticas para crear comentarios en relación con la formación de la identidad, una crítica social a la construcción de la raza y el autoritarismo en la República Dominicana.

En la investigación de las prácticas translingüísticas, la contribución de una perspectiva decolonial permite oponer definitivamente el *translanguaging* al “translinguismo” o al *code-switching*, pues no se trata solamente de un cambio de código sino de los usos sociales que desafían la colonialidad. De acuerdo con Seif y Rojas Lizana es posible advertir desde esta perspectiva del *translanguaging* una “comprensión del bilingüismo a través de una lente ‘transmoderna’<sup>54</sup>” (Seif y Rojas-Lizana, 2021, p. 132; comillas en el original).

---

<sup>54</sup> La transmodernidad o *trans-modernidad* de acuerdo a Dussel, indica todos los aspectos que sitúan *más allá* (y también *anterior*) de las estructuras valoradas por la cultura moderna europeo-norteamericana y que están vigentes en el presente en las grandes culturas universales no-europeas y que se han puesto en movimiento hacia una utopía pluriversal. (Dussel, 2016. p. 24)



## 4 Metodología

La hipótesis de investigación que orienta el enfoque interpretativo de este trabajo considera que los textos multimodales en lenguas indígenas muestran la emergencia de *nuevas etnicidades* en México contemporáneo. Advirtiendo que la selección de objetos no es capaz de capturar completamente la complejidad del discurso, el conjunto de ensamblajes semióticos permite responder las preguntas de investigación y argumentar la hipótesis propuesta. Este conjunto de artefactos condensa significaciones que dan cuenta de una modificación<sup>55</sup> en el discurso hegemónico respecto de “lo indígena” que predominó durante el siglo XX. Para diseñar una metodología se consideran las preguntas de investigación, el tipo de materiales disponibles y la hipótesis de trabajo. Se opta por un análisis discursivo con un enfoque crítico y multimodal, que abreva de distintas propuestas metodológicas, sobre todo para dar cabida a la presencia abundante de imágenes en el corpus. La aparición de un discurso de *nuevas etnicidades* en diversos modos, medios y géneros conduce a proponer este acercamiento discursivo multimodal. La potencia del discurso reside en la suma de los elementos semióticos que componen el corpus que multiplican sus significados a través de diversos modos. Así como en la formación de redes intertextuales en las que se entretajan en el marco de la cultura contemporánea.

La selección de materiales conforma un grupo de artefactos con características similares. Entre ellas destaca el uso del medio fotográfico, una herramienta moderna junto con otras formas de producción visual como la serigrafía, el dibujo digital o la escultura. La fotografía digital, con su característica de reproductibilidad, facilita que las obras

---

<sup>55</sup> Para Hodge (2017, p. 43) la investigación sociosemiótica se trata de una práctica hermenéutica que parte de la intuición de una “anomalía” en el discurso. De este reconocimiento parte este estudio sobre *nuevas etnicidades*.

puedan incluirse en distintos medios, viajar a través del Internet y participar en discursos transnacionales. Todos los artefactos conciernen a la representación de subculturas o prácticas de la juventud y la niñez. Permiten identificar contrastes entre las experiencias, valores y mentalidades intergeneracionales. Responden al interés de las preguntas planteadas sobre la identidad indígena en asociaciones con los fenómenos contemporáneos de modernidad y globalización. A su vez, la conexión con el pasado, y su reelaboración, se examinan a través de la lengua, y en la relación con el espacio geográfico a través de narrativas que dan cuenta de su arraigo territorial. Presentan la problemática o la ambigüedad que resulta del encuentro de las representaciones de culturas originarias con representaciones populares y urbanas contemporáneas. Los productores de estos artefactos tienen en común pertenecer a una generación de jóvenes formados en el marco de políticas públicas posteriores al movimiento zapatista que favorecen la multiculturalidad y la diversidad. Lo cual, les otorga posibilidades de participar en el discurso desde locaciones sociales no solamente comunitarias sino globales e interculturales.

La atención a la forma de expresión y el significado simbólico de artefactos, prácticas y representaciones favorece una perspectiva semiótica de la cultura.<sup>56</sup> Esta perspectiva ha sido desarrollada, en el ámbito de la antropología social, mediante la práctica de la etnografía en su actividad de “descripción densa”. La “descripción densa” hace referencia al ejercicio interpretativo, que Geertz considera como “un cierto tipo de esfuerzo intelectual: una especulación elaborada” (Geertz, 1973/2006, p. 21). Estos significados, o significaciones emergen con mayor soltura al indagar la procedencia y la

---

<sup>56</sup> La perspectiva de Geertz, quien a su vez sigue a Weber, favorece la conceptualización semiótica de la cultura en este estudio, “creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.” (Geertz, 1973/2006, p.20)

circulación de los objetos. Para dar cuenta de ello, un análisis crítico del discurso multimodal explica las relaciones intertextuales entre los objetos del corpus, como representaciones de *nuevas etnicidades*, que emergen mediante procesos de cambio cultural en la modernidad global y que se realizan como estrategias específicas de resignificación, o “tácticas” (Certeau, 1980/1988), con la posibilidad de construir una praxis decolonial o como se verá más adelante *descolonial*. El estudio toma pues una perspectiva teórica y metodológica de análisis crítico del discurso multimodal que se explica a continuación.

#### **4.1 Perspectiva del Análisis Discursivo**

El diseño interdisciplinario, también considerado “integracionista”, de los estudios críticos del discurso multimodal se enfoca en un problema, y trata de unir esfuerzos desde distintas disciplinas para estudiarlo (van Leeuwen, 2005, p.8). Específicamente van Leeuwen considera la integración de una perspectiva del análisis del discurso con la teoría social, la historia y la etnografía, con el propósito de enfocarse en la materialidad y la historicidad de las prácticas discursivas. De manera semejante, el Análisis Crítico del Discurso Multimodal (*Multimodal Critical Discourse Analysis*) debe partir de una pregunta fundamentalmente social:

What semiotic resources are drawn upon in communication, or discourse, in order to carry out ideological work? And the *social* here as a point of departure is highly important in order to distinguish this approach from other kinds of multi-modal [sic] work which have a very different starting point [¿Qué recursos semióticos se utilizan en la comunicación, o el discurso, para llevar a cabo un trabajo ideológico? Y lo *social* —énfasis en el original— aquí como punto de partida es muy importante para distinguir este enfoque de otros tipos de trabajo multimodal que tienen un punto de partida muy diferente]. (Ledin y Machin, 2017, p.60; traducción propia)

El interés de entrada en esta perspectiva subraya el propósito de conocer la dinámica social en la que se involucran los textos multimodales. El análisis que se propone está sujeto a un fundamento que orienta la mayor parte de los trabajos del análisis del discurso. A saber, que todo tipo de relación social es discursiva y que es posible estudiar cómo se realiza y se negocia (Fairclough y Wodak, 1997, p. 272; Hodge y Kress, 1988, p. 2). Por otra parte, prevalece una noción generalizada de que el Análisis Crítico del Discurso es interdisciplinario (van Leeuwen, 2005) y *multifarious* (Wodak y Meyer, 2003, p. 5) y ciertamente también el término “crítico” debe ser regularmente defendido y argumentado.

En el campo específico de los Estudios Críticos del Discurso Multimodal la “agenda de investigación incluye la sistemática exploración y reconocimiento de la historia y el potencial de los recursos semióticos para crear significados” (Pardo y Forero, 2016, p. 20). La multimodalidad es entendida como un fenómeno cultural que ha pasado a formar parte de nuestra experiencia cotidiana, y caracteriza a las situaciones comunicativas contemporáneas (Bateman, Wildfeuer y Hiipala, 2017, p. 12). Para avanzar en el camino del análisis crítico multimodal, también este proyecto aboga por una perspectiva discursiva crítica de la multimodalidad como otros trabajos recientes lo han hecho (van Leeuwen, 2005; Djonov y Zhao, 2013, 2017; Ledin y Machin, 2018, 2019a, 2019b), yendo más allá de la descripción de los componentes multimodales. Se busca también una explicación de cómo se han construido estas representaciones, cómo se han transformado en relación con su contexto y como participan en la construcción de un discurso contrahegemónico.

En la versión más antropológica de los estudios multimodales, Hodge y Coronado, toman la complejidad como fundamento para el estudio de los objetos semióticos. A partir de interacciones entre la semiótica y la antropología, construyen un análisis “preocupado por la dimensión social de los procesos semióticos, por los cuales los significados son

construidos y reconstruidos en el proceso de circulación en diferentes modalidades, contextos, utilizados por diversos agentes y para variados propósitos” (Coronado y Hodge, 2004, p. 66). Este enfoque sostiene, siguiendo los fundamentos de Halliday (1978/2013), que “todo en una cultura puede verse como una forma de comunicación” (Coronado y Hodge, 2004, p. 67). Así, cada dimensión del discurso puede interpretarse por la participación de sus agentes en actividades comunicativas.

A lo largo del análisis, el contexto juega un papel importante. Desde los estudios culturales el enfoque que se toma hacia los artefactos en tanto objetos culturales no es un enfoque meramente “textual” en el sentido de permanecer dentro de los límites del texto, sino “contextual” (Saukko, 2003, p. 99; refiriéndose a Grossberg, 1997), en el esfuerzo de usar el contexto de producción, de circulación e interpretación para la explicación del texto. Por su parte en el campo de los estudios del discurso, el enfoque histórico-discursivo ha priorizado el análisis sistemático del contexto y su relación dialéctica con la construcción del significado (Wodak, 2011, p. 627). Tomando en cuenta estas contribuciones, que brindan una perspectiva integracionista, semiótica y contextual al análisis discursivo, en los apartados siguientes se describe el proceso por el cual se llega a la operacionalización del análisis multimodal propuesto pasando por la construcción del corpus, el diseño metodológico y las fases de análisis e interpretación correspondientes.

#### **4.2 Construcción del Corpus**

El diseño metodológico y la construcción de un corpus sirven para explorar la ligazón entre los textos multimodales y un discurso emergente de *nuevas etnicidades* en el contexto de la hibridación cultural en México. Ante la amplia cantidad de objetos culturales o textos multimodales, sin pretender abarcar la totalidad, se deja de lado una estrategia de clasificación que los delimite según una tipología. En lugar de ello, se parte del reconocimiento de “una problemática de significación cultural a partir de diferentes

tipos de textos culturales” (Coronado y Hodge, 2017, p. 71), en este caso identificados como textos multimodales. Con esta aproximación se lleva a cabo “un movimiento dialéctico permanente entre el planteamiento teórico explorado y el contenido específico encontrado en los textos” (2017, p.71), a lo largo de las fases planteadas para su exploración. Una vez seleccionado el corpus de estudio, la investigación avanzó simultáneamente con la exploración teórica y la interpretación de los textos.

Los objetos a pesar de su multiplicidad tienen aspectos en común. Estos aspectos están ligados por sus relaciones con el discurso que los hace identificables como un conjunto. Se identifican características temáticas, genéricas y semióticas compartidas entre los objetos. En ellos se encuentran reminiscencias sobre el pasado, usan el español y una lengua originaria, se incluyen en sitios o plataformas de Internet, están compuestos multimodalmente, presentan imágenes audiovisuales, fotográficas, gráficas, y referencias a la tradición oral y a culturas sonoras variadas. Se podría considerar el adjetivo “indígena” como un tipo de marcador de la producción cultural o artística contemporánea, y dentro de este conjunto localizar a cada una de las producciones que interesan. Sin embargo, como se verá este adjetivo resulta añadido a los objetos en su circulación, y no necesariamente desde la producción de los artefactos. Adicionalmente, se registran ciertas características en común entre los productores: su pertenencia a una misma región y una historia social, cultural y política compartida que ilustra en casos individuales sus efectos en la vida cotidiana.

El corpus conforma la puerta de entrada al estudio del discurso. Los textos multimodales que forman parte de él se consideran instancias discursivas. En *La Arqueología del Saber*, Foucault define el discurso como el “conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación” (1969/2017, p. 181). Considerando que de este “sistema de formación” emergen “enunciados”, tomamos los textos multimodales

por sus semejanzas que indican la emergencia de un discurso de *nuevas etnicidades*. Otra forma de pensar sobre el corpus es a partir de las formulaciones de Deleuze y Guattari, haciendo referencia al “rizoma”, como una multiplicidad significativa heterogénea y en constante conexión (1987/2019, pp. 1-27). El corpus es rizomático en este sentido. La noción de “hipertexto” como la utilizan Coronado y Hodge (2004) al caracterizar a los objetos de estudio que aparecen como una gran red interconectada en la cultura contemporánea también puede ser una manera de referirse al corpus de estudio. La hipertextualidad se puede entender en el sentido de las conexiones y las redes que se crean, de manera semejante a la idea de “unidad abierta” de Bajtin (Bakhtin, 1935/1986, p. 6; véase la nota 1). Estas han sido las ideas orientadoras para la construcción del corpus. La recolección de datos siguió una estrategia que podría decirse hipertextual en cuanto a que un objeto enlazaba con el siguiente de una manera lógica conforme el avance de las descripciones e interpretaciones. El corpus está compuesto por cuatro ensambles semióticos o textos multimodales, que ya se han mencionado en la introducción de este trabajo. Todos los objetos se han exhibido entre 2011 y 2020. El recorrido para su inclusión en este conjunto se describe a continuación.

La cultura popular, indígena y urbana atrajo la atención por el notable recibimiento y circulación que tuvo el *hip hop* en lenguas originarias. Destacaron la agrupación *Juchirap* y sus videos musicales, especialmente el videoclip musical *Mi gente* (Juchirap, 2017), debido a la fusión del rap con una interpretación de música prehispánica. La selección de este primer artefacto permitió considerar la inclusión de otras culturas musicales como el *punk* británico en su intersección con las lenguas y representaciones *ayuuk* presentes en la obra de Octavio Aguilar. A partir del encuentro de la autora con una pieza en particular en la exposición *Ayuuk not dead*, para la selección del corpus se explora el blog del artista que lleva por título *Proyecto Ayuuk* en donde se identificó la

pieza *Himno a Kontoy* de la que se ocupa el análisis, y permitió la comparación de este ordenamiento del autor con su montaje en otros espacios museográficos en que la obra se ha exhibido.

De las relaciones entre *Mi gente* e *Himno a Kontoy*, emergió una consideración hacia el arte urbano, la juventud y el arte contemporáneo. Esto permitió la inclusión del artista fotográfico Baldomero Robles, reconocido por su trabajo en el ámbito de la fotografía y el arte indígena contemporáneo. Inicialmente se seleccionaron algunas imágenes de la lista de obra de la exposición de Robles realizada en 2017 en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB). Dicha exhibición se enfocaba en la serie *Loö Litz Beë*. Posteriormente, bajo la reorganización en 2020 de su sitio de Internet, el autor estableció un ordenamiento de la serie fotográfica por capítulos. La colección incluye en el *Capítulo I*, titulado *Loö Litz Beë (La Casa del Viento)*, 11 fotografías; en el *Capítulo II*, titulado *Loö Naä (Tierra Fértil)*, 6 fotografías; y en el *Capítulo III*, titulado *Tslhaá Naä (Más al Norte)*, 8 fotografías. Del total de 25 fotografías de la serie incluidas en el sitio de Internet, se seleccionaron piezas que permitían un diálogo intertextual en el conjunto del corpus y que eran representativas de la serie fotográfica. Las fotografías seleccionadas tratan los temas de juventud, memoria y tecnología, en los géneros de retrato y paisaje. En total se seleccionaron ocho fotografías, del Capítulo I tres fotografías tituladas *Yelh (Ensueño)*, *Nolhé yo 'o (Mujer Barro)* y *Bené Ya 'a (Señor de la Sabiduría)*; del Capítulo II tres fotografías sin título que corresponden a tres retratos de adolescentes; del Capítulo III dos fotografías tituladas *Wětse ya 'a doo (Nagual del Bosque)* y *Koötens (Danzante)*. Una de las fotografías seleccionadas del Capítulo II, no se encuentra en el sitio de Internet del autor, sin embargo, se seleccionó porque formaba parte de la exhibición en el CFMAB y contribuye al grupo de fotografías que retratan jóvenes. La selección guarda relación con los retratos identificados en los fotogramas de *Mi gente* y



las alusiones a un movimiento de resistencia juvenil a través de la música. También se seleccionaron imágenes que aluden al entorno natural y que encontrarían un diálogo con las fotografías del cuarto objeto de análisis, en el cual la fotografía de paisaje aparece en un libro para niños.

De la autoría de Eleuterio Xagaat García Hernández, *¿Ni ti juu Ki? ¿Acertarás?*, se escribe en textos bilingües en español y *juu jmi* acompañados de fotografías y dibujos digitales. El libro está formado por 22 conjuntos de imágenes y textos bilingües. La temática aborda la existencia de personajes en el paisaje. El libro recupera la tradición oral, y propone una transmisión cultural mediante una actividad de lectura interactiva. Este artefacto permite explorar la continuidad intergeneracional del conocimiento a través de un texto multimodal, particularmente a través de las relaciones entre textos, imágenes y la actividad de lectura. El texto no se traduce en su totalidad, lo que permite hacer algunas observaciones sobre la presencia de la escritura y el uso de la traducción en todos los objetos que se incluyen en el corpus.

El conjunto de objetos es dinámico. La circulación de estos artefactos a través de plataformas en línea es variada y modifica las formas de distribución y recepción de los textos. Por ejemplo, la presencia del trabajo fotográfico de Baldomero Robles en Internet se ha modificado durante los tres años que duró la investigación. La apariencia que muestra la serie seleccionada en el 2020 es la que se usa para analizar su sentido organizativo. La interpretación de *Mi gente* que se toma como objeto de este estudio, circula en *Youtube* y es distinta a la grabación musical que le antecede. El fotolibro de García Hernández solamente había sido impreso y circulado localmente al inicio de la investigación. En 2019 fue subido al blog del autor y hubo que considerarlo en comparación con el objeto físico. Los detalles de producción y de circulación de los objetos se detallan en el capítulo correspondiente al análisis e interpretación de cada

artefacto. Las relaciones entre los distintos componentes de cada ensamble generan una red de significados relevantes en torno a la emergencia de *nuevas etnicidades* y que serán explorados en los capítulos siguientes a través del análisis interpretativo que se ha propuesto y que se describe a continuación.

### 4.3 Diseño Metodológico

La multimodalidad ha constituido un campo de estudios interdisciplinario. La consecuencia es que no es obvio qué métodos, qué disciplinas y qué marcos teóricos utilizar. Como Lemke señala, una perspectiva multimodal funciona como una “caja de herramientas” (*multipurpose toolkit*, Baldry y Thibault, 2010, p. xv), que permite una aplicación heurística de las herramientas. Para establecer una secuencia en el análisis, se revisaron procesos sugeridos en varios estudios sobre multimodalidad y análisis del discurso. Además, por el predominio de la imagen en el corpus, se consideran las aportaciones de una metodología visual compatible con la perspectiva crítica del discurso.

La propuesta de Jancsary, Höllerer y Meyer (2016, pp. 190-201) para el análisis de un texto multimodal sugiere seguir cinco pasos: caracterizar el género; capturar el contenido manifiesto; reconstruir los elementos latentes; enfocarse en la composición, derivar conclusiones; y hacer una evaluación crítica. Por su parte, para Jewitt y Henriksen (2016, p. 154) el análisis forma una secuencia de pasos de un concepto o área de estudio al siguiente. El análisis pasa del “modo” al “diseño”, y luego al “contexto” moviendo el foco de atención en esta secuencia. Es decir, primero, el nivel de los modos, de los recursos semióticos, su procedencia (*provenance*)<sup>57</sup> y su significado potencial; segundo,

---

<sup>57</sup> Jewitt y Henriksen bajo la descripción de la procedencia (*provenance*) argumentan que los recursos semióticos poseen significados potenciales que derivan de sus usos previos en una sociedad (2016, p.147), implicando también que cada vez que se usa un signo en un contexto nuevo pasa por un cierto grado de transformación, pero conservando asociaciones con contextos anteriores.

el nivel de diseño, es decir las relaciones intermodales; y, tercero, el nivel del creador de los signos y el contexto.

Otra aportación metodológica, consiste en el modelo de Análisis Crítico del Discurso (ACD) como Hodge lo adapta de Fairclough, en tres fases, que comprenden primero, una descripción de los textos; segundo, una interpretación de los textos y contextos, que consideren los procesos de producción e interpretación de los textos; y tercero, una explicación de las relaciones y la acción social en el marco de las condiciones sociales de producción e interpretación. Sobre este modelo Hodge plantea que la descripción no debe ser “mera descripción” sino siempre analítica y usada en todos los niveles. Y que del mismo modo la interpretación se despliega sobre las acciones sociales y los contextos, así como sobre los textos. Y finalmente, la explicación conecta los elementos individuales con los principales signos análogos del contexto, que influyen en la creencia y la acción (2017, pp. 41-42; refiriéndose a Fairclough, 1989, p. 25).

Para el análisis de textos “complejos”, por el alto grado de recontextualizaciones que presentan, Wodak enfatiza el contexto y propone un enfoque multinivel y multicapa (“*a multi-level and multi-layered approach*” Wodak, 2011, p. 627). Sugiere alternar la atención hacia texto y contexto para llevar a cabo una comprensión, explicación y crítica sobre las acciones comunicativas, materiales y discursivas. El enfoque multinivel de Wodak se refiere cuatro niveles heurísticos de “contexto”, a los cuales el investigador puede aproximarse: el texto inmediato del evento comunicativo; la relación intertextual e interdiscursiva entre enunciados, textos, géneros y discurso; las variables sociales extralingüísticas, ambientales y marcos institucionales de un “contexto de situación” específico; y el contexto sociopolítico e histórico más amplio en el que las prácticas discursivas están incrustadas y relacionadas (2011, pp. 628-629).

Por su parte el modelo DIMEAN (*Diskurslinguistische Mehr Ebenen Analyse* [Análisis multinivel lingüístico discursivo], Spitzmüller y Warnke, 2011; Warnke y Spitzmüller, 2008) conduce un ordenamiento de los elementos concernientes al discurso partiendo del texto y proponiendo su trascendencia en el análisis discursivo pasando por la agencia de los participantes hacia el conocimiento social. Su propósito al desarrollar un modelo multinivel es tratar de tender un puente a través de las barreras interdisciplinarias del Análisis Crítico del Discurso y de la *Diskurslinguistik*<sup>58</sup>. Sus autores consideran que la producción de significado acontece en diferentes escalas. En consecuencia, proponen un análisis multiescalar o multinivel en el que se reconocen tres segmentos cada uno correspondiente a un estrato o capa de análisis: el estrato “intratextual”, el estrato de los “agentes” y el estrato “transtextual”. En el **Anexo 2** se presenta la traducción propia del esquema DIMEAN en los tres estratos de análisis.

Después de considerar las propuestas metodológicas mencionadas, para este estudio se retoma tanto el modelo de Fairclough (1989, p. 25), en la adaptación de Hodge (2017, p. 47) como los estratos de análisis sugeridos en el modelo DIMEAN (Spitzmüller y Warnke, 2011; Warnke y Spitzmüller, 2008) También se tiene presente la orientación de Wodak (2011) considerando la importancia del contexto en cada uno de estos estratos. A manera de síntesis en la **Figura 2** se presenta un esquema de la ruta de análisis que orienta este estudio. Las líneas estables del modelo de Fairclough-Hodge han sido punteadas y el margen está representado por una línea difusa, pues cada uno de los textos multimodales es analizado para encontrar sus relaciones más allá de sus propios límites

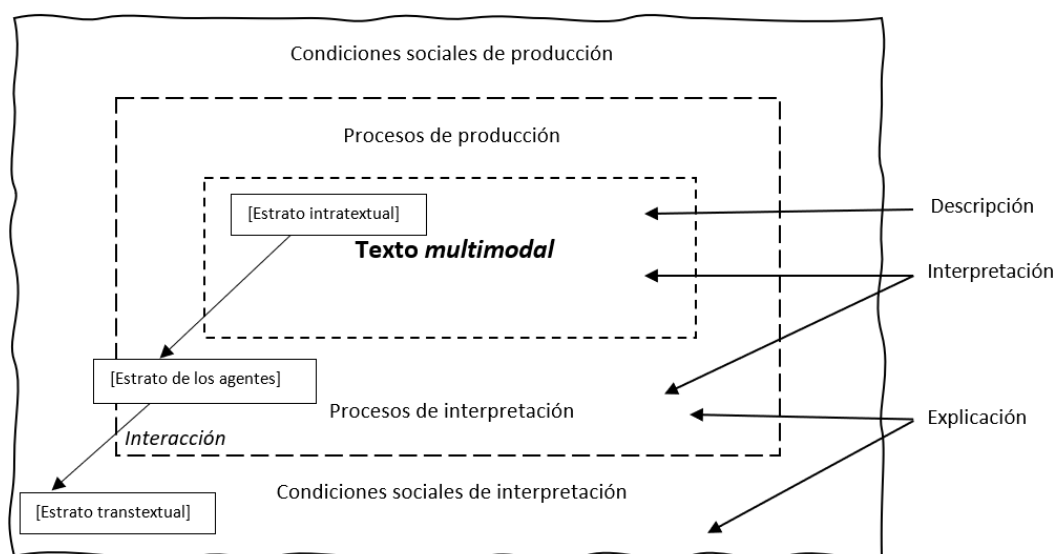
---

<sup>58</sup> La lingüística del discurso o *Diskurslinguistik* es un campo desarrollado en la lingüística germánica a partir de los años ochenta (Spitzmüller y Warnke, 2011, p. 75) que trataba de separarse de una posición “descriptiva” y anticrítica en el análisis textual. El esfuerzo de la propuesta DIMEAN, explicada por sus autores es ser un puente entre las barreras interdisciplinarias del Análisis Crítico del Discurso y la Lingüística del Discurso integrando una epistemología foucaultiana a la lingüística de corpus y la lingüística del texto.

con un discurso de *nuevas etnicidades*. Por el contrario, los estratos de análisis que funcionan como una estructura se representan con líneas sólidas. En el primer nivel, capa o estrato se trata de la descripción e interpretación del texto multimodal y su contexto, después se procede hacia una interpretación y explicación del texto en su contexto de producción, interpretación e interacción social, ese es el estrato de los agentes. En la última capa o estrato más allá del texto se trata de las condiciones sociales de producción e interpretación y la explicación del texto multimodal en su contexto sociopolítico e histórico más amplio. De este esquema se desprenden las fases para su utilización que más adelante se explican.

**Figura 2**

*Esquema de un modelo de análisis*



*Nota.* Elaboración propia adaptando Hodge (2017, p. 47; a partir de Fairclough, 1989) y Spitzmüller y Warnke (2011).

Los modelos revisados son útiles para considerar aspectos a describir, interpretar y explicar en cada fase. Sin embargo, aún es necesario recalcar que se trata de textos multimodales y en el caso del corpus con predominio de la imagen. Mientras el modelo DIMEAN plantea una posibilidad de sistematizar el análisis discursivo, mantiene a las

imágenes en un papel ancilar. La creciente relevancia de las imágenes en el análisis discursivo se reconoce también en las disciplinas del texto. Por ejemplo, en los trabajos de la “lingüística de la imagen” o “lingüística visual” (*Bildlinguistik*; Klemm y Stöckl, 2011) Por su relación con el discurso, también desde la lingüística textual el llamado “giro pictórico” en la multimodalidad ha tomado relevancia (Stöckl, Caple y Pflaeging, 2020). Sin embargo, han surgido críticas importantes al abordaje del estudio de las imágenes. Ledin y Machin consideran que los enfoques sobre *la producción* de las imágenes no han sido suficientemente atendidos en el desarrollo de un enfoque multimodal que, no obstante, resuenan semejantes al esfuerzo del análisis crítico del discurso por ir más allá de la forma y atender a los procesos de producción del significado. Al tratar el análisis fotográfico, Ledin y Machin plantean que una interpretación y comprensión del contexto en el que se producen las fotografías requiere un análisis más allá de las cuestiones formales como el encuadre o el ángulo, y más bien orientado hacia una atención de los cánones de uso y de las prácticas sociales involucradas en la producción de una fotografía (Ledin y Machin, 2019a, p. 502). La fotografía, o la producción de imágenes, también se ha asociado a “prácticas sociodiscursivas” en tanto constituyen “modos específicos de producir, distribuir y consumir textos visuales o imágenes, de emitirlos, difundirlos e interpretarlos” (Abril, 2012, p. 25).

Desde una perspectiva crítica, la visualidad ha sido considerada en relación con la distribución del poder. Para Mirzoeff (1999/2003) una justificación del poder que opera en tres ámbitos en torno a lo que es visible y por lo tanto nombrable: la clasificación a partir de adjudicar nombres, definiciones y categorías; el reforzamiento de las normas a partir del ordenamiento que produce esa categorización y la segregación que deriva de esa clasificación. Con ello las estéticas del poder a través de los regímenes escópicos (Jay, 2017) obtienen una validación que se perpetúa y se replica. La “contravisualidad” que

aborda Mirzoeff (2011) en *The right to look* [El derecho a mirar] consiste entonces en un proceso de transformación a partir de la autorización a ver fuera de ese espectro impuesto por las normas y las clasificaciones vigentes. En su discusión Mirzoeff asocia el derecho a ver con el derecho a ser visto. La “contravisualidad” es un proceso de consecuencias ontológicas en cuanto a que la aparición en lo visible lleva a exponer un “realismo” que no es una ilustración o presentación mimética sino una que busca representar, figurar realidades existentes y contraponerlas con otro tipo de realismo.

Este sentido planteado por Mirzoeff, obedecería un nivel de análisis de la imagen como “síntoma cultural” (Castiñeiras González, 1998/2017, p. 87) que correspondería al nivel iconológico de análisis de la obra de arte establecido por Panofsky y utilizado en el análisis de la imagen en los estudios visuales. Este método incluye un nivel preiconográfico que consiste en el nivel de la descripción de lo que se ve; un nivel iconográfico que se aboca a la identificación de contenidos temáticos para lo cual recurre a la tradición cultural y un nivel iconológico donde se trata de interpretar las imágenes en su sentido profundo, intrínseco, como manifestaciones de “símbolos”. Panofsky fue insistente en transmitir que se trataba de “símbolos” o *valores simbólicos* en el sentido propuesto por Cassirer (Panofsky, 1962/2021, p.63). El sentido de símbolo de Cassirer se distingue de la definición ordinaria de símbolo que los ubicaría en un nivel iconográfico, en su identificación, cifrados en la tradición visual o textual de una cultura. Los símbolos cassirianos,

no se enseñan, sino que hay que madurarlos. Para interpretar las imágenes como manifestaciones de principios ocultos hay que familiarizarse no sólo con la obra de arte tanto en su forma como en su contenido, sino también en todas las fuerzas que la hicieron posible (condiciones psicológicas, sociales, culturales, políticas, espirituales, filosóficas. Muchas de estas fuerzas actúan de forma inconsciente en

el artista y se expresan a través de la obra: esto es lo que llamamos los símbolos en el sentido de Cassirer (Castiñeiras González, p. 88)

Tomando en cuenta lo anterior, las características del corpus, el propósito de investigación y la conceptualización de los elementos presentes en el objeto de estudio, es posible enunciar el proceso de análisis discursivo en “fases”. En este sentido, para hacer posible la investigación de los textos multimodales, se procede ejecutando una metodología nómada, hibridando la investigación (de Toro, 2004, García Canclini, 1989/2015), como se ha dicho, siguiendo las aportaciones de Fairclough a través de Hodge, las observaciones de Wodak respecto al contexto, el catálogo de puntos a observar en cada frase proporcionado en el modelo DIMEAN y teniendo presente que las imágenes sean vistas críticamente en su potencia discursiva. En la descripción de estas fases se incluye cómo se procedió en cada una de las fases.

#### **4.4 Fases de Análisis e Interpretación**

En esta sección se describe el proceso de análisis orientado por tres frases. Se toma en cuenta la construcción de fases de investigación de forma que ninguna de ellas se cierra o concluye antes de iniciar la siguiente, sino que existe un diálogo continuo entre los textos, los contextos en el sentido amplio y las prácticas sociodiscursivas de los agentes.

##### ***4.4.1 Fase de Análisis Intratextual***

El uso del término “texto” para referirnos a las unidades del corpus, hace referencia “a una *estrategia de interpretación* [énfasis añadido]”. (Golubov, 2015, p. 35; refiriéndose a McKee, 2003). En el modelo DIMEAN, en la capa o estrato intratextual, se trata con las manifestaciones concretas del discurso, con las prácticas lingüísticas contextualizadas discursivamente, en tanto “puerta de entrada” al análisis del discurso los textos son la única forma de obtener indicaciones lingüísticas concretas de prácticas discursivas abstractas (Spitzmüller y Warnke, 2011, p. 82). En este estudio interesa hacer referencia



a “prácticas multimodales” y no a “prácticas lingüísticas”. Sin embargo, una vez que los textos están identificados como “textos multimodales” son efectivamente, la puerta de entrada al análisis del discurso. Una vez seleccionados los objetos de estudio, en la primera fase se realizó la transcripción y análisis interpretativo de los textos multimodales. El análisis parte del artefacto conceptualizado como un texto multimodal en su materialidad. Se reafirma un enfoque del análisis crítico del discurso que apunta a la realización tanto material como histórica de los significados. Los textos son tanto la realización material de los signos, así como el lugar donde el cambio ocurre de manera continua. Esta dialéctica entre texto y discurso siempre ocurre en actos semióticos específicos. Cada uno de los textos producidos por los autores se considera un acto sociodiscursivo con características propias.

En esta fase se identifican el género, la composición y los elementos significativos como participantes, objetos y actividades que se desarrollan. En las imágenes esto correspondería a un nivel de análisis preiconográfico e iconográfico. Conforme se avanzó en el análisis interpretativo, algunos elementos se hicieron más prominentes y fue necesario volver sobre a la selección y transcribir con mayor detalle lo que se volvía relevante. Por ejemplo, en el caso del videoclip, la estructura narrativa era más relevante por sus asociaciones con la tradición musical, que el montaje, por ello hubo necesidad de dar cabida al contenido de la letra de la canción. Baldry y Thibault puntualizan la dimensión *densa* del texto y la transcripción y el análisis textual para encontrar formas de hablar de textos multimodales.

At all stages, we strive for an integrated approach to textual analysis and transcription, rather than one which pulls out and isolates single features and focuses on them. The emphasis is on the *thick* textual dimension of the meaning-making process [En todas las etapas, buscamos un enfoque integral del análisis textual y la transcripción, más que uno que saque y aisle características únicas y

se enfoque en ellas. El énfasis se encuentra en la dimensión textual *densa* del proceso de construcción de significados]. (Baldry y Thibault, 2010, p. xvii; énfasis en el original)

El videoclip musical tiene una duración de 6m35s para su análisis la transcripción consistió en dividir el video en cuadros (*frames*) para identificar los cortes y los efectos superpuestos. El resultado son 10,274 cuadros que en el videoclip se organizan en 118 cortes. En la transcripción se anotaron las secuencias en el desarrollo narrativo y las tomas hechas con la cámara en movimiento y fija, lo que permite identificar recursos semióticos fotográficos que dan como resultado en el transcurso del videoclip la presentación de cuadros a manera de retratos fotográficos. La letra de la canción se transcribió para hacer algunas observaciones sobre la toma de turnos y los temas que emergen. El fragmento marcado como Corte 82 tiene una duración de 16.37 segundos e incorpora una sección instrumental a la que también se le dedica una sección importante en el análisis.

Es evidente que la transcripción de un videoclip es problemática, ya que supone pasar de una existencia dinámica a una presentación estática. Aunque las imágenes bidimensionales son necesarias para hablar de ellas y dar cuenta de su análisis, no representan la verdadera experiencia audiovisual del videoclip. Por ello, para el análisis, además de contar con la transcripción se reprodujo el video a una velocidad más lenta. Esto permitió mantener la experiencia dinámica y narrativa y poner atención a detalles visuales y relaciones entre sonido e imagen. Dado que, la fotografía, el cine y el video se componen de los mismos elementos básicos: cuadros o *frames*. En la fotografía, un solo cuadro constituye el resultado final, mientras que, para generar la ilusión de movimiento en el cine, se requiere de una serie de fotogramas. Esto conlleva la dificultad de distinguir, al estudiar las imágenes desde el fotograma, entre las imágenes con movimiento y las imágenes fijas. En el caso del videoclip la ilusión de movimiento proviene no solamente

de la cámara sino del montaje, es decir de la yuxtaposición de cuadros que componen distintas escenas. En el **Anexo 3** que incluye un fragmento de la transcripción del videoclip, incluyendo la simbología utilizada.

*Himno a Kontoy* de Octavio Aguilar, es el segundo objeto, tomando como pieza central la pieza de la manera en que aparece en el blog del artista. Se realizó la transcripción de las frases contenidas en las piezas y de su respectiva traducción a cargo del propio artista que forman el pie de página de la obra. Se recolectaron las fotografías que muestran el montaje para comparar cada uno de los contextos de exhibición con el ordenamiento designado por Octavio Aguilar en su página de Internet. También se llevó a cabo un análisis iconográfico sobre los elementos visuales que la componen.

En el tercer conjunto que forma parte del corpus, quedó integrado por 8 fotografías. Los niveles preiconográfico e iconográfico orientaron el análisis fotográfico en esta fase. Se llevó a cabo la descripción formal de cada foto, explicando también su construcción, que se cruza con el nivel de los agentes. En las fotografías se utilizaron algunas marcaciones como cuadros alrededor de sujetos centrales u objetos salientes y líneas para identificar la dirección de la mirada de los sujetos.

El último conjunto está formado por los textos escritos e imágenes que componen el libro álbum *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* Se trata de 22 ensambles cada uno de los cuales está integrado por un texto en español y en chinanteco acompañados de una fotografía y una ilustración respectivamente. La transcripción consistió en concentrar en una tabla ambos textos y las imágenes en paralelo para cotejarlas. En ciertas secciones se trabajó el glosado del texto, la descripción y marcado de las imágenes para identificar las traducciones intersemióticas, utilizando las herramientas del análisis iconográfico. Esta vez entre pares de fotografía e ilustración. Estas herramientas permitieron establecer una relación intertextual entre las imágenes y los textos con las narrativas orales y el paisaje.

En resumen, en esta fase del análisis de los textos multimodales se realizó una descripción de cada uno de ellos según el género y los recursos semióticos que se usaron para su realización. Luego de una detallada descripción de cada uno de los textos multimodales, se pudieron identificar temas en común, relevantes en relación con la hipótesis de trabajo. A través de la transcripción y el análisis se identificaron elementos y temas relevantes para establecer asociaciones que se extienden a todos los textos. En este sentido, el interés son los temas que se ejemplifican en el Capítulo 5 describiendo los artefactos a profundidad y mostrando elementos relevantes de los análisis y las transcripciones mencionadas hacia establecer asociaciones transversales que serán más evidentes hacia la tercera fase del análisis.

#### ***4.4.2 Fase de Análisis de la Agencia***

El modelo DIMEAN incluye a los actores como un nivel intermedio entre el nivel intratextual de orientación propiamente textual y el transtextual de orientación discursiva. La indicación por medio de flechas de una retroalimentación entre el nivel intratextual y transtextual colocadas en el nivel comunicativo, permite considerar el nivel de la interacción de los productores de sentido con el texto y el discurso (Ver el segmento “2.1 Estrato o capa de los agentes” en el **Anexo 2**). Este énfasis permite considerar que cuando hay un texto multimodal no basta con descifrar los elementos que lo construyen y hace que signifique algo, sino se puede presentar la pregunta también ¿qué actividades se desarrollan con este texto? El término *actividad*, se enlaza además con las cualidades de los textos para contribuir a la acción social.

La construcción del texto mismo ya es una actividad, por eso el análisis se detiene en detalles sobre la producción de los textos multimodales. Además, con ese texto se llevan a cabo múltiples actividades en relación con las prácticas sociales. Mientras los textos pueden ser analizados en sí mismos, preguntarse por la actividad indica la presencia

de un actor o agente, en consecuencia, lleva a la interrogación de la relación entre el texto como el lugar (*the site*) de creación de sentido (Baldry y Thibault, 2010) desde el que se produce la acción social. En este punto encontramos una coincidencia con la propuesta del discurso con D mayúscula. Es decir, la idea de que el discurso debe conectarse a la realización de identidades (Gee, 2014, 2015). Un enfoque construccionista y crítico del discurso anticipa que los textos pueden, como instancias discursivas, dar soporte o apoyar un discurso dominante o subvertirlo.

En esta fase de análisis e interpretación se recolectó información sobre la producción y la circulación de los objetos, con especial atención a los agentes productores y tangencialmente a los agentes que intervienen en la selección o el comentario de los objetos. Esto se puede entender como información contextual extralingüística y ambiental y al referirnos a las piezas en circulación se relaciona con el contexto de marcos institucionales de un “contexto de situación” específico. En esta fase intervienen documentos generados por los propios autores sobre la producción y la circulación de su obra. Algunos de ellos son declaraciones de artista hechas expresamente para referirse a los objetos, otras son textos paralelos generados en entrevistas y más algunos comentarios hechos directamente a la autora en comunicación personal. Así se tratan de captar las variables sociales extralingüísticas, ambientales y marcos institucionales del contexto de situación específico (Wodak, 2011, pp. 628-629), en el que aparecen los textos multimodales.

Esto marca una diferencia con el modelo propuesto de Spitzmüller y Warnke (2011) quienes declaraban “We are not interested in the persons ‘behind’ the texts, but in discursively constructed *personae* [No estamos interesados en las personas ‘detrás’ de los textos sino en la construcción discursiva de *personae*]” (p. 85; comillas y énfasis en el original; traducción propia). A diferencia de esta posición, en este trabajo interesa el acto

de producción como parte de la agencia y de la posición discursiva más allá del texto, en los actos que les dan existencia a los textos multimodales en la circulación cultural. Entendiendo que esta actividad se lleva a cabo en la circulación y difusión de los textos, no solamente al interior del texto. Parece ser relevante recurrir a Hodge y Fairclough en cuanto a considerar los procesos de producción y las condiciones sociales de interpretación como una de las dimensiones del análisis del discurso, dando lugar al proceso de interacción entre la producción y la interpretación como principio dialógico de la semiótica social (Hodge, 2017, p. 41). Para esto se amplía la recolección de información de los textos hacia información contextual sobre su producción y circulación.

La información que se consideró para esta fase varía ampliamente. Para el video de *Juchirap* se recolectó información sobre la recepción de la obra y análisis previos realizados por otros autores en el contexto de la proliferación del *hip hop* en lenguas indígenas. La comunicación directa con uno de sus integrantes permitió corroborar la transcripción de la canción. Para atender la producción de la pieza *Himno a Kontoy*, la comunicación con el artista permitió el acceso a su tesis de licenciatura donde detalla la producción de la pieza. Indagar la producción de los artefactos llevó a encontrar antecedentes de formación y de actividades de investigación de los propios autores para la creación de sus piezas. De manera semejante la indagación de la producción de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* condujo al trabajo académico realizado por el autor en su comunidad que funciona como un antecedente y fundamento para la creación del libro álbum. En el caso de Baldomero Robles la comunicación directa con el autor brindó documentos que permitieron cotejar la recepción de la crítica con sus posicionamientos como creador. Así como el significado social relevante de las imagen para las audiencias, especialmente en el caso de estas fotografías, para la recepción de la crítica. Los datos aportados se entretrejen en la presentación de los hallazgos en el siguiente capítulo.

#### *4.4.3 Fase de Análisis Transtextual*

Por último, el estrato designado al análisis transtextual explora las estructuras epistémicas sociales a las que los textos contribuyen. El proceso de extrapolar el texto al conocimiento social se aborda de manera gradual (Spitzmüller y Warnke, 2011, p. 82). Involucra varios elementos como la intertextualidad, el simbolismo social, el contexto social y político, las ideologías y mentalidades y la historicidad de los textos (Ver el segmento “2.3 Estrato o capa transtextual” en el **Anexo 2**). Los resultados de esta fase de análisis se apreciarán mejor en la sección correspondiente a la discusión, pues concierne a los fenómenos que han sido encontrados en los textos individuales recurrentemente y que constituyen patrones (Spitzmüller y Warnke, 2011, p. 87). Para la interpretación en este estrato, en esta fase se amplía el interés hacia los espacios de exhibición, comentarios y conversaciones en torno a los textos multimodales y la identidad de los agentes. Este modelo guarda una relación con la circulación de los objetos en el circuito cultural mencionado con anterioridad que puede ser útil en cuanto a que toma en cuenta la recontextualización de las imágenes en distintos espacios.

Los capítulos siguientes presentan el análisis de los textos multimodales, haciendo uso de fragmentos de transcripción ejemplares, la descripción y análisis de su producción y circulación. Al concluir el análisis se seleccionaron aquellas secciones que hacían más prominentes las relaciones intertextuales entre sí, dejando los elementos preparados para establecer relaciones transtextuales en la discusión. Para la presentación de los resultados en cada caso se ha priorizado una narración que permitiera avanzar de la manera coherente posible al abarcar los objetos. En general, coincide con el proceso metodológico, se parte presentando la información textual que aportan los objetos, la información contextual de su producción, y las interpretaciones.

## 5 Análisis Crítico Discursivo Multimodal

En este capítulo se presenta el análisis de cada uno de los textos multimodales, siguiendo el orden de su incorporación en el corpus de este estudio, que se ha descrito en el capítulo anterior. Al final de cada sección se presenta una síntesis con los hallazgos más relevantes en las tres fases de análisis consideradas. Para dar cuenta de cómo estos textos participan en la construcción de un discurso de *nuevas etnicidades*.

### 5.1 *Mi Gente*

En el videoclip musical *Mi gente* (Inframundo Films Productora, 2019; Juchirap, 2017) participan los integrantes de la agrupación *Juchirap*, conformada por los jóvenes cantantes Carlos Lenin Pacheco Villa Fuentes (*Lenin*), Antonio Sánchez Ruiz (*Tony*), Cosijopi Ruiz López (*Jopi*), y Gabriel Cabrera, en colaboración con los cantantes solistas Mariano Sánchez Ruiz, conocido como *Mani Rap* y Aldri Pineda Lagunas.<sup>59</sup> La grabación de *Mi gente* se produjo en las semanas posteriores al terremoto que afectó agudamente la región de Juchitán el 7 de septiembre de 2017. Durante los días que siguieron al suceso, se manifestaron muestras de ayuda y de solidaridad con los damnificados. Así, los jóvenes raperos tuvieron la idea de colaborar para realizar una canción y después grabar un video haciendo un recorrido de su barrio, que se encontraba devastado.

La canción se canta en español y *diidxazá* (zapoteco del Istmo) desde la vivencia local de sus autores en un barrio urbanizado, conocido como la Séptima Sección, en Juchitán, localidad perteneciente a la región del Istmo de Oaxaca. Las tomas que conforman el montaje son imágenes elaboradas desde la mirada documentalista del

---

<sup>59</sup> Circula el videoclip en dos canales de YouTube, desde el 2017 en el canal de Juchirap con el encabezado *Mi Gente - Juchirap, Mani Rap & Aldri Pineda (videoclip oficial)*, hacia finales del 2021 reúne más de 42,000 vistas (Juchirap, 2017). Más tarde, en 2019 apareció como *Juchirap - Mi Gente* en el canal de Inframundo Films Productora, a cargo de Edson Caballero Trujillo (Inframundo Films Productora, 2019) y cuenta con 145 vistas a la fecha.



productor y director del videoclip, Edson Caballero, quien recibe junto con Jonathan Safir créditos por la realización de la cámara y fotografía en el videoclip.<sup>60</sup> La letra de la canción aborda los temas de juventud e infancia en un entorno de violencia y precariedad. Brinda una aproximación de corte realista o naturalista hacia las circunstancias de los intérpretes. Aunque incluye un tratamiento artístico o imaginativo, la prevalencia del realismo se aprecia tanto en las imágenes como en el contenido de la letra interpretada.

### ***5.1.1 Tipología Mixta del Videoclip Musical***

Usualmente, la canción, que precede a un videoclip musical, se considera un producto final en sí mismo de la industria musical. Para la creación de un videoclip a la canción se añade la visualidad de una selección de imágenes que resemiotizan (Iedema, 2003) los componentes iniciales creando un nuevo producto. En el caso de *Mi gente*, no solamente las imágenes de los cantantes y su entorno en Juchitán multiplican el significado de la canción, sino, sobre todo, la aparición de un fragmento instrumental que no se había incluido en la grabación discográfica de la canción<sup>61</sup> para conseguir la fusión de un *rap* con música prehispánica como nuevo objeto audiovisual. Este nuevo artefacto, el video musical de *Mi gente*, se difunde a través de la plataforma global de *YouTube*. Por su distribución se trata de un videoclip “post-televisivo” (Sedeño Valdellós, Rodríguez López y Roger Acuña, 2016) que utiliza el Internet para circular y alcanzar una audiencia.

Por lo que se refiere a la combinación de elementos performativos, conceptuales y narrativos se identifica a *Mi gente* como un videoclip “mixto” (Sedeño Valdellós et al.,

---

<sup>60</sup> Al explorar las circunstancias de producción, los participantes relatan que el realizador se encontraba ya en la región, grabando el documental que más tarde se conocería con el título *Caminos del Zapoteco* sobre la labor de agentes sociales claves en el fortalecimiento del zapoteco en el Istmo. En el *trailer* del documental ([https://youtu.be/Dpet\\_mEpm30](https://youtu.be/Dpet_mEpm30)) se identifican algunas de las tomas que también aparecen en *Mi Gente*. Ya que se trata el videoclip como un texto multimodal en sí, se asume que las imágenes fueron seleccionadas para dotar de sentido el montaje sin reparar en el origen o propósito original con el que fueron grabadas.

<sup>61</sup> La canción como aparece en la grabación discográfica, con una duración de 5m30s se encuentra disponible en *Youtube* ([https://youtu.be/g02mII2J8\\_o](https://youtu.be/g02mII2J8_o))

2016, p. 337). Los cantantes se presentan ya sea interpretando la letra de manera semejante a un *performance* de concierto como se puede apreciar en la **Figura 3**. O bien, en lugar de visualizar el canto o la ejecución musical, los artistas se muestran contenidos en una “experimentación estética”, a través de diversos códigos visuales en lo que Sedeño Valdellós et al. (2016), denominan visualización “conceptual”. El videoclip “mixto”, que presenta componentes performativos, conceptuales y narrativos, es usual en la industria de la música actual pues funciona como expansión del género del *performance* a la vez que participa en la promoción de los artistas para el consumo visual (Sedeño Valdellós et al., 2016, pp. 337-338).

### **Figura 3**

*Interpretación performática del canto en Mi gente*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Inframundo films productora, 2019; Juchirap, 2017) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

El tratamiento “conceptual” se reconoce en la presencia de personajes o situaciones que no interpretan o visualizan la letra de la canción sino más bien evocan una atmósfera afectiva en su acompañamiento. Por ejemplo, a través de la presentación de rostros presentados de forma pictórica, en el sentido en que la videocámara utiliza la cámara “fija” para crear composiciones en blanco y negro. Los formatos recortados enmarcan los rostros de los autores. Esta composición acompañada de la letra de la canción invita al espectador a pensar en la afectividad de los cantantes hacia su comunidad. En estas imágenes, como se muestran en la **Figura 4**, los protagonistas son captados por la cámara componiendo retratos ricos en emotividad. La ausencia de color enfatiza estos afectos, al

contrastar con la fotografía naturalista usada en las tomas a color en la mayor parte del videoclip.

#### Figura 4

*Experimentación artística en Mi gente*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Inframundo films productora, 2019; Juchirap, 2017) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

El estilo documental aporta un sentido de realismo a la composición artística. Este tipo de mezcla de atributos muestra a los cantantes en su *performance* artístico y también permite la representación íntima de sus afectos. Permite mezclar escenas de estilo documental que contribuyen a la ubicación de los personajes en su entorno y en relación con otros integrantes de su comunidad. La temática del terremoto amerita el tratamiento realista de las imágenes y dispone a la audiencia a considerar lo expuesto en la letra como un testimonio de vivencias personales y no sólo como creación imaginaria. La mezcla de elementos compositivos incluye el fragmento de fusión musical, que se trata más adelante, elaborado solamente en la versión audiovisual de la interpretación de *Mi gente*. En cuanto a los elementos narrativos, la puesta en escena del videoclip mostrando en turnos a los cantantes permite la identificación de cada uno de los protagonistas por su canto e interpretación. El *performance*, en el sentido teatral, de los cantantes se intercala con la narrativa de una historia visual contada ellos que interpretan la letra de la canción

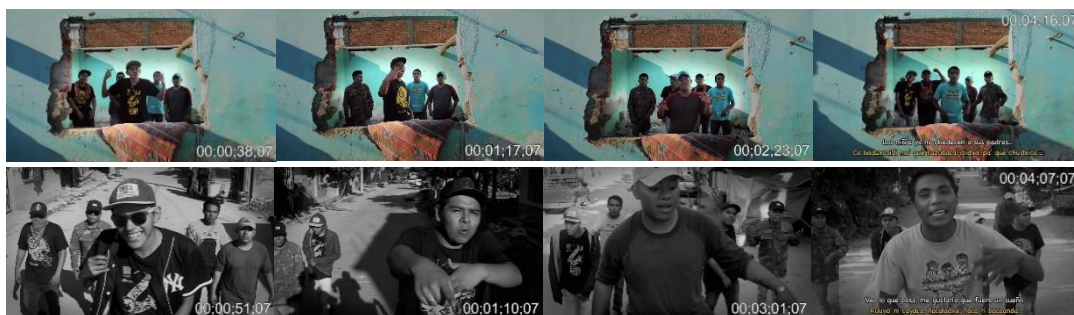
cuya distribución de turnos en una estructura narrativa se describe e interpreta a continuación.

