

T  
1336

 XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION  
ARCHIVO HISTORICO

B 3721



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD XOCHIMILCO  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

## La cruda danza

Una mirada desde el hacer estético comunitario

Presenta:

Wendy Berenice Mondragón López

Tesis de maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones

Comité de investigación:

Director: Dr. Alejandro Cerda García

Sinodales: Dra. Frida Gorbach Rudoy

Dr. Mario Alberto Rufer

Dra. Francesca Gargallo Celentani

Dra. Roxana Rodríguez Ortiz

México D.F.

## Resumen

En un escenario nacional mexicano en debate sobre identidad y memoria afromexicanas, propongo una investigación sobre 2 danzas *emergentes* encabezadas por niños de la comunidad de El Ciruelo en la Costa chica de Oaxaca. La propuesta es mirarlas desde un espacio abierto e inestable: el *acontecimiento y el hacer estético comunitario*. Busco articularla con discusiones sobre la mirada en la investigación, la memoria y la identidad colectiva en términos de su plasticidad tanto en el tiempo como en la de su singularidad. Parto de que una opción de acceso es confrontar y cuestionar *mis pasos*, asumiendo así mi investigación como una intervención dentro de la comunidad, *mismos a ser considerados* en el proceso y el resultado.





Figura antropomorfa. El Ciruelo, Oax.

# **La cruda danza**

## **-Una mirada desde el hacer estético comunitario-**

<b>Introducción</b>	<b>8</b>
<b>I. La mirada: metodología de aproximación</b>	<b>14</b>
1.1 Propuesta de mirada desde la experiencia estética	15
<b>Capítulo 1: El Ciruelo. A vuelo empírico</b>	<b>18</b>
1.1 El Ciruelo desde abajo	18
1.2 ¿Tras la Memoria Colectiva? Extravió en el calor, rencuentro en las palabras y el silencio	23
1.3 Acercamiento desde la mirada-juego, apuntes para pensar la danza	29
1.4 “Como burros sin mecate, todos dispersos, antes de que llegara el padre”	34
1.5 <i>Mirándose</i> en el Ciruelo, reflexiones sobre el poder	37
1.6 Los caporales de las danzas: <i>de oídas</i> acercamiento con la danza	40
<b>Capítulo 2: Identidad, memoria y <i>haceres</i> estéticos comunitarios</b>	<b>47</b>
2.1 ¿A dónde mirar? La memoria: pasado, presente y futuro	48
2.2 Identidad, más allá de una categoría de los Estados Modernos	57
2.3 El folclor como dispositivo de inclusión	66
2.4 Las danzas tradicionales pensadas como un hacer estético comunitario	71
2.5 Los caminos de la experiencia estética: rompiendo los límites de la modernidad	73
<b>Capítulo 3: Desde el conflicto, apertura del acontecimiento estético</b>	<b>78</b>
3.1 Todos Santos ¿Acción colectiva en el conflicto?	78
3.2 El dilema: ¿Qué mirar y qué hacer?	83
3.3 Todos Santos: obertura a un tiempo suspendido	84
3.4 Apelación a la memoria: cuando la gente habla y baila a/en sus muertos	87
3.5 Los de Cortijo, el Juego de la Tortuga	90

<b>Capítulo 4: Cruda danza</b>	<b>94</b>
4.1 Desde el conflicto, inicia el trazo a una mirada propia	95
4.2 La <i>cruda danza</i> : Toro del Petate desde los niños	98
4.3 De vínculos y relaciones: El Don desde la experiencia estética	103
4.4 El vínculo desde la mirada	105
4.5 Reflexión sobre Patrimonio Cultural y haceres estéticos	106
<b>Conclusión. A manera de cerrar y de abrir</b>	<b>110</b>

## Agradecimientos

Esta tesis fue posible gracias a los habitantes de El Ciruelo. A Vianey Palacios que con paciencia y alegría me introdujo en la comunidad. A su mamá y su cuñada que me abrieron las puertas de su casa con mucho cariño. A Don Efrén, Don Rufo, Don Tomás, Don Tirso, a las niñas y a los niños, que además de permitirme estar en su tierra, me ayudaron a *mirar* y me compartieron la *cruda danza*.

A Alejandro Cerda, Frida Gorbach, Mario Rufer, Francesca Gargallo y Roxana Rodríguez, al apoyarme con sus diferentes perspectivas a cuestionar y reflexionar ésta investigación.

Agradezco infinitamente a una mujer valiente que se arriesga haciendo surcos en la nada, en el vacío sin temor alguno. Alejandra López, mi mamá, gran compañera de sueños, de risas y alegría desbordadas que iluminan los caminos del corazón.

A Victor Hugo Mondragón, mi papá, que siempre ha creído en mi camino y lo ha iluminado con su entusiasmo, su guitarra y su canto a cada paso que doy.

A Francisco Hernández, gran compañero en la aventura de construir un camino desde el hacer estético y la plástica social; desde el inicio cuando escuché de Kuyimá, de “la que baila en las nubes”, sabía que quería emprender y construir un *paso sentido* desde esa dimensión del ser humano.

A Guillermo López, mi tío, mi compañero de sueños, de alegría y de esperanza incansable. Con él me aventuré por primera vez a El Ciruelo, cada uno transitó su propio camino y compartimos la travesía entre el mar y el calor, el descubrimiento de nosotros mismos.

A todos los *ConVocArte*, por emprender desde diferentes trincheras un camino desde la Plástica Social. A Yaritza López por su solidaridad y cariño. A Brigitte, Malineli, mis amigas que tanto quiero y que siempre han estado presentes en cada momento importante y aquellos que parecen no serlo a simple vista.

A Claudia Rojas, mi maestra, amiga y comadre del alma que me guió en eso del *mirar* desde la experiencia estética y con el corazón.

A las maestras del CICO: Ana Gonzáles, que me enseñó un lenguaje que aún sigo descifrando y sintiendo desde la danza y la creación. A Patricia Meraz, por ser una gran maestra que me enseñó a contemplar mi mente y mis emociones con valor y alegría.

Y a todos y a cada uno que están en mi alma, que inspiraron, tal vez sin saberlo, éste camino que amo y que defiendo con el corazón, y que en la escritura, aparecían como evocaciones de un sentir muy profundo.

*A pasitos... sentidos, bien dados  
Ver, mirar, acercar, alejar, aún más allá  
Voltear ojos, ver pa dentro, desde las entrañas  
A tientas siento mis pies andar  
A pasitos... sentidos, bien dados  
Y buscando, no me canso  
Y construir una mirada otra,  
Así, a tientas, sintiendo y confiando  
Voltear los ojos pa dejar de saber,  
Voltear los ojos pa vaciar el vacío,  
Voltearse todo al vacío,  
En el vacío eternamente todo.  
La mirada en el vacío del instante  
Instante efímero de la mirada  
O ¿desde el vacío la mirada?  
Sumergirse en el vacío todo completo  
En el todo, absolutamente vacío colmado de silencio  
Ahí nomás, el instante en la eternidad del andar.*

*09 de septiembre del 2011*



# Introducción

Las vivencias en lo cotidiano, en los sueños y la imaginación acompañan lo que creamos y vemos. Con esta premisa hago constar de las motivaciones que impulsaron la presente investigación. Surge desde estímulos muy claros personales: el contacto directo con la experiencia estética a través del arte y fuera de él a lo largo de mi camino<sup>1</sup>. Reconocía que el acto de crear comprende varias dimensiones del ser humano para conocer, vincular y construir la realidad. En la creación, los límites entre lo real y lo irreal se rompen, conforman un instante abierto a la experiencia sensible y estética.

La experiencia misma en “bruto”, aquella que llega de golpe, cúmulo de emociones, imágenes y sensaciones a la vez, provoca en un instante la magia de hacer *visible* lo *invisible*, cercano lo distante, propio lo ajeno, y en terrenos de lo íntimo convierte a quien está presente en participante-creador. La danza en lo particular deja una *impronta estética* en el alma y en el cuerpo ¿sería posible desde la experiencia estética con la danza generar una propuesta de investigación psicosocial?

Hasta aquí eran dos los objetivos iniciales: 1) investigar la danza desde la subjetividad y la experiencia estética y 2) hacerlo en terrenos de la tradición, fuera y muy cerca de los límites del arte<sup>2</sup>.

Cuando hablo de la estética no es en función de clasificar y analizar lo bello como categoría de lo sensible. La pienso en relación a la propuesta de la *estética de la recepción* (Presas en Xirau, 2003), que reconoce una relación entre la obra de arte, el creador y el receptor, los

---

<sup>1</sup> Han sido 4 los espacios fundamentales en el acercamiento con la experiencia estética: 1) mi formación en el bachillerato de Artes y Humanidades CEDART –Centro de Educación Artística-, 2) la danza butoh, 3) el trabajo de intervención estético comunitaria infantil en *ConVocArte*, y 4) mi aprendizaje en el CICO –Centro de Investigación Coreográfica-. Los cuatro espacios, resultan sumamente interesantes al explorar los alcances de la experiencia estética en los límites del arte convencional.

<sup>2</sup> Me refiero al arte que compite para mantener un espacio de novedad dentro del mismo arte según la lógica del mercado.

tres participan del acontecimiento sensible que reconfigura la subjetividad. La experiencia estética podría dotar de plasticidad y de un sentido abierto a la investigación misma a fin de disertar las danzas tradicionales en un caso particular.

\*\*

El Ciruelo en la Costa Chica de Oaxaca fue el espacio para sumergirme en las danzas. Mi primer contacto con la Costa Chica fue con Cuajinicuilapa, Guerrero. Allí, está el Museo de Cultura Afromestizas. Platiqué con: Eduardo Añorve, originario de “Cuaji”, escritor, poeta, investigador y promotor cultural; Orlando Agama, uno de los fundadores del Museo y del festival de las Danza de los Diablos; y Andrés Manzano licenciado en derecho de la UNAM, síndico y también fundador del Museo. Resulta curioso que ninguno de los tres es negro, sin embargo mantenían un discurso de “nosotros negros”. Ante mis ojos *chilangos*, aparecía un monumento en *tierras perdidas* a la herencia negra; sin embargo, no me logré vincular con ellos tal como para proponer una investigación en ese lugar. Reconocí un fuerte trabajo y producción para rescatar y reivindicar una identidad y memoria afromexicana. Incluso tenían su propio festival de las danzas y ello me entusiasmaba, sin embargo, pensé que las danzas desde allí se recargarían por completo en el rescate y preservación de un discurso afromexicano. Empecé a vislumbrar la danza insertada en un espacio conflictivo y en disputa sobre identidad afrodescendiente en un contexto nacional.

Entonces fui a El Ciruelo en Oaxaca, con el referente de que en 1997 allí había surgido el primer “encuentro de pueblos negros en México” motivado por el padre Glyn<sup>3</sup>, la vez que fui no estuvo y no pude platicar con él. Al llegar a El Ciruelo, de forma extraña me sentí atraída por el silencio que imperaba. Allí, tuve mi primer acercamiento con don Efrén, el encargado de la danza de la Arteza que además es campesino; con él sucedió la magia y encanto de interesarme en los actores de la comunidad y de tratar de entender ese silencio que permeaba las calles cubiertas por los rayos del sol. En ese instante se reafirmó mi deseo de continuar indagando sobre las danzas, mientras el silencio me intrigaba cada vez más. Al

---

<sup>3</sup> Glyn Jemmott es un sacerdote católico, defensor de la herencia africana en México a través de la diáspora africana. Ha abierto el espacio en México a investigadores de Estados Unidos, Jamaica y otros países.

contrario de Cuaji, donde todos me hablaban y me daban un discurso sobre la herencia negra, en El Ciruelo no mostraban interés en hacerlo y me resultaba contradictorio, pues voces de otros lugares, me habían hablado mucho de El Ciruelo en función del rescate de la identidad afrodescendiente promovida por el padre.

Dicha contradicción y el lenguaje a través del silencio me resultaban seductores de otro camino en la investigación, uno más incierto. Aunque forma parte geográfica y discursivamente de la negritud, eran otros los matices que apreciaba. En ese momento paradójicamente no haber platicado con el padre Glyn resultaba una ventaja para ver otras cosas. Los personajes de El Ciruelo, no eran universitarios, investigadores ni tenían cargos políticos a diferencia de Cuaji, llevando su camino y experiencia con la danza por otro sendero y me intrigaba conocerlo. Hasta ese momento, sólo escuchaba de las danzas, no las había visto. Pensar las danzas como un eje en la investigación, era introducirme a un juego de lo que aún no se mira pero se le reconoce o se le imagina.

Me quedaba claro que si mantenía la danza como eje de investigación sería fundamental introducirme en el debate sobre identidad afromexicana pensada desde diferentes perspectivas, lo cual implicaba moverme de lugar y problematizar mi mirada. Atravesé diferentes momentos en la investigación previos y durante mi estancia en la región que confrontaron mis conjeturas iniciales. Anticipar una identidad afrodescendiente desde vínculos entre la danza y la memoria, además de ser el motor para la investigación, resultaba ahora una interrogante a dilucidar y problematizar.

Ahora reconozco mi investigación como una co-construcción entre mi historia, experiencia, formación, todo aquello que fue direccionando la selección-acotamiento de este trabajo además del vínculo especial construido con la comunidad de El Ciruelo. Es esencial en ésta construcción, reconocer un tiempo no-lineal en el que son y se encuentran los procesos de investigación, siendo sólo a través de la escritura como se logra entretejer el ir y venir de circuitos abiertos que denominamos arbitrariamente realidad. Se trata de un tiempo creativo, un momento que perdura como punto de conexión y filtro de lo que alcanzamos y no a mirar.

El proceso de investigación lo pienso en 5 momentos en mí y en relación con la comunidad de El Ciruelo que tejen sutilmente la tesis: 1) la inquietud de articular la experiencia estética con la investigación, 2) mi búsqueda de memoria e identidad afrodescendiente en relación con las danzas, 3) el desencuentro y el encuentro con otras manifestaciones en la comunidad de El Ciruelo, 4) la necesidad de confrontar mi mirada en los debates sobre memoria e identidad afrodescendiente al mismo tiempo, que reflexionar la danza en un contexto nacional y plantear la propuesta de los haceres estéticos comunitarios y 5) un momento crítico y conflictivo en la investigación que desde una guía controlada podría resultar fracaso.

En el primer apartado reconozco mi mirada como parte de una metodología de aproximación con los demás. Cuestiono el lugar convencional aparentemente “neutral” en las ciencias sociales para observar, y propongo hacerlo desde *otro* espacio, la experiencia estética; desde allí, el acto de mirar es relacional, *de ida y vuelta*. En el proceso se hicieron manifiestos tensiones, jalones y cuestionamientos sobre qué mirar, desde dónde, cómo hacerlo y para qué. Principalmente me topé con el quiebre y la confrontación de mis propias expectativas, y *es que uno mira antes incluso de mirar*. La mirada como metodología de aproximación adquirió sentido cuando la reconocí en relación conmigo misma y con el otro, por lo tanto era un proceso sin prisa, calmado y meditado.

En el capítulo 1 acerco al lector a la comunidad de El Ciruelo en diálogo con lo que buscaba y con lo que me encontré. Describo las contradicciones que viví durante mi estancia así como las circunstancias que fueron provocando una convivencia singular con los habitantes. Desde el juego con los niños, se abrió una comprensión y forma de estar distinta, extracotidiana con base en la contemplación. Dejando de interpretar compulsivamente, ahí gocé la acción misma de mirar y estar presente.

Comencé buscando huellas, rastros de memoria de un pasado esclavista, y me encontré con una memoria plantada en el silencio de muchos y en las historias revueltas de algunos, haciendo patente un presente plagado de racismo, de instituciones corruptas, de

sobrevivencia económica y constante emigración. En éste contexto, me acerqué de oídas a las danzas a través de la voz de sus encargados, los *caporales*<sup>4</sup> de las danzas. Ser caporal es una tarea singular dentro de la comunidad, que es sostenida en periodos especiales de forma paralela a las actividades cotidianas. La vida imperiosa del día a día de la comunidad era grande y me preguntaba ¿cómo se relacionaría ese escenario complejo con la danza? ¿Tenía sentido continuar la indagación tanto para ellos como para mí?

En el capítulo 2 me introduzco a los debates de memoria, identidad y pasado esclavista en México, sólo como una necesidad para confrontar mi postura y así colocar a las danzas en un lugar complejo, en disputa a nivel nacional. Vislumbraba las danzas como dispositivo que simplifica realidades a través de su *folclorización*, filtrada también en esferas justamente de investigación y de construcción de conocimiento. Desde el folclor, las danzas y su relación con la identidad y la memoria, se convierten en *representación* de los haceres estéticos (Negri, 2011), reduciendo el universo intangible de las comunidades. Si me mantenía en sostener una identidad afromexicana a través de las danzas, perdería la oportunidad de mirar la comunidad con su silencio, contradicciones y cerrándome a lo inesperado. Suscribo la postura de que estos intangibles, son espacios por antonomasia de configuración y circulación de significados, afectos y sentidos sociales (Augé, 1998).

Tomar las danzas tradicionales como uno de los factores para sustentar la identidad afromexicana, convierte a las danzas en argumentos *danzantes*. Desde una perspectiva del folclor, las danzas son testimonio de lo originario e incluyente a nivel nacional. Era imperioso buscar otro lugar para mirarlas, pues mi experiencia con ellas en El Ciruelo estaba muy alejada de estos enfoques. Entonces surgió la danza como *hacer estético comunitario*, una posibilidad abierta desde el acontecimiento, inmerso en la experiencia del instante estético irrepetible y singular. Con ello, se abría una posibilidad de mirar la danza fuera de la exhibición y del carácter representativo de una comunidad. La experiencia estética es una forma de mirar y vivir la instantaneidad. Al mirar, sé que desde ella toco y soy tocada por el otro, la asumo como un diálogo sutil en permanente movimiento.

---

<sup>4</sup> Caporal significa capataces de una estancia de ganado, en El Ciruelo así les llaman a los encargados de las danzas juego de la Tortuga y el Toro del Petate.

Los capítulos 3 y 4 están íntimamente relacionados. Reportan las danzas en el tiempo festivo de día de muertos en la comunidad –Todos Santos- y periodo de mi tercera visita, que fue atravesado por un evento inusitado. En el tercer capítulo, narro la experiencia de estar en ese tiempo singular de presencias desbordadas por los ausentes, la conjunción de un tiempo ritual y su anomalía. El riesgo de cancelación de la propia danza como acción colectiva, hizo posible que la gente empezara a mirarse distinto, a romper el silencio, bajando emociones y pensamientos a terrenos de lo visible. La identidad y la memoria, fueron puestas en escena por los propios actores sugiriendo ser tocadas, moldeadas por ellos mismos. Observé que la memoria en la comunidad es caprichosa, se construye en el silencio, en un juego entre el olvido y el recuerdo, generando una forma inaprensible propia, ese momento se me brindaba como posibilidad de ser capturado al ser partícipe de él; después a través de la escritura sería una forma de compartirlo. Lo documentado en video, otra forma de hacerlo presente a múltiples miradas.

El capítulo 4 inicia desde la experiencia estética colectiva como una acción contundente. Frente a la adversidad y el desconcierto de la misma comunidad, relato rupturas en la clausura de la norma, de lo establecido, permitiendo que surja el acontecimiento del hacer estético comunitario, un instante abrumadoramente sutil y poderoso visible a los ojos de los propios habitantes y de los míos. Fue un momento singular sólo en la medida de la apertura en mí ser para mirarlo, arriesgando incluso la probabilidad de una investigación fracasada al no cumplir sus objetivos.

## La mirada: metodología de aproximación

*Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.  
Viajaron al sur.*

*Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando.  
Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar  
estalló ante sus ojos. Y que fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de  
hermosura.*

*Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:  
- ¡Ayúdame a mirar!  
Eduardo Galeano*

En una investigación la mirada construye no sólo una visión, sino también una relación con el otro. Desde la antropología la observación se me presentaba como una herramienta etnográfica para construir un discurso. Sin embargo, me mantenía al margen, como si no estuviera presente: tras bambalinas, sería incuestionable mi mirada pese a ser un acto permeado por la experiencia y la subjetividad. Desde la etnografía se omite la implicación del investigador, clausurando la posibilidad de cuestionar desde dónde y cómo lo hace. Es un mecanismo relacional y por lo tanto de poder entre los sujetos y sin embargo se omite esta gran implicación.

En este sentido, reconozco la mirada con múltiples acepciones: en una posibilidad -no necesariamente única y directa-, es una “vía particular de acceso al universo del otro”, pero también es una posibilidad de “participar en un régimen de construcción de significado y sentido” (Mier, 2010), no por ello menos importante es su condición de *intervención* como una forma de establecer vínculo y/o control<sup>5</sup> (Mier, 2002: 13-50). María Inés García Canal nos dice al respecto: “El ejercicio de la mirada al igual que el ejercicio del habla son, en sí mismos, ejercicios de poder y saber” (2006). La mirada construye y moldea fragmentos de percepción. Mi propia experiencia determinaría la apertura y la limitación de ella. Asumo mi mirada en la investigación como parcial, limitada, acotada en la percepción de mi rango, sesgada por mis sentidos, deseos y afectos, y que por lo tanto, también abre otras

---

<sup>5</sup> Michel Foucault, aportó desde su investigación en *Vigilar y Castigar*, cómo a partir del siglo XIX en sociedades modernas, se ha asistido a la conformación de un nuevo tipo de estructura social en base a la vigilancia sustentada en dispositivos disciplinarios que aseguran el control y la “normalidad” de los individuos que forman parte de ella. En el panóptico, la mirada -su ausencia o presencia- es poder y control. Ello justamente, ha permitido cuestionar la metodología de las ciencias sociales también como un mecanismo de control. (1995).

posibilidades. En ésta investigación la relación entre lo que alcanzo y no a mirar, se ponen en juego y en disputa.

La propia investigación requería romper una guía metodológica convencional con claros límites y respuestas incluso anticipadas. La propuesta era generar una mirada *otra* abierta y flexible en todo el proceso de investigación. Reconocí la mirada como una metodología de aproximación y relación con la comunidad, al mismo tiempo, consideré utilizar la experiencia estética que conocía intuitivamente como lugar para mirar-experimentar-crear. Con ello, buscaba una doble función en la mirada, como la de un lente de cámara que por un lado obtura, enfoca, acota, y por otro lado, tiene la atención y la perspectiva abierta, conectándose justo con el sentido inconmensurable del universo intangible, con ausencia aparente, de que *como no se nombra, no se ve, y como no se ve, no está* y que tal vez, sólo como una aparición surja, se manifieste en un fantasma y del cual busco sus huellas, sus pasos, sus rastros. La tarea de entretejer la mirada, la escucha y la interpretación, está plagada de experiencias y percepciones fantasmales que juegan, quieren destantear.

## **I. Propuesta de una mirada a través de la experiencia estética**

Desde la experiencia estética se abre una forma distinta en el mirar en la investigación. Al observar asumo la implicación en el embrujo fugaz, hipnotizaste y sublime de lo que presencié, de lo que en ese momento ya formaba parte. Desde una dimensión sui géneris, estética propiamente dicha, puede lograrse una mirada para la instantaneidad de un hacer comunitario que inscribe experiencias múltiples compartidas. Sucede cuando se asume la implicación de uno.

En terrenos de la experiencia estética, se reconoce que la mirada toca, evoca, configura, crea de forma relacional. La acción de mirar no sólo la realizo como investigadora, sino que es un acto íntimo con el *otro* que también *mira* y construye, es un diálogo de miradas y como tal, está latente la disputa, la contradicción, los desencuentros y los encuentros. *Cuando miro al otro también me veo a mí*, posibilitando y limitando que ciertos acontecimientos florezcan o no.



La contemplación, un lugar para mirar propio de la experiencia estética, engrana aspectos intangibles propios de la experiencia compartida, con resonancias múltiples a diferentes trayectos de los afectos y de los vínculos, que posibilita el acercamiento, al mismo tiempo que da cabida a la distancia para mirar, un alejamiento que aproxima, que acerca en la intimidad del silencio. Desde la contemplación, se asume la complicidad en el acto creativo colectivo de quien mira, sin borrar la singularidad en la experiencia, se tejen hilos que entretejen el instante, no lo cierra, por el contrario, le da herramientas para moverse en ese espacio y en ese tiempo suspendido, que se convierte en un punto que contiene todos los puntos del universo. (Mier, 2007: 56).

Margarita Maldovinos<sup>6</sup> acuña el concepto de *acción Multiempatía* y lo utiliza para explicar las distintas relaciones que experimenta el sujeto en el curso de una acción ritual, sin embargo, éste puede darnos rutas de reflexión en una mirada que se da desde una experiencia estética en comunidad, dice:

(...) el término “empatía” es la traducción de *Einfühlung*, vocablo alemán propuesto por Theodor Lipps, en su estudio sobre el fenómeno estético, para designar la objetivación de sí en el acto contemplativo (1997 (1908):184-188) en 2010: 245).

Maldovinos nos señala que para este autor la contemplación de una forma exterior trae consigo un “instinto de imitación” que hace reaccionar al cuerpo de quien observa (2010: 245). Hace una distinción entre el término empatía y simpatía:

La simpatía (...) implica experimentar las emociones de un sujeto sin tener necesariamente que ponerse en su lugar, “la empatía” se refiere precisamente al hecho de situarse en el lugar del otro sin tener que necesariamente experimentar sus emociones (Jorland 2004: 20) en Araiza, 2010: 246).

En este sentido:

---

<sup>6</sup> Aplicación del término Multiempatía en una investigación del Mitote Cora.

La multiempatía señala la posibilidad que adquiere un individuo en una situación dada, de adjudicarse distintas perspectivas que, por lo general, se atribuyen a otros sujetos, sean ellos humanos o no humanos (...) No se trata sólo de concebir perspectivas ajenas, sino acumularlas en una misma experiencia. (...) Son dos particularidades de la multiempatía: 1) su carácter múltiple que, más que variedad, implica simultaneidad de perspectivas y 2) la importancia de la experiencia propia en la percepción del otro, pues no se trata sólo de ponerse en el lugar del otro, sino de adjudicarse de manera suplementaria la percepción del otro sin dejar la propia (Araiza, 2010: 246).

Asumiendo la implicación en el acontecimiento estético, por un instante mi mirada y mis emociones se transforman y me coloco en otro lugar sin perder el mío, más bien acumulando perspectivas desde la experiencia. De forma espontánea se da el reconocimiento y aproximación con el otro, manteniendo una distancia, al mismo tiempo que trasciendo mis propias fronteras sin perderlas de vista. En el instante estético comunitario, surge a la par y de forma indisoluble, una mirada estética como vínculo y acercamiento con el advenimiento comunitario. La mirada estética es un proceso de construcción que iría gestándose poco a poco en mí y en relación a la comunidad de El Ciruelo. Sería un acto creativo que transitaría diferentes estados emocionales influyendo en mi percepción y poco a poco transformándola.