### 5.1.2 Turnos y Estructura Narrativa

Los indicios en la letra de la canción, el montaje y la edición permiten al espectador organizar una narración simple, consistente en un relato de la vida cotidiana en la Séptima Sección de Juchitán, desde el amanecer hasta el caer del día. Durante sus respectivos turnos, los intérpretes toman el papel protagónico, contando la historia. La cámara los enfoca como el personaje principal siguiendo sus movimientos cuando se desplazan, o situándolos en primer plano cuando, de manera semejante a una actuación o interpretación en vivo, el cantante ocupa el espacio frontal, como se muestra en la **Figura 5**. Los turnos se distinguen visualmente por hacer aparecer al protagonista al frente de la escena que por lo demás permanece idéntica en el caso de las escenas fijas o semejante en el caso de las escenas en movimiento que repiten los mismos espacios y su composición.

**Figura 5**

*Patrones visuales en la toma de turnos*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Inframundo films productora, 2019; Juchirap, 2017) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

Cada parte de la letra fue escrita por quien la interpreta en el videoclip (Cosijopi, Comunicación Personal 2021). En la **Tabla 1** se muestran las secuencias, identificadas por las puntuaciones musicales y el cambio de turnos intérpretes. Se indica el número de cuadros (*frames*) dedicados a cada una de estas secciones compositivas. En el **Anexo 3:**

Fragmento de transcripción de *Mi gente* muestra un fragmento de la transcripción del videoclip que contiene los cuadros 72 al 105. Más adelante el análisis se enfocará en esta sección, que abarca el puente musical.

**Tabla 1**

*Desarrollo narrativo en Mi gente*

Secuencia	Prominencia visual o auditiva	Cuadros	Duración
Prólogo	Se presentan vistas de Juchitán	0-3	7.13s
Introducción visual	Presentación visual de los personajes: ciudad, murales, gente. Personaje radioescucha antecede la presentación de los intérpretes	4-8	15.91s
Introducción verbal y toma de turnos	Interpreta <i>Jopi</i>	9-27	45.57s
	Interpreta <i>Aldri</i>	28-49	45.43s
	Interpreta <i>Lenin</i>	50-71	67.95s
	Interpreta <i>Tony</i>	72-81	45.77s
Puente musical (Fusión de <i>hip hop</i> y música prehispánica)		82	16.37s
Continúa toma de turnos	Interpreta <i>Mani</i> (Canta en <i>diidxazá</i> )	83-104	39.32s
Desenlace	Despedida de los personajes, la cámara los capta de espaldas.	105-117	49.59s
Epílogo	Personaje radioescucha mira a la cámara	118	9.77s

*Nota.* La duración de los cuadros por secuencia se calcula cada vez que aparece un corte. Su duración está expresada en segundos y centésimas de segundo.

Las escenas narrativas están enmarcadas por un prólogo y un epílogo musical y visual. Las imágenes que se encadenan en el prólogo anticipan algunos motivos que se repiten durante la historia: el espacio derrumbado, el arte urbano, los rostros de la gente. En la **Figura 6** se muestra cómo el inicio de la trama está marcado por un destello de luz (Juchirap, 2017, 0m9s12) que luego se repite al concluir (Juchirap, 2017, 4m49s25). Es así como también los códigos visuales permiten identificar la estructura narrativa.

## Figura 6

### *Destello de luz*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

Después de la breve introducción visual compuesta por la yuxtaposición de imágenes, *Jopi* inicia el canto con algunas frases que brindan información introductoria. Ubica a la audiencia espacialmente en la Séptima Sección de Juchitán, confirmando las vistas que ya ha presentado la cámara. Y temporalmente, se sitúa en el momento del día, “una mañana cualquiera”, sin ninguna señal particular que distinga este día de cualquier otro. Enseguida el autor brinda algunos datos sobre la vida cotidiana de los habitantes de su barrio. Evoca los callejones estrechos en que los sonidos de los vecinos viajan a las casas contiguas, la devoción religiosa, la presencia de música “tradicional” que provoca efectos subjetivos: “El despertador del callejón es la bocina de Teresa. Le reza a los Santos escucho llanto en la acera. Suena *Guendanabani*,<sup>62</sup> y eso me estresa”. En metáforas (“El sol ya no se asoma por mi ventana”), nos habla de su experiencia subjetiva.

La vivencia subjetiva del vocalista deja de lado la primera persona para referirse a un caso ajeno que, sin embargo, podría tratar de su propia experiencia. Está hablando del problema intergeneracional de la educación y la deserción escolar: “Hijo de

---

<sup>62</sup> La canción *Guendanabani* usa la música de la pieza titulada *La última palabra* compuesta por Daniel Pineda en 1909. La versión libre en zapoteco se le atribuye a Juan Stubi, en ambas letras se explora el tema del fin de la vida y el desprendimiento de las posesiones materiales. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mediateca (INAH, s.f.).

campesino entendió que esto no es fácil. Dejó la escuela ahora maneja mototaxi”.<sup>63</sup> Después crea una identificación al relatar la experiencia colectiva en primera persona plural: “Sin juguete en mano aprendimos a ser felices. . . . En la Sección caminamos con pies desnudos. Nos faltaron los abrazos nos sobraron días duros”. Finalmente, apela a la audiencia narrando su historia utilizando la segunda persona: “Un padre alcohólico que te deja cicatrices”.

Después de su momento de introspección, *Jopi* regresa su atención a la realidad exterior que describe. Las tareas cotidianas adquieren un toque nostálgico, evocando la idea de que “los días duros” continúan tanto para los adultos mayores (“La abuela tortillas de horno tiene que hacer”) como para los más jóvenes. El acceso a la educación se ve condicionado por la obligación de trabajar desde temprana edad (“El pequeño en bici sale a vender. Para poder ir a la escuela, primero es el deber”). El cantante invita a la audiencia a corroborar su testimonio preguntando a los propios habitantes (“Pregúntale a Chali, Mateo, Ángel y José”). Con esto el cantante da muestras de veracidad en su narrativa, resonando con el estilo documentalista que muestran las imágenes.

[Interpreta: *Jopi*]

Séptima sección una mañana cualquiera  
El despertador del callejón es la bocina de Teresa  
Le reza a los Santos escucho llanto en la acera  
Suena *Guendanabani* y eso me estresa  
El sol ya no se asoma por mi ventana

---

<sup>63</sup> A lo largo del videoclip es notable la presencia de “mototaxis”, como elemento de una urbanidad “caótica” donde predomina la resolución improvisada de problemas de traslado (Ríos Llamas, 2019). A esta representación se añade una serie de implicaciones sociales que han sido compartidas por uno de los integrantes de *Juchirap*:

. . . porque si te diste cuenta cuando llegaste ¡hay un chingo de mototaxis! Cuando llegas a Juchitán puedes subirte a uno de cualquier color, pero si ves una mototaxi representa algo, representan violencia y pobreza. Porque cuando hay pobreza uno se desespera, entonces de ahí se aprovechan los políticos y dicen ¡Oye mira vamos a meter esto! ¡Traite un chingo de gente! Por eso Juchitán siempre está bloqueado porque tiene problemas de división política. Eso hace que tumben la economía. (Entrevista realizada el 14 de diciembre de 2016 por Hernández Mejía, 2017, p. 107)

Un comentario en YouTube muestra la identificación de la audiencia con la circunstancia a la que se refiere Tony en la entrevista de Hernández Mejía. “Yo con 10 manejando mototaxi y arma a mano protejiendo[sic] al clan y para la papa” (Vasquez Jimenez, 2019).

Los gallos cantan también se quema con muchas ganas  
Hijo de campesino entendió que esto no es fácil  
Dejó la5 escuela ahora maneja mototaxi

Sin juguete en mano aprendimos a ser felices  
Un padre alcohólico que te deja cicatrices  
En la sección caminamos con pies desnudos  
Nos faltaron los abrazos nos sobraron días duros

La abuela tortillas de horno tiene que hacer  
El pequeño en bici sale a vender  
Para poder ir a la escuela primero es el deber  
Pregúntale a Chali, Mateo, Ángel y José

*Aldri* interviene para capturar la atención del espectador y llevar la explicación del entorno en el que habitan a un tono más crudo. Comienza con un deíctico que se refiere a la Séptima Sección y empleando la segunda persona hace que la audiencia reconozca su vulnerabilidad a causa de la violencia cotidiana: “Aquí te clavan un cuchillo si no entregas la cartera o el collar. Si sales de casa [es] con la duda de si vas a regresar. . . . Ya cualquier loco te dispara a plena luz del día”. Ante este panorama no hay espacio para la introspección ofrecida en la voz de *Jopi*, sino la enunciación de una alienación que se sirve de la violencia y que pone en peligro la supervivencia. De ello, *Aldri* se distancia: “yo estoy en desacuerdo. La gente busca armas y comida. Cuando [las] luces se apagan amanece otro muerto”. Nótese que aquí se refiere a “*La gente*”, no se trata de *Mi gente* como en el título de la canción y solicita la complicidad de la audiencia: “Sabemos quiénes son los malos, no te estoy mintiendo”.

Cuando se refiere de nuevo a la audiencia en lugar de utilizar la forma familiar (tú), como lo hizo previamente, utiliza el pronombre “Usted” que puede estar dirigido a otro receptor, uno con el que no ha hablado y a quién solamente se dirige en este momento para hacer un reclamo: “Usted tirándome su odio”. Aquí, enseguida, se presenta el par de



versos que define el tema y el título de la canción (“Cayeron las iglesias, pero no la fe. Se cayó la ciudad, pero no mi gente”). Estos versos ubican temporalmente a la audiencia, recontextualizando el derrumbe presentado en las imágenes con la memoria colectiva del reciente terremoto.

El narrador se queda sin interlocutor, se muestra optimista pero también consciente de la precariedad de su situación (“Hoy mi mejor aliada es una taza de café. A la cual le platicué, que las malas rachas no duran siempre”). Nuevamente aparece la preocupación más inmediata: “Mi gente está despierta y está de pie, cuidando de los suyos al anochecer”. Finalmente se dirige aún a otro interlocutor, en una relación de mayor intimidad denotada por el uso del pronombre personal “tú” y a quien se dirige íntimamente pensando en su muerte y su origen (“no quiero morir sin volverte a ver. Y regrésenme a la cuadra donde me crié”).

[Interpreta: *Aldri*]

Aquí te clavan un cuchillo si no entregas la cartera o el collar  
Si sales de casa con la duda de si vas a regresar  
La gente busca armas y comida  
Ya cualquier loco te dispara-a plena luz del día

Esta lucha no para yo estoy en desacuerdo  
Cuando luces se apagan amanece otro muerto  
Sabemos quiénes son los malos no te estoy mintiendo  
Usted tirándome su odio

Cayeron las iglesias, pero no la fe  
Se cayó la ciudad, pero no mi gente  
Hoy mi mejor aliada es una taza de café  
A la cual le platicué  
Que las malas rachas no duran siempre

Mi gente no duerme está despierta y está de pie  
Cuidando de los suyos al anochecer  
No quiero morir sin volverte a ver  
Y regrésenme a la cuadra donde me crié

Lenin, toma el siguiente turno e interpreta el estribillo que hace una referencia directa al terremoto que afectó a la región. Repite dos versos en eco de las voces que le precedieron: “Se cayó la casa, pero no la fe”. Esta alusión a la “fe” se refiere tanto a la iglesia destruida como a la casa que se observan en el video como condensación de la atención que se presta a la vida cotidiana, y con ello a la experiencia subjetiva descrita por *Jopi*. Surge cierta ambivalencia en si las lamentaciones se abocan a los efectos del terremoto o se extienden a las situaciones de precariedad mencionadas. De nuevo “suena *Guendanabani*, se escucha llanto en la acera” y regresa el tema de la fe como único sostenimiento ante la impotencia de la muerte a la que alude *Guendanabani*. Esta relación con la muerte hace resurgir el pensamiento acerca de la niñez (“Viendo crecer a los pequeños yo que puedo hacer. Qué Dios los bendiga. . . . Soñando una vida entera”) el uso del gerundio no nos aclara del todo quiénes son los soñadores si los niños o el intérprete.

Continúa Lenin y el día avanza, acompañado por el calor. Una interrupción altera el orden: “Suena la alarma del banco la calma ya se acabó”. Esta interpelación a la audiencia toca algunos puntos que argumentan las penurias de la cotidianeidad (“La vida está qué cabrón”). Habla sobre la ambición y muestra una ambigüedad sobre la creencia religiosa (“Es un cielo, o un infierno, pero esa es tu decisión”). La perspectiva de Lenin muestra otro punto de vista, distinto al que ha presentado *Aldri*, la vulnerabilidad no es absoluta, hay un libre albedrío, pero también la duda de si la cárcel y la muerte significan un final (“Plomo con plomo pactó. Encerrado o enterrado, pero al fin acabó”), y regresa a la primera persona (“Yo con veintiuno en la mochila por ese callejón. Donde salimos todos hasta el que ya no regresó”) es de nuevo una preocupación por la vulnerabilidad. Y otra vez el tema de la infancia (“viendo crecer a los pequeños qué puedo hacer yo/si juegan con los mismos sueños y hasta el mismo balón”), de esta forma enuncia las carencias materiales de los niños y también reconoce su impotencia.

[Interpreta: Lenin]

Se cayó la casa, pero no la fe  
Suenan *Guendanabani* se escucha llanto en la acera  
Viendo crecer a los pequeños yo que puedo hacer  
Que dios los bendiga  
Se cayó la casa, pero no la fe  
Suenan *Guendanabani* se escucha llanto en la acera  
Viendo crecer a los pequeños yo que puedo hacer – que puedo hacer-  
Soñando una vida entera

Ya son las doce, medio día, el sol se siente cabrón  
Suenan la alarma del banco la calma ya se acabó.  
Con techo de lámina y ventanas de cartón  
Brillando en la oscuridad como diamante y carbón

[oh]

La vida está que cabrón  
Es un cielo, o un infierno, pero esa es tu decisión  
Hay abogados y arquitectos buscando una mansión  
Y quien, buscando lo mismo, hasta sus hermanos mató  
Plomo con plomo pactó  
Encerrado o enterrado, pero al fin Acabó  
O quizás ya comenzó  
Yo con veintiuno en la mochila por ese callejón  
Donde salimos (salieron) todos hasta el que ya no regresó  
Viendo crecer a los pequeños qué puedo hacer yo  
Si juegan con los mismos sueños y hasta el mismo balón

[oh]

Qué puedo hacer yo  
Si los pequeños usan hasta el mismo balón

[uho]

A continuación, la costumbre del *rap* de retomar la misma frase para construir una intervención se refuerza visualmente por el efecto de barrido (Juchirap, 2017, 3mo3s), *Tony* repite el dicho: “Si juegan con los mismos sueños” y recoge la idea de soñar encontrando una identificación con los niños. Él mismo, al enunciar, es un pequeño cuyo ensoñamiento es ser grande (“Sueño con que somos grandes mientras le digo al sol detente”) en su reflexión onírica se expresa la omnipotencia de la infancia de darle

órdenes al Sol y se extiende hacia su juventud como compensación a la impotencia que se le impone (“Sueño que la vida no se arrebató ya a los veinte”). El sueño, como la vida y su realización le parece imposible (“A cada sueño que parece muy cabrón”), se interroga (“Será que cada padre es un borrachón”) reestableciendo el tema de la primera estrofa presentado por *Jopi* sobre el alcoholismo y por lo tanto la violencia y como consecuencia la carencia, esta vez de afecto (“Donde falta el amor”).

[Interpreta: *Tony*]

Sueño con que somos grandes mientras le digo al sol detente  
Que alumbre al insaciable que quiere un cambio en su gente

Sueño que los niños nunca crecen  
Que solo disparan las pistolas de juguete

Sueño que sueñan que siempre vencen  
Y que la vida no se arrebató ya a los veinte  
Sueño que la fábrica de bala(s) hacen crayones.  
Sueño que la industria de armas hace balones  
Muchas razones tienen las canciones  
Avioncito de papel sobre las casas de cartones

Va inspirando-al niño de ese rincón  
A los pequeños que crecen sin atención  
A cada sueño que parece muy cabrón  
A los que mueren queriendo ser *Ricky Ricón*<sup>64</sup>.

Esta es la esquina donde apunta el dolor.  
Ésta es la esquina donde zumban y matan.  
Será que cada padre es un borrachón.  
Ésta es la esquina donde falta el amor.

(donde falta el amor)

[continúa interpretación instrumental]

---

<sup>64</sup> *Ricky Ricón* es el nombre con que se conoce en Latinoamérica al personaje de ficción Richard “Richie” Rich, Jr., conocido por ser el niño más rico del mundo.

El fragmento que sigue a la participación de *Tony* es una intervención instrumental de música prehispánica, que se analiza adelante. Después del puente musical *Mani rap* presenta en zapoteco los temas de la violencia y la idea del mal. Los fragmentos cantados en zapoteco fueron traducidos por la poeta Irma Pineda al español y se insertan como subtítulos en la parte inferior del videoclip. En una tipografía de color blanco se muestra el español y el *diidxazá* en amarillo (Juchirap, 2017, 4m06s-4m44s). El principio de realidad viene de *Mani* cuya evidencia es sensorial, disputa la imagen onírica a la que han aludido *Tony* y *Aldri* con la imagen que constata su vista, su mirada (“*Ruuya’ ni cayaca, ñacaladxe’ ñaca ti bacaanda’.* *Ndinga dxandi’.* *Zacaca cabani cheri’/Neo lo que pasa, me gustaría que fuera un sueño. Esto es la realidad, así se vive en mi pueblo*”). Ofrece otra perspectiva a la de la infancia que sueña, y anhela desde su omnipotencia. Introduce el valor de la obediencia, un valor que puede incluso evitar la prisión (“*Ca baduxcuidi ma’ qué ruzubaca’ diidxa’ pa’ qué chu’dxica/zaluxeca’ ra lidxiguiiba’/Los niños ya no obedecen a sus padres, si no obedecen terminarán en la prisión*”). En esta recapitulación, *Mani Rap* presenta una serie de cambios y transformaciones en la dinámica social, así como en el entorno que se adscribe al temor (“*Dxiqye ridi’dica’ ra lidxi binni/Antes pasaban entre las casas de las personas. Yanna nuu lindaa ti binni ma’ ridxibi/Ahora hay bardas porque las personas viven con miedo*”).

El día está terminando, como ha dicho *Aldri*, la oscuridad trae el peligro. *Mani* concluye con la frase “*Guidxiguié’ nga guiranu/Juchitán somos todos*”, que alude al movimiento civil de la APPO<sup>65</sup>, en esta ocasión como un llamado colectivo a la acción por la emergencia a causa del terremoto. Usando el plural inclusivo hace un llamado a esa colectividad y al cambio para prevenir que el mal arrase con todo (“*Riqiuiñe’*”).

---

<sup>65</sup> Las frases surgidas a partir de los movimientos sociales similares con el uso de “todos somos” alude a una responsabilidad heterónoma que también se identifica con el uso del nosotros inclusivo (Lenkersdorf, 2002).

*guachaanu que ti guibaniun sicarú pa' co'guendanadxaba', laanu zunitilú* Necesitamos cambiar para poder vivir tranquilos, si no la maldad nos acabará”).

[Interpreta: *Mani rap*]

*Ruuya' ni cayaca, ñacaladxe' ñaca ti bacaanda'. Ndinga dxandi'*

[Veo lo que pasa, me gustaría que fuera un sueño.]

*Zacaca cabani cheri'.*

[Esto es la realidad, así se vive en mi pueblo.]

*Ca baduxcuidi ma' qué ruzubaca' diidxa' pa' qué chu'dxica*

[Los niños ya no obedecen a sus padres.]

*zaluxeca' ra lidxiguiiba'.*

[...si no obedecen terminaran en la prisión.]

*Dxique ridi'dica' ra lidxi binni.*

[Antes pasaban entre las casas de las personas.]

*Yanna nuu lindaa ti binni ma' ridxibi.*

[Ahora hay bardas porque las personas viven con miedo.]

*Guiaba nacahui ra puente chaparru*

[Cae la noche en puente chaparro, nos esperan para asaltarnos.]

*Ribeza ca' laanu, pa' xtubi zeedanu za xhaca' xtinu*

[Si venimos solos, nos quitarán nuestras pertenencias.]

*Guidxiguié' nga guiranu.*

[Juchitán somos todos.]

*Riquiiñe' guachaanu que ti guibaniun sicarú pa' co'guendanadxaba', laanu zunitilú*

[Necesitamos cambiar para poder vivir tranquilos, si no la maldad nos acabará]

*laanu zunitilú*

[la maldad nos acabará]

*laanu zunitilú*

[la maldad nos acabará]

La interpretación concluye con el estribillo cantado por Lenin. La conclusión se marca por los personajes a contraluz, la presencia de personajes que se alejan y la disolución como “sutura” del montaje. El desenlace es acompañado por un cambio en el ritmo musical. Una despedida de los personajes se construye a partir de tomas de espalda. La cámara y la audiencia los observa alejarse (Juchirap, 2017, 5m32s). En la **Figura 7** se observa cómo este personaje acompañado de una grabadora vincula la canción en la

narrativa visual a un sonido extradiegético. El personaje mira a la cámara reforzando la presencia de la audiencia como acompañante y cómplice.

### **Figura 7**

#### *Extradiégesis*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Inframundo films productora, 2019; Juchirap, 2017) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

### **5.1.3 Recorrido Urbano**

La cámara en movimiento acompaña el recorrido de los protagonistas y conduce la mirada del espectador por la ciudad. El realizador mantiene la cámara a cierta distancia para conservar una dimensión antropomórfica del espacio y ubicar a la audiencia como acompañante de los protagonistas. El desplazamiento sugiere la presencia de vehículos motorizados en algunas escenas y en otras el seguimiento de los protagonistas a pie. La escala de la toma permite la percepción de un espacio de dimensiones semejantes a las de la vida cotidiana. El acercamiento de la cámara en ciertas secuencias permite estar cara a cara con los personajes, u observar detalles del entorno, pero siempre a una distancia desde la perspectiva de los caminantes, de los protagonistas. A través de las imágenes en movimiento y los elementos mostrados se forma una representación del espacio urbano.

La urbanización de su barrio es objeto de la reflexión de los intérpretes: (“*Dxiqie ridi’ dica’ ra lidxi binni*/Antes pasaban entre las casas de las personas. *Yanna nuu lindaa ti binni ma’ ridxibi*/Ahora hay bardas porque las personas viven con miedo”). En estos versos se muestra una nostalgia y se repite el tema de la amenaza que pende sobre la vida cotidiana a raíz de los cambios de la urbanización. La traductora de los versos en *diidxazá*

de *Mi gente*, la reconocida poeta Irma Pineda, aunque algunos años mayor que los cantantes, comparte una visión de la ciudad de su infancia a través del retrato etnográfico realizado por la socióloga y escritora Elisa Ramírez. Esto brinda una idea acerca de la experiencia al borde de la urbanidad que han vivido los habitantes de la Séptima Sección en las últimas décadas:

Cuando Irma era muy niña, una red de callejones cruzaba los patios de la Séptima Sección de Juchitán; de modo que los pasos —polvorientos o lodosos según la estación— entraban hasta los corredores o hasta donde las mujeres, bajo techados de palma, cocinaban y vigilaban, de reojo, a los niños —propios o ajenos— que jugaban en bandadas libres y ruidosas, como de zanates. Había perros y cochinos en las calles, muchos; todos sabían la vida de todos, pero también, entre ellos, se cuidaban, se acompañaban, se entretenían. No había secretos, y tampoco había alarma o contrariedad que no fuera compartida, a gritos, en zapoteco. Ahora, cercados todos los predios, ya no se cruza por aquella telaraña: se debe dar la vuelta en las esquinas y caminar sobre un pavimento cacarizo donde el calor rebota y el agua se encharca. Por aquí, caminando mucho o en carreta, se llega al mar; por eso es barrio de pescadores. Los perros siguen cuidando en todos los patios, metiendo bulla a quienes pasan de noche: fantasma, persona o animal, bueno o malo. (Ramírez, en I. Pineda, 2018, pp. 261-262)

La descripción de Ramírez recoge el entorno sobre el que *Mani* hace una reminiscencia. Aporta datos sobre la cambiante infraestructura del barrio y sus efectos en la socialización y la nostalgia expresada en la letra. La letra de *Mi gente* a la manera de una reflexión etnográfica, y autobiográfica, da testimonio de las transformaciones en el paisaje y en las formas de relacionarse entre sus habitantes, así como prácticas de precariedad y riesgo como el trabajo emergente conduciendo una mototaxi o el alcoholismo, la drogadicción y el crimen asociado a estas circunstancias.



Durante el recorrido, el arte urbano, junto con los escombros ocasionados por el terremoto, los vehículos que transitan y el movimiento de los protagonistas componen visualmente una idea de una urbanidad caótica. En este contexto el arte urbano o callejero que se muestra en los murales juega un papel relevante. Para muestra, en la **Figura 8** se muestra el primer retrato que aparece en el videoclip. No está compuesto por la cámara, sino se trata un retrato urbano hecho con pintura en *spray*, de una pareja de adultos mayores.

**Figura 8**  
*Mural urbano*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

Del hombre en el retrato se alcanza a distinguir que porta un sombrero y una camisa, mientras que del rostro de la mujer se reconocen el cabello recogido y unos aretes. El semblante de los rostros crea un diálogo con los escombros en la calle que aparecen en primer plano. Mientras que la toma en gran angular permite ver al fondo las nubes que se desplazan en el cielo azul. Otro mural del mismo autor<sup>66</sup> se muestra en la **Figura 9** que capta la atención por sus dimensiones y por el diálogo que se establece entre el rostro representado y el del cantante en turno (*Tony*). Al momento de grabación del videoclip y

---

<sup>66</sup> El autor de este y otros retratos que aparecen en el videoclip es Daniel Orozco, también conocido en la región como “Poeta Latas” (Luis, 2016).

a consecuencia del terremoto este mural se ha dañado, pero el reconocimiento de un rostro y de la mirada del retrato, connota el sentido de supervivencia después de la catástrofe.

**Figura 9**

*Tony y mural urbano*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

Esta relación entre el rostro del mural resquebrajado y la supervivencia de la población fue establecida también por la prensa internacional que hizo circular una fotografía del mural con la noticia del desastre natural. En Yakarta apareció en *The Jakarta Post* (Schemidt/AFP, 2017) en los Países Bajos fue distribuida por el sitio Nederlandse Omroep Stichting (Nederlandse Omroep Stichting, 2017) y en el Reino Unido por *The Telegraph* (Telegraph, 2017). En este último sitio la fotografía se atribuye a Pedro Pardo (conjuntamente con la *Agence France-Presse* [AFP] y Getty Images). En el videoclip, la presencia del retrato al lado de la interpretación de Lenin recontextualiza su significado. El rostro y las manos de ambos personajes crean un diálogo, los tonos de su piel y la mirada crean una correspondencia identificada por el espectador. Los rostros de estos murales están ligados a los rostros retratados. Ambos muestran las consecuencias del movimiento telúrico, los murales por su deterioro y los cantantes expresando una resiliencia comunitaria. Así como el diario de Yakarta tomó el rostro entre el derrumbe, también Caballero retrata este mural sobreviviente, de pie entre los escombros.

El primer retrato en el mural da inicio a la presentación de una serie de personajes que los protagonistas de *Mi gente* encuentran en su recorrido. Su presencia contribuye al tema de la canción. La cámara se detiene sobre las obras en los muros tanto como para retratar los rostros vivos de sus habitantes. A continuación, algunos de ellos se describen e interpretan en el contexto de una representación de la “gente” a la que se refiere el título del tema interpretado en el videoclip.

#### **5.1.4 Retrato Fotográfico**

El medio utilizado para la creación de *Mi gente* es videográfico, un medio que, en general, capta el movimiento de los sujetos y crea la ilusión del espectador de acompañamiento en la escena, pero el autor de las imágenes le otorga otra función que le permite crear escenas para la contemplación, en lugar del acompañamiento. En múltiples ocasiones Caballero dirige la cámara *como si* se tratara de una cámara fotográfica, la coloca delante de los sujetos, sentados o de pie, y los sujetos se quedan en su sitio, sin desplazarse dentro o fuera del cuadro. Este uso muestra los distintos códigos que una misma tecnología puede producir al ser utilizada por quien conoce sus posibilidades, o *affordances*. La ilusión de imágenes “fijas” y su interpretación como imágenes fotográficas posibilita hablar de su composición en cuanto a su valor de retratos fotográficos o paisajes.

El autor de las imágenes, Edson Caballero, cineasta y fotógrafo independiente de ascendencia mixteca se formó en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB). Sus obras tienen un carácter documental y artístico (<https://edsoncaballero.wordpress.com/>), y eso se percibe en los retratos que se incluyen a manera de “tomas fijas” en *Mi gente*. En la **Figura 10** Los personajes aparecen en su entorno doméstico, derruido por el temblor. Tradicionalmente el retrato busca una atemporalidad, que la imagen del sujeto trascienda un tiempo específico, pero en estas escenas se identifica un estilo documental bajo el principio de “fotografiar la escena viva

y el relato vivo” (Grierson, 1998, p. 140). El resultado son una serie de retratos contextualizados, en su mayoría, en el entorno derruido a causa del terremoto.

El impacto real del acontecimiento telúrico ha dejado huellas en el espacio físico y se contrapone la atemporalidad del retrato. No obstante, el efecto de trascendencia en el

### Figura 10

*Retratos en el entorno derruido*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

tiempo se consigue mediante otros recursos. Algunas de las personas, las de mayor edad, posan en su traje “tradicional”. En estos casos, su indumentaria y las poses evocan la época incipiente del retrato fotográfico, entre la ruralidad y la urbanidad. Varias mujeres de edad avanzada se presentan con conjuntos tradicionales de huipiles y enaguas<sup>67</sup>, que contrastan con la ropa moderna usada por los más jóvenes. Esta indumentaria evoca el medio rural o premoderno, además de recordar la propia historia del medio fotográfico. A este sentido contribuyen las poses utilizadas en los retratos. Posar para un retrato remite a los inicios de la fotografía que condicionaba a los sujetos a no moverse para que la luz

---

<sup>67</sup> Huipil es la indumentaria “tradicional” de muchas culturas mesoamericanas, en el caso del Istmo de Tehuantepec consiste en una blusa bordada acompañada de una “enagua” o falda circular con olán.

alcanzara a imprimir su imagen en una placa tratada químicamente. La presencia de estos personajes, y sus atavíos, evoca un pasado rural, o al borde de la modernidad.

En una de las fotografías sobresalientes del conjunto, que se muestra en la **Figura 11**, aparece una pareja al lado de una ofrenda de muertos. La señora, sentada un poco adelante del hombre, quizá ubicada con el propósito de que la luz la ilumine tangencialmente, sostiene un ramo de flor de *cempaxúchitl*, mejor conocida como “flor de muertos” que se cultiva para adornar las ofrendas durante la celebración del Día de Muertos. Esta imagen contrasta con el tema de la destrucción material y la fugacidad de la vida que se presenta en las imágenes del reciente terremoto incluidas en el videoclip, reforzando la idea del valor de la vida comunitaria y sus formas ritualizadas de prácticas.

**Figura 11**

*Retrato con ofrenda*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

En otro ejemplo, en la **Figura 12**, un anciano de piel quemada por el sol y la sal del mar se sienta en una mecedora y posa frente a la cámara con un sombrero sobre su cabeza. Esto remite al espacio de lo indígena asociado al medio rural, evidenciado que se trata de un pescador. La pared de fondo, último resquicio de una habitación derrumbada

contribuye a la idea de una escenificación para el retrato. La imagen se percibe como estática, hay mínimo movimiento, como un leve pestañeo o el efecto del viento.

**Figura 12**

*Retrato en Mi gente. Pescador*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

Este sentido del retrato como evidencia de la permanencia de pasado anterior a la modernidad y a la urbanización, se ve reforzado por la mezcla de objetos tradicionales con objetos producidos por la industrialización moderna presentes en la escena, como hamacas, palos, mototaxis, carritos, instrumentos musicales, flores, vestidos, ropa americana (gorras, playeras, jeans), trajes típicos. Estos elementos contribuyen al retrato fotográfico en cuanto a que caracterizan al personaje retratado situándolo en su contexto o brindando atributos que van más allá de su individualidad y le otorgan características colectivas o comunitarias.

En la **Figura 13** se reúnen cuatro mujeres y dos niños alrededor de un hombre con el torso y las piernas descubiertas sosteniendo un palo mientras él reposa en una hamaca, la composición permite pensar en un patriarca. El *punctum* (Barthes, 1980/2018, p. 46) o punto focal y emotivo de la fotografía es el báculo, una referencia a la mitología, así como a los pescadores de la Séptima Sección, conocida por esa actividad. La mujer más joven coloca sus brazos alrededor de los niños, su vestimenta es más moderna que la indumentaria de las mujeres que la acompañan, que visten blusas y faldas, de confección

artesanal y no industrial. La mujer a la derecha porta encima de su atuendo un mandil. El fondo de la imagen está oscurecido, como en otras fotografías que muestran a las personas en sus hogares, permitiendo mantener la atención en la gente.

### **Figura 13**

#### *Retrato*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

En contraste, hay encuadres de grupos de personas en los cuales se incluyen niños y jóvenes. Hay diferencias notables con los encuadres que se han denominado “retratos”. A diferencia de aquellos, que incluyen a un personaje central y en donde resalta la falta de movimiento, los más jóvenes se muestran en un conjunto, más o menos homogéneo, donde el centro no está ocupado por una figura central que mire a la cámara, como en el caso de los retratos. Además de su indumentaria, de playeras y *jeans*, contrasta el movimiento y la interacción con la audiencia. Como se muestra en la **Figura 14** en algunos casos forman conjuntos acompañados de los cantantes y son conscientes de la cámara o incluso, de la presencia del espectador, a quien saludan. Es decir, su retórica gestual denota una conciencia de la cámara como medio.

### Figura 14

#### Retratos de jóvenes en la Séptima Sección



Nota. Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

La presencia de los cantantes en estos cuadros, o su semejanza con la representación de estos conjuntos de jóvenes y niños de la Séptima Sección, los hace partícipes de una generación distinta a la de los adultos mayores, menos familiarizados con los medios y las imágenes electrónicas. Esta representación permite pensar en la identificación existente entre los integrantes de *Juchirap* y los miembros de su comunidad. Los jóvenes se confunden con otros como ellos. La presencia de niños evoca la letra de la canción y lleva al espectador a considerar sus expectativas de vida. En la conclusión del videoclip, los cantantes mismos forman un retrato, inmóviles, ya no gesticulan en la **Figura 15**.

Es posible interpretar, con cierta ambigüedad, en esta imagen fija, una percepción del paso del tiempo al que han aludido en su canción, para conformar su presencia en la comunidad como una nueva generación con sus propias vicisitudes, pero que a la vez guardan una conexión con sus padres y abuelos y aún con la tradición que les han heredado. El análisis del puente musical da más pistas sobre esta interpretación.



## Figura 15

Retrato de los cantantes en *Mi gente*



Nota. Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

### 5.1.5 Tradición y Ritual Musical

En el fragmento del videoclip, correspondiente al corte 82 (Juchirap, 2017, 3m50s-4m06s) se incluye la fusión del *rap* con música “prehispanica”. Se trata de la secuencia más larga que aparece en el videoclip con una duración de 16.37 segundos.<sup>68</sup> En este fragmento *Tony* deja pasar un mototaxi y cruza una calle, mirando hacia la cámara, estableciendo una comunicación con el espectador. La secuencia se interrumpe brevemente por unas ráfagas de imagen de la escena anterior. El efecto funciona como signo de puntuación, permite darle continuidad al videoclip y señala el paso a otra sección, a otro turno de voz. En este efecto se reconoce la misma dinámica de yuxtaposición de las voces en el *rap*, pues en los cambios de turno es común escuchar algunas vocalizaciones del cantante que se prepara para tomar el lugar central.

La secuencia tiene una composición distinta respecto a los otros turnos. Detrás de *Tony*, no aparecen sus compañeros como en los casos anteriores. La imagen introduce una nueva locación en la que destaca un mural que se extiende a lo largo del encuadre (**Figura 9**). *Tony* rapea el segmento dedicado a una perspectiva onírica sobre las

---

<sup>68</sup> El fragmento de la transcripción que se incluye en el **Anexo 3** muestra las secciones entre las que se ubica este segmento musical.

situaciones cotidianas, tocado por una identificación con los niños que sueñan, sobre el que introduce sus propias expectativas más allá de las situaciones de violencia y carencia. En la segunda parte de su intervención, mostrada en la **Figura 16**, *Tony* aparece al frente, acompañado de un grupo de niños. El entorno de este *performance* no es urbano, como en el resto de las locaciones, el escenario está rodeado de plantas y árboles, sólo con atención descubrimos que probablemente se trate del patio de una casa, un pequeño bosque en la ciudad.

### **Figura 16**

*Tony y fusión musical*



*Nota.* Fotogramas de *Mi gente* (Juchirap, 2017; Inframundo films productora, 2019) ©Edson Caballero/Inframundo Films. Reproducción con permiso del autor.

El audio se mezcla, el ritmo del *hip hop* se diluye en la última estrofa (“ésta es la esquina donde falta el amor”), el estribillo se escucha en este nuevo escenario. Aparecen caparazones de tortuga, tambores y flautas de carrizo, también unos platillos metálicos. El primer ejecutante en el caparazón percute el instrumento con unas astas de venado, los demás usan unos palitos de madera. El ritmo de los tambores y caparazones aumenta de volumen hasta predominar en la escena. El cantante no gesticula, sino que se muestra ante la cámara, mirando al espectador sin emitir sonido. Calla la voz y detiene sus gestos, recoge las manos, pero no deja de comunicarse con la audiencia a través de la mirada. Participa en el *performance* moviendo la cabeza en consonancia con el ritmo de la música mientras la cámara oscila suavemente para captar a los músicos. En este silencio del canto, los niños y jóvenes ejecutan un fragmento de música instrumental que la audiencia

puede reconocer como “prehispánica”. En el fondo descubrimos a *Jopi*, tocando una flauta de carrizo, ocasionalmente alguno de los niños voltea a verlo.<sup>69</sup>

La atribución de un “estilo prehispánico” a este fragmento musical obedece al reconocimiento de sonidos producidos por instrumentos que se identifican con el periodo histórico que antecede a la Conquista española, según como han sido reconstruidos por la arqueología y la historiografía. El uso de “pito”<sup>70</sup> y tambor en conjunto se denomina “pito iniciado” y es también clasificado como música ceremonial usada para diversos rituales, en distintos territorios mexicanos. Su presencia en el videoclip evoca el uso ritual que posee.

La presencia de la música con pito y tambor es un guiño hacia la existencia del pasado en su relación con lo material y una representación para afirmar una identidad que da cabida a la ritualidad. En el contexto del videoclip, el ritual funciona como un conjuro de la maldad, en contra de la violencia cotidiana a la que se han referido las intervenciones previas de los cantantes. A través de instrumentos y sonidos, se hace existir la música anterior a la Conquista, en el sentido que nos ofrece Estrada (1988), como un acto de insumisión:

La búsqueda de la música perdida antes y después de la Conquista es una empresa que, por la destrucción casi total, requiere de la reconstrucción del universo real y ficticio del México antiguo. Cercana a lo imposible, *dicha búsqueda parte de la insumisión ante la realidad destruida* [énfasis añadido] . . . la leyenda y el mito ofrecen una alternativa a la par de la historia, donde se encuentran los pasos iniciales de las culturas, que otros han seguido a lo largo de milenios, y que *en la música son formas de pensar y de oír hacia lo externo y lo imaginario* [énfasis añadido]. . . . Al comprender que verdad e invención pretenden reintegrar al

---

<sup>69</sup> En ese instante Cosijopi participa desde una locación social adicional a la de cantante *hip hop*. En este fragmento orienta la interpretación de sus alumnos (C. Ruiz López, comunicación personal, 3 de febrero de 2021).

<sup>70</sup> El “pito” es una flauta de carrizo. Generalmente cuenta con siete agujeros: seis frontales y uno posterior (Moncada, 2020).

presente lo perdido, es posible asumir que mitología e identidad son pues, parte potencial de la creación frente a la pérdida. (p. 21)

Este fragmento de la canción, visualmente acompañado con la presencia de los jóvenes músicos reitera el tema del maltrato y la violencia sobre la infancia y la juventud a la cual responden los sonidos de la música prehispánica, restaurando el sentido de una ancestralidad ritual. Mirar hacia el pasado parece ser una respuesta de consuelo ante el dolor experimentado. Esta interpretación se apoya en la posición que ocupa este fragmento musical en la narración que propone el videoclip. Antecede al canto en *diidxazá* y la comparación con un pasado anterior a la urbanización.

Por otra parte, la fusión en la música contemporánea tiene que ver con una idea de experimentación. Al respecto, los integrantes de *Juchirap*, no ajenos al movimiento y la escena del *rap* originario y de escuchar a otros grupos que “fusionaban” sonidos prehispánicos con *hip hop* habían dado cuenta de sus intenciones para fusionar el *rap* con música “prehispánica” (Cosijopi en entrevista con Hernández Mejía el 14 de diciembre de 2016; Hernández Mejía, 2017, p. 77). El testimonio de *Juchirap* nos aproxima al sentido de experimentación detrás del *performance*. La fusión musical, representa un desafío tanto a la cultura musical del *hip hop* como a la música prehispánica, considerada patrimonio indígena. Esta ambigüedad se ha notado en los estudios de musicología:

En el imaginario social se reproducen las ideas de lo que debiera ser lo indio, los indígenas, y cuando se percibe un cambio, éste es atribuido a un agente externo. Nunca se piensa que los tojolabales, los tzotziles, los tzeltales, los zoques, los jocaltecos, los cakchiqueles y los kanjobales son sujetos, históricos, sino que se los concibe como sujetos pasivos que resguardan, celosamente sus tradiciones; son vistos como meras víctimas de la Modernidad que esperan ser rescatados por las instituciones públicas encargadas de la protección del patrimonio. Peor aún: se trata de negar el movimiento de la memoria colectiva, al pensar que su acervo cultural debe ser inmutable. (Bolaños, 2015, pp. 139-140)

De esta manera Bolaños plantea la dificultad de “distinguir entre la música indígena y la música popular” (2015, p, 28), pues la cuestión “remite a la irresuelta discusión en torno a qué es *lo indio*, dado que el concepto de música indígena fue creado por el indigenismo del siglo XX” (p. 28; énfasis en original). El estudio de Bolaños con una mirada crítica problematiza la definición de la música indígena por encontrarse ligada, tanto a la música popular como a la “música de la pobreza y de la marginación” (p.28). Esta apreciación da pie a interpretar que la aparición en el videoclip de estos instrumentos tiene un sentido ceremonial de conjurar “la maldad” ligada a situaciones de precariedad y violencia producto de la urbanización moderna. A la vez, como una fusión de música popular, ejerce una crítica hacia las circunstancias sociales de los cantantes incluyendo sus experiencias personales con el *hip hop* y la música local.

#### **5.1.6 El rap “indígena”**

En este apartado se menciona un ejemplo de la circulación y conversaciones a partir de la presencia de *Juchirap* en un importante centro cultural en la Ciudad de México. En 2017, *Juchirap* tuvo una actuación en una sala del Palacio de Bellas Artes en la presentación de una antología de poesía en lenguas originarias, que reunía poesía premiada por el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa)<sup>71</sup>. El boletín informativo decía sobre el acontecimiento:

Al final de la presentación se contó con la actuación especial del grupo de rap zapoteco *Juchirap*, tres jóvenes que han volcado sus inquietudes creativas y musicales en un proyecto de gran alcance donde convergen las letras y la pasión por dar a conocer su lengua. (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017)

---

<sup>71</sup> Se presentaba la antología Premios CaSa Poesía 2011-2015 que reunía la obra de Pergentino José Ruiz, Esteban Ríos Cruz, Eleazar García Ortega, Claudia Guerra Castillo y Elvis Guerra López. (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017)

Más allá de la información aparentemente trivial contenida en este boletín, ésta se replica en medios informativos para difundir la intención definida como “pasión” de *Juchirap*. Se identifica su etnicidad “rap zapoteco” en la realización de dos actividades, “las letras” como enunciación de la actividad de escritura y la acción de “dar a conocer su lengua”, es decir un tipo de promoción lingüística.

El contexto transnacional que rodea el artefacto en cuestión permite considerarlo como un elemento inscrito en discursos globales acerca de la etnicidad y las lenguas originarias en contextos urbanos. En la última década la producción de *hip hop* en lenguas originarias ha aumentado significativamente, convirtiéndose en un tema de estudio de la antropología y la sociología de la cultura en América Latina (Pérez Ruiz y Valladares de la Cruz, 2017) y México (Cru, 2021). Los estudios han destacado sus significados culturales y discursivos (Silva Souza, 2011). Esto permite abordarlo como un caso de “vernaculización” (Appadurai, 2001) del *hip hop*, entendido como una subcultura, un conjunto de prácticas y productos culturales que la circundan, incluyendo la producción de *rap* como composiciones vocales y musicales.

Los *raperos* en *Mi gente* se identifican con comunidades de práctica más allá de las categorías de etnia o región. La adopción del *hip hop* por los jóvenes en Juchitán se relaciona con una identificación hacia los temas del género por su semejanza a las circunstancias vividas en sus barrios y colonias (Entrevista realizada por Hernández Mejía 14 de diciembre de 2016, en Hernández Mejía 2017, p. 110). La identificación se complementa por una presentación de sí mismos como raperos. En el videoclip se aprecia el uso de la indumentaria, de la retórica gestual que los identifica como *hiphoppers* y, en contraste, los aparta de otros pobladores de la Séptima Sección. La puesta en escena corresponde a la interpretación de una canción del género *de hip hop*, sigue sus temáticas, iconografías, gestualidades, correspondientes al género. También en la manera en que los

cantantes intervienen tomando turnos. La canción y el videoclip pertenecen a un género de *hip hop* en lenguas indígenas que ocurre no solamente en México sino a nivel global.

### **5.1.7 Síntesis del Análisis de Mi Gente**

El videoclip se describe y analiza según su composición audiovisual a partir de su transcripción en cuadros y escenas que permiten distinguir la estructura narrativa y la intervención de los participantes que aparecen en *Mi gente* tomando el rol de narradores y protagonistas de una canción sobre la vida cotidiana en su barrio. La intertextualidad en *Mi gente* se describe haciendo puntualizaciones sobre la narrativa de la letra y la visualidad de los modos semióticos del cine, la fotografía, y el arte urbano en sus interacciones con la representación de los cantantes y demás participantes en el videoclip, deteniéndose en el fragmento instrumental que fusiona el género *hip hop* con música prehispánica. Este fragmento se interpreta como el uso de la ritualidad musical en la protección que requieren los jóvenes ante la falta de amor (“Ésta es la esquina donde falta el amor”) y la amenaza de “la maldad” (“*laanu zunitilú*/la maldad nos acabará”) a causa de la urbanización caótica y el aumento de la violencia y la precariedad.

En cuanto al uso de recursos semióticos *Mi gente*, como material audiovisual, incluye la complejidad de la imagen en movimiento a la vez que el sonido. La canción precedente es elaborada con nuevos significados añadidos a través de los modos visuales de la fotografía y el cine. El relato realista de la letra se complementa con la mirada del documentalista, director de *Mi gente*, Edson Caballero, quien construye la representación para la narrativa y los personajes con verosimilitud de acuerdo con los usos de la cámara y el lenguaje audiovisual documentalista. Múltiples códigos se utilizan en la composición de este texto multimodal. La presencia de retratos constituye uno de los puntos de relevancia que establecen una multimodalidad y una intertextualidad entre el lenguaje audiovisual y el lenguaje fotográfico en el nivel compositivo del texto. Al mismo tiempo,

la presentación de subtítulos y la transcripción de la letra en zapoteco resemitiza la interpretación vocal y otorga visibilidad a la lengua en a través de la escritura. Los textos escritos presentes en la imagen crean la actividad de lectura en conjunto con la experiencia audiovisual del videoclip. En el caso de los hablantes monolingües en español, esta lectura se convierte en la condición para comprender el sentido de la letra de la canción.

En la música de *Mi gente* hay una mezcla de géneros que bajo el término de “fusión musical” dan cuenta de una hibridación entre el *hip hop* y un fragmento de música indígena o “prehispánica”, tanto en la materialidad de su producción, por los instrumentos y equipo técnico para la creación de sonidos, como en su dimensión simbólica. La recontextualización de estos estilos de procedencia diversa confirma que como videoclip contemporáneo *Mi gente* incorpora elementos diversos que potencian la letra y la música a través de las imágenes. En el nivel intratextual, las palabras clave como Mototaxi, la alusión a la cultura popular local con la mención de *Guendanabani*, pero también a la cultura global con la mención de *Ricky Ricón* forman un conjunto heteroglósico.

La interpretación invita a la audiencia a ser testigo visual y auditivamente de la cotidianeidad. Los temas que se abordan son la contingencia del terremoto, la violencia las y carencias que viven cotidianamente niños y jóvenes de la Séptima Sección. Asimismo, se expresa un campo léxico en torno al alcoholismo y la muerte. Esto genera una reflexión sobre el ciclo de la vida que produce metáforas visuales marcando el inicio y el fin del día. Además, la intervención musical constituye el desarrollo del tópico de la música prehispánica, con sus propios campos metafóricos en los sonidos del tambor y la flauta.

Con respecto a la estructura visual del texto, puede afirmarse que, a manera de un documental, los autores presentan una mirada realista etnográfica o en las palabras de



Guasch una “cierta retórica pseudoetnográfica . . . como un óptimo instrumento para representar una ‘otredad’ y para dotar a las obras de un claro compromiso y testimonio crítico” (Guasch, 2016, p. 229; comillas en el original). El modo audiovisual proporciona el soporte para mirarse y reinterpretarse a sí mismos. Ambos modos de representación, el verbal y el visual se complementan en este interés de documentar y criticar la realidad social.

La voz de los cantantes, en cuanto agentes, presenta una postura discursiva de la juventud que se dirige a distintos destinatarios, según su colocación en relación con distintas audiencias. Esta comunicación se articula a través de su voz, de la gestualidad captada por la cámara y los patrones textuales del *rap*. Las prácticas y las representaciones se involucran en el discurso del “arte callejero”, tomando el entorno urbano como causa de reflexión y escenario de enunciación. El tratamiento poético que recibe la letra de la canción, en su traducción del *diidxazá* al español, contrasta con el lenguaje coloquial del resto de la canción, aunque el ritmo, la gestualidad contribuyen a reforzar la idea de urbanidad o arte callejero. Interpretando el tema de *Mi gente*, los cantantes recorren las calles de la zona conocida como Séptima Sección en Juchitán de ahí provienen ellos, ahí crecieron, viven y componen sus canciones. Las circunstancias sociales de los hablantes se tematizan en las producciones musicales, redefiniendo una etnicidad contemporánea en la ciudad, al abordar temas como la urbanización y la violencia. El escenario presenta elementos de modernización en el entorno urbano.

La indumentaria y la interacción con la cámara demuestran distintas maneras de relacionarse con los artefactos contemporáneos y los medios de comunicación. Esto adquiere una mayor dimensión considerando que el escenario está permeado de los efectos de un terremoto, donde se revela la resistencia de las personas frente al caos y el desastre a su alrededor. Por ende, tanto las ruinas como los escombros, así como las

personas, ocupan un lugar central. En este contexto, las prácticas que se muestran en este ensamble multimodal, el arte urbano, el *performance* o concierto, y especialmente la práctica del recorrido urbano a la manera del *flâneur* adquieren relevancia en su relación discursiva con la modernidad cultural.

Este objeto cultural, como artefacto comunicativo, se encuentra entre los intersticios de un producto artístico y de consumo cultural. El videoclip es por excelencia el tipo de artefacto que conjuga la música, con la cultura visual y la potencia de circulación de los medios de comunicación masiva, incluyendo el Internet. En esta serie de interacciones de fenómenos culturales caracterizados por su hibridación, se encuentran elementos prominentes que informan acerca de prácticas sociales discursivas de la etnicidad y la juventud en función del *rap*, su fusión con la música “prehispánica”, el *diidxazá*, su lengua, y las representaciones del *hip hop*, dando muestras de agencia de aquellos que los producen y difunden.