# Capítulo 1: El Ciruelo. A vuelo empírico

## 1.1. El Ciruelo desde abajo

Inicialmente el contacto con la comunidad<sup>7</sup> de El Ciruelo, fue la experiencia en bruto que confrontó y desnudó los prejuicios, errores, limitaciones y anticipaciones de mi mirada. Hice uso de lo que ya conocía: involucrarme y estar presente con lo que tengo y con lo que no, y así pude ser tocada por la comunidad. Esa apertura propició el acercamiento previo a mirar las danzas, que presento a continuación en la vida cotidiana de El Ciruelo.

Los habitantes de El Ciruelo<sup>8</sup> se reconocen como *costeños*, *morenos* o *negros*, desde la investigación se les nombra como afrodescendientes o afromexicanos<sup>9</sup>. Siendo de afuera, es innegable la sorpresa de encontrarse con gente negra en la Costa de Oaxaca y no en el Puerto de Acapulco o Veracruz como es lo habitual en México. Las actividades cotidianas empiezan a las 4 de la mañana, para “ganarle tiempo al gran sol”. Los primeros días era la

---

<sup>7</sup> Sin introducirme en esta ocasión al amplio debate filosófico, político y social que gira en torno al concepto de comunidad (García, 2011), lo utilizo a lo largo de la tesis para designar a El Ciruelo y a los Haceres estéticos. Parto de una premisa fundamental: “El ser humano se humaniza solamente en el encuentro con el otro” (Salazar, 2011: 97). Hablar de comunidad no implica borrar singularidades de las personas, por el contrario, se reconoce que comparten y disputan los límites y las fracturas de un espacio simbólico y normativo. Apelo a la necesidad de revisar el paradigma desde donde se le contempla: La comunidad sólo es posible en tanto que los vínculos y relaciones estén regidos por la convivencialidad como lo nombra Ilich, quien nos dice al respecto: “Bajo convivencialidad entiendo lo inverso de la productividad industrial. Cada uno se define por la relación con los otros y con el medio ambiente, así como de las herramientas (en el amplio sentido) que utiliza (...) La gran paradoja con esto es que Ilich distingue un elemento no contemplado en el debate: “El paso de la productividad a la convivencialidad es el paso de la repetición de la falta a la espontaneidad del don (...)” (27: 1974). Ilich distingue 3 valores esenciales dentro de la convivencialidad que caracterizan lo comunitario: sobrevivencia, equidad y autonomía creadora. (1974:30). Esto lo pudo hacer al observar a las comunidades de México y de América Latina. Es la convivencialidad, como conjunto de herramientas comunitarias, lo que a su vez nos permite distinguir a la estética comunitaria desde sus propios haceres estéticos.

<sup>8</sup> Localidad del municipio de Pinotepa Nacional, Distrito de Jamiltepec estado de Oaxaca. Cuenta con 2,809 habitantes según el INEGI 2008. Hace mucho calor, en un espacio de planicie. En verano, El Ciruelo después de las 12 del día alcanza una temperatura arriba de los 38 grados centígrados en la tarde.

<sup>9</sup> “Los negros en la zona costera desplazaron a las poblaciones indígenas diezmadas por las enfermedades y a los mismos españoles y otros europeos que no consiguieron vivir en tierras tan malsanas y que aún se pensaban similares a las de África. Los indígenas presionados por el ganado que destruía sus sembradíos y por la drástica disminución de la población por causa de los maltratos, el hambre y las enfermedades, vendieron o simplemente abandonaron sus tierras a los empresarios privados del siglo XVI y se refugiaron en las zonas más altas, despoblando las planicies costeras, en un movimiento que sólo a fines del siglo XX comienza a revertirse”. (Campos, Vol. II: 156)

única que caminaba, a las dos de la tarde muy *entusiasta* para conocer el lugar y platicar con la gente; claro, llegaba siempre con dolor de cabeza por la insolación y la deshidratación. Con el tiempo aprendí por qué a esa hora las calles están desiertas. Aunque hace mucho calor y la gente lo resiente, el clima es de las cosas que más les gustan, nada más que se vuelve más intenso con la ausencia del agua: ¡el agua sale cara, y lo mejor es no desperdiciarla!

Los contrastes siempre están presentes, el agua de uso corriente es poca y cara y *la mar* es grande, inmensa, parece infinita. Está relativamente cerca, a una hora y media caminando de El Ciruelo. El mar no forma parte del diario, de la vida cotidiana más que para los pescadores y sus familiares; la gente la reconoce como un referente especial y un lugar significativo en ciertos momentos; para recibir al año nuevo es un buen lugar de convivencia, ir al mar es también una posibilidad para acercarse a lo lejano, a lo inmenso que les pertenece sin tenerlo entre sus manos, sino a una forma a la que faltan las palabras y que se colma de sensaciones en la piel. Una vez tuve la oportunidad de ir al mar; las olas son muy fuertes, impensable meterse a nadar; estuve con la gente jugando, los pies revolcados en las olas bravas revueltas de agua, sal y arena. El mejor momento es ya en la *tardecita*, cuando no está tan caliente y se puede estar bajo un cielo despejado del gran sol. Las familias llegan en camioneta, se instalan en la arena, llevan comida, hacen fogatas, bromean entre ellos, ríen, contemplan y disfrutan la puesta del sol, otros tantos juegan *con* los niños y *como* niños con olas bravas, gozando también el toque rudo y a la vez sutil del agua ya *calientita*. Un pescador me explicaba por qué es *la mar*, me decía: “es mujer, celosa, a los pescadores si los ven con su mujer se los quiere llevar, incluso también se puede ver las olas rojas cuando la mar está reglando. Hay que tratarla con cuidado, pa que no se encele y también con respeto meterse en sus aguas pa que no te quedes” (Don Tomás, entrevista personal, 1 de agosto del año 2009). Con una mar tan brava apenas meterse un poco es inundarse en ella y de ella, abrazados con sus aguas saladas de tonalidades grisáceas y azuladas hombres y mujeres intentan mantenerse en pie, a salvo de ser devorados por sus gigantescas olas.

A los de El Ciruelo se les conoce como “*Vaqueros*”<sup>10</sup>; cuidar ganado es su especialidad entre otras tareas para sobrevivir<sup>11</sup>. El ganado deja para la producción de carne, queso, requesón, suero y leche, Hombres y mujeres<sup>12</sup> se involucran en el trabajo. El ganado va más allá de la economía, es una forma de reconocer a los de El Ciruelo, además es la base de la estructura de la danza-juego del Toro del Petate e incluso el de la Tortuga. Aunque aún no miraba las danzas, me hablaban de ellas haciendo alusión a los roles establecidos dentro del trabajo ganadero, los *vaqueros* son los danzantes y los *caporales* son los encargados de la danza misma, y aunque me hablaban, no lo comprendía del todo, era necesario mirarlas de frente para entenderlas, hasta ahora, solo las imaginaba. Me intrigaba mucho mirar una danza que se sostiene en las actividades del ganado.

Como muchos otros lugares de México, en El Ciruelo la gente se va “pal norte” a trabajar. Mínimo uno o dos miembros de la familia están en los Estados Unidos o en Acapulco: “aquí no hay nada, no hay trabajo, la necesidad es grande... los jóvenes se quieren ir pal’ norte... se van pal’ norte”. Salen muchos y pocos entran, y de esos pocos no son de fiar: “Aquí entra mucha gente, a veces no sabemos si son buenos o malos, en unos terrenos de aquí abajo estuvo el “mocha orejas”, la gente lo veía, pero no sabía que era él” (Edith, 45 años, originaria de Acapulco, entrevista personal, 26 de agosto, 2009). Y es que ¿Quién llega a El Ciruelo y para qué?

Los hombres partían antes de que saliera el sol a los encierros<sup>13</sup> o a sembrar al campo. Yo me quedaba con las mujeres; la mañana siempre estaba muy atareada, de aquí para allá, cuando quería ayudar no me dejaban, les daba pena, incluso los niños ayudaban mucho más

<sup>10</sup> Campos nos dice que la relación entre el ganado vacuno y los pueblos negros en toda la Costa Chica viene desde tiempos en que se trajo a negros esclavos a México para el cuidado del mismo, su especialización con el ganado venía de sus propias comunidades en África. (Vol. II: 161)

<sup>11</sup> La siembra de temporada es una tarea de subsistencia, el cuidado y producción de copra también son muy importantes y orientada al mercado externo; estas actividades productivas relacionan a los negros e indígenas con el mercado mayor, con los fabricantes de detergentes y cosméticos, con el mercado Chino. Su cultivo está dado por condiciones externas y el precio no lo fijan las comunidades. Los mayores beneficiarios son algunos intermediarios y tiendas que compran grandes cantidades para comercializarlas en Acapulco, Puebla y Distrito Federal (Campos, Vol. II: 160). La pesca y la albañilería también están presentes.

<sup>12</sup> Además del trabajo en casa, elaboran y venden queso, aceite de coco, carne de res y de pollo. Tampoco faltan las “tienditas”, en su mayoría a cargo de mujeres. En el periodo en el que estuve, no llovió, se perdió toda la cosecha, el exceso de calor dejó hambre y costos elevados del frijol y maíz y una larga fila de campesinos buscando con las autoridades recibir alguna retribución por las pérdidas.

<sup>13</sup> Rancho de ganado.

que yo, iban por todos los mandados: que la carne, “que'l aceite”, “que'l refresco”. A veces, me quedaba y otras más salía a caminar, a buscar a la gente con quien platicar. Antes de las diez de la mañana, algunos hombres llegaban a almorzar para luego regresar al encierro. Volvían a casa cuando se metía el sol; pues la idea era evitar caminar en horas que el sol “mataba de caliente”, pero era inevitable hacerlo, pues “se acostumbra uno” dicen ellos.

En la entrada y lejos del centro de El Ciruelo<sup>14</sup>, está “El Tamarindo”, -*indios* que también llegaron allí-. *Negros e indios* están por separado, la distancia entre unos y otros es grande aunque habitan la misma tierra, la misma frontera, el mismo olvido, el mismo silencio: “pero no somos iguales, eso que quede muy claro: allá están los indios y aquí estamos los morenos” dicen los costeños, incluso yo pensaba que el Tamarindo no era parte de El Ciruelo. Una vez tenía yo una falda de Guatemala y me dijeron “mire, está vestida como las inditas, las de allá, del Tamarindo” y se echaron a reír. Don Tirso me dijo:

Cuando era yo chamaco, no nos juntábamos con ellos, con los indios, ambos eran necios, negros e indios no podían estar juntos, por eso yo me busqué a una india, pa' mezclarnos... si me hubiera mezclado con otro negro ¡hubieran salido retinto como yo! – risas-, mi mamá negra, mi papá negro, salimos todos negros... pero hora mis hijos ya salieron mezclados -risas-, dicen que pa' mejorar la raza ¿no? (Don Tirso, 60 años, entrevista personal, 21 de agosto del año 2009).

---

<sup>14</sup> Según el informe del Centro de Salud, el 16.8% de la población es analfabeta, el 52.7% es alfabeto, el 18.6% estudió la primaria y en menor cantidad estudiaron secundaria y carrera técnica. Dentro de los servicios de infraestructura hay un jardín de niños, una primaria, una secundaria, un bachillerato tecnológico, el Centro de Salud, y ahora está en construcción la iglesia, que aunque El Ciruelo no es municipio, “*gracias al padre la están construyendo*”, hay cinco cantinas, donde además de la *chela* para el calor, hay acompañantes sexuales que laboran en algunas de ellas, desde muy temprano se escucha ya la música y la algarabía. No cuentan con drenaje, el agua de uso diario se compra, “*antes íbamos al pozo, pero ya se está secando*” (Vianey 29 años, entrevista personal, 13 de agosto del año 2009). Con el calor tan fuerte, se resiente mucho la ausencia de agua y más porque en muchas casas, el baño no es seco, sino con agua como estrategia primaria para desechar. Las casas están hechas principalmente de madera, y con la experiencia del huracán Paulina, muchas más ya son de tabique y cemento, aunque la gente por el calor, duerme en una hamaca o petate afuera de su casa.

En la plaza está la biblioteca de La Tercera Raíz, uno de los esfuerzos de México Negro, A. C. encabezado en un principio por el padre Glyn: cuenta con un gran acervo de libros y siete computadoras. A partir de las cinco de la tarde es común empezar a ver los jóvenes que acuden para hacer su tarea y *cotorrear* un rato con los amigos.

Hay muy poca gente en El Tamarindo,<sup>15</sup> llegaron huyendo del hambre y la miseria<sup>16</sup> y ahora aguantar el gran sol y la falta de trabajo.

La primera vez que fui a El Tamarindo fue en camioneta con Vianey y Guillo, hicimos como 15 minutos. En otro momento quise regresar caminando, calculé hacerlo como en 50 minutos a buen paso, pero Vianey me decía que me acompañaba en camioneta. Vianey era la secretaria del padre, es una especie de promotora cultural, siempre me acompañaba y era muy atenta conmigo. No vi ningún problema en echarme la caminata sola a El Tamarindo. Ya caminándolo me percaté de la distancia grande, desierta de casas y gente, atravesado *largo el camino* por la carretera principal. Es la frontera prolongada entre El Ciruelo y El Tamarindo. En una de las orillas de ese espacio vacío, fronterizo y desolado está la escuela primaria, más pegada al lado de los *negros*, de El Ciruelo. Conforme caminaba ese espacio sólo, desierto, vacío, hubo un momento que me sentí muy alejada tanto de El Ciruelo como de El Tamarindo, es como no estar, nadie sabe de ti ni tú de ellos. Hacer ese trayecto, era la experiencia encarnada del vacío que me resultaba extraña, a primera instancia incómoda justamente por no estar acostumbrada a ella. Al comentar dicha caminata con Vianey y su mamá, asustadas me recomendaron no volver hacerlo. Efectivamente hubo un riesgo, pero también una vivencia que me ayudó a continuar en la investigación aprendiendo a *caminar en el vacío*.

La primera vez que fui a El Tamarindo platiqué con Doña Alfonsina, es mixe, ya no habla mixteco; su esposo se fue a trabajar a los Estados Unidos. Ella ha estado en circunstancias muy difíciles, sola y sin ayuda de nadie aprendió a trabajar con la tierra, nos contaba lo pesado y difícil que es ese trabajo:

Cuando llegaba del campo estaba cansadísima... na'más me llegaba acostar... a dormir... ¡no si la primera vez que mi esposo se fue a trabajar pal norte... me las vi bien negras!... ¡era rete pesado! Con el tiempo ya me relajé más, ahora ya trato de estar más tranquila... y

---

<sup>15</sup> 250 habitantes.

<sup>16</sup> Muchos de los habitantes de El Tamarindo y de El Ciruelo en su conjunto, hace más de 40 años aproximadamente fueron a para trabajar en la Hacienda de los Baños, familia pudiente de la zona. Un Señor del Ciruelo me dijo en relación a los habitantes del Tamarindo.

a veces me voy a bailar, me gusta bailar... hay que bailar cuando se puede, ¿o no? (Alfonsina, 40 años, entrevista personal, 18 de agosto del año 2009).

Mientras estuve en El Ciruelo también hubo una pelea entre dos jóvenes, uno acuchilló al otro. La gente al otro día estaba asustada por las venganzas que podrían desatarse, las calles se sentían aún más silenciosas, con un miedo que rondaba el ambiente, sin embargo, el herido no murió y la familia del agresor se disculpó. Eso apaciguó las cosas.

Cuando se empieza a meter el sol, los jóvenes salen a platicar, a jugar básquetbol y otros más se pasean en su *troca* -que trajeron o compraron en el norte- con la música *a todo pulmón pa ligar*. Los niños también salen a jugar un ratito y los compadres salen a tomar una *chela* bien fría, pero son los chavos quienes ocupan de las calles a esas horas. Muchos se quejan: "Aquí no hay nada, no hay trabajo, y aunque me gusta el clima... mis amigos... no hay trabajo" (José 25 años, entrevista personal, 16 de agosto del año 2009), otro me dijo: "vivo con mis abuelos... yo estudio porque quiero demostrarle a mi papá que está en el norte, que estudiando se puede mandar y no necesariamente irse al norte" (Ramón de Jesús, 16 años, entrevista personal, 24 de agosto del año 2009). Estar y no estar, ausente pero presente, entre palabras y silencios se construye el día a día en el Ciruelo, en un clima caluroso, rudo pero sabroso.

## 1.2 ¿Tras la Memoria Colectiva? Extravió en el calor, rencuentro en las palabras y el silencio.

*Todos aquí, aunque unos estén más claritos, tenemos sangre negra.  
A veces veo a los chamaquitos pelear por ver cuál es más blanco que el otro,  
Pero somos una mezcla entre negros, blancos e indios: Maestra Lucía. 2009*

Mi estar en la comunidad de El Ciruelo estuvo siempre marcado profundamente por el clima, hace muchísimo calor. Pocos son los espacios que dan sombra; algún tejaban de la tienda, de la casa o las ramas de uno que otro árbol son la salvación. La gente pone ahí su hamaca, un banquito o una silla, sacan la paleta de hielo o la cerveza bien fría que mengua el calorón, ya de perdida con la blusa uno la agita pa aliviar con un sutil airecito que



refresque del sudor. Y ahí está uno, tranquilo, en la contemplación, una que otra risa, pero en general, el ceño es duro, fuerte, recio del costeño. Casi no se habla, el silencio es el que habita el espacio de sombra, de tranquilidad, uno en el rol de investigador quiere hacer plática, pero na' más no, el mensaje es el silencio. Las primeras veces puede causar asombro, pero después la ansiedad se apodera de uno; fue largo el tiempo que transcurrió para que entendiera que justo en el silencio se crean vínculos, espacios, ritmos en el tiempo que marcan y entretejen memorias que más adelante podré develar.

Aunque la Costa Chica es conocida y tiene gran interés por parte de los investigadores sociales en relación a su pasado esclavista, los habitantes no están al tanto de ello o incluso están en desacuerdo. Han surgido sin fin de narraciones distintas sobre el origen o explicación del ser comunidades de *negros* o *morenos* como ellos mismos se reconocen y se les conoce fuera de la comunidad. Y es que resulta difícil entender un pasado esclavista sin una historia nacional que la reconozca; en la historia oficial nada más no aparecen los negros traídos de África para el tráfico esclavista colonial.

Integrar un tercer grupo de personas definidas racialmente en el discurso de refundación de la Historia Nacional Mexicana, rompe con el binomio de antaño -españoles e indios- y con un resolutivo como síntesis -el mestizo-. Si desde 1994, y por su propia voz, nos quedó claro que los indígenas son los *sin rostro*, pensar la negritud en México es hablar también de un borramiento. Los afrodescendientes siguen estando *ausentes* no sólo en el pasado sino también en el presente y en cierto sentido esto nos habla de un país en donde el racismo como estrategia de discriminación opera sin ser nombrado -*el otro* silencio-, y que sin embargo, podemos escucharlo en el discurso asimilado de los propios actores. Poco a poco algunos investigadores, tanto de la comunidad como externos, han querido elaborar un trabajo de *concientización* sobre la negritud y la historia, que tampoco ha quedado fuera de cuestionamientos al imponer y sesgar posibilidades de creaciones narrativas significativas de los propios actores y reconocer el protagonismo de los mismos en la creación de su propio destino.

Para conocer y escuchar del pasado, de cómo la gente guardó, construyó y reconfiguró en su memoria lo que fue en otros tiempos y cómo lo relaciona con el presente, me di a la tarea de platicar con gente adulta y con jóvenes; por un lado, preguntándoles cómo es que había “morenos o negros” especialmente en esa zona, y por otro lado, cómo es que se había constituido El Ciruelo. Cuando se les preguntaba, me contestaban generalmente “yo no sé, no me tocó verlo, pero vaya con fulanito, él o ella sabe eso que uste’ quiere saber...las cosas del principio yo no las sé, no las vi”. Me sentí buscando “algo” que a primera instancia parecía que a la gente no le interesaba, simplemente no estaba presente en el discurso, o aunque mostraba interés, asignaban a “algunos otros” miembros de la comunidad ese conocimiento y ese encargo. A la par, me tocó escuchar diferentes respuestas. Como explicación ante el ser negra, una señora me dijo: “no sé... algunos dicen que venimos de los monos, pero yo no creo... ¿a poco será cierto? ¿Cómo así?... yo no me explico eso” otro me dijo: “Pues yo creo que acá somos negros porque a una mujer la preñó un chango” –risas-, (Concha Hernández, 60 años, entrevista personal, 18 de agosto del año 2009). Estas ideas impuestas se han fortalecido con el hallazgo de diferentes figurillas antropomorfas talladas en piedra en la zona,<sup>17</sup> incluso actualmente en la plaza hay una figura que se encontró de un mono de piedra casi de un metro de altura. Apreciaba yo la contradicción acerca de lo que se es, por un lado, edificado a través de un vestigio de piedra, se hacía presente la animalidad de un sentido de sí mismo y a la vez despreciado y marginado deseando no serlo. Don Tirso me dijo: “¿No ha ido a Santo Domingo? Allí si están negros negros....” (Entrevista personal, 18 de agosto del año 2009).

Pensar la “raza” como una categoría y sistema signico de diferenciación (Segato, 2007), vigente en la estructura del sistema-mundo moderno/colonial, impacta fuertemente en lo local. Desde la raza se construye un discurso oculto, determinante en la conformación de una sociedad. Los sujetos reproducen las categorías como imposición y posicionamiento de “un lugar” por encima o por debajo del otro, así mismo como pautas de reconocimiento entre “iguales”.

---

<sup>17</sup> Pertenecientes al periodo anterior a la invasión española.

En este caso, el silencio comunica, dice, nombra y articula discursos de dominio público pero de reconocimiento anónimo, sin dueño y sin responsabilidad a quien lindar, Foucault dice:

Todo discurso manifiesto, reposaría secretamente sobre un “ya dicho”, y ese “ya dicho” no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un “jamás dicho”, un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciada como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos. Se supone así que todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en ese semi silencio que le es previo, que continúa corriendo obstinadamente por debajo de él, pero al que recubre y hace callar. El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no se dice, y ese “no dicho” sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice (2002: 40).

El silencio se me presentaba como una nueva forma de articular el discurso; *sin cuerpo* al que estuviera acostumbrada a percibir, lo experimentaba como aliento del acontecer del momento, mostrándome rutas abiertas en la acción de escuchar.

Otra historia que escuché sobre el origen de El Ciruelo fue la de un barco; en ella los tiempos del presente y del pasado se toman complejos, míticos, solamente hay un antes y un después que marcará el estar. Me narraron de la llegada de un barco enorme,

Venía con muchos negros grandotes, fuertotes que traían los güeros gringos esos... traían muchos tesoros y tenían una luz tan fuerte que dicen que hasta Pinotepa se alcanzaba a ver... aún el barco está varado... ¿ya la llevaron a verlo?... si se ve todavía, es que aquí la mar es muy fuerte, es brava como las mujeres, por eso es la mar (Apolonio García, 28 años, entrevista personal, 18 de agosto del año 2009).

Finalmente me llevaron a conocerlo, se organizaron entre ellos, se consiguió una camioneta y como una excursión fuimos cinco personas. En el camino nos perdimos, se nos ponchó una llanta, nos agarró inesperadamente la lluvia –tenia rato que no llovía-, no recordaban cuál era la entrada para la mar y mientras pasaba todo eso, mis expectativas crecían. La llegada se hacía de difícil acceso, la sensación era como cuando se te mostrará o revelará un secreto, esperaba ver algo muy grande que hacía posible que la gente me llevara con tanto

entusiasmo a *mirar*, destellos de un origen, a pesar de las diferentes peripecias que surgieron en el camino. Cuando llegamos las olas eran enormes y estaban muy cerca, no tan lejos de la orilla de la mar, entre olas majestuosas se alcanzaba a ver un asta de un mediano barco, evidentemente no era una lancha pero tampoco un barco enorme, definitivamente no era compatible a lo que yo esperaba frente a las descripciones previas; cierto es que yo sólo miré la puntita de un asta, de una memoria fragmentada que busca reconstruirse. Ahora lo pienso y reflexiono sobre mi incapacidad de ese momento para entender el tamaño simbólico de ello; con la escritura me acerco de otra forma a la mirada de la gente frente al hallazgo, que se asoma con el juego de las olas posibilitando una construcción lúdica, azarosa de un pasado escurridizo que busca anclaje y que constantemente es estrujado por la bravura de la mar.

El *asta-memoria*, objeto del presente tocado y reconfigurado por la propia comunidad, a través del juego del mar, de las ideas y de las sensaciones con cada ola que *iban y venían*, nunca estaba fija, traían un vuelco en las sensaciones y se llevaba otras tantas. Los recuerdos iban y regresaban renovados entre el inmenso oleaje estruendoso, siempre invitando desde el juego a ser tocados mientras se escurrían entre las manos. “Dicen que vino un barco repleto de negrotos grandotes”, ¡yo también ahora lo veo! Inundado de olas de mar y otras tantas de sal.

Don Tirso me dijo que antes de que llegara el padre Glyn, no sabían de sus orígenes de africanos, de esos “altotes, negrotos” que luego él invita: “Andábamos como burros sin mecate... así todos dispersos... antes de que llegara el padre y nos empezara a platicar, a enseñarnos pues”. Otro me dijo “pos’ dicen que de africanos, pero yo no creo que hayan sido esclavos...”. (18 de agosto del año 2009). Los discursos se entretejían en las narraciones personales que encontrándose unas a otras, forman relatos colectivos heterogéneos, imposibles de pensarse linealmente. Estaba echada a andar una compleja maquinaria desde la comunidad, para hilvanar tiempos y darle sentido al presente desde diversas narraciones míticas, fantasiosas, adyacentes en cada sujeto. El juego, la duda, la fantasía, el mito, la auto discriminación y el silencio, interactúan para construir relatos diversos en matices y detalles.

De la misma manera, cuando buscaba cómo se fue conformando El Ciruelo, hubo narraciones variadas; muchos me dijeron que sus abuelos vinieron de La Estancia o de Santo Domingo a trabajar con un rico que compró tierras. Una señora me contó que ella había nacido en El Ciruelo, pero que en un principio había muy pocas familias, “llegaron todos de la Estancia”, me dijo que allá la gente tenía sus tierras, pero que hubo un disturbio y muchas familias terminaron huyendo a El Ciruelo. Don Rufo no es de El Ciruelo, pero tiene desde niño vive en la comunidad, me dijo que su abuela le relataba que cuando llegaron pasaron mucha hambre “no había maíz, tenían que comer raíces de árboles y de plantas por la falta de maíz...”. Sobre la revolución, don Rufo me narró:

En la revolución, se formaron los partidos, todos los que conocemos, el PAN, el PRI, los Zapatistas, los Carrancistas, los Villistas. A mí no me tocó, fue a mi abuelo; cuando yo estaba chamaco, me acercaba a donde la gente mayor estaba platicando, me sentaba a escuchar... yo escuchaba. Antes las leyes eran las que ponía Porfirio Díaz, ojo por ojo decían, si alguien mataba, se le mataba, ahora no, si se mata, se le castiga, son las leyes de Carranza, yo creo que han de estar buenas porque aún continúan... yo creo. Mi abuelo me contaba que una vez unos indios le sacaron todas las vísceras a una vaca y metieron a Porfirio Díaz para que no lo vieran los Carrancistas y pudieran sacarlo adentro de la vaca. Porfirio Díaz era de los ricos, dicen que tenía hartos de dinero, hartos de oro... vaya usted a saber (Don Rufo, 68 años, entrevista personal, 26 de agosto del 2009).