El *hip hop* en lenguas indígenas, en su circulación representa un movimiento de revitalización lingüística cuando es tomado por instituciones estatales. Además, es una expresión de protesta social ante la violencia y el *performance* de identidades fluidas. Esta identidad no encaja con los estándares que el discurso nacionalista propuso de una entidad estable y fija, sino brinda valor a procesos de autodeterminación.

## **5.2 Himno a Kontoy**

Con la pieza *Himno a Kontoy* (Aguilar, 2018) el artista Octavio Aguilar incursiona en un sistema de exhibición del arte contemporáneo usando representaciones culturales del *punk* británico para narrar un mito de su localidad. Este ensamble se relaciona con el objeto anterior (*Mi gente*) por evocar representaciones de otro movimiento cultural juvenil urbano. La exhibición del artefacto en diversos espacios públicos permite explorar

el acoplamiento de la obra al discurso institucional, la recontextualización que produce y las distintas audiencias que alcanza en su tránsito de lo local a lo global.

### 5.2.1 Montaje, Videoarte y Acción

El conjunto de parches serigrafiados que componen el *Himno a Kontoy* se exhibió en la Biblioteca del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca el 27 de julio de 2017 como pieza central de una exposición que llevaba por título *Ayuuk not dead*. En la **Figura 17** se muestra el montaje de los parches en el muro. En esta muestra, los parches se distribuyen alrededor de una estampa central elaborada en esténcil con el retrato de una mujer portando un huipil con un rebozo en la cabeza y con la leyenda *No future* estampada sobre el huipil que porta. El espacio de exhibición consistía en un pasillo largo y angosto que dificultaba visualizar la obra en su amplitud total. Los parches se colocan sin ningún orden evidente y algunos de ellos se repiten. Los textos que aparecen en ellos no se encuentran traducidos, no hay cédulas que ofrezcan una traducción y conforman una impresión visual de símbolos e iconografías presentes en el conjunto.

**Figura 17**

*Himno a Kontoy y en la exposición Ayuuk not dead en el IAGO*



*Nota.* Registro de obra. [Entrada de blog] 22.07.2018 ©Octavio Aguilar. Reproducción con permiso del autor.

La exposición se acompañó de la presentación de una pieza de videoarte que más adelante se describe e incluyó un recorrido guiado a cargo de Octavio Aguilar y el *Colectivo Kaa* con el que el autor frecuentemente colabora. El artista participó en la acción o

*performance* de coser los parches *Ayuuk* a la ropa de los visitantes a la exposición en el IAGO. Este montaje, con una distribución aleatoria de los parches, se observa también en otros espacios donde la obra se ha expuesto y contrasta con el ordenamiento que le da el autor en su blog (<http://octavioaguilar8.blogspot.com/>) bajo el título *Proyecto Ayuuk*. A través del registro de obra,<sup>72</sup> la pieza titulada *Himno a Kontoy* cobra sentido como artefacto multimodal que trae a cuenta un mito de tradición musical, oral y cultural bajo un novedoso canon de representación, el del *punk* británico.

### **5.2.2 Trayectoria de Lectura: Íconos y Narrativas**

El blog de Octavio Aguilar lleva permite una diversidad de trayectorias de lectura con cualidades interactivas, pues el visitante puede escoger la presentación de los objetos (Baldry y Thibault, 2010), la configuración por defecto titulada “Tarjetas” presenta las miniaturas (*thumbnails*) de cada entrada publicada por el autor en un mosaico. A manera de carátula, cada “tarjeta” se despliega para mostrar las entradas correspondientes. Siguiendo la miniatura correspondiente a la entrada titulada *Ayuuk not dead* [El ayuuk no está muerto] se presenta el cartel de la exposición realizada el 27 de julio de 2017 en el IAGO que muestra una imagen en blanco y negro, con trazo en estencil de un cráneo con un peinado de picos característico del estilo punk, y una línea con forma de lengua alargada que termina en una punta angosta. Debajo del cartel aparece el “texto de sala” escrito para la exposición por Guillermo Santos. La entrada está compuesta por el registro de obra de las piezas que formaron parte de la exhibición, así como fotografías y videos que dejan constancia del evento.

El término trayectoria hace posible analíticamente investigar los principios organizacionales de estos recorridos como una forma de texto multimodal, describiendo

---

<sup>72</sup> “Registro de obra” se refiere a la documentación que generan los propios artistas sobre la exhibición de sus piezas. Puede incluir un registro visual de las piezas y del montaje en el espacio abierto al público.

los recorridos de construcción de significados. Se reconoce la progresiva integración de los recursos semióticos y de su huella o registro textual, bajo principios de organización que poseen propiedades textuales de continuidad y coherencia. La transcripción identifica la descripción en términos de conglomerados (Baldry y Thibault, 2010) enfatizando una organización del contenido y no una trayectoria subjetiva. Esto permite contrastar el montaje en la pared del IAGO con la presentación designada por el autor en su sitio de Internet. La pieza de interés aparece registrada y descrita de la siguiente manera:

NO FUTURE//Aerosol y parches sobre muro//Medidas variables//La exposición está compuesta por dos intervenciones a muro, una pieza al óleo, además de más de 40 parches serigrafiados que contienen textos y frases en ayuuk extraídos del canto a Kontoy, personaje mítico de la cultura Mixe de Oaxaca. Himno cuyo registro se convirtió en una pieza de videoarte y que se presentó en la muestra. (Aguilar, 2018)

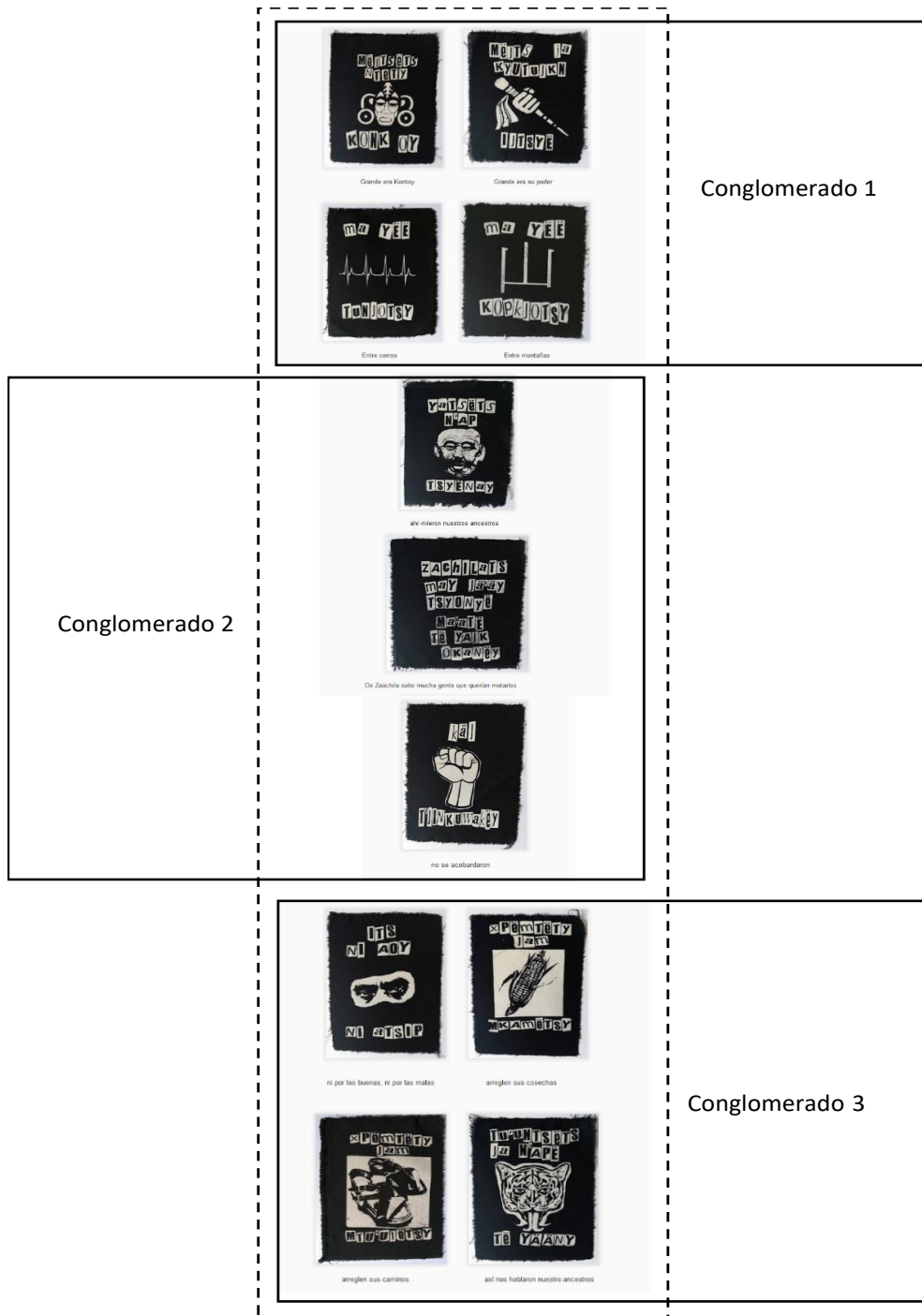
A continuación, debajo de esta descripción, se muestran los parches en un ordenamiento distinto al cómo ha sido visto en el montaje a muro y éste es el que a continuación se explora. La pieza *Himno a Kontoy* se compone de 11 parches que se leen de arriba hacia abajo. El ordenamiento vertical es facilitado por las propiedades de recorrido de la página web. Para abarcar la totalidad de la pieza se identifican conjuntos que visualmente agrupan los parches en “conglomerados” de cuatro, tres y cuatro parches.

Esta organización, del *Himno a Kontoy* en el blog del autor reproduce la propuesta del autor en su tesis de Licenciatura bajo el título *Kontoy: Reflexiones creativas a partir de una leyenda Ayuuk* (Aguilar Gutiérrez, 2019). Esto permite tener una lectura cercana a la construcción inicial del autor con la cual se contrastan las exhibiciones de las piezas. Los distintos contextos de exhibición de la pieza modifican su presentación visual. La página web, que despliega la información de manera vertical propone un recorrido del canto a Kontoy distinto del que se puede ver en el montaje *Ayuuk not dead*. En el blog

encadena los parches en una sucesión vertical. En la **Figura 18** se incluye un esquema de la pieza y su división en conglomerados.

**Figura 18**

*Esquema de trayectoria de lectura de Himno a Kontoy*



*Nota.* Elaboración propia a partir del registro de obra de *Himno a Kontoy* (Aguilar, 2018)

En el muro no se han incluido los versos del canto en español y propiamente no se pueden leer en el mismo orden, pues el montaje de los parches se presenta como una distribución al azar alrededor de un objeto central. Los parches están colocados en desorden sin importar repeticiones. En *Himno a Kontoy* en cambio, podemos hacer una lectura semejante a la de un poema impreso. Esta página permite la visualización de la traducción al español de los versos del canto a Kontoy. En el **Anexo 4** se incluye la transcripción de la pieza y la iconografía de los parches.

La iconografía acompañada de los versos contribuye a que el espectador capture una secuencia narrativa que se presenta como una sucesión de eventos sino como condensaciones del mito de Kontoy. Para un lector visitante del blog, hablante de español, que imagina o intuye el funcionamiento de la lengua *ayuuk*, el elemento gráfico se ubica en un lugar donde funciona como ilustración del término que continúa la frase. De tal manera que el texto también puede interpretarse como una etiqueta del ícono.

Las imágenes aparecen, primero como *conceptuales*, en el sentido en que están enfocadas a un objeto, más que *narrativas* (Kress y van Leeuwen, 1996). Sin embargo, la delimitación no es tajante. Los elementos gráficos evocan narraciones estableciendo asociaciones con los textos que las acompañan. Su relación se establece por proximidad y su coherencia descansa en el simbolismo que producen (Ledin y Machin, 2018, p. 30). En la trayectoria de lectura la escritura en español toma prominencia por su colocación en relación con las imágenes. Los lectores elaboran su contenido semántico después de leer el pie de foto. En la **Tabla 2**

*Texto e Imagen en Canto a Kontoy* aparece una descripción de los íconos seleccionados y el énfasis añadido en el término al que el lector monolingüe podría asociarlos.

El texto para el pie de foto sigue las convenciones tipográficas del sitio de Internet, los parches en cambio no tienen limitaciones tipográficas y siguen más bien una tradición de representación emulando parches *punk*. La iconografía utilizada incluye rostros que representan figuras o personajes que se pueden asociar en su cercanía o distancia al lugar de origen de la pieza. El conocimiento social para interpretarlos es variable. A continuación, se describen e interpretan los conglomerados.

**Tabla 2**

*Texto e Imagen en Canto a Kontoy*

Textos	Imagen
Mëjtëts ntety [FIG.] Konkoy Grande era <b>Kontoy</b>	Kontoy
Mëjts ja kyutujkn [FIG.] ijtsyë Grande era su <b>poder</b>	Bastón de mando
Ma yëë [FIG.] tunjotsy Entre <b>cerros</b>	Electrocardiograma
Ma yëë [FIG.] kopjotsy Entre <b>montañas</b>	Kanji de montaña
Yatsëts n'ap [FIG..] tsyënay Ahí vivieron nuestros <b>ancestros</b>	Huehuéteotl
Zaachilats may jääy tsyonyë / na'atë të yajk okanëy De Zaachila salió mucha gente que querían matarlos	[Vacío]
Käj [FIG.] t'jinkuwakëy No se acobardaron	Puño en alto [sin cobardía]
Its ni aoy [FIG.] ni atsip ni por las buenas ni por las malas	Zapata con pasamontañas
Xpëmtëty jam [FIG.] mkamëtsy Arreglen sus <b>cosechas</b>	Mazorca
Xpëmtëty jam [FIG.] mtu'ujëtsy Arreglen sus <b>caminos</b>	Huarache
Tu'untsëts ja n'apë [FIG.] të yääny así nos <b>hablaron</b> nuestros <b>ancestros</b>	Tigre con lengua bífida

*Nota.* Los textos en ayuuk se transcriben de los parches, su traducción se toma del pie de foto de cada parche (Aguilar, 2018). La abreviatura [FIG.] indica la colocación de una imagen en el texto.

El primer conglomerado conformado por cuatro parches, dos en la parte superior y dos en la inferior. En el parche que abre la serie del *Himno* aparece la cabeza del rey *Konk Oy* en su representación a partir de una vasija encontrada en la comunidad de Tlahuitoltepec, y que se tomó como representación de la región Mixe (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 18).



Este ícono también aparece en la bandera *Ayuuk* entrelazando los significados de la unidad étnica en torno al mito de un antecesor común. Las dos frases iniciales son una alabanza a *Kontoy* (“Grande era Kontoy / grande era su poder”). Para la primera frase (“Grande Kontoy era”) se muestra el rostro de Kontoy como aparece también su efigie en la bandera mixe, como una unidad en la representación de la identidad ayuuk hacia el exterior. Para la segunda frase (“grande era su poder”), el símbolo elegido es un *bastón de mando*. La intención de Aguilar es poner a la vista un aspecto de la vida comunitaria, para él “. . . simboliza el poder conferido por las asambleas comunitarias para los funcionarios públicos que servirán a su comunidad por un periodo de tiempo” (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 73). En la opinión de Hermann Lejarazu quien ha realizado un estudio comparativo de las insignias y atributos de los gobernantes presentes en la iconografía de las culturas de Mesoamérica, explica que no se trata de una mera cuestión de autoridad, es decir,

si bien estas varas o bastones están vinculados con el origen y entronización de los gobernantes, no funcionan precisamente como símbolo de autoridad o de poder político, sino como elementos necesarios para el orden cósmico y el establecimiento de la dinastía o linaje (Hermann Lejarazu, 2007, p. 86).

Este sentido del bastón reafirma la fundación de una dinastía de Kontoy que se continúa a través de los ancestros y llega hasta el presente. La resonancia del objeto va más allá de la región, pues el conocimiento sobre el simbolismo del bastón de mando se extiende inclusive más allá de las comunidades indígenas. Algunos presidentes de México han hecho uso del bastón para comunicar una inclusión de los pueblos indígenas a la nación. En la toma de protesta de Andrés Manuel López Obrador, recibió un bastón de mando de parte de colectivos indígenas (*Milenio*, 2018). El acontecimiento estuvo enmarcado en la polémica, pues algunos colectivos y voces se opusieron por no estar de acuerdo en ceder este símbolo. Los siguientes parches aluden al espacio geográfico “Entre cerros / Entre

montañas” colocados uno al lado del otro, la reiteración se apoya en la forma de los elementos gráficos correspondientes al registro de un electrocardiograma y del *kanji* “montaña”. La inclusión de un *kanji* japonés establece una conexión entre los pueblos mixes y el oriente. En todo caso, se trata del uso de una escritura no occidental que conecta con una región lejana.

Siguiendo el sentido del bastón como un establecimiento dinástico, el segundo rostro en la serie reitera este sentido. Hace referencia a los antepasados al representarlos con el rostro de *Huehuetéotl* dios náhuatl del fuego, representado como un anciano. Aguilar confirma “la figura decide utilizarse en referencia a nuestros abuelos, nuestros ancestros” (Aguilar Gutiérrez, 2019). En el siguiente parche solamente figura un texto que por el pie de foto se traduce como “De Zaachila salió mucha gente que querían matarlos”, esta pausa en el ritmo de la alternancia entre palabras y elementos gráficos concentra la atención sobre el quiebre en la historia, sobre el nudo de la narrativa. Hace referencia a la enemistad entre los mixes y los zapotecos oriundos de Zaachila. La frase siguiente, “no se acobardaron” muestra un gesto icónico de la valentía y la resistencia, un puño izquierdo levantado. Según declara el autor la frase en *ayuuk* “*Käj t’jinkuwakëy*” representaba un problema de traducción (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 75) que lo llevo a producir dos alternativas visuales para aludir a “la postura de resistencia frente al ataque zapoteca” (2019, p. 75). En la primera se observa un puño izquierdo levantado. En otra versión para la elaboración de este parche, la frase dio origen a la resemiotización de una icónica y popular imagen de Gandhi, el libertador pacifista de la India, quien simboliza la entereza y dignidad del pueblo colonizado.<sup>73</sup> El parche con el puño es el que se presenta

---

<sup>73</sup> Este parche, ausente en los conglomerados, puede verse en el Anexo 4.

en esta versión del *Himno a Kontoy*, mientras que en los montajes de otras exhibiciones se aprecia también el parche que incluye la efigie de Gandhi.

El tercer conglomerado repite la organización del primero, adquiriendo la composición entera un balance de inicio y cierre. El rostro que acompaña a la frase “ni por las buenas, ni por las malas” condensa dos símbolos de la resistencia indígena. La mirada de Emiliano Zapata, caudillo de la Revolución, es tomada de una icónica fotografía atribuida a Casasola. El autor recorta el retrato de tal manera que simula encontrarse detrás de un pasamontañas, atributo con el que se identifica al movimiento zapatista y en particular a su líder el “subcomandante Marcos”. Así presenta una asociación explícita entre el legado del héroe de la Revolución y el movimiento contemporáneo del EZLN. En su representación gráfica, manipulando la fotografía y empleando procesos de serigrafía el autor condensa dos etapas de la vida nacional que han girado en torno a la insurrección indígena. Con respecto a la narrativa que desarrolla del *Himno a Kontoy* la relación entre la insurrección y la etnicidad se establece solamente en favor de la resistencia mixe (*ayuuuk*) frente a la afrenta zapoteca. Se crea así ambivalencia en cuanto al símbolo de Zapata que universalmente se considera en favor de *todos* los pueblos indígenas.

Las frases siguientes muestran íconos que permiten una asociación entre la imagen y el texto, son metonímicos. Una mazorca ilustra la frase “arreglen sus cosechas” y unos *huaraches*<sup>74</sup> hacen referencia a la frase “arreglen sus caminos”. Estos íconos forman parte del conocimiento compartido en la Sierra de Oaxaca cuyo sustento depende de la siembra de maíz y cuyas redes de comunicación requieren el traslado a pie. Con estos íconos el autor hace referencia a la unidad entre comunidades. El símbolo del Jaguar

---

<sup>74</sup> Los huaraches son un tipo de calzado habitual en las comunidades indígenas, elaborado de piel y hule de llantas. En algunos momentos se ha considerado como un criterio para el registro de la población como en el censo de 1940 para identificar a la población indígena. (Brugat, 2011, p. 70)

que cierra el *Himno* funciona como un eco al rostro de Huehuetéotl, pues también hace referencia a los ancestros (“así nos hablaron nuestros ancestros”). El tigre o jaguar con lengua bífida se asocia al nahual o nagual de Tláloc (Armillas, 1945, p. 50). La imagen de Tláloc ha sido estudiada por Rubén Bonifaz Nuño quien ha considerado que la iconografía mesoamericana se compone de representaciones de cuatro naturalezas, la humana, la de la serpiente, la del ave y la felina. En la explicación que hace Octavio Aguilar menciona la danza del tigre como una danza prehispánica. La presencia del tigre o el jaguar en danzas se extienden desde México hasta Colombia e inclusive Perú y se identifica como una “danza totemista” asociada al nahualismo (Moncada, 2020, p. 127). El énfasis en la lengua se une a las alusiones sobre los ancestros, considerando la lengua *ayuuk* como herencia ancestral.

### **5.2.3 Materialidad, Relatos y Retórica**

Para la creación de *Himno a Kontoy*, Aguilar encontró diversas fuentes tanto orales como escritas e iconográficas y distintas versiones de las leyendas sobre Kontoy. Las narraciones varían en las comunidades de la región. Para el autor, todas estas variaciones le merecen la opinión positiva de que “el mito se enriquece con las aportaciones de cada comunidad, que describen situaciones que pertenecen a diferentes temporalidades” (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 9). Su percepción es que las distintas interpretaciones constituyen un enriquecimiento del mito y no su detrimento. El artista muestra su apreciación valorativa por las modificaciones que a lo largo del tiempo se presentan. Aguilar no busca la originalidad sino una explicación sobre la relevancia de Kontoy y la función simbólica para su propia cultura.

El mito es utilizado como símbolo de resistencia comunitaria. Sin perder su sentido metafórico contribuye a la memoria histórica. En su propio decir, “las historias de *Kontoy*, si se analizan desde una lógica diferente a la cultura *Ayuuk*, implican una

narrativa fantástica, pero para nuestro pueblo son metáforas de nuestra historia” (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 30). Una conciencia del autor por su significado simbólico opera para comunicar una resistencia ante las “estrategias de homogenización provenientes de diferentes áreas: políticas, económicas o educativas que buscan la integración de todas las culturas indígenas del país al *desarrollo nacional*” (2019, p. 31; énfasis en el original). En esta lógica el autor entiende la relevancia del mito por su función en la representación de resistencia contemporánea. La historia local entra en un diálogo con procesos de resistencia nacional y global como lo simboliza el *punk* a través de sus representaciones icónicas.

El color y la tipografía les dan coherencia a las estampas que proceden de distintos momentos y espacios culturales. Sin la cohesión lograda por el diseño gráfico sería difícil apreciar su unidad. La escritura del mixe a diferencia del castellano no es una práctica social establecida. El origen de la pieza proviene de la tradición oral y el autor la lleva a una escritura en diálogo con el movimiento global del *punk*. Él mismo lo explica así:

Al conocer el *Himno a Kontoy* y tener un registro del mismo, surgió la inquietud por generar una propuesta que pudiese contener el peso de la tradición oral, a través del canto, además de trazar puentes entre dos identidades en resistencia y que son aparentemente ajenas: el *Ayuuk* y el movimiento *punk*. Esto haría visible el diálogo existente entre estas identidades que se visibilizan en la cotidianidad de mi comunidad. (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 50)

Teniendo en cuenta la coexistencia del imaginario del movimiento *punk* y la identidad *ayuuk* es posible atribuir a la elaboración en “parches” el sentido de “remiendo”. De la utilización del “parche” como una herramienta para sostener la presencia de partes distintas y diversas de la identidad. El autor lo precisa: “El parche. . . sirve para cubrir algo que se ha desgastado, funciona para mantener con utilidad algo que se considera inoperante” (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 72). La selección diversa de los íconos que

aparecen en los parches hace referencia también a “una identidad que se construye por medio de fuentes diversas” (p. 72). De nuevo, la visión de Aguilar Gutiérrez es de aceptación, no de rechazo hacia la multiplicidad de símbolos que componen su identidad.

La tipografía utilizada en los parches es una recontextualización de la escritura utilizada por el grupo inglés *Sex Pistols* en el disco que lleva por título *God Save the Queen* que a su vez es el nombre del himno nacional británico. La canción de los *Sex Pistols* tenía originalmente por título *No future*, pero, según las historias difundidas por sus seguidores, el cantante principal Johnny Rotten tuvo la idea, a última hora, de mofarse de la monarquía (Grow, 2017; *Songfacts*, s.f.). Su lanzamiento se planeó para coincidir con la celebración de las “Bodas de Plata” [*Silver Jubilee*] de la reina Elizabeth por sus 25 años en el trono, celebradas el 7 de junio de 1977. En este acto trasciende la actitud despectiva y burlona hacia las figuras de autoridad por las que la cultura del *punk* se ha hecho popular. Esta actitud también ha podido interpretarse como una denuncia de los grupos marginales o subculturas del Reino Unido ante las políticas públicas que en lugar de resolver los problemas económicos de las masas generaban más pobreza e inequidad afectando la vida cotidiana de los ingleses. Aguilar Gutiérrez al resemiotizar esta referencia del *punk británico* en su pieza, busca trasladar “su función como ícono de resistencia” (Aguilar Gutiérrez, 2019).

Se atribuye a Helen Wellington-Lloyd la creación de esta tipografía para los primeros *flyers* [volantes] de *The Sex Pistols* y fue tomada por Jamie Reid para crear “a coherent punk brand aesthetic [una marca estética coherente del punk]” (Bestley y Burgess, 2018, p. 4; traducción propia). Esta idea de una tipografía de reúso, a la manera de una nota anónima de rescate propone la creación de artefactos a partir de un material que de otra manera sería desechado. En esta actividad también está presente la noción de

una producción artística *do-it-yourself* [Hazlo tú mismo] con las que Aguilar identifica “el anhelo por conseguir la autonomía y la autogestión” (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 46).

El proceso manual de elaboración de los parches es evidente en los recortes del material gráfico y la organización de las letras sobre espacios desiguales y desalineados. Los parches están impresos en serigrafía en blanco negro. El planteamiento formal de los parches posee significación, para el autor todos estos elementos contribuyen a tomar conciencia de los estereotipos hacia los pueblos originarios:

La gráfica por su solución formal en alto contraste remite a la iconografía de la indumentaria *punk* . . . y otros materiales, convirtiéndose en una alusión a una realidad cruda y complicada, renegando del colorido como estrategia de exotismo o folclor característico de las producciones que estereotipan la producción artística proveniente de los pueblos originarios. La alusión al blanco y negro se convierte una referencia a la realidad indígena en nuestro país y que remite a la frase *punk* del “No Future”: sin futuro, discriminados, sin oportunidades y usados por el estado para legitimarse (Aguilar Gutiérrez, 2019, p. 50).

La retórica del *punk* influyó en otros artefactos creados por Octavio Aguilar. Se pueden encontrar argumentaciones del autor en distintos espacios de reflexión sobre la producción de su obra que contribuyen al análisis que ocupa esta investigación. En otra entrada del blog titulada *No Fun* —otro título de una canción de *Sex Pistols*— aparece una argumentación del autor sobre las coincidencias que descubre entre del estilo de vida de poblaciones originarias con los planteamientos ideológicos y prácticas del *punk*:

El punk es un movimiento surgido en la música inglesa . . . , entre las premisas, que desembocaron en un movimiento contracultural, se encuentran lemas como “Do it yourself” (hazlo tu mismo), o la intención de conseguir la autonomía y la autogestión como respuestas ante el caos que la sociedad estaba viviendo ante un panorama de desaliento social por las problemáticas de su contexto. Muchos de los planteamientos que promueve el punk, constituyen el estilo de vida de poblaciones Ayuuk, Ñuu savi, Ien nima, Ikoots y muchas más. Donde *la*

*organización comunitaria es un modo de resistencia* [énfasis añadido] ante el avasallaje [avasallamiento/vasallaje] cultural proveniente de políticas económicas-educativas que buscan el exterminio de dichas culturas. (Aguilar, 2014, párr. 5)

En este fragmento<sup>75</sup> los planteamientos de Aguilar en su obra se sustentan en interpretar el “estilo de vida” de poblaciones originarias, sintetizadas en “la organización comunitaria” como un modo de resistencia, como analogía del *punk* en el que “la intención de autonomía y autogestión” se realiza bajo una amenaza de exterminio. Al poner en cuestión la autonomía y la autogestión pasa de una retórica estética a un pensamiento político. La pieza *No Fun*, como se muestra en la **Figura 19**, se exhibió acompañando a los parches en la exposición titulada *Los huecos del agua* que adelante se menciona. La producción de material audiovisual y textil que guardan relación con la temática abordada en *Himno a Kontoy* brindan elementos para dar constancia de la intertextualidad de la pieza y de las relaciones interdiscursivas entre la experiencia comunitaria del autor y la recontextualización del *punk* británico en sus piezas.

**Figura 19**

*Blusas intervenidas con títulos de los Sex Pistols en la exposición Los huecos del agua*



*Nota.* Al fondo se alcanza a apreciar el montaje del *Himno a Kontoy*. Fotografía cortesía del artista.

---

<sup>75</sup> Un fragmento similar se encuentra también en la tesis de Aguilar (2019, p. 46-47) en que el autor se sirve de las observaciones del crítico de arte Dan Graham sobre el *punk* británico. Graham en los años 80's elaboró un documental titulado *Rock: My religion* que como se verá influyó también para la producción audiovisual que acompaña la circulación de la pieza *Himno a Kontoy*.



#### 5.2.4 Expansión Intertextual del Texto

Con el ejemplo que se ha visto arriba de las blusas con bordados de una temática similar a la de la pieza central, se observa que las redes intertextuales de la pieza son amplias. Hay un movimiento de lo local hacia lo global propiciado por la conceptualización y las características formales de la obra y favorecido por las tendencias del arte contemporáneo hacia la autorreflexión y el trabajo etnográfico. Aquí se tratan ambos asuntos. Se consideran “expansiones” en el sentido en que el texto se produce desde la mirada del autor hacia su localidad. En principio se trata de una indagación sobre la cultura propia que tomando recursos de la cultura global se expande en su contenido, temática, y luego en su circulación en otros espacios.

Octavio Aguilar obtuvo el título de licenciado en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Su proyecto de titulación estuvo integrado por diversos artefactos audiovisuales que toman forma tras su revisión del mito de Kontoy, a partir de varias fuentes, tanto orales como iconográficas. Los parches se

#### Figura 20

*Parches Ayuuk en la escuela de Bellas Artes*



*Nota.* Montaje de los parches de *Himno a Kontoy* alrededor de una chamarra. Fotografía cortesía del artista.

expusieron en el contexto de su examen profesional organizados como se muestra en la **Figura 20**. En esta imagen destaca como elemento central la chamarra de cuero negro mostrando el uso de los parches en la indumentaria.

La investigación de Octavio Aguilar requirió una serie de procesos de recolección de información para la creación de sus piezas. Por ejemplo, recorrió el cerro del Zempoaltépetl, considerado el hogar de Kontoy, donde el recopiló una versión del *Himno a Kontoy* en chirimía en una celebración de la comunidad de Santa María Yacochi Mixe (Aguilar, 2019, p. 42). Otro de los artefactos fue una entrevista a un miembro de la comunidad donde el autor busca desentrañar la historia de la pieza sonora *Himno a Kontoy*. Esta actividad de buscar informantes tiene en común con la actividad etnográfica la búsqueda del significado a través de la escucha de la relación de los participantes de la cultura con sus procesos y objetos. En la exposición de *Ayuuk not dead*, la presentación de los parches estuvo acompañada de la proyección de una pieza de video titulada *Kontoy mi religión*<sup>76</sup> conformado por tres secciones.

En la primera se muestra un ritual mientras se escucha de fondo música ceremonial con flauta de carrizo o chirimía y tambor<sup>77</sup>. La segunda sección muestra al intérprete de la flauta de carrizo que cambia del ritmo característico del ritual a la melodía del *Himno a Kontoy*. Se aprecia la interpretación del *Himno a Kontoy* a cargo de un hombre de edad avanzada, sentado sobre una roca tocando la chirimía, como se aprecia en la **Figura 21**. La tercera parte de este video muestra a una mujer de edad avanza en un *close up* cantando la letra del *Himno a Kontoy*. En la exposición de los parches la función ritualista de la música se integra a la experiencia estética de la contemplación de la pieza de arte. Especialmente en los contextos en que la obra se presenta sin subtítulos y la

---

<sup>76</sup> El título es un homenaje al documental elaborado por Dan Graham, crítico del musical titulado *Rock: my religion* (Aguilar, 2019, p. 43).

<sup>77</sup> Es una variación de la música de *pito iniciado* a la que se han referido los integrantes de *Juchirap*.

audiencia no alcanza a comprender el significado de la escritura en los parches. Los íconos sin embargo proveen un sentido que comunica independientemente de esta circunstancia.

**Figura 21**

*Interpretación en tambor y chirimía del Himno a Kontoy*



*Nota.* Fotograma. © Octavio Aguilar. Reproducción con permiso del autor.

*Los huecos del agua: Arte actual de los pueblos originarios* fue una exposición abierta al público del 23 de mayo al 22 de septiembre de 2019 en el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México. El video *Kontoy mi religión* acompañó nuevamente a los parches en el montaje en *Los huecos del agua* donde los parches se distribuyeron sobre un muro de color verde alrededor del video como se muestra en la **Figura 22**. La exposición estuvo integrada por 93 obras de 20 artistas, en su mayor parte procedentes del sureste mexicano.<sup>78</sup>

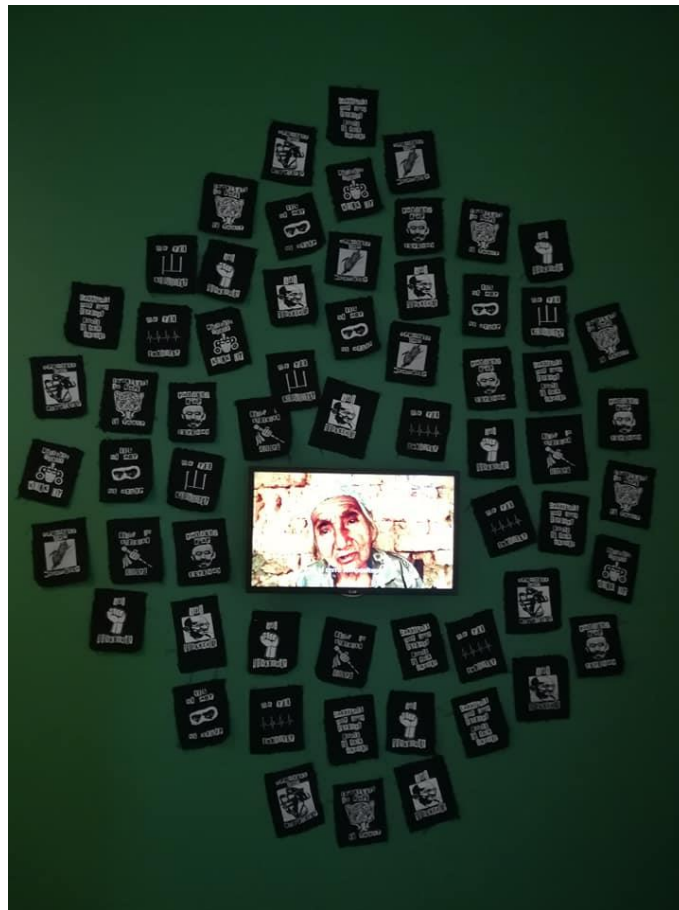
---

<sup>78</sup> La lista completa de participantes en la exposición incluye a artistas de varios estados de México, con predominio del Sureste Mexicano: Octavio Aguilar (Santiago Zacatepec Mixe, Oaxaca); José Chi Dzul (Dzam, Yucatán); Abraham Gómez (San Juan Chamula, Chiapas); Sabino Guisu (Juchitán de Zaragoza, Oaxaca); Ana Hernández (Tehuantepec, Oaxaca); Carlos Martínez González (Ciudad de México); Noé Martínez (Morelia, Michoacán); Andy Medina (Oaxaca de Juárez, Oaxaca); Fernando Palma Rodríguez (San Pedro Atocpan, México); Baldomero Robles Menéndez (San Pedro Cajonos, Villa Alta, Oaxaca); José Ángel Santiago (Juchitán de Zaragoza, Oaxaca); Maruch Santiz Gómez (San Juan Chamula, Chiapas); Maruch Méndez (K'atixtik, San Juan Chamula, Chiapas); Tlacolulokos (Darío Canul y Cosijoesa Cernas, Tlacolula de Matamoros, Oaxaca); Martha López López (San Juan Chamula, Chiapas); Humberto Gómez Pérez (San Andrés Larráinzar, Chiapas); Mauro Pech (Yaxkukul, Yucatán); Reyes Joaquín Maldonado Gamboa (Sinanché, Yucatán); Colectivo de Mujeres Fotógrafas Indígenas, Juana López López (San Juan Chamula, Chiapas); Colectivo Transdisciplinario de Investigaciones Críticas; y César Catsuu López (Xochistlahuaca, Guerrero). (Vargas Plata, 2019)

La crítica reconoció que esta exposición “alejada de concepciones que idealizan y folclorizan a los pueblos originarios. . . sensibilizaba al público de situaciones y

**Figura 22**

*Montaje de parches Ayuuk en Los huecos del Agua*



*Nota.* Foto cortesía del artista. Montaje de parches alrededor del video.

problemas como la castellanización forzada, la destrucción ambiental, el desplazamiento territorial, la violencia racista y el tráfico de drogas y armas.” (Gamboa, 2020, p. 15).

El programa curatorial a cargo de Itzel Vargas Plata giró alrededor de la idea sugerida por Édouard Glissant de explorar la diversidad en sus últimos rincones, como lo afirma Vargas Plata en la siguiente declaración:

*Los huecos del agua . . . presenta una selección de artistas que trabajan con la compleja reinención de su presente y con los legados de culturas anteriores a la llegada de los colonizadores españoles. . . . El título deriva del concepto de “el*

*pensamiento-archipiélago*”, de Édouard Glissant [énfasis añadido], en el que plantea la necesidad de abordar una geografía en toda su diversidad y desde todos sus resquicios. (Vargas Plata, 2019; comillas en el original)

Oriundo de la isla de Martinica, Glissant se sirvió de la metáfora del archipiélago para referirse a la diversidad cultural del Caribe que contrastaba con el pensamiento continental,

a través del [cual], aún vemos el mundo en bloque, en grueso, o como un chorro, como una especie de síntesis imponente, tal como cuando observamos sucesivas tomas aéreas de vistas generales de los contornos de los paisajes y de los relieves. (Glissant, 2008, p.17)

En cambio, “a través del pensamiento-archipiélago, podemos conocer indudablemente las más pequeñas piedras de río e imaginar los huecos de agua que éstas cubren, dónde aún se albergan los cangrejos de agua dulce” (Glissant, 2008, p. 17). Esta muestra fue trascendente en cuanto a que colocó a los artistas que ahí se presentaron bajo un discurso de arte contemporáneo a la vez que reconocía un “legado” prehispánico. La curadora, Vargas Plata busca en los territorios y comunidades de Chiapas, Ciudad de México, Guerrero, Michoacán, Oaxaca y Yucatán las piezas que conforman la muestra.

### ***5.2.5 Declaración Artística y Posicionamiento del Autor***

El blog *Proyecto Ayuuk* presenta además de registros de obra documentos o textos con los que el autor se expresa sobre su obra. Como archivo de autor el blog es un espacio donde abundan las “declaraciones artísticas”. Una “declaración artística” se puede describir como un género textual que consiste en piezas cortas escritas por artistas con la finalidad de comunicar al público sus ideas, conceptos y procesos como artistas (Damrongmanee, 2016). Influye en la recepción de sus piezas pues permite establecer la obra en el discurso. A la derecha de la página principal de navegación del blog, hay un botón flotante para desplegar la información del autor del blog, que informa:

Egresado de la Licenciatura en Artes Plásticas y Visuales de la UABJO-OAXACA [Icono de Blogger] Octavio Aguilar // Este proyecto propone un reconocimiento de la cultura “AYUUK” (MIXE), que tiene su territorio en la sierra norte del estado de Oaxaca, a partir de la elaboración de una serie de piezas que *reflexionan* [énfasis añadido] sobre la poética de la lengua y cultura Ayuuk. Uno de los objetivos es *plantear la identidad* [énfasis añadido] como un constructo dinámico y evolutivo, sin importar al pueblo o cultura al que se haga referencia, un ensamble o pastiche compuesto por diversas referencias; un territorio de tensión y contradicciones abundantes, que establece negociaciones e intercambios con culturas con las que, aparentemente, no se comparten intereses o convicciones. (Aguilar, s.f.)

En estas líneas se identifican los temas de cultura, lengua e identidad. La cultura se asocia con un territorio geográfico; la identidad con un territorio simbólico. Este texto ofrece la oportunidad de interpretar la participación del artista como agente en el discurso. Los símiles que propone el artista plantean la identidad como “un constructo dinámico y evolutivo. . .un ensamble o pastiche. . .un territorio de tensión y contradicciones” (Aguilar, s.f.). Este *planteamiento* es un punto de partida para la reflexión. La escritura abre una posibilidad de presentarse ante sí mismo estos constructos a manera de intentos por definirse. El autor se esfuerza mediante esta repetición y colocación desde distintos ángulos en asir un proceso subjetivo que queda expresado mediante la elaboración material.

Traslada la reflexión de sí, la desplaza a los artefactos que construye, de esa manera son las “piezas que reflexionan”, les otorga a las piezas una agencia para dar cuenta del planteamiento propuesto. Por una parte, muestra con ello la dificultad de dar cuenta de los procesos de construcción identitaria mediante la palabra. Por otra parte, ese esfuerzo permite, constatar en la construcción de sus piezas el espacio simbólico que plantea como “un territorio de tensión y contradicciones abundantes, que establece

negociaciones e intercambios con culturas con las que, aparentemente, no se comparten intereses o convicciones” (Aguilar, s.f.). El *Himno a Kontoy* es una muestra de este posicionamiento poético. Confirma su descolocación de una identificación con perspectivas sobre la identidad esencialista y estática o exenta de de ambigüedades. Por el contrario, su identidad, aunque reconoce una denominación cultural, una locación territorial, parte de un distanciamiento, de un volver a conocer “re-conocimiento” para darse cuenta de que aun cuando la cultura *ayuuk* es su referente, el planteamiento de la identidad en su obra es “sin importar al pueblo o cultura al que se haga referencia” (Aguilar, s.f.). No obstante, su visión crítica como su expresión depende de esos referentes.

Esto nos da indicios de un manifiesto del artista que busca activamente la producción artística en contra del estereotipo. Esta búsqueda se inclina hacia la ruptura de un estereotipo sobre los pueblos indígenas y sobre Oaxaca que ha pesado mucho no solamente a los habitantes de sus comunidades, sino que ha sido visible y estudiado en el arte contemporáneo.<sup>79</sup> El *Proyecto Ayuuk* como puede apreciarse en el blog del artista es amplio, incluye artefactos diversos. Guardan en su conceptualización una intención que parece sintetizarse en el siguiente testimonio del autor:

Es una estrategia que yo estoy planteando donde la lengua *ayuuk* y la cultura *ayuuk* está aprovechando todos los dispositivos culturales tanto [como] las estrategias artísticas para aprovecharse de estos sistemas y *volverse a manifestar en la realidad contemporánea* [énfasis añadido]. Se vuelve a plantear que el conocer estas lenguas, que son muchas, no solamente una, puede crear en estas generaciones jóvenes, un acercarse, un reconocer, un *jamyajtsëm*, un recordar en colectivo su cultura y su identidad. (BBVA México, 2020 [Archivo de video])

---

<sup>79</sup> El mito de la “escuela de arte oaxaqueño” ha sido insidiosa en la visión externa del arte contemporáneo en Oaxaca. En la opinión de Valerio, la causa se debe “a la insuficiencia crítica...la sacralización de ciertos autores y, como consecuencia, la perpetuación de sus juicios más allá de su relevancia inicial. (Valerio, 2015, p. 16)

A través del blog, de la página de Internet, se crea una distinta materialidad de la cultura, una renovada materialidad a partir de las imágenes, de los objetos, de su exhibición y su circulación. El artista crea registros de las exhibiciones, del montaje y de las acciones. Estos objetos suponen, además de una relación material con el espacio en el que se encuentran, una relación simbólica con las alusiones que provocan, a fragmentos de la historia social y cultural de su comunidad.

### **5.2.6 Síntesis del Análisis de Himno a Kontoy**

*Himno a Kontoy* consiste en la producción y exhibición de una serie de parches elaborados en serigrafía sobre tela, cuyo contenido se fundamenta en un trabajo intelectual, reflexivo y argumentativo del artista, documentado en su tesis de licenciatura. Entre otros artefactos, su trabajo explora el himno tradicional del rey Kontoy, para simbolizar prácticas de autonomía y resistencia nacionales y transnacionales. El artista usa todos los recursos a su disposición en una experimentación artística. El ámbito del arte contemporáneo en que circulan sus obras lo permite. La selección de los recursos semióticos tomados de la estética del *punk rock* británico contribuye a la resignificación del mito *ayuuuk* y su revaloración étnica.

El trabajo etnográfico del autor, a través de entrevistas, registros fotográficos, de audio y de video, muestra una reflexividad sobre su lugar de origen con el propósito de crear una obra artística que valora la relevancia de la transmisión a través del canto y la música del mito de Kontoy según las distintas significaciones que el autor encuentra en su investigación. Esta búsqueda también es un esfuerzo por discernir rasgos locales y fortalecer su cultura al interior y al exterior de su comunidad. Para generar la pieza el artista transformó imágenes fotográficas a través de procesos mecánicos y químicos, y las transfirió a una malla de serigrafía para obtener el resultado en las estampas exhibidas. El resultado combina una variedad de imágenes gráficas, disímiles en su contenido, que van



desde un *kanji* japonés hasta icónicas fotografías de Gandhi, Zapata o el subcomandante Marcos, manteniendo una cohesión visual gracias al proceso de estampado y al acompañamiento de un texto escrito en *ayuuk* (mixe) bajo el mismo tratamiento visual que emula mensajes formados por recortes de periódico. En este proceso se han perdido el color, los detalles fotográficos y las convenciones de la escritura. La imagen y el texto, participando bajo el canon de representación particular del del *punk* británico, evocan la crítica social que presenta la obra, encadenando los significados del movimiento *punk*, la anarquía y el reclamo popular por la autonomía comunitaria.

La pieza elaborada por Octavio Aguilar circuló por cuatro puntos de exhibición. En el 2017 se exhibió en la Biblioteca del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Un año después, en el 2018, se introdujo en el blog del artista bajo el nombre de *Himno a Kontoy*, donde se presenta una ordenación de los parches y la traducción de los textos impresos en *ayuuk*. Además, la obra fue presentada también en el examen de titulación de su licenciatura en Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca y finalmente, formó parte en la exposición colectiva *Los huecos del agua: Arte actual de pueblos originarios* en la ciudad de México en el 2019.

La documentación del propio artista permite indagar la producción del artefacto, la resemiotización de la narrativa oral al texto y la selección de la iconografía para resignificar el mito. La producción de la obra está registrada en la pieza interpretativa que constituye su tesis de licenciatura, así como en las declaraciones del artista que también se interpretan como prácticas que construyen el discurso alrededor de las obras y que permiten un acercamiento tanto a los procesos de elaboración como a la reflexión que él hace sobre su identidad étnica y su posicionamiento como artista contemporáneo con formación académica. La unidad temática coloca al *punk británico* en relación con la identidad y organización comunitaria como forma de resistencia.

Octavio Aguilar crea artefactos multimodales que combinan iconografías locales y globales. Estas imágenes poseen connotaciones que van desde lo más cercano a su origen hasta lo más lejano como por ejemplo la presencia de un *kanji* japonés, que no obstante ofrece una relación entre el *ayuuk* y otros lenguajes no occidentales. Aguilar, a través de la estética y retórica del *punk* británico propone una trayectoria de lectura que invita a la colectividad a valorar la cultura y la lengua, donde la figura de Kontoy es un símbolo de la lucha más amplia de culturas y pueblos indígenas por resistir a las políticas extractivistas. Los íconos permiten identificaciones tanto locales como globales, uniendo el regionalismo con el transnacionalismo. El título *Ayuuk not dead* [El ayuuk no está muerto] implica una continuidad, una permanencia, no obstante, aparece en una construcción anglófona, es decir, permanece, pero se transforma. En esta paradoja, oscilan las *nuevas etnicidades*.

El *punk* como movimiento juvenil, se caracteriza por representaciones y prácticas de resistencia y descontento social. El esfuerzo de Aguilar de volver la mirada hacia los procesos de organización comunitaria y envolverlos en las formas de expresión de la juventud tiene resonancias en las relaciones intertextuales con otros objetos del corpus. Los retratos adolescentes en la serie de Robles y la participación *Juchirap* y colaboradores en la escena del *hip hop* en lenguas originarias dominado por adolescentes y jóvenes, son instancias de la participación de la juventud en la conformación de su identidad como miembros de comunidades de práctica.

### **5.3 Loö Litz Beë/La Casa del Viento**

El tercer ensamble de este estudio es una serie de fotografía artística contemporánea. Las imágenes se identifican genéricamente como fotografía narrativa, retratos y paisajes. La selección de una muestra de la serie permite el análisis de los temas que emergen en la obra. Se toma en cuenta el proceso formativo del autor y algunas declaraciones que dan

cuenta de las reflexiones que desencadenan la obra en sus distintos espacios de circulación.

### **5.3.1 Exposición Fotográfica Virtual**

Bajo el título de *Loö Litz Beë/La Casa del Viento*<sup>80</sup>, su autor, Baldomero Robles trabajó entre el 2011 y 2017 en la creación de una serie de imágenes que han sido exhibidas de manera individual o formando conjuntos distintos. Según el ordenamiento que le da el autor (Robles, 2020) se consideran las fotografías en tres Capítulos: I. *Loö Litz Beë (La Casa del Viento)*, II. *Loö Naä (Tierra Fértil)* y III. *Tslhaá Naä (Más al Norte)*. El título *Loö Litz Beë (La Casa del Viento)*, nombra, metonímicamente, la exposición más numerosa de piezas que componen esta serie. Esta exhibición se llevó a cabo en 2017 en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB) como parte de las actividades organizadas para la celebración de la 37 FERIA Internacional del Libro de Oaxaca que en ese año se dedicó a los temas de *frontera y migración*. Baldomero Robles compartió el espacio museístico del CFMAB con Jorge Santiago, otro notable fotógrafo de la región.<sup>81</sup> Las 35 piezas relativas al trabajo de Robles, seleccionadas por el investigador de fotografía y curador Alejandro Castellanos, incluían algunas de sus imágenes impresas en gran formato, así como bocetos y apuntes del autor que dan cuenta de la elaboración creativa e intelectual detrás de las imágenes<sup>82</sup>.

En cuanto a la presencia de las fotografías en Internet, a manera de portal, la página (<https://baldorobles.wixsite.com/fotografia>) invita al sitio con una fotografía,

---

<sup>80</sup> En algunos sitios la serie se conoce como *Loö Lish Beë*. Se compone de tres vocablos, *Loö* dentro de; *Lish* o *Litz*: casa, morada, refugio; *Beë*: soplo, viento, brisa.

<sup>81</sup> Ambos fotógrafos son originarios de la Sierra Juárez del estado de Oaxaca. Tanto Robles como Santiago se han consolidado como fotógrafos relevantes de su generación. Jorge Santiago con fotografía documental presentó una serie fotográfica titulada *Identidad en juego*, compuesta por 48 fotografías que retratan “la pasión por el básquetbol en las comunidades de la Sierra Norte del estado de Oaxaca” (Ciudadanía Express, 2017).

<sup>82</sup> La autora agradece a la dirección del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo las facilidades otorgadas para consultar la lista de obra de la exposición *Loö Litz Beë (La casa del viento)* curada por Alejandro Castellanos.

*Wětse ya'a doo (Nagual del Bosque)*, que se incluye aquí como parte de la selección del corpus (abajo, en la **Figura 30**). A continuación, se presenta el “portafolio” del autor organizado en ocho colecciones. *Loö Litz Beë* se identifica dentro del panorama de la fotografía artística contemporánea y opera bajo ciertas lógicas sobre sus contenidos y significados. Como agentes en comunidades de práctica las actividades llevadas a cabo por los artistas contemporáneos incluyen la escritura de una declaración de artista, como la que abre la sección dedicada a esta serie fotográfica en zapoteco y en español.

Loö Litz Beë//Diga chlua chenen da chgadinde. Yhon do yichgg doö latzá, dí chosbanin nede. Di chdzaá nilhee nálhee: sctiza, gani chdaá, digolhe di baahudeé daä gok cha cani. Dixheloolhe di cháa bayon dá bahudee naä benen ntzalhé. Bii scuidé xhon chisi tzabeé lhene dicobkaä. Too yetz di chtzaá lhoó beë döo cui cheninyagatzeen yetzlio gani tzuuá di chtzaá weltzí.

La Casa del Viento//Refugio de una profunda recordación. Memorias enraizadas que indagan en el inconsciente. Flujos transitorios de: idioma, espacios, costumbres y experiencias. Voces internas que obligan a recordar y auto representar. Jóvenes zapotecos en continua transición con las tecnologías. Una cultura en constante transformación que se resiste a desaparecer en un mundo mediatizado. (Robles, 2020; traducción de Baldomero Robles en el original)

Esta presentación de Robles permite identificar temas en la construcción de sus imágenes: idioma, espacios, costumbres y experiencias contenidas en una experiencia subjetiva y reflexiva de la memoria. El recuerdo es un ejercicio profundo que acontece en *La Casa del Viento* como un espacio simbólico que funciona como “refugio de profunda recordación”. Para Robles, es un proceso que acontece desde la inconmensurabilidad de lo inconsciente a través de la autoexploración o la autorreflexión. El autor reconoce la profundidad del recuerdo con los adjetivos “profunda”, “enraizadas”, “voces internas”. En este proceso está implicado algo más allá de la conciencia del autor, la participación de otras instancias desplaza la agencia, son las “memorias enraizadas” las que “indagan”,

son la “voces internas” las que “obligan a recordar y auto representar” (Robles, 2020). En cuanto a la tecnología como tema recurrente, Robles confiere una importancia a su uso, e incluso la relevancia para tener efectos en las identidades de los más jóvenes. El autor percibe cierta amenaza de parte de la tecnología o de sus dispositivos. Sin embargo, como se verá más adelante también reconoce el valor de su instrumentalización para la preservación de la memoria. La escritura de los títulos ha significado un proceso de trabajo de reconocimiento de su lengua y de su autorreflexión:

...de las traducciones [de los títulos para cada fotografía] . . . revisé algunas traducciones de otros poblados cercanos, de cómo se escribe el idioma y encontré de Ta Baa, del autor [Javier] Castellanos, también de San Francisco [Cajonos, pueblo vecino a San Pedro], Yalalag entre otros; pero de la variante en San Pedro no encontré nada, así que me puse a traducirlo [transcribirlo]<sup>83</sup> escuchándome hablar . . . (Robles 2020. Comunicación personal)

La página de Robles permite la navegación horizontal y presenta de forma consecutiva separados por títulos los tres capítulos que forman el total de la serie fotográfica: *I. Loö Litz Beë (La Casa del Viento)*, *II. Loö Naä (Tierra Fértil)* y *III. Tslhaá Naä (Más al Norte)*. Primeramente, se identifica que la mayor parte de las imágenes que forman esta serie figuran personas o personajes, ya sea en imágenes narrativas o retratos, además hay algunas fotografías de paisaje en el Capítulo *Loö Naä (Tierra fértil)*. Los géneros del retrato y del paisaje para la fotografía son herencia de los géneros desarrollados por la pintura. De acuerdo con el desarrollo pictórico occidental de los siglos XV al XIX se identifican características constantes entre las que se mencionan la semejanza de forma entre el retrato y el retratado; la técnica pictórica usada para conseguir esa semejanza y una serie de patrones en la composición del espacio y las poses. Pese a esta idea

---

<sup>83</sup> Llama la atención cómo Robles utiliza el término de “traducción” para referirse al paso de del modo oral de la lengua al modo escrito.

tradicional, el retrato contemporáneo nos plantea otra serie de cuestionamientos sobre la imagen recogida mediante el aparato fotográfico, así como la presencia del autor como intérprete con un estilo propio (Casajús Quirós, 2009). En el caso de los retratos de Robles, el escenario en el que se retratan los sujetos se ha construido para la fotografía, esto contribuye a que los sujetos retratados se identifiquen como personajes en una puesta de escena, más que por sus propios atributos individuales. El anonimato de los títulos o el título genérico (*Señor...*, *Mujer...*) confirma esta interpretación.

La fotografía artística se distingue de la fotografía documental en la intervención del espacio y de los sujetos para la representación. A pesar de las reservas que pueda haber de considerar la fotografía documental como una fotografía que deja entrever la construcción detrás de la pretendida objetividad, la fotografía artística se entiende abiertamente como una construcción. Las fotografías de *La Casa del Viento* son puestas en escena (*mise-en-scène*) para la creación del retrato. Este género en la fotografía también tiene su propia genealogía que puede rastrearse a los tableros vivientes (*tableaux vivants*) o el arreglo de la escenografía, inspirado en lo onírico y fantástico, abriendo la posibilidad de representar y hacer visible lo imaginario. A continuación, se identifican continuación aspectos formales e interpretativos de las fotografías seleccionadas.

### **5.3.2 La memoria y el Mito**

Del *Capítulo I: Loö Litz Be* se seleccionaron tres fotografías: *Nolhé Yo'o (Mujer Barro)*, *Bené Ya'a (Señor de la Sabiduría)* y *Yelh (Ensueño)*. Las tres imágenes tienen aspectos en común, se sitúan en espacios cerrados, al interior de la casa. La locación de la fotografía es el interior de la casa que se presenta como símbolo de intimidad. Permite al autor construir escenas a partir de recuerdos de infancia. El espacio físico, la casa-habitación de la Sierra es expuesta al público en un contexto artístico, como escenario de una producción imaginaria y simbólica, a diferencia de otras imágenes etnográficas o

documentalistas que le han precedido. El uso de esta locación en el proyecto fotográfico de Robles fue establecido inicialmente:

El trabajo lo pretendo realizar en una primera instancia en mi comunidad, en específico, el espacio íntimo, la “casa rural ” de mis abuelos y familiares cercanos, el lugar me parece sugerente por las características que conservan en su interior, tales como el simbolismo religioso representados en los cuadros, utensilios de uso local, mezclados con taxidermia y diferentes objetos contemporáneos que se han sumado a lo largo de los años, además pretendo incluir otros objetos que particularmente me remiten al presente, como los aparatos tecnológicos y la luz artificial, con el fin de enfatizar un escenario enigmático acorde a mis fantasías. (Baldomero Robles en Barragan, 2021, párr. 6)

Robles planteó primero el escenario y luego los personajes que lo habitarían. Los personajes retratados constituyen el foco de atención en la composición fotográfica. En relación con los “retratos” de *Mi gente*, presentados con anterioridad, aquí también se observa un tratamiento distinto de las personas “mayores” y de los “jóvenes”, aunque en las tres imágenes, los sujetos representan a personajes en una escena construida por el autor y no, a sí mismos. El tercer elemento que Robles usa para su construcción es propiamente la puesta en escena de su “reinterpretación” de relatos escuchados:

Los personajes que aparecerán en escena serán de la misma comunidad, porque de alguna manera están vinculados con el lugar y las historias; me interesa la reacción que se genera entre el espacio, los personajes y mi reinterpretación con los relatos, busco que la foto se genere de la acción de la persona a partir de la idea, del confluir de la realidad con la ficción. (Baldomero Robles en Barragan, 2021, párr. 7)

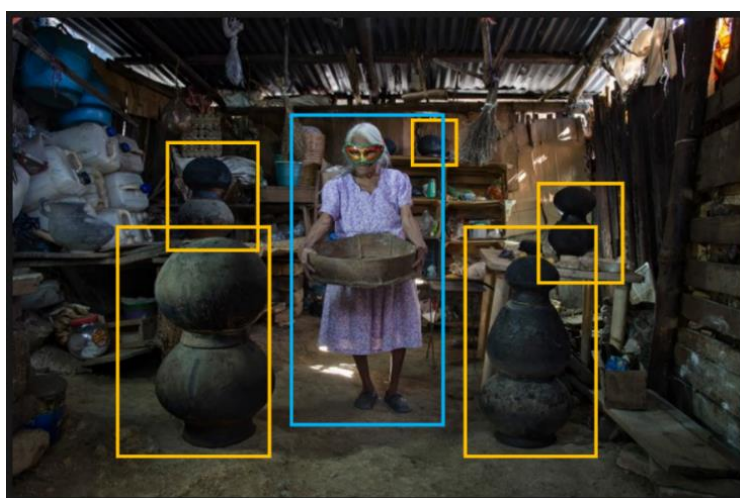
En *Nolhé yo ’o (Mujer Barro)*, mostrada en la **Figura 23**, al centro de la composición una mujer sostiene un objeto conocido en la región como “artero” una especie de colador para cribar granos, especialmente maíz, y que actualmente ha caído en desuso al ser sustituido

por coladores o mallas metálicas<sup>84</sup> pero que aquí contribuye a la conformación del personaje central. Una mujer de edad avanzada con el cabello completamente cano que porta un vestido artesanal y sobre la cara un antifaz. A su alrededor unas ollas de barro ahumadas por el uso en cocinas de leña conforman otro sentido más allá del utilitario. El espacio que podría identificarse con una cocina adquiere un sentido ambivalente al descubrir las ollas apiladas boca abajo unas encima de otras crean una atmósfera distinta a la cotidiana. La silueta humana aparece al centro, su proporción no es muy distinta a las de las ollas apiladas de la izquierda.

Al fondo de la habitación se identifica la hechura de la casa construida con techo de lámina que deja entrever la luz externa que cae hacia el centro de la habitación apenas por detrás de la silueta central, iluminando un fragmento de su vestido. En la habitación hay pocos artefactos comprensibles que no obstante crean distintas texturas en el cuadro de la foto. A la izquierda se apilan garrafas de plástico y trastos de peltre. Al fondo huacales aparecen a manera de repisas. Del techo de lámina penden una horquilla y un

### Figura 23

*Nolhé yo 'o (Mujer Barro)*



*Nota.* Fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor. Los recuadros marcan al sujeto central y los objetos salientes.

<sup>84</sup> La autora agradece al señor Antero Martínez su ayuda para identificar este objeto.



ramo de yerbas. La escena es visible por la luz que se cuela entre de la izquierda a la derecha.

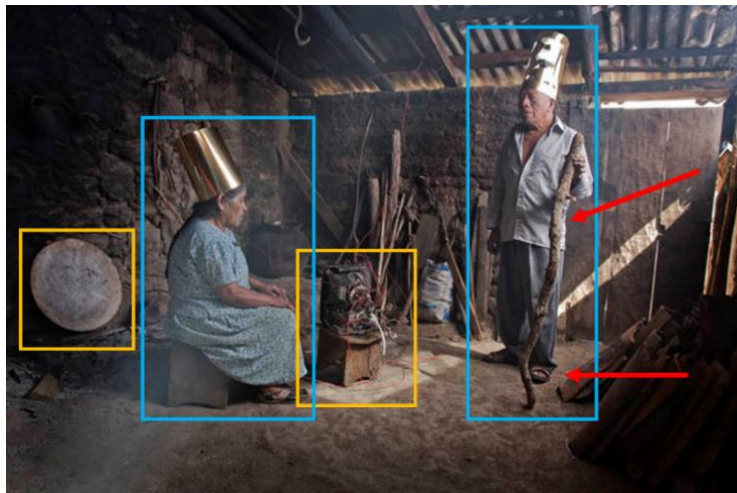
En este escenario las formas geométricas que forman las ollas apiladas anuncian una ruptura con la cotidianidad que se resalta con el antifaz que porta la figura. La máscara es una expresión de metamorfosis, de transgresión de las fronteras naturales, de ridiculización, sobrenombres (Bakhtin, 1933/2005, p. 42). En esta fotografía, el antifaz, como ocurre en la siguiente (**Figura 24**), con los “tocados” sobre la cabeza de los personajes, hacen la vez de atributos sobreimpuestos, descontextualizados en el entorno. Por otra parte, la escultura como forma deliberadamente producida conduce a reflexionar sobre el volumen y la manufactura de los objetos presentes en la imagen. Así, las ollas colocadas en forma de arabescos o de columnas en el espacio pierden también su valor de uso cotidiano para convertirse en piezas imaginarias. El efecto de escenario, las esculturas de ollas y el antifaz es poderoso, la casa-habitación se convierte en un escenario en el que las relaciones de los participantes no tienen que ver con el uso común de los objetos y del espacio. En este sentido, hay una *carnavalización* de la vida cotidiana. La fotografía propone una “contravisualidad” (Mirzoeff, 1999/2003) de los sujetos retratados, no como objeto de estudio etnográfico sino como representación del recuerdo y la ensoñación.

La segunda fotografía seleccionada del Capítulo I se titula *Bené Ya'a (Señor de la Sabiduría)*, se muestra en la **Figura 24**. En el interior de una casa, una pareja se sitúa al centro de la composición. Sentada sobre un banco de madera una señora. Frente a ella un hombre de pie sosteniendo un palo que evoca un símbolo de poder o autoridad. Entre ellos un banquito sobre el que aparecen restos de un aparato electrónico, que se reconoce como los restos de una televisión, cables y ramas salen de él. En la esquina una olla de barro, madera, leña. El humo en la habitación nubla la luz y marca la presencia de los

rayos de luz directa que entran por la esquina superior derecha de la composición. Otro elemento que destaca en la imagen es el comal a la izquierda recargado sobre el muro de piedra que tiene manchas de tizne, del uso del fogón que ahora se encuentra apagado.

**Figura 24**

*Bené Ya'a (Señor de la Sabiduría)*



*Nota.* Fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor. Los recuadros enmarcan a los sujetos centrales y objetos salientes. Las flechas apuntan al “báculo” que sostiene *Bené Ya'a*.

El palo que sostiene el *Señor de la Sabiduría* remite a un atributo como un “báculo” ya se ha visto en los artefactos presentados con anterioridad. En *Himno a Kontoy* el parche relativo a Kontoy (“Grande era su poder”) presenta un bastón de mando empuñado simbolizando el poder de Kontoy (**Figura 18**). Sostenido por un patriarca, se observa en uno de los fotogramas de *Mi gente* (**Figura 13**). El objeto y su carga simbólica trasciende los ensambles investigados y evoca el evento de inauguración de la presidencia de Andrés Manuel López Obrador en el Zócalo capitalino (Milenio, 2018). Aun cuando esta pieza se creó con anterioridad a la elección del actual presidente de la República, sostiene en ella la importancia simbólica del bastón como reliquia de un sistema de gobernanza prevaleciente en las comunidades indígenas.

Por otra parte, el uso de materiales industriales, chatarra y desechos dentro de la imagen plantea el contraste de esos elementos con los elementos tradicionales o de uso

cotidiano o ritual. La catalogación de estos objetos se antoja imposible. Se trata de un tipo de ensamblaje [*assemblage*] a la manera en que el término fue acuñado por Jean Dubuffet en los años 50 para referirse a las piezas artísticas construidas a partir de materiales preexistentes al contrario de obras dibujadas, pintadas o esculpidas (National Galleries Scotland, s.f.). El ensamblaje predomina en la siguiente fotografía.

Al centro de la imagen de *Yelh (Ensueño)*, en la **Figura 25**, la mirada de un joven se dirige a una pantalla donde se observan las manos de un personaje colocando un artefacto sobre el cráneo de un rostro que mira aterrorizado. El joven de pie al centro de la composición imita el acto de colocar una pieza en la cabeza de un niño cuyo rostro está cubierto mientras también mira la pantalla. Un cable rojo cruza el espacio, se entrelaza con el sujeto y va hacia la pared, evocando con ello, quizá una relación consanguínea con el conjunto que se proyecta en la pared. A la izquierda sobre la pared en un muro iluminado por una lámpara de escritorio, el muro compone una pequeña galería entre la que se incluye un par de fotografías, una de estudio y una fotografía cándida. Además, una serie de láminas en las que se alcanza a identificar la iconografía de santos y vírgenes,

**Figura 25**  
*Yelh (Ensueño)*



*Nota.* Fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor. Los recuadros enmarcan a los sujetos centrales y las líneas marcan la dirección de las miradas.

la de la Soledad y de Juquila. De las vigas que sostienen la estructura de la casa en una pendiente, cuelgan contenedores y recipientes atados a cuerdas, al fondo también bolsas de plástico que almacenan objetos.

El espectador dejándose guiar por la iluminación en la fotografía que compone el espacio descubrirá alejándose de los espacios centrales, a la izquierda en la esquina, una puerta abierta que devela la entrada de la habitación. El espectador se encuentra dentro atestiguando la escena. El foco y el interruptor en la pared fuera de funcionamiento, la iluminación ha sido colocada por el fotógrafo o por el personaje que efectúa el procedimiento y se incluye así en la narrativa de la imagen. Sobre el muro menos iluminado, a la derecha se localiza un conjunto de materiales y herramientas.

Robles describe ésta como la primera foto que realizó como parte de un proyecto titulado *Casa de mis abuelos* y narra una serie de acontecimientos significativos para él, asociados al proceso de realización de la foto: un teléfono celular recibe una llamada dentro de la casa cuando aún no había posibilidad de recepción celular en la zona; una caída del autor resultó en una fractura de muñeca para la cual la madre del artista recomendó “una limpia” y luego: el sueño. Ahí mismo, según declaraciones del autor, mientras armaba la locación para la fotografía, en la casa de sus abuelos, Baldomero soñó con su infancia. (Robles 2020, Comunicación personal).

Moviendo y acomodando los objetos que encontró en la casa, que en palabras del autor habían sido “acumulados por años”, recordó la película *La ciudad de los niños perdidos*<sup>85</sup> que de acuerdo con Robles “habla de un personaje que no puede soñar y se dedica a secuestrar niños para robarle sus sueños,<sup>86</sup> mediante unos aparatos conectados”

---

<sup>85</sup> Se refiere a *La cité des enfants perdus* (1995) dirigida por Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro.

<sup>86</sup> Las asociaciones con el tema “sueños de la infancia”, que ya se ha presentado en *Mi gente*, no se escapa. Como en ese caso también aquí el autor al pensar en la infancia actual piensa en el futuro de esa infancia, aquí en relación con uso de la tecnología, y simultáneamente piensa en su propia infancia en el

(Robles 2020, Comunicación personal). A raíz de este recuerdo, adicionalmente a los objetos que ya se encontraban ahí, decide añadir una pantalla para incluir la alusión en la fotografía y una proyección también, de una fotografía, que a la vez es la enunciación de un recuerdo. En la fotografía proyectada, dos niños, que podrían ser los sujetos fotografiados interpelan con su mirada al espectador. La proyección de esta fotografía en la pared acentúa el uso del muro como álbum fotográfico.

Otros objetos sobresalen en la imagen, a la izquierda un cuadro de retratos de rostros de un infante<sup>87</sup> y por la iluminación, un baúl con un águila nacional<sup>88</sup> de frente. Estos detalles se aprecian en la **Figura 26**. Sobre todo, la numerosa cantidad de imágenes en los muros es sobresaliente. Se descontextualizan y recontextualizan fotografías, láminas de santos y vírgenes, impresos, algunos enmarcados. Las imágenes se proyectan a través de dispositivos electrónicos. Mediante un proyector en la pared se remiotiza una fotografía familiar. En un monitor se proyecta una escena de *La ciudad de los niños*

### Figura 26

*Detalles de imágenes recontextualizadas en Yelh (ensueño)*



*Nota.* Detalles de fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor.

---

pasado. En ambos casos el cuestionamiento ¿qué ha sido de mis propios sueños de la infancia? parece quedar inscrito sin ser enunciado.

<sup>87</sup> A este tipo de retratos se le conoce con el nombre de “caritas” y mostraban un conjunto de expresiones de bebé, tradicionalmente se elaboraban una vez el infante podía sentarse por sí mismo. La fotografía que abunda en estas imágenes ha caído en desuso, presumiblemente por la proliferación de teléfonos con cámaras fotográficas.

<sup>88</sup> El águila nacional durante el siglo XIX se representaba de frente con las dos alas extendidas, no de perfil como aparece actualmente en los símbolos patrios.

*perdidos*. Una formulación más en la fotografía sobre la memoria y el testimonio del autor nos da pauta para hablar de los efectos de la tecnología en la vida cotidiana.

...también hablo en la foto de la invasión de la tecnología en nuestro entorno a la vez la “necesidad de contar con ella” para que no se diluyan los recuerdos. Y justo como para reapropiarse de mis memorias conectado a estos aparatos tecnológicos para forzar mis recuerdos que se van diluyendo. (Robles 2020, Comunicación personal; comillas en el original).

No se trata de rechazar la tecnología sino referirse a las posibilidades que se establecen entre los recuerdos y los estímulos que la tecnología, a través de las imágenes. Significan prácticas de memoria y recuerdo distintas a la transmisión oral. Robles no niega su condición como sujeto moderno en que los dispositivos electrónicos le brindan la posibilidad de extender el registro del recuerdo. El resultado es una imagen compuesta de la mezcla que buscaba hacer el autor, de lo que “había visto y mi experiencia particular”. El acceso a estas descripciones nos permite conocer el sutil encadenamiento de imágenes, pensamientos y reflexiones que el autor vive y coloca en la fotografía. Y por lo tanto cuestionar nuevas formas no solamente de representación sino de pensarse a sí mismo.

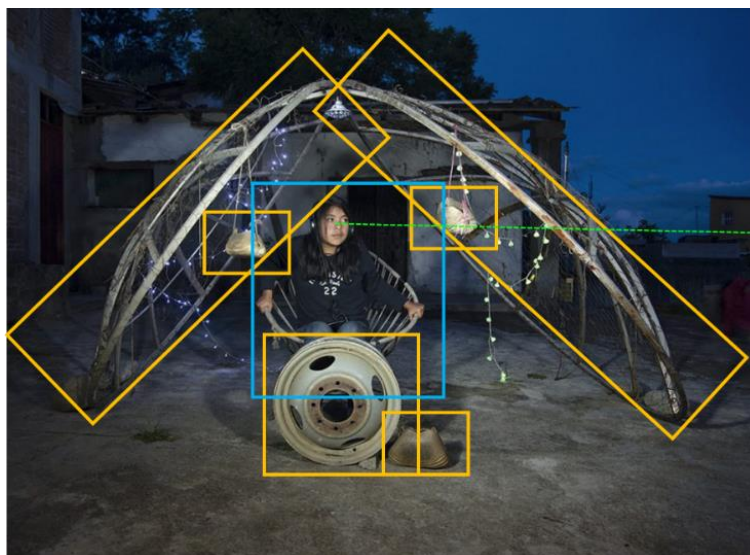
### ***5.3.3 Juventud y Modernidad en la Sierra***

El capítulo *Tslhaá Naä (Más al Norte)* que tiene que ver con la adolescencia, nos permite hablar de la construcción del retrato. Formalmente, el grano de la imagen no es visible, se relaciona con una mayor verosimilitud de la representación fotográfica, se persigue un efecto de realidad en la construcción de la imagen. Cuando en las imágenes hay más puntos de fuga, se crean múltiples vectores de dirección de lectura en la imagen. Esto multiplica la fuerza dinámica y tensional de la composición. El centro de interés de las imágenes fotográficas construidas como retrato está ocupado por el personaje principal. Este foco de interés o punto compositivo coincide muchas veces con el centro geométrico del encuadre fotográfico y el punto de fuga. Esta composición da como resultado un

menor dinamismo a la mirada. Sin embargo, el abarrotamiento de la imagen con otros elementos que forman parte de su composición lleva al espectador a contemplar más allá de la centralidad del sujeto retratado el entorno en el que se localiza.

En la fotografía que se muestra en **Figura 27**, en una silla de varillas y plástico se sienta al centro de la imagen una joven. Cubierta por un domo de lo que podría ser restos de unas antenas parabólicas y unas series de luces. De las estructuras penden unos caparazones de armadillo vueltos recipientes portables, frente a sus piernas otro caparazón al lado de un rin automovilístico completa la imagen.

**Figura 27**  
*Sin Título*



*Nota.* Fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor. Los recuadros enmarcan al sujeto central y los objetos salientes. Las línea punteada marca la dirección de las mirada.

En esta yuxtaposición de elementos los jóvenes zapotecos se representan en un espacio que se reconoce como “interno” o íntimo a la cultura a la vez que utilizan artefactos que evocan una modernidad actual. En las tres fotografías que seleccionamos los jóvenes tienen puestos audífonos. El autor presenta a los jóvenes en una cultura que se encuentra “en continua transición”, “en constante transformación” y en donde la cultura se modifica

en un “flujo transitorio” del devenir (Baldomero, 2020). Todos estos elementos reiteran el movimiento y no obstante la presencia del pasado como una constante reiteración.

En el segundo caso, como se muestra en la **Figura 28**, el joven toca una guitarra eléctrica. De manera similar al muro en la fotografía *Yelh*, este muro también remite a un álbum fotográfico, pero más que eso a un álbum de coleccionista, las imágenes son muy diversas, no se alcanza a distinguir una fotografía familiar. El contraste del rostro blanco y rubio de la esquina y del niño Jesús con unos afiches donde se deja ver detrás la bandera estadounidense a la vez que al centro del muro se distingue una imagen de la Virgen de Guadalupe al frente una pequeña bandera mexicana ondea. La luz que proviene del foco único en medio de la habitación funciona como reflector de esta interpretación.

**Figura 28**  
*Sin Título*



*Nota.* Fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor. Los recuadros enmarcan al sujeto central y los objetos salientes.

Pero también en estas imágenes, donde están presentes los jóvenes, están en un espacio cargado de imágenes que hablan de la historia de la comunidad. Esta exploración autobiográfica se corresponde a una etapa en particular, la adolescencia.

Me llama la atención fotografiar los adolescentes que son y viven en mi comunidad, me interesa mostrar los rasgos transitorios característicos que viven

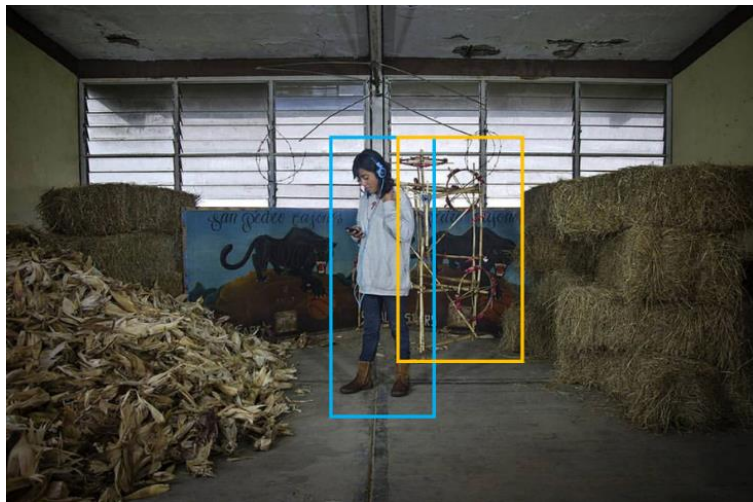


en la pubertad, tales como la timidez, sensualidad, vulnerabilidad y recientemente su relación con la tecnología, desde mi adolescencia siempre se vio al extranjero como un modelo a seguir, sobre todo los jóvenes que migran a los Estados Unidos a su regreso imponen modas en la vestimenta y el comportamiento, ahora el Internet está sustituyendo esta influencia del “norte”. A través de estas imágenes busco entablar un diálogo con los adolescentes de la región, encontrar un punto de ruptura donde converjan sentimientos compartidos, fantasías y deseos de pertenencia a una identidad inestable. . .<sup>89</sup>

(Baldo Robles, 2016 [post de Facebook])

En la tercera imagen, que se muestra en la **Figura 29**, aparece una joven de pie en una galera que almacena paja y hojas de totomoxtle en un espacio que por las persianas parece

**Figura 29**  
*Sin Título*



*Nota.* Fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor. Los recuadros marcan al sujeto central y los objetos salientes.

construido con otras funciones y no la de casa habitación, quizá la de escuela u oficina, a su lado aparece un armatoste de carrizo empleado para juegos pirotécnicos. Detrás las imágenes repetidas de una pantera negra que con las fauces parece dirigirse al espectador,

---

<sup>89</sup> Por comunicación personal, se pudo comprobar que este texto corresponde al proyecto fotográfico que Baldomero Robles redactó para llevar a cabo como continuación de *Loō Litz Beē* (La Casa del Viento), bajo el título *Tslhaá Naä* (Más al norte) con el que después se conocería este Capítulo y que Baldomero planteó a su regreso a San Pedro Cajonos, el pueblo de donde había salido para estudiar. (Robles, 2015)

y posa una garra sobre una pelota de basquetbol y enuncia el nombre de San Pedro Cajonos. En cuanto al conocimiento local la imagen evoca el juego de basquetbol tan importante en la región y en el que muchos jóvenes participan regularmente. Para las fotografías de los adolescentes, el autor reflexiona en los cambios de “costumbre y tradiciones locales” en San Pedro Cajonos y las “nuevas formas de recreación” que han adoptado los jóvenes. Este hecho lo ubica en el tiempo:

a raíz de la creación de una preparatoria técnica, empezaron a llegar jóvenes de diferentes comunidades cercanas para continuar sus estudios y no trasladarse a la ciudad; ha sido un logro muy importante en la región y la vez un cambio significativo en la vida interna de la comunidad. (Robles, 2015)

#### **5.3.4 Paisaje y Nahualismo**

Del Capítulo II *Loö Naä* (Tierra fértil) se seleccionaron dos imágenes. La primera es una fotografía vertical, de un paisaje titulada *Wětse ya'a doo (Nagual del Bosque)*, se muestra en la **Figura 30**. El formato es tradicionalmente usado para el retrato y no para el paisaje. El tema es una silueta antropomórfica en la neblina. En el primer plano el terreno se

#### **Figura 30**

*Wětse ya'a doo (Nagual del Bosque)*



*Nota.* Fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor.

reproduce nítidamente, pero más allá del primer tercio el paisaje comienza a ser menos claro y la figura central al fondo aparece cubierta por entero por esta neblina. Se trata de un tronco de árbol. La posición de sus extremidades favorece la ilusión de una figura que se desplaza en el paisaje.

El título de la fotografía nombra lo que el autor propone representar. Por nagual o nahual se entiende una entidad que acompaña a algunas personas y que puede manifestarse en animal o en fenómeno natural para realizar actos mágicos que estarían limitados por su condición humana.<sup>90</sup> Al respecto encontramos su testimonio en la formulación del proyecto fotográfico y las reminiscencias de su infancia.

...sobre todo me fascinaba escuchar las historias que contaban a manera de “susurros” los hombres sabios (*bi golhe*) de cada comunidad, logré recopilar un sinnúmero de relatos que llegué a almacenar dentro de un esquema mental, pues antes de mi salida a diferentes poblados estas mismas historias las oía en la casa de mis abuelos, donde llegaban ciertos personajes a platicar sobre algunos acontecimientos inexplicables que sucedían en el pueblo. En mis recuerdos llegué a escuchar un sinnúmero de veces las palabras: *wedxhee* (nagual), *waxhaä* (entes) *shixnii* (encantamientos) estos entes o naguales eran asociados a la capacidad de ciertas personas en convertirse en animales con el propósito de atraer o ahuyentar a los espíritus según sea el caso, también se convertían en una especie de interlocutor, entre animales, plantas y cerros para pedir bienestar a la persona que lo solicitaba y en otros casos para fines vengativos. (Baldomero Robles en Barragan, 2021, párr. 6)

En la segunda fotografía **Figura 31** del Capítulo II seleccionada está la de *Koötens (Danzante)* pese al título de la fotografía que nos remite a una tradición folclórica de las danzas que, aunque modificadas por la colonia, han sido reducto de la época prehispánica, lo que se observa en esta fotografía es un espacio delimitado por unas gigantescas rocas

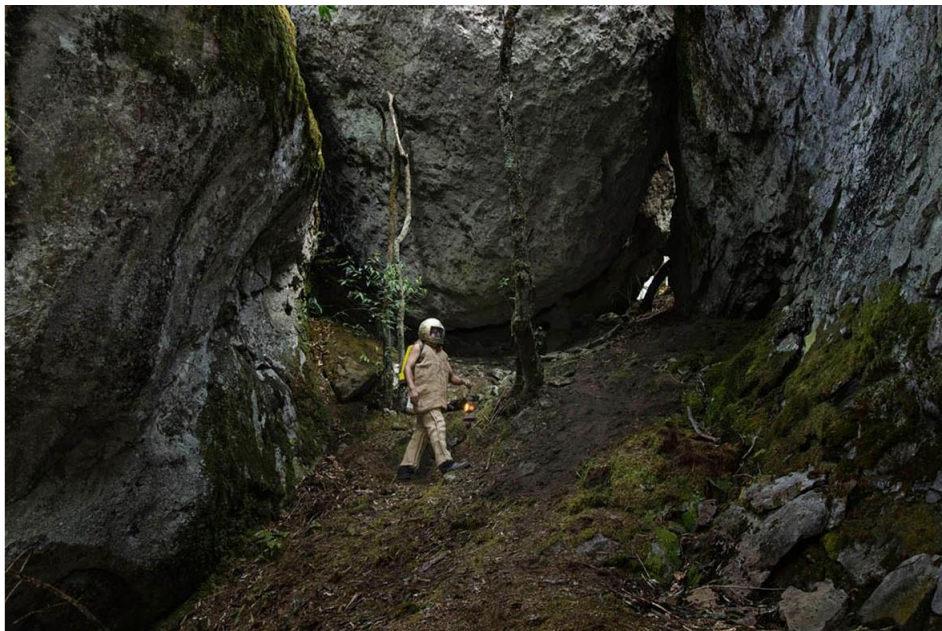
---

<sup>90</sup> Para una discusión extensa de la definición de nahualismo véase el trabajo de Martínez González (2011)

que forman un semicírculo que cierra la perspectiva. No obstante, se intuye una apertura en el espacio superior que deja pasar la luz del sol. En este terreno un personaje ataviado con una especie de traje espacial construido con materiales de reúso, el traje hecho de yute el casco forrado de papel aluminio. Lleva en la mano derecha una lámpara con fuego, el propósito del autor era explorar sus recuerdos en “‘campo abierto’ remitiendo a los escenarios improvisados que las mismas personas del lugar tiende a utilizar en un determinado tiempo como refugios y en otras para realizar actos festivos.” (Baldomero Robles en Barragan, 2021, párr. 7)

**Figura 31**

*Koötens (Danzante)*



*Nota.* Fotografía digital (Robles, 2020). ©Baldomero Robles, reproducción con permiso del autor.

### ***5.3.5 De la Ensoñación a la Reflexión***

Robles construye imágenes para la autorreflexión. Como lo había ya observado Suckaer, en su antología de *Arte Indígena Contemporáneo*, en el que se incluyó una muestra del trabajo de Baldomero Robles “muchas de las propuestas presentan como lazo de unión la persistente necesidad de narrar visualmente historias personales o comunitarias con miras

al rescate de la memoria” (2017, p.11). Las declaraciones de Robles confirman este propósito:

... siempre me han interesado los temas relacionados con la cosmogonía ancestral, las visiones chamanicas, los mitos y leyendas que llegue a escuchar en mi infancia. . . . Siempre me ha interesado la necesidad de explorar el inconsciente. . . .Me atrae la idea de evocar el origen de mis fantasías, partiendo de lo más profundo, examinando las sensaciones que me evocan los relatos que llegue a escuchar en mi infancia. (Baldomero Robles en Barragan, 2021, párr. 8)

Baldomero Robles nació en San Pedro Cajonos, comunidad del distrito de Villa Alta en 1979. Estudió una licenciatura en Arquitectura y se formó como fotógrafo en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB), en el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) y en el Centro de la Imagen en la ciudad de México. El trabajo de esta serie inicio en 2011 con la extensión del Seminario de Fotografía Contemporánea 2011 convocado por el Centro Nacional de las Artes a través del Centro de la Imagen y el Centro de las Artes de San Agustín. Su convocatoria explicaba la intención:

Orientado hacia la realización de un proyecto fotográfico. . . el Seminario de Fotografía Contemporánea ofrece a un grupo de jóvenes artistas o estudiantes de fotografía el conocimiento de las herramientas teóricas y prácticas para el desarrollo de *un lenguaje de autor* [énfasis añadido] (Seminario de Fotografía Contemporánea, 2011).

En el seminario expertos en la producción el análisis y la difusión de la fotografía asesoraban a los jóvenes. Baldomero Robles asistió a esta edición del Seminario. Ana Casas quien fue coordinadora y tutora del Seminario, recalca en el 2013:

...resulta realmente alentador ver que en los estados del sur se percibe un cambio radical en algunas temáticas y formas de abordar la fotografía. Me llamó especialmente la atención que *varios autores proceden de comunidades indígenas muy apartadas de las ciudades y tienen la inquietud de volcar su mirada nueva hacia lo que les rodea.* (Casas, 2013)

Más adelante se refiere específicamente al trabajo de Baldomero Robles,

cuya serie *Loö litz beë* se basa en una visión personal de la comunidad en Oaxaca en la que pasó su infancia, logrando desarrollar un lenguaje contemporáneo que se aleja de lo estereotipado, y por fin, abre perspectivas a la fotografía sobre el mundo indígena a partir de la mirada de alguien que no es ajeno. [énfasis en el original] (Casas, 2013)

Sobre la asistencia al Seminario de Fotografía, Baldomero Robles dijo “Había realizado fotografía estenopeica y de paisaje en la zona de la Sierra Norte, pero este seminario me abrió la puerta a la mezcla de los géneros: lo documental, la ficción y la foto construida” (Robles en F. Hernández, 2018). A partir de esta cita, se encuentra que los géneros a los que hace alusión tienen un carácter específico en la tradición fotográfica. Su adscripción a géneros específicos da fundamento a las especificidades de los conjuntos de representación semiótica a partir de sus tradiciones de práctica (Ledin y Machin, 2019a). La fotografía documental tiene una tradición que se distingue de la fotografía indigenista y de la fotografía etnográfica. El autor reconoce una de sus influencias, y que ésta relacionada con una tradición fotográfica surgida en el medio urbano y del cual los fotógrafos son parte. Sin embargo, lo que a Robles le ha interesado explorar es el mundo fantástico.

Mediante este proyecto fotográfico planeo representar una mirada hacia mi pasado sin olvidar el tiempo presente, entablar un diálogo con la cultura local y mi imaginario, establecer un espacio donde se altera el orden de lo real y lo ficticio, un mundo donde confluye la exploración del inconsciente y del recuerdo. Busco una situación en donde no se sabe exactamente que está pasando, citando a Pedro Gutiérrez<sup>91</sup>: lo cierto es que no me interesa nada que sea lineal, recto. No me interesa nada que avance limpiamente de un punto a otro y que sepa perfectamente

---

<sup>91</sup> Se refiere a Pedro Juan Gutiérrez. La obra que cita es *Trilogía sucia de La Habana*.

que esta línea comenzó aquí y terminó allí. . (Baldomero Robles en Barragan, 2021, párr. 8)

La serie fotográfica de Baldomero Robles *Loö Litz Beë* obtuvo un premio *ex aequo* por parte del jurado de la Primera Bienal Continental de Arte Indígena, en 2012.<sup>92</sup> Aunque una bienal de arte indígena intercontinental ya se venía celebrando desde 2006, la del 2012 se enmarcaba en el Proyecto Cultural de México en el Siglo XXI 2006-2012 promovido por el Consejo Nacional de las Culturas y las Artes durante el sexenio del presidente Felipe Calderón, la presidenta de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes declaró que este premio:

...reconoce el factor de la acción indígena *arraigada en sus técnicas tradicionales* [énfasis añadido] con propuestas contemporáneas y que en esta primera edición se ha reconocido la vanguardia, el futuro de los artistas indígenas en el contexto comunitario y global, articulando el tiempo, el espacio, el medio ambiente, el universo intelectual, simbólico y estético de sus cosmovisiones. (Notimex, 2012)

La técnica de Baldomero Robles sin embargo se arraiga no en una técnica tradicional. La fotografía como técnica llegó a las comunidades indígenas de México durante el Siglo XX. Se trata de puestas en escena que revierten la imagen del mundo indígena como se había consignado por la fotografía indigenista y etnográfica.

### **5.3.6 Síntesis del Análisis de Loö Litz Beë/La Casa del Viento**

Las fotografías de Baldomero Robles que fueron seleccionadas para el corpus de esta investigación forman parte de la serie fotográfica titulada *Loö Litz Beë /La Casa del Viento*, que el autor divide en tres Capítulos, el *Capítulo I*, del mismo título *Loö Litz Beë (La Casa del Viento)*; el *Capítulo II*, *Loö Naä (Tierra Fértil)*; y el *Capítulo III*, *Tslhaá*

---

<sup>92</sup> Robles había obtenido en 2014 el premio de adquisición en la I Bienal de Fotografía en Oaxaca, también fue acreedor a la beca Roberto Villagraz 2013 de la Escuela de Fotografía y Centro de Imagen en Madrid, España. También fue becario en la categoría Jóvenes Creadores del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en 2009, en 2011 del Seminario de Fotografía Contemporánea 2011 del Centro de la Imagen, y en el 2013 le fue concedida la beca en la categoría Jóvenes Creadores 2013-2014 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

*Naä (Más al Norte)*. Los títulos que dan nombre a las piezas son transcripción de Baldomero Robles de su lengua, el zapoteco de San Pedro Cajonos (*ditsé*). Del Capítulo I, se incluyen tres fotografías tituladas *Nolhé Yo'o (Mujer Barro)*, *Bené Ya'a (Señor de la Sabiduría)* y *Yelh (Ensueño)*. En estas tres se muestran imágenes construidas como “puestas en escena”. El entorno donde se muestran los personajes retratados ha sido intervenido por el autor para recrear un espacio imaginario utilizando diversos recursos semióticos como el ensamblaje y el modo escultórico.

La indagación que propone Baldomero Robles, a diferencia de la reflexión de *Juchirap* sobre su entorno o el ejercicio de resemiotización de un mito fundamental de su cultura para Octavio Aguilar en *Himno a Kontoy*, Robles propone una indagación autorreflexiva de corte introspectivo, una exploración en la memoria. Esto obedece a su intención de plasmar en imágenes aquello que corresponde al orden de lo imaginario, en su trabajo, se muestran los sueños, las memorias y los mitos. Robles traslada de su formación como fotógrafo documentalista una atención al retrato y al entorno de los protagonistas. Su formación en la teoría y la práctica de la fotografía contemporánea abren nuevas temáticas para la representación de sus reflexiones identitarias.

Siendo que las fotografías son capaces de capturar un espacio tridimensional, las imágenes presentan la materialidad del espacio dando lugar a una percepción de la realidad, de tal manera que lo onírico, lo imaginario adquiere una dimensión ontológica en la puesta en escena. Estas tres fotografías, llevan al traslado de la imaginación y la memoria en la preparación del escenario y de los sujetos fotografiados, a los que se les confiere propiedades más allá de su individualidad. La imagen de sí mismos se trasciende para interpretar papeles asignados por las representaciones construidas, resultado de historias y ensoñamientos que anteceden a la construcción visual elaborada por el autor. Los personajes representan una entidad distinta a sí mismos. El espectador descifra la



imagen y la narrativa de acuerdo con sus propios recuerdos o ensueños, lo cual conlleva un papel activo de recepción.

El autor explora sus propios recuerdos infantiles de la tradición oral en su región a través de la fotografía contemporánea. Los protagonistas de la imagen son personas mayores de la comunidad, representadas como personajes de ensoñaciones relacionados con la narrativa. El autor recrea estas narrativas a partir de sus recuerdos y ensoñaciones, produciendo una serie de imágenes que surgen de un ejercicio de reflexión que él llama “recordación”. El autor trata de recordar en sí mismo las historias contadas durante su infancia, No busca cumplir con una figuración canónica de los mitos, por el contrario, incorpora elementos que ha recopilado fuera de su comunidad. Mezcla sus propias experiencias de vida con la memoria colectiva elaborando referencias a obras literarias y cinematográficas.

En cuanto a las fotografías seleccionadas del Capítulo *Tslhaá Naä (Más al Norte)* no tienen título, son tres retratos de adolescentes zapotecos, probablemente reconocidos en su comunidad, fuera de estos espacios de exhibición los receptores echarán a andar sus propios repertorios iconográficos sobre la adolescencia en relación con la búsqueda de identidad y sus asociaciones con la música. Los tres personajes usan audífonos y uno de ellos toca una guitarra eléctrica. Este trabajo tiene también rasgos de construcción fotográfica, pero sobre todo sobresale el interés de corte etnográfico en captar el modo de vida de los jóvenes en su experiencia de modernidad en su comunidad. Es plausible suponer un proceso de identificación de Robles. A través de sus reflexiones da cuenta de las transformaciones acontecidas en su comunidad y que han impactado las prácticas de los jóvenes en el contexto de la migración y la escolaridad.

Del Capítulo II *Loö Naä (Tierra fértil)* se escogen dos imágenes, la primera *Wëtse ya'a doo (Nagual del Bosque)* y la segunda *Koötens (Danzante)*. En estas el fotógrafo

figura el conocimiento social de su comunidad. Explora conceptos a través de su representación visual y con ello reflexiona y contribuye a la transmisión cultural del conocimiento compartido. Este par de fotografías realizadas en exteriores, permiten contrastar el uso de la construcción fotográfica de Robles. En *Nagual del Bosque* el lenguaje fotográfico es la huella de la realización de la foto, la constancia de la mirada en la construcción fotográfica aún sin intervenir el espacio.

Una constante reflexión hacia la imagen fotográfica está presente en la construcción de su obra y en las imágenes mismas. En las paredes de los espacios interiores abundan las imágenes religiosas, y la propia fotografía como un medio que se empezó a utilizar y adquirió valor en la región. La formación del propio fotógrafo que ha quedado documentada le da valor a una formación en la creación de imágenes fotográficas contemporáneas. La creación fotográfica ofrece una historia de los medios en la comunidad, al mismo tiempo que las comunidades de práctica en las que circula el autor proporcionan información sobre su trabajo artístico a través de textos de promoción y comentario o declaraciones de artista. Baldomero Robles ha obtenido reconocimiento a través de la crítica y la selección de curadores en exhibiciones en la ciudad de Oaxaca y la ciudad de México. A veces también ha sido sujeto de reapropiaciones estatales cayendo alguna de ellas incluso en la ambigüedad de llamar a estos objetos una “acción indígena arraigada en sus técnicas tradicionales” (Notimex, 2012).

#### **5.4 ¿Ni t̄i juu Ki? ¿Acertarás?**

El último objeto seleccionado para este estudio es *¿Ni t̄i juu Ki? ¿Acertarás?*, (García Hernández, 2018) un libro para niños escrito en español y en *juu jmii*, variante de

chinanteco de los *dzä jmi* de Rosario Temextitlán, de la Chinantla Alta.<sup>93</sup> A través de éste, identificado como libro álbum infantil, se exploran los procesos de construcción de significados en textos escritos e imágenes. Por sus características formales el objeto promueve la mediación e interacción durante el proceso de lectura, demandando en la actividad lectora además del uso de la palabra, la participación de la mirada. A su vez, la contemplación y observación de las vistas, sobre las que Eleuterio Xagaat García hace aparecer escenas y seres, se vincula a la interpretación colectiva de la tradición narrativa en el paisaje.

Al analizar este artefacto, el enfoque multimodal permite tomar la organización espacial de los diversos elementos en las superficies del libro como el planteamiento de una relación entre sus elementos, imágenes y textos, con efectos en la situación comunicativa de lectura. Mientras que, la circulación del escritor como agente, productor de significados, aporta elementos para considerar, como en el caso de los ensambles presentados, el rol de las instituciones a partir de su trayectoria de formación, su desarrollo como docente e investigador y el reconocimiento que obtiene como “escritor en lenguas indígenas” por parte de las instituciones y los medios. Como en los casos anteriores, el análisis inicia en los rasgos formales del texto y se mueve hacia las características discursivas y transtextuales.

---

<sup>93</sup> Como apunta García Hernández, el término *dzä jmi* (gente idioma) es el etnónimo más usado en su comunidad, Rosario Temextitlán, agencia del municipio de San Pedro Yólox, localizado en la denominada Zona Alta de la región de la Chinantla (2014, p. 20). En investigaciones anteriores se identificaba el término *dzä mo* para una zona más amplia, el propio Catálogo del INALI incluye a Rosario Temextitlán en una agrupación lingüística denominada *jmiih dzä mo*, chinanteco de la Sierra (INALI, 2009, p. 166). En un trabajo posterior, de elaboración de un Vocabulario Chinanteco de la Zona Alta coordinado por García Hernández y López Luna (2017), a la lengua se le denomina *juu jmi* e incluye a las comunidades de los municipios de San Juan Quiotepec, San Pedro Yólox y Santiago Comaltepec de la Zona Alta.

#### 5.4.1 Diseño Gráfico y Trayectoria de Lectura

El libro álbum es una contribución de la literatura infantil al género literario, caracterizado por la innovación de establecer relaciones entre textos e imágenes necesarias para el desarrollo de la narrativa (Nikolajeva y Scott, 2000). Es considerado como un objeto artístico que toma préstamos de diversas representaciones artísticas y utiliza numerosos recursos gráficos y que como característica general exige la participación activa de los lectores (Fajardo, 2014, p. 57). Por la composición formal de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?*, abundante en imágenes fotográficas, otra definición aplicable a este artefacto es la de fotolibro en cuanto a que consigue articular la fotografía y la textualidad en el formato libro (Nouzeilles, 2016, p. 130). Cabe una clasificación más, la de libro-juego, en cuanto a que el texto no se limita a la lectura sino propone el desarrollo de habilidades (como observar, descubrir, compartir), de manera lúdica (Colomer, 2010, p. 143). La publicación está dirigida a los niños, a través de la lectura mediada por un adulto o lector experto<sup>94</sup>. La situación de lectura supuesta se analiza bajo este entendido.

El libro, como artefacto, crea significados a partir de la combinación de recursos semióticos, (Thibault, 1998 en Baldry y Thibault 2010, p. 58) en este caso espaciales, visuales, gráficos y lingüísticos. Los diversos recursos semióticos que se pueden incluir en la página de un libro permiten considerarla como unidad textual multimodal regida bajo un principio de organización y diseño (Kress y Van Leeuwen, 1996; 2001). En cuanto a la distribución espacial de los elementos en sus páginas, identificamos en el libro una serie de “ensambles” (*clusters*; Baldry y Thibault 2010, p. 24) que organizan la presentación de la información en patrones. La distribución del contenido en el espacio

---

<sup>94</sup> Los mediadores o intermediarios son generalmente adultos, padres de familia o maestros, que facilitan la aproximación a los libros y la iniciación a la lectura de los más jóvenes a su vez pueden ser considerados transmisores culturales (Petit, 2014/ 2015).

de las páginas permite una relación entre textos escritos e imágenes que inciden en la actividad lectora.<sup>95</sup>

*¿Ni ti juu Ki? ¿Acertarás?* está conformado por 22 “ensambles”, cada uno abarca cuatro páginas. En la **Figura 32** se muestra el patrón en el diseño del libro. Cada par de páginas conforma un díptico de texto e imagen alternando de la siguiente manera: un texto en chinanteco en la página izquierda con una imagen fotográfica a la derecha, y luego un texto en español con una ilustración gráfica.

Las imágenes no se encuentran encuadradas ni limitadas por un marco o margen visible, lo que provoca que las imágenes se desborden y sean interrumpidas únicamente por los límites del propio libro. De tal manera que no se puede estar seguro de si la fotografía, capturada por el autor y precedente a la impresión, abarca más elementos. En todo caso el autor ha seleccionado mostrar lo que está impreso en la página a la derecha, y hacerlo coincidir formalmente, en tamaño y perspectiva, con los elementos que se muestran en las ilustraciones. La fotografía es un fragmento de paisaje que se interviene en la página siguiente bajo otros recursos pictóricos, y quizá ya se ha intervenido anticipadamente, durante la contemplación del paisaje.

El encuadre de las imágenes se obtiene como efecto de los límites físicos del libro y de su ubicación espacial en la superficie del libro abierto, lo que nos permite ubicar el texto escrito que acompaña a cada imagen como “afuera” de ella, estableciendo relaciones complementarias (Martinec y Salway, 2005, p. 343) formando parte de los dípticos y del conjunto de textos e imágenes. Considerando que las características formales son resultado de decisiones editoriales que presuponen una audiencia final infantil, la selección tipográfica da cuenta de ello. Los textos son breves y el contraste entre texto e

---

<sup>95</sup> Una versión digital del libro se publicó en archivo PDF en el blog del autor a finales de 2019 (<https://xagaat.wordpress.com>). El formato digital indudablemente ofrece otras consideraciones formales y de uso, aquí se trata de la versión impresa que circuló a partir de su publicación en noviembre de 2018.

imagen es evidente: mientras el texto se muestra en una tipografía sobria en negro sobre la página en blanco sin ningún ornamento, la imagen a color se desborda ocupando toda la página.