Las historias me enredaban, quería imponerle un sentido lineal, preciso, medible y controlado, pero me encontraba con un caos de voces, de historias, confusión, olvidos y silencios. Me quedaba la certeza de que, como decían ellos, “alguien más” tendría esa información, pero hasta ese momento no la había encontrado. Más tarde, esas experiencias me revelaron una amplia gama de matices, texturas y colores que desde las narraciones, me hicieron pensar y cuestionarme: ¿Qué sucede con una comunidad cuando por su propio proceso parece haberse arraigado en el olvido? ¿Sólo desde la palabra se puede construir y transmitir la memoria? ¿Qué significado tiene recordar en una sociedad su pasado esclavista? y ¿Cómo se relaciona esto con su presente? Estas preguntas me acercaban a dos cuestionamientos que se conectan directamente con mi investigación: ¿Cómo puede

construirse una memoria sin palabras, desde la vivencia del cuerpo y la experiencia en comunidad con y desde la danza? y ¿Cómo se relacionan los diferentes niveles de discurso de la memoria de una comunidad para mirarlas sin tener la tentación de fragmentarlas para entenderlas? Estaba ya considerando un tejido socio-histórico complejo donde podríamos distinguir tres discursos sobre identidad y memoria: 1) los hegemónicos nacionales, 2) los de reivindicación afrodescendiente y 3) los que la propia comunidad está generando poco a poco. Son perspectivas no aisladas, se entrecruzan, chocan y se rencuentran constantemente para construir diferentes caminos de memoria e identidad íntimamente relacionados.

### 1.3 Acercamiento desde la mirada-juego, apuntes para pensar la danza

*Lo negro se trae en el cuerpo y en el alma.* El cuerpo, objeto indefinido, desde la mirada es etiquetado y cuartado. Se dice que a los negros se les conoce por su gesto rudo, incluso por su comportamiento violento, como dice la canción de Álvaro Carrillo<sup>18</sup>: “Soy el negro de la costa, de Guerrero y de Oaxaca, no se vayan a mandar porque sé cómo se mata y en el agua sé lazar sin que se moje la reata”, se trata de una canción famosa y colectivizada que nos acerca a algunas de las imágenes del negro de la Costa Chica, difundidas y hasta convertirse en figuras emblemáticas, fijas y estereotipadas. En este mismo sentido, asumimos como general otra imagen muy fuerte del negro: el negro sabe usar su cuerpo con picardía y exquisita maestría en la seducción y los placeres sexuales. “Los negros bailan muy bien”, “bailas como negra”. Danza, cuerpo y placer están íntimamente relacionados y con exclusividad otorga a los negros el privilegio de estar cerca de la animalidad, de los *instintos* siempre menospreciados por el pensamiento moderno que pondera la racionalidad. En algunos países de Latinoamérica como Cuba, Colombia y Brasil, la maestría en las danzas son emblemáticas, en el caso de México, ¿podríamos pensarlo de la misma manera? Don Tirso me dijo “a los morenos nos gusta bailar, lo tenemos en la sangre” (60 años, entrevista personal, 22 de agosto 2009). Hasta ese momento aún no miraba las danzas, pero se estaba gestando una mirada para ellas. Una forma de trazar un camino auténtico, previo a las danzas, tendría que ser el de la experiencia del cuerpo en un espacio propicio.

---

<sup>18</sup> Compositor originario de la Costa Chica de Oaxaca (1921-1969).

Mi mirada empezó a dirigirse al juego por el gran potencial que conlleva, de entrada era una forma de romper los estereotipos que incluso yo tenía sobre los negros además de ser una actividad que se realiza con el único fin de jugar y fue una manera de acallar mis voces y mis juicios anticipados. El juego es fundamental en la vida cotidiana de las personas, se juega con el lenguaje, con el cuerpo, con el dolor, con el olvido, con la danza, no era fortuito que para designar a las danzas también se les llamara *juegos* a la danza del Toro de Petate y la Tortuga. El juego tiene una doble función siempre presente y latente en la misma acción: por un lado propicia la inestabilidad, desde su naturaleza *relaja los cuerpos*, es posible la circulación de ciertos patrones culturales, el movimiento, la transformación en aquello que se muestra inamovible, facilita la reconfiguración y la inestabilidad de los lugares, de los roles y de las identidades, de las formas establecidas culturalmente; y por otro lado el juego tiene una connotación de estabilidad, refuerza la fijeza en la imagen, las coloca en un lugar sólido socialmente.

El juego tiene un potencial de creación de conocimiento desde la experiencia, además posibilita pautas para relacionarse con los demás, de generar respuestas frente a una situación nueva, favorece alternativas que se construyen dentro del mismo juego en un ambiente efímero en el presente. Freud afirma que el niño que juega:

Se conduce como un poeta, crea su mundo propio o más bien dispone su mundo según su gusto, sólo que distingue claramente su mundo lúdico de la realidad. Lo opuesto al juego es la realidad, pero el juego, aun distinguiéndose de ella, no se separa completamente de la realidad (1907).

El juego puede ser entendido como una acción que prepara a los niños para la adultez o simplemente como una acción que surge y se vive en y para el presente:

Lo que define al juego es un operar en el presente, y nos parece que los niños, al jugar, imitan las actividades de los adultos como si estuvieran preparándose para su vida futura (...) El juego es una actividad vivida sin propósitos, aun cuando, por otro lado, tenga un propósito, y que frecuentemente realizamos de manera espontánea, tanto en la infancia

como en la vida adulta, cuando hacemos lo que hacemos, atendiendo en nuestro emocionar al hacer y no a sus consecuencias (Maturana, 2003: 137).

El juego de por sí es autónomo, motivado por un impulso articulado de la forma ineludible a la creación en todas su formas.

Vianey –secretaria del Padre Glyn- me contó que chavos de diferentes lugares (y de los alrededores) han ido a El Ciruelo para impartir talleres a los niños: “aquí los niños son muy participativos”, me dijo. Me interesó y me entusiasmé para dar un taller con ellos. En otros lugares y en otros momentos ya había trabajado con niños,<sup>19</sup> conocía su potencial para descubrir y crear a través del juego y el arte en la investigación; desde allí, los resultados son insospechados. La idea fue crear un taller que en realidad no intentara enseñar nada, partir del vacío<sup>20</sup>, propiciar solamente un espacio de relación e interrelación horizontal con los niños a través de un elemento propio de la comunidad que descubriría con ellos. Se convocó a los niños a las cinco de la tarde en la plaza, empezaron a llegar muy puntuales alrededor de veintiocho niños y niñas, entusiasmados y con derroche de energía. Sin cavilar demasiado y desde la experiencia en la comunidad, decidí tener como eje el juego, *sólo jugar sus propios juegos*. Aprendí que lo que más les gusta es correr, correr y correr; al final dibujaban, podían pasarse mucho tiempo pintando con los veinte colores que había para los veintiocho casi treinta que eran, sin que eso les causara problema. Principalmente dibujaban a El Ciruelo, una casa, el campo, las vacas; otros dibujaban a la Ciudad de México inundada por el agua y los carros; “allá en México sí hay agua”, me decían cuando yo les preguntaba por qué pintaban la ciudad siempre lloviendo.

Estuve con ellos una semana y media, dos horas diarias. Iban niños desde los tres años acompañados de sus hermanos mayores hasta de doce años de edad. En la medida que di el taller, la gente empezó a ubicarme más y a saludarme con más gusto; pude mirar el juego como un aspecto latente en la vida cotidiana, desde las palabras en doble sentido, las

---

<sup>19</sup> Grupo *ConVocArte*: EMMI, Barrio La Merced (2005-2006); *Códice Tecómiltl*, Milpa Alta (2006-2007); Proyecto Teatro del Pueblo (2009); Foriño, FSM-Mex. (2010).

<sup>20</sup> Desde la danza el butoh, se retoma el vacío de las filosofías orientales -El Taoismo, el Wo wey, el Ma en Japón-, buscando generar estados de presencia, movimiento y creación desde puntos de precariedad y riesgo.



bromas en relación con el otro y con ellos mismos. El cuerpo está presente todo el tiempo, se habla contoneando y moviéndolo. Desde el cuerpo se puede comunicar lo que no se dice, lo que responde a un lenguaje sin palabras. Esto es muy claro para ellos. En un momento, un grupo de niños, empezó a hacer un paso de danza del Toro del Petate mientras jugaba, me lo dijo uno de ellos, y es que juego y danza están entrelazados. Sólo fue un pequeño instante, fugaz incluso, pero ello me daba seguridad para seguir una investigación sobre un tema que aún no veía con los ojos, y que, sin embargo, a través de todo el contexto lograba problematizar. La danza-objeto ausente aún en mi investigación, se hacía presente no sólo por la acción misma de danzar, sino por todos los vínculos que tejía directa o indirectamente con la comunidad misma.

Después de jugar en medio del calorón, llegaba el momento de la tranquilidad, nos sentábamos a la sombra de un árbol, comprábamos unas congeladas, y muchas veces sólo nos quedábamos en un acto de contemplación que ya me era familiar, lo había aprendido allí como una forma diferente de mirar y de estar con uno mismo y con el otro, desde el silencio traducido en contemplación del entorno, del clima y de lo que acontece. La contemplación se me develaba como una de las formas del mirar y del estar. En uno de esos momentos, les dije que construyéramos el mito del *principio* de El Ciruelo. Les conté el Popol Vuh, entonces les pregunté que en el caso de El Ciruelo de dónde imaginaban ellos que había surgido el primer hombre, pensaron sólo un momentito y contestaron que el primer hombre de El Ciruelo había nacido de “la raíz de un árbol” Me llamó la atención su contestación, lo vinculé con la narración de don Rufo sobre los tiempos difíciles, aquellos en que la gente por falta de maíz, comía las raíces de los árboles; posiblemente dicha narración pudo haber sido escuchada por algún niño y apropiada como la génesis-sobrevivencia para permanecer en un espacio con las circunstancias propias de la región.

La principal regla del juego colectivo es estar presente; se puede imaginar, desear, pero es fundamental estar *aquí y ahora*. Con los niños fue eso, estar corriendo, dibujando, platicando, contemplando, respirando para recobrar fuerzas, disfrutando una paleta, en silencio, estar con todos los sentidos presente.

Una vez que jugué con ellos, mi mirada cambió en la comunidad, me relajé, fue una invitación y un pase para un sentido distinto, contemplativo, sin prisa, sin pelearme con el calor, el silencio y el olvido, sino más bien integrarlos en el compartir una acción muy clara: jugar, estar presente. Así mismo, las miradas sobre mí también se transformaron y se abrieron a otras dimensiones del diálogo, sin palabras, en el silencio, en la contemplación como un acto de vinculación conmigo misma y con el otro.

La experiencia estética y el juego están estrechamente vinculados mediante la creación en libertad:

La única actividad que el hombre ha de realizar con la belleza es el juego: el hombre ve cumplida su humanidad sólo en el juego, es decir, no en la realidad, sino en el mundo de la apariencia. El juego es el principio objetivo de la belleza (Schiller, XV:9 en Araiza, 2010:140).

Elizabeth Araiza en la investigación que hace sobre *la simulación de los oficios en poblados Purehépecha*, dice: “El impulso del juego es lo propio del ser humano, en consecuencia, no sólo es el núcleo del arte sino de toda acción creativa” (2010:140), El aspecto lúdico es intrínseco del ritual y de la experiencia estética, dota de sentidos de libertad a los sujetos: *juguemos entonces a ser dioses*, acariciar lo intocable, a dirigir el flujo indomable de la vida al mismo tiempo que se fluye con él, atreverse pues a ser irreverente en el orden cultural y social sólo para conectarse de nuevo con lo ilimitado del universo, del origen mismo de la vida al que pertenece el ser humano, es decir, el hombre para acomodarse en el orden del universo, deja de ser centro para convertirse en un todo abierto.

Hay una extraña relación simbiótica entre lo sagrado y el juego. Con y desde el juego, lo sagrado queda *a la mano*, al alcance del ser humano, recordándole su esencia básica, la vida encarnada, sentida y compartida en el no tiempo, en el no espacio. El juego proporciona una mirada soberbia de la vida misma:

El impulso del juego, en la medida en que tiene como función esencial suprimir el tiempo, esto es suprimir el tiempo en el tiempo hace posible la experiencia de lo sublime, que se produce justamente durante la instantaneidad (Araiza, 2010: 142).

Experiencia estética, ritual y juego al converger en la instantaneidad del vacío, son los engranajes que acercan, aproximan al hombre a la vida como fenómeno biológico, sagrado, inentendible, mágico, inasible, abierto, indefinido, propio, sentido desde la experiencia *sui generis* abierta.

#### **1.4 “Como burros sin mecate, todos dispersos, antes de que llegara el padre”**

En El Ciruelo, desde hace más de veinte años, ha sido una figura muy importante el padre Glyn. Cuando llegué, el tema que rondaba en la comunidad era su partida después de tantos años, ahora se iba a una comunidad indígena adelante de Pinotepa Nacional. El padre Glyn originario de Trinidad y Tobago, llegó a la Costa Chica, primero al pueblo de Santo Domingo donde no lo quisieron, “por ser negro y usar guaraches y eso que allá son más morenos que aquí”, cuenta la gente de El Ciruelo. Finalmente terminó quedándose en El Ciruelo. Al padre Glyn le tocó mirar y vivir su país ocupado como colonia por ingleses; estuvo en un movimiento por la reivindicación de los derechos de los pueblos negros en todo el Caribe, ha formado parte fundamental de movimientos de afrodescendientes, desde la investigación, promoción y difusión del tema. Su presencia, -aunque de forma polémica por no ser de la comunidad- ha logrado construir redes, tanto con los propios pueblos en la Costa Chica, como con intelectuales nacionales e internacionales. Es indiscutible que ha intervenido en el conocimiento y reconocimiento de los afrodescendientes en México, particularmente en la Costa Chica, teniendo como base de operación la comunidad de El Ciruelo. Sobre la negritud dice:

Existe toda una discusión y un debate en relación a la negritud, a una cultura negada; es un tema minado, ¿Cómo no ha de serlo? Si ha estado o ha permanecido durante más de 500 años en silencio... hay quienes hablan de multiculturalidad, pero no sé, yo no estoy muy de

acuerdo con ese término, será que el poder es como una amiba, chupa, absorbe, digiere, procesa y escupe (Padre Glyn, entrevista personal, 27 de agosto del 2009).

Su enfoque de intervención tendió a coadyuvar en la construcción de la memoria, las tradiciones, la educación, lo económico y lo organizativo de los pueblos negros.

México Negro, AC. Nace del Primer Encuentro de Pueblos Negros de Oaxaca y de Guerrero, celebrado en marzo de 1997, en El Ciruelo. Buscando la revaloración y rescate de las formas propias de organización, la memoria histórica, las expresiones artísticas y culturales de las comunidades afrodescendientes, además de promover y realizar programas de educación formal, informal, talleres, entre los que destaca La Escuela de Vacaciones de El Ciruelo; así mismo, se pretendió la creación de microempresas de bases comunitarias, participación familiar (Folleto México negro, 2000). México Negro está en reestructuración interna, durante mi estancia en El Ciruelo me tocó vivir ajustes aún sin resolver. Muchas de las críticas que se le hacen al padre Glyn por su trabajo, al igual que a otros intelectuales y gente relacionada con la negritud (Reynoso, 2005), se enfocan a querer trasladar modelos de pasado esclavista significativo del Caribe, Brasil y Cuba, a espacios como México, en donde los negros fueron un grupo minoritario -a diferencia de otros países de América-; que representaron del 0.1 al 2.0% de su población colonial; en México, el número de negros introducidos por la trata no fue mayor a 250 000 individuos en el curso de tres siglos (Aguirre Beltrán, 1994).

Además de que peso como representante religioso, el padre Glyn se convirtió por su trabajo con la gente en una figura muy importante dentro de la comunidad, pues intentó que las personas pudieran integrarse como una comunidad afrodescendiente que comparte una historia y un presente. Su trabajo ha dejado un referente para continuarlo, debatirlo e incluso cuestionarlo desde su lugar de poder eclesiástico y cultural, cosa que considero no me compete, pero que de alguna forma es algo que construye El Ciruelo. El Grupo Cimarrón, creado también a iniciativa del padre Glyn, se dedica a dar talleres con los niños

y niñas en algunas comunidades de la Costa Chica. Parte de la problemática que enfrentan las asociaciones civiles *México Negro* y *Grupo Cimarrón* con la ausencia del padre, es el financiamiento, la obtención de recursos económicos. El padre tenía experiencia en la vinculación y activación de redes nacionales e internacionales en este ámbito; además, con su ausencia, se acrecientan las suspicacias dentro de la comunidad por el destino y empleo de los recursos obtenidos.

El padre, desde que llegó a El Ciruelo, mostró gran interés en investigar las tradiciones y manifestaciones culturales como la danza, la pintura, la escultura, la música por mencionar algunas, pues desde su experiencia y sensibilidad reconoció en ellas una forma fundamental para generar y construir *identidad* en una comunidad como El Ciruelo. Una muestra de ello es el Encuentro de Pueblos Negros de Oaxaca y de Guerrero, en él se logró generar un ambiente diverso, múltiple: habitantes de la comunidad, artistas e investigadores locales y extranjeros se reunieron para dialogar y reflexionar sobre la negritud. Me llama la atención en este caso, buscar que el arte y la investigación se dialogue en la comunidad, generando puentes de comunicación y cruce entre miradas.

Balta es un chavo originario de “Cuaji”, tiene veintitrés años y actualmente estudia pintura en la Ciudad de Oaxaca, da talleres de verano con el Grupo Cimarrón en El Ciruelo y en las comunidades aledañas. Cuando le pregunté cómo había decidido estudiar pintura, me dijo:

Cuando yo estaba chamaco también recibí taller de este mismo grupo y me gustó mucho, - ¿Pero tanto como para estudiar pintura? pregunté y me contestó: Híjole... pues es que todos en mi familia son migrantes, mi a'pá, mi a'má, mis hermanos... todos... y yo también quería irme pal' norte, pero luego platicó conmigo un tío que es músico, y reflexioné, pensé que no me tenía que ir, que era más importante quedarme aquí y conocer lo que fue, conocer mis orígenes, conocer nuestra identidad afro e indígena y seguir pintando con los niños, hay aquí lugares bien castigados, no hay nada, y es bien padre llegar y pintar con ellos (Balta, 27 años, entrevista personal, 24 de agosto del año 2009).

Ahora que se va el padre Glyn, él será uno de los que se queda a cargo del grupo Cimarrón. No deja de ser significativo que su inquietud haya sido despertada desde el oficio de su tío.

Con la ausencia del padre se generaba mucha expectativa al interior de la comunidad sobre el presente y el futuro. El padre era quien encabezaba, organizaba o vinculaba algunos proyectos productivos y artísticos culturales. De alguna manera regulaba las actividades no sólo religiosas, sino culturales también. Ahora que se iba, la comunidad quedaba “sola” para organizarse y ponerse de acuerdo.

## 1.5 Mirándose en el Ciruelo, reflexiones sobre el poder

Aunque mi interés se centraba en las danzas, buscaba tener un panorama amplio de El Ciruelo, tratar de mirar lo que iba aconteciendo, -la fecha para ver las danzas sería a principios de noviembre en la celebración de Todos Santos y estábamos en agosto-. Cuando platicaba con la gente, principalmente los mayores, noté una preocupación en relación al poder, a las autoridades, y también estaba allí la confianza para comentarlo, permeaba un sentido de ser escuchados con respecto en ese tipo de inquietudes; Francisco Ávila de 66 años me dijo:

Es que ahora en El Ciruelo se está viviendo tiempos difíciles por las mañas de la justicia... los políticos que encabezan al Ciruelo son personas muy jóvenes, chamacos que fácilmente se corrompen desde Pinotepa... y es que desde siempre ha sido así, todas las decisiones se toman en Pinotepa y todos los recursos que son designados no sólo a Pinotepa sino a sus rancherías, se queda sólo para Pinotepa. Hace falta que la gente se una para que se enfrente a Pinotepa, pero la gente ya no se une, ya no se junta. Cuando era niño, la gente sí era unida, ahora la gente está desorganizada, las autoridades no hacen nada; sí muchos que ahora están, los vi de chamacos y no tienen las fuerzas para la corrupción de Pinotepa. Antes, si alguien mataba, la autoridad junto con toda la gente, lo agarraban y lo mataban, ahora no, andan en la calle sin miedo, pos la autoridad no hace nada. Antes había tequio, la gente trabajaba junta, pero ahora no, los que tienen dinero pagan pa' no hacer su trabajo. Los chamacos andan na' más en la calle, tomando desde bien chamacos y también fumando esa hierba que está mala. Hay mucha dependencia con Pinotepa... aquí sólo si eres dueño de unas vaquitas puedes más o menos llevar dinero a tu casa, pero si no, te toca trabajar pa'l patrón y eso sí es que hay... y el trabajo con la tierra no sólo es duro, sino que a veces ya no

da y además con la escasez de agua está difícil... (Entrevista personal, 18 de agosto del año 2009).

Platicando con Don Tirso me decía:

Ahora la justicia se relajó mucho, ahora ya no hay mano dura, ahora la gente puede hacer lo que quiere, no hay ley, no te dicen nada... antes cuando estaba Porfirio Díaz, él decía ojo por ojo, ahora si te sacan un ojo te dan dinero y ya no pasa nada... aquí antes cuando alguien hacía algo malo, al que metían a la cárcel era al papá por no haber tenido mano dura con sus hijos, y ahora son blandos los papás, las palabras no llegan tan fuerte como los golpes... Ahora que somos más hay más problemas en el Ciruelo... Hace falta un buen Presidente, ya no hay orden, ya no hay justicia, aunque la corrupción está en todos lados ya... (Entrevista personal, 19 de agosto del año 2009).

La mirada crítica a las autoridades, al poder y su forma de administrarlo es muy clara. La molestia de depender de Pinotepa, al contrario de cómo era *en otro momento*, un tiempo que habla de autonomía, del derecho de gobernarse conforme a sus leyes. Aunque no queda definido si ese momento se refiere a la Revolución Mexicana o a la primera mitad del siglo XX, lo cierto es que se comparte la memoria de un orden desde *la mano dura*, incorruptible, de los que saben, de los viejos y no de los jóvenes como es el caso de ahora, según sus narraciones. Me pregunté ¿por qué hablar de esto con alguien que busca una danza local y juega con los niños? ¿Qué implica decírmelo?

Don Tirso también me contó una historia que me hizo pensar en cómo se sienten ellos en relación al Estado, a la nación mexicana:

Una vez fue un señor a la ciudad de México, él era de aquí, del Ciruelo, ya estaba grande, y los mal'ora de la policía lo detuvieron y le dijeron: tú no eres de aquí, eres de Guatemala, a ver tus papeles. No dijo, yo soy del Ciruelo, a ver, canta el Himno nacional y él contestó ¿Cuál niño nacional? Yo no lo conozco, a ver entonces cómo se llama el presidente, y él contestó, Filomeno Gómez, refiriéndose al presidente del Ciruelo –risas- ¿uste' cree? (Entrevista personal, 18 de agosto del año 2009).

Pensar la negritud en México, implica, ciertamente, visibilizar y poner en discusión temas como la identidad comunitaria y la identidad nacional en relación a la justicia social: el racismo, la exclusión, la pobreza y la marginación. Consideré que esto puede abrir senderos para pensar lo local en relación a lo nacional, en términos de su dependencia y autonomía desde diferentes tópicos.

Una mirada muy interesante sobre El Ciruelo es de la maestra Lucía. Ella es de Guerrero, su esposo es de El Ciruelo, y me abrió sus puertas de su casa para platicar:

Todos aquí, aunque unos estén más claritos, tenemos sangre negra. A veces veo a los chamaquitos pelear por ver cuál es más blanco que el otro, pero somos una mezcla entre negros, blancos e indios. Y es que aunque no haya aquí indios, sí somos aunque no nos guste. Y los indios sí están orgullosos de ser lo que son, no como nosotros que nos avergonzamos de lo que somos; ellos no, son más unidos y por eso pueden funcionar mejor, aquí la gente no ve lo que les ayudan como el padre Glyn, piensan que se lo merecen. Ahora el padre se va a una comunidad indígena y nos contó cómo lo recibió un Consejo de Ancianos y que cuando el padre proponía algo, hacían “timbac” y ya le decían si sí o no era aprobada su iniciativa, no como aquí que unos andan en una cosa y otros en otra, yo lo veía como maestra, los indígenas son más responsables siempre iban todos a las juntas, los de la Costa Chica sólo unos cuantos. Aunque luego cuando hablan se les sale lo indio porque dicen “lo” en vez de “la” (Maestra Lucía, 47 años, entrevista personal, 17 de agosto del año 2009).

Como maestra rural, ha tenido la posibilidad de enseñar, aprender, convivir y compartir en diferentes lugares, ello le ha dado una mirada particular, y desde allí, ha construido posibles causas para entender cuáles son los puntos débiles de El Ciruelo, esos que causan malestar e incomodidad de los viejos hacia los jóvenes. Al comparar su comunidad negro-mestiza con comunidades indígenas, considera que les hace falta fortalecer el arraigo, los vínculos y la identidad comunitaria. La contradicción de querer ser pero a la vez rechazarlo, siempre está presente, puede atribuirse justamente a características de sociedades subalternas, con un pasado de vejación, de esclavitud. El problema no es lo que fue, sino lo que continúa siendo.



En el reconstruir –escribir– reflexiono en cómo la apertura a la convivencia en la investigación, en el diálogo desde sus diferentes formas, se abrieron senderos en la conversación, mostrándome los habitantes, que son varias cosas las que hay que comentar y considerar paralelamente a la búsqueda particular de las danzas. Por la propia precariedad de la danza, en tanto que institución local –que aún no presenciaba incluso–, proponer en una comunidad afrodescendientes como El Ciruelo, una investigación sobre la misma, implica justamente concebir diversos aspectos en interacción constante que conforman un panorama complejo –implícitamente me lo hacían saber *los caporales* de las danzas de El Ciruelo–. En estos términos, busco *ejes* más que *temas* de investigación para pensar la comunidad y son los propios actores quienes los abren frente a mí. Con este enfoque, la identidad y la memoria adquieren sentido sólo si están presentes en la comunidad desde su interacción en diferentes esferas. Pongo particular atención en ellos cuando se les mira en relación a dos componentes: al sentido comunitario, local y nacional echado a andar desde las *haceres estéticos comunitarios* –del que profundizaré en el siguiente capítulo– y al juego como un *agente activo* constante que opera desde la experiencia-convivencia. La vivencia de un clima difícil en circunstancia de precariedad económica, el olvido y el aparente desarraigo, orientan la investigación con la pregunta ¿cuál es el sentido y la función de la danza en un contexto como éste?