### **Figura 32**

*Distribución de imágenes y textos*



*Nota.* Fotografía del primer conglomerado del libro.

La organización espacial de los diversos elementos en las superficies del libro plantea una relación entre las imágenes y los textos, que influyen en la situación comunicativa y a su vez la relación que se establece entre los lectores con el libro. Podemos identificar por lo menos dos trayectorias de lectura, según supongamos dos tipos de lector, un lector bilingüe o un lector monolingüe. El lector bilingüe o el niño que escuche la lectura comprenderá el texto escrito y verá la imagen que lo acompaña, mientras que el lector o la audiencia monolingüe solamente comprenderá aquel texto correspondiente a su lengua y por lo tanto la comprensión del texto y la observación de la imagen suceden en momentos distintos. Por la organización del texto, los lectores que no conozcan ambas

lenguas tendrán recursos distintos para lograr la comprensión, dejándose guiar por las imágenes y la organización estructural del libro.

La organización del texto presenta retos diferenciados para los lectores según su conocimiento de la lengua y las decisiones en la situación de lectura. El mediador o lector experto puede proponer regresar a la página anterior para comparar las imágenes o los textos. Es posible que esta sea la solución para el lector monolingüe en español, quien en el primer díptico no comprende la lectura y solamente comprenderá la dinámica de juego que plantea el libro hasta que haya sido explicada en su lengua en páginas siguientes. Esta flexibilidad posible en el proceso de lectura de *¿Ni t̄i juu Ki? ¿Acertarás?* muestra una fractura en la linealidad tradicional de los textos narrativos, es evidencia de *discontinuidad* (Silva-Díaz, 2005, p.11-12), como rasgo de experimentación metaficcional que enriquece la caracterización como libro-álbum.

En la **Tabla 3** se presentan algunos trayectos posibles de lectura según las habilidades lingüísticas de los participantes. Esta distribución de estrategias de lectura y comprensión de los textos y las imágenes para hablantes monolingües o bilingües es un intento de sistematización y está sujeta a variaciones individuales. Evidentemente no hay una situación comunicativa estándar, sino situaciones probables según las condiciones de recepción de los lectores. Cabría imaginar otro recorrido de lectura para aquellos hablantes de otras lenguas que pueden participar en el juego motivados por la curiosidad y auxiliados por las relaciones de sentido que plantean las imágenes. Es claro que la segunda imagen, pictórica, es una transformación de la primera imagen, fotográfica. No obstante, la organización del texto revela un patrón que funciona de manera más eficiente para los lectores bilingües de chinanteco y español.

**Tabla 3***Trayectos posibles de lectura de ¿Ni ti juu Ki? ¿Acertarás?*

	Lector Monolingüe en chinanteco	Lector Monolingüe en español	Lector Bilingüe en chinanteco y en español
Texto en chinanteco/ Fotografía	Comprende el texto Contempla la fotografía	No comprende el texto Contempla la fotografía	Comprende el texto Contempla la fotografía
Texto en español/ Ilustración	No comprende el texto Verifica la comprensión del texto según su recuerdo del texto anterior en <i>juu jmii</i> Contempla la ilustración y puede regresar la página y compararla con la fotografía Puede también comparar los textos	Comprende el texto Contempla la ilustración Puede regresar la página y comparar la ilustración con la fotografía Puede también comparar los textos	Comprende el texto Contempla la ilustración Puede regresar la página y comparar la ilustración con la fotografía Puede también comparar los textos.

El díptico donde aparecen el chinanteco y la fotografía se establece para el hablante y lector experto en cuanto tiene acceso a las palabras escritas, mientras que la imagen fotográfica se presenta como evidente, como un trozo del paisaje que probablemente los lectores han visto. Dependiendo de su experiencia y conocimiento, el lector puede incluso reconocer en la imagen fotográfica un punto de perspectiva para encuadrar el segmento visible. Es decir, si conoce el paisaje puede descubrir desde dónde se tomó esa foto. Esta experiencia previa compartida formaría parte de la actividad lectora fomentando la interacción entre mediador y lector incipiente.

#### **5.4.2 Materialidad y Situación Comunicativa Multimodal**

Las palabras se atribuyen a uno de los participantes en la actividad de mostrar y conversar sobre las imágenes aludiendo a un interlocutor. Los pronombres personales hacen referencia al evento comunicativo que se da fuera del texto entre los participantes del acto comunicativo, así crean una actividad de lectura conjunta que produce un juego a través de la práctica del mirar. El libro apela a la interacción del lector con el texto proponiendo un juego de adivinanzas sobre el paisaje, a las cuales el autor responde también con la



ilustración. Esta actividad a través de las imágenes se sostiene en la organización alterna de textos e imágenes, de preguntas e imágenes. Y por la solución que las ilustraciones presentan para los casos en que falta la traducción al español y la ambigüedad queda resuelta por la relación entre textos e imágenes.

La fotografía en la organización de la actividad de lectura y juego se presenta como el planteamiento de una incógnita y coloca en entredicho la veracidad del medio, provoca la duda de si la fotografía muestra *lo que es*. Este valor ontológico de las imágenes es uno de los rasgos característicos de los libros álbumes, que permiten considerar la “multiliteracidad” (Cope y Kalantzis, 2009), es decir la posibilidad de comprender las prácticas de lectoescritura en diferentes modos y códigos.

Las imágenes fotográficas que componen *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* podrían clasificarse dentro del género fotográfico del paisaje. Sin embargo, cumplen aquí también otra función en conjunto con la escritura de servir para mostrar lo que es visible. La imagen fotográfica establece una relación referencial con el paisaje, pero es posible que esté compuesta para presentar lo ya anticipado por el autor, lo ya imaginado al momento del acto fotográfico y que se expondrá, en la ilustración. Se trata de una expresión fotográfica antecedida por una cosmovisión. El color en las imágenes tiene también una función distinta en su interpretación. Las fotografías tienen un color capturado por un medio óptico, la cámara fotográfica, mientras que para las ilustraciones el autor ha seleccionado los colores.

La mediación de lectura es una práctica dialógica que promueve una conexión entre personas para crear entendimiento mutuo y desarrollar una identidad personal (Álvarez Zapata y Castrillón, 2009, p. 88). Ante una situación de lectura mediada, las palabras se atribuyen a uno de los participantes, el lector hábil o experto. En algunas ocasiones los textos de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* solamente enuncian lo que se observa

“Rostro de un antepasado. Cabeza de Dzä An” (García Hernández, 2018, p. 40), mientras en otras ocasiones interpelan al lector “Cierra tus ojos por un instante y ábrelos despacio. ¿Ves algún animal?” (2018, p. 72). Con la intervención de un mediador, las instrucciones y preguntas permiten desarrollar la interacción propiciada por la actividad de mostrar y conversar sobre las imágenes introduciendo elementos compartidos del conocimiento de los *dzä jmi*.

La organización del patrón de los elementos en el libro propone la presentación en primer lugar de las fotografías y la lectura en *juu jmi* y la observación de las ilustraciones en un segundo momento acompañadas del español. Entendiendo que la situación de lectura supone el acercamiento incipiente del pequeño lector no solamente a la lectura sino a la materialidad del libro, es pertinente añadir algunas observaciones sobre la forma del libro. La impresión apaisada de las fotografías permite conjeturar una lectura acompañada en la que el lector incipiente, la niña o el niño, se coloca a la derecha del lector experto aprovechando las dimensiones del libro. Y así, la disposición de las páginas permite que el niño se concentre en las imágenes a color mientras el lector hábil lee en voz alta. La visualidad del objeto predomina del lado derecho mientras que la austeridad destaca en la página izquierda, cuya primera audiencia es el encargado de la lectura en voz alta. La tipografía y la disposición centrada del texto en la página, también puede tener una finalidad de facilitar la lectura guiada y la atención que el mediador pueda ofrecer sobre las convenciones de escritura.

Los textos cortos, como los de *¿Ni tti juu Ki? ¿Acertarás?* son característicos de los libros dirigidos a la primera infancia y es posible caracterizar una situación comunicativa de lectura en voz alta que como práctica mediada para los más pequeños permite dar cuenta de actividades relacionadas con la literacidad, que van más allá de la comprensión del código lingüístico. De estas prácticas los niños también adquieren

información sobre la linealidad del texto, la organización, los paratextos del libro. La coordinación de los elementos organizados en las páginas ayuda a establecer el desarrollo de la actividad lúdica. En el **Anexo 5** se incluye la transcripción del libro. El primer conglomerado (pp.10-13) tiene la función de presentar la organización del texto, la secuencia y coordinación de texto e imagen y nombrar lo que se visualiza en la imagen. Se afirma en *juu jmi* y, al pasar la página, en español, una frase que indica o nombra lo que se observa en la imagen. Por el ritmo que aparece visual y oralmente, así como el uso de las mayúsculas en la escritura, el texto permite identificar una repetición que enuncia nombres propios (*Dzä Shaa*/ Dueño del Peñasco; *Dzä Mo'*/ Dueño de la Montaña). En el primer díptico, de imagen y texto, hay dos enunciados y un poco más abajo con una tipografía más pequeña otra frase. En la segunda parte del conglomerado, el segundo díptico, la ilustración aparece acompañada de dos frases sustantivas que hacen referencia a la imagen anterior. El contorno evoca el mismo cerro, esta vez mostrando su interior. Al interior del cerro sucede una escena.

Las imágenes del primer conglomerado se muestran en la **Figura 33**, la imagen fotográfica muestra una protuberancia en el paisaje de textura pétrea y recubierta de árboles y plantas. Se alcanzan a ver algunas hendiduras verticales en la superficie. Algunas de ellas de profundidad considerable, pues los contornos de esta hendidura se pierden en la oscuridad. El cielo ocupa un poco más de la mitad de la distribución del espacio en el encuadre de la fotografía. Algunas de las nubes son más oscuras. Entre ellas del lado izquierdo se ocultan algunos rayos de sol. Es de esta resolana que la montaña aparece iluminada. En la ilustración se produce una *elipsis* del cielo y de los detalles externos de la montaña, los árboles están apenas indicados por unas cuantas líneas, pero en ellos se distinguen ojos. En la ilustración la forma de la montaña se conserva con los trazos de líneas. También la distribución de la vegetación a las faldas del peñasco se

reconoce por los trazos. Al centro, al interior de la montaña, se identifican tres espacios, en el primero hay unas columnas rematadas con unas figurillas. El tercer espacio a la izquierda es una cueva. En el espacio central, en medio hay una composición de una escena en la que aparecen siete personajes con forma humana. Se ubican alrededor de una mesa. Hay un el personaje al centro levanta un objeto sobre la mano, mientras llama la atención sobre él la mirada de tres personajes sobre él. A la izquierda hay también líneas que componen quizá un animal, pues hay un ojo también dibujado en la zona.

### Figura 33

*Imágenes del primer conglomerado*



Imágenes digitalizadas de *¿Ni tí juu Ki? ¿Acertarás?* (2018, pp. 23, 25). © Eleuterio Xagaat García Hernández/E Xagaat Ediciones. Reproducción con permiso del autor.

El texto separado y en menor tipografía aparece en esta ocasión entre paréntesis, y puede interpretarse como un pie de foto, que no obstante deja entrever la vivencia subjetiva del narrador “el *impresionante* cerro de Maninaltepec” (p.13, énfasis añadido). La experiencia en la visualidad llevaría al lector experto a asociar el nombre con la imagen y para los lectores monolingües regresar a la página anterior para deducir que la frase “Shaa Mímoo” nombra el cerro.

En el segundo conglomerado, se presenta el juego que interpela al lector a través de un enunciado interrogativo, identificable para los hablantes del español por los signos de interrogación, pero quienes deberán aún esperar a comprender la pregunta en la siguiente página. En la situación probable de lectura, para los lectores en lengua española el juego de adivinanzas queda establecido a partir del segundo segmento del

conglomerado, no del primero. La presentación del primero y segundo conjuntos clarifican la dinámica: el narrador, en la voz del lector experto, hace una pregunta y propone una respuesta como inicio para el juego de adivinanzas sobre el paisaje “¿De moo’o?/¿Qué ves? // ¿Si moo’o kóó mogi Dzä Shaa?/¿Ves una cabeza como del Dueño de la Montaña?” (pp.14, 16) El enunciado acotado entre paréntesis al borde de la página “(peñasco del cerro de Chicomezúchitl)” (p.16; paréntesis en el original), reafirma la idea de un pie de foto que hace corresponder la frase con la imagen. La imagen muestra un valle estrecho donde se atisba a la distancia un poblado. Los riscos a la izquierda evocan un rostro. En la página siguiente (p. 17) el cielo y el bosque han sido suprimidos. Las líneas delinean el contorno de unas extremidades que como brazos sostienen una casa, metonimia del pueblo.

Con estos enunciados interrogativos da inicio el juego que propone ¿Ni tí juu Ki? ¿Acertarás? de adivinar la presencia de seres en el paisaje a través de instrucciones y preguntas. El lector en lengua española puede cotejar lo que ahora se hace comprensible regresando la página para observar la fotografía original. Y si la propuesta al lector incipiente es que adivine en el paisaje un rostro o un ser, el juego comienza para el lector hispanohablante monolingüe de forma retrospectiva, regresando a la página anterior.

El tercer conglomerado establece un ritmo y justifica el título del libro “¿Ni tí juu kii ee e jnen la?/¿Acertarás con tu palabra qué es lo que se ve?” (2018, pp. 18, 20). La imagen fotográfica muestra un acantilado con un par de protuberancias cubiertas de vegetación. En una de ellas la erosión muestra un fragmento de roca descubierta. Se distinguen algunas salientes, con huellas de la pátina provocadas por la lluvia y la humedad. En la ilustración las marcas de la intemperie se registran como detalles sobre el rostro de un ser. Está acompañado de preguntas que apelan al lector y a su interlocutor. El énfasis de acertar con la palabra nos da indicios de la acción pragmática, de un juego

que articula la mirada y la voz en la lectura conjunta. Las preguntas siguientes tratan de definir a este ser se trata de “¿...una cabeza humana?/¿...una cabeza animal?” (p. 21)

**Figura 34**

*Imágenes del tercer conglomerado*



Imágenes digitalizadas de *¿Ni ti juu Ki? ¿Acertarás?* (2018, pp. 23, 25). © Eleuterio Xagaat García Hernández/E Xagaat Ediciones. Reproducción con permiso del autor.

El cuarto conglomerado hace partícipe al narrador del juego de adivinanzas. Las imágenes de este conglomerado se muestran en la **Figura 35**. Sobre una superficie plana, cubierta de pasto y agujas de pino yace una figura pétrea, da la impresión de haber sido labrada o de ser un proceso inacabado de escultura. Algunas agujas de pino caen sobre su flanco izquierdo, dando aún más la impresión de ser una obra abandonada. Al fondo se adivina un bosque. Es tan plano el espacio que da la impresión de la pieza estar colocada al lado de un camino o al borde de un acantilado. En la ilustración el rostro se completa, un agujero se torna ojo y una protuberancia oreja. Las agujas de pino se han interpretado como cabello o melena, o colas de serpiente por la representación escamada. Las extremidades se rematan con líneas puntiagudas y diminutas figuras angulares que le da garras a este ser, que también tiene una barba y cuyo cuerpo tiene líneas y color de las montañas. Al frente donde se ubicaría el pecho se dibuja una forma de corazón que se deja casi totalmente en blanco y al centro una estrella de rojo. Este elemento en la narración da pie a compartir una experiencia de visualidad previa.

### Figura 35

#### *Imágenes del cuarto conglomerado*



*Nota.* Imágenes digitalizadas de *¿Ni ti juu Ki? ¿Acertarás?* (2018, pp. 23, 25). © Eleuterio Xagaat García Hernández/E Xagaat Ediciones. Reproducción con permiso del autor.

El narrador propone un reconocimiento, en las imágenes del paisaje de las narraciones conocidas por él, y probablemente por el lector experto, y este conocimiento es lo que busca transmitir. Para ello se vale del uso de las metáforas y analogías en el paisaje, así como la personificación de la topografía y la vegetación. Hay una instrucción dirigida hacia la lectora incipiente “Observa bien” (p. 24) y una pregunta que respondida primero por el narrador propone una interacción entre ellos “¿Qué animal ves aquí?” (p. 24). Al responder, el narrador enuncia su propia experiencia de visualidad a la que sobrepone su conocimiento: “Yo veo un pequeño perro del Señor de los Cantiles” (p. 24). Los mecanismos narrativos que se usan tienden a borrar la separación entre la realidad extralingüística y la que se crea a través de la lectura, aún más si el lector experto comparte la experiencia de visualidad del narrador y es capaz de verbalizarla. Cuando el lector que articula la voz del narrador apela a un “tú” este oyente se convierte en un referente dentro de la narración participando de la realidad narrativa (Lluch, 2003, 58-59). El relato se focaliza hacia la información que posee el narrador, pero cede esta omnipotencia al mediador en cuanto narrador homodiegético, presente en la historia como observador y testigo, y en ocasiones desde una posición autodiegética, como protagonista que habla en primera persona.

El uso del presente simple en la narración parte del momento actual del narrador, aunque marca también el tiempo anterior al acto de habla (Lluch, 2003, p. 58). El tiempo verbal del presente brinda atemporalidad a la existencia del paisaje. El narrador es encargado de gestionar el tiempo del relato. Los marcadores temporales muestran una anacronía que no rompe el hilo narrativo, sino que proporcionan información para enriquecer el presente. Se refieren a un tiempo arcaico (“Yo veo un animal que vivió *en el pasado, muy en el pasado*”), pero la imagen rompe esta organización lineal del tiempo, pues muestra, no en el pasado sino en el presente.

Narrativamente los conglomerados funcionan cada uno como escenas que logran avanzar la narración. Los turnos en forma de preguntas y respuestas funcionan como escenas y “hacen progresar la intriga” (Lluch, 2003, p. 80). Una vez establecido el juego y su dinámica, el diálogo que hasta ese momento propone una serie de preguntas en cada uno de los conglomerados, del segundo al séptimo sucede una transformación en el paisaje ante los ojos del lector. El paisaje se antropomorfiza. Las características geológicas se reconocen como una fisonomía del paisaje. Esta transformación está marcada por la secuencia de interrogantes:

¿Qué ves? ¿Ves una cabeza como del Dueño de la Montaña? . . . ¿Acertarás con tu palabra qué es lo que se ve? ¿Ves una cabeza humana? ¿Ves una cabeza animal? . . . ¿Qué animal ves aquí? . . . ¿Acertarás con tu palabra quién es el animal que se observa aquí? . . . ¿Observas algo como el rostro de un humano? . . . ¿Rostro-cara de quién se observa aquí? (2018, pp. 16, 20, 24, 28, 32, 36)

En el octavo conglomerado las preguntas se detienen para enunciar: “Mogi dzä sén la milĩ. Mogi Dzä An. . . Rostro de un antepasado. Cabeza de Dzä An” (pp. 38, 40). La aseveración divide la primera fase del juego de distinguir entre las similitudes de la geología, las fisonomías de personajes. Después aparece una diversidad de seres. Cuando



se vuelve a interrogar al interlocutor, se trata de identificar con precisión la visión, de buscar acuerdos:

¿Toro? . . . ¿Animal de orejas enormes? . . . ¿Y tú, ¿qué ves? . . . ¿Pequeños ojos de quién vemos? ¿Observas a un perro? ¿Ves a un mazate? ¿Qué otros animales observas? ¿Es visible la cara de un río, la de un Ser nocturno? ¿Ves la cara del Señor de los cantiles o de la Señora de las Montañas? . . . ¿A quién ves? . . . ¿Ves algún animal? . . . ¿Qué ves? (2018, pp. 52, 56, 60, 64, 72, 76)

Se propone que algunos de los seres pueden ser identificados a partir de la palabra que los nombra “¿Es visible la cara de un río, la de un Ser nocturno?” (p. 64). La transformación ontológica está dada. Partió de la similitud hacia el reconocimiento de seres que *son* el paisaje. En el conglomerado diecisiete, luego de repetir la pregunta inicial, se suspenden las preguntas con una concesión “¿*Qué ves? Lo que yo veo quizá no sea exactamente lo que ves*” (p. 76) y después del interrogatorio, surge la voz del narrador que comparte su propia experiencia como espectador “Mi corazón imagina que se ve como un Kuĩ ‘Ñia.” (p. 80), comparte nombrando lo que ve y con reservas de que estas visiones sean compartidas “Quizá no creas [sic] si te digo qué ser es el que veo.”

De acuerdo con Lluch y su propuesta de análisis de literatura infantil esta “utilización constante y mayoritaria del diálogo reduce la distancia con el lector creando una ficción de relación directa, de presencia del lector en el texto porque introduce la perspectiva del personaje” (Lluch, 2003, p. 82). Llegando a este punto, de la suspensión de preguntas y la introducción de la experiencia propia del lector a través de la voz del narrador, puede decirse que el lector “experto” y el “incipiente” ya se han convertido en lectores en colaboración pues el lector incipiente ha sido participante en la construcción del texto respondiendo las preguntas e interactuando en la situación comunicativa. El lector “experto” ha participado también de la experiencia de construcción de un mundo posible propuesto por el autor. Esta situación es una característica importante del libro

álbum en la formación de un lector activo que interpreta las interconexiones entre imágenes y textos.

En la narración se establece mediante los conglomerados episodios cada vez más evidentes de transformación de metamorfosis del paisaje en seres mitológicos. La sucesión de frases enlazadas semánticamente cohesiona el texto y permiten el movimiento de la identificación del espacio geográfico. Una montaña, por ejemplo, pasa de figurar un ser a corresponderse él mismo con animales, antepasados a través del recurso de la personificación. El juego alterna la búsqueda de semejanza con la búsqueda de los seres mismos, animales o antepasados. En el trayecto narrativo en español, los enunciados crean una ambivalencia entre lo inanimado y seres a quienes se les puede nombrar, sin un nombre propio, pero con epíteto. Este nombre también es una frontera entre lo común “dueño” “peñasco” (escrito con minúscula inicial) y lo singular (escrito con mayúsculas) “Dueño del Peñasco”. Algo similar sucede con el paso de lo vivo y lo no vivo. Se trata de una elipsis “Puerta [de la casa] del Dueño del Peñasco” (p. 12) o se trata de que el Dueño del Peñasco, al ser él mismo ser y cosa contiene en sí mismo una puerta.

### 5.4.3 Traducción y Prácticas Translingüísticas

En los ejemplos que ya se han presentado se puede apreciar la práctica de “traducción” o más exactamente de “transducción” (Kress, 2010) que lleva a cabo el autor de la fotografía a la ilustración, incorporando ampliaciones, sustituciones, reducciones de lo que aparece en una y otra. En el ejemplo en la **Figura 36** las agujas de pino se expresan como rayas.

**Figura 36**  
*Detalles*



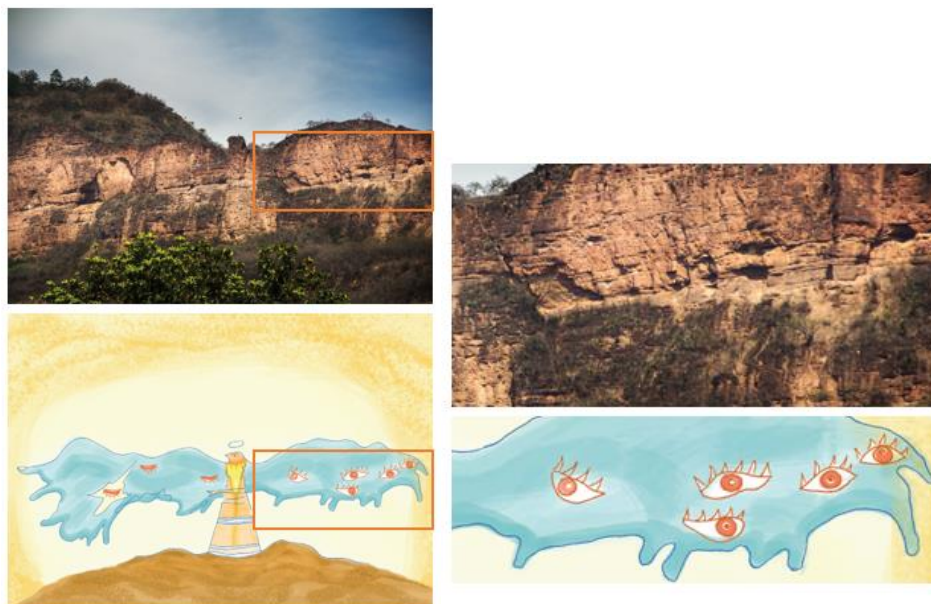
*Nota.* Detalles de imágenes digitalizadas de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* (García Hernández, 2018, pp. 47, 49). © Eleuterio Xagaat García Hernández/E Xagaat Ediciones. Reproducción con permiso del autor.

Otro ejemplo se presenta en el conglomerado 9 sobre el canto de una montaña aparecen en el plano abierto y central la estratificación de una cordillera que forma una superficie irregular. La vegetación es escasa. Se distinguen pequeñas cuevas, la más prominente hacia la izquierda de la imagen. La escala de la montaña se distorciona por el árbol colocado en primer plano, del que incluso alcanzamos a distinguir algunos frutos,

pero retoma su escala monumental en relación con los diminutos árboles sobre su superficie y por la identificación de un ave diminuta que sobrevuela la formación que se distingue al centro, como una columna. Este centro ha sido interpretado en la ilustración como el torso de una especie de ave que extiende sus alas sobre un montículo. Esta ave, de acuerdo al lector monolingüe en español, se nombra *Miĩ*. En la **Figura 37** la morfología del paisaje se interpreta en el dibujo de ojos abiertos y cerrados.

**Figura 37**

*Detalles de Miĩ*



*Nota.* Detalles de imágenes digitalizadas de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* (García Hernández, 2018, pp. 43, 45). © Eleuterio Xagaat García Hernández/E Xagaat Ediciones. Reproducción con permiso del autor.

En cuanto a la traducción, el texto muestra decisiones de traducción del autor de las que podemos hablar al cotejar los textos en *juu jmiĩ* y en español. Los nombres recurrentes son Dzä Shaa y Dzä Mo'. El uso de sinónimos en español es notable, Dzä Shaa se traduce como el Dueño del Peñasco (p. 12) o el Dueño de la Montaña (p. 16) o el Señor de los Cantiles (p. 24) Mientras que Dzä Mo' es traducido en una ocasión en masculino como Dueño de la Montaña (p. 12) y en otro como Señora de las Montañas (p. 64) e incluso en una ocasión no se traduce (p. 32) a pesar de que se le atribuyen características humanas,

“¿Observas algo como el rostro de un humano? / *Dzä Mo’ . . .*” (p.32). En la **Tabla 4** se marcan en el texto los nombres propios que se traducen y se escriben con mayúsculas.

**Tabla 4**

*Traducción de nombres propios*

Texto en <i>juu jmi</i> (chinanteco)	Texto en español
[1.1.1] O’ nē kia’ <b>Dzä Shaa</b> .	[1.1.2] Puerta del <b>Dueño del Peñasco</b> .
[1.2.1] O’ nē kia’ <b>Dzä Mo’</b> .	[1.2.2] Puerta del Dueño de la Montaña.
[2.1.2] ¿Sī moo’o kóo mogi <b>Dzä Shaa</b> ?	[2.2.2] ¿Ves una cabeza como del <b>Dueño de la Montaña</b> ?
[2.1.3] Shaa la’ goo Noo	
[4.1.2] Jnä maá kamīn’ dzih <b>Dzä Shaa</b>	[4.2.2] Yo veo un pequeño perro del <b>Señor de los Cantiles</b>
[14.1.2] ¿Moo’o ni <b>Dzä Shaa</b> , oba ni Dzä Mo’?	[14.2.2] ¿Ves la cara del Señor de los Cantiles o de la Señora de las Montañas?
[6.1.1.] ¿Sī moo’o lafa kóo moni dzä?	[6.2.1] ¿Observas algo como el rostro de un humano?
[6.1.2] <b>Dzä Mo’</b>	[6.2.2] <b>Dzä Mo’</b>

*Nota.* Los números corresponden a los conglomerados respectivos.

El lector en español puede caer en la cuenta de que se trata de personajes, no de descripciones naturalistas del paisaje. Con ello, se plantea la situación de reconocer que no se trata de una mera descripción, sino que hay en estos nombres una alusión a narrativas que debe reconocer en las escenas presentadas en la ilustración.

Hay también nombres de lugares que reciben un tratamiento especial al colocarse entre paréntesis en español mientras que en *juu jmi* permanecen como nombres propios de lugar, como se muestra en la **Tabla 5**. La fotografía de paisaje tiene también los nombres de los lugares que se traducen al uso castellanizado de los topónimos.

**Tabla 5**

*Nombres de lugares*

Texto en <i>juu jmi</i> (chinanteco)	Texto en español
[1.3.1] Shaa Mīmoo	[1.3.2] (el impresionante cerro de Maninaltepec)
[2.1.3] Shaa la’ goo Noo	[2.2.3] (peñasco del cerro de Chicomezúchitl)
[[3.1.4] Shaa gua Safī	[3.2.4] (Peñasco a orillas del río Shoo Betoo de Ixtlán)
[4.1.3] Böö kúu róo li ngoo fi Mīmoo	[4.2.3] Roca ubicada camino a Maninaltepec
[5.1.3] Mo’ la’ goo no oba e la, la’ ee Safī	[5.2.3] (Cerro entre los ríos Xia y Grande)
[6.1.4] “Mo’ Jli” ba sii e mo’la, li ‘yan’ dzä ‘Vikún kóo’ dzä Gi	[6.2.4] (Cerro Jli, o Monte Flor, ubicado entre los límites de Tectitlán y Quiotepec)
[7.1.2] Shaa gua Safī ba e la	[7.2.2] Peñasco a orillas del río Shoo Betoo de Ixtlán

Los nombres de las comunidades contienen en ocasiones referencias a la historia cultural de la región que resulta inaccesible para el hablante monolingüe. Por ejemplo: que en la versión en español aparece como “El impresionante cerro de Maninaltepec” (p.12) la glosa de los términos identifica Shaa como peña o peñasco mientras que Mímoo como topónimo, recuerda que este recuerda que este valle se nombraba *Mii Nimoo* que de acuerdo con el Vocabulario en Chinanteco significa “valle de las pulgas o de las niguas” y en su definición recupera fragmentos de su etimología “Según los ancianos, esos insectos abundaban y no había alguien que se salvara de sus voraces succiones” (García Hernández y López Luna, 2017, p. 83). No obstante, se propone “Otra versión más acertada” (2017, p. 83) aquella que sería más cercana al vocablo *Mímoo*:

*mī* es cerro y *moo* palma (como suele nombrarse a las puntas de las palmas para tejer tenates y petates). Entonces sería el “cerro de las palmas” por la habilidad que tienen esas personas en tejerla y porque en sus terrenos crece dicha palma. (p. 83)

Otra actividad que destaca en la escritura de *¿Ni tī juu Ki'i? ¿Acertarás* es una práctica translingüística en la que el autor *chinantequiza*<sup>96</sup> el español. Es decir que somete el español al sistema de formación de palabras del *juu jmi*. La realización de actividades translingüísticas utilizando ambos códigos lingüísticos bajo las reglas del chinanteco para la formación de palabras.<sup>97</sup> Nos muestra que la formación de palabras para estas aves proviene de la palabra que designa “pollo” mientras que en español la palabra pollo se refiere generalmente a aves de corral. También interviene la formación de palabras en

---



<sup>96</sup> La autora agradece la sugerencia de este término a Martina Schrader-Kniffki.

<sup>97</sup> La formación de palabras se analiza según el vocabulario de la región (García Hernández y López Luna, 2017) en cuya elaboración participó el autor de *¿Ni tī juu Ki? ¿Acertarás?*

español para crear derivaciones ficticias tomando las últimas sílabas de la segunda palabra: *-lote, -uitre, -nate* [15.2.3 a 15.2.5] y consigue un efecto similar a la formación en chinanteco. Esta transformación y conjunción de los nombres también se observa en la representación del ave fantástica, que tiene un pico de ave rapaz. Los colores recuerdan más al rostro de un guajolote<sup>98</sup> que al oscuro de los buitres o zanates.

**Tabla 6**

*Chinantecización del español en el Conglomerado 15*

<p>[15.1.1] Tá [pájaro]          [15.1.2] Tu [pollo]          [15.1.3] Tudzao          Tu[pollo]-dzao[mañana] = gallo          [15.1.3] Tujl̃i [buitre]          [15.1.4] Tukioo' [zanate]          [15.1.5] ¿Íi mau?</p>	
<p>[15.2.1] Pájaro          [15.2.2] Pollo          [15.2.3] Pollolote          [Pollo+Guajolote]          [15.2.4] Pollouitre          [Pollo+Buitre]          [15.2.5] Pollonate          [Pollo+Zanate]          [15.2.6] ¿A quién ves?</p>	

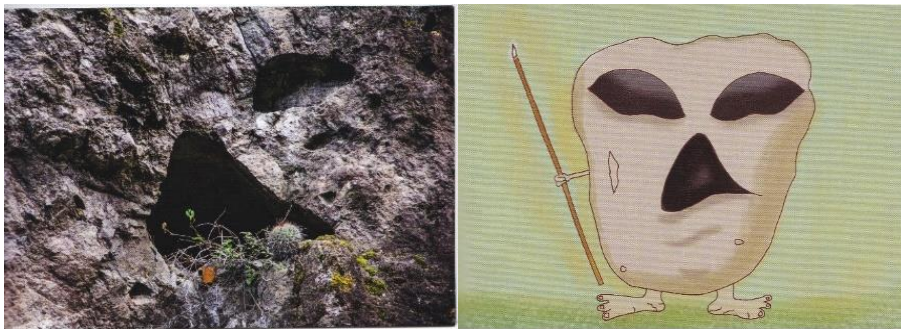
*Nota.* Transcripción de *¿Ni t̃i juu Ki? ¿Acertarás?* (García Hernández, 2018, pp. 66, 69). © Eleuterio Xagaat García Hernández/E Xagaat Ediciones. Reproducción con permiso del autor.

Hay otro grupo de palabras que no se traducen o se traducen libremente y que resultan de dificultosa comprensión para los lectores monolingües en español si no están acompañadas de las imágenes. Hacia el final del libro varias imágenes aparecen sin una traducción al español. El narrador habla en su propia lengua y los hablantes monolingües del español nos dejamos guiar por la imagen y por la experiencia de lectura bilingüe y la experiencia de transmisión cultural que hemos recorrido.

<sup>98</sup> Guajolote deriva del náhuatl *huexólotl* (monstruo grande) aunque hay diferentes opiniones predominan los colores y las carnosidades del guajolote.

En la **Figura 38** se presentan las imágenes que acompañan al conglomerado 21. La imagen fotográfica muestra una superficie de piedra, con incisiones más o menos geométricas que en la ilustración el autor convierte en un rostro o una máscara que oculta a un hombrecillo con pies rajados por andar descalzo. La máscara es enorme, cubre casi todo su cuerpo. Sostiene un palo que en la punta tiene una llamita, lo sostiene de tal manera que la máscara puede interpretarse como un escudo y el palo como una lanza. El fondo construye el piso donde los pies resquebrajados del personaje se posan. En ambas imágenes aparece el mismo texto “*Dzä kúú uu’*”. Por la traducción que se hace en el libro, el lector monolingüe puede intuir que se trata de el Señor Piedra.

**Figura 38**  
Dzä kúú uu’



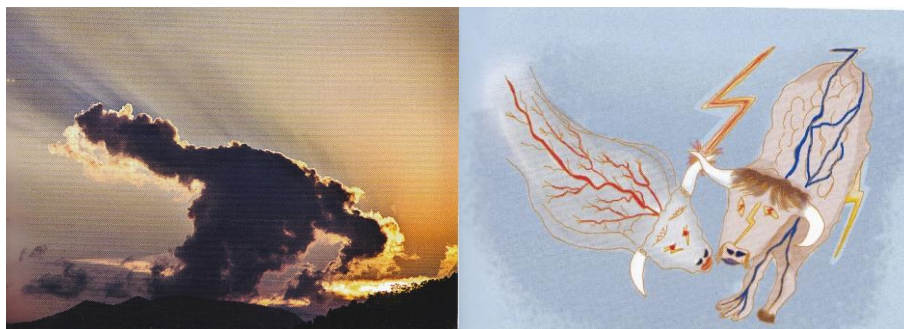
*Nota.* Imágenes digitalizadas de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* (García Hernández, 2018, pp. 47, 49). © Eleuterio Xagaat García Hernández/E Xagaat Ediciones. Reproducción con permiso del autor.

El último conglomerado forma un juego de palabras que se visibiliza en la imagen, en la **Figura 39**. La palabra *küita* significa “toro” o “buey”, la palabra *Ji kũĩ* ‘ñaia “rayo”. La imagen figura lo que es comprensible solamente para los hablantes del chinanteco o para los que avancen en el juego de adivinanzas hacia un conocimiento incipiente de la lengua.



### Figura 39

*Küita/Küi 'Ñia*



Nota. Imágenes digitalizadas de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* (García Hernández, 2018, pp. 93, 95). © Eleuterio Xagaat García Hernández/E Xagaat Ediciones. Reproducción con permiso del autor.

#### 5.4.4 Narración de Tradición Oral

Al trabajo de creación de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* le antecede un trabajo de investigación (García Hernández, 2014) que el autor emprendió en torno a la narrativa oral en su propia comunidad y lengua. Las claves para la comprensión de cómo el fotolibro promueve la participación de los lectores en un acto de conversación se encuentran ya en el pensamiento y reflexión de García Hernández en estos antecedentes. Además de su tesis de maestría titulada *Narrativa conversacional en el chinanteco de Temextitlán: Un acercamiento a las narraciones orales en dos generaciones*, de sus indagaciones han derivado obras paralelas que se han publicado en Oaxaca: un estudio etnográfico sobre el carnaval de la región *Kolao' Kiá Dzä Jmii: Juego enmascarado de Gente Idioma. El Carnaval de la Chinantla Alta* (García, 2016), y el Vocabulario (García Hernández y López Luna, 2017).

En *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* la secuencia narrativa inicia con nombrar y con orientar un diálogo a través de las preguntas. Los nombres evocan historias que al autor adulto le presentan un ejercicio de memoria. La construcción del paisaje se presenta en la relación con su historia cultural a través de la práctica social de la mirada. Como lectura

para niños, se trata de transmitir conocimiento sobre el mundo y la lengua. El uso de la palabra y la imagen para el juego incluye el reconocimiento de una práctica de visualidad: encontrar narrativas en el paisaje. La propuesta del autor es que estas narrativas forman parte de una memoria colectiva, a eso apela Hernández García con las palabras de apertura con el encabezado “Este libro es para observar y narrar” (2018, pp. 8-9):

Lo que yo veo quizá no sea exactamente lo que tú ves. Lo que tú verás quizá no sea lo mismo que vea un *shun ru’u*. // La mente, y la vista, pueden jugarnos ciertos engaños, por lo que no es igual lo que dos personas ven; después de todo, dos personas nunca serán iguales. // Por ello quiero, con este libro, que preguntes a *shun ru’u*, que juegues con él, que observes con ella sobre lo que ve.

Y en este fragmento sobre la mitología y el territorio:

¿Sabes de las narraciones bellas que hay en nuestros pueblos, por todo nuestro territorio? // Hay muchas historias hermosas sobre las montañas, sobre los peñascos y los ojos de agua; sobre los *Kui’Ñia*, las *Dzä Shaa*, los *Dzä Mo’*, o de los Guardianes de las Montañas o las Guardianas de los Arroyos.// Sobre esas palabras me gustaría que narraras con *shun ru’u* y con tus familiares mayores. //Digamos que esto que te cuento es lo que quiero que observes en este libro, que trates de recordar profundamente para que, así, no se apague de tu alma-corazón./Observa bien, a ver si puedes acertar con tu palabra. (García Hernández, 2018, pp. 8-9)

Propone un ejercicio de socialización en el que involucra a los más jóvenes, pero también a los mayores. Alude a la memoria de los adultos. El acierto a través de la palabra tiene como condición la observación. “Observa bien, a ver si puedes acertar con tu palabra”.

Presenta una relación entre la mirada y la construcción del conocimiento.

Al indagar la genealogía de *¿Ni tī juu Ki? ¿Acertarás?* el trabajo que realizó el autor titulado *Narrativa conversacional en el Chinanteco de Temextitlán* (García Hernández, 2014) es clave para comprender el contexto de producción de la obra. En su estudio realizado como tesis de Maestría en Lingüística Indoamericana, García

Hernández identifica dinámicas sociales que se muestran en el cambio de código del chinanteco al español, el uso de préstamos en español y de mayor impacto las transformaciones en el uso de repertorios en las narrativas. Ante esta situación el autor sostiene que también la narrativa “ha empezado a sufrir diversas modificaciones, hasta el grado de correr el riesgo de perderse, al menos en la forma como yo la conocí de niño.” (García Hernández, 2014, p. 9). Esta diferencia intergeneracional se observa también en la propuesta de diálogo que establece el libro álbum. Busca provocar una conversación entre hablantes de distintas generaciones, con distintas habilidades de lectura y distintos saberes sobre el entorno.

A través de su estudio García Hernández identifica una “narrativa conversacional” “aún conocidos entre los *xun* y cómo es la estructura canónica de las narraciones tanto de adultos como de niños.” Esta referencia al canon nos invita a pensar en su práctica de escritura y de descubrimiento de narraciones como el acercamiento con una mirada etnográfica hacia su propia comunidad. Por el canon hace referencia a una formalidad y una transmisión con información específica:

refiriéndome a cómo años atrás se hacía de manera formal, con los elementos de la cosmogonía chinanteca o con los elementos simples de una narración (el inicio, desarrollo y desenlace) . . . la narrativa de los ancianos, la que tiene cierta información cargada de valores, enseñanzas y cosmogonía. (2014, p. 74)

Sobre otras historias, como anécdotas que circulan en la comunidad como las hazañas de jugadores del baloncesto “Desde mi punto de vista, no tienen la cualidad de ser narraciones donde se reflejen los valores esenciales de la comunidad, como la cosmovisión, pues se restringen a esos espacios y a mera información anecdótica.” (García Hernández, 2014, p. 76) Estas historias en la comunidad no cumplen con eso que el autor anhela.

Considero que hacer materiales como libros, video y audios, así como realizar talleres de teatro y escritura, entre otras actividades, contribuirá en una parte para una mayor valoración de la narrativa. Es necesario retomar lo que la misma era moderna nos ofrece para aprovecharla a favor de la difusión lingüística y de la recuperación de los repertorios del pasado o, en su caso, el fortalecimiento de los nuevos. (García Hernández, 2014, p. 167)

#### **5.4.6 Modernidad y Vida Cotidiana**

En su tesis de maestría, García Hernández propone estudiar las “prácticas conversacionales en las que se entretajan narraciones. Destaca la importancia de estas narrativas, ya que tienen la capacidad de entretener y educar a quienes las escuchan. Estas prácticas son especialmente importantes para los niños, ya que pueden ayudarles a aprender destrezas y conocimientos útiles para la vida. Mientras que para los adultos hacen las tareas del día a día más llevaderas. (García Hernández, 2014, p. 6)

Contextualiza sus observaciones en un cambio generacional que Xagaat identifica con una serie de factores que han transformado la vida comunitaria, acertadamente no sólo en su comunidad sino en el mundo entero. “En Temextitlán —como en muchas comunidades del mundo— las narraciones que los adultos contaban a sus hijos, en una época en que la dinámica de vida era distinta, sin ‘tecnología’ y sin migración, poco a poco dejaron de transmitirse” (2014, p. 7; comillas en original). Esta visión global o mundial de los acontecimientos recientes lo identifica García Hernández con aspectos que cambiaron radicalmente la vida de las comunidades en el Siglo XX: la escolarización, la migración y los medios de comunicación masiva. (p. 7). A esta serie de cambios García Hernández le da el nombre de “era moderna” y la sitúa en las últimas décadas del Siglo XX, a partir de eventos significativos que modificaron la socialización comunitaria.

la llegada de la escuela en los años 80, la migración hacia los Estados Unidos — iniciada en la década de los 90— y la entrada de los medios de “comunicación”

con el arribo de la televisión y la radio, también en los años 90. (García Hernández, 2014, p. 52)

García Hernández se refiere a los procesos de castellanización que sucedieron durante los años 80 y 90 en todas las regiones de la Sierra oaxaqueña. El contexto de esta introducción del castellano o de la ‘llegada de la escuela’ es una consecuencia de actos de decisión política que tuvieron que ver con resolver ‘el problema indio’. Al respecto Ramírez se refiere a la opinión de Stephano Varese de 1983 para decir que en Oaxaca en el informe que preparó Varese en 1983, la educación para niños indígenas mostraba una gran brecha entre el discurso y la práctica. El énfasis estaba en la castellanización, lo que provocaba que la primera lengua no se consolidara ni la segunda se internalizara. Los albergues dejaron de garantizar el retorno a las comunidades y promovieron el desarraigo. Los libros de texto gratuito no reflejaban la realidad, por lo que se necesitaba producir libros específicos dirigidos a los hablantes de diversas variantes. (Ramírez, 2006, p. 172-173; refiriéndose a Varese)

El contexto que describe este pasaje no se refiere a la época en la que al autor le tocó ser docente o escritor, sino a la época en la que le tocó ser alumno. En esto es importante el relevante recuperar la historia de la vida cotidiana que nos presenta:

Los maestros llegaron con un discurso de que la lengua no servía, que sus formas de vida, su alimentación, su ropa, sus cultivos, etcétera, no servían, que eran arcaicos. Por ello, la gente empezó a cambiar ciertas formas de concebir su mundo. Por lo tanto, si querían prosperar debían dejar esos hábitos. La intromisión de la televisión en los hogares fue un factor decisivo en estos cambios, pues, a estas alturas, ya las ideologías de las personas presentaban grandes conflictos identitarios. Entonces, al ver imágenes de otros modelos culturales creyeron mucho más en el discurso de los profesores. Por el contacto con otras culturas el *modus vivendi* de las personas empezó a cambiar. Los trabajos en el campo se desplazaron por la migración. Las reuniones al lado del fogón también fueron desplazadas, en cierta manera, por la televisión; la programación televisiva

modificó hasta la hora habitual de dormir. Al entrar esta tecnología al hogar *la mirada* [énfasis añadido] se centró en ella. Por lo tanto, la narrativa, que antes era un recurso usual en todas las familias, perdió importancia, perdió interés para los *xun*. (García Hernández, 2014, p. 53; cursivas en el original excepto donde se indica)

La escolarización que debía favorecer a la población indígena se convirtió en un elefante blanco. A la fecha mientras aún aparece en las leyes indígenas sigue siendo un esfuerzo de colectivos y grupos de profesores que en su mayor parte reciben formación y se forman a sí mismos. Estos procesos de castellanización están conectados con una distribución asimétrica de las lenguas como el mismo autor hace constar en su propio estudio (García Hernández, 2014, p. 59)

Es importante subrayar, que no es solamente un ejercicio de nostalgia, sino una acción llevada a cabo por favorecer la literacidad de la infancia. Temextilán, el lugar de donde es oriundo Xagaat García y comunidad a la que ha dedicado su trabajo de maestría se localiza en la Chinantla Alta una de las subdivisiones de la denominada Región Chinanteca. La Chinantla Alta también se le conoce como Chinantla de la sierra, por ubicarse en esta región. Sus habitantes se autodenominan *dzä jmii* y en español a todos los procedentes de la región se les denomina chinantecos.<sup>99</sup>

El autor reconstruye en su estudio etnográfico “En realidad no hay rastros concretos de su pasado. Los ancianos concuerdan al afirmar que los documentos históricos se perdieron cuando la antigua iglesia de paja se incendió. Los pocos datos escritos que se conservan provienen de algunos documentos como convenios con otras comunidades y sobre la construcción de la iglesia más reciente.” (García Hernández 2014,

---

<sup>99</sup> Los municipios de la Chinantla Alta son San Juan Quiotepec, San Pedro Yólox y Santiago Comaltepec. Rosario Temextitlán, la comunidad de estudio del trabajo del autor (García Hernández, 2014) es una de las cuatro agencias del municipio de Yólox. La tesis de García Hernández incluye detalles geográficos y etnográficos de esta región.

p. 17) Como muchas otras regiones, la oralidad primó sobre la escritura, o la escritura se deshizo. En este caso no hay muchos casos de escritura. La escritura de la lengua tiene su propia historia en la que también Xagaat ha participado en los últimos años. Realizó un vocabulario de la región que busca llenar una de las necesidades de transmisión de la lengua en la escuela por parte de los profesores. La elaboración de este material de lectura también tiene una funcionalidad para su comunidad y él como docente conoce los mecanismos y procesos que pueden derivar en una utilización de este texto. De esta experiencia Xagaat García advierte la presencia de personajes asociados con el paisaje:

Algo que atrajo mi atención fue que en muchos de los relatos cortos que aún sobreviven los personajes que predominan son dueños de las montañas, de los riachuelos y de los peñascos, seres nocturnos, chaneques y gente con poderes sobrenaturales, entre otros. Comprendí, de inmediato, que son seres que difícilmente se alejarán del imaginario chinanteco (García Hernández, 2014, p. 101).

En la búsqueda de la narrativa “propia de la comunidad” encontró Xagaat García que algunas narraciones presentan un origen tradicional en la que se manifiesta una “cierta cosmovisión del mundo chinanteco o que se han desarrollado tanto en el territorio de los *dzä jmīi*, o cercano, así como con personajes del imaginario chinanteco” (García Hernández, 2014, p. 105). En su investigación indica que en las narrativas no hay rasgos figurativos y que su tratamiento es “de realidad”. Parece plausible que la presentación e interpretación del paisaje acerque la dualidad y simultaneidad en la interpretación del paisaje y la historia cultural de su localidad.

#### **5.4.4 El Autor y sus Representaciones**

En esta sección se trata de analizar algunos datos sobre la figura de Eleuterio Xagaat García Hernández como autor literario, para establecer cómo la circulación de los productores de texto contribuye a la negociación del discurso. García Hernández es

originario de Rosario Temexitlán, San Pedro Yólox, en la región de la Chinantla oaxaqueña. Es licenciado en educación bilingüe por la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y maestro en Lingüística Indoamericana por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). En el Catálogo Bibliográfico de la Literatura en México se presenta como “cronista y ensayista chinanteco . . . promotor cultural y tallerista en su comunidad de origen. Fotógrafo. Becario en letras por el FOESCA [Fondo Estatal para la Cultura y las Artes] 2003 y del FONCA [Fondo Nacional para la Cultura y las Artes] en 2006-2007” (Catálogo Biobibliográfico de la Literatura en México, 2022). Estos breves datos biográficos brindan información sobre la trayectoria académica y el reconocimiento institucional que ha recibido su producción bibliográfica.

El trabajo de corte etnográfico y los procesos de creación de materiales sobre el *juu mii* le otorgan al autor la categoría de experto y le permiten una circulación a través de distintas plataformas y medios de comunicación en los que su trabajo se difunde. Con estas consideraciones, a continuación, se presentan e interpretan fragmentos de una entrevista realizada en el contexto de la publicación de su obra (InadejTV, 2019). En los fragmentos seleccionados la entrevistadora y el autor tratan varios temas, elegidos y propuestos para la conversación por la entrevistadora —mujer, no oaxaqueña— que busca presentar al autor de una manera en que ella se ha representado la indigeneidad a través de objetos y atributos. En el primer fragmento de la conversación el tema es la ropa que el autor porta, que le permite a la entrevistadora orientar la conversación hacia los textiles como evidencia de identificación y “ancestralidad”, y luego, a través de la participación del autor, el interés gira hacia otros objetos culturales:

Entrevistadora (E): . . .uno viaja a Oaxaca y se da cuenta cómo entre comunidades parece que se identifican “No, éste no es de aquí es de tal pueblo” porque habla así, porque se visten así. . .influye mucho la vestimenta. *Esta vestimenta que usted trae ¿de dónde es? ¿de qué región es?* porque también tiene mucho que ver



¿siguen conservando en su cultura, en cada región, la forma de vestirse? las alforzas que tiene, el bordado *¿indican siempre su ancestralidad, maestro?*

Autor (A): [risas] Bueno, respecto a ésta, no lo sé, lo que yo hago nada más en cuanto a esto es que me gusta la ropa que se llama “típica”, que tenga un toque de que se ve que *por lo menos tiene esa esencia de que alguien lo hizo como a mano*, por así decirlo. . . no son de empresas grandes . . . esta incluso con esas franjas puede ser que sea. . . no sé, de Guatemala, no sé. . .

E: por el bordado, o de Perú. . . esta forma de vida que teníamos antes de la Conquista que de alguna manera todo Centroamérica y el Sureste y el Sur de nuestro país llevaba más comunicación que ahora. . . hubiera influido también en las formas de los textiles en los dibujos y todo ¿tienen alguna similitud?

La conversación gira hacia lo que es propio de las localidades y lo que es objeto de intercambio cultural o globalización. El autor se refiere con el calificativo de “típica” a la ropa hecha a mano, menciona una forma de considerar “esa esencia” en sus asociaciones con la manufactura, la huella de las manos que confeccionan la prenda, no con la etnicidad. Y presenta un argumento sobre cómo la ropa, como otros objetos y manifestaciones culturales, son resultado de hibridaciones.

A: Sí, o sea hay muchas cosas incluso una amiga me contaba que por ejemplo qué hay en Oaxaca no? que uno piensa que las bandas o la ropa, que es lo propio, y ella me decía que fue a España “y ahí yo me imaginaba que estaba en Oaxaca”, en realidad todo vino de ahí, bueno muchas cosas, sí como lo de las bandas como los monigotes que están en la fiesta, muchas cosas entonces va ahí, y ahí lo tienen, entonces también entender que esto [señala su camisa] también pudo haber llegado de China, de Japón, y ya también yo me lo apropié.

E: Se fue haciendo una fusión

A: Exacto. Hay una mezcla de culturas. Decir que esto es lo mío como tal. . . en muchos casos no se puede decir como tal, tal vez lo único que puedo decir que es mío es mío es la lengua que puedo hablar, tal vez eso, también porque sólo está

en esa región de Oaxaca, y tal vez sea lo único que me puede identificar y ya lo demás . . . he adoptado otras formas culturales . . .

En este diálogo el autor introduce distintas geografías, se refiere a Guatemala, España, China, Japón; incluso al hablar de su propia región (la Chinantla), introduce contrastes con otras comunidades. En su reflexión de hablar de distintos países de distintas procedencias, orígenes de las “formas culturales” como él refiere desplaza el sentido de la “pertenencia” y la apropiación o la propiedad sobre estas formas culturales, mostrando al hablar de ropa y textiles y prácticas, que la constancia, la prueba, que la entrevistadora busca de etnicidad, de adscripción a una comunidad en sus objetos culturales es problemática.

El autor ejerce una forma de resistencia, no concede una respuesta simple a la interrogante sobre la ropa que porta. Se resiste a ser folclorizado. Introduce una conciencia sobre el fenómeno de la globalización y el movimiento de los objetos transnacional. Y luego en el ejemplo de España, a través de recontar una anécdota, comparte la manera en que la idea de una o varias de las formas culturales que pueden parecer “propias” y con las que él, como su conocida quien contó la anécdota, siente una identificación, que esa identificación también se trastoca. Si él que sabe que “hay muchas cosas” que ejemplifican las trampas de representar la indigeneidad, la entrevistadora debe quedar también al tanto, la audiencia debe también darse por enterada.

La dinámica que se juega aquí es entre una mentalidad que atribuye y que busca presentar la evidencia de indigeneidad, como pertenencia a un lugar físico, donde se asume debe haber objetos culturales y “costumbres” que son distintas, características, propias y ancestrales. Por otra parte, también se presenta un punto en el que el autor puede disentir con él mismo, con que todo puede ser de todos lados y eso es la lengua. Es lo que

es “mío mío”, así presenta también otra perspectiva sobre la construcción de la pertenencia y la adscripción.

La figura del autor se concibe también como una biografía. En esto se juega una dinámica de construcción del “genio del artista” donde su vida interesa porque ha escrito un libro, ha ingresado a la “los hombres ilustres”. Identifica sus acciones con las de “revalorización” y “revitalización”. La entrevistadora pide como constancia la “historia personal” del autor:

Entrevistadora (E): En esta revalorización y revitalización de la lengua chinanteca, en qué momento usted comienza esto, vamos a su historia personal, maestro . . . en qué momento usted se percata en qué momento usted se percata que se está perdiendo [su lengua].

Autor: Pues es una historia muy larga . . . ¿Cómo empezar? ...Yo creo que influyeron varias cosas . . . mi hermano el mayor siempre me dio ánimos. . . me veía con mucha inteligencia y yo me lo creí. . . dejé la prepa, regresé a la comunidad a cumplir un cargo, a hacer unos trabajos ahí . . . después de estar un año ahí me doy cuenta la labor de maestro me llama. Regreso, termino la prepa y regreso con la idea de entrar al magisterio . . . Entré a la Universidad Pedagógica Nacional me tocan buenos maestros, y el primer día de clases, hacen una pequeña reunión, para mí ese fue el cambio, el coordinador académico nos da una plática a todos los que estábamos y así en diez minutos me cambia la visión de lo que tenía, de que entonces hay que revalorar las lenguas, que valemos igual que otras personas. . . [yo] que había sufrido tanta discriminación en la prepa . . . de los compañeros que los entiendo, los chavos, pero de los profes, ahí sí no los entendía, y de la gente de las calles de repente y entonces me cambian el chip . . . y de ahí empieza . . .

En esta historia personal, el autor sabe en qué momento precisamente se despierta en él una idea de que su lengua tiene valor. La historia que presenta es una reflexión sobre su vida, una biografía de la que emergen asociaciones con la historia cultural de la región. Su recorrido biográfico está asociado a la escolarización, primero como estudiante y

después como docente. La experiencia que describe en la Universidad Pedagógica Nacional cuyo plan de estudios y la perspectiva de sus docentes guarda una importante relación con la pedagogía crítica, crea una discontinuidad con la historia más bien de “fracaso escolar” y toca el problema social de la discriminación.

De ahí en adelante el autor se dedicará a leer, a escribir y a investigar. Las prácticas de aprendizaje autónomo que realiza con el tiempo lo llevarán a escribir, publicará un material de lectura, y con el tiempo este libro que el autor crea para los niños de su comunidad. Esta información anecdótica se introduce aquí para poner en contexto la creación de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* en una dinámica que se presentará en la circulación de la obra en espacios donde aún se busca hacer de los objetos culturales en lenguas indígenas una representación de indigeneidad con sus adscripciones esencialistas. En el espacio de la entrevista aparece una narrativa que es paralela a la historia social de la educación, de las políticas para la educación indígena junto con el esfuerzo singular de Eleuterio Xagaat García para modificar la situación.

#### **5.4.7 Síntesis del Análisis de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?***

El libro álbum infantil o fotolibro *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?* escrito en español y en *juu jmii* (chinanteco) propone una lectura mediada entre lectores principiantes y expertos, monolingües o bilingües, a través de la disposición de los elementos visuales y textuales. El libro invita a los lectores a participar, e interactuar, en un juego de adivinanzas sobre el paisaje. El narrador participa en el juego con el auxilio de las imágenes que acompañan al texto, una fotografía con el texto en español y una ilustración con el texto en *juu jmii*. Las distintas habilidades lingüísticas de los lectores marcan distintas trayectorias de lectura. No obstante, los modos visuales de la fotografía y la ilustración contribuyen a la expansión del significado del texto escrito, en una relación de complementariedad entre el texto y las imágenes. Palabras e imágenes se articulan de manera tal que llevan la

narración hacia adelante. Aunque existe una versión digital de esta artefacto en línea, en su formato digital se dificulta la interacción con el texto que la versión impresa permite. El juego de adivinar las imágenes usa la horizontalidad del libro y las páginas como soporte para avanzar y retroceder.

A partir del paisaje se produce una transducción del paisaje fotográfico al dibujo digital. El autor expande el sentido del paisaje añadiendo o destacando elementos del paisaje, convirtiendo los contornos o protuberancias de peñascos, riscos, rocas, plantas en líneas y figuras que trazan personajes y escenas narrativas. La fotografía del paisaje se transforma mediante recursos pictóricos en una imagen ilustrativa que descubre lo que se oculta a simple vista en el paisaje, personajes mitológicos de la tradición oral *juu jmi*. El narrador muestra su familiaridad con el paisaje y narraciones pasadas o tradicionales, compartiendo en algunos casos esta experiencia con el lector experto, promoviendo la interactividad en la lectura y llevando al lector incipiente a comprender el significado cultural de las imágenes. De esta manera, la actividad de leer y mirar contribuye a la transmisión cultural que se aprecia a través de la mirada que lleva consigo la historia y las narraciones de la localidad desde la interpretación del fotógrafo y autor.

Las fotografías y las ilustraciones crean un diálogo entre lo real y lo imaginario, que permite al lector tener acceso a la narrativa oral y al conocimiento compartido de las comunidades chinantecas y zapotecas a través de la lectura mediada. Permiten a los lectores conectar con su propia historia y memoria. En los casos en que la lectura se sitúe en algunas de las comunidades que se muestran en las imágenes, los lectores podrían establecer una relación directa con el paisaje en diálogo con las imágenes del autor. La narrativa oral que se presenta figurativamente se convierte en una parte importante del conocimiento compartido en el proceso de lectura mediada propuesto por el objeto.

Padres y lectores pueden participar en el juego de adivinanzas para compartir el conocimiento y construir o reconstruir el mundo cultural.

Xagaat García ilustra un imaginario compartido en la región que incluye animales de su entorno, y seres mitológicos. Estas representaciones se consideran en relación con otros animales que han aparecido en el corpus, con el caparazón de la tortuga y las astas de venado que lo percuten en el puente musical de *Mi gente*, con las corazas de armadillo que se asoman en las composiciones escultóricas de las fotografías de Baldomero Robles, o con la pintura de una pantera en otra de sus fotografías, o el parche *ayuuk* con el tigre de lengua bífida. Todas estas representaciones de animales hacen referencia a mitologías del mundo natural que aún siguen vigentes o que vuelven a tener vigencia al mostrarse nuevamente. Destaca la relación de los seres en las plantas en comparación con la imagen del nahual del bosque que encontramos en la selección de las fotografías de Baldomero Robles. A través del medio fotográfico, las imágenes muestran no solamente el pasado sino también el presente, estableciendo una relación referencial precedida por leyendas y narraciones orales que el autor ha explorado en trabajos anteriores.

Los textos bilingües traducidos por el autor de la obra brindan información al lector hispano sobre el paisaje, nombres de lugares, y algunos vistazos sobre la sintaxis de la lengua, notando que hay palabras que permanecen sin traducción. La información lingüística que aporta para los lectores monolingües en español propone un reconocimiento y una comparación lúdica con la morfosintaxis del chinanteco. La interacción entre textos e imágenes permite solucionar casos en los que falta la traducción al español y resolver la ambigüedad. Sin embargo, el conocimiento pleno del texto multimodal tendría la condición del conocimiento de la lengua y de la cultura.

En la introducción de *¿Ni t̄i juu Ki? ¿Acertarás?* el autor plantea la importancia de las narraciones relacionadas con el espacio físico, y con seres que lo cuidan, a quienes

nombra “guardianes” de este mundo natural, a la vez en contacto con los pobladores. La dedicación que ha tenido hacia su lengua y el uso de esta en su comunidad lo hacen partícipe de la transformación en el uso de esta debido a la castellanización y el uso de la tecnología de su comunidad. El autor expresa una crítica a la modernidad en el detrimento de la narrativa oral a causa de la escolaridad, la migración y los medios de comunicación masiva que poco a poco fueron desplazando la práctica narrativa en su comunidad. Con estos antecedentes, el libro álbum constituye una propuesta de literacidad para los jóvenes de su comunidad, dando muestra de la agencia del autor como productor de un discurso en torno a su lengua y su cultura. El paso por la escolarización ha permitido al autor obtener un reconocimiento desde una posición discursiva como escritor que socialmente le brinda la oportunidad de expresarse en torno a su lengua y cultura *juu jmii*.

A través de la palabra, el autor se presenta en una entrevista para un medio digital, los significados que se hacen relevantes aparecen en esta red de relaciones entre los textos, sus productores, a través de sus propias perspectivas, narrativas, puntos de vista con el supuesto metodológico de que al proponer la intertextualidad las relaciones nos hablan de la hibridación contemporánea y de las nuevas etnicidades. La circulación del autor como escritor de una lengua indígena indica una dinámica que se presenta en la circulación de estos artefactos, donde hay una carga esencializante hacia las representaciones de la indigeneidad. Esto se discute en el siguiente capítulo.

## 6 Discusión

En este apartado se vinculan los hallazgos del análisis con los conceptos del marco teórico que han orientado la interpretación hacia responder las preguntas y argumentar la hipótesis planteada al inicio de la investigación. Las preguntas iniciales surgieron por la atención hacia ciertos objetos en el contexto contemporáneo: *¿Qué significan estos objetos? ¿Qué nos dicen sobre los cambios de significado de la “indigeneidad” en las primeras décadas de este siglo XXI?* Estos primeros cuestionamientos se ampliaron en relación con la indagación teórica y se propusieron más interrogantes, *¿Qué procesos de cambio operan en ellos? ¿Cuáles son las consecuencias de estos procesos en la forma en que el “ser indígena” se representa? ¿Cuáles son sus efectos en las relaciones interétnicas o las relaciones interculturales en general?* Paralelamente a la construcción del corpus y del marco teórico, se propuso un análisis discursivo con la siguiente hipótesis de trabajo: los textos multimodales en lenguas indígenas muestran la emergencia de *nuevas etnicidades* en México contemporáneo e impulsan el desmoronamiento del discurso hegemónico descentrando las categorías tradicionales de la *indigeneidad*.

Los objetos se conceptualizaron como textos multimodales y representaciones discursivas de nuevas etnicidades. Los resultados sugieren que este discurso se construye mediante el repertorio semiótico de sus productores para desplegar un discurso que puede considerarse contrahegemónico o descolonial. Los distintos significados muestran la problematización de una indigeneidad hegemónica esencializante que aún asoma en las interacciones sociales alrededor de estos artefactos. Integrantes de pueblos originarios participan como productores de artefactos y agentes en prácticas de representación. Su discurso desplaza valores e ideologías de la etnicidad elaborados en la época más álgida del nacionalismo en el periodo posrevolucionario y más o menos vigente hasta finales del siglo XX.



A partir de hallazgos del análisis y la interpretación de los cuatro ensambles multimodales seleccionados, se discuten las preguntas de investigación y la hipótesis de trabajo. La organización es temática. Las fases de análisis pueden corresponder a uno o varios temas. Se toman los resultados de manera transversal. Primeramente, se establece la significación de los objetos como representaciones discursivas según sus cualidades textuales y el discurso construido por los agentes participantes. Posteriormente, se aborda el contraste entre estas nuevas etnicidades y los fenómenos contemporáneos de la globalización y la hibridación. Después, se trata de dilucidar si la significación de estos procesos se explica en términos de prácticas descoloniales. Finalmente, se considera la posibilidad de una dinámica de representación para los pueblos indígenas que rebase la identidad étnica. Las cuestiones sobre la identidad o el “ser indígena” y las relaciones interculturales aparecen concatenados a estos temas.

### **6.1 Prácticas y Representaciones Discursivas de Nuevas Etnicidades**

La aproximación discursiva permitió identificar los textos multimodales como el sitio de significación y punto de partida del análisis. Se reconoció su construcción a partir del uso de diversos repertorios semióticos, no restringido al código lingüístico que forman una unidad coherente y cohesiva. Se observó que cada modo da lugar a formas de representación específicas que se mantienen unidas por asociaciones temáticas. Tanto en su materialidad, evocando piezas producidas anteriormente, como en su contenido, recontextualizando narrativas comunitarias, tradición oral o cultura sonora. La participación de múltiples voces traídas a los ensambles por sus autores forma textos heteroglósicos y polifónicos como instrumentos de representación. El análisis en fases exploró el sentido de los objetos seleccionados de acuerdo con sus cualidades de textualidad multimodal y su transtextualidad discursiva. Dos componentes fueron relevantes, la participación de los agentes, y la importancia del contexto.

Cada artefacto se reconoce por sus tradiciones de representación. Es decir, por las obras que anteceden su creación. Sus atributos textuales tanto como sus contextos de exhibición y uso indican el tipo de artefacto que constituye. *Mi gente* es un videoclip musical de *hip hop*; *Himno a Kontoy* es una pieza de arte contemporáneo; *Loö Litz Beë /La Casa del Viento* es una serie de fotografía contemporánea; y *¿Ni ti juu Ki? ¿Acertarás?* es un libro álbum infantil. En cada uno de estos objetos se puede reconocer su inscripción en modelos o cánones de representación que dan cuenta de un conocimiento adquirido por parte de los productores. Este conocimiento deja entrever, por una parte, sus experiencias de recepción y consumo y, por otra, sus prácticas de formación en espacios que forman parte de la dinámica cultural regional o nacional. En este sentido, en la producción de los objetos se aprecia la realización de *tácticas* (Certeau, 1980/1988), en la producción de significados, facilitados por el contacto con discursos diversos y procesos de formación específicos. Esta posibilidad sin duda obedece al clima de reconocimiento a la diversidad sostenido actualmente por el Estado. Así como a la apertura social e institucional hacia los integrantes de comunidades indígenas para llevar a cabo prácticas de creación apuntaladas en sus conocimientos.

Los significados que se representan pasan por procesos de transformación que modifican no solamente el contenido del discurso sino también la forma en que se producen. Cuando el modo de representación se modifica, y los significados pasan de la oralidad al video, la fotografía o a la serigrafía, estamos ante situaciones de transducción modal (Kress, 2010). Los objetos pasan a formar parte de una tradición de representación o iconográfica que ligada a los conocimientos tradicionales se expresa en modos modernos y contemporáneos. Los textos multimodales en tanto instancias discursivas se caracterizan por agregar a repertorios semióticos de las culturas originarias, los repertorios de la modernidad y la época contemporánea. Mediante estas tácticas de

significación, ponen en circulación un conjunto de prácticas y saberes en el circuito cultural, desde los procesos de producción hasta los contextos de exhibición.

En la producción de los textos verbales que componen los ensambles multimodales, se utilizan tácticas translingüísticas y transemióticas. Aunque hacen uso de la escritura y la traducción de las lenguas indígenas al español, las lenguas utilizadas no acaban completamente de constituir objetos bilingües. Se dejan fragmentos sin traducir, se reconoce la dificultad de traducción o su imposibilidad. El análisis sugiere que la presencia de la escritura de las lenguas originarias, su visualidad, puede tener una mayor importancia que la comprensión lingüística de todos los participantes, especialmente al tratarse de audiencias amplias. Cada uno de los textos se presenta en Internet como un documento que utiliza el español como lengua franca. Las lenguas utilizadas, el español y el *diidxazá*, *ayuuk*, *juu mii*, y *ditsé* se visualizan a través de la aparición de los artefactos en medios electrónicos.

Las imágenes son abundantes en el corpus y proporcionan una mirada desde el interior de las comunidades. En particular, predomina el uso de la fotografía, ya sea como medio de producción final o como fuente para la producción de imágenes mediante otros tratamientos formales. El lenguaje fotográfico conforma imágenes de los géneros de paisaje, retrato o puesta en escena. Las imágenes entran en relación con otras que se han producido anteriormente sobre temas similares de paisaje y retrato en las comunidades indígenas, a excepción de la puesta en escena que contribuye a un género novedoso en la región. Guardan una relación iconográfica con retratos antropológicos, o etnográficos, de visitantes y fotógrafos ajenos a las regiones. Los autores de las imágenes retoman códigos de construcción del paisaje y del retrato. Usan códigos, modos y medios de distintas geografías y temporalidades a las que han tenido acceso mediante el consumo y las subvierten al representar *su* imaginario y *su* punto de vista. En los términos de Mirzoeff

(2011) se trata de un ejercicio de contravisualidad, que permite proponer imágenes de habitantes de comunidades indígenas fuera de las categorías de la fotografía etnográfica o antropológica.

El paisaje, ya sea rural o urbano, que se presenta en las imágenes muestra el amplio rango de experiencias de las comunidades originarias con respecto a la modernización de su territorio. Las narrativas recontextualizadas en los ensambles multimodales corroboran una relación simbólica con el territorio como fuente de sistemas de conocimiento. Los textos aluden al pasado, a conocimientos heredados de generaciones anteriores que ligan a los habitantes a su entorno. Se utilizan representaciones tradicionales como la historia oral, el ritual musical o las creencias en el nahualismo. En los retratos, la imagen de los sujetos se acompaña de atributos que trascienden su individualidad y guardan relación con una identidad colectiva que presenta cambios transgeneracionales.

Si bien el análisis de los textos pone en evidencia la centralidad de la imagen en la construcción de las representaciones, el enfoque multimodal identifica su interrelación con otros modos de representación. Particularmente, el modo auditivo de la tradición oral narrativa, la ritualidad sonora o la tradición musical popular presentan puntos de interés. Su presencia ligada a los artefactos muestra formas de hibridación de tradiciones sonoras y musicales. Desde experiencias de vernaculización que traen a reflexión experiencias musicales como el *punk* británico o el *hip hop*. Así como la recontextualización de la cultura sonora local. Tanto en la imagen como en el sonido, los textos multimodales producen significado a través de los repertorios de los participantes no limitados a la tradición. La selección del material evocando una genealogía de representación de la cultura visual o sonora, traspasa los regímenes de representación para presentar otras formas de mirar el paisaje, y de pensar a los miembros de las comunidades desde una

mirada no primordial o esencialista (Dietz, 1999), pues incluye formas modernas y contemporáneas tanto en la forma como en el contenido.

Hall explora la aparición de nuevas etnicidades a través del descentramiento de la lógica tradicional de la identidad como algo fijo e inmutable. (Hall, 1987/2013). Considerando que el propósito de esta indagación es captar el discurso en torno a la emergencia de una etnicidad no hegemónica, es posible hacer coincidir los núcleos del análisis, la construcción de las representaciones discursivas en los textos multimodales con una posición subjetiva de los autores frente a sus lenguas e historia. Es la participación de los agentes lo que anuda al discurso con la producción específica textual. Son los productores en la creación de estos artefactos que dan cuenta de la modificación de la identidad “indígena” como alteridad o de la modificación de su etnicidad como algo fijo e inmutable en relación con los grandes relatos sobre la historia, sus lenguas, sus tradiciones que les anteceden.

Mediante la orientación metodológica interdisciplinaria se analizó críticamente el discurso multimodal con el fin de investigar las actividades de representación a través de la producción de los artefactos. Los autores y productores muestran un estudio reflexivo de sus recuerdos, de la memoria colectiva, la tradición oral e iconográfica de sus comunidades. Simultáneamente expresan cambios en la socialización provocados por una urbanización caótica en el caso de Juchitán, o por circunstancias de migración, y cambios en las dinámicas sociales por la educación estandarizada y castellanizadora de la mano de programas desarrollistas, como lo expresan los productores de la Sierra. Sin desconocer que es también el sistema educativo que ha permitido a estos autores tener acceso a los repertorios modernos y al uso del español en su difusión fuera de las comunidades. En cuanto a su formación intelectual y artística, los autores han desarrollado sus habilidades

en un entorno precario que, sin embargo, ha ofrecido oportunidades para la transmisión y enseñanza artística y cultural.

A través de sus declaraciones, y su difusión participan desde una locación social de *ser* artistas, acreditados por un tipo de formación particular, o el reconocimiento público de comunidades de práctica. Los textos multimodales evidencian el respectivo conocimiento sobre el uso de *affordances*, es decir, el dominio de repertorios y técnicas específicas en la producción semiótica. La heteroglosia en los textos los expone como consumidores de códigos semióticos. Algunos de ellos reforzando construcciones que conllevan el adjetivo “indígena”. En estas recontextualizaciones y resemiotizaciones, los objetos muestran la subversión de “lo indígena”. Las condiciones de producción y recepción de los discursos exponen la subversión que los agentes hacen desde su agencia o rol como actores sociales en que no se constituyen el objeto de la visión del mestizaje sobre los indígenas. Colaboran para expandir el conocimiento a través del rap, la música, la fotografía y la educación de los miembros de sus comunidades. Hacia el exterior de sus comunidades, la expectativa sobre estos autores es que antes que artistas, “actúen”, realicen el *performance* de ser indígenas, con sus atuendos, con su lengua y su fuerte ligazón a sus tradiciones. Mientras se observa que para ellos la relación con su lengua y su contexto social es más compleja y no son entidades cerradas.

En cada uno de los artefactos estudiados, no hay una ligazón absoluta, ni una ruptura radical con el pasado, sino su reelaboración en recontextualizaciones. Los autores hacen una revisión de la historia local que los constituye, y el uso de sus lenguas bajo prácticas de producción de significado que se ordenan al margen de la categoría “indígena” y se nombran en su singularidad. Como agentes en la comunidad realizan procesos etnográficos que conducen a reflexionar sobre sí mismos y sus comunidades. También otros géneros, indistintamente de que sean tradicionales o modernos, así como

las historias, las narrativas son pasadas por el tamiz de la memoria y la simbolización para la contemporaneidad. Las alusiones a los antepasados son recurrentes: a través de la evocación musical, del uso de las lenguas originarias, de las narrativas recogidas por la narrativa oral, de los retratos con atributos simbólicos, de la presencia de los mitos. Las narrativas y las lenguas en un guiño al pasado se recontextualizan gracias a los medios tecnológicos y la desintermediación por parte de los artistas.

Las declaraciones artísticas y entrevistas donde los autores hablan de sus producciones brindaron la oportunidad para interpretar las condiciones sociales en el desarrollo de una identidad cultural y artística para los creadores de comunidades originarias. Los autores construyen una voz narrativa para sus obras que además de ser subjetiva, participa de un sentido de pertenencia o “conciencia étnica”. Los hallazgos sugieren que el camino para devenir artistas contemporáneos es una trayectoria de construcción identitaria enriquecida por la dinámica cultural en el estado y en el país, favorecedora en la actualidad hacia la diversidad y el multiculturalismo. Se encuentran indicios del trato entre los autores, los artistas, los productores de significado y las instituciones que buscan regular la etiqueta de “indígena” para sostener un discurso de reconocimiento a la diversidad étnica. Ante las tendencias de homogenizar bajo la categoría “indígena”, los artistas reconocen su afinidad con una afiliación étnica y comunitaria, mientras al mismo tiempo participan en espacios amplios de circulación y promoción de sus obras.

Los autores abordan perspectivas sobre sí mismos, como miembros de comunidades, que no coincide con la representación hegemónica en el uso de la palabra “indígena”, ausente en la voz de los autores, pero reinsertada por la crítica, incluso por aquellos que son favorables a brindar espacios de reconocimiento hacia los artistas. No obstante, en otros espacios la palabra “indígena” subvertida funciona como una

organización y fuerza política. Se refiere a una experiencia colectiva y una colocación subjetiva y política ante las complejidades de la modernidad y la globalización. Los nuevos significados que se ajustan al contexto reconocen su origen, pero los transforman y “permiten la construcción de ciertas identidades a nivel axiológico” (Achugar y Oteiza, 2014 p.3 ). Los resultados sugieren que estamos ante una construcción de la etnicidad no esencialista. Estos autores distinguen su etnicidad al hacer referencia a su locación social, geográfica, utilizar las variantes de sus lenguas, colocando su conocimiento en relación con la sociedad global. Se retoma aquí la enunciación de Hall:

Esto es la nueva etnicidad. Es una nueva concepción de nuestras identidades porque no ha perdido el asidero del lugar y el suelo desde el que podemos hablar, pero ya no estamos contenidos dentro de ese lugar como una esencia. Da cuenta de una más amplia variedad de experiencias. Forma parte de la enorme relativización cultural que el globo entero alcanza históricamente —de modo horrible como ha sido en parte— en el siglo XX. Esas son las nuevas etnicidades, las voces nuevas no están encerradas en el pasado ni son capaces de olvidarse del pasado. No son del todo lo mismo, ni enteramente diferentes. Identidad y diferencia. Es un arreglo nuevo entre la identidad y la diferencia. (Hall, 1989/2013, pp. 356-357)

## **6.2 Nuevas Etnicidades en la Contemporaneidad**

Los objetos materializan saberes comunitarios y experiencias subjetivas. Al explorar la materialidad de los objetos, se describió e interpretó su factura. Se explicó la forma en que los artistas han incorporado sus conocimientos tanto de carácter formal, en las técnicas de elaboración, como sus conocimientos de las prácticas culturales comunitarias. Algunas vivencias personales como la violencia doméstica, la migración, la discriminación y el racismo han contribuido sin duda a la posición política de los autores y productores. Además del contenido en los textos, a estas experiencias se tuvo un atisbo mediante las declaraciones y posicionamientos personales. Tanto saberes comunitarios,



como una experiencia subjetiva en la modernidad global han contribuido al desarrollo singular de las piezas.

La tercera fase de análisis se dedicó a la explicación del conocimiento y las prácticas sociales compartidas, en las que se identifica un discurso contemporáneo de *nuevas etnicidades*. La idea de contemporaneidad se formula en atención a tres fenómenos interrelacionados, la modernidad, la globalización y la hibridación. De estos tres, la hibridación es el más cercano a la producción material de los objetos, en cuanto a que se trata de conceptualizar y problematizar la interacción cultural que no permanece estática, es decir, no ocurrió una vez con la instauración de la colonia, sino que se expande. *Modernidad, globalización e hibridación y nuevas etnicidades* fueron temas teóricos clave para orientar el trabajo. Los primeros como procesos sociales, que enmarcan el contexto en el que emergen los artefactos y el último al referirse a los procesos de construcción subjetiva de la identidad étnica.

Los hallazgos identifican que los procesos de cambio cultural de la tradición y la modernidad operan también para estos agentes. Las comunidades indígenas no han sido excluidas de los fenómenos contemporáneos. Propulsadas por la globalización aprovechan las posibilidades de acceder a repertorios semióticos más amplios y de poner en circulación los artefactos y alcanzar audiencias mayores con quienes dialogar. A la vez que el discurso estatal actual propone la multiculturalidad y el reconocimiento a las lenguas y culturas como política pública, todavía haciendo eco del sostenimiento de una alteridad arraigada principalmente en la tradición. Todas estas circunstancias producen un efecto en las relaciones interétnicas o interculturales en general al incluir a las producciones de autores adscritos a comunidades originarias en espacios de circulación modernos y globales.

Como se ha tomado para este estudio el término “hibridación” hace referencia al contacto e interacción entre culturas. Se ha tomado un énfasis particular en la hibridación entendida en los términos de García Canclini, enfocándose en las nuevas estructuras, objetos y prácticas que derivan de procesos socioculturales (García Canclini, 1989/2015, p.iii). En este sentido hibridación continúa siendo un marco en el que las nuevas etnicidades emergen, en el sentido en que se trata de construcciones identitarias sostenidas en valores culturales, lengua e historia, pero no con una relación esencialista sino construida (Hall 1989/2013, p. 356), favorecida por las posibilidades que ofrece la contemporaneidad.

Cuando los artefactos analizados se denominan híbridos se enfatiza su relación con los procesos socioculturales de globalización, de modernización, bajo los cuales se crean las condiciones sociales y culturales que facilitan su producción y circulación. Mientras que, para dar nombre a la intertextualidad, el término heteroglosia (Bakhtin, 1934/1981) parece ser más adecuado. Los autores evocan discursos que les anteceden en la tradición musical o la narrativa. No solamente de su lugar de arraigo, sus repertorios dan cuenta de una desterritorialización del conocimiento social. Varias de las voces que participan en los textos heteroglósicos provienen de culturas diversas. Los procesos de hibridación dan lugar a formas que diluyen la oposición en el nivel discursivo de lo moderno y lo “tradicional”. La identidad étnica no se identifica con un discurso propuesto desde el Estado, como una alteridad dispuesta desde el Estado, sino construida, por los propios habitantes de sus territorios, mediante discursos, prácticas y artefactos, como los que se han presentado en este trabajo.

Como mezcla intercultural producida por actores sociales de la modernidad (García Canclini, 1989/2015) donde la dinámica del mercado produce consumidores y reorganiza identidades y diferentes culturas; desde la cultura de élite hasta la cultura

popular, pasando por la industria cultural. Estas reglas de producción simbólica se ven influenciadas por el estado y por los organismos privados (Gómez, 2009) como en la selección de las piezas para su exhibición. Las condiciones sociales de producción e interpretación de los textos multimodales, así como la interacción que se produce entre los artefactos y las audiencias indica que modifica la posición de los artistas en lo social y en el mercado. Esto no necesariamente se contrapone a la representación de nuevas etnicidades como factores subjetivos, sino añade una dimensión a la recontextualización de las piezas en cuanto a su circulación como obras intelectuales o artísticas. No obstante, los datos recolectados en los contextos de producción y de circulación de textos elaborados por los propios artistas indican que estos autores “mantienen una tensa relación interrogativa” (García Canclini, 1989/2015, p. 312) con las condiciones sociales de su entorno, como agentes reflexivos de lo que acontece en sus comunidades. Como formas de comportamientos Berman (1988/1982) y Echeverría (2013) permiten interpretar como la construcción de nuevas posiciones subjetivas y epistémicas de los sujetos respecto a aquello que los constituye como integrantes de sus comunidades.

La construcción de un espacio de acción más allá del territorio, al que se puede identificar con un proceso de desterritorialización, ha permitido deconstruir una asociación entre ruralidad y lengua indígena, al permitir a los jóvenes salir de los límites tradicionales e incorporar elementos de otras culturas para crear nuevas formas de expresión. Hay que insistir que estos procesos son facilitados por una formación práctica y teórica que procede de centros culturales que proponen la cultura como una forma de desarrollo. Como reconocía Bengoa (2000, p. 133), la instrucción formal brinda la capacidad de traducción de experiencias antiguas a los códigos de comunicación modernos.

La hibridación vista por García Canclini ha permitido el avance en los estudios en México yendo más allá de dicotomías tradicionales entre lo moderno y lo tradicional; lo culto y lo popular; lo hegemónico y lo subalterno. Se subrayó la importancia del contexto en el que se producen, en el que se exhiben y los contextos en los que se habla de ellos. Los espacios de exhibición se tomaron en cuenta como “contexto” inmediato a los textos multimodales. Las audiencias varían según los espacios de exhibición en muros de la ciudad de Oaxaca o en la ciudad de México, en contextos globales proporcionados por las plataformas disponibles en Internet, variando las situaciones de recepción.

Mientras el discurso de *nuevas etnicidades* descentra las categorías tradicionales que definían una identidad “indígena” como contraparte de la población mestiza, también están insertos en una red de significación que potencia el valor económico de los objetos mediante la globalización y una ideología que busca en la multiculturalidad y en la interculturalidad estatal una forma de integrar la diversidad. Hay una conciencia de los procesos de exhibición y circulación y de las posibilidades de comprensión lingüística de las audiencias que los artefactos llegan a alcanzar. Esta visibilidad particular de los textos adquiere matices distintos cuando las obras son vistas fuera del área de comprensión lingüística. Esto le da un resalte particular a las lenguas indígenas que consiguen así un impacto en el espectador a través de los medios visuales. Su presencia en Internet apunta a un tipo de nuevas escrituras translingüísticas que hacen uso de diversas formas semióticas.

El papel de la tecnología es un tema recurrente para estos artistas, quienes reflexionan incluso sobre los propios medios de producción de las imágenes y como medio para consolidar una memoria colectiva. La circulación de los artefactos sugiere recontextualizaciones, el análisis de los objetos como textos multimodales ha tomado como núcleo central la introducción ellos en el espacio virtual que acerca los artefactos a

audiencias diversas, la comprensión de significados culturales en representaciones multimodales varía. A la vez los distintos momentos de exhibición contrastan con los textos multimodales en las plataformas de Internet.

En tanto en su presentación en las páginas de Internet, en ella convergen todos los modos semióticos en una bidimensionalidad interactiva e hipertextual. A través de la visualidad, estos objetos aun virtualmente muestran la materialidad que los constituye como un factor relevante para su significación. Principalmente, los objetos dentro de la red de Internet son susceptibles a las asociaciones que el receptor pueda crear con sus prácticas de navegación o consulta y abren opciones a la interactividad en un espacio desterritorializado.

La convergencia en los usos del Internet permite hacer consideraciones sobre los procesos de desintermediación que estos artistas emplean. Sus producciones se difunden más allá del control tradicional de los medios. De alguna manera, no quizá como lo imaginaron los intelectuales indígenas de los años 80, (Maldonado, 2011, p. 9-10) pero estos creadores han intervenido y tomado los medios constituyendo formas de expresión que pueden seguirse llamando “indígenas” porque representa, como estrategia política, la lucha de muchos pueblos y naciones por su autonomía. Como alternativa al análisis multimodal, este estudio crítico discursivo indagó también en las prácticas socioculturales de significación, para examinar la producción de los textos como acciones simbólicas.

Para responder a las preguntas de investigación, se afirma la hipótesis que explica los artefactos investigados en términos de textos multimodales como sitio de la representación de *nuevas etnicidades*. Los procesos de cambio cultural que operan en ellos son múltiples. La hibridación, como noción para explicar los fenómenos de interacción cultural, es un marco amplio y útil, hay procesos que operan en la construcción de los textos y discursos que pertenecen a las posibilidades de significación

de agentes y sus repertorios semióticos. Así, hay procesos de recontextualización y resemiotización, prácticas translingüísticas o transemióticas, *praxis* descolonizadoras. En cuanto a las relaciones interétnicas e interculturales, si bien los resultados sugieren que los textos y las prácticas de sus autores se contraponen a una política de homogenización es posible notar que los cambios en las relaciones interculturales propuestas por las instituciones han girado hacia políticas que incluyen la diversidad. El Estado nacionalista alienta la diversidad, la multiculturalidad como un valor. Ha tenido éxito en las políticas públicas y la facilitación de recursos económicos y culturales a los integrantes de los pueblos indígenas o al menos a algunos de sus integrantes. No deja de ser nacionalista, sino que tiene otras estrategias. Aun así, se sigue desplazando la responsabilidad de mantenimiento de la lengua y de creación de espacios funcionales de las lenguas hacia los hablantes y sus necesidades de comunicación diferenciadas. Aún en circunstancias en que las lenguas han sido minorizadas por decisiones de planificación lingüística como ocurrió con la castellanización escolar.

Los autores muestran cómo el acceso al Internet y el uso de los espacios virtuales como procesos de “desintermediación” contribuyen a una construcción identitaria como artistas o escritores indígenas. Por otra parte, obtienen reconocimiento de parte de instituciones estatales por su contribución al fomento y valoración de las lenguas y culturas indígenas. Ahora bien, durante la búsqueda de explicación de estos artefactos y el trabajo teórico surgió la posibilidad de su significatividad como *praxis* descolonizadora y es lo que se explora a continuación.

### **6.3 Praxis De(s)colonial**

En este apartado de la discusión se discuten los hallazgos en cuanto a la transversalidad de los artefactos que como discurso emergente se contrapone al discurso hegemónico sobre la indigeneidad y deja entrever su posible carácter decolonial o *descolonial*. Los

resultados problematizan las prácticas de producción textual multimodal como una actividad política, que reformula ideas centrales a la identidad indígena como la lengua, el territorio y la memoria. Estos procesos de significación se discuten en torno a la emergencia de una decolonialidad desde su contexto regional.

Este análisis condujo a explorar niveles de significación, y a establecer la creación de estos objetos como una práctica discursiva en la que se demuestra la existencia de un discurso que propone locaciones subjetivas contrahegemónicas conceptualizadas como *nuevas etnicidades*. Para pensar en *nuevas etnicidades* en relación con el contexto contemporáneo, el análisis sigue una estrategia textual que permite sostener que los textos son heteroglósicos, polifónicos y multimodales, diversos en su singularidad. Una dificultad que emerge de estos resultados es la tentación de clasificarlos dentro de una etiqueta o categoría como la de “prácticas descolonizadoras”. Especialmente si la teoría decolonial propone como principio ético el reconocimiento de la propia voz de los actores, tal clasificación podría frenar su empuje y potencia. Sin embargo, un fundamento de la *descolonización* se asume como una posición ética en la disposición de escucha, de la voz de los sujetos subalterizados, en sus interpretaciones dirigidas hacia sí mismos. Es lo que se ha querido llevar a la práctica incluyendo los textos donde ellos hablan de la propia producción de sus objetos.

Los trabajos que se han discutido en el marco teórico y contextual de este estudio, en cuanto a la problematización de la etnicidad y las nuevas lecturas historiográficas, sugieren que como anhelo de la modernización y llegando a la globalización implementado por planes neoliberalistas, el Estado ha empleado diversos dispositivos y su industria cultural para desarrollar narrativas nacionalistas que incluyen a los pueblos indígenas como pieza clave. Una resistencia, por el lado de la descolonización se muestra al usar las lenguas indígenas. Al volver a contar y hablar de historias del pasado se

recupera el imaginario social originario (Maldonado, 2011, p. 45). Por otra parte, también se identifica una descolonización que va más allá de la comunidad propia, apuntalándose en la posibilidad de abrirse a pensar desde distintas posiciones sociales, sobre todo desde una liberación subjetiva:

La descolonización significa . . . la constitución de subjetividades de resistencia, de emancipación, abiertas a distintos de posicionamientos del sujeto liberado en sus condiciones individuales, grupales, colectivas, comunitarias y multitudinarias. (Prada, 2012, p.47)

Los autores llevan a cabo indagaciones para construir sus objetos, aprovechando prácticas etnográficas que los vinculan a tendencias globales de la creación artística, que abren los espacios de exhibición y de mercado a obras de arte de pueblos originarios (Guasch, 2005; del Val y Guasch, 2020). Esta participación en la indagación de los significados implica tanto la práctica de la investigación como la construcción propia para explorar la memoria y la experiencia. Esto va más allá de la identidad individual, ya que los artistas están contribuyendo a la relectura de su historia comunitaria. Por lo tanto, es probable que la exploración autobiográfica, la observación y la indagación etnográfica estén construyendo al interior de sus comunidades nuevos saberes. Explorar la relación de la propia etnicidad con el pasado implica una recuperación cultural (Hall, 1989/2013b, p. 356) a través de la memoria y la narrativa, considerando sus implicaciones políticas.

Necesariamente este intercambio entre el pasado y el presente, o entre un adentro de la comunidad y una circulación externa, o como diría Canclini “entrar y salir de la modernidad” se multiplican en prácticas de ruptura y renovación con la tradición (de la sección de modernidad). Estos procesos son favorecidos por un efecto de la globalización en el desmoronamiento de las construcciones nacionalistas cuya cimentación descansa en la negación de la pluralidad en sus territorios, como condición bajo la cual los sujetos adquieren una identidad cultural. Las voces en el discurso de *nuevas etnicidades* desde el



lugar que aún les permite nombrarse “indígena” como práctica política pero no esencializantes. Con este modelo tiende [García Canclini] a describir el funcionamiento paradójico de lo culturalmente heterogéneo con respecto a experiencias de alteridad en medio de un mundo específicamente moderno. (Herlinghaus y Walter, 1994, p. 32; refiriéndose a García Canclini, 1989/2015)

Las prácticas de producción y circulación de los artefactos investigados establecen una participación de los sujetos en dinámicas modernas. El uso del Internet para la exhibición es una práctica de desintermediación posible por los medios y modos que operan. Esta inscripción en el espacio virtual permite diversas trayectorias de lectura hipertextual (Coronado y Hodge, 2004) que quedan aún por explorar para comprender la recepción de los artefactos.

El llamado que se reconocía desde la voz de los primeros intelectuales indígenas de finales de los 70's y principios de los 80's, a la intervención de los medios y las instituciones con la intención de “descolonizar” y preservar la vida comunitaria Maldonado (2011, p. 10), no ha sucedido quizá de la manera en que se imaginó. Lo que muestran sus agentes es que la supervivencia cultural, tiene como condición la transformación de la propia cultura a partir de los recursos semióticos disponibles. Cada uno de los casos representa una experiencia singular de la modernidad, y en cada caso hay una “conciencia étnica” aunque no siempre es evidente cuál es la estructura de opresión y cómo se está en oposición a ella. Los distintos discursos que acompañan la circulación de los objetos culturales constituyen un campo de fuerzas, en el que es difícil distinguir cuáles son influjos externos y cuáles dinámicas construidas al interior de las comunidades.

No obstante, la mirada hacia la tradición pone en juego las dinámicas de identificación con una historia social compartida y con una locación política. Se comparte

que la colonialidad es un proceso identificado sobre las poblaciones originarias desde el periodo virreinal, pero que se extiende hacia la construcción del Estado moderno (Quijano, 1992), la americanización y las políticas neoliberales a partir de la dominación económica y política (Maldonado, 2011). Frente a todo esto el pensamiento indígena ha propuesto la *descolonización* como forma de resistencia. En cuanto a prácticas de comunicación concretas, se considera “la reivindicación de los saberes y prácticas indígenas” (Rivera Cusicanqui, 2015) desde luego, la descolonización que se planteaban los intelectuales indígenas durante los años 80’s recogidos por Maldonado cuya intención por descolonizar era sobre todo la “recuperación de la vida comunitaria, la restauración de la comunidad ... encontrar conscientemente los cimientos de lo originario en la comunidad mesoamericana y en su modo de vida” (Maldonado, 2011, p.10) mientras que el corpus de objetos producidos durante la segunda mitad del siglo XXI sugiere que hay una reflexión sobre la vida comunitaria, una preocupación sobre la comunidad, afectada por la migración, por la modernización y la violencia; y una reflexión consciente sobre “los cimientos de lo originario” en las prácticas y representaciones, pero lo que prevalece es una transformación de esos significados para construir una identidad que no pertenece solamente a ese ámbito sino también a la modernidad y a la globalización.

En un reciente coloquio titulado “Pensamiento Indígena Contemporáneo” López Bárcenas expresaba: <sup>100</sup>

Nuestro pensamiento, el pensamiento indígena, para que se reclame contemporáneo debe alimentarse de la realidad de los pueblos y contribuir a su transformación; debe aportar elementos teóricos que sirvan de guía a los pueblos en su lucha por la descolonización y nutrirse de ella, pues resulta un contrasentido

---

<sup>100</sup> Intervinieron en el coloquio treinta participantes de dieciocho pueblos: Ayuuk, Chocholteco, Maya, nahua, Ñomda’a, Ñúú savi, Ódam, Hñahnú, purhépecha, Rarámuri, Totonaco, Tselal, Tsotsil, Yaqui, Yoreme, wixárika, Zapoteco, Zoque (López Bárcenas, 2022, p.37). Los nombres se transcriben como aparecen, algunos escritos con minúsculas.

un discurso de la descolonización que carezca de una práctica descolonizadora. Pero no puede encerrarse en sí mismo, debe dialogar con otros pensamientos de otras culturas que persigan los mismos fines. (López Bárcenas, 2022, p. 45)

Las *nuevas etnicidades* en cuanto a un discurso contemporáneo y como práctica descolonizadora, se distinguiría de otras épocas de lucha y resistencia indígena por la complejidad que el contexto global aporta. En un sentido también abre la posibilidad de contrastar y comunicarse con pensamientos afines políticamente.

#### **6.4 Más Allá de la Identidad Étnica**

La identidad indígena contemporánea, usando “indígena” en el sentido político del término, que aquí se ha interpretado como *nuevas etnicidades*, abreva en sus representaciones de repertorios semióticos que construyen un discurso contrahegemónico a la etnicidad de las décadas anteriores. Otros autores la identificaron como una emergencia indígena. Bengoa, apuntalado en las aportaciones de García Canclini habla de un nuevo discurso identitario, “la emergencia indígena es la existencia de un nuevo discurso identitario . . . un discurso de identidad étnica arraigado profundamente en la tradición, pero con capacidad de salir de ella y dialogar con la modernidad.” (Bengoa, 2000, pp. 128-129). El matiz es que “combina diversas peticiones de orden económico y material con la exigencia de respeto por la diversidad cultural y con la gestión de la propia especificidad étnica” (Bengoa, 2000, p. 25). Lo que puede complejizar su estudio, como se ha hecho notar por autores como López Caballero, Acevedo-Rodrigo y Eiss (2018), ante la conciencia colectiva de que el sujeto “indígena” no responde al estereotipo y ante lo que se proponen formas no esencializantes de abordar la cuestión étnica.

El enfoque de esta investigación partió de los textos multimodales como sitio de la significación, como estrategia de análisis y como instancia discursiva. En ellos, se identificó que operan también como lugares de memoria y simbolización para el mundo

contemporáneo. Los textos no solamente funcionan como vehículo de la comunicación, sino como un espacio en el que los autores representan para sí y para otros miembros de su comunidad las creencias, historias, valores y experiencias individuales y comunitarias.

La inclusión de los objetos en sus distintos espacios de exhibición permite abrir la conversación sobre el discurso del arte, el arte indígena en particular o las representaciones de los productores en su rol de artistas. La agencia y participación de los productores de textos es problemática, en el sentido en que sus acciones son tomadas frecuentemente por *gatekeepers*, mediadores y otros agentes para introducir la etiqueta de “indígena” y reforzar un imaginario del mestizaje en que el ser “indígena” es mantenerse en la “alteridad”.

Los regímenes de representación vigentes mantienen expectativas en las audiencias y en los participantes que difunden o critican los objetos. A lo largo del proceso de producción y de circulación de los objetos, se han presentado momentos de contacto con instituciones del estado desde su locación como “indígenas” y también de momentos de ruptura importante desde la formulación de los propios productores y agentes o desde espacios de discusión crítica sobre los artefactos. Esto lleva a poner atención en la dinámica que no deja de empujar a los artistas y autores a la “alteridad”. Es decir, ha habido cambios en las políticas públicas y en los paradigmas para pensar en la etnicidad y en la alteridad, no obstante, el señalamiento, si bien, ya no con la misma insistencia del siglo XX, cuando las expectativas de los actores “indígenas” era que se mantuvieran atados a sus tradiciones, siguen teniendo expectativas sobre lo que “sus culturas” deberían representar para ellos, de ahí que sus prácticas sean colocadas en el discurso del “rescate” y la “revitalización” de sus lenguas. La línea es muy tenue entre lo que mantiene en la alteridad a los sujetos desde su autodeterminación y las posibilidades de creación al abrirse a otros repertorios y al diálogo intercultural.

Es evidente que hay una dimensión política en la elaboración de los textos. Estos procesos son muy diversos, pero suelen anclarse en demandas de autonomía y resistencia ante los efectos a veces concretos del Estado sobre las comunidades, como en el caso de la castellanización o la explotación de recursos, y a veces más sutiles de flujos migratorios globales, por ejemplo. La interpretación de estos repertorios semióticos como “tácticas” (Certeau, 1980/1988, p. 37) aporta otra forma de pensar las representaciones de indigeneidad, como fuerza política y de entender a los sujetos en la modernidad, en la globalización. En el nivel discursivo los artefactos guardan una relación entre sí en cuanto al diálogo que establecen con el pasado, tomando de la tradición las estrategias de representación y las continúa o las subvierte para generar nuevas formas de entender la etnicidad contemporánea en un pensamiento/mentalidad que se dirige a la sociedad marginal, con problemas de urbanización, de alfabetización, migración, etcétera. Pero también a la sociedad global responsable del despojo y la explotación de los pueblos.

Aunque estos textos proponen formas de significar y de pensar más allá de la etnicidad hegemónica. En la circulación de los objetos, los hallazgos han mostrado situaciones en que aparecen eventos con un aire de “exotización” que proponen la diferencia cultural como consumo y espectáculo. Bajo esta ideología, el artista no es ya más un sujeto que piensa o que tiene la capacidad de innovar individualmente. Como representante cultural se convierte en portador de significados que homogenizan. Sobre este problema de la etnicidad como alteridad, Rabinovich ha llamado la atención al respecto de los habitantes de los pueblos originarios, al citar un fragmento del discurso del EZLN en Nurio, Michoacán el 4 de marzo de 2001: “Somos un objeto de decoración, un adorno vistoso y olvidado en una esquina de la sociedad. Somos un cuadro, una foto, un tejido, una artesanía, nunca un ser humano” (2009, p. 44).

En adición a la respuesta a las preguntas de investigación de este trabajo, en lo que concierne a los efectos de estas *nuevas etnicidades* en las relaciones interculturales, cabe hacer una última reflexión. Las relaciones interculturales serán críticamente pensadas, si toman en cuenta las *nuevas etnicidades* como una posición subjetiva distinta que da lugar a “una nueva política cultural que se compromete con la *diferencia* en vez de suprimirla y que depende, en parte, de la construcción cultural de nuevas identidades étnicas” (Hall, 1987/2013, p. 317). Desde una interculturalidad crítica (Dietz, 2017, p. 194), Walsh clarifica a raíz de su uso en Ecuador, una interculturalidad radical que promueve la descolonización de sistemas asimétricos, modificando las relaciones Estado-Sociedad, “como principio clave del proyecto político del movimiento indígena... directamente orientada a sacudir el poder de la colonialidad y del imperialismo.” Como se ha señalado los pueblos originarios o autóctonos no deberían ser considerados minorías a incluir en un multiculturalismo estatal, pues la historicidad y territorialidad antecede a la conformación de los estados nacionales (Barabas, 2014). Estos planteamientos no parten del centro del Estado o de la Academia, sino de movimientos de agrupaciones indígenas, lo que compromete a la atención y escucha de la enunciación de aquellos sujetos subalterizados en sus autodefiniciones y en sus expresiones que entregan al mundo una posición subjetiva.