## **1.6 Los caporales de las danzas: de oídas acercamiento con la danza**

A través de los *caporales* de las danzas, pude acercarme y entrar a la comunidad. Son pocos, en calidad de aferrados y sobrevivientes, han tenido una presencia constante en relación al tiempo, al lugar y a sus vecinos. Cumplen de alguna forma una función “artesanal”, hilvanan discursos culturales en diferentes dimensiones de lo social y lo subjetivo. A través de las danzas, como una acción colectiva compleja que involucraba diferentes aspectos de lo social; la saben atravesada por el poder, vinculada a su trabajo con la mar, con la tierra, con los toros, y que también les habla de las relaciones con los vecinos y la falta de trabajo. No se designó su tarea por mayordomías o encargos comunitarios, sino por su propia motivación e interés de quienes la realizan. A la par de las danzas, los actores

tienen que trabajar –pesca y siembra- lo que hace más difícil su labor con dobles esfuerzos. Las preguntas serían: ¿cómo es la relación entre ellos y la comunidad? si no hay una retribución económica ¿cuál es el sentido de echar a andar una labor como ésta dentro de una comunidad con dichas características? Esto también da pie a comprender el papel de los *caporales* de las danzas asemejándolo al papel del promotor cultural<sup>21</sup>, en términos de no ser sólo un fenómeno emergente desde la modernidad y lo institucional-gubernamental sino que sus motivaciones de existencia tienen que ver con dinámicas propias de convivencia comunitaria pese a las dificultades de la misma comunidad. La ausencia institucional en que han surgido y permanecido al margen de las circunstancias de apoyo o no, lo hace ver de esta forma.

Don Efrén, fue la primera persona con quien platicué y me se reforzó la inquietud y el embrujo con las danzas, incluso sin mirarlas físicamente, pero muchas veces creyendo reconocerlas dentro de mí. Él se ha dedicado al rescate de la danza de la Arteza desde el año de 1993 oficialmente –aunque su labor inicia desde mucho tiempo atrás–, desde ese entonces es el responsable de la danza de la Arteza en el Ciruelo. Ha sido ejemplar en su disciplina para llevar a cabo esta tarea, dicen sus compañeros músicos, pues don Efrén desde muy temprano se levanta para ir a sembrar, camina una hora de ida y otra de regreso entre el campo y su casa, se acostumbró andar. Un músico que trabaja con él, me dice:

No si don Efrén ya tiene 70 años y ni se le ve, cuando fuimos a tocar a Huatulco... él iba hasta adelante a paso rápido cargando la Arteza y nos decía que no fuéramos flojos, que nos apuráramos... (Entrevista personal, 14 de agosto del año 2009)

Y es que han llevado ya la Arteza a los diferentes pueblos de la Costa Chica incluso al Distrito Federal, estuvieron en la UNAM, ahora él se ha dedicado a enseñarles a los niños del Ciruelo junto con otro músico lo que a él le tocó recopilar y aprender. Quería conocer su trabajo.

---

<sup>21</sup> Giménez nos dice que la animación-promoción cultural trabaja para: Emancipar, estimular la solidaridad, implicando acción de prospectiva; tiene por función inventar y proyectar futuros posibles a partir de los condicionamientos y contradicciones del presente. (2007:236).

En los tres diferentes periodos que fui y platiqué con él, siempre me relató sin alteración alguna aparente el proceso de dicho trabajo. Con alegría y entusiasmo me narró la historia mítica del suceso, aunque siempre me agregaba un detalle importante. En el primer viaje me quedé con la gran pregunta de ¿cómo alguien se interesa en esa tarea? y ¿cuál es el eco o resonancia en la comunidad?

Siempre platiqué con don Efrén en su casa; las paredes son de palos de madera, permiten la entrada de la luz al mismo tiempo que dan oportunidad a que entre un poco de aire fresco, logrando socavar aunque mínimo, el asfixiante calor; en un extremo de la habitación, la Arteza se encuentra como un objeto de la casa. Mientras platico con él, su nieto de 10 años, entra y sale de la habitación, escucha por momentos a su abuelo y a veces se pone a cantar, su mamá está en Estados Unidos y su papá en la ciudad de México, por lo que el abuelo es quien lo cuida junto con la abuela; él también está aprendiendo a tocar.

Cuando le pregunta cómo se dio a la tarea de la danza de la Arteza, el rostro de don Efrén se ilumina y empieza con calma, con pausas, con un ritmo propio al narrar:

Cuando yo era chamaco, fui a una boda, allí me tocó ver cómo bailaban la danza de la Arteza, se subieron los novios y empezaron a bailar... de chamaco a mí me gustaba mucho cantar; cantaba canciones que me rondaban la cabeza, cuando iba a sembrar con mi papá... escuchaba a mi papá cantar... pero siempre se me quedó esa imagen, aquella de los novios que bailaron en la Arteza, se me quedó como una revelación, como un sueño... a veces cuando estaba dormido, no podía dormir y me levantaba bailando, era una necesidad... como algo muy fuerte... y siempre me quedé con esa inquietud... de que se volviera a bailar esa danza que yo había visto cuando era chamaco y que ahora se me aparecía como un sueño... ya de grande, antes de que viniera el padre Glym, yo ya estaba interesado en rescatar nuestras costumbres... la danza de la Arteza pues, fui con la autoridad del Círuelo en 1985, le dije, hay que tener nuestra danza primo, nuestra Arteza como en Santo Domingo, Corralero y todos esos lugares por allá, y no me hizo caso...mi error fue no insistir por otros lados...cuando llegó el padre ya había andado por otras comunidades de por aquí, de los pueblos negros pues, y cuando llegó aquí al Círuelo le dijeron que yo también andaba buscando las costumbres pasadas, cuando llegó conmigo ya no me preguntaba, sólo confirmaba lo que ya había escuchado, me decía es cierto que... y yo le

decía sí padre... me dijo que me iba apoyar pero luego se le olvidó... fue hasta que una vez fui a Jamiltepec con un señor del INI, él tenía una guitarra vieja, me dijo que tocara y yo le dije que yo no sabía, me dijo que no fuera tonto y que metiera un proyecto para financiar los instrumentos y poder tocar... fui con el Presidente Municipal a hablar en Pinotepa pa que me apoyara pa' meter el proyecto y me dijo que no, que tenía que tener un papel firmado por el presidente del Ciruelo ¿uste' cree? Voy a creer, si ni dinero tenía pal' pasaje... cuando vine aquí al Ciruelo, ni nada que la autoridad me fuera a dar dinero pa' los pasajes... el padre me dijo que me ayudaba a llenar el formato, pero yo le dije que la esposa del presidente me iba ayudar.

La cosa no paró allí, después lo primero fue buscar a la señora aquella que yo había visto de chamaco bailar pa' que me enseñara la danza pues... ¡y ya que la encontré me dijo que ella no sabía bailar! ¡Que no me podía enseñar! -risas-, que lo que pasa es que esa Arteza la construyeron especial pa' su boda y que no hallaba cómo negarse porque se estaba casando y habían llevado la Arteza justo para ella... ¡híjole! Y ¿ahora? Pensé... pero me dijo con quién ir... y fui a buscar a la otra doña... y ella me enseñó, pero le costó harto trabajo porque ya estaba grande, ya murió... pero luego otro problema fue la música, me dijeron que buscara al señor Baños, me abrió la criada y él fue el que me dijo que la Arteza lleva redoble, porque los de San Nicolás lo hacen sin redoble y ahora nosotros lo hacemos con redoble pues... luego el problema era quién haría la Arteza... anduvimos buscando y al señor que hace canoas le explicamos y fue quien hizo la Arteza... Mi abuelo siempre me dijo que los de San Nicolás eran músicos, fui allá y platicué con los músicos de San Nicolás, ellos bien me lo dijeron, esto es cosa seria primo, se requiere mucho compromiso y no te va a dejar dinero, la cultura no es pal' dinero, por eso sólo al rato van a ser tu familia, porque la gente piensa que eso son tonteras... Por eso ahora yo estoy con los niños, ellos tienen entusiasmo!! Ahora si no toco y no canto no estoy bien...

Trabajo en el campo, todos los músicos trabajamos en el campo. Cuando era niño, escuchaba cantar a mi abuelo en el campo. Mi abuelo decía que la gente de San Nicolás eran compositores, yo siempre quise hacer música. Cuando hemos ido a San Nicolás, siempre cantamos lo mismo, por eso yo me interesé por hacer música de la vida real, de lo que nos toca vivir, algunas de las canciones de la vida real eran de la gente de San Nicolás y yo también quería cantar canciones de la vida real, como el corrido que hice de Paulina, el huracán (Entrevista personal, 30 de octubre del año 2009).

Escuchar a don Efrén, era la posibilidad de articular los tiempos y escenarios de su narración onírica-mítica vivencial, no era para menos al ser una tarea sentida y construida desde su propio ser. Desconocía en ese momento que no sería la danza de la Arteza la que me tocaría presenciar. Aunque mi interés era conocer justamente dicha danza, por todo lo que había escuchado, fui descubriendo que por muy fascinante que me resultara, estaba a cargo de un solo miembro de la comunidad, no estaba presente en los acontecimientos comunitarios que era lo que yo buscaba, algunos incluso la llamaban una danza de exhibición, de demostración de viejas tradiciones ya no practicadas en la actualidad. La danza juego del Toro del Petate y la Tortuga, eran las que a la gente les gustaba y en las que participaban en la actualidad, esto fue decisivo para centrarme en éstas dos últimas, de ellas hablaré en los capítulos tercero y cuarto.

Doña Marcela tiene más de 80 años, vive sola, seguido la iba a visitar, en unas de esas visitas, me relató que tuvo más de 13 hijos, dice que cuando ella llegó a El Ciruelo sólo había unas cuantas casitas, que ahora ya hay mucha gente de Santo Domingo y la Estancia. A ella, nunca le pregunté por la danza de la Arteza, simplemente disfrutaba su plática, lo que ella quisiera contarme, después de visitarla varias veces, un día empezó a contarme de cuando era niña y su experiencia con la Arteza. A diferencia de ahora, la Arteza siempre estaba presente en las fiestas, en las bodas, en los velorios, no se sabía el paso doble característico de esa danza, pero aun así, llegó a bailarla e incluso a tocar y cantar. Cuando el niño que tocaba la Arteza lo hacía no estaba, su mamá le decía: *anda ponte a tocar*, y fue así como aprendió a tocar el *cajón*. Mientras me lo contaba se puso a cantar y a tocar el ritmo con sus manos en sus piernas. (29 de agosto, 2009, ver video) La danza de la Arteza, era como un ente extraño en El Ciruelo, daba pequeños tintes de sentido compartido de algo que fue; no era necesario que se bailara ahora para saberla presente. Contaba, sin palabras, del arraigo que algún día tuvo en El Ciruelo, y que unos cuantos con añoranza buscaban. Muchos dicen que la danza de la Arteza es sólo de exhibición, aunque tal vez tenga la función de conectar con el pasado; ahora, reelaborada por quienes la cuentan y por quienes la escuchan, dan sentido a lo que son.

Fui a la casa de don Tomas Torres, al igual que la de don Efrén, es de madera, con espacios entre viga y viga para dejar circular el calor tanto de afuera como del fogón. Tiene 60 años, es pescador, campesino y tractorista: hay que hallarle a todo... dice, aunque lo que más hace es pescar, desde muy temprano se va, a veces se queda toda la noche “para hallar a los peces”, su esposa a veces lo acompaña, cocina y duermen allá. Él es el encargado de la danza-juego del Toro del Petate; me cuenta que cuando él era niño, le tocó ver cómo lo bailaban, como lo jugaban y que a él le gustaba formar parte de esa danza. Cuando llegó el padre Glyn los alentó a que sacaran la danza “queríamos hacerlo... conservar nuestros juegos... nuestras danzas... porque viene desde antes... llevamos más de 15 años sacando al Toro... en Todos Santos especialmente...” Me contó muy orgulloso cómo está constituida la danza-juego “lo bailan como 23 personas, todos hombres, niños, jóvenes y también adultos... están mis hijos, tiene 13 años y también otro de 17 y otro de 25 años... y es que a la gente le gusta, también participan... venga en Todos Santos... se pone bien bonito...” (Entrevista personal, 27 de agosto del año 2009) me lo contaba muy entusiasmado, hizo que buscaran unas fotos donde sale la danza para enseñármelas, y me regaló una.

Durante la pesquisa sobre la narración de las danzas, me fui encontrando con éstos personajes, incluso cuando preguntaba por ellas, la gente me mandaba con los “responsables” de dicha tarea. Cada día, me levantaba muy temprano y emprendía el camino, sin saber con mucha certeza a dónde iba a ir, a veces sólo me quedaba observando medio mareada por el calor, otras tantas más platicaba con la gente en la calle o en sus casas. Pensaba que era importante entablar comunicación con la gente por lo menos más de una vez, para lograr una entrevista profunda a través de la *familiaridad* de los encuentros. Aprendí que un eje de comunicación es el silencio, aprendí a escuchar el silencio, a pesar de mis “ruidos” en la cabeza, intenté aplacarlos un poco y muchas tantas me traicionaban. Me iba a la plaza en las tardes, daba el taller con los niños y en la noche escuchaba el silencio como pocas veces se tiene la oportunidad de hacerlo en la ciudad.

Don Rufo es el encargado del juego de la Tortuga. Sin embargo, cuando me acercaba a platicar con él, siempre terminaba platicándome del poder, de su corrupción, de *sus mañas*. Me llegó a manifestar su cansancio para emprender una tarea como esa, donde la gente no

responde: *les parecen tonteras*, por eso, dice él, ya no le gusta sacar casi el juego, seguramente éste año no lo sacarían.

La danza que miraría, aún sin verla, me mostraba, no sólo desde las diferentes narraciones, las paradojas, los jalneos y las contradicciones en la que se encuentran sumergidas las tradiciones en escenarios nacionales y modernos (Wallerstein, 2003), sino eran los materiales en bruto para la construcción de la mirada a la *cruda danza*.

Indagar en la función de las danzas para los propios integrantes de la comunidad, implicaba no sólo una oportunidad para sumergirme en el hacer de lo cotidiano; en las voces y en los silencios que se entrecruzan incesantemente; en el juego sin expectativas con los niños; en las sensaciones y experiencias del día a día; sino también, era el impulso imprescindible para iniciar la acción de dibujar una danza sin presenciarla, aportando evocaciones y trazos sutiles a la misma. Hablar de la experiencia, de los encuentros y desencuentros en El Ciruelo, no sólo es dar un contexto, sino mostrar los elementos base de construcción en ésta investigación. Desde esta mirada, la danza está articulada en una compleja red, inscrita en un escenario local y singular -El Ciruelo-, que se interconecta con diferentes aspectos de lo social –regional y nacional-, cubriendo amplias discusiones sobre: identidad, memoria, tradición, poder, nación, discriminación, etc. La propuesta es construir una *mirada otra* que al mismo tiempo que acota la danza tradicional en contextos locales, incluya escenarios hipercomplejos.

En este sentido, mirar las danzas en El Ciruelo –Toro de Petate y la Tortuga-, implicaba incluir las disputas y tensiones entre las diferentes miradas y enfoques que sugerían una comunidad afrodescendiente en México.

## Capítulo 2: Identidad, memoria y haceres estéticos comunitarios

Reconociendo esta investigación como una construcción de una mirada personal con las danzas aún sin verlas; implicaba confrontar mi anticipación de una identidad y memoria afrodescendiente en la Costa Chica. Era importante abrir un camino de las danzas como espacios en disputa y de poder, interconectados con discusiones sobre la nación mexicana.

Las danzas en México, son fuertes dispositivos identitarios de unificación nacional, construir un sentido de “lo mexicano”. Considero que esta perspectiva se continúa trasladando a espacios de investigación sobre la danza al querer hilvanar los tiempos revueltos y contradictorios de la historia nacional.

La siguiente revisión en la investigación de afrodescendientes en la nación mexicana, responde a querer ampliar la concepción de la memoria y la identidad en relación a los haceres estéticos comunitarios.

El Estado nacional mexicano ha utilizado la cultura y las danzas tradicionales en dos sentidos: 1) crear y fortalecer una identidad nacional y 2) crear una mirada nacional e internacional de legitimación de la nación. En este escenario ¿cuál sería la implicación de investigar las danzas afromexicanas? Abro dos posibilidades radicales distintas: 1) como vía de articulación entre el pasado y el presente, la danza sería testimonio de una herencia africana en búsqueda de reivindicación, mostrando lo distintivo y lo originario del ser afromexicano, y 2) concebir a las danzas como una acción innecesaria de investigación dadas las contradicciones en las que están sumergidas las comunidades –racismo y discriminación-.

La investigación de la danza de la Arteza, por ejemplo, se ha limitado a crear redes y vínculos con una herencia africana e indígena, colocando la cultura en espacios consagrados para la memoria y la identidad, poco operantes en las propias comunidades.



La propuesta de mirar las danzas-juego de la Tortuga y del Toro del Petate, transita por un camino riesgoso de volverse a perder en la búsqueda de los orígenes y de lo distintivo.

La producción y realización de estas danzas implican para la comunidad de El Ciruelo, confrontar y batallar con problemáticas internas sociales, económicas y políticas, además de significar altos costos económicos y humanos con poca retribución. Sin embargo, desde el testimonio de los propios actores, la acción lúdica de goce compartido era el motor para llevarlas a cabo. Desde la investigación ¿cómo justificar y comprender el valor de dicha acción lúdica? En éste sentido, era imprescindible construir una mirada singular, que asumiera su participación y complicidad en lo observado de una manera especial y que al mismo tiempo, abriera posibilidades de hilvanar sentidos y significados compartidos en base a la experiencia del instante –la danza-. Ello implicaba pensar la identidad y la memoria desde otros lugares impulsados en su propia inestabilidad. La experiencia estética podría hacer flexibles y plásticos la identidad y la memoria colectiva.

## 2.1. ¿A dónde mirar? La memoria: pasado, presente y futuro

*“Hay un punto en la existencia humana donde todo se conjuga,  
Sueño, mito, fantasía, historia, realidad presente y utopía.  
Ese punto mágico está en cualquier parte, se llama hoy.  
Habita –latente o pleno- en el alma...”*  
F.H.Z., 1989.

Pensar una comunidad afrodescendiente en México, es poner en la mesa de discusión las múltiples miradas que construyen y quieren dar sentido -desde afuera- a un pasado contradictorio; buscan articular, ordenar y dar coherencia a un entramado complejo, omitiendo que cuando miramos los tiempos se vuelven uno sólo: pasado, presente y futuro están ahí, incluso sin que lo sepamos, así, *calladitos*, pero latiendo profundamente. Se hacen presentes las pugnas por los *usos del pasado* (Rufer, 2010) que inciden en cómo mirar el ahora. Las tensiones surgen cuando reconocemos que el *cómo* y el *desde dónde* se articulan los tiempos, generará una mirada e incidencia directa en el presente. ¿Cómo construimos un sentido narrativo y vivencial de la memoria? ¿Cómo dar coherencia y

sentido a un pasado vago esclavista africano<sup>22</sup> con un presente nacional ambiguo plagado de *blanquitud* (Echeverría, 2007)? ¿Por qué de pronto hablar en el caso de México de afrodescendientes puede ser inquietante? Desde la investigación social la noción del presente adquiere *sentidos diversos* a través del pasado, se buscan conexiones en los testimonios y los archivos que construyen memorias; en el mejor de los casos intentarían cuestionar a la historia oficial para abrir nuevas rutas de análisis, aunque no siempre se logre y mucho menos se quiera.

En este sentido, los estudios afrodescendientes ponen al descubierto un dilema latente en la investigación social, el *uso* que se hace del pasado, de la memoria como argumento y soporte de un discurso. Particularmente es inquietante la polémica desatada en las diferentes miradas sobre la herencia afrodescendiente en México que al *inaugurar* un vínculo *sui géneris* con el continente africano, con un pasado esclavista, pone al descubierto su desconocimiento para los propios habitantes en cuestión y máxime si esto ha sido omitido y borrado en la historia nacional mexicana.

La presencia de afrodescendientes, nos revela una mirada que construyó, y mantiene aún a la Nación Mexicana: el binomio criollo-indígena que más tarde, a través del mestizo como figura emblemática del mexicano, acapararía la historia nacional, mostrando un país resuelto política, racial, social, cultural y económicamente. Se propaga pues una memoria confusa, silenciada, emblemáticamente distorsionada y excluyente en los libros de texto, en los discursos oficiales, que fragmenta en pedazos las palabras, los recuerdos y los olvidos de voces que no tienen lugar ni valor en el mito nacional. Es evidente que los conflictos que sustentan la nación mexicana, no pueden acallarse; hablar de afrodescendientes pone de manifiesto la vigencia de: 1) la *blanquitud* en la nación mexicana como sistema de organización social, 2) la raza como categoría y sistema signico de diferenciación (Segato, 2007), 3) la discriminación como estrategia para relacionarse, 4) la anulación en la historia

---

<sup>22</sup> A través de Aguirre Beltrán sabemos que en México, la población africana se diseminó por 20 de los 32 estados que integran actualmente la República Mexicana. Al país son traídos africanos del área cultural sudanesa en el siglo XVI; del área cultural bantú, Congo y Angola, durante el siglo XVIII; del este africano y de las factorías europeas del Golfo de Guinea a principios del XVIII. (Aguirre Beltrán, 1958).

y la memoria pública de una supuesta minoría, 5) la explotación y polarización económica como estructura de una nación moderna.

Administración del pasado, llama Mario Rufer precisamente al proceso “inestable, heterogéneo pero sobre todo desigual en la lucha por la fijación y regulación sobre el pasado” (2010: 34) y en ello, no queda exenta la producción misma de conocimiento,

(...) Hablar de administración (...) incorpora una apropiación social de las formas de ordenar, manipular<sup>23</sup> y tratar de fijar, mediante recursos diferenciados, el acceso y la significación de las narraciones sobre el pasado (...) (2010: 35).

En este sentido desde las danzas, podríamos centrar la discusión de estudios afrodescendientes en México en dos grandes miradas, que atravesadas por la historia y la antropología como líneas de análisis, buscan construir pautas de enfoque en el ahora de las propias comunidades. La primera de ellas se sustenta en la presencia negra como punto de partida. El reconocimiento del pasado negro y la herencia africana en México son premisas en el discurso de la *negritud*, que busca conectar la experiencia propuesta de decolonialidad latinoamericana a través de *la diáspora africana*, y que se centra en la experiencia y subjetividad de los africanos que viven en diferentes sociedades americanas, unidas por su situación común, ser radicalmente oprimidos, y por la lucha que comparten. A pesar de la diversidad cultural, se afirma que existe entre ellos un vínculo emocional con su tierra ancestral y, más allá de su dispersión, confrontan problemas similares para realizarse como seres humanos (Palmer en Velásquez, 2005).

La primera mirada, enfatiza que la experiencia negra en México es diferente a la del Caribe, Cuba, Brasil y EU, generando un abismo en el universo de significación sobre posible memoria colectiva de la negritud. Impone la idea que enfocarse en la negritud puede convertirse en una herramienta *forzada*, y urge un replanteamiento para pensar desde otra(s) forma(s) a los afrodescendientes en el contexto mexicano. La diáspora africana,

---

<sup>23</sup> Cuando Rufer se refiere a *manipular* señala: “No uso aquí este término con un sentido despectivo o de ‘distinción’, sino en su acepción literal de *manejo*, producción formativa de narraciones/textos/dispositivos.” (2010:35).

propone un modelo global, mientras que en el caso de México los espacios y los escenarios son extremadamente locales, territorializados y son entrelazados y atravesados por relaciones complejas con los otros -grupos indígenas, mestizos, blancos, etc.- (Velásquez, 2005). Ambas posturas, que en un sentido se contraponen, forman parte de discursos contruidos desde ciertas matrices epistémicas permitiéndoles su operatividad. Hay una gran maquinaria del saber que genera realidades sólidas en la construcción del conocimiento, en su difusión y en su permanencia.

Odile Hoffman señala que Manuel Gamio -jefe del Departamento de Demografía en la Secretaría de Gobernación en ese momento-, le encomendó a Aguirre Beltrán la tarea de investigar sobre la población negra en México en 1942:

Si Aguirre Beltrán habla de “negros” y acuña la noción de “afromestizo” a propósito de éstos, es para recalcar mejor el carácter excepcional y reafirmar su tesis de la integración de los negros y sus mezclas a la sociedad nacional mexicana (2007:111).

Es decir, el surgimiento del discurso de la negritud paradójicamente más que confrontar al sistema integracionista, buscó incorporar a comunidades afrodescendientes como lo ha hecho con los indígenas.

Hoy en día, nos podría provocar la tentación -acrítica- de construir la mirada desde el lugar que él lo hizo, sin embargo, la idea es utilizar la postura de Aguirre Beltrán como catapulta para mirar desde *otros* lugares y proporcionar una visión cuestionadora de las políticas estatales que insisten en anular o convertir en “minorías” a pueblos diversos en México, para no contemplar las condiciones que posibilitaron en su nacimiento en las naciones modernas. En éste caso, hablar y reconocer un pasado de esclavitud africana, nos lleva por varios caminos de reflexión sobre la historia y el presente, a la continuidad y fortalecimiento en la política económica y cultural de la empresa colonial, que fue posible gracias al genocidio, vejación y esclavitud de los nativos, postulando incluso “la

necesidad”<sup>24</sup> de importación y exportación humana, generando un discurso científico y ético para justificarse (Galeano, 2004), que sigue vigente de forma oculta y explícita en la actualidad. La discusión sobre la esclavitud en México no se reduce a cuantificar los datos revelados en los archivos históricos<sup>25</sup> para justificar una herencia africana, sino se vincula con reflexiones más amplias, en los términos de analizar los cimientos que hicieron posible que emergiera un modelo económico, político y social estandarizado (Wallerstein, 1998) en contextos nacionales. Así pues, estas miradas –las que se construyen desde la maquinaria del saber- son determinantes al ser pautas que trazan senderos de interpretación y creación del presente en las comunidades desde una visión específica del pasado.

Las miradas de un pasado-presente desde instancias de construcción del saber, impactan en las comunidades de forma diversa, orientando el presente y el futuro con resultados inciertos, pero finalmente *tocados*, intervenidos. El saber es un pivote del accionar, en éste caso, la memoria funge como el gatillo de una pistola, la mirada que dispara un hacer.

La memoria viva, -aunque tergiversada por la maquinaria del saber-, palpita en las comunidades y se construye incesantemente, inacabada por definición, caprichosa, contradictoria, volátil y, a la vez, enraizada. Adquiere formas y sentidos diversos, se mueve con aparente voluntad propia, *uno propone y ella dispone*. Habita y se mueve desde lo insospechado: el olvido, el vacío, lo que no se puede articular con palabras pero denota presencia, una fuerza que da pie a significar el hacer desde modalidades que más allá de las

---

<sup>24</sup> Importante subrayar la esclavitud como una necesidad creada de la colonia, un momento fundamental en la racionalidad económica de la modernidad capitalista (Enrique Leff).

<sup>25</sup> En México, Luis Eugenio Campos señala que los primeros esclavos traídos a la Nueva España, pertenecían al séquito cercano de los altos oficiales y también de las jerarquías religiosas. Remarca, que el momento más importante de la trata de esclavos, se dio en 1580 y que desde un enfoque económico, en la Nueva España, -a diferencia de Estados Unidos y el Caribe - durante los tres siglos coloniales, la mayoría de los africanos y sus descendientes eran libres y sujetos a jornal, siendo los esclavos un grupo particular. Para el siglo XVII, García de León dice, que la esclavitud en la Nueva España había llegado a su fin por dos razones primordiales: 1) Desde términos económicos, la esclavitud nunca fue proyecto central, ni el núcleo de las diversas formas de explotación de la fuerza de trabajo, 2) “El esclavo era una inversión pura, parte del capital constante de una plantación, y había de ser tratado como tal. Un gran número de los esclavos estaba fuera del modelo productivo primario, y eran objetos de lujo del sector “terciario” de servicios públicos y domésticos. Campos, “Negros y morenos. La población afro-mexicana de la Costa Chica de Oaxaca”, en Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas Etnográficas para las autonomías, Alicia M. Barabas, Miguel A. Bartolomé (coordinadores), México, CNCA-INAH- INI, vol. LI: 145-182.

narrativas se reproducen y permanecen a manera de huellas indelebles en los individuos y las comunidades (Augé, 1998: 9). En las historias de los Estados-Nación sustentados en la colonia, que buscan borrar y anular experiencias compartidas, la memoria se experimenta y diversifica desde abajo, en las propias comunidades, en éste caso, en los afrodescendientes, negros, morenos o costeños. La memoria juega a ser a veces ola de mar derramándose en el asta de un gran barco y otras veces se convierte en esa asta “*enorme*” para ser estrujada por las olas del mar. Dicen que “se miraba su luz hasta Pinotepa” y que “llegaron de ese barco negros grandotes, pero esclavos no”, y es que la memoria es el presente encarnado en la posibilidad abierta. La memoria no se ancla en el pasado que ya fue congelado en el tiempo, sino aquel que también se convierte en ola, para ir y regresar siempre distinto, nunca igual, dejando huellas nuevas para imaginar e inventar con paciencia y con calma formas de estar.

La memoria colectiva, provee de plasticidad la construcción y apropiación del tiempo y del espacio en el imaginario de los sujetos. Pensar o discutir la memoria en términos de lo verdadero, falso, ceñido al hecho histórico o no es irrelevante; la memoria es una herramienta axiomática eficaz en la elaboración discursiva de relatos que dotan de coherencia social. La aplicación de la *diáspora africana* en México puede tener sentido, si consideramos la cercanía en términos geopolíticos culturales, incluso raciales fuera de una victimización: al saberse que comparten un color de piel, puede cambiar la autopercepción como minoría, tal como lo cuenta Eugenio Campo en su investigación en la Costa Chica:

Jorge de El Ciruelo explicaba su sorpresa al presenciar en el televisor un juego internacional de fútbol en que aparecieron los jugadores de Camerún, porque... no sabíamos que existía tanto negro junto, que había negros en otros lados..., refiriéndose paradójicamente a la población africana. Ya en el mundial de fútbol de 1998 la opinión era otra. Contrastaban al equipo mexicano con el de Francia, Holanda y Brasil, se preguntaban por qué México no cuenta con negros en su selección (CNCA-INAH-INI núm. 45).

Una supuesta “minoría” a nivel nacional en México, al reconocer e identificarse con el continente africano desde la piel, empiezan a reconfigurarse, pensarse y reconocerse con *los otros muy lejanos*, sembrando una intriga de las posibles conexiones entre ambos que da a

pie a inventar, a crear en el imaginario. En este sentido, la memoria inducida o no al interior o al exterior de la comunidad, adquiere sentido para los propios actores. Así, la *diáspora africana* puede pensarse como amortiguamiento y catalizador en el manejo del racismo al interior y al exterior de la comunidad. Augé dice que incluso en sociedades que han vivido fenómeno de colonización, la tendencia conocida es la producción de nuevos relatos, tanto individuales como colectivos, tanto que no podríamos imaginar un solo relato común, sino múltiples relatos que se entrecruzan, chocan, contradiciéndose (1998).

El acto de recordar y olvidar es fundamental en la construcción de memorias, básicamente, aquellas comunidades que viven procesos traumáticos de vejación y explotación, como es el caso en cuestión que no nos remiten necesariamente a tiempos de la esclavitud: En la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, han vivido en algún tiempo desplazamientos por violencia y hambre, Campos nos dice refiriéndose al caso particular de una Cuadrilla en Pinotepa Nacional:

Los asesinatos y los asaltos no sólo promovieron que los propios criminales o rebeldes se fueran a otros lugares. También hubo casos en que un pueblo entero debió abandonar sus casas y tierras por las constantes tropelías de la broza (Campos: 173).

Augé dice: “(...) hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto” (1998: 9) El olvido, es puntal en la configuración y vinculación de la memoria con el sentido social, de alguna manera, crea el espacio propicio de hoja en blanco para crear y pintar su propia historia, su propio sentido. Por ejemplo, muchos de los habitantes de El Ciruelo, “reconocen que llegó un barco enorme lleno de negros grandotes, pero esclavos no, eso sí no”. El olvido no es una pérdida del recuerdo, sino un punto de partida, me pregunto: ¿Se puede construir memorias comunes en la ruptura, en el quiebre, en la fractura?

La realidad según Vázquez, es procesual, no es un resultado “El presente es un proceso en continua construcción y el pasado también. Entre ambos pivota la memoria que dota de continuidad a la “realidad social” (Vázquez, 2001: 25). Es un espacio conflictivo. Por ello, la memoria, no es un acto muerto del pasado, sino que es una reconstrucción desde la vivencia profunda y en tensión del presente, que existe a través de la resignificación

incesante en las prácticas sociales. Vázquez habla de la memoria igual que Giménez de la identidad, como un proceso social intersubjetivo que no se encuentra “en”, sino “entre” los sujetos (2991: 101), que transita por canales de flujo –desde el lenguaje y el emocionar<sup>26</sup>–, interconectando dimensiones y esferas de lo social. La identidad se da en la relación con el otro, no es algo que este en las personas de forma ontológica.

El olvido que yo veía como vacío y ausencia, es potencia suspendida en el silencio, en aquello que la gente no quiere nombrar ni hablar. En un inicio cuando estaba en El Ciruelo, rompía el silencio con preguntas insistentes; seguía teniendo un guión-estructura poco flexible, buscaba entender el presente en función del pasado, y me encontré con discursos justo en esa dirección: indagar en la historia para articular el ahora: “no sé...algunos dicen que venimos de los monos, pero yo no creo (...)” “Pues yo creo que acá somos negros porque a una mujer la preñó un chango”. Y como la idea es generar respuestas que articulen un sentido, que puedan capturarse y ordenarse en terrenos conocidos, gran parte de lo que sucede fuera de ese guión no puede percibirse por quien observa. Una vía que se me abrió para contemplar el surgimiento de forma espontánea de *la danza* entre el olvido y la memoria, con sentidos abiertos, móviles y plásticos, fue al converger dos condiciones fundamentales: 1) salirme del propio guión de observación y 2) la sincronicidad del instante comunitario. Ambas condiciones, simultaneas y por lo tanto posibles ¿podrían abrir el considerar una mirada estética en ésta investigación? Esta pregunta aborda un tema fundamental que desarrollaré más adelante, y que aquí empiezo a considerar, a *abrirle camino*.

La memoria habita el presente y encarna el futuro desde la reelaboración del pasado, construye significados y sentidos compartidos. No es fortuito el interés por la memoria en tiempos de sobremodernidad<sup>27</sup> como lo llama Augé (1993), donde las memorias son frágiles, gracias a las amnesias que producen el mercado y los medios, fortalecidas con una

---

<sup>26</sup> Maturana define el emocionar como: Fluir de un dominio de acciones a otro en la dinámica de vivir. Los seres humanos en tanto existimos en el lenguaje, nos movemos de un dominio de acciones a otro en el fluir del *lenguajear*, en un entrelazamiento consensual continuo de coordinaciones de conductas y emociones. (2003: 266).

<sup>27</sup> El rescate de la súper abundancia de acontecimientos que corresponden a una situación de la cual hay que dar cuenta acerca de su modalidad esencial: el exceso (Augé, 1993: 36).



sola memoria legítima nacional (Martín-Barbero, 2007: 36). La construcción de la historia nacional, implica limpiar, escoger, seleccionar y recrear ciertos momentos, consagrarlos, monumentalizarlos desde espacios privilegiados para su uso: son los museos, mausoleos y monumentos los destinados a ello, incluyendo las danzas tradicionales.

Los datos históricos se convierten en memoria nacional como institución estatal, a través de tres rasgos según Assmann: la repetición, la sobreproyección y la vinculación de fechas y figuras de diversas épocas (2007: 71). La memoria es un espacio donde se disputa el poder, buscan ocupar terrenos de verdad no en cuanto a su calidad de veracidad, sino hablar desde ese lugar que provee poder. No es accidental el caso del museo de las culturas afrodescendientes<sup>28</sup> -Museo de La Tercera Raíz en Cuajinicuilapa, Guerrero- como esfuerzo por recuperar la memoria justo desde vías de consagración -junto con algunas de las danzas tradicionales-. Los museos son espacios estandarizados, nacionales para edificar y salvaguardar la memoria colectiva; como magia, el pasado se consagra y se convierte en bronce multiplicado y replicado en los diferentes contextos y sectores sociales, tratando de preservar su forma y contenido. El caso del museo de la Tercera Raíz<sup>29</sup>, surge como inquietud y propuesta de la comunidad encabezada por promotores culturales, quienes, con asesoría de profesionales en el tema de la negritud en ese momento, crean la base *ficcional* de un mito de origen que busca institucionalizarse. Se puede, desde la enunciación de ciertas ideas, sembrar un sentido compartido, una *ideología patrimonial* la llama Giménez, justamente cuando se pretende hacer realidad el discurso: hablar de una identidad afromexicana, recrear *la cultura a través de su declaración* (2007), nombrar y definir lo que se considera que es. Se crea así una memoria e identidad pública hegemónica; la tarea es fortalecerla y propagarla, a fin de fijarse en los sujetos y en las comunidades. Sin

---

<sup>28</sup> Testimonio de Andrés Manzano, quien ha tenido diversos cargos políticos en Cuajinicuilapa: "El museo se hizo a través de unas personas que formaron un comité pro museos comunitarios pertenecientes al Programa de Culturas Populares de Museos Comunitarios (...) juntaron algunas piezas arqueológicas, algunas cuestiones, y cuando yo llegué entramos en contacto con la doctora Luz María Martínez Montiel (...) surgió la idea más amplia de un museo comunitario, se comenzó a platicar en esto de la Tercera Raíz que impulsaba Culturas Populares a través de la doctora Luz María Martínez Montiel (...) se fue organizando la cuestión museográfica, la cuestión teórica ideológica (...).

<sup>29</sup> Para el proyecto del museo, se consiguió el terreno con la donación de autoridades ejidales, pero fue hasta 1990 que se tuvo una junta con el Programa Nacional de Museos Comunitarios. El 15 de noviembre de 1995, lograron registrarse legalmente bajo el nombre de Museo Comunitario Cuija, A.C. El 21 de marzo 1999 se inaugura el museo como un organismo descentralizado del H. Ayuntamiento de Cuajinicuilapa Guerrero.

embargo, lo que justamente me interesa es pensar la memoria que se da en el instante comunitario, con base en la experiencia colectiva, que puede hacer que se *asomen* otras características más de la memoria colectiva.

## 2.2. Identidad, más allá de un dispositivo de los Estados Modernos

Hablar de la identidad de los afrodescendientes, afromexicanos, negros o costeños en México, es introducirse en un debate candente en las esferas de la investigación, no sólo en términos de la *nomenclatura*, sino en función de navegar en un escenario hipercomplejo. Aunque no es mi intención detenerme en él, sí lo es considerar algunos aspectos importantes, principalmente aquellos que responden a la pregunta: ¿cuál es el sentido de pensar en la identidad en escenarios como éstos, y desde la danza en lo particular? Escenarios evidentemente han sido recorridos de sobre manera en diversas investigaciones. La identidad afromexicana genera reflexión en un punto álgido para la circunstancia particular de México: el carácter impuesto y legitimado de historias, memorias e identidades únicas. Ello nos conduce precisamente a analizar la complejidad histórica que acompaña el surgimiento de diferentes horizontes culturales y se abre a la posibilidad de mirarse desde diversas perspectivas. Principalmente surge como un proyecto de construcción homogeneizadora y de *borramiento* de los otros. Se buscó en los orígenes aquello que podría sintetizar una historia compleja, revuelta, y llenas de paradojas<sup>30</sup>. Pensar lo mexicano era recurrir a un proyecto político que emerge desde una supuesta *memoria colectiva*, a una experiencia y un hacer *unificados* en un solo territorio: La categoría de mestizo fue el recurso para designar la suma de lo indescifrable, que buscaba condensar lo complejo en un intento de *ser* un Estado Nación. En el caso de Europa, de la revolución francesa, atravesaron una “pérdida de identidad” (Giménez: 2007) como consecuencia del derrumbamiento monárquico. En el caso de México, al igual que otros países de Latinoamérica, se retoma el concepto de Nación, buscando reproducir experiencias de un modelo político y social europeo. Se incorpora la identidad nacional como un dispositivo

---

<sup>30</sup> Lo primero es considerar que la refundación de la nación mexicana con la guerra de Independencia fue consumada por los sectores oligarcas y conservadores del país con Iturbide a la cabeza. Y que todo el siglo XIX se distingue no sólo por la pugna entre conservadores y liberales, sino por el desprecio de ambos hacia las clases pobres y los grupos étnicos originarios en general.

ideológico hermenéutico en el imaginario colectivo; desde esa colonialidad mental se cultivó el indigenismo histórico y un nativismo como recurso de autoafirmación para justificar, desde los orígenes, la igualdad (Giménez: 2007), cubriendo diferentes etapas históricas en su construcción siempre inacabada. El poder hegemónico en complicidad con sus intelectuales orgánicos del momento construyeron un imaginario que recubrió los huecos de un pasado fracturado, incongruente e incómodo institucionalmente.

La imposición sistematizada de una sola forma de ser, hacer y de mirar a nivel nacional en un país tan diverso como lo es México, evidentemente jamás pudo lograrse. Sin embargo, el impacto de esta imposición cultural fracasada, ha sido múltiple en diferentes aspectos y desde diferentes estratos.

En el caso de La Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, podemos pensar la problemática sobre la identidad a dos niveles: micro al interior – en la relación entre los habitantes de la propia comunidad y con las comunidades aledañas– y macro al exterior –la relación de los costeños con la nación mexicana–. La discusión sobre el contexto latinoamericano, también cuenta con espacios especializados internacionales con grandes avances. Existen por lo menos dos discursos sobre la identidad operantes dentro del dispositivo nacional: el hegemónico y los populares –subalternos– que se entrecruzan de tal manera que no se pueden diferenciar y distinguir aisladamente, son figuras amorfas complejas, interconectadas entre sí; aunque por momentos se separan o por lo menos lo aparentan. Para los de El Ciruelo, además de morenos y negros, es más importante asumirse y que los reconozcan como mexicanos que como afrodescendientes.

En México tenemos por un lado, un nacionalismo institucional señalado en la constitución de 1857 que, con base en la Ilustración europea, busca homogeneizar identidades; por otro lado tenemos una visión desde la experiencia de las comunidades no registrado. Giménez lo llama nacionalismo popular –no contemplado desde los historiadores– que en la base indígena y campesina, opera desde muy temprano:

Vincula la lealtad a la patria chica y la lealtad a la patria grande, imaginando a la nación como una federación de pueblos autónomos y municipios libres. Cada uno de ellos asentado en la integridad de sus espacios comunales (2007).

Dicha experiencia se presenta fundamentalmente en comunidades indígenas y campesinas, quienes han utilizado como figura emblemática a Emiliano Zapata. Mediante *la acción colectiva* y el levantamiento armado en 1994, el EZLN hizo público su rechazo al proyecto de integración del indígena a la cultura nacional, manifestando y creando una conciencia de carácter *pluri e intercultural* de la nación, con ello, se dio un giro fundamental en la concepción de la nación mexicana, culminando con la reforma al artículo cuarto de la Constitución Mexicana en el año 2001 (Giménez: 2007). La identidad como acción colectiva en este escenario, es muy clara, sin embargo, en otro contexto como el de la Costa Chica, son otras las circunstancias: no hay un pasado y una tradición ancestral, tampoco un vínculo tan estrecho y sustentable -baja productividad- con la tierra como muchas de las comunidades indígenas. Sin embargo, nos encontramos, con otros matices de carácter sutil que pueden llevarnos a pensar la identidad desde otra perspectiva, incluso desde otras dimensiones que responden al orden de la subjetividad, de los afectos (Raimundo Mier: 2007), del emocionar (Maturana: 2003).

Por otro lado, Bolívar Echeverría nos habla de una “nación natural” “negada y desconocida” que fue sustituida por la identidad nacional de la modernidad capitalista. Para mostrar esto señala que:

La exigencia de afirmarse y reconocerse en una figura real y concreta se acalla mediante la construcción de un sustituto de concreción aportado por la figura ilusoria de la identidad nacional. Realidad de consistencia derivada, la identidad nacional de la modernidad capitalista descansa en una voluntad sustentable del nacionalismo, entre ingenua y coercitiva: la de confeccionar, a partir de los restos de la “nación natural”, ya negada y desconocida, un conjunto de marcas singularizadoras, capaces de nominar y distinguir como compatriotas o connacionales a los individuos abstractos (propietarios privados) cuya existencia depende de su asociación a la empresa estatal (2011: 154).

Desde la crítica a la ideología del nacionalismo oficial latinoamericano, Bolívar Echeverría comenta:

Empeñada en contribuir a la construcción de una identidad artificial única o al menos uniforme para la nación estatal, ésta ideología pone en uso una representación conciliadora del mestizaje, protegida contra toda reminiscencia de conflicto o desgarramiento y negadora por tanto de la realidad del mestizaje cultural en el que está inmersa la parte más vital de la sociedad en América Latina (2011: 30).

Desde el nacionalismo institucional, ha sido fundamental simplificar los escenarios, aquietar las voces entrecruzadas y contener las realidades; así lo hemos visto desde la puesta en marcha del dispositivo político estructural del Estado Nación en México. Como vimos con Giménez, no por ello ha dejado de existir un nacionalismo que surge y se sostiene desde los sustratos más profundos de la sociedad, de aquellos que no ocupan un lugar reconocido institucionalmente. Muchas veces desde dichas bases sociales emergen los movimientos sociales; sin embargo, se les menosprecia, simplifica y reduce en el análisis como *turbas* irracionales y salvajes. Desde este sector, la identidad y la memoria colectiva adquieren otro matiz que las separa de la propuesta moderna capitalista, recobrando su movilidad.

Así, la identidad tiene sentido cuando sale de los parámetros de la categoría. En este caso, la discusión no se limita a la definición de cómo nombrar a las comunidades en México con pasado esclavista africano –afrodescendientes, afromexicanos, morenos, costeños, etc.-. Más allá de ello, considero la identidad como un componente intangible, relacional y de vinculación en las comunidades que adquiere matices de complejidad en contextos nacionales. Aunque no discutiremos aquí la identidad de los afrodescendientes y sus diferentes nomenclaturas, sí es un hecho fáctico y por lo tanto importante considerar, que en la actualidad los afrodescendientes no tienen un lugar jurídico a nivel nacional, y que al igual que los indígenas, son invisibles a los ojos estatales.

Tratando de desmenuzar el concepto mismo de identidad, tomo inicialmente a Gilberto Giménez, quien refiere de identidades colectivas:

(...) no constituyen un dato, un componente “natural” del mundo social, sino un “acontecimiento” contingente y a veces precario producido a través de un complicado proceso social que el analista debe dilucidar. (Brubaker, 2002: 168) en (Giménez, 2007: 67).

En éste sentido, la identidad pensada como acontecimiento, de circunstancia eventualmente precaria y contingente, nos remite a pensarla en un instante de fragilidad, navegando en los intersticios de la experiencia en común, no porque se viva en cada sujeto igual, sino por la ilusión compartida de hacerlo. Las identidades colectivas, no son algo que los sujetos van *colgando* y cargando por su camino, sólo aparece en ciertos momentos devenidos en sucesos plagados de ritualidad desde el “*atractor de la nosótrica*” (Lenkerdolf, 2002). *Momentum* del tiempo sin límites establecidos, desencadena reflejos y reconocimientos de unos con los otros, de *hacer* en conjunto, en colectivo por un instante.

El escenario de la economía contemporánea, por ejemplo, es un factor que fácilmente genera escenarios de desestabilización o desmantelamiento comunitario. Interesante mirar y considerar el uso que las comunidades hacen para producir efectos de amortiguamiento y resistencia mediante diversos recursos psicosociales propios en lo colectivo. Echeverría usa el concepto de “*Ethos Barroco*”, para referirse a una de las cuatro formas de interiorizar el capitalismo en la vida cotidiana:

Se trata de un comportamiento que no borra, como lo hace el realista la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega como lo hace el romántico; que la reconoce y la tiene por inevitable, de igual manera que el clásico, pero que, a diferencia de éste, se resiste a aceptar y asumir la elección que se impone junto con ese reconocimiento, obligado a tomar partido por el término “valor” en contra del término “valor de uso”. No mucho más absurda que las otras, la estrategia barroca implica elegir el tercero que no puede ser: consiste en vivir la contradicción bajo el modo del trascenderla y desrealizarla, llevándola a un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a tenerla ya perdida (2011: 171).

Desde dichas contradicciones, resulta sumamente interesante considerar las diferentes estrategias culturales que los sujetos, los grupos y las comunidades construyen, a tientas, sentidas y vividas, desde universos subjetivos que logran articular cimientos minúsculos y a la vez poderosos de la vida en colectivo, en estos escenarios ásperos. En el caso de las danzas de la Costa Chica, una de las opciones han sido inscribirse en la lógica institucional gubernamental que otorga y reconoce a cada comunidad su danza tradicional lista para ser exhibida. En el 2010, por ejemplo, se presentó por primera vez la danza de los Diablos en la ofrenda de día de muertos en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México; era un acto público institucional para reconocer a los afroamericanos un lugar dentro de la memoria y tradición nacional. Fuera de los reflectores institucionales, las danzas permiten a las comunidades crearse y recrearse desde la experiencia en la organización y en el acto en sí que, más que buscar un reconocimiento, opera en la reconfiguración de subjetividades entre los propios actores. Aunque encabezada por unos cuantos miembros, implica un cierto involucramiento no importa si mínimo por parte de la comunidad para que se lleven a cabo en un tiempo especial festivo.

La identidad, pensada desde un universo subjetivo, que propicia la creación, permanencia y reestructuración de los vínculos, nos lleva por otro camino de reflexión más allá de considerar la problemática de la identidad como una *pérdida* y que por lo tanto nos remite a una búsqueda vaga. En éste sentido, Habermas nos dice sobre identidades individuales: Es necesario ponderar la distinguibilidad como un factor elemental; los sujetos se definen al interior del grupo y al exterior, lo que requiere una “intersubjetividad lingüística” (Habermas, 1987). El universo de la subjetividad es la organización del registro simbólico del lenguaje ampliamente concebido, privativo del ser humano, el cual tiene una dimensión transindividual; antecede al sujeto y es su matriz social y cultural (Baz, 2000), misma que es procesada y expresada mediante la psique de los individuos, pero sólo en tanto que seres socio-culturales. La construcción simbólica hace del ser humano un sujeto cultural con su propia especificidad compartida. La identidad se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social (Habermas, 1987). De ahí que sea necesario reconocer la intersubjetividad comunicativa (verbal, corporal), como parte de la construcción de la identidad en las comunidades.

Las similitudes entre las identidades individuales y las colectivas se refiere a:

(...) la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de tal diferencia y delimitación, es decir, de tener una “duración temporal (...)” (Giménez, 2008: 68).

Las acciones colectivas suponen actores colectivos (Goffman, 2004) dotados de identidad, porque de lo contrario no se podría explicar cómo pueden dar sentido a su acción. Pero dichos actores no existen en sí mismos como si fueran esencias ontológicas, sino que constituyen el resultado de procesos a través de los cuales los actores devienen o se vuelven colectivos. ¿Cómo concebir la identidad colectiva de tales actores? Giménez toma como base a Melucci para distinguir 4 rasgos distintivos: 1) la permanencia en el tiempo de un sujeto de acción, 2) concebido como una unidad de límites, 3) que lo distinguen de todos los demás sujetos 4) aunque también se requiere el reconocimiento de éstos últimos. (Giménez, 2007: 68-69). La identidad colectiva se da en relación al otro, quien define los límites como un proceso relacional en el tiempo. Pensada desde la acción colectiva, la identidad puede pensarse como: “la capacidad de un actor colectivo para reconocer los efectos de sus acciones y para atribuir éstos efectos a sí mismo” (Giménez: 70).

Los procesos de identidades y memorias colectivas, se detonan en la interacción de fuerzas históricas y sociales. Se plantea la memoria colectiva como una “*ideación del pasado*” (Durkheim), es decir, la potencia creativa e inventiva del tiempo (Giménez, 2007). Pero como bien se ha señalado, en la memoria colectiva, coexisten tres dimensiones en la apropiación temporal: 1) la ideación del pasado que abarca la parte creativa, 2) la ideación del presente en relación a la prospectiva y 3) el futuro que remite a la utopía. La identidad dota a los individuos de la capacidad de distinguirse y ser distinguido de otros grupos, de generar símbolos y representaciones sociales, de configurar y reconfigurar un pasado colectivo compartido. Giménez nos dice que la memoria colectiva es transmitida y es una representación, tiene que ser reactivada permanentemente a través de una actividad ritualizada -festejos, conmemoraciones, etc.-, por lo tanto, la memoria es atravesada por la experiencia compartida, relacional y diferencial atravesada por la emoción de los propios



actores. Giménez más que enfatizar el ¿Quiénes somos?, plantea una pregunta relacional ¿Quiénes son los otros? El reconocimiento es un factor que se encuentra implícito en el concepto de identidad, es decir, la *otredad*.

En el caso de los afrodescendientes, Hoffman plantea que:

Las reflexiones posmodernas sobre la invención identitaria y la capacidad de los individuos para manejar sus identidades múltiples de manera relacional y situacional (Hall, 1994) se topan con el hecho de que éstas sólo pueden expresarse si existen marcos legitimizantes de las mismas, de lo que precisamente carecen los “negros” mexicanos, quienes no ocupan ningún lugar en el tablero identitario nacional. Sin diálogo posible con un “otro” que les reconociera su propia alteridad y, en particular, con el Estado, los afromexicanos no poseen una frontera por cruzar e integrarse eventualmente a las otras categorías identitarias disponibles (indígenas, mestizos, blancos). Permanecen en un espacio intermedio que asumen en tanto que “afromestizos” o “morenos”, y la mayoría de las veces en tanto que “mexicanos” (Lewis, 2000), es decir, en los dos casos, fuera de las categorizaciones étnicas en vigor (2006: 116).