## 7 Conclusión

El análisis crítico del discurso ha sido la vía para la investigación de *nuevas etnicidades* en textos multimodales como un discurso que expone el descentramiento de las categorías hegemónicas de la indigeneidad. Un enfoque multimodal incorporó prácticas y representaciones discursivas en múltiples modos y géneros en el estudio de la cultura y las lenguas indígenas desde sus artefactos. La expansión de la conceptualización del texto como estrategia interpretativa hacia otros modos no verbales permite un acercamiento a la red de significados de la cultura y el discurso contemporáneos. Al conceptualizar la producción lingüística y cultural como representaciones multimodales de *nuevas etnicidades* este estudio contribuye a ampliar la orientación discursiva y textual hacia la materialidad de las culturas indígenas como recursos de la significación discursiva. Ofrece la posibilidad de identificar genealogías y tradiciones de representación en las que operan, a veces para subvertirlas, las lenguas, las imágenes y la tradición musical de los pueblos originarios en el tiempo presente.

La investigación tomó un segmento del complejo fenómeno de la hibridación cultural en el contexto de Oaxaca, México para interpretarlo en relación con la noción de *nuevas etnicidades* y en sus particularidades locales, bajo el término de *descolonización*. En el Capítulo 1 a manera de introducción se presentó la relevancia de indagar en la producción de los autores que se adscriben a comunidades indígenas, dada la presencia en las conversaciones globales del conocimiento indígena. Se anticipó que el corpus de la investigación está constituido por un conjunto diverso de artefactos que encuentran en la multimodalidad una característica en común a través de la cual se representa la “indigeneidad” en el siglo XXI. Se plantearon las pregunta iniciales de la investigación elaboradas a partir del primer contacto con los objetos en el contexto local de la autora y su expansión a partir de las lecturas teóricas. Esto brindó una idea de la metodología

inicial de proceder en el análisis de los objetos, derivando atención a partir de los objetos hacia el contexto y hacia la teoría. A partir de esas observaciones iniciales se elaboraron supuestos que orientaron la investigación y que aquí se presentan en una reformulación posterior, revisadas o reelaboradas después de la investigación. De tal manera que estos pueden ser considerados a manera de “notas al pie” del proceso de investigación.

- A) Mediante el análisis crítico del discurso, las representaciones actuales pueden interpretarse como prácticas discursivas de nuevas etnicidades.
- B) Las prácticas discursivas de nuevas etnicidades participan en el circuito cultural a través de la exhibición, difusión y crítica de los textos multimodales que los conecta a la amplia red de la cultura.
- C) La expansión de texto multimodal permite conceptualizar el estudio alrededor de unidades significativas. Aun cuando las conexiones intertextuales y las recontextualizaciones desborden los límites del texto, el texto como punto de partida es una aproximación útil.
- D) El análisis *crítico* del discurso sigue principios de historicidad y atiende a la distribución del poder. Una lectura crítica se beneficia de una posición epistémica que indague en profundidad la construcción de los textos, por su genealogía y los regímenes de representación que hace valer o subvierte.
- E) Una teoría social es un aspecto que se ha explorado parcialmente. Los textos multimodales han sido tomados como el sitio de significación y el sitio de encuentro entre diferentes estratos de conocimiento y significado, pero también pueden ser un punto de partida para el análisis de la interacción cultural, en cuanto a las representaciones identitarias individualizadas y colectivas que se realizan.
- F) La identidad “indígena” en tanto representación y práctica discursiva opera mediante mecanismos que *construyen* identidades, las cuales se sostienen, no



solamente mediante la producción de los textos sino por las acciones (prácticas sociales) que acompañan la producción, circulación y distribución de estos. El discurso, también aparece en aquello que dicen los autores sobre sus obras o lo que dice la crítica sobre las mismas, son acciones comunicativas que permiten una práctica en el mundo. Se ha considerado que los textos multimodales en lenguas indígenas están inmersos en una práctica *descolonizadora*.

- G) El análisis interpretativo partió del texto hacia las actividades de agentes sociales que los producen y de la producción a la interpretación social del texto en su circulación y luego a la explicación en la construcción de un discurso. En estas fases se reconocieron actividades de significación en todo el circuito cultural que operan multimodalmente. Esta multimodalidad no pertenece solamente a los textos sino a la cultura.

En el Capítulo 2 se presentó el contexto sociopolítico, no sólo el contexto inmediato en el que se produjeron en los textos que forman parte del corpus, sino también se dio un repaso de cuestiones relevantes en la construcción de la modernidad para comprender la locación temporal actual. El contexto geográfico y sociocultural muestra que la diversidad y la heterogeneidad han sido una constante en la historia de la región. La región de interés es significativa a causa de la presencia en un mismo espacio geográfico de instituciones y actores que se identifican por sus vínculos con el pasado prehispánico a través de sus lenguas, sus prácticas y su historia, a la vez que participan en la modernidad global. La dinámica cultural y artística busca localizar el sitio de emergencia de los objetos para dar a entender que la conceptualización posterior que se hace de ellos como textos multimodales y representaciones de *nuevas etnicidades* es una aproximación interpretativa pues la circulación de estos artefactos se sostiene en múltiples ámbitos sociales, culturales, artísticos y políticos.

Las formas y maneras de traer ese pasado al presente requieren el empleo de géneros, modos y medios de la modernidad, teniendo como efecto la descolocación de los significados atribuidos por instituciones y sus agentes hacia las comunidades indígenas, que a lo largo de las décadas sostuvieron una idea estática, inmutable, de la indigeneidad como condición nacionalista. Por ello, se incluyeron, en el capítulo referido al contexto, subapartados sobre los pueblos originarios, su relación con las instituciones y su lucha por la autonomía y la autodeterminación. Finalmente, se incluyó un subapartado que trata de las lenguas y los medios de comunicación para acercarse a la situación lingüística de los tiempos más recientes en que se produjeron los objetos del corpus. La investigación del contexto colocó a los objetos en la dinámica sociocultural y en un horizonte histórico de la contemporaneidad en el que la indigeneidad ha sido construida de forma material y discursiva en relación con la modernidad, la globalización y la hibridación, sin dejar de lado las conceptualizaciones o políticas del Estado subyacentes. Se reconoce que la producción actual de los objetos culturales de interés para el estudio tiene antecedentes en los esfuerzos que han hecho las comunidades indígenas por el uso de medios de comunicación modernos como la radio, el cine, el video y que se potenciaron y globalizaron a causa del Internet.

El Capítulo 3 correspondiente al marco teórico se organizó en cuatro apartados seleccionados por su utilidad para conceptualizar la producción de los textos multimodales como representaciones discursivas de nuevas etnicidades. El primero caracteriza la contemporaneidad valiéndose de los conceptos de modernidad, globalización e hibridación como fenómenos trascendentales en la construcción del tiempo presente. El segundo apartado estuvo dedicado a cuestiones de etnicidad, desde diversos enfoques. Al contrastar la descolonización con la decolonialidad se encuentra una lectura desde los pueblos originarios en la región que, a través de una conciencia

étnica, han vislumbrado una lucha de resistencia y autodeterminación que guía la explicación del sentido de los textos. Por otra parte, se incluyeron las problemáticas para el estudio de la identidad étnica, de la indigeneidad. En este mismo apartado se trató también el concepto de *nuevas etnicidades* y la interculturalidad como paradigma que puede tener diferentes aristas en las relaciones sociales entre agentes de culturas diversas. El tercer apartado del marco teórico presentó una serie de términos útiles para la conceptualización, descripción y análisis del corpus de estudio como textos multimodales y representaciones discursivas. El último apartado de este marco teórico o conceptual incluyó una sección al respecto de las representaciones discursivas multimodales prestando atención especialmente a la actividad de los participantes al producir significados, a la dinámica de los significados y al sesgo contrahegemónico en la producción de estos.

En general, el marco teórico brindó una estructura conceptual para la tarea emprendida de investigar la *indigeneidad* en un área relevante de México contemporáneo que partió del reconocimiento de la heterogeneidad de los objetos culturales en la segunda década del siglo XXI, y que a través de sus representaciones evocan una etnicidad prehispánica a la vez que utilizan recursos semióticos contemporáneos. Por su textualidad y su significatividad cultural pueden identificarse como artefactos u objetos culturales, e incluso objetos artísticos, que simultáneamente, forman parte de un discurso emergente. Se avanzó en el diseño metodológico con la idea central de que los artefactos son producidos como prácticas de significación y operan como textos multimodales en una red de significados culturales.

El Capítulo 4 presentó la metodología para el análisis crítico del discurso multimodal con el que se realizó el trabajo de análisis e interpretación. Desde una perspectiva integracionista del análisis del discurso se tomaron en cuenta diversos

modelos de análisis para finalmente orientarse con una perspectiva crítica multidimensional expandiendo la noción de texto a texto multimodal y apoyándose en fases de análisis para atender los distintos estratos en los que se producen los significados del discurso. Se explicó el proceso de construcción del corpus y el proceso de análisis organizado en tres fases de aproximación, que se enfocaron en la descripción e interpretación del texto multimodal (estrato intratextual); la interpretación y explicación de la agencia de los participantes en la producción e interpretación de los textos multimodales (estrato de los agentes); y la explicación de los procesos de interpretación y las condiciones sociales (estrato transtextual), es decir la trascendencia del texto a través de sus espacios de exhibición y circulación.

La delimitación de los cuatro textos multimodales seleccionados conservó un criterio de coexistencia en el tiempo. Las obras seleccionadas *Mi gente*, *Himno a Kontoy*, *Loö Litz Beë/La Casa del Viento* y *¿Ni ti juu Ki'i? ¿Acertarás?* formaron un corpus multimodal donde fue posible reconocer patrones temáticos y así establecer redes intertextuales. La lógica de encadenar cada artefacto al siguiente, desde la formación del corpus, devela un proceso interpretativo que ha sido sostenido por la idea foucaultiana de las prácticas discursivas determinadas en el tiempo y en el espacio. Los casos de este estudio se presentan como ejemplares, sus características revelan su condición específica de producción y sus relaciones intertextuales.

Otro aspecto importante en el diseño metodológico fue reconocer el predominio de las imágenes. Sobre un modelo de análisis discursivo se alcanzan precisiones en cuanto a la composición de los objetos mediante las herramientas de análisis multimodal. Usando la textualidad como estrategia analítica, la orientación discursiva brinda atención a la producción de los objetos y sus agentes para dar cuenta del sentido que cobra el pasado y la tradición en ellos a través de prácticas discursivas en la producción y la circulación de

los objetos. Con este propósito se tomaron en consideración las condiciones de producción, su materialidad, los medios y la mediación para producir sentido, así como las convergencias institucionales, locales y globales para la emergencia de los objetos.

El Capítulo 5 presentó los resultados del análisis de cada uno de los textos multimodales siguiendo una organización que describe el texto, los procesos de producción, y las condiciones sociales de producción e interpretación de los textos en el discurso. Los hallazgos más significativos se encontraron en todos los niveles de análisis e interpretación. Para el videoclip musical *Mi gente* se destaca el uso del lenguaje fotográfico para construir retratos con la cámara fija en la grabación audiovisual, se analiza el fragmento de fusión musical entre hip hop y música prehispánica, interpretándolo como un ritual musical. Sobre la serie de *Himno a Kontoy* se destaca la multimodalidad en el uso de imágenes de procedencia diversa y las identificaciones que construye el autor entre formas de vida comunitaria y el *punk* británico. En la conversación amplia generada por esta obra se destaca su inclusión en una exposición que a nivel nacional busca romper con los estereotipos respecto a la tradición indígena. En *Loö Litz beë* se analizan las fotografías en relación con el ejercicio autorreflexivo del autor y el uso del lenguaje fotográfico contemporáneo para crear imágenes que permiten la exploración de la memoria y el mito cultural en una reflexión introspectiva sobre su cultura. En el análisis de *¿Ni tĩ juu Ki? ¿Acertarás?*, se enfatiza la situación de lectura inicial y transmisión cultural que se lleva a cabo con a través de la visualidad y las prácticas transemióticas; se ahonda en la agencia del autor en establecer una identidad literaria e investigativa de resistencia ante los discursos esencializantes. En cada uno de estos análisis interpretativos se presentan datos que brindan información sobre la circulación como contexto social y las condiciones sociales de interpretación. Al final de cada análisis se incluyó una síntesis con los hallazgos relevantes que conjuntan las

operaciones de descripción, interpretación y explicación del discurso de los textos multimodales.

En el Capítulo 6 los hallazgos fueron discutidos en relación con el contenido teórico presentado. La discusión parte de lo específico del análisis textual hacia la interpretación de un discurso de *nuevas etnicidades* inmerso en la descolonización y la contemporaneidad. La interpretación de estos objetos fue posible por el uso de las teorías y la crítica metodológica para tornar ese fenómeno inestable y complejo en una investigación discursiva sobre la emergencia de representaciones de *nuevas etnicidades* en el marco de la cultura en México contemporáneo. La perspectiva interdisciplinaria del estudio crítico del discurso permitió presentar múltiples relaciones contextuales e históricas de estos artefactos.

Los alcances de este estudio son limitados. Por tratarse de casos ejemplares, los resultados no son generalizables a cada artefacto producido en el mismo contexto local o temporal. El modelo de análisis que abarca diversos momentos de la existencia de los textos multimodales tiene la dificultad de sostener un foco de interés difuso y puede llegar a ocultar detalles específicos del discurso que sería mejor delimitar con mayor precisión. De la misma manera, las variaciones formales en los textos multimodales, y el propósito de brindar una explicación amplia del fenómeno discursivo dificultan el análisis sistemático transversa. Otra limitación importante de esta investigación es que, debido a la falta de estudios previos sobre nuevas etnicidades desde una perspectiva crítica multimodal se frena la comparación de los procesos y la evaluación de los alcances. Hay desde luego aproximaciones discursivas a los fenómenos contemporáneos de la comunicación indígena, pero el análisis multimodal en particular requiere una atención dedicada a los procesos de transformación de los significados a través de diversos modos. Otra limitación de este estudio que hay que mencionar es que, como la interpretación

toma en cuenta las posiciones discursivas de agentes, ya sean los autores, productores y otros participantes en la circulación de los objetos, los materiales adicionales (tesis de los autores, declaraciones artísticas, presentaciones, entrevistas) que en un inicio fueron considerados textos secundarios, se develaron como textos claves para comprender la acción discursiva. Sin embargo, estos materiales fueron tomados solamente de manera suplementaria y con poca sistematicidad en su recolección.

Este estudio ha buscado captar la densidad de los textos multimodales como unidades abiertas (ver nota 1). Las interpretaciones vertidas son aproximaciones a esta densidad. El modelo de análisis propone una perspectiva crítica discursiva que da cuenta de las posibilidades de significación de los textos en el tiempo actual, favoreciendo su carga histórica y social. El sentido de los repertorios semióticos se juega en la interpretación y la dimensión política que alcanzan. Esta dimensión no debe relegarse puesto que los diálogos que pueden surgir tienen la posibilidad de llevar a la sociedad a situaciones más justas en cuanto sea posible escuchar a partir de la diversidad y la multiplicidad de significados.

En el contexto actual de una “nueva relación” con los pueblos indígenas y una política pública intercultural, los resultados muestran procesos de cambio en las formas en que los autores responden, reelaboran y modifican los textos y discursos que les anteceden para tomar una voz desde su locación contemporánea, favorecida por la globalización y teniendo como orientación la interculturalidad, al menos propuesta. La circulación de los artefactos contribuye al diálogo intercultural o al diálogo entre pensamientos diversos provocando un contrapeso a la homogenización del discurso sobre las etnicidades mexicanas. Muestra las diferencias entre los integrantes de una colectividad que siguiendo una estrategia política se nombran “indígenas” a la vez que quiebran el imaginario de la sociedad global al valorar, además de los repertorios

tradicionales de sus ancestros, los repertorios disponibles por los fenómenos globales y de desintermediación.

Los hallazgos muestran una conciencia étnica que, a diferencia de las décadas anteriores, no se sostiene solamente en los saberes comunitarios, sino en la investigación que los productores llevan a cabo en contextos académicos o de formación, y en la reflexión y relación con otros discursos hacia fuera de sus localidades. La relevancia en el rol de los agentes o productores de los textos multimodales enfatiza la mediación en el discurso colocando el papel de la identidad étnica al centro de la discusión.

El análisis ha implicado que para mejorar la comprensión de las nuevas etnicidades y trascender posturas esencialistas sobre la identidad, es necesario comprender el carácter performativo de las prácticas y los objetos, así como la acción que producen en el mundo, que en esta investigación ha podido nombrarse prácticas descolonizadoras. Como agentes del discurso, los elementos que constituyen sus repertorios son instrumentos para mediar la acción social. Esta acción se logra por las posibilidades significativas de la materialidad de los objetos, sus significados compartidos, aprendidos e interpretados social e históricamente. Los procesos de desintermediación permiten que los autores participen directamente en la producción, y circulación de los objetos obteniendo espacios en las conversaciones en torno a sus producciones. Estas son prácticas sociales que se construyen, que tienen comunidades de práctica, cánones de uso y tradiciones de representación.

La locación social de la autora, desde una política de afinidad, se propuso un diálogo desde la región con distintas teorías, al centro y los márgenes de la modernidad. Considerar las dinámicas de producción de los artefactos contribuye a que la interpretación sea elaborada no sólo con la voz autoritaria y experta de la investigadora, sino como una política de afinidad en diálogo con los productores. El nacionalismo sigue



siendo un asunto para seguir analizando, en particular en cuanto a las estrategias de inclusión en el multiculturalismo y las recientes políticas interculturales. Una manera de proceder éticamente después de esta investigación es pensar en cómo los sujetos “nacionales” han sido construidos “mestizos” y de qué manera las retóricas y las representaciones del nacionalismo sirven para adscribirse a una identidad que ha tenido como condición la opresión y marginación del otro constituido en su alteridad.

La participación de las culturas indígenas en el tiempo presente seguirá en movimiento. En las conversaciones actuales continuarán participando a través de medios y modos disponibles. La emergencia de un discurso contrahegemónico que en este trabajo hemos denominado nuevas etnicidades pone en la balanza el poder colectivo de los movimientos sociales que apoyados en sus recursos semióticos y discursivos ha puesto en marcha una agenda de autonomía y justicia. Desde luego los alcances de esta investigación son limitados, pero son representativos del momento actual y orientan próximos esfuerzos. A partir de las limitaciones y trayectorias de investigación abiertas por este estudio se pueden considerar entre nuevas perspectivas de investigación, las siguientes:

- Los textos multimodales, como los que se han estudiado, alcanzan distintas audiencias. Algunas comparten una identidad étnica con sus productores y su conocimiento lingüístico les permite comprender los mensajes elaborados en las lenguas originarias. Cuando se distribuyen por el Internet las audiencias globales tienen otros recursos para la interpretación. ¿Cómo dar cuenta de esta diversidad de recepción? ¿Qué relación guarda la composición semiótica y el uso de recursos semióticos globales con la recepción interpretativa?

- La cultura sonora de las comunidades indígenas se incluye en la composición multimodal de los artefactos. ¿Cómo abordar la tradición musical desde una perspectiva crítica y multimodal?
- Las formas de escritura no convencional, multimodal o bien en contacto con el español plantea preguntas sobre las nuevas escrituras y prácticas translingüísticas que este estudio abarcó solo parcialmente. ¿Cuál es la relación que sostienen las prácticas translingüísticas con la escritura tradicional? ¿la subvierten, la renuevan?
- La relación entre los artistas con el Estado y con sus comunidades, requiere mayor profundidad para comprender las dinámica de interacción. Varios de los artistas incluidos en este trabajo imparten talleres en sus comunidades y dan a conocer sus obras y formas de producción. ¿Las acciones de los artistas pueden considerarse formas de retribución en línea con el trabajo comunitario? ¿significan formas de renovar la *comunalidad*? Las acciones que pueden considerarse de retribución a sus comunidades, en la forma
  - El diálogo o la afinidad política de la autora no se trató a profundidad en este estudio, la mirada descolonial es una perspectiva para abrirse al diálogo intercultural y hace falta continuar la reflexividad. ¿Cuál es la posición epistémica de una política de afinidad al investigar la producción indígena?

## Referencias

- Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 9, 15-35.
- Achugar, M. y Oteíza, T. (2014). Recontextualización del pasado reciente: Prácticas sociales multisemióticas. Introducción. *Discurso & Sociedad*, 8(1), 1-11.
- Adami, E. (2016). Multimodality. En Garcia, O., Flores, N., y Spotti, M., (Eds.) *The Oxford Handbook of Language and Society* (pp. 451-472). Oxford University Press.
- Adami, E. y Kress, G. (2014). Introduction: Multimodality, meaning making, and the issue of “text”. *Text & Talk*, 34(3), 231–37. <https://doi.org/10.1515/text-2014-0007>
- Affourtit, L. (2019). Embodying decolonial democracy: The teachers’ union and the people’s Guelaguetza in Oaxaca, Mexico. *Journal of Labor and Society*, 22(1), 77-102.
- Aguilar, O. (s.f.). Egresado de Licenciatura en Artes Plásticas y Visuales de la UABJO-OAXACA. Octavio Aguilar. [Blogspot]. Recuperado el 28 de abril de 2021 de <https://www.blogger.com/profile/17750036644098014396>
- Aguilar, O. (22 de abril de 2014). No fun. Propuesta de traje “regional” Proyecto Ayuuk. [Blogspot]. Recuperado el 25 de mayo de 2021 de [http://octavioaguilar8.blogspot.com/2014/04/blog-post\\_21.html](http://octavioaguilar8.blogspot.com/2014/04/blog-post_21.html)
- Aguilar, O. (22 de julio de 2018). Ayuuk not dead. Registro de obra. Proyecto Ayuuk. [Blogspot]. Recuperado el 28 de abril de 2021 de <https://octavioaguilar8.blogspot.com/2018/07/ayuuk-not-dead.html?view=flipcard>
- Aguilar Gutiérrez, O. (2019). Reflexiones creativas a partir de una leyenda Ayuuk [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
- Álvarez Zapata, D. y Castrillón, S. (2009). De la mediación de la lectura o de cómo “ir más allá”. En I. Miret y C. Armendano (Eds.), *Lectura y bibliotecas escolares* (pp. 83-92). Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

- Anderson, B. (2021). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1983)
- del Ángel, D. y Ortiz Maciel, M. (2018). Panorama de la poesía mexicana contemporánea escrita en lenguas originarias. En A. Higashi e I. Ballester (Coords.), *Madurez de la joven poesía americana: América sin nombre*, (23), 109-121. <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.08>
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización* (Trad. G. Remedi). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1996)
- Aquino, A. (2010). *Imágenes de rebelión y resistencia: Asaro-Oaxaca 2006. Discurso Visual*, (14). <http://discursovisual.net/dvweb14/aportes/apoarnulfo.htm>
- Arellano Amaya, J. H. (2012). La Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO): Actuación, propuestas y perspectivas. *Chronica Mundi*, 3/4(1/2), 105-123.
- Armillas, P. (1945). Los dioses de Teotihuacan. *Anales del Instituto de Etnología Americana*, 6, 35-61
- Báez Landa, M. (2010). De indígenas a campesinos: Miradas antropológicas de un quiebre paradigmático. *RURIS Revista do Centro de Estudos Rurais-UNICAMP*, 3(2), 55-74.
- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción a una poética sociológica* (Trad. T. Bubnova). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1928)
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de François Rabelais*. (Trad. J. Forcat y C. Conroy). Alianza. (Trabajo original publicado en 1933)
- Bakhtin, M. (1981). *Discourse in the novel* (Trad. C. Emerson y M. Holquist). En M. Holquist (Ed.) *The dialogic imagination: Four essays by M. M. Bakhtin* (pp. 259-422). University of Texas Press. (Trabajo original publicado en 1934-1935)
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Trad. y Ed. Caryl Emerson). University of Minnesota Press. (Trabajo original publicado en 1963)
- Bakhtin, M. (1986). *Speech genres and other late essays* (Trad. V.W. McGee). University Texas Press. (Trabajo original publicado en 1935)

- Baldry, A. y Thibault, P. J. (prólogo de Lemke, J.). (2010). Multimodal transcription and text analysis. Equinox.
- Barabas, A. M. (2014). Multiculturalismo, pluralismo cultural y interculturalidad en el contexto de América Latina: la presencia de los pueblos originarios. En *Configurações* [En línea], (14),11-24. <https://doi.org/10.4000/configuracoes.2219>
- Barragan, A. (AlejandroIV). (1 de octubre de 2021). Baldomero Robles [Entrada de blog]. Propulsion Network:Arts-Culture-Community. Recuperado el 14 de diciembre de 2021 de <https://propulsionnetwork.com/baldomero-robles/>
- Barthes, R. (2018). La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía (Trad. J. Sala-Sanahuja), Paidós. (Trabajo original publicado en1980)
- Bartolomé, M. (2006). Procesos interculturales: Antropología política del pluralismo cultural en América Latina. Siglo XXI Editores.
- Bartolomé, M. (2017). Etnicidad, historicidad y complejidad. Del colonialismo al indigenismo y al Estado pluricultural en México. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* 69, pp. 33-64.
- Bartra, A. y Otero, G. (2008). Movimientos indígenas campesinos en México: La lucha por la tierra, la autonomía y la democracia. En S. Moyo y P. Yeros (Coord.), *Recuperando la tierra: El resurgimiento de movimientos rurales en África, Asia y América Latina* (pp. 401-428). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Bateman, J., Wildfeuer, J. y Hiippala, T. (2017). Multimodality: Foundations, research and analysis. De Gruyter.
- Baucells Mesa, S. (2001). Sobre el concepto de aculturación: Una aproximación teórica al estudio de los procesos de interacción cultural. *Revista Tabona*, (10), 267-290.
- Baudelaire, C. (2016). El pintor de la vida moderna (Trad. M. Schifino). Titivillus. (Trabajo original publicado en 1863)
- BBVA México (3 de marzo de 2020). Octavio Aguilar beneficiario del Programa BBVA MACG-Kamyajtsëm. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/TBhQwNa9Rhc>
- Bédarida, F. (1998). Definición, método y práctica de la historia del tiempo presente. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (20), 19-27.
- Bellido-Gant, M.I. (2007). Del taller y la casa al museo: Museos de artistas y coleccionistas particulares de arte contemporáneo. En M.I. Bellido-Gant (Coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica: El museo como protagonista*. Trea.

- Bengoa, J. (2000). La emergencia indígena en América Latina. Fondo de Cultura Económica.
- Berman, M. (1988). Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad (Trad. A. Morales Vidal) (3ª ed.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1982)
- Bestley, R., y Burgess, P. (2018). Fan artefacts and doing it themselves: The home-made graphics of punk devotees. *Punk & Post-Punk*, 7(3), 317-340.
- Bhabha, H. K. (2004). The location of culture (2ª ed.). Routledge.
- Biron, R. (2009). Globalización. En M. Szuruk y R. McKee (Coords.), *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos* (pp. 119-123). Siglo XXI Editores.
- Boccaro G. (1999). Antropología diacrónica: Dinámicas culturales, procesos históricos y poder político. En Boccaro G. y Galindo, S. (Eds.), *Lógicas mestizas en América* (pp. 21-59). Instituto de Estudios Indígenas.
- Boccaro G. y Galindo, S. (Eds.). (1999). *Lógicas mestizas en América*. Instituto de Estudios Indígenas.
- Bojórquez Luque, J. y Ángeles Villa, M. (2014). Expansión y acumulación por desposesión: El caso de Cabo San Lucas, Baja California Sur (México). *Cuadernos de Geografía: Revista colombiana de geografía*, 23(2), 179-202.
- Bolaños, M.A. (2015). La invención de la música indígena de México: Antropología e historia de las políticas culturales del Siglo XXI. Sb Editorial.
- Bonfil Batalla, G. (1989). México Profundo: Una civilización negada. Grijalbo.
- Bonfil Batalla, G. (1995). De culturas populares y política cultural. En G. Bonfil Batalla, J. Carreño Carlón, D. González C., X. Garibay, D. L. Ungerleider, J. Martínez Luna, S. Nahmad Sitón, V. Novelo, A. Warman, C. Monsiváis, *Culturas populares y política cultural* (pp.11-21). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Dirección General de Culturas Populares. (Trabajo original publicado en 1982)
- Brabazon, T. (2014). The disintermediated librarian and a reintermediated future. *The Australian Library Journal*, 63(3), 191-205. <https://doi.org/10.1080/00049670.2014.932681>
- Briseño-Roa, J. (2021). Participación y apropiación de prácticas escolares de niños y niñas en la educación indígena comunitaria en Oaxaca, México. *Indiana*, 38(1), 167-184. <https://doi.org/10.18441/ind.v38i1.167-184>

- Brugat, D. P. (2011). Más desindianización que mestizaje. Una relectura de los censos generales de población. *Dimensión antropológica*, 18(53), 69-91.
- Brunner, J. J. (1996). Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (13/14), 301-333.
- Brunner, J. J. (1998). Globalización cultural y posmodernidad. Fondo de Cultura Económica.
- Brunner, J. J. (2001). Modernidad: Centro y periferia. Claves de lectura. *Estudios públicos*, 83, pp. 241-263.
- Burke, P. (2016). ¿Qué es la historia cultural? (Trad. P. Hermida Lazcano). Paidós. (Trabajo original publicado en 2004).
- Burke, P. (2019). *Hibridismo Cultural* (Trad. S. Chaparro Martínez) (2ª ed.). Akal. (Trabajo original publicado en 2010)
- Burón Díaz, M. (2020). EZLN o la guerrilla subalterna: Contracultura en la selva de Chiapas. En J. M. Azcona y M. Abdiu (Eds.), *El sueño de la revolución social: Contracultura, canción-protesta y Kalashnikov* (pp.113-133). Comares.
- Busch, B. (2012). The Linguistic Repertoire Revisited. *Applied Linguistics*, 33(5), 503-523. <https://doi.org/10.1093/applin/ams056>
- Cáceres, J. G. (1997). Comunidad virtual y cibercultura: el caso del EZLN en México. *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(5), 9-28.
- Campbell, H. B. (1989). La COCEI: Cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec (Trad. M. Tappan). *Revista Mexicana de Sociología*, 51(2), 247-263.
- Canagarajah, S. (2011). Codemeshing in academic writing: Identifying teachable strategies of translanguaging. *The Modern Language Journal*, 95(3), 401-417. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2011.01207.x>
- Carbó, A. R. (1995). La escuela moderna en México: Una azarosa aventura revolucionaria. *Boletín americanista*, (45), 273-284.
- Casajús Quirós, C. (2009). Evolución y tipología del retrato fotográfico. *Anales de Historia del Arte* 19, 237-256.
- Casas, A. (18 de junio de 2013). Apuntes sobre educación fotográfica. Portavoz. Haciendo cultura. Recuperado el 4 de noviembre de 2019 de <https://portavoz.tv/apuntes-sobre-educacion-fotografica/>
- Castiñeiras González, M. A. (20017). *Introducción al método iconográfico* (6ª ed.). Ariel. (Trabajo original publicado en 1989)

- Castro Gómez, S. (2005). La poscolonialidad explicada a los niños. Instituto Pensar de la Universidad Javeriana.
- Catálogo Bibliográfico de la Literatura en México. (9 de agosto de 2022). Xagaat García, Eleuterio (Eleuterio García Hernández) <https://literatura.inba.gob.mx/oaxaca/7629-xagaat-garc%C3%ADa,-eleuterio.html>
- Celaya Nández, Y. (2011). Oaxaca: Su tierra y su gente. En A. Hernández Chávez y Y. Celaya Nández (Eds.), Oaxaca: Historia breve (pp.12-30). Fondo de Cultura Económica.
- de Certeau, M. (1988). The practice of everyday Life (Trad. S. Rendall). University of California Press. (Trabajo original publicado en 1980).
- Ciudadanía Express. (3 de noviembre de 2017). FILO 2017. Jorge Santiago y Baldomero Robles exponen en el CFMAB. Recuperado el 5 de octubre de 2019 de <https://www.ciudadania-express.com/2017/11/03/filo-2017jorge-santiago-y-baldomero-robles-exponen-en-el-cfmab>
- Colomer, T. (2010). Introducción a la literatura infantil y juvenil. Síntesis.
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. (2014). Objetivos Estratégicos [Archivo PDF]. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/inpi/documentos/informacion-basica-de-la-cdi>
- Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. (28 de octubre de 2020). Elevan a rango constitucional las lenguas indígenas y el derecho a cuidar y ser cuidado. Boletín 5235. Recuperado el 27 de septiembre de 2021 de <https://comunicacionnoticias.diputados.gob.mx/comunicacion/index.php/boletin/es/elevan-a-rango-constitucional-las-lenguas-indigenas-y-el-derecho-a-cuidar-y-ser-cuidado#gsc.tab=0>
- Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas [LGDLPI]. Diario Oficial de la Federación, 13 de marzo de 2003. (Última reforma 28 de abril de 2022)
- Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas [LCNDPI]. Diario Oficial de la Federación, 21 de mayo de 2003. (Última reforma 22 de junio de 2017)
- Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. Decreto por el que se expide la Ley del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas y se abroga la Ley de la Comisión



- Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Diario Oficial de la Federación, 4 de diciembre de 2018.
- Congreso del Estado de Oaxaca. Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicano de Oaxaca [LDPCIAO]. Extra del Periódico Oficial del Estado de Oaxaca, 19 de junio de 1998. (Última reforma 11 de diciembre de 2021)
- Consejo Nacional de Población. (2021). Índice de marginación por entidad federativa y municipio 2020: nota técnica-metodológica. [Archivo PDF]. Gobierno Federal de México. <https://www.gob.mx/conapo/documentos/indices-de-marginacion-2020-284372>
- Convención Marco de las Naciones Unidas Sobre el Cambio Climático. (9 de enero de 2018). Los países dan voz a los pueblos indígenas gracias a una nueva plataforma. Recuperado el 8 de marzo de 2022 de <https://unfccc.int/es/news/los-paises-dan-voz-a-los-pueblos-indigenas-gracias-a-una-nueva-plataforma>
- Cope, B. y Kalantzis, M. (2009). Multiliteracies. *New Literacies, New Learning, Pedagogies: An International Journal*, 4(3), 164-195.
- Córdova Hernández, L. (2016). Consumo literario en lenguas indígenas: Experiencias de revitalización desde el Sur de México. *Revista CS* (18), 37-61. <http://dx.doi.org/10.18046/recs.i18.2053>
- Coronado, G. y Hodge, B. (2004). El hipertexto multicultural en México posmoderno: paradojas e incertidumbres. CIESAS.
- Coronado, G. y Hodge, B. (2017). Metodologías semióticas para análisis de la complejidad. Edición de los autores.
- Cru, J. (2021). Rap en lenguas originarias: de la recreación artística a la denuncia sociopolítica. *Chan Tecolotl* 32(345). [Revista electrónica] Recuperado el 24 de septiembre de 2019 de <https://ichan.ciesas.edu.mx/rap-en-lenguas-originarias-de-la-recreacion-artistica-a-la-denuncia-sociopolitica/>
- Cruz Martínez, M. (2013). Composición pluricultural de la nación. Artículo segundo constitucional. En E. Ferrer Mac-Gregor, J.L. Caballero Ochoa y C. Steiner (Coords.) *Derechos humanos en la Constitución: Comentarios de jurisprudencia constitucional e interamericana* (Vol. 1) (pp. 450-482). Instituto de Investigaciones Jurídicas, Suprema Corte de Justicia de la Nación, Fundación Konrad Adenauer

- Cushman, E. (2016). Translingual and decolonial approaches to meaning making. *College English*, 78(3), 234-242.
- Damrongmanee, M. (2016). The artist statement as a genre: Move analysis with pedagogical aims. *LEARN Journal: Language Education and Acquisition Research Network*, 9(2), 83-104.
- Dardel Coronado, M. (2015). Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: Breve recorrido historiográfico. *Poliantea*, 11(20), 251-267.
- Debroise, O. (prólogo de Medina, C.). (2018). *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Promotora Cultural Cubo Blanco.
- Declaración de Guelatao [Acta de Asamblea de los pueblos zapoteco, mixe y chinanteco en la Sierra Juárez de Oaxaca]. (22 de noviembre de 2006). *The Narco News Bulletin*. Recuperado el 4 de agosto de 2020 de <https://www.narconews.com/Issue43/articulo2375.html>
- Declaración de los Pinos. Chapoltepek. (2020). Construyendo un decenio de acciones para las lenguas indígenas. [Archivo PDF]. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/sre/prensa/la-declaracion-de-los-pinos-chapoltepek-sienta-las-bases-para-la-planificacion-del-decenio-internacional-de-las-lenguas-indigenas-248204?idiom=es>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2019). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (Trad. B. Massumi). University of Minnesota Press. (Trabajo original publicado en 1987).
- Díaz, F. (2007). Un camino propio para la reglamentación del artículo 4 constitucional. En S. R. Hernández y R. C. Jiménez (Comps.), *Escrito: Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dietz, G. (1995). *Teoría y práctica del indigenismo: El caso del fomento de la alfarería en Michoacán (México)*. Ediciones Abya-Yala.
- Dietz, G. (1999). *La Comunidad Purhépecha es nuestra fuerza. Etnicidad, cultura y región en un movimiento indígena en Michoacán*. Ediciones Abya-Yala.
- Dietz, G. (2017). Interculturalidad. Una aproximación antropológica. *Perfiles Educativos*, 34(156), 192-207.
- Djonov, E. y Zhao, S. (2013). *Critical multimodal studies of popular discourse*. Routledge.

- Djonov, E. y Zhao, S. (2017). A theorist and a theory in retrospect and prospect en Advancing multimodal and critical discourse studies: Interdisciplinary research inspired by Theo van Leeuwen's social semiotics (pp. 1-17). Routledge.
- Domínguez Maldonado, G. y Baudot, G. (1992). Entrevista realizada el 15 de agosto de 1991 en la Ciudad de México. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien, 59(1), 39-47.
- Dussel, E. (2016). Transmodernidad e interculturalidad. Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la ciudad, (21), 31-54.
- Echeverría, B. (2013). ¿Qué es la modernidad? (Cuaderno 1 del Seminario Modernidad: Versiones y dimensiones). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eder, R. (2001). El arte en México: Autores, temas, problemas. Fondo de Cultura Económica.
- Enciclopedia de la literatura en México. (s.f.). Academia de la lengua mixteca (Ve'e Tu'un Savi). Recuperado el 11 de junio de 2019 de <http://www.elem.mx/institucion/datos/3574>
- Escalona Victoria, J. L. (2016). Etnoargumento y sustancialismo en el pensamiento antropológico: Hacia una perspectiva relacional. Indigenidad: INTERdisciplina. Revista del Centro de Investigaciones interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 4(9), 71-91.
- Escritores en Lenguas Indígenas Asociación Civil. (1997). Proyecto de Declaración de los Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas de México. [Elaborado por Juan Gregorio Regino]. En J. E. R. Ordóñez Cifuentes (Coord.), El derecho a la lengua de los pueblos indígenas. XI Jornadas Lascasianas. Universidad Nacional Autónoma de México
- Escritores en Lenguas Indígenas Asociación Civil. (2004). ¿Quiénes somos? Antecedentes. Recuperado el 20 de junio de 2019 <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/eliac/menu/01quienes.html>
- Estrada, J. (1988). Creación y pérdida: Identidad y mitología en la música del periodo prehispánico mexicano. En Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte. XI Coloquio Internacional, en México, D.F. (pp. 21-40). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Fairclough, N. (1989). Language and power. Longman.

- Fairclough, N. (1992). Intertextuality in critical discourse analysis. *Linguistics and Education* 4, 269-293
- Fairclough, N. y Wodak, R. (1997). *Critical discourse analysis*. En T. van Dijk (Ed.), *Discourse as Social Interaction*. Sage.
- Fajardo, D. M. (2014). El potencial didáctico del libro-álbum para la educación literaria-intercultural. *Educación en Revista* (52), 45-68.
- Favre, H. (1998). *El indigenismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Flew, T. y Rui Liu, B. (2016). Media convergence. En K. Merten y L. Krämer (Eds.), *Postcolonial studies meets media studies: A critical encounter* (pp. 25-42). Transcript Verlag.
- Foucault, M. (2017). *La arqueología del saber* (Trad. A. Garzón del Camino). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1969)
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. (Trad. S. Gewinner). Ediciones Ve.
- Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca. (s.f.). *Instituciones y programas pertenecientes a la FAHHO*. Recuperado el 9 de abril de 2021 de <https://fahho.mx/iniciativas/>
- Fundación Cultural Rodolfo Morales A.C. (2015). *Acerca de la Fundación Cultural Rodolfo Morales A.C.* Recuperado el 9 de abril de 2021 de <https://www.fcrom.org.mx/about.php>
- Gamboa, N. (2020). Los huecos del agua, una de las mejores exposiciones del mundo en 2019. *Gaceta UNAM*, 5(107), 14-15
- García, E. X. (2016) *Kolao' kia' Dzä Jmii: Juega enmascarado de Gente Idioma. El carnaval de la Chinantla Alta*. FONCA; Radiodifusora XEGLO; CDI.
- García, O. (2009). *Bilingual education in the 21st century: A global perspective*. Wiley; Blackwell.
- García, O. y Lin, A. M. (2017). Translanguaging in bilingual education. En O. García, A. M. Lin y S. May (Eds.), *Bilingual and multilingual education* (pp. 117-130). Springer.
- García, O. y Wei, L. (2014). *Translanguaging: Language, bilingualism and education*. Palgrave Pivot
- García Canclini, N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo* (4ª ed.). Nueva Imagen.

- García Canclini, N. (2012). Creatividad y jóvenes: Prácticas emergentes. En N. García Canclini y M. Urteaga (Coords.), *Cultura y desarrollo: Una visión crítica desde los jóvenes* (pp.19-36). Paidós.
- García Canclini, N. (2015). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. De Bolsillo. (Trabajo original publicado en 1989)
- García Hernández, E. (2014). *Narrativa conversacional en el chinanteco de Temextitlán: Un acercamiento a las narraciones orales en dos generaciones* [Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social]. <http://repositorio.ciesas.edu.mx//handle/123456789/320>
- García Hernández, E. X. (2018). ¿Ni ti juu Ki'i? ¿Acertarás? E Xagaat Ediciones. [Versión en PDF disponible en <https://xagaat.wordpress.com/2019/10/08/ni-ti-juu-kii/>]
- García Hernández, E. y López Luna, V. (Coords.). (2017). *Vocabulario chinanteco de la Zona Alta: Guía de escritura*. Colectivo de la Supervisión Escolar Núm. 150, Jefatura de Zonas 03.
- García Rojas, G. (2021). Nación, lengua y raza. La configuración del “problema indígena” en México en el siglo XIX. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* 82, 169-190.
- Gee, J. P. (2014). *Unified discourse analysis: Language, reality, virtual worlds, and video games*. Routledge.
- Gee, J.P. (2015). Discourse, small d, big D. En K. Tracy, C. Ilie y T. Sandel (Eds.), *The international encyclopedia of language and social interaction*. Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118611463.wbielsi016>
- Geertz, (2006). *La interpretación de las culturas* (Trad. A. L. Bixio). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1973)
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic*. Harvard University Press.
- Ginzburg, C. (1994). *Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella*. *Manuscripts: Revista d'Història Moderna* (12), 13-42.
- Glissant, E. (2008). *Pensamientos del Archipiélago, pensamientos del Continente*. (Trad. A. R. Telado) [Conferencia magistral pronunciada en la Universidad de Cartagena, el 17 de junio de 2008] *Revista Aleph* 146. [Revista electrónica] Recuperado el 10 de agosto de 2020 de <https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/208-pensamientos-del-archipelago-pensamientos-del-continente>

- Gobierno del Estado de Oaxaca. (s.f.). Portal oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca. Recuperado el 4 de agosto de 2021 de [www.oaxaca.gob.mx/oaxaca/](http://www.oaxaca.gob.mx/oaxaca/)
- Golubov, N. (2015). El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales. Bonilla Artigas Editores.
- Gómez, L. (2009). Hibridez. En M. Szuruk y R. McKee (Coords.), Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos (pp. 134-139). Siglo XXI Editores.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (2006). Introducción a la historia de la vida cotidiana. El Colegio de México.
- Gramsci, A. (1971). Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci (Trad. y Ed. Q. Hoare y J. Nowell Smith). Lawrence & Wishart. (Trabajo original publicado en 1947)
- Grierson, J. (1998). Postulados del documental. En J. Romaguera I Ramió y H. Alsina Thevenet (Eds.), Textos y manifiestos del cine. Ediciones Cátedra. 139-147.
- Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global (Trad. de M. L. Valencia). Tabula rasa, (4),17-46.
- Grow, K. (22 de octubre de 2017). Sex Pistols Break Down ‘Never Mind the Bollocks’ Track by Track. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/sex-pistols-break-down-never-mind-the-bollocks-track-by-track-204277/>
- Guasch, A. M. (2005). Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local. Artes: La revista, 5(9), pp. 3-14.
- Guasch, A. M. (2016). El arte en la era de lo global 1985-2015. Alianza Forma.
- Guerrero, A. y Massieu, Y. (2012). Maíz transgénico, milpa y comunalidad: Una mirada desde la Sierra Juárez de Oaxaca. Veredas: Especial, (2) 239-260.
- Gumperz, J. J. (1964). Linguistic and social interaction in two communities. American Anthropologist, 66(6), 137-153.
- Gutiérrez, K. (2008). Developing a sociocritical literacy in the third space. Reading Research Quarterly, (43), 148-164.
- Hall, S. (1993). Encoding/Decoding. En S. During (Ed.), The Cultural Studies Reader (2ª ed.) (pp. 503-517). Routledge. (Trabajo original publicado en 1977)

- Hall, S. (1996). *Minimal Selves*. En H. A. Baker Jr., M. Diawara and R. W. Lindeborg (Eds.), *Black british cultural studies: A reader* (pp. 114–19). University of Chicago Press. (Trabajo original publicado en 1987).
- Hall, S. (2013). *Nuevas etnicidades* (Trad. D. –Bocarejo –Suescún). En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Comps.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 311-320). Corporación Editora Nacional. (Trabajo original publicado en 1987).
- Hall, S. (2013). *Etnicidad: Identidad y diferencia* (Trad. E. Restrepo). En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Comps.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 347-357). Corporación Editora Nacional. (Trabajo original publicado en 1989)
- Hall, S. (2013). *Antiguas y nuevas identidades y etnicidades* (Trad. A. Hibbett). En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Comps.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp.321-344). Corporación Editora Nacional. (Trabajo original publicado en 1991a)
- Hall, S. (2013). *Lo local y lo global: Globalización y etnicidad*. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Comps.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 515-534). Corporación Editora Nacional. (Trabajo original publicado en 1991b)
- Hall, S. (2013). *El trabajo de la representación* (Trad. E. Sevilla Casas). En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Comps.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp.459-495). Corporación Editora Nacional. (Trabajo original publicado en 1997a)
- Hall, S. (2013). *El espectáculo del “Otro”* (Trad. C. Arias Pérez). En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Comps.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (432-458) Corporación Editora Nacional. (Trabajo original publicado en 1997b)
- Hall, S. (2013). *Representation* (2ª ed.) The Open University; Sage.
- Halliday, M. A. K. (2013). *El lenguaje como semiótica social* (Trad. J. Ferreiro Santana). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1978)
- Harris, Z. S. (1952). *Discourse Analysis: A sample text*. *Language*, 28(4), 1-30
- Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity: An inquiry into the origins of culture change*. Blackwell.

- Harvey, D. (2007). Breve historia del neoliberalismo (Trad. A. Varela Mateos). Akal.  
(Trabajo original publicado en 2005)
- Herlinghaus, H. y Walter, M. (1994). Posmodernidad en la periferia: Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Langer.
- Hermann Lejarazu, M. A. (2007). Símbolos de poder: Un análisis comparativo entre la iconografía del clásico maya y los códices mixtecos. *Estudios de cultura maya*, 30, 79-106.
- Hernández, F. (19 de diciembre de 2018). La fotografía fantástica de Baldomero Robles. *Newsweek en español*. Recuperado el 19 de abril de 2020 de <https://newsweekespanol.com/2018/12/fotografia-fantastica-baldomero-robles/>
- Hernández, S. E. (2022). La interculturalidad en las políticas públicas de México. Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).
- Hernández Mejía, N. (2017). Rap originario: Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México [Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social]. <http://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/570>
- Hodge, B. (2017). *Social semiotics for a complex world: Analysing language and social meaning*. Polity Press.
- Hodge, R. y Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. Cornell University Press
- Hopenhayn, M. (2002). Postmodernism and neoliberalism in Latin America. En S. Fish y F. Jameson (Eds.) *No apocalypse, no integration* (pp. 77-93). Duke University. <https://doi.org/10.1515/9780822380399-008>
- Iannello, P. (2015). Pluralismo jurídico. En J. L. Fabra Zamora y A. Núñez Vaquero (Coords.) *Enciclopedia de filosofía y teoría del derecho* (Vol. 1). Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- Iedema, R. (2003). Multimodality, resemiotization: Extending the analysis of discourse as a multi-semiotic practice. *Visual Communication*, 2(1), 29-57.
- Inadej TV. (17 de mayo de 2019). Eleuterio Xagaat García. Fotógrafo, investigador y maestro. Entrevista con Delia Linares Alvarado. [Archivo de video] Facebook. [https://www.facebook.com/watch/live/?v=454119685340999&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=454119685340999&ref=watch_permalink)
- Inframundo Films Productora. (3 de mayo de 2019). JuchiRap – Mi gente [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/IBuCxaxM3PQ>



- Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s.f.). Guendanabani xhianga sicaru. Recuperado el 14 de julio de 2019 de [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/musica:200](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica:200)
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (8 de febrero de 2017). Presentaron en Bellas Artes la antología Premios CaSa. Poesía 2011-2015. Boletín núm. 133. Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, Subdirección de Prensa del INBA.
- Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática. (2020). Censo de Población y Vivienda 2020. Población de 5 años y más hablante de lengua indígena. <https://www.inegi.org.mx/temas/lengua/>
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. (2009). Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas. Secretaría de Educación Pública.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. (5 de febrero de 2019). En el país, 25 millones de personas se reconocen como indígenas. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <https://www.inali.gob.mx/es/comunicados/701-2019-02-08-15-22-50.html>
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. (2018). Programa Nacional de los Pueblos Indígenas 2018-2024 [Archivo PDF]. Gobierno Federal de México. Recuperado el 19 de abril de 2020 de <https://www.gob.mx/inpi/es/articulos/programa-nacional-de-los-pueblos-indigenas-2018-2024-mexico-185839?idiom=es>
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. (2021). Programa Especial de los Pueblos Indígenas y Afromexicano 2021-2024. Programa especial derivado del plan nacional de desarrollo 2019-2024. Diario Oficial de la Federación, 27 de diciembre de 2021.
- Jacquelin-Andersen, P. (Comp.). (2018). El mundo indígena. Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.
- Jancsary, D., Höllerer, M. y Meyer, R. (2016). Critical analysis of visual and multimodal texts. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Methods of critical discourse studies* (pp. 180–204). SAGE.
- Jay, M. (2017). Scopic regimes of modernity revisited. En I. Heywood y B. Sandywell (Eds.), *The handbook of visual culture* (pp. 102-114). Bloomsbury.
- Jensen, K. B. (2010). *Media Convergence: The three degrees of network, mass, and interpersonal communication*. Routledge.

- Jewitt, C. (2014). An introduction to multimodality. En Jewitt, C. (Ed.), *The routledge handbook of multimodal analysis* (2ª ed.). Routledge.
- Jewitt, C. y Henriksen, B. (2016). Social semiotic multimodality. En N. Klug y H. Stöckl (Eds.), *Handbuch sprache in multimodalen kontext* (pp.145-164). De Gruyter.
- Jewitt, C. y Kress, G. (2003). *Multimodal literacy*. Peter Lang
- Jiménez, G. (2014). El proceso de desintermediación comunicativa. *Revista Internacional del Mundo Económico y del Derecho*, 7, 69-91.
- Jonsson, C. y Blåsjö, M. (2020). Translanguaging and multimodality in workplace texts and writing. *International Journal of Multilingualism*, 17(3), 361-381. <https://doi.org/10.1080/14790718.2020.1766051>
- Juchirap (5 de diciembre de 2017). Mi Gente-Juchirap, Mani Rap & Aldri Pineda (video oficial). [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/tPbwT-bIATg>
- Kearney, M. (1995). The local and the global: The anthropology of globalization and transnationalism. *Annual Review of Anthropology*, 24(1), 547-565.
- Klemm, M., y Stöckl, H. (2011). *Bildlinguistik: Standortbestimmung, Überblick, Forschungsdesiderate* [Bildlinguistik: Posicionamiento, panorama general, intereses de investigación]. En H. Diekmannshenke, M. Klemm y H. Stöckl (Eds.), *Bildlinguistik: Theorien, Methoden, Fallbeispiele* (pp. 7-18). Erich Schmidt Verlag.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Trad. N. Smilg). Paidós. (Trabajo original publicado en 1979)
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
- Kress, G. y van Leeuwen (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Arnold.
- Kristeva, J. (1986). *Word, dialogue and novel* (Trad. A. Jardine, T. Gora y L. O. Roudiez). En Moi, T. (Ed.) *The Kristeva Reader* (pp. 34-61). Columbia University Press. (Trabajo original publicado en 1966)
- Ledin, P. y Machin, D. (2017). Multi-modal critical discourse analysis. En J. Flowerdew y J. E. Richardson (Eds.), *Routledge handbook of critical discourse studies* (pp. 60–76). Routledge.