Precisamente la identidad pensada desde una categoría instrumental, que busca un lugar en el *tablero identitario*, se organiza sólo desde un molde rígido; sin embargo, la identidad como acción relacional, contingente y precaria, tiene sentido desde su propio contexto al interior y al exterior de las comunidades; más allá de limitar la mirada en la búsqueda por identificarlos y etiquetarlos como afrodescendientes, afromexicanos, morenos, negros, costeños, etc.

La identidad, en el contexto capitalista moderno, busca generar sentido en lo cotidiano, forjando certezas en los sujetos-consumidores frente a escenarios inestables. Por el contrario, en el acontecimiento comunitario, la identidad se muestra, justo en la instantaneidad relacional –creativa y afectiva- en un tiempo efímero y precario. Hoffman advierte que:

Las poblaciones afromexicanas están poco interesadas en definir su “calidad étnica”, pues es más importante para ellas denunciar la discriminación de la cual son objeto y reclamar el reconocimiento de su “identidad mexicana”, cuestionada con frecuencia por sus conciudadanos (Lewis, 2000) (...) no es lo mismo declararse “negro” frente al vecino que al investigador, tampoco es lo mismo hacerlo en el pueblo o en la ciudad vecina de la misma región y a fortiori en la capital (2006: 121).

Apelo a la identidad no como una catapulta de identificación que busquen los actores, sino como un espacio inestable para ver el acontecimiento comunitario. Lo que Hoffman señala, resulta un llamado de atención justamente a la mirada que busca desde el saber elementos inoperantes en la realidad; el problema no es omitir la complejidad –lo que sistemáticamente se hace para crear discursos-, sino preguntarnos cómo sumar lo que no prevemos, la contradicción y la irregularidad que desestabilizan nuestro propio discurso. Considerar el racismo y la discriminación como agentes activos también al interior de las comunidades, abre rutas a la complejidad de los estudios afrodescendientes en México.

Mientras que desde la maquinaria del saber se busca articular una memoria congruente, las propias comunidades lo hacen incesantemente en lo cotidiano, Luis Eugenio Campos nos ilustra con un ejemplo en la Costa Chica de cómo la gente concibe su origen:

Mientras algunos los suponen como descendientes de esclavos, ellos más bien se dicen los descendientes de antiguos sobrevivientes de naufragios, de embarcaciones que llegaban a la costa de Puerto Minizo, Chacahua, frente a El Ciruelo, en Corralero o cerca de los Collantes<sup>31</sup>. Paradójicamente estos relatos hablan de negros que llegaron, muchos de ellos, a lugares donde ya había negros... Todos altos y retintos, así eran los que llegaron aquí, de África dicen (Vol. II: 156).

Las formas y rutas que adquiere la memoria colectiva es caprichosa, se cocina en lo cotidiano, en lo popular, sujeta siempre a movilidad que genera ilusión de estabilidad.

---

<sup>31</sup> Con lo que esta pequeña zona de la Costa Chica, vista en su conjunto, sería una especie de Varadero del desastre onírico-mítico-originario.

La discusión sobre identidades afrodescendientes o afromexicanas, aunque busca reivindicar una postura a nivel estatal, su discurso se debilita en función de comprobar y posicionar un pasado esclavista. Buscar desde la investigación una “identidad afromexicana” basada en una unidad de rasgos –físicos y culturales- entre las comunidades negras del país, no implica que los propios habitantes lo consideraran de la misma manera. Sin embargo, vincular las identidades afrodescendientes en México a reflexiones más amplias sobre poder y nación puede adquirir matices interesantes para pensar la diversidad cultural en escenarios ciertamente nacionales.

La identidad, en relación con la memoria colectiva, puede ser herramienta para mirar las dinámicas comunitarias de creación y permanencia de sentido social y vínculos afectivos. En un sentido abierto y plástico, la identidad y la memoria colectiva se crean y se reelaboran incesantemente. Ahora bien, ¿cómo pensar la memoria y la identidad desde las danzas sin fijarlas y petrificarlas como sucede con los dispositivos estatales? La propuesta es mirarlas como una acción comunitaria que se expresa en un instante estético. En este sentido, la identidad y la memoria se articulan con el impulso que abre y se instala en el acontecimiento mismo. La acción social desde el instante comunitario estético, a través de pequeñas sutilezas se inserta en los procesos comunitarios. Romper cercos que dotan a la identidad y la memoria colectiva únicamente de estabilidad, obliga a inscribirlas en la inestabilidad de los propios procesos sociales.

### **2.3. El folclor como dispositivo de inclusión**

*“La representación es la ausencia de la participación”<sup>32</sup>*

Toni Negri. Noviembre 2011

Inicio éste apartado con el epígrafe-reflexión del filósofo Toni Negri que desde la meditación de la política, afirma que el hombre representado es el núcleo que frena la emancipación: “la representación es la ausencia de la participación y la presencia de una

---

<sup>32</sup> <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-182207-2011-11-28.html>

máquina de poder” (28 de Noviembre, 2011). El folclor<sup>33</sup> es la representación nacional en materia de cultura, aún vigente en términos de: 1) la mirada-discurso de lo representativo y conservación cultural, 2) la repercusión de ello para determinar los apoyos y financiamientos gubernamentales y 3) el condicionamiento de lo anterior en la creación estética de las comunidades mismas. Las danzas como folclor son la representación de los haceres estético-comunitarios. Desprovistas de su función para crear y recrear memoria e identidad dentro de la comunidad, las danzas se convierten en piezas de museo intocables *lejanas*, limitando su verdadero impacto y potencial en la organización del imaginario, de los vínculos y los afectos dentro de las comunidades. La capacidad de acción colectiva a través de los haceres estéticos desde el folclor se convierte en representación de las identidades y memorias fijas.

Hemos vivido desde experiencias muy cercanas en diferentes momentos y lugares, las formas constreñidas generadas por políticas *corsé* de instituciones culturales mexicanas, que en su afán de crear e imponer estándares de ser y andar, anclados en realidades locales y complejas, construyen patrones culturales simples (típicos) del ser mexicano.

El folclor se convirtió en un dispositivo formal en la formación del ser nacional mexicano. En la actualidad, además de fortalecido, se instala en la instrumentación mediática y legislativa de una lógica de enajenación de los bienes culturales. Desde el dispositivo estatal, las danzas son folclor, representación de un sentir colectivo que pertenece a todos. En este contexto, las danzas son vehículos para representar lo típico, lo distintivo, lo originario de cierta región del país –aunque cada vez se haga más estrecha la gama de expresiones reconocidas por las políticas culturales que apoyan la creación comunitaria-. Las danzas desde la representatividad cultural, ya sea en aras de fijar patrones de conducta o mostrar lo distintivo y los orígenes de una comunidad, son piezas de museo *con patitas*. Se pretende que muestren los vestigios de lo que fue en otros tiempos y continúa siendo. Se despoja a los propios actores comunitarios de la capacidad de creación, de generar pautas

---

<sup>33</sup> La palabra folclor se deriva del inglés folk “pueblo” y lore “acervo”. Se ha utilizado el concepto de folclor para designar a la cultura muerta pero que sigue circulando a través del mercado o de políticas estatales de preservación e identidad nacional (Canclini, 1990: 31-40).

para apropiarse y recrearse su identidad y memoria. La investigación de las danzas, al buscar en ellas lo típico, lo originario y lo representativo de un pueblo o comunidad, sesga la mirada y sus alcances, cristalizándola, congelándola en el tiempo y en el espacio, no percibiendo sus características plásticas.

El uso del folclor, las artesanías y la cocina regional como estrategia discursiva de cohesión social, ha sido fundamental en la construcción de la Nación Mexicana. Ello no sólo borra la complejidad de un país multicultural, y el emplazamiento postergado de su interculturalidad, sino que echa a andar el folclor como dispositivo para crear, implementar y reproducir una memoria y una identidad nacional. Las manifestaciones culturales han sido puntos clave para las estrategias de integración, asimilación y unificación hasta la fecha operantes. (Lavallo, 2002)

Considerando que los estudios afromexicanos son relativamente recientes, y con ello han destapado debates y cuestionamientos multireferenciales, una tentación sería justamente forzar una memoria y una identidad utilizando la cultura y la tradición, con todo y el riesgo de su folclorización. La búsqueda de lo distintivo, de lo originario, pone la mirada en el pasado, y Hoffman precisamente enfatiza “la referencia explícita al pasado, que mantiene a los sujetos de investigación en su identidad de origen, esclavizada y definitivamente “otra”, obstaculiza la investigación presente” (2007). La apuesta es cómo lograr una *temporalización* abierta de las investigaciones, evitando el error señalado por Hoffman y al mismo tiempo, no incurrir en ello con respecto al presente, divorciándose del pasado; es decir, recobrar el sentido dinámico que conlleva la relación entre espacio-tiempo fuera de una perspectiva lineal.

Por otro lado, Vaughn retoma de Luz María Martínez Montiel *lo ontológico de la negritud* al criticar el análisis de los negros desde la óptica *asimilacionista* que los circunscribe en la dinámica del mestizaje propio de la integración cultural vigente. Con ello se resta valor a la presencia negra en México derivada de la esclavitud y sus complejas consecuencias socioculturales. Sin desechar que hubo mestizaje, se requiere reconocer que se logró

conservar y mantener estructuras y formas africanas, que no sólo dan rasgos distintivos de la cultura hacia lo nacional, sino que son fundamentales de su ser, hacer y mirar colectivo. Para mirar las danzas en lo particular desde la investigación, deberá considerarse su relación plástica en el tiempo (Hoffman) y su singularidad como herencia africana (Montiel), mediante la plasticidad de la singularidad y lo que ella conlleva: el cómo se hace y qué es lo que se acentúa. La idea es recobrar el sentido dinámico y abierto en la mirada misma.

Las danzas<sup>34</sup> en la Costa Chica, implican diferentes aspectos a considerar en cada localidad. Puede quedar abierto pensar la influencia africana en las danzas, sin embargo, vale la pena preguntarnos el sentido que tiene esto, así como los alcances y limitaciones de un enfoque como este en su investigación, así como para los propios actores.

Mirar las manifestaciones culturales desde su vínculo con el pasado y desde allí posicionarlas para reconocerlas, puede ser una opción; sin embargo, conlleva limitaciones: la memoria se limita al recuerdo y rescate del propio pasado, incorporándose al mismo camino hegemónico sin advertirlo. La lucha por la reivindicación de la identidad afro-mexicana con un pasado colonial esclavista, desde las danzas puede lograr un espacio en el Museo de Nacional de Antropología, por ejemplo; sin embargo, implica el riesgo de ocupar desde allí, un lugar de *pieza de museo con patitas*, que bien sabido es, refrenda la cultura sacra pero de alguna manera muerta. Coadyuva a lógica de preservación para el folclor, como representación de aquello intocable, que a través de la vitrina tiene el sentido del penacho de Cuauhtémoc, pero fuera de la misma vitrina, pierde su sentido para las comunidades.

En la modernidad neoliberal, se tiene muy claro el saqueo de las clases dominantes sobre los bienes materiales de las clases subalternas, pero lo que aún nos cuesta trabajo identificar es el saqueo de sus bienes intangibles, la cultura. Ginzburg señala a la cultura popular como:

---

<sup>34</sup> Los Diablos, la Arteza, el Toro del Petate, la Tortuga y las chilenas, varían de localidad cuáles son las que llevan a cabo.

Generada, reproducida y renovada constantemente por las mismas clases subalternas, dentro de una relación de permanente circularidad cultural, en la que las clases hegemónicas se “roban” los temas, productos y motivos de esa cultura subalterna, para transformarlos y utilizarlos como armas de su legitimación social y cultural (Aguirre Rojas, 2003: 90).

El arte o folclor desde la institución, es también arrancado de las entrañas populares, es sacado de su contexto para aislarlo e insertarlo en un discurso nacional institucional. En este caso las danzas adquieren una función política integracionista, despojada de su función básica y elemental de reproducir e interpretar un imaginario, para crearlo y transformarlo.

La relación entre identidad, memoria y danzas es indiscutible en tanto que permanezcan dando vida al propio sentido plástico comunitario, una acción estética para reinventarse. Apropriadas desde dispositivos estatales e incluso como parte de la reivindicación identitaria afrodescendientes, pierden sus propiedades y adquieren otras, congelas, petrificadas en el tiempo o alejadas de las experiencias reales dentro de las comunidades.

La lucha por un reconocimiento de identidad afrodescendiente en México es legítima desde hace más de 20 años, (Velázquez, 4 febrero, 2011), pero al mismo tiempo, es importante ser cuidadoso y respetuoso con el propio proceso de las comunidades, pues se corre el riesgo de llegar a imponer una historia y un presente, cuando son los propios actores de las comunidades quienes las van construyendo.

Como lo hemos mencionado, las estrategias para posicionar la identidad afromexicana desde las manifestaciones culturales en aras de demostrar un pasado esclavista, convierten a las acciones mismas en un espacio que sólo demuestra y comprueba presencia africana, nublando la problemática y las contradicciones que se dan dentro de las comunidades.

El hecho de que se reduzcan las manifestaciones culturales, no implica que no valga la pena mirarlas desde otro lugar, uno de ellos, ha sido indiscutiblemente desde el ritual a través de la etnografía, aquí propongo dadas las características de la investigación, hacerlo desde la experiencia y *haceres estéticos comunitarios*, buscando generar una mirada otra.

## 2.4. Las danzas tradicionales pensadas como un hacer estético comunitario

Las danzas populares, desde su *folclorización* a principios del siglo XX, han sido muy importantes en la administración del pasado. Se convirtieron en un poderoso dispositivo de unificación cultural nacional, además de ser una vía fundamental para *mirar* y reconocer lo tradicional en contextos “abiertos e inclusivos” de modernidad. La antropología y la etnología han hecho grandes aportaciones demostrándonos la complejidad de las danzas, desde su carácter ritual, festivo, integral y flexible -al acoplarse tanto a las demandas del mercado y del Estado como a las de la modernidad en su conjunto-. Es ineludible encontrar en las danzas tradicionales, huellas ritualizadas del pasado, la problemática surge cuando se reducen las opciones para mirarlas desde lo distintivo y lo originario, convirtiéndolas en una ruta única de demostración y clasificación de historias complejas y paradójicas.

Resulta particularmente interesante cuestionarnos a dónde nos lleva pensar las danzas de la Costa Chica, que, al no ser una comunidad tradicional indígena, sino afrodescendiente en construcción-tensión,<sup>35</sup> es contradictoria internamente e invisible institucionalmente. Podemos mirarlas como vehículo para: 1) encontrar vínculos con un pasado africano, 2) identificar rasgos distintivos de dicha cultura, 3) legitimar una identidad afrodescendiente en México, 4) comparar experiencias con el pasado de esclavitud africana en América Latina. A contra punto es pertinente preguntarnos ¿qué les significa a los habitantes realizar dicha danza en un contexto con urgencias otras? Busco entender su posible sentido y eficacia actual al interior de la comunidad, que se realizan de manera precaria y con mínimos elementos, generando, junto con otros aspectos socioculturales, caminos propios de identidad y memoria colectiva en las comunidades.

En éste sentido, Hoffman cuestiona el operar de la etnografía, que a fin de “demostrar” presencia negra se recarga por completo en el folclor, provocando visiones sesgadas y simplistas de la realidad, reproduciendo justamente la estrategia del Estado Nación. No por

---

<sup>35</sup> Como ya se ha mencionado, el término de afrodescendiente aún sigue en debate, principalmente por no estar asumido como tal por parte de las comunidades.



ello, dejaremos de ver la contraparte, la omisión sistemática de un pasado esclavista negro y su repercusión en la actualidad de las manifestaciones culturales: El musicólogo Rolando Pérez, afirma que la población africana conservó “manifestaciones artísticas como manera de mantener la cohesión entre sí como grupo (...)” produciendo una “(...) interinfluencia entre las culturas africanas e hispánicas que dio origen al canto y el baile mestizo, básicamente hispano-africano”. (Ruiz, 2007) Dicha premisa, basada principalmente en la comparación de la estructura musical en África y en la Costa Chica, posiciona las fiestas, la danza y la música como un engranaje importante dentro de las comunidades. La danza y la música en México, al igual que otros países de Latinoamérica, fueron perseguidas por el Santo Oficio; sin embargo, no sólo se mantuvieron, transformaron y reinventaron, sino que además siguen teniendo un lugar –aunque *precario*- en la comunidad, dentro de la complejidad que viven en el día a día –racismo, pobreza, migración, etc.-. Si la danza no reemplaza ni compensa a la economía, al racismo, a las problemáticas de género, ni viceversa, ¿qué otro tipo de funciones tiene, con y a pesar de todo ello?

Considero diferentes lugares estratégicos los que abren caminos de interpretación oscilantes de las danzas tradicionales para: 1) la demostración de hipótesis, implicando arrancarlas o sustraerlas del contexto para después acomodarlas en un espacio controlado, 2) posicionarlas a la cabeza en la relación con diversos aspectos históricos y con el presente, y 3) utilizarlas como ejes de ciertos aspectos intangibles y fugaces dentro de un contexto complejo. Mi apuesta es tomar a las danzas tradicionales como una vía de acceso al instante estético comunitario, que nos abra un mundo de significación y sentido singular.

Para ello, propongo hablar de la danza como una manifestación presente de la dimensión psicosocial desde lo corporal; que opera de forma dinámica en la construcción, transformación y permanencia de hilos sutiles de vinculación y de sentido comunitario. Les llamo *haceres estéticos comunitarios*, que al ser sobre-utilizados algunos de sus aspectos desde los dispositivos institucionales en aras de cohesionar, integrar y moldear la nación mexicana, no se alcanzan a mirar en toda su operatividad, funcionalidad y alcances dentro de las propias comunidades.

## 2.5. Los caminos de la experiencia estética: rompiendo los límites de la modernidad

Es evidente que pueda generar sospechas y confusión el uso del término estética en relación a una acción comunitaria. Extensas discusiones se han armado acerca del tema del arte y la tradición, pero más que introducirme en ellas, para mí es importante precisar el uso de la estética como aproximación a una dimensión que convencionalmente podría ser abordada desde la etnología y el ritual, y que para mí representó la posibilidad de mirarla desde el enfoque psicosocial y el acontecimiento estético participante.

Inicio con una frase sugerente de Raymundo Mier: “La experiencia estética no transita con el arte por idénticas vías aunque sus trayectos se entrecrucen de manera ineludible” (2007: 101). Contrario al uso que se ha hecho como disciplina filosófica, cuyo objeto es el estudio del arte y lo bello, la estética adquiere sentido desde su condición de experiencia, y con ello logra puntos de contacto y de intersección con el arte, pues desde allí emana el ser de éste último. Al mismo tiempo, desde la experiencia estética se expande un universo conceptual paralelo y vasto referido por Mier, que deviene por otras vías hacia ámbitos no convencionales e intangibles por no haber sido nombrados.

El arte -las Bellas Artes-, como es nombrado en la modernidad, responde a las demandas del mercado, a las exigencias de la novedad, del espectáculo, a la disponibilidad (especulación-atesoramiento) y a la complacencia de las clases dominantes y de los especialistas -críticos, galeristas, curadores, museógrafos, corredores de obra, subastadores, coleccionistas, etc.- de este capital cultural (Bourdieu, 2000). El arte en cuanto tal, nace en Europa y se disemina por el resto del mundo desde su propia mirada diagonal pontificia.<sup>36</sup>

El arte tiene un poder de seducción y fascinación cuando logra una experiencia sucinta, poderosa y enigmática, construyendo algo que ver con lo que podríamos llamar “alteración

---

<sup>36</sup> Al considerar el “humanismo” moderno en relación con la cultura, Bolívar Echeverría señala que: “el creativismo cultural se hace más evidente como creativismo artístico y, sobre todo en el siglo XX en ciertas versiones de la ‘vanguardia’ que idolatran al artista no sólo como creador de los objetos bello, sino como fuente de la belleza en cuanto tal (cuya productividad él, en otro registro, detenta los derechos de todo propietario de un ‘recurso natural’: ‘sin él lo bello no existiría.’” (2011: 156).

de la percepción derivando en una forma particular de cognición” (Jauss, 2003). *Aisthesis* llama Jauss a una de las tres características de la experiencia estética, -junto con la *poiesis* y la *catharsis*-, al lograr que una obra de arte renueve la percepción de las cosas y genere nuevas formas de aprehender los objetos, subrayando que es justamente en un instante, en una coyuntura devenida en experiencia. En esa conjunción del espíritu, emergen las principales experiencias dentro del arte mismo, entendido como la búsqueda irrenunciable de la ampliación de su propio concepto (Read, 1986 y Beuys en Velásquez, 1995).

La modernidad ha segregado el dominio de lo estético, creando una sutil transformación que reemplaza la singularidad por la exigencia de la novedad -originalidad-; lo genuino por la aceptación y la visibilidad; el reconocimiento del objeto como advenimiento por la subordinación o la aprensión instituida; el estremecimiento del vínculo pasional por el valor del mercado, el acto del don por la disponibilidad mercantil (Raymundo Mier, 2007, p. 114). Para Raymundo Mier, la reflexión sobre la estética deriva de: “una meditación sobre la suspensión de la determinación normativa inherente a la creación de las formas”. (2007: 101). El acto de creación es la conjunción de ciertos elementos que por un instante convergen en la simultaneidad del vacío.

En la modernidad, el espacio para la experiencia estética está cercado por lo que es definido como arte, generando un vínculo con el mercado. Allí, dicha experiencia se reduce al “disfrute” (y/o atesoramiento) del objeto estético, Mier lo describe como una “visión idílica de la contemplación, una visión estéril del placer y una atribución funcional de los hábitos solipsistas del “disfrute” estético” (2007: 114).

Más allá de los límites de la modernidad, la experiencia estética cobra sentido en el advenimiento sutil que irrumpe lo cotidiano, fusionado incesantemente la vida misma de las comunidades, adquiere formas alegóricas. Se nos presenta volátil e inasible, sin embargo, envueltos por una extraña seducción que alcanzamos a reconocer como propia, en algún momento se puede manifestar, generando una huella indeleble, una *impronta estética* (Hernández, 2007) desencadenante de procesos interconectados entre sí. La experiencia

estética desde la modernidad, tiene como base una experiencia anómala, un *Don*<sup>37</sup> *sin agente* (Raymundo Mier, 2007), capaz de regular las relaciones y los valores en una dimensión *ínfima y efímera* de lo colectivo. Abre puertas a nuevas formas de percepción, *experiencias del mirar*, de apropiarse de los objetos y los sujetos. Con un sentido inconmensurable de lo abierto devenido en conocimiento, en una forma singular de apropiación, de significación y de interpretación, abre nuevas formas de *engendrar categorías, y horizontes de significación*. Aún más, adquiere significado desde lo sentido compartido, de la experiencia *nosótrica* (Lenkersdorf, 2002) ajena al individualismo.

En la dimensión de la tradición, la experiencia estética está fusionada con diversos procesos básicos de lo social –económicos, religiosos, etc.-:

Lo estético se entrelaza, palpablemente, en un régimen de interdependencias íntimo, e incluso indiferenciado con prácticas rituales y simbólicas que orientan la experiencia estética a una consonancia con lo sagrado. Se engendran modos de percepción, experiencias colectivas e individuales de tiempo y espacio, perfiles de identidad y modos de aprehensión que disipan la multiplicidad de las facetas de lo social. Pasado y futuro surgen de ésta amalgama, adquieren una fisionomía propia en la “faceta” estética del acontecer de la comunidad (Raymundo Mier, 2007: 117).

La memoria reclama recrearse y reinventarse de modos diversos, desde la dimensión estética surge y muere cual sacrificio necesario para renovarse, para permanecer y ser desplazada en el instante comunitario.

Renovación y conservación –plasticidad- habitan simultáneamente la contradicción de la cultura, que a su vez es su esencia misma, como lo es de la memoria y de la identidad. Los tiempos, desde ésta memoria, abarcan la dimensión multireferencial del ser humano: presente, pasado y futuro son uno sólo, habitan plenos y latentes el ahora, el instante mismo (Hernández, 1989); se asoman, en destellos a la esencia misma del universo. El vacío, instante que posibilita la creación, el punto abierto que contiene a los demás puntos. Los límites convencionales se rompen: tiempo y espacio son indeterminados, indefinidos,

---

<sup>37</sup> Marcel Mauss “Ensayo sobre el don” (2009).

inacabados, ofrendados para ser tocados, moldeados desde la transformación-renovación sagrada de los umbrales del ritual.

A diferencia del arte, en la experiencia estética, la creación está sometida al principio de generosidad –un don sin imperativo de retribución determinada- aparece en los márgenes de la acción colectiva (Raymundo Mier, 2007: 117).

Desde la experiencia estética, el don es inherente a ella, la experiencia compartida de dar. En este sentido, la dimensión estética puede pensarse como regulador del emocionar (Maturana, 2003), de las relaciones sociales. Mier se refiere a las afecciones para denotar el fortalecimiento y reacomodo de los vínculos comunitarios. Propongo mirarlo como el universo en el que se inscribe lo comunitario, propio de los escenarios sociales, que justamente posibilitan la reproducción, creación y continuidad cultural. La dimensión estética provee a las comunidades de sentido, resistencia y sobrevivencia en escenarios de modernidad en los cuales están inscritos. Con ello, no se dice que sea ahora y frente a la presión de la modernidad que surja una “estrategia estética”, por el contrario, ello nos ayuda a entender que las acciones estéticas comunitarias se mantengan vivas en espacios o contextos que no encajan en la lógica del mercado y la modernidad.

La dimensión estética, vuelve porosas, por un instante, las fronteras en el sistema de ordenamiento social, produciendo fracturas y continuidades propias del incesante movimiento de la cultura en conjunción con la vida, con lo inexplicable, lo contradictorio a la luz de nuestro razonamiento, solo entendible desde la experiencia, la vivencia encarnada en los cuerpos, en los sentidos.

Asimismo, la dimensión mítica ritual está implicada en la experiencia estética, la posibilidad de “crear el mundo”, de reconfigurarlo cual hacedores de sentido, de significación, en un instante eterno de creación colectiva de lo que se *es*, y de lo que se quiere *ser*:

*“Dioses son los hombres cuando duermen,  
O cuando despiertos ignoramos ser parte de un sueño.  
¿Humanos? tan sólo si amorosos despertáramos”* (Hernández, 1985)

Desde la experiencia estética mirar las danzas conlleva: 1) asumir la implicación en lo observado y al mismo tiempo reconocer la creación de los propios actores, 2) considerar su relación plástica con el tiempo en la memoria y la identidad mediante la plasticidad de la singularidad, 4) inscribir las danzas en un contexto amplio, problemático y cambiante, 5) asumir la danza como un espacio en disputa, inestable, en constante transformación inscrito en la paradoja de transformación y continuidad de la cultura misma.

Desde escenarios nacionales, las danzas tradicionales son espacios de fijación de identidades y memorias colectivas, despojándolas de su potencial creativo. En escenarios barrocos nacionales, las danzas se mantienen, sobreviven, se reinventan constantemente desde estrategias comunitarias. Seguirá siendo de esta forma, hasta no ser contempladas y legisladas por el Patrimonio Cultural Comunitario como una política nacional que reconozca la autonomía de las comunidades. El valor, la creación y la selección de ciertos bienes culturales, responde a procesos singulares de las propias comunidades, reconocerlos como tales es empoderar a los propios actores.

La mirada del observador desde una dimensión estética, inserta a las danzas tradicionales como una acción colectiva, procesual, cambiante, conflictiva, interconectada con diferentes aspectos de lo social e inscrita en diferentes debates nacionales sobre cultura y política. Desde este lugar, la identidad y la memoria son singulares y plásticas no solamente para auto designarse, sino son vehículos para relacionarse y vincularse con los otros, dentro y fuera de la propia comunidad. Desde el hacer estético, el vínculo adquiere una forma singular como lo describe Mier, éste se detona desde el acontecimiento comunitario inestable e impredecible, abierto, impersonal manteniendo su singularidad. Con esta perspectiva, sería posible mirar las danzas en El Ciruelo, desde una dimensión inestable, conflictiva y vista desde diferentes perspectivas.

## Capítulo 3: Desde el conflicto, apertura del acontecimiento estético

Todos Santos -1 y 2 de noviembre-, es el momento en el que según testimonios, siempre se llevan a cabo las danzas-juego del Toro de Petate y de la Tortuga. Mi interés crecía sustentado en la imagen e idea que tenía sobre las danzas tradicionales, desconociendo que el acontecimiento rompería mis propias expectativas y preconcepciones. Para poder estar presente y mirar lo acaecido, fue indispensable *moverme* de lugar, del controlado y cerrado que conocía a uno abierto al advenimiento. Mi investigación se concentraba en mirar las danzas como una acción colectiva. No estaba contemplado un posible riesgo en una acción que cada año se realizaba en la comunidad de El Ciruelo. La propuesta inicial era mirar las danzas y su función dentro de la comunidad. Al emerger lo inesperado: ¿Qué sucedía si estaban en riesgo-tensión de realizarse las danzas? ¿Cómo mirar las danzas sin danzas? En ese momento, fue necesario reconfigurar la mirada propia, abrirla incluso a un espacio que podría generarme incomodidad en tanto que sumamente incierto e inestable. La danza como hacer estético, iniciaba no desde el momento preciso de su realización, sino que era producto de una coyuntura procesual comunitaria y de una mirada que a tientas camina para mirarla. Todos Santos sería un momento singular en donde se me abriría el acceso a un universo estético de la comunidad, insospechado tanto para mí como para los propios actores.

### 3.1 Todos Santos ¿Acción colectiva en el conflicto?

Todos Santos es un momento muy especial en El Ciruelo. En él, la gente celebra y ofrenda la llegada de sus muertos. En esa fecha es el tiempo para la danza del Toro del Petate y el Juego de la Tortuga, según narraciones de los propios habitantes. Era grande la emoción de volver a visitar a la gente, me recibían con alegría y asombro de que anduviera de nuevo en El Ciruelo, y más en esa fecha tan especial. Algunos me repetían “El que bebe agua del Ciruelo regresa” explicando el regreso a esas tierras.

Jorge fue el primero en decirnos: “¿ya supieron que no va a salir la danza del Toro?”, Vianey le contestó “¿Cómo crees Güillo? ...no seas chismoso”, pero su cara no expresaba mentira o *guasa*, al parecer era cierto. Traté de no pensar mucho en eso para no perturbarme más de lo que ya estaba. Visité a gente con la que había establecido un vínculo y mientras platicábamos, sacaba el tema que andaba rondando sin hacer mucho ruido, pero que inquietaba a la comunidad: la noticia de la *no danza*. La gente cuestionaba mi credibilidad en esos rumores: “siempre sale la danza... nunca deja de salir... ¿Cómo es que iban a pasar un día de Todos Santos así, tan tristes sin danza ni nada? No, siempre salen”.

Vianey me acompañó a ver a Don Tomás -encargado de la danza del Toro del Petate-. Quería convencerlo de que saliera la danza, yo le dije a Vianey que no fuéramos, que sus razones él tendría, sin embargo insistió. Llegamos a su casa, en cuanto me vio adoptó la postura de un “niño regañado” e inmediatamente lo primero que me dijo fue: “Ora sí le quedamos mal, no vamos a sacar esta vez la danza”. Yo le contesté que no, que la cosa no era conmigo, que no había ningún problema, de cualquier forma yo tenía y quería regresar para saludarlos nada más. Empezó a darnos sus razones del por qué no quiso sacar en esa ocasión la danza: “Cuando estaba el padre, como quiera nos apoyaba, pero ahora no está y la gente no se anima, le da pereza, pero tampoco hay apoyo de ningún tipo; con las autoridades... cuando sacamos la danza y vamos a la presidencia, hasta nos cerraban las puertas”, Vianey asintió con la cabeza y confirmó: “pues sí, ahora que veníamos de camino, el presidente estaba en su hamaca como siempre, en vez de apoyar o hacer su trabajo. Dicen que los costeños tenemos mucho músculo, na’ más que en reposo, -risas- o sea que cuando se necesite ahí está -risas-“(30 de octubre, 2009). Cuando escuché la referencia al Presidente municipal me impactó; era cierto, allí estaba en su hamaca, desde el segundo viaje lo vi siempre acostado, nunca “se me ocurrió” que tuviera un cargo oficial en la comunidad. Las veces que lo había ido a buscar a la presidencia no estaba, y cuando preguntaba por él, nunca señalaron que era el hombre que todos los días reposaba en la hamaca, simplemente me decían que no estaba, que más al rato, que mañana. Lo supe hasta ese momento, a pesar de mis constantes encuentros. Ante esa situación, me pregunto ¿qué fue o qué elementos borraron la figura del presidente municipal ante mi mirada? ¿la comunidad lo omitió de mi percepción? y si es así, ¿por qué? y ¿por qué ahora si lo



referían? En otro momento, la gente se quejó de las instituciones políticas, siempre en abstracto, ahora ante el conflicto, en el discurso se adquiría una *conciencia* de uno de los elementos de dónde surge la problemática interna: el poder encarnado en ciertas autoridades. Me sucedió lo mismo al hablar con don Efrén, aunque siempre me contaba su historia de cómo había logrado rescatar la Arteza en los dos viajes anteriores, fue en ese momento, cuando directamente enfatizó las dificultades con las instituciones políticas y culturales, que más que ayudarle, siempre le complicaron el proceso. Era claro que los personajes de la comunidad, tenían una relación disfuncional desde la omisión con las autoridades, y justo en éste momento las comunicaban. Además, era un momento excepcional que coincidían con la partida del padre, que después de 20 años de estar trabajando con la comunidad, en esta ocasión no estaría apoyándola.

En otros momentos, la memoria estructurada en relación a las instancias locales de poder y los haceres estéticos comunitarios, estaba presente en los *caporales* de las danzas y los viejos de la comunidad; ellos me habían señalado su inconformidad con las autoridades, pues les había tocado vivir en carne propia durante un largo tiempo, los embates que significa hacer una acción como esta. Ahora, no sólo lo reiteraban, sino que eran apoyados por otros actores de la comunidad que no tenían que ver con las danzas, aparentemente. En ese momento, la memoria colectiva emergía como destellos variados, pero colectivizados en un sentir de la relación desigual y de omisión de sus propias autoridades locales. La desconexión entre las autoridades y la comunidad, que de alguna manera el padre Glyn había compensado con su trabajo continuo, ahora que no estaba él, se evidenciaba como un problema de entrañado no resuelto.

Asumía yo las danzas en sí como una acción colectiva identitaria; sin embargo, el riesgo de cancelarlas, detonaba una forma de auto mirarse, de reconocer los puntos cruciales en la organización y relación con los otros. Reflexionar sobre sí y sobre los demás es un ejercicio íntimo colectivizado, no para estar de acuerdo en el enfoque, pero sí para llevar a cabo la acción de mirar, de poner en cuestión y hacer visible lo que se hace desaparecer por la costumbre. El anuncio de la no danza y la decisión de no hacerla por parte de los encargados, hacía brotar la fragilidad en ciertas lógicas de los actores comunitarios: 1) asumir que las danzas son echadas andar por los encargados y que éstos no faltan a dicha

tarea, 2) la predisposición incondicional de los danzantes, 3) suponer que la omisión por parte de las autoridades locales no representa una ruptura o problema en lo habitual de las acciones comunitarias. No se daba crédito a que esto se moviera y generara un conflicto: “siempre se hacen las danzas en Todos Santos, nunca faltan”. Podría haber dificultad de organización para llevar a cabo las danzas en otra fecha, pero particularmente en Todos Santos eran imprescindibles.

Mientras platicábamos con don Tomás, llegó un chavo, le preguntó sobre la danza, y él le dijo que no, que no iban a salir. El chavo se fue haciendo muecas que denotaban desilusión. Vianey le insistió, trataba de mostrar su apoyo en la logística y con el material, se ofreció a darle manta para hacer el Toro, pero don Tomás se mantuvo firme en su negativa, argumentó que se les había convocado a los jóvenes desde hacía dos semanas antes y no asistieron: “las cosas no se hacen así, se requiere ensayar, hacerlo bien... Ahora en Todos Santos van a estar todos tristes, todo callado porque nosotros siempre hacemos mucho ruido, largo, largo, grande pues... Vayan a buscar a don Rufo, díganle que él saque La Tortuga, que es más sencilla, yo le ayudo... ¿Qué vamos a hacer sólo con 6 danzantes? Si mínimo son 20 danzantes...no si ya no quieren...muchos se han ido pal’ norte...si yo desde rato los voceé”. “Sí”, dijo Vianey, “yo por eso me quedé muy tranquila” (30 Octubre, 2009), reitero.

Así que fuimos a ver a don Rufo, y de nuevo, como cuando se busca a un niño que se le va a regañar por algo que no hizo, se disculpó:

Ahora si le vamos a quedar mal a Todos Santos... los jóvenes vienen a la mera hora... no hay apoyo... luego dicen que uno se lo gasta y no es así. Además luego está el problema de que ocupan los jóvenes el juego de La Tortuga para pelearse entre ellos... hasta ha habido acuchillados... no, yo no quiero problemas... Antes estaba el padre, pero ahora ya no... si quieren pueden ir a La Estancia, allá está la minga, allá si van a salir... (30 de octubre, 2009).

Cuando íbamos de regreso por la calle, había un grupo de hombres, dos chavos y dos señores construyendo un cuarto, le preguntaron a Vianey si se iba hacer o no la danza, ella les dijo que no. Uno de ellos contestó que estaban interesados en sacar la danza:

...pero es mucho el gasto pues, mínimo uno se anda gastando como 300 pesos, que en la ropa, en el sombrero... y la gente ni nos apoya, si a lo mucho 80 pesos en dos días por esa pendejadita... y está fuerte el calor... la refriega en medio del calorón.... Uno deja trabajo para hacerlo y nadie le repone a uno eso... (30 de octubre del 2009).

En los discursos de don Rufo y don Tomás, los *caporales* del juego y de la danza respectivamente, mostraban puntos de conexión con los testimonios de los danzantes: lo difícil de mantener una tarea así frente a la sobrevivencia y la vivencia imperiosa y precaria de lo cotidiano, del día a día con pocos recursos y con muchos esfuerzos. La danza implica un trabajo continuo de mucho tiempo, es un proceso con grandes *arrosos* para que se lleve a cabo: desde organizarla, lograr el número de danzantes, mantener el grupo, ensayos, vestuario, cumplir con las invitaciones y compromisos en otros lugares. Todo ello en el escenario complejo de cada *pellejo*, de las propias tareas urgentes comunitarias y familiares más las dificultades institucionales para llevarlas a cabo. En escenarios con otras urgencias ¿qué sentido tiene hacer estas danzas? El poco dinero que podrían recabar como apoyo por parte de los propios habitantes, evidentemente no era suficiente ni lo sustancial para realizarlas. Cuando había platicado con los *caporales* antes de Todos Santos, que escucharlos emocionados de su labor y de las danzas mismas, no logré dimensionar las circunstancias propias de lo cotidiano en un escenario como éste; una tarea así, requiere de la conjunción de varios elementos mínimos que la hacen posible, entre ellos: 1) el apoyo de las autoridades en cuestión<sup>38</sup> y 2) vínculos y arraigos comunitarios fortalecidos en el tiempo y con base en la mínima satisfacción de necesidades materiales cubiertas. Frente al conflicto de la no acción, quedaba a la luz la fragilidad no sólo de esas dos cuestiones, sino se hacía presente la problemática económica, la violencia de los jóvenes, el alcoholismo, la migración, la falta de solidaridad comunitaria, que según los *caporales*, eran factores que debilitaban la participación de la comunidad. La danza definitivamente era un trabajo complejo que involucraba otros aspectos. Las danzas en ese instante se convirtieron en una especie de memoria anhelada: había escuchado con *sus ojos* la alegría de hacerlas, pero nunca las había visto y al parecer, ahora tampoco sucedería.

<sup>38</sup> El padre Glyn durante un largo periodo había ocupado ese lugar institucional y de facilitador. Ahora frente a su partida, quedaba al descubierto el hueco que dejaría.

### 3.2 El dilema: ¿Qué mirar y qué hacer?

Como ya lo mencioné, la idea principal de regresar El Ciruelo en esa fecha, fue observar las danzas; al saber que no se presentarían, me frustré, no supe que hacer. La gente del pueblo me decía que me fuera a La Estancia, a San Nicolás, a Collantes, incluso me daban algunos nombres de conocidos con quién llegar; pero lo cierto es que en ese momento mi capacidad de acción y de decisión entraron en crisis. Reparé en dos opciones a considerar, por un lado, seguir con las recomendaciones de todos e irme a otras comunidades para encontrarme con dichas danzas y darle *sentido* a la investigación, y la segunda posibilidad, era quedarme en El Ciruelo y presenciar el conflicto y su repercusión, integrado y como parte de la investigación misma. Decidí tomar la segunda alternativa. Incluso, al considerar la limitación económica y temporal que tenía, pude observar que mi *movilidad* no dependía de esa restricción, sino por el contrario, reconocí la movilidad en una investigación en función de la capacidad flexible de la misma mirada, es decir, ver lo que no se *esperaba* ver.

Y así, desde el permanecer en un lugar, en un acontecimiento devenido en conflicto -en éste caso las *no-danzas*-, entendí que lo ausente, lo que no *se hace y dice*, también comunica y significa en los procesos sociales. Al tomar esta decisión, me di la oportunidad de ver “algo” extra cotidiano, -no común para el observador ajeno al lugar, ni para la propia comunidad-, se abría pues la posibilidad de presenciar el conflicto y sus repercusiones como discontinuidad de la tradición emergente, y lo que implicaba. Esto me permitiría observar qué haría una comunidad desalentada, frente a un incidente tan frustrante.

También me hizo recapacitar en cómo la incertidumbre, la duda y lo inesperado para el observador, puede por un lado, incomodar y estorbar, y por consecuencia limitar y restringir la realidad justo al molde de su mirada, mientras por otro lado, la incertidumbre puede convertirse en una provocación para *soltar* preceptos y prejuicios del mismo investigador, dando cabida tal vez, a la creación en la investigación y en la relación con *el otro*. Ampliar la mirada implicaba el quiebre de la danza como un acto acotado y clausurado. Permitir instalar la mirada en el conflicto y en el riesgo -no sólo en los

términos para la comunidad, sino lo que me implicaba a mí misma- , abría la percepción, teniendo así sentido la complejidad de una acción estética más allá de sus propios límites. En éste sentido, la mirada no respondía a una búsqueda de rasgos distintivo en la danza, sino en percibir lo que sucedía frente al conflicto del riesgo de la no danza, impactando y resonando en los habitantes de la comunidad de diferentes formas.

Asumí una mirada inscrita en la incertidumbre de un proceso abierto comunitario, implicada en la decisión de permanecer y mirar, de estar presente como vehículo de accionar, de tocar, de transfigurar, de trazar pinceladas y evocaciones del *otro* instalada en una dimensión estética.

### **3. 3 Todos Santos: obertura a un tiempo suspendido**

El primero de noviembre dan inicio los preparativos para Todos Santos en El Ciruelo -al igual que en otras comunidades de la Costa Chica-. Desde muy temprano andan las mujeres, niños y algunos hombres, muy ocupados poniendo las ofrendas: “hoy a las 10 de la noche llegan los muertitos chiquitos y se van a las 12 por lo mismo, luego ya vienen los grandes”, en el altar, se ponen tamales, atole, pan de muerto, velas y flores de cempasúchil, “aunque éste año por las secas estuvieron muy caras y feas las flores y el maíz también”. A una señora le pregunté que desde cuándo y cómo es que tenían está creencia, me respondió: “yo no sé, como mis padres creen en esto... cuando yo nací ya estaba... a veces me pregunto ¿cómo es que hasta la fecha ya la tienen?... ¿Cómo habrá sido que ya sabían qué fecha era?...”(1 de noviembre, 2009) También noté, que siendo este día para los muertos niños, casi no había ofrendas, y me dijeron “No Bere, si hay muertos chiquitos aquí, lo que pasa es que no hay dinero...” (Elodina, 1 Noviembre, 2009) El escenario rudo en la que se vive día con día es de sobrevivencia, los materiales básicos de consumo sólo se obtienen en Pinotepa -está a 40 minutos del Ciruelo y cuesta 40 pesos el pasaje ida y vuelta- incluso el maíz se consigue allá, también lo hay en El Ciruelo, pero más caro. Para ellos, parte de la vida es la sobrevivencia con día en un espacio difícil. La sobrevivencia cotidiana es una forma de vida, pero por sí misma desgasta, agota al igual que estar bajo el gran sol.

Platicando con la gente, cuando se tocaba el tema de la danza de *El Toro y La Tortuga*, daban por sentado que sí iban a salir, cuando les decía que se había cancelado me contestaban: “no, siempre salen... cómo cree que vamos a pasarla Todos Santos tristes... no sí salen... o a lo mejor vienen de otro lugar... de Cortijo o Corralero:.. cuando vamos a llevar las ofrendas al panteón, los de la danza siempre van... nos acompañan... ¿cómo no va ser ahora?” (Elodina, 1 noviembre, 2009). Muchos aún no creían que no se fueran a realizar las danzas, Todos Santos es un tiempo para pasar con música, danzas y juegos también.

En las localidades y municipios de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero se pueden llevar a cabo alguna(s) de estas danzas: Del Toro del Petate, La Arteza, Los Diablos, El juego de la Tortuga y Chilenas. En cada poblado ha implicado un trabajo particular, es toda labor de una construcción y sostenimiento de las mismas, -cada comunidad le pone su *toque y significado especial*-, sin embargo, como me lo dijo don Efrén en relación a la Arteza, aunque en Corraleros ya tenían rato haciéndola, era una inquietud crear la suya en el Ciruelo, y así es con cada danza. En El Ciruelo tienen aproximadamente 15 años haciendo la danza del Toro del Petate y el Juego de la Tortuga. Para los habitantes de El Ciruelo en ésta ocasión era un consuelo pensar que vendrían de otro pueblo a bailar, pero definitivamente no sería su danza.

Además de la incomodidad de topar con el quiebre de mis propias expectativas y el desconcierto de los habitantes por la *no danza*, ahora estaba presente la confianza y amistad con quien regresó para ver lo que tal vez no sucedería. Empezó a transformarse lo habitual, el silencio, las respuestas evasivas, las ganas de no hablar se mostraron con tintes de apertura; de forma sutil y sin forzar nada, se develaban malestares y emociones compartidas. Ya de por sí en Todos Santos se altera el ritmo, las acciones y la percepción de lo establecido cotidianamente y a ello aunado el conflicto, se descubren fisuras, fracturas y quiebres que en otro momento no alcancé a ver. En este acontecimiento devenido en conflicto, se inscribían en la reflexión procesos sobre el quehacer de la danza y su articulación con otros factores comunitarios. Quedaba al descubierto que una tarea como la danza, cuando quedaba en manos de unos cuantos, dependía de las decisiones tomadas por ese pequeño grupo, incluso frente a un resolutivo inconveniente para la comunidad en su

conjunto pues: “cómo pasar Todos Santos así tristes”. Los habitantes de El Ciruelo ¿cómo reclamarles a los caporales que no sacaran las danzas si tampoco los apoyaban? hacerlas era una tarea para unos cuantos, no hacerlas era involucrar a todos en la problemática, desde el ejercicio de mirarse y mirar al otro, de reconocerse y reconocerlo, de saberse y saberlo. La identidad colectiva se reactiva y construye desde las sutilezas, las relaciones y los vínculos abiertos en un espacio y tiempo propicio creado por los propios actores comunitarios. Los habitantes de El Ciruelo al reconocer que las danzas estaban encabezadas y echadas a andar únicamente por unos cuantos, permitían que sucediera la aparición de lo invisible, a través de reconocer la presencia estratégica de los caporales, y de todo lo que se requería –y que no estaba- para que realizaran las danzas. Aún con todo ello, seguía en pie la idea de que ellos, los encargados de las danzas serían quienes resolverían el conflicto.

Todos Santos es ruptura en el tiempo habitual y alberga presencias suspendidas e invisibles dentro de la comunidad. Desde allí, dichas presencias y voces adquieren formas amorfas entrecruzadas. Son las evocaciones de los intangibles que emanan a diferentes frentes: afectos dibujados en la ausencia que se hace presencia de los muertos; emociones confusas y desdibujadas se asientan en la reflexión; lo que no aparece porque no se ve, empieza a reconocerse dentro del propio proceso ritual de la comunidad. Un tiempo ritual que contiene todos los puntos que son y definen las relaciones y los vínculos, desde sus contradicciones, atorones y movimientos, generan identidades móviles, plásticas, vivas en los procesos y acontecimientos comunitarios.

Suspendidas en el silencio y la ausencia, las emociones incómodas y la memoria habitan la cotidianeidad junto con el racismo, la discriminación, el brío en la sobrevivencia; entrelazándose sin advertirlo, determinan las relaciones y los vínculos sociales, definiéndolas y trazándoles camino. En éste caso, es justamente en el acontecimiento inusitado de las *no-danzas* cuando logran darle forma a lo indefino con la palabra; articulan y expresan la emoción como meditaciones y evocaciones sentidas. En un momento extra cotidiano con base en el conflicto, salen a la luz los no resueltos; el disgusto y la inconformidad que permea las relaciones entre la comunidad generalmente aceptadas, ahora se manifiestan y se hacen presentes como un sentir colectivo al que se le da voz.

### 3.4 Apelación a la memoria: cuando la gente habla y baila *a/en* sus muertos

De alguna manera, desde mi pellejo, he experimentado y sido testigo de lo extraño que resultan los rituales y celebraciones de día de muertos en algunos lugares de México. Pero lo que sucedió en El Ciruelo me pareció singular. En otros momentos, cuando preguntaba a la gente sobre el pasado, no me decían mucho. Pensé que la memoria no era importante para ellos, en tanto que no se hablaba del tema, me sentí “cazadora de memoria” en un lugar sin ella.

Fue en Todos Santos que se me reveló algo sobre el silencio y el olvido como componentes de la memoria que se construye incesantemente, nunca está quieta aunque pueda mantenerse por largo tiempo suspendida, aparentemente dormida. En una fecha tan especial, justamente cuando en México se convive con los muertos, los de El Ciruelo se acercan a tientas a un sentido colectivo y hacen patente su necesidad de crear memoria, de hacerla, nombrarla, vivirla y de reconocerse en ella. Pude entender parte del carácter doloroso de la conformación de El Ciruelo, de la huida por la revolución, por el hambre y por la violencia. Don Tirso me dijo:

El Ciruelo no tiene más de 100 años, fue con la revolución que la gente empezó a venirse para acá, fueron los abuelos de uno...y es que sus patrones allá se peleaban entre ellos, por la revolución, y para que la gente trabajara, les daban a fuerza un arma, para que ellos también pelearan... la gente se fue, no querían eso. (30 octubre del 2009).

Entre broma y con seriedad, repetidamente me dijeron “El que toma agua del Ciruelo regresa, ya no se va...es una cosa que no se explica uno” (30 octubre del 2009). La risa, el doble sentido, la algarabía, lo expresivo y al mismo tiempo el silencio, generaban un diálogo muy particular en cada plática con la gente.

Pero en Día de Muertos, en Todos Santos, sucedió la magia: al fraternizar entre ellos y conmigo, la gente se mostró con memoria; articulaba y hacía vigente a través de la palabra,



acontecimientos del pasado que siguen estando en el presente. En ese momento, me contaron cosas que yo no les pedía saber sobre el pasado, simplemente me las compartían, como si en ese instante el *encanto* permitía darle voz a la memoria y, en el mismo tiempo, también emprender acción de los preparativos y el ritual con el esmero y la dedicación de hacer los tamales, el pan, el arreglo de las ofrendas, explicando cómo se hacía cada cosa. La memoria se hacía presente en la acción de compartir con los difuntos, con los vivos y entre ellos mismos. En esos días, sólo en Todos Santos, una señora con los ojos humedecidos con la que ya había platicado en repetidas ocasiones, me contó que ella era de Santo Domingo, pero que habían matado a su papá allá y con su madre llegó a El Ciruelo, que no había sido nada fácil; otra señora a la que en otros momentos le había preguntado por el origen de El Ciruelo, y me había contestado que no sabía, en Todos Santos, me contó que era de Santo Domingo, pero por la revolución llegaron a El Ciruelo huyendo del hambre y de la muerte. Más aún, en muchas casas no sólo se esperaba la llegada de los muertos, también se recordaba a los que no se nombran no porque hayan muerto, sino porque no están: se fueron al norte y ahora están ausentes. Sacaban las fotos de sus hijos, los que estaban trabajando lejos, las veían con nostalgia de recuerdo; otros esperaban con certeza las llamadas de sus familiares en esa fecha, “Nunca dejan de llamar en Todos Santos”. En un principio, no entendía por qué hablaba por teléfono la gente que estaba tan lejos de El Ciruelo en esa fecha, poco a poco entendí la incidencia en los vínculos no sólo con los muertos, sino con los vivos precisamente en Todos Santos. Emergían como presencias sentidas los que no estaban; muertos y viajeros en el mismo espacio la memoria, la espera con paciencia de que se hagan presentes. Todos Santos, siendo un tiempo especial, extra cotidiano, logró conectar y afianzar sentidos y expresar varios relatos de memorias: los tiempos habitaban el ambiente comunitario sin excluirse, se reconocía el origen de un pasado doloroso marcado por la urgencia de huir, del presente rudo en la sobrevivencia del día con día y del futuro sumamente incierto frente a la pobreza, los jóvenes que migran constantemente y la insensibilidad e ignorancia de funcionarios que perpetúan desde la corrupción institucional acentuada por la modernidad.

La memoria y la identidad están siempre presentes en las comunidades, habitan lo cotidiano de diferentes formas anónimas y silenciosas. Es a través de los acontecimientos comunitarios y de las incesantes interacciones que redefinen sus límites y alcances, sin

embargo, que la dimensión estética adquiere plasticidad, apertura e indefinición por un instante desde la creación colectiva. En este caso, el de Todos Santos, suceden dos circunstancias paralelas interconectadas: 1) Se manifiesta un tiempo ritual abierto a la acción estética, intervenido en la percepción por las acciones y las emociones, y 2) el riesgo latente de la no danza. Estas dos circunstancias paralelas, me colocaron en un espacio sumamente inestable, plagado de incertidumbre en la mirada. Augé dice que hay una memoria suspendida por el trauma, en el caso de El Ciruelo, formado en el exilio y por la huida de la violencia, la muerte y el hambre, es en Todos Santos un espacio de apertura para mirar, hablar desde actos estéticos de lo que se es, por muy incómodo que pueda resultar. No es que surja la memoria como si nunca hubiera estado presente, sino que es en ese momento que adquiere plasticidad, la posibilidad de ser tocada, creada y recreada mediante estrategias rituales desde un universo estético.

Desde la instantaneidad, el universo estético cobra sentido. Es un momento sutil y poderoso que permite suceder la creación de lo que se es por parte de los propios actores, es difícil pensar que sea capturado para su repetición desde dispositivos nacionales –folclor-. Lo que sucedía en El Ciruelo en ese momento, era un conflicto que trascendía moldes identitarios fijos, y que por ello, obligaba a los actores justamente a moverse, a indagar, a reflexionar sobre problemáticas internas con sus vecinos, con las autoridades locales, y los nuevos escenarios a los que se enfrentaban por la ausencia del padre Glyn.

Todos Santos rompe el silencio, abre posibilidades de recordar, de olvidar y reelaborar discursos. La danza-juego cobra un sentido más allá de un dispositivo estatal que mantiene a las comunidades atadas al tiempo pasado –adquiriendo tintes decorativos y representativos-. La danza-juego es una vía corporal colectiva de jugar y vivenciar la memoria encarnada, no de un pasado remoto que busca recuperarse, sino de la memoria concebida como el punto que articula la mirada e inscribe al pasado-presente-futuro en un instante del movimiento continuo de los procesos sociales.

¿Cuál es el sentido que le dan los habitantes de El Ciruelo a la danza? En Todos Santos, desde su propia voz, es la vía para estar en un tiempo ritual instalados en la alegría, el

movimiento y el juego compartido. Las danzas-juego no son vías para recuperar la experiencia pasada muerta, sino aquella que está viva, latente en el instante, dispuesta a ser tocada incesantemente desde la experiencia del goce y el juego compartido. La danza también es el espacio propicio para que la memoria y la identidad adquieran plasticidad desde su reconfiguración devenida en un acontecimiento.

### 3.5 Los de Cortijo, el juego de la Tortuga

Al mediodía se empezaron a escuchar tambores; caminé siguiendo el sonido, era la danza-juego de *La Tortuga*. La gente salía de sus casas, los niños estaban en primera fila esperando a que pasaran por la calle, se escondían corrían y “provocaban” jugando a los danzantes. Resultó que vinieron los de Cortijo con la danza-Juego de *La Tortuga*, la gente estaba contenta, alegre, especialmente los niños, eran ellos quienes interactuaban directamente con los danzantes. En la danza bailan solo los hombres vestidos de mujeres, aunque sacan a bailar indistintamente a la gente que mira y participa a la vez. Está constituida por tres personajes importantes: La Minga, esposa del capataz o del diablo, porta máscara y atuendo con minifalda y tacones; el capataz está vestido de vaquero y también tiene máscara, en la mano lleva un mecate y con él arrea a los demás danzantes-travestis; la Tortuga-anciano es un hombre con máscara de abuelo rodeado de tela que simula el caparazón de la tortuga en cuyo frente salta a la vista la cabeza-falo, es de madera, de 80 centímetros de largo aproximadamente; en toda la danza la mete y saca a manera de juego, de sugerencia erótica con los danzantes-travestis y con la gente participante. Desde una representación lúdica abierta a toda la comunidad, se compartía una experiencia erótica-sexual explícita. Había otros cinco hombres vestidos de mujer, bailan entre ellos mientras el capataz con un lazo, simulaba latigazos, obligándolos a bailar al son de los tres músicos, uno toca la trompeta y dos los tambores. La Minga, junto con el Capataz, obligaban a la gente a bailar y si no querían participar, tenían que pagar una “multa” o cooperación.

En El Ciruelo, como ya se mencionó, al igual que la mayoría de comunidades afrodescendientes en la Costa Chica, el cuidado de ganado ha dejado una huella más allá de

la esfera económica, en la colonia<sup>39</sup> fue *trabajo de negros*. Hoy en día permea indirectamente la organización social y la identidad local, matiza pautas de relación entre los sujetos al interior y al exterior de la comunidad. En el pasado los cargos se dividían sólo en dos grandes roles: capataces y vaqueros; la base de su relación era el *arrear*. Evidentemente el trabajo se ha modificado, no por ello ha dejado de permanecer *suspendido*, latente en la colectividad como pauta para relacionarse. En el pasado, dicho trabajo en un contexto de esclavitud con sus respectivos aseguraes de jornales miserables y maltratos, ahora posibilita la sobrevivencia y la convivencia tanto en el trabajo como dentro de la comunidad. El ganado pues, define un momento clave, es una conquista de sobrevivencia, de burlar la *vida ruda* desde un trabajo colectivo. El ganado representa esta paradoja en las comunidades afrodescendientes: su pasado como tarea forzada, pero antes de ello arraigada, propia incluso –a considerarlo– de un continente lejano<sup>40</sup>, que sigue siendo hoy en día una tarea complementaria de subsistencia, esencial, imprescindible para estar en la Costa Chica.

Mirar la danza-juego fue una posibilidad de presenciar, en un instante, apropiadas, tomadas y burladas por la comunidad las contradicciones propias de lo que se *fue*, lo que se *es* y lo que *será*. La Minga y el Capataz obligan a bailar, jugar e interactuar a *fuerza de latigazos* a los danzantes con el público-participante. Siendo un juego, la danza de la Tortuga posibilita la irreverencia, la eventualidad de recrear y resignificar en conjunto una tarea ligada a tres tiempos: un pasado antes de la esclavitud, durante y después de ella. Desde la burla, el goce compartido, se celebra por un instante, darle *forma*, aterrizar a una memoria suspendida y una identidad fragmentada, justamente en una fecha tan especial como es Todos Santos, *todos muertos, todos renacidos, todos presentes*. Mientras la Minga y el Capataz ejercen su función de *arrear* con los danzantes-travestis, la tortuga-viejo-falo danza y en un descuido pilla a quien se deje. Ahí está la vida misma pues, burlando al hombre; vieja, lenta, sabia, celebra y danza su aparición *monstruosa* como una singularidad propia de los *hombres dioses*.

---

<sup>39</sup> El trabajo con el ganado, aunque las connotaciones eran otras, fue una actividad que realizaban desde África antes de la colonia. Las coincidencias en circunstancias geográficas de un hábitat inhóspito; entre ellas, el trabajo con el ganado posibilitaron la sobrevivencia como grupo. (Campos, Vol., II).

<sup>40</sup> IBIDEM.

Como buen juego que trasgrede multidimensionalmente la realidad cotidiana, en el de la danza Tortuga, se invierten los roles, se juegan las contradicciones, se reconstruyen y dan espacio a la memoria, al reconocimiento, a la identidad. Los roles de género se voltean, son los hombres quienes bailan ésta danza, pero transformados en travestis exuberantes. Desde la danza se integran los fragmentos de lo que *se fue* y de lo que *se es*, siguiendo al movimiento como su propia regla. Se pone en escena lo significativo de una estructura de trabajo de antaño, se juega con el poder y las relaciones que lo median, encarnadas en personajes concretos: la Mínga, el Pancho o Capataz y los Vaqueros. Desde un cuerpo explícito de placer y la fecundidad, como algo que siempre les perteneció y empoderó<sup>41</sup>, se trastocan y se burlan de un sistema cultural rígido con categorías bien definidas, en ese acontecimiento las quiebran gozosamente.

Así pues, podemos presenciar la contradicción del trabajo con el ganado y las relaciones que propicia: su imposición pero también su valor como herramienta indispensable de sobrevivencia en trabajo colectivo. Desde la danza-juego se crea un espacio y un tiempo que se sostiene en el instante, en donde reír, gozar, y desahogar escenarios de la viva *vida ruda*; en ellos todos tienen una posibilidad de recrearse, de compartir y hacerse presentes. El juego de la Tortuga, al igual que los carnavales, rompe reglas desde el goce compartido, no es extraño que sus participantes claves sean los niños, e incluso den pautas de contagio en el mismo goce.

La danza-juego terminó como a las 5 de la tarde, todo el tiempo estuvieron bailando en la vía pública, en la plaza y en algunas casas, cuando ya se habían ido los de Cortijo, seguía el contagio. En las calles, principalmente eran pequeños grupitos de niños que jugaban hacer la danza-juego. Con los adultos, se hicieron presentes las apuestas de gallos, la mayoría si no es que todos los asistentes eran hombres, unos desde muy temprano ya ebrios, la calle a esa hora, ya estaba repleta de borrachos.

Desde un escenario ritual con una de sus partes en conflicto –la danza-, la identidad y la memoria son intervenidas por la mirada propia de los actores, como una acción colectiva no

---

<sup>41</sup> Las danzas y la música de negros, según Rolando Pérez Fernández (1996) pasaron por diferentes etapas en la colonia, todas ellas permeadas por la prohibición del Santo Oficio. (En Ruíz Rodríguez, 2007).

sólo de reconocimiento sino también para transfigurar lo habitual. El reconocimiento de un tiempo presente con base en un pasado revuelto, confuso, vago, en donde el abuso constante de las autoridades, la corrupción, la carencia económica y la vida en el destierro, surgen no para la autocompasión, sino para colocarlos en la palabra, en la reflexión cuestionando presencias ausentes. Estas ausencias ahora se manifiestan activamente como frenos de la concreción de un momento como Todos Santos, en donde los habitantes de El Ciruelo se dan la oportunidad de aproximarse y tocar un tiempo que acostumbran mantener en el olvido, en la ausencia y el silencio.

## Capítulo 4: Cruda danza

"Desde el corazón, cuando es sentido, da sentido"

B

4 de octubre 2010

Inicio este capítulo, haciendo referencia a un nuevo término: la *cruda danza* como provocación para *mirar* distinto, surge y se manifiesta como un acto contingente comunitario. Para alcanzar a verla, es necesario introducirse al quiebre desencadenado por el conflicto y el riesgo en la tradición *precarizada*; ello confronta a la mirada acostumbrada a escenarios conocidos y contralados. Responde al orden de los intangibles, de experiencias fuera de la norma, dota a las comunidades de la capacidad de renovarse y crearse. Son prácticas básicas y elementales que pertenecen a un universo propio, estético, capaz de lograr la simultaneidad en el acontecimiento, y por un instante le permite "al observador" asomarse a la comunidad misma desde otra perspectiva. El acontecimiento, en el caso de la *cruda danza*, al estar inscrito dentro de la tradición *precarizada* por la modernidad es inesperado y justamente en ello radica su trascendencia y eficacia. La *cruda danza* hace alusión a la parte embrionaria de lo que conocemos comúnmente como danzas tradicionales sin serlo, pues al carecer de la parafernalia tradicional propia de dichas acciones, logra mostrarse desnuda, frágil y poderosa. *Cruda danza* no es una característica pre-danza; lo concibo en términos de un rasgo en bruto que deja al descubierto una necesidad de *hacer*, aunque sea mínima, de cohesión social. Está presente normalmente en las danzas tradicionales, pero éstas se encuentran investidas de aspectos elaborados de la memoria cultural y corporal transmitida de generación en generación, de lo que desde la *cruda danza* carece.

En las danzas tradicionales<sup>42</sup> hay mayor producción material y participación de distintos sectores de la comunidad con roles de estatus reconocidos con base en el prestigio que da el trabajo para la propia comunidad. Estas danzas permiten claramente observar los vínculos y lazos comunitarios presentes, conforman un elemento de acción conjunta altamente compleja e, incluso, nos resulta extraño por ser realizadas en comunidades marginadas, donde sin embargo, en esas fechas, "se tira la casa por la ventana", redistribuyéndose, y

---

<sup>42</sup> Que por lo general, están inscritas a una celebración mayor, y son las danzas sólo una parte de ellas.

permitiendo que circule el excedente material y simbólico en ese momento a toda la comunidad.

#### **4.1. Desde el conflicto, inicia el trazo a una mirada propia**

Ya era un hecho y no sólo un rumor que no iban hacer la danza del Toro del Petate; en cierta forma con el juego-danza de la Tortuga, se resolvió el conflicto con la presencia de los de Cortijo. Hasta ese momento, se había “cubierto” la parte práctica, aunque quedaba pendiente el acompañamiento de los danzantes al panteón, que en el discurso de los habitantes era fundamental. Esto dio pie a que la gente empezara de forma espontánea no sólo a reflexionar sobre la problemática en la comunidad en función de esa *no-acción*, sino en cavilar en sus causas y sus posibles arreglos con mucha claridad. Cuando platicaba con *los caporales* de las danzas y algunos promotores culturales detectaban cuatro problemáticas distintas por las que no se realizaron las danzas: 1) Falta de apoyo por parte de las autoridades, 2) Falta de recursos económicos, 3) desinterés de los jóvenes con base en lo anterior, y 4) falta de apoyo por parte de la comunidad en su conjunto. El conflicto permitió que la gente visibilizara lo que en la cotidianidad aparentemente se olvida o se omite. Don Efrén, me compartió su juicio de mucha experiencia, cuestionó lo establecido, los tiempos de cómo ha sido y de lo que se necesitaba modificar según su mirada:

Lo niños son con los que nosotros tenemos que estar... ellos son entusiastas... ¿no los vio ahora con la Tortuga?... no que ya de grandes sólo buscan dinero... yo ya les he dicho... le dije a don Tomás, pa' lo del Toro... que llame a los niños, que les enseñe... otra cosa sería... como ayer na' más con la minga, los chamaquitos estaban juegue y juegue aunque ya se habían ido aquellos... se quedan con esas ganas, con ese entusiasmo...

Un rato se quedó pensando y reflexionó:

También hay otro problema, los papás, que no los dejan... dicen que son tonteras... Yo tenía un muchachito que un día me dejó impactado, ¡se puso a bailar la Arteza con las rodillas y luego se puso de pie y le siguió bailando!, le dije que también lo hiciera ahora que fuéramos a Huatulco, pero su abuela no lo dejó, le dijo que eran tonteras... así es la gente...



yo por eso les enseño a los niños... y cuando crecen y se cansan... voy con otros... y así...  
(1 noviembre 2009).

Desde la experiencia “titánica” de don Efrén durante tantos años con el rescate de la danza de la Arteza, tenía clara la importancia de los niños, que ni don Rufo ni don Tomás lograban ver. En una comunidad en constante riesgo de sobrevivencia, los niños, en ojos de don Efrén, son fundamentales para continuar una labor *necesaria* desde una dimensión que no corresponde a lo tangible, y que por ello, puede resultar *invisible* e inútil para la comunidad misma.

Desde el primer acercamiento con don Efrén, me llamó la atención lo *sentido* y claro que tenía su tarea, que desde un *sueño* que tuvo él, se convirtió en una *revelación* -en sus propias palabras-, una impronta estética, para emprender el rescate de la danza. Eso lo hizo ir generando estrategias y alianzas en el camino, fortaleció una mirada cautelosa, pausada y ahora con lo que había sucedido en su comunidad, hacía uso justamente de esa mirada forjada sin prisa a lo largo del tiempo y de su *juicio estético*. En su persona, se había guiado desde los sueños que después serían un mito-sendero de su andar; aventurándose a buscar conexiones con la memoria de su comunidad como con la suya propia, a reinventar el presente y abriendo camino al futuro a tientas en un universo sentido.

Al igual que don Efrén, don Rufo y don Tomás, la reflexión eran respuestas frente al acontecimiento; repararon en el abandono del gobernador a las costumbres del pueblo y sus necesidades, sobre la dependencia con Pinotepa Nacional en términos políticos y económicos -pues resulta ser una especie de filtro de y para maximizar la corrupción-, don Rufo dijo:

Lo bueno es que ya se va este presidente... antes era mejor... lo elegíamos todos juntos, en la plaza preguntaban quién quiere que se quede fulanita y uno alzaba la mano... desde que entró esto de las credenciales (electorales), han hecho lo que quieren... hay corrupción. (1 noviembre 2009).

En ese momento, los dispositivos estatales de la democracia impuestas, se hacen visibles, quedando al margen de propias iniciativas y prácticas sociales que son acalladas e ignoradas. Esta no-acción se manifiesta, ahora sí, como un malestar discursivo, es un meditar el advenimiento a través de juicios singulares provocados por el acontecimiento estético; Raymundo Mier llama juicios estéticos, a aquellos “juicios reflexivos que responden a la emergencia del acontecer y responden a ella forjando composiciones argumentativas inéditas surgidas ante lo que adviene” (2007, p. 111). Este tipo de juicio, tiene la particularidad, de propiciar nuevo conocimiento para los propios actores (*pensamiento epistémico*, Zemelman, 2002), justamente como Efrén lo nombra, como una *revelación*. En lo cotidiano, puede sentirse malestar en relación a diferentes aspectos de lo social, sin embargo, justamente cuando se desata un conflicto por la falta de uno de los elementos propicios al hacer estético comunitario, -la no danza propia-, permite articular y dar sentido a una mirada auto crítica, reflexiva en la construcción de sí mismos.

Observé que a diferencia de otros lugares en los que los cargos de las tradiciones y festejos rotan es en función de un sistema de organización rotativa interna, -como es el caso de las mayordomías-; en El Ciruelo, los cargos están depositados en algunos miembros de la comunidad, voluntarios por pasión y vocación a ese trabajo, dado que nadie más los asume de otra forma. En ese momento el conflicto evidenció lo habitual, a través de una fisura, logró visibilizar un sistema político fallido, en decadencia, impuesto y adoptado desde una historia nacional que impacta y se desmantela en lo particular. Paradójicamente, junto a la historia política y la economía, la figura del Capataz parece surgir como un emblema que hace operante un sistema vigente de organización social, en función de aquel que *arrea* y dice qué hacer.

Cabe mencionar, que don Efrén, aunque tuvo apoyo del padre Glyn en un inicio, siempre trabajó desvinculado de él, mientras que don Rufo y don Tomás dependían del apoyo del padre. Este año sería el primero que vivían sin su supervisión y apoyo para *arrear*; serían ellos, los responsables en toda la amplitud de dicha tarea. Frente al conflicto de la posible no realización de las danzas, ellos, los que encabezan ésta tarea, no sólo afirman su relación frente a dicha labor, sino, permiten entrever el *arrear* como un mecanismo organizativo en

colectividad. Para don Rufo y don Tomás este momento sería una posibilidad de tomar las riendas del acontecimiento o de construirlas con la comunidad.

#### **4.2. La Cruda danza: Toro del Petate desde los niños**

Cuando terminé de platicar con don Efrén, salí de su casa, y en las calles, empecé a escuchar un tambor, caminé buscando y siguiendo el sonido. Me encontré con una reproducción de *El Toro* llevado por niños. Con bambú o algún material parecido y buenos amarres con mecate, hicieron la estructura del lomo del Toro, le pusieron un petate, en frente pegaron unos cuernos de toro y en un pedazo de cartón de caja de empaque la cabeza de toro ¡dibujada sólo con lápiz!, como una acción de los niños de resignificar cualquier acción u objeto por más sencillo que sea, cumpliéndose la regla de que es así con tal de no interrumpir la consumación del juego y de superar, para ello, las propias limitaciones logísticas. Un niño de unos 14 años lo cargaba, -él junto con 2 capataces o caporales eran los más grandes-, ellos llevaban una máscara que también hicieron de cartón, los demás, los vaqueros-danzantes eran los más chicos -8 niños-, bailaban al ritmo del tambor-*cubeta* que llevaban entre ellos. La gente salía, los veía y los alentaban; se quedaban viendo y participando de aquella danza-juego, aunque seguían siendo los niños los protagonistas en la danza y como público participantes. Eran los niños quienes bailaban, corrían, jugaban y reían entre ellos, integrando ahora a los adultos. *La calle fue tomada por los niños* desde las 11 de la mañana como hasta las 2 de la tarde, a pesar del calorón. Los niños reprodujeron una *labor a* cargo de los adultos, y en ése momento, ante su falta, ellos, los niños, ocuparon el vacío como catapulta para crear, para propiciar y así dar continuidad al acto estético comunitario. Moviendo así la idea de encargo de sólo algunas personas exclusivas -don Efrén, Don Tomás y don Rufo-; ahora, la danza se convertía en un acto encabezado por niños para todos.

Son los niños quienes abren un universo estético desde la experiencia lúdica, mostrando que “la única actividad que el hombre ha de realizar con la belleza es el juego, el hombre ve cumplida su humanidad sólo en el juego” (Schiller, XV, 9 en Araiza, 2010: 140). Comprenden que lo sublime, lo sagrado y el juego, se encuentran en todo acto estético

comunitario, que responde a las necesidades intangibles y contundentes de crear y recrear plásticamente el sentido del imaginario social. Desde el juego infantil de un hacer estético comunitario, nos muestra una *cruda danza*, una creación colectiva en él acontecimiento.

Cuando hablo de la *cruda danza*, no es en los términos de las danzas tradicionales de otros lugares, que generalmente nos remiten a lo colorido, lo preparado, elaborado y desbordado, en donde se exaltan y clarifican las redes sociales, que desde el excedente económico comunitario devuelto al colectivo a través del derroche compartido, tal como el caso de la Guelaguetza, los concheros y demás, mantienen vivas redes de intercambio material y simbólico reforzando la cohesión social. En el acontecimiento de El Ciruelo, se habla de una danza con elementos mínimos de: producción, organización, realización y estructura, lo único que queda al desnudo para la mirada es la *cruda danza* como eco de lo profundo, de una necesidad compartida, más allá de urgencias tangibles como la comida o el techo. Responde al orden de la significación y del imaginario con base en la experiencia estética como consustanciales de la humanidad. Parafraseando a Mier, la dimensión estética se teje con hilos sutiles en un espacio íntimo, -indiferenciado con prácticas rituales y simbólicas- que conducen a una consonancia con lo sagrado (Raymundo Mier, 2007: 117).

El placer deriva en una creación colectiva, bailar-jugar juntos en un acto que les pertenece, lo manifiesta como suyo en tanto que necesario e imprescindible en un momento en particular - Todos Santos- y como tal, puede adquirir diversas formas, no es algo fijo y definitivo, por el contrario, está sujeto siempre a ser trastocado, moldeado. Y desde el juego, con la misma plasticidad, se *reconfigura la identidad, los vínculos y la memoria comunitaria* (Hernández, 2010), incluso como un acto de magia desde la experiencia avasallante de la instantaneidad. En ese tiempo especial -el del acontecimiento-, las contradicciones y la discontinuidad entran en un orden definido desde el universo estético contrario al orden lineal y estructurado, más bien es un orden que permite construir desde lo complejo con base en la experiencia. Y desde allí, abre circuitos y canales de comunicación e intercambio de sentidos y significados, es un tiempo(s) que rompe candados y abre posibilidades de diálogo entre lo que parecía no tener relación: el silencio y el habla, el olvido y el recuerdo, lo que se puede nombrar y lo que no. Es entonces, cuando la memoria

de la vivencia deja de estar *suspendida* y puede aterrizar en esa tierra árida, polvorosa y ardiente para mirarse colectivamente con un sentido de identidades abiertas.

Ya a las 3 de la tarde, en casa de Vianey, esperaba la hora en la que se llevan las ofrendas al panteón, más o menos como a las cinco o seis de la tarde. Llegó una vecina, había otro rumor en la comunidad: desde que el padre Glyn estaba y decía la misa en Todos Santos en el panteón, ahora los nuevos padres, además de que nunca están y ni les interesan las cosas de la comunidad, quieren hacer la misa en la iglesia. Dice la doña: "...según esos curas dicen que dios no está en el panteón... y yo digo que sí, y que yo solita le voy a rezar junto con mis muertitos...". La presencia del padre Glyn fue emblemática, además de motivar a la gente para hacer lo que quería, muchas veces apoyó la convivencia y *flexibilizó* algunas reglas; ahora, la gente de El Ciruelo de nuevo se encontraba ante la incompreensión de las figuras de autoridad externas, en éste caso, las eclesiásticas.

De repente, de nuevo escuché a lo lejos tambores, éstos eran otros, sonaban más fuerte. Fui siguiendo el sonido proveniente de casa de Moy; era la *Danza del Toro del Petate* con jóvenes y adultos; de forma improvisada, me contó después don Rufo que "fueron los chamaquitos de entre 11 años para abajo que armaron el toro", en vez de petate tenía una sábana "que los chamaquitos le pusieron", (éste era más grande al que usaron ellos horas antes), vestidos con ropa normal, a lo mucho 10 danzantes, tres músicos, el caporal –don Rufo-. Bailaron fuerte, tupido, firme en el piso; no baila el más virtuoso, sino el que le echa más ganas y aguanta tremendo esfuerzo con alegría, las pisadas no iban parejas, pero si eran fuertes y contundentes en la tierra. Hay un momento donde detienen la danza, el caporal al mismo tiempo que alienta a los vaqueros "¡Bravo vaqueros, bravo!" llama a uno de ellos, a que *juegue con el toro*, pregonando: "Silencio señores, silencio, cierren las puertas, hay pelea, el vaquero de Tecomate" se acerca el vaquero, el caporal, le da un palo junto con unas palabras de aliento y consejo: "no está maldito, no está mansito, se le ha llamado pa que peleé con el toro, aquí entre tantos señores, pa' divertirse aquí todos". Dándole el palo, le dice, "tómela, llévesela, ese palo es bien jalada y cuando el toro esté enojao, (...)" la voz fue bajando hasta que me fue imposible escuchar, antes del enfrentamiento, el vaquero le "recita" unos versos al toro: "silencio señores que ahí está el

toro más *amamado*, está bravo pero ahorita lo amanso, de la tierra de tecomate que *tecomateando* vengo y al tecomate lo traigo”. La gente observa, ríe, participa y de nuevo comienzan a bailar en fila, luego entre todos hacen una rueda, hasta nueva cuenta que vuelven hacer otro *paro* para llamar a otro vaquero al siguiente enfrentamiento; risas, bromas y bulla se escuchan entre los observadores-participantes. Y así estuvieron en las calles y en algunas casas se detenían a descansar. Estaban contentos, gozando el contagio y la *empatía* del entusiasmo de los niños por sacar la danza, así con lo que se tenía y con lo que no, complacidos en reconocer su potencial