- Ledin, P. y Machin, D. (2018). *Doing visual analysis: from theory to practice*. Sage.
- Ledin, P. y Machin, D. (2019a). Doing critical discourse studies with multimodality: From metafunctions to materiality. *Critical Discourse Studies*, 16(5), 497-513. <https://doi.org/10.1080/17405904.2018.1468789>
- Ledin P. y Machin, D. (2019b). Final reply. *Critical Discourse studies*, 16(5), 50-548. <https://doi.org/10.1080/17405904.2019.1614469>
- Lee, T. K. (2015). Translanguaging and visibility: Translingual practices in literary art. *Applied Linguistics Review*, 6(4), 441-465. <https://doi.org/10.1515/applirev-2015-0022>
- Lee, T. K. y Li, W (2021). Translanguaging and multilingual creativity with English in the sinophone world. *The routledge handbook of world englishes* (pp. 558-575). Routledge.
- van Leeuwen, T. (2005). Three models of interdisciplinarity. En R. Wodak y P. Chilton (Eds.), *A new agenda in (critical) discourse analysis: Theory, methodology and interdisciplinarity*. John Benjamins Publishing.
- van Leeuwen, T. (2014). Critical discourse analysis and multimodality en C. Hart y P. Cap (Eds.), *Contemporary critical discourse studies* (pp. 281-295). Bloomsbury.
- Legrás, Horacio (2009). Texto. En M. Szurmuk y R. McKee (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 270-276). Siglo XXI Editores.
- Lenkersdorf, C. (2002). El mundo del nosotros. En E. Cohen y A. M. Martínez de la Escalera (Coords.), *Lecciones de Extranjería* (pp. 147-153). Siglo XXI Editores.
- Lewis, G., Jones, B. y Baker, C. (2012). Translanguaging: Origins and development from school to street and beyond. *Educational research and evaluation*, 18(7), 641-54.
- Lin, A. M. Y. (2019). Theories of trans/languageing and trans-semiotizing: Implications for content-based education classrooms. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 22(1), 5–16.
- Lizama Quijano, J. (2006). *La Guelaguetza en Oaxaca: Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Universidad de Castilla La Mancha.
- Lomnitz, C. (2016). *La nación desdibujada: México en trece ensayos*. Malpaso Ediciones SL.

- López Bárcenas, F. (2021). El gobierno de la 4T y los pueblos indígenas. *Tema y Variaciones de Literatura*, (57), 29-55.
- López Bárcenas, F. (Coord.). (2022). *El pensamiento indígena contemporáneo*. El Colegio de San Luis.
- López Bárcenas, F. y Espinoza Saucedo, G. (2017). *El derecho de los pueblos indígenas al desarrollo*. Asociación Nacional de Universidades Interculturales.
- López Caballero, P. (2017). *Indígenas de la nación: Etnografía histórica de la alteridad en México (Milpa Alta, siglos XVII-XXI)*. Fondo de Cultura Económica.
- López Caballero, P., Acevedo-Rodrigo, A., y Eiss, K. (2018). *Beyond alterity: Destabilizing the indigenous other in Mexico*. University of Arizona Press.
- Lüdtke, A. (1995). De los héroes de la resistencia a los coautores: "Alltagsgeschichte" en Alemania. *Ayer: La Historia de la Vida Cotidiana* (19), 49-69.
- Luis, C. A. (1 de diciembre de 2016). El arte urbano de Poeta Latas un motivo para reencontrar la identidad Juchiteca. Cortamortaja. Recuperado el 6 de septiembre de 2019 de <https://www.cortamortaja.com.mx/el-istmo/2496-identidad-juchiteca>
- Malagoli, E. S. (1996). Enfoques etnohistóricos en la aculturación y sincretismo en las asociaciones indígenas. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 17(39), 59-68.
- Maldonado Alvarado, B. (2011). *Comunidad, comunalidad y colonialismo en Oaxaca, México: La nueva educación comunitaria y su contexto*. Colegio Superior para la Educación Integral Intercultural de Oaxaca.
- Marsh, H. (2020). "Our Culture's Not for Sale!": Music and the Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca in Mexico. *Bulletin of Latin American Research*, 40(3), 416-431.
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* (2ª ed.). Ediciones G. Gili.
- Martín Barbero, J. (2004). Nuestra excéntrica y heterogénea modernidad. *Estudios Políticos*, (25), 115-134.
- Martín Barbero, J. (2017). *Jóvenes: Entre el palimpsesto y el hipertexto*. NED Ediciones.
- Martinec, R. y Salway, A. (2005). *Visual Communication*, 4(3), 337-371.
- Martínez González, R. (2011). *El Nahualismo*. Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

- Martínez-Laguna, N., Sánchez-Salazar, M. T., y Casado Izquierdo, J. M. (2002). Istmo de Tehuantepec: un espacio geoestratégico bajo la influencia de intereses nacionales y extranjeros. Éxitos y fracasos en la aplicación de políticas de desarrollo industrial (1820-2002). *Investigaciones Geográficas*, (49), 118-135.
- Martínez Luna, J. (2013). *Textos sobre el camino andado* (Vol. 1). Coalición de Maestros y Promotores Indígenas de Oaxaca, A. C. (CMPIO)/Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño, A. C. (CAMPO)/Coordinación Estatal de Escuelas de Educación Secundaria Comunitaria Indígena (CEEESCI)/Colegio Superior para la Educación Integral Intercultural de Oaxaca (CSEIIO).
- Martínez Vásquez, V. R. (2007). *Autoritarismo, movimiento popular y crisis política: Oaxaca 2006* (2ª ed.). Instituto de Investigaciones Sociológicas de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño y Servicios para la Educación Alternativa.
- Mavengano, E. y Muchativugwa, L. H. (2020). The translingual subjects: Shaping identities and deconstructing rainbowism in One Foreigner's Ordeal. *Literator*, 41(1), 1-11. <https://doi.org/10.4102/lit.v41i1.1691>
- Mayr, A. (2016). Multimodal critical discourse analysis (MCDA) en N. M. Klug y H. Stöckl (Eds.), *Handbuch Sprache im Multimodalen Kontext* (pp. 261-276). De Gruyter.
- Mazzaferro, G. (2018). *Translanguaging as everyday practice*. Springer.
- McKee, A. (2003). *Textual Analysis: A Beginner's Guide*. Sage.
- Merry, S. (2006). Transnational human rights and local activism: Mapping the middle. *American Anthropologist*, 108(1), 38-49.
- Mignolo, W. (2002). The geopolitics of knowledge and the colonial difference. *South Atlantic Quarterly*, 101(1), 57-96.
- Mignolo, W. D. (2007a). Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*, 21(2), 449-514.
- Mignolo, W. D. (2007b). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa.
- Mignolo, W. D. y Walsh, C. E. (2018). *On decoloniality: Concepts, analytics, and praxis*. Duke University Press.
- Milenio (1 de diciembre de 2018). AMLO recibe Bastón de Mando en el Zócalo. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/qzmUgqoxQXw>

- Mills, K. A., y Dooley, J. (2019). Sensory ways to indigenous multimodal literacies: Hands and feet tell the story en J. Rennie y H. Harper (Eds.), *Literacy Education and Indigenous Australians* (pp. 33-50). Springer.
- Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual (Trad. P. García Segura). Paidós. (Trabajo original publicado en 1999)
- Mirzoeff, N. (2011). The right to look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473-496.
- Moncada, M. (2020). El señor del monte y la resistencia indígena: La danza del tigre y el venado. En A. C. Quiñones Aguilar (Ed.), *Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Montemayor, C. (2021). Pasado y presente de la escritura en lenguas indígenas. En C. Montemayor y D. Frischmann (Eds.), *Palabras de los seres verdaderos: Antología de escritores actuales en lenguas indígenas* (pp. 8-15). University of Texas Press.
- Mopoho, R. (1997). Vernacularisation et traduction des textes pragmatiques en Afrique. *TTR*, 10(1), 245-261. <https://doi.org/10.7202/037286ar>
- Nahmad Sitton, S. (1992) Los quinientos años de dominación y colonialismo y los pueblos étnicos de México. *Estudios sociológicos: Transformaciones de la vida rural y poder local*, 10(30), 651-675.
- Nahón, A. (2017). *Imágenes en Oaxaca: Arte, política y memoria*. Cátedra Interinstitucional Universidad de Guadalajara; CIESAS; Jorge Alonso.
- National Galleries Scotland. (s.f.). *Assemblage*. Recuperado el 14 de mayo de 2019 de <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/assemblage>
- Navarrete, F. (s.f.) Cómo los historiadores mexicanos “vencieron” a los indios. *Noticonquista*. Recuperado el 19 de noviembre de 2020 de <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/2653/2651>
- Navarro Trujillo, M. L. y Linsalata, L. (2020). Más allá de la retórica anti-neoliberal: ofensiva extractivista y megaproyectos en tiempos de la Cuarta Transformación. *Bajo el volcán. Revista del posgrado de Sociología, BUAP* 1(2), 320-366.
- Nederlandse Omroep Stichting. (10 de septiembre de 2017). *Dodental na aardbeving in Mexico loopt verder op [Aumenta el número de muertos tras el terremoto de México]*. Recuperado el 14 de octubre de 2020 de <https://nos.nl/artikel/2192233-dodental-na-aardbeving-in-mexico-loopt-verder-op.html>
- Nikolajeva, M. y Scott, C. (2000). The dynamics of picturebook communication. *Children’s Literature in Education*, 31(4), 225-239.

- Norris, S. (2004). *Analyzing multimodal interaction: A methodological framework*. Routledge.
- Notimex. (19 de julio de 2012). Promueven bienal de artes indígenas. *El Economista*. Recuperado el 16 de noviembre de 2021 de <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Promueven-bienal-de-artes-indigenas--20120719-0130.html>
- Nouzeilles, G. (2016). Arquitectura del fotolibro: Escritura e imagen. *Outra travessia*, (21), 127-144.
- O'Halloran, K. L. (2012). Análisis del discurso multimodal. (Trad. C. G. D'Angelo). *Revista de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED)*, 12(1), 75-91.
- Olivé, L. (2004) *Interculturalismo y justicia social: Autonomía e identidad cultural en la era de la globalización*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olivos Santoyo, L. N. (2020). Etnicidades centradas y descentradas: Una propuesta desde la perspectiva relacional para la comprensión de procesos étnicos contemporáneos. *Entre Diversidades*, 7,2(15), 194-221. <https://doi.org/10.31644/ED.V7.N2.2020.A07>
- Ordóñez, M. J. (2000). El territorio del estado de Oaxaca: Una revisión histórica. *Investigaciones Geográficas*, (42), 67-86.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (25 de enero de 2019). Presentación del año internacional de las lenguas indígenas. <https://es.unesco.org/news/presentacion-del-ano-internacional-lenguas-indigenas-2019>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (28 de febrero de 2020). El próximo decenio de las lenguas indígenas (2022-2032) se centrará en los derechos humanos de sus hablantes. <https://es.unesco.org/news/proximo-decenio-lenguas-indigenas-2022-2032-se-centrara-derechos-humanos-sus-hablantes>
- Organización Internacional del Trabajo. (2014). Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales. Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Oficina Regional para América Latina y el Caribe de la OIT.

- Organización Internacional del Trabajo. (2019). Convenio número 169 de la OIT (Presentación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos). Comisión Nacional de Derechos Humanos.
- Orobitg, G., Martínez Mauri M., Canals, R., Celigueta, G., Gil García, F. M., Gómez Ruiz, S., Izard, G., López García, J., Muñoz Morán, O., Pérez Galán, B. y Pitchard, P. (2021). Los medios indígenas en América Latina: Usos, sentidos y cartografías de una experiencia plural. *Revista de Historia*, (83), 132-164.
- Osborne, P. (2008). Modernidad. En M. Payne (Comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* (Trad. P. Wilson) (pp. 474-478). Paidós. (Trabajo original publicado en 1996)
- Panofsky, E. (2021). *Estudios sobre iconología*. Titivilus. (Trabajo original publicado en 1962)
- Pardo, N. G., y Forero, N. C. (2016). *Introducción a los estudios del discurso multimodal*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pardo Brüggmann, M. T. y Acevedo M. L. (2013). *La dinámica sociolingüística en Oaxaca: Los procesos de mantenimiento o desplazamiento de las lenguas indígenas del estado*. (Vol. 1). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Pérez Ruiz, M. L. (2019). ¡Todos somos zapatistas! Alianzas y ruptura entre el EZLN y las organizaciones indígenas de México. *Instituto Nacional de Antropología e Historia*.
- Pérez Ruiz, M. L. y Valladares de la Cruz, L. R. (Coords.). (2017). *Juventudes indígenas: De hip hop y protesta social en América Latina*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pérez Vejo, T. (2003). La construcción de las naciones como problema historiográfico: El caso del mundo hispánico. *Historia Mexicana*, 8(2), 275-311.
- Pérez Vejo, T. (2012). Historia, antropología y arte: Tres sujetos, dos pasados y una sola nación verdadera. *Revista de Indias*, 72(254), 67-92.
- Petit, M. (2015). *Leer el mundo: Experiencias actuales de transmisión cultural* (Trad. V. Waksman). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2014)
- Petroni, M. C. A. (2007). La tradición indígena y la APPO [Sesión de conferencia]. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, México.



Recuperado el 20 de septiembre de 2019 de <https://www.aacademica.org/000-066/1181>

- Pineda, I. (2018). Chupa laxidua'. Dos es mi corazón. Irma Pineda para niños (Selección y comentarios Elisa Ramírez Castañeda). Secretaria de Cultura del Gobierno de México.
- Pineda, R. (2012). El Congreso Indigenista de Pátzcuaro, 1940, una nueva apertura en la política indigenista de las Américas. *Baukara*, (2), 10-28.
- Prada, R. (2012). ¿Qué se entiende por colonialismo, descolonización y colonialidad? En M. Sarzuri-Lima (Coord.) Escenarios (des)colonizadores (pp. 41-47). Instituto Internacional de Integración Convenio Andrés Bello.
- Preyer, G. (2016). Una interpretación de la globalización: Un giro en la teoría sociológica. (Trad. L. Rayas). *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 61(226), 61-87.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. En H. Bonilla (Ed.), *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-447). FLACSO; Tercer Mundo Editores; Ediciones Libri Mundi.
- Rabinovich, S. (2009). Alteridad. En M. Szurmuk y R. McKee (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 43-46). Siglo XXI Editores.
- Ramírez Castañeda, E. (2006). *La educación indígena en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez Castañeda, E. (2021). (Coordinación, selección, notas y versiones en español). *Mitos y cuentos indígenas de México*. Fondo de Cultura Económica.
- Reina, L. (2004). *Caminos de luz y sombra: historia indígena de Oaxaca en el siglo XIX*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Rendón Monzón, J. J. (2003) *La comunalidad: Modo de vida en los pueblos indios* (Con la colaboración de Manuel Ballesteros Rojo). Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Restrepo, E., Walsh, C., y Vich, V. (2013) *Práctica crítica y vocación política: Pertinencia de Stuart Hall en los estudios culturales latinoamericanos*. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Comps.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp.7-15). Corporación Editora Nacional.
- de los Reyes, A. (1991). *Manuel Gamio y el cine*. (Colección de Arte, Vol. 45). Universidad Nacional Autónoma de México.

- Richard, N. (1993). Alteridad y descentramiento culturales. *Revista Chilena de Literatura*, (42), 209-215.
- Ríos Llamas, C. (2019). Tap-Tap y moto-taxis en Haití: Transporte y formas de vida en la precariedad. *Anuario de espacios urbanos, historia, cultura y diseño* (16), 57-78. <https://doi.org/10.24275/YSNC5636>
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Robles, B. (2015). "Más al Norte (xlha naä). Proyecto a desarrollar. [Manuscrito inédito]
- Robles, B. (Baldo Robles). (12 de octubre de 2016). De la serie la casa de viento-capítulo II: tslaa naa (más al norte) [Publicación de Facebook] <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10202021524416783&set=>
- Robles, B. (2020). La casa del viento (Loo litz bee) 2011-2017. <https://baldorobles.wixsite.com/fotografia/la-casa-del-viento>
- Rodríguez, I. (2009). Sulbaternismo. En M. Szuruk y R. McKee (Coords.), *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos* (pp. 255-260). Siglo XXI Editores.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Sage.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Debate
- Salazar Sotelo, F. (1991). De la cultura popular a la cultura de masas en México (la ciudad de México en la década de los ochenta). *Sociológica: Revista del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana*, 6(15), 189-208.
- Sánchez Dettmer, M. (2015). El "Nacionalismo Revolucionario" de Lázaro Cárdenas (1934-1940). En G. Castillo y M. Pilatowsky (Coords.), *Los intelectuales y la configuración de los imaginarios mexicanos* (pp. 219-234). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Saukko, P. (2003). *Doing research in cultural studies: An introduction to classical and new methodological approaches*. Sage.
- Schmidt, R./AFP (12 de septiembre de 2017). Death toll from Mexico earthquake jumps to 90. *The Jakarta Post*. Recuperado el 9 de marzo de 2021 de <https://www.thejakartapost.com/multimedia/2017/09/12/death-toll-from-mexico-earthquake-jumps-to-90.html>
- Schrader-Kniffki, M. (2021). Paisajes lingüísticos y comodificación de la "autenticidad" indígena en México. En J. Montemayor Gracia y M. Schrader-Kniffki (Eds.),

- Espacios de contacto en la hispanofonía: Español y lenguas indígenas en el mundo globalizado (pp. 165-200). Peter Lang.
- Scollon, R. (2001). Acción y texto: para una comprensión conjunta del lugar del texto en la (inter)acción social, el análisis mediato del discurso y el problema de la acción social. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de Análisis Crítico del discurso*. Gedisa.
- Sedeño Valdellós, A., Rodríguez López, J. y Roger Acuña, S. (2016). El videoclip posttelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético. *Revista Latina de Comunicación Social*, (71), 332-348. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1098>
- Seif, N. y Rojas-Lizana, S. (2021). El translenguaje en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*: Una lectura decolonial. *Bulletin of Spanish Studies*, 98(1), 127-150. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1877441>
- Seminario de Fotografía Contemporánea. (2011). Convocatoria al Seminario de Fotografía Contemporánea 2011, Oaxaca México [Archivo en PDF, Publicado por JLSantiago el 20 de mayo de 2011]. Sobre la fotografía. Recuperado el 4 de diciembre de 2020 de <https://www.sobrelafotografia.com/2011/05/20/seminario-de-fotografia-contemporanea-2011-oaxaca-mexico/>
- Sieber, C. (2006). La transformación de la modernidad en discursos latinoamericanos recientes. En A. de Toro (Ed.), *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica* (pp. 45-60). Iberoamericana Vervuert.
- Silva-Díaz, M. C. (2005). *La metaficción como un juego de niños: Una introducción a los álbumes metaficcionales*. Banco del Libro.
- Silva Souza, A. L. (2011). *Letramentos de Reexistência: Poesia, grafite, música, dança: Hip hop. Parábola*.
- Sistema de Información Cultural. (22 de marzo de 2020). Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo. Gobierno Federal de México. [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table\\_id=103](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=103)
- Sistema de Información Cultural. (s.f.-a). Bibliotecas DGB en Oaxaca. Gobierno Federal de México. Recuperado el 14 de noviembre de 2019 de [https://sic.gob.mx/?table=rnbp&estado\\_id=20](https://sic.gob.mx/?table=rnbp&estado_id=20)
- Sistema de Información Cultural. (s.f.-b). Bibliotecas en Oaxaca. Gobierno Federal de México. Recuperado el 14 de noviembre de 2019 de [https://sic.gob.mx/?table=otra\\_bib&estado\\_id=20](https://sic.gob.mx/?table=otra_bib&estado_id=20)

- Sistema de Información Cultural. (s.f.-c). Casas y centros culturales en Oaxaca. Gobierno Federal de México. Recuperado el 14 de noviembre de 2019 de [https://sic.gob.mx/?table=centro\\_cultural&estado\\_id=20](https://sic.gob.mx/?table=centro_cultural&estado_id=20)
- Sistema de Información Cultural. (s.f.-d). Museos. Gobierno Federal de México. Recuperado el 14 de noviembre de 2019 de [https://sic.gob.mx/?table=museo&estado\\_id=20](https://sic.gob.mx/?table=museo&estado_id=20)
- Somerville, J. y Faltis, C. (2019). Dual languaging as strategy and translanguaging as tactic in two-way dual language programs. *Theory Into Practice*, 58(2), 164-175.
- Songfacts. (s.f.). God Save The Queen by Sex Pistols. This was originally called ‘No Future’. The band played it live and recorded a demo version with that title, but [Comentario en el foro] Songfacts. Recuperado el 7 de septiembre de 2020 de <https://www.songfacts.com/facts/sex-pistols/god-save-the-queen>
- Sosa Suárez, M. y Henríquez Bremer, C. (Coords.). (2012). Instituto Nacional Indigenista/ Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1948-2012. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- de Souza, L. M. T. M. (2005). The ecology of writing among the Kashinawá: Indigenous multimodality in Brazil. En S. Canagarajah (Ed.), *Reclaiming the local in language policy and practice* (pp. 73-95). Routledge.
- Spitzmüller, J. y Warnke, I. H. (2011). Discourse as a “linguistic object”: Methodical and methodological delimitations. *Critical Discourse Studies*, 8(2), 75-94. <https://doi.org/10.1080/17405904.2011.558680>
- Stavenhagen, R. (1968). Clases, colonialismo y aculturación. Ensayo sobre un sistema de relaciones interétnicas en Mesoamérica. Cuadernos del Seminario de Integración Social Guatemalteca 19. Ministerio de Educación de Guatemala. (Trabajo original publicado en 1963)
- Stavenhagen, R. (2013). La política indigenista del Estado mexicano y los pueblos indígenas en el siglo XX. En B. Baronnet, y M. Tapia Uribe (Coords.) *Educación e interculturalidad: Política y políticas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Stöckl, H., Caple, H., y Pflaeging, J. (Eds.). (2020). *Shifts toward image-centricity in contemporary multimodal practices*. Routledge.
- Suckaer, I. (2017). *Arte indígena contemporáneo: Dignidad de la memoria y apertura de cánones* (Trad. E. Hamovitch y T. Huntington). SAMSARA; FONCA.

- Susi, A. (2010). La guerrilla de las imágenes: EZLN y fotografía. *Confluente: Rivista di Studi Iberoamericani*, 2(2), 146-160.
- The Telegraph. (9 de septiembre de 2017). Mexico deals with earthquake aftermath as it awaits Hurricane Katia. The Telegraph. Recuperado el 9 de marzo de 2021 de <https://www.telegraph.co.uk/news/2017/09/09/mexico-deals-earthquake-aftermath-awaits-hurricane-katia-pictures/remains-graffiti-surrounded-rubble-buildings-knocked-onthursday>
- Terborg, R. y Landa, L. G. (2011). La máxima facilidad compartida como presión determinante. En R. Terborg y L. G. Landa (Coords.), *Muerte y vitalidad de lenguas indígenas y las presiones sobre sus hablantes* (pp. 259-273). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Terborg, R., Velázquez, V. y Trujillo Tamez, I. (2015). Discursos del pasado y actitudes hacia los hablantes indígenas. En R. Terborg, A. Alarcón y L. Neri (Coords.), *Lengua española, contacto lingüístico y globalización* (pp. 97-116). Universidad Nacional Autónoma de México.
- de Toro, A. (2004). Hacia una teoría de la cultura de la “hibridez” como sistema científico transrelacional, “transversal” y “transmedial”. *Estudios Literarios & Estudios Culturales: Nuevo Texto Crítico*, 13/14, (25/26), 275-329.
- de Toro, A. (Ed.) (2006). *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “Hibridez” y “Globalización”*. Iberoamericana Vervuert.
- del Val, N. J. y Guasch, A. M. (2020). Indigenismo(s)/indigeneidad: Hacia una soberanía de lo visual. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 7(1), 1-12.
- Valerio, R. (2015). *Atardecer en la maquiladora de utopías. Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca* (3ª ed). Editorial 1450.
- Valladares de la Cruz, L. (2017). El despojo de los territorios indígenas y las resistencias al extractivismo minero en México. *E-cadernos Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra*, (28), 21-45. <https://doi.org/10.4000/eces.2291>
- Vargas Plata, I. (2019). Los huecos del agua. Arte actual de pueblos originarios. Museo Universitario del Chopo. *Cultura UNAM* <http://www.chopo.unam.mx/exposiciones/LosHuecosDelAgua.html>
- Vasquez Jimenez, E. (2019). [Comentario en Mi Gente - Juchirap, Mani Rap & Aldri Pineda (videoclip oficial)]. YouTube. <https://youtu.be/tPbwT-bIATg>

- Villagómez Velázquez, Y. y Gómez Martínez, E. (2020). Los recursos hídricos en las regiones indígenas de México. *Región y Sociedad*, 32, 1-26. <https://doi.org/10.22198/rys2020/32/1288>
- Villoro, L. (1950). Los grandes momentos del indigenismo en México. El Colegio de México.
- Vizcaíno Guerra, F. (2004). El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo. Universidad Autónoma Nacional de México.
- Vogel, S. y García, O. (2017). Translanguaging. *Oxford research encyclopedia of education*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.181>
- Wade, P. (2000). Raza y etnicidad en Latinoamérica. Editorial Abya Yala.
- Wallerstein, I. (2005). El sistema-mundo moderno como economía-mundo capitalista: Producción, plusvalía y polarización. En *Análisis de sistemas-mundo: Una introducción* (Trad. C. D. Schroeder). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 2004)
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Comps.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 47-62). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Warnke, I. H y Spitzmüller, J. (2008). *Methoden der Diskurslinguistik: Grundlagen un Verfahren einer Sprachwissenschaft jenseits textueller Grenzen* [Métodos de lingüística del discurso: Fundamentos de la ciencia del lenguaje más allá de los límites textuales]. En I. Warnke y J. Spitzmüller, *Methoden der Diskurslinguistik: Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen ebene* (pp. 3- 54). De Gruyter.
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice: Learning as a social system*. Cambridge University Press.
- Wilson, P. y Stewart, M. (Eds.). (2020). *Global indigenous media: Cultures, poetics, and politics*. Duke University Press.
- Wodak, R. (2011). Complex texts: Analysing, understanding, explaining and interpreting meanings. *Discourse Studies*, 12 (5), 623-633.

- Wodak, R. y Meyer, M. (2003). *Critical discourse analysis: History, agenda, theory and methodology*. En G. Weiss y R. Wodak, *Critical discourse analysis: theory and interdisciplinarity*. Palgrave MacMillan.
- Wortham, E. (2013). *Indigenous media in Mexico: Culture, community, and the state*. Duke University Press.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.
- Zavala, J. C. (13 de diciembre de 2019). Oaxaca registra 333 conflictos agrarios este 2019. *El Universal*. Recuperado el 22 de febrero de 2021 de <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/seguridad/30-12-2019/gobierno-federal-y-estatal-atienden-333-conflictos-agrarios-de-este-2019-en>
- Zavala, L. (2007). *Manual de análisis narrativo: Literario, cinematografía, intertextual*. Trillas.
- Zhao, S., Djonov, E., Björkvall, A., y Boeriis, M. (2017). *Advancing multimodal and critical discourse studies*. Taylor & Francis.
- Zimmermann, K. (2004). El español en contacto con otras lenguas. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 2(4), 19-39.
- Zires, M. (2009). Estrategias de Comunicación y Acción Política: Movimiento Social de la APPO-2006. En V. R. Martínez (Coord.), *La APPO: ¿Rebelión o movimiento social?* (pp. 161-198). Instituto de Investigaciones Sociológicas de la Universidad Autónoma Benito Juárez.
- Zolla, C. y Zolla Márquez, E. (2004). *Los pueblos indígenas de México: 100 preguntas*. Universidad Nacional Autónoma de México.

## **Anexos**



## Anexo 1: Corpus

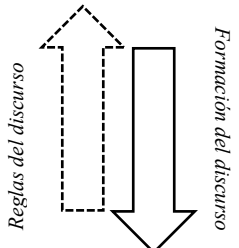
Título de la obra	Mi gente	Himno a Kontoy	Loö Litz Beë / La casa del viento	¿Ni tĩ juu Ki'i? ¿Acertarás?
<b>Autores</b>	Canción: <i>Juchirap</i> (Jopi, Tony y Lenin), ManiRap y Aldri Pineda Video: Edson Caballero Trujillo	Octavio Aguilar	Baldomero Robles	Eleuterio Xagaat García Hernández
<b>Año de producción</b>	2017	2014-2018	2011-2017	2018
<b>Lugar</b>	Juchitán de Zaragoza (Istmo de Tehuantepec)	Santiago Zacatepec, Sierra Mixe (Sierra Norte de Oaxaca)	San Pedro Cajonos, Sierra Zapoteca (Sierra Norte de Oaxaca)	Temextitlán, Chinantla alta
<b>Medio</b>	Audiovisual	Múltiple: serigrafía, audiovisual, montaje	Fotografía	Fotografía, dibujo digital
<b>Descripción</b>	Video musical de <i>rap</i> grabado en la Séptima Sección de Juchitán después del terremoto de 2017.	Instalación y acción de parches en serigrafía con medios gráficos y audiovisuales.	Serie fotográfica dividida en tres Capítulos.	Fotolibro o Libro álbum infantil bilingüe.
<b>Lengua</b>	<i>Diidxazá</i> (Zapoteco de la planicie costera)	<i>Ayuuk</i> (Mixe medio del este)	<i>Ditse'</i> (Zapoteco serrano del sureste bajo)	<i>Juu jmií o jmiih dzä mo</i> (Chinanteco de Temextitlán)
<b>En línea</b> (última visita junio, 2021)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=IBuCxaxM3PQ">https://www.youtube.com/watch?v=IBuCxaxM3PQ</a>	<a href="https://octavioaguilar8.blogspot.com/2018/07/ayuuk-not-dead.html?view=flipcard">https://octavioaguilar8.blogspot.com/2018/07/ayuuk-not-dead.html?view=flipcard</a>	<a href="https://baldorobles.wixsite.com/fotografia/la-casa-del-viento">https://baldorobles.wixsite.com/fotografia/la-casa-del-viento</a>	<a href="https://xagaat.wordpress.com/2019/10/08/ni-ti-juu-kii/">https://xagaat.wordpress.com/2019/10/08/ni-ti-juu-kii/</a>

## Anexo 2: Esquema de Análisis Lingüístico Discursivo Multinivel

### 2.1 Estrato o capa intratextual

<b>Estrato o capa intratextual</b> (textos)	Análisis de orientación textual	Estructura visual del texto	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Layout/Diseño</li> <li>• Tipografía</li> <li>• Relación Texto-Imagen</li> <li>• Materialidad/Portadores de texto</li> </ul>
		Macroestructura: tema del texto	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Campos léxicos</li> <li>• Campos metafóricos</li> </ul>
		Mesoestructura: tema o tópicos en partes del texto	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Líneas de oposición léxica</li> <li>• Desarrollo de tópicos</li> <li>• Estrategias /Funciones textuales</li> <li>• Tipo de texto</li> </ul>
	Análisis orientado a las proposiciones	Microestructura: proposiciones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sintaxis</li> <li>• Figuras retóricas</li> <li>• Lexemas metafóricos</li> <li>• Significados sociales, expresivos, deónticos</li> <li>• Presuposiciones</li> <li>• Implicaturas</li> <li>• Actos de habla</li> </ul>
	Análisis orientado a las palabras	Varias palabras	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Palabras clave</li> <li>• Palabras estigma</li> <li>• Nombres</li> <li>• Imágenes Ad-hoc</li> </ul>

## 2.2 Estrato o capa de los agentes

<b>Estrato o capa de los agentes</b> (actores)  	Roles de interacción	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Autor</li> <li>• Destinatarios anticipados</li> </ul>
	Posición discursiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estratificación social /poder</li> <li>• Comunidades discursivas</li> <li>• Ideology brokers</li> <li>• Voz</li> <li>• Verticalidad</li> </ul>
	Medialidad	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Medio</li> <li>• Forma comunicativa</li> <li>• Dominios de comunicación</li> <li>• Patrones textuales</li> </ul>

## 2.3. Estrato o capa transtextual

<b>Estrato o capa transtextual</b> (conocimiento)	Análisis de orientación discursiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Intertextualidad</li> <li>• <i>Schemata (frames/scripts)</i></li> <li>• Protofiguras semánticas del discurso</li> <li>• <i>Topoi</i></li> <li>• Simbolismo social</li> <li>• Órdenes de indexicalidad</li> <li>• Historicidad</li> <li>• Ideologías/ Mentalidades</li> <li>• Contexto social y político</li> </ul>
--	------------------------------------	---






*Nota.* Traducción del esquema DIMEAN de J. Spitzmüller e I. H. Warnke de la versión en inglés (Spitzmüller y Warnke, 2011). En la presentación integral del modelo de análisis, los autores colocan los estratos de manera inversa, el estrato transtextual en la parte superior, seguido del estrato de los agentes y el estrato intratextual abajo. Aquí se presentan según el ordenamiento sugerido para el análisis: estrato intratextual, de los agentes y transtextual.

### Anexo 3: Fragmento de transcripción de *Mi gente*











Se muestra la transcripción del corte 72 (3m04s) al 105 (4m50s) incluye la *secuencia instrumental* en el corte 82. Incluyendo marcadores de tiempo en *fps* (cuadros por segundo) y la duración en segundos (sec.)

Símbolos utilizados:

- ¡ corte directo de entrada
- ! corte directo de salida
- < *fade in*
- > *fade out*
- [♪] música
- [♂] voz masculina
- [Tony] nombre del cantante



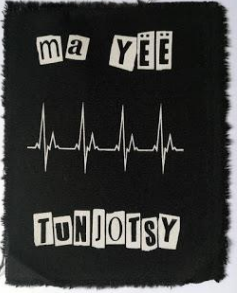


72	¡00;03;04;01 - 00;03;15;12! [341 f] 11.37 sec.		[♪ ♂ Tony] Sueño con que somos grandes mientras le digo al sol detente // Que alumbre al insaciable que quiere un cambio en su gente Sueño que los niños nunca crecen // Que solo disparan las pistolas de juguete
73	¡00;03;15;13 - 03;20;03! [140 f] 4.67 sec.		[♪ ♂ Tony] Sueño que sueñan que siempre vencen Y que la vida no se arrebató ya a los vein-
74	<00;03;20;04 - 00;03;25;05> [151 f] 5.03 sec.		[♪ ♂ off] -te // Sueño que la fábrica de bala(s) hacen crayones. Sueño que la industria de armas hace ba-
75	<00;03;25;06 - 00;03;29;01! [115 f] 3.83 sec.		[♪ ♂ Tony] -lones Muchas razones tienen las canciones
76	¡00;03;29;02 - 00;03;32;18! [106 f] 3.53 sec.		[♪ ♂] Avioncito de papel sobre las casas de cartones

77	<00;03;32;19 - 0;03;36;15> [116 f] 3.87 sec.		[♫ ♂ off Tony] Va inspirando al niño de ese rincón A los pequeños
78	<00;03;36;16 - 00;03;40;22> [126 f] 4.20 sec.		que crecen sin atención A cada sueño que parece muy cabrón
79	<00;03;40;23 - 00;03;43;29> [96 f] 3.20 sec.		[♫ ♂ off Tony] A los que mueren queriendo ser <i>Ricky Ricón</i> .
80	<00;03;44;00 - 00;03;46;26< [86 f] 2.87 sec.		[♫ ♂ Tony] Esta es la esquina donde apunta el dolor.
81	<00;03;46;27 - 00;03;50;03> [96 f] 3.20 sec.		[♫ ♂ off Tony] Ésta es la esquina donde zumban y matan.
82	<00;03;50;04 - 00;04;06;15! [491 f] <b>16.37 sec.</b>		[♫ ♂ off Tony] Será que cada padre es un borrachón. Ésta es la esquina donde falta el amor.  <i>Secuencia instrumental</i> [♫]
83	¡00;04;06;16 - 00;04;10;12! [116 f] 3.87 sec.		[♫ ♂ Mani]  <i>Ruuya' ni cayaca, ñacaladxe' ñaca ti bacaanda'.</i> <i>Ndinga dxandi'</i>
84	<00;04;10;13 - 00;04;15;01 [138 f] 4.60 sec.		[♫ ♂ Mani]  <i>zacaca cabani cheri'.</i> <i>Ca baduxcuidi ma' qué</i>
85	¡00;04;15;02 - 00;04;17;18! [76 f] 2.53 sec.		[♫ ♂ Mani]  <i>ruzubaca' diidxa' pa' qué chu'dxica...</i>





86	¡00:04;17;19 - 04;19;01! [42 f] 1.40 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>...zaluxeca'</i>
87	¡00:04;19;02 - 00:04;20;21! [49 f] 1.63 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>Ra lidxiguiiba'.</i>
88	¡00:04;20;22 - 00:04;23;00! [68 f] 2.27 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>Dxiqne ridi'dica' ra lidxi</i>
89	¡00:04;23;01 - 00:04;23;10! [9 f] 0.30 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>bi-</i>
90	¡00:04;23;11 - 00:04;23;16! [5 f] 0.17 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>nni</i>
91	¡00:04;23;17 - 00:04;23;22! [5 f] 0.17 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>Yanna nuu lindaa ti binni</i>
92	<[de blancos] 00:04;23;23 - 00:04;26;16 [83 f] 2.77 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>ma' rid-</i>
93	¡00:04;26;17 - 00:04;27;22! [35 f] 1.17 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>xibi</i>
94	¡00:04;27;23 - 00:04;28;20! [27 f] 0.90 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>ra puente chapa</i>
95	¡00:04;28;21 - 00:04;29;05! [14 f] 0.47 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>rru</i>


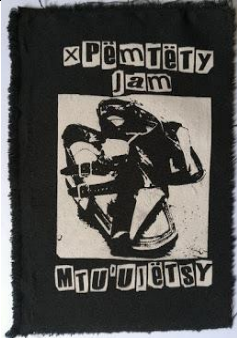

96	;00;04;29;06 - 00;04;29;25! [19 f] 0.63 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>Ribeza ca' laanu, pa' xtubi zeedanu za</i>
97	;00;04;29;26 - 00;04;32;00! [64 f] 2.13 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>xhaca' xtinu</i>
98	;00;04;32;01 - 00;04;33;09! [38 f] 1.27 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>Guidxiguié' nga guiranu.  Riquiñe' guachaanu que</i>
99	;00;04;33;10 - 00;04;36;01! [81 f] 2.70 sec.		[♫ ♂ Mani]
100	<00;04;36;02 - 00;04;38;27> [85 f] 2.83 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>/ ti guibaninu sicarú pa' co' / paca  guendanadxaba', laa-</i>
101	<00;04;38;28 - 00;04;41;16> [78 f] 2.60 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>nu zunitilú</i>
102	<00;04;41;17 - 00;04;42;22! [35 f] 1.17 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>Laanu zunitilú.</i>
103	;00;04;42;23 - 00;04;44;13! [50 f] 1.67 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>La</i>
104	;00;04;44;14 - 00;04;46;16! [62 f] 2.07 sec.		[♫ ♂ Mani] <i>anu zunitilú</i>
105	;00;04;46;17 - 00;04;50;14! [117 f] 3.90 sec.		[♫ ♂ Lenin] <i>se cayó la casa, pero no la fe suena  guenda nabani</i>

**Anexo 4: Transcripción e iconografía de *Himno a Kontoy***

<p>1.1</p>	<p>MëJTSëTS/NTety/[Fig.]/KONK OY  <i>Grande era Kontoy</i>          [“Grande era/es nuestro padre Kontoy”]           Cabeza del rey Kontoy</p>	 <p>Iconografía que muestra la cabeza del rey Kontoy con el texto 'MëJTSëTS NTety' arriba y 'KONK OY' abajo.</p>
<p>1.2</p>	<p>MëJTS ja/ KyUTuJKN/[Fig.]/IJTSYË  <i>Grande era su poder</i>           Bastón de mando empuñado</p>	 <p>Iconografía que muestra un bastón de mando empuñado con el texto 'MëJTS ja' y 'KYUTUJKN' arriba y 'IJTSYË' abajo.</p>
<p>1.3</p>	<p>ma YËË/[Fig.]/ TuNJOTSY  <i>Entre cerros</i>           Frecuencia cardíaca</p>	 <p>Iconografía que muestra una línea de frecuencia cardíaca con el texto 'ma YËË' arriba y 'TUNJOTSY' abajo.</p>
<p>1.4</p>	<p>Ma YËË/[Fig.]/KOpkJOTSY  <i>Entre montañas</i>           Kanji (ideograma japonés) de “montaña”</p>	 <p>Iconografía que muestra el ideograma japonés de montaña con el texto 'ma YËË' arriba y 'KOPkJOTSY' abajo.</p>
<p>2.1</p>	<p>YaTSëTS N'AP / [Fig.]/TSYËNay  <i>ahí vivieron nuestros ancestros</i>          [“Aquí vivieron nuestros ancestros”]           Huehueteotl, Deidad náhuatl del fuego</p>	 <p>Iconografía que muestra la cabeza de Huehueteotl con el texto 'YaTSëTS N'AP' arriba y 'TSYËNay' abajo.</p>



















<p>2.2</p>	<p>ZACHILaTS/maY Jä'äy/TSyONyë/Ma'aTË/Të yAJk/OKaNëy</p> <p><i>De Zaachila salió mucha gente que querían matarlos</i></p> <p>[“De Zaachila salió mucha gente, los que querían matarlo”]</p> <p>[Sin Figura]</p>	
<p>2.3</p>	<p><i>no se acobardaron</i></p> <p>käJ/[Fig.]/T'JINKUWakëy</p> <p>[Sin traducción en la tesis de Aguilar]</p> <p>Puño cerrado en alto</p>	
	<p>käJ/[Fig.Gandhi] T'JINKUXaJëy</p> <p>[Sin traducción en la tesis de Aguilar.]</p> <p>Este parche no aparece en la versión electrónica de <i>Himno a Kontoy</i> pero se puede ver en las exhibiciones, colocado al azar entre los otros parches que forman el conjunto.</p>	
<p>4.1</p>	<p>ITS/ NI AOY/[Fig.]/ NI aTSIP</p> <p><i>ni por las buenas, ni por las malas</i></p> <p>Pasamontañas sobre mirada de Emiliano Zapata</p>	









<p>4.2</p>	<p><i>arreglen sus cosechas</i>  xPëmTëTy/ Jam /[Fig.]/ MKAmëTSY  [“Preparen sus campos, sus cultivos”]</p> <p>Mazorca de maíz</p>	
<p>4.3</p>	<p><i>arreglen sus caminos</i>  xPëmTëTy/Jam/[Fig.]/MTU’UJëTSY  [“Preparen y arreglen sus caminos”]</p> <p>Huaraches</p>	
<p>4.4</p>	<p>TU’UNTSëTS/Ja N’APë/[Fig.] /Të YÄÄNY  <i>así nos hablaron nuestros ancestros</i>  [Así hablaron nuestros ancestros”]</p> <p>Jaguar/tigre con lengua bífida</p>	









*Nota.* Los números en la primera columna indican el “conglomerado” en que aparecen y el orden de lectura en su posición. Debajo de la transcripción, en cursivas aparece el “pie de foto” con que se presenta en la versión electrónica del *Himno a Kontoy* (Aguilar, 2018) y en corchetes se consigna la traducción propuesta por el autor (Aguilar Gutiérrez, 2019, pp. 73-77), cuando difiere. Debajo aparece la identificación iconográfica.

**Anexo 5: Transcripción de ¿Ni t̄i juu Ki? ¿Acertarás**

<p>1 pp.10-13</p>	<p>[1.1.1] O' nē kia' Dzä Shaa. [1.2.1] O' nē kia' Dzä Mo'. [1.3.1] Shaa Mímoo</p>		<p>[1.1.2] Puerta del Dueño del Peñasco. [1.2.2] Puerta del Dueño de la Montaña [1.3.2] (el impresionante cerro de Maninaltepec)</p>	
<p>2 pp. 14-17</p>	<p>[2.1.1] ¿Ee moo'o? [2.1.2] ¿Sī moo'o kóó mogi Dzä Shaa? [2.1.3] Shaa la' goo Noo</p>		<p>[2.2.1] ¿Qué ves? [2.2.2] ¿Ves una cabeza como del Dueño de la Montaña? [2.2.3] (peñasco del cerro de Chicomezúchitl)</p>	
<p>3 pp. 18-21</p>	<p>[3.1.1] ¿Ni t̄i juu ki'i ee e jnen la? [3.1.2] ¿Sī moo'o kóó mogi dzä? [3.1.3] ¿Moo'o kóó mogi jo'?' [3.1.4] Shaa gua Safiī</p>		<p>[3.2.1] ¿Acertarás con tu palabra qué es lo que se ve? [3.2.2] ¿Ves una cabeza humana? [3.2.3] ¿Ves una cabeza animal? [3.2.4] (Peñasco a orillas del río <b>Shoo Beto</b> de Ixtlán)</p>	
<p>4 pp. 22-25</p>	<p>[4.1.1] Jöö röö. ¿Íi jo' mau e la? [4.1.2] Jnä maá kamīn' dzih Dzä Shaa [4.1.3] Böö kúú róó li ngoo fi Mímoo</p>		<p>[4.2.1] Observa bien. ¿Qué animal ves aquí? [4.2.2] Yo veo un pequeño perro del Señor de los Cantiles [4.2.3] Roca ubicada camino a Maninaltepec</p>	

<p>5 pp. 26-29</p>	<p>[5.1.1] ¿Ni tĩ juu ki'í íí jo' í jnen e la? [5.1.2] Jnä maá ján jo' í ka li sén la mĩlĩ, la mĩlĩ koti. [5.1.3] Mo' la' goo no oba e la, la' ee Safĩ</p>		<p>[5.2.1] ¿Acertarás con tu palabra quién es el animal que se observa aquí? [5.2.2] Yo veo un animal que existió en el pasado, muy en el pasado. [5.2.3] (Cerro entre los ríos <b>Xia</b> y Grande)</p>	
<p>6 pp. 30-33</p>	<p>[6.1.1] ¿Sĩ moo'o lafa kóó moni dzä? [6.1.2] <b>Dzä Mo'</b> [6.1.3] <b>Fii Mo'</b> [6.1.4] “Mo' <b>Jli</b>” ba sii e mo'la, li 'yan' dzä 'Vikún kóó' dzä Gi</p>		<p>[6.2.1] ¿Observas algo como el rostro de un humano? [6.2.2] <b>Dzä Mo'</b> [6.2.3] <b>Fii Mo'</b> [6.2.4] (Cerro <b>Jli</b>, o Monte Flor, ubicado entre los límites de Tectitlán y Quiotepec)</p>	
<p>7 pp. 34-37</p>	<p>[7.1.1] ¿Íí moni e jneen la? [7.1.2] Shaa gua Safĩ ba e la</p>		<p>[7.2.1] ¿Rostro-cara de quién se observa aquí? [7.2.2] Peñasco a orillas del río <b>Shoo Betoo</b> de Ixtlán</p>	
<p>8 pp. 38-41</p>	<p>[8.1.1] Mogi dzä sén la mĩlĩ. [8.1.2] Mogi Dzä An. [8.1.3] Shaa la' goo noo, la' li ngoo fi li sii Cuajimoloyas</p>		<p>[8.2.1] Rostro de un antepasado. [8.2.2] Cabeza de <b>Dzä An</b> [8.2.3] (Cerro visible camino a Cuajimoloyas)</p>	

<p>9 pp. 42-45</p>	<p>[9.1.1] <b>Mii</b> [9.1.2] <b>Mii</b> lao' [9.1.3] <b>Mii</b> yûn [9.1.4] <b>Mii</b> tân [9.1.5] <b>Mii</b> dzao [9.1.6] Shaa jnen jee fii Mimoo ba e shaa la</p>		<p>[9.2.1] <b>Mii</b> [9.2.2] <b>Mii</b> negreada [9.2.3] <b>Mii</b> rojeada [9.2.4] <b>Mii</b> banqueada [9.2.5] <b>Mii</b> real [9.2.6] (Peñasco visible desde la comunidad de Maninaltepec)</p>	
<p>10 pp. 46-49</p>	<p>[10.1.1] <b>Jo' kuu</b> [10.1.2] <b>Mi 'yioo</b></p>		<p>[10.2.1] <b>Jo' kuu</b> [10.2.2] <b>Mi 'yioo</b></p>	
<p>11 pp. 50-53</p>	<p>[11.1.1] ¿Kuïta? Oba kuānuu. [11.1.2] ¿Jo'jla logua? Oba jo' kuaō ta i'. [11.1.3] ¿'Nēgī, ee moo'o?</p>		<p>[11.2.1] ¿Toro? O acaso venado. [11.2.2] ¿Animal de orejas enormes? O acaso de larga nariz. [11.2.3] ¿Y tú, qué ves?</p>	
<p>12 pp. 54-57</p>	<p>[12.1.1] Jmini sao', mī jmini tee, mī' jmini bajoo. [12.1.2] ¿Íi mī' jmini e jnen la?</p>		<p>[[12.2.1] Ojos de cangrejo, ojitos de rana, ojitos de mantis. [12.2.2] ¿Pequeños ojos de quién vemos?</p>	

<p>13 pp. 58-61</p>	<p>[13.1.1] ¿Sĩ mau ján dzii? [13.1.2] ¿Mau kamĩn' sêê? [13.1.3] ¿Íi jo' í shen' mau?</p>		<p>[13.2.1] ¿Observas a un perro? [13.2.2] ¿Ves a un mazate? [13.2.3] ¿Qué otros animales observas?</p>	
<p>14 pp. 62-65</p>	<p>[14.1.1] ¿Nen kóó moni rĩ', oba moni Nêê? [14.1.2] ¿Moo'o ni Dzä Shaa, oba ni Dzä Mo'?</p>		<p>[14.2.1] ¿Es visible la cara de un rĩ'o la de un Ser nocturno? [14.2.2] ¿Ves la cara del Señor de los Cantiles o de la Señora de las Montañas?</p>	
<p>15 pp. 66-69</p>	<p>[15.1.1] Tá [15.1.2] Tu [15.1.3] Tudzao [15.1.4] Jujlĩ [15.1.5] Tukioo' [15.1.6] ¿Íi mau?</p>		<p>[15.2.1] Pájaro [15.2.2] Pollo [15.2.3] Pollolote [15.2.4] Pollouitre [15.2.5] Pollonate [15.2.6] ¿A quién ves?</p>	
<p>16 pp. 70-73</p>	<p>[16.1.1] Jni jmini'i katä, jó nä ta 'van. [16.1.2] ¿Mau kamĩn'jo'?</p>		<p>16.2.1] Cierra tus ojos por un instante y ábrelos despacio. [16.2.2] ¿Ves algún animal?</p>	

<p>17</p> <p>pp. 74-77</p>	<p>[17.1.1] ¿Ee moo'o?</p> <p>[17.1.2] E mo jnä do, föö' jó e jóó e moo 'në.</p>		<p>17.2.1] ¿Qué ves?</p> <p>[17.2.2] Lo que yo veo quizá no sea exactamente lo que tú ves</p>	
<p>18</p> <p>pp.78-81</p>	<p>[18.1.1] Jnä ĩ dzii e jnen lafa ján <b>Kuĩ 'Ñia.</b></p>		<p>[18.2.1] Mi corazón imagina que se ve como un <b>Kuĩ 'Ñia.</b></p>	
<p>19</p> <p>pp. 82-83</p>	<p>[19.1.1] <b>Yûû dzä jni.</b></p>		<p>[19.2.1] <b>Yûû dzä jni.</b></p>	
<p>20</p> <p>pp. 84-87</p>	<p>[20.1.1] Föö' ja ja' liu fa'fa'a íí í maha.</p>		<p>[20.2.1] Quizá no creas [sic.] si te digo que ser es el que veo.</p>	

21 pp. 88-91	[21.1.1] <b>Dzä kúú uu’.</b>		[21.2.1] <b>Dzä kúú uu’.</b>	
22 pp. 92-95	22.1.1] <b>Kuïta</b> [22.1.2] <b>Kuï ‘Ñia</b>		[22.2.1] <b>Kuïta</b> [22.2.1] <b>Kuï ‘Ñia</b>	

*Nota.* Horizontalmente aparecen los “conglomerados”. Se indican en negritas las palabras en *juu jmii* (chinanteco) que no se traducen en el texto en español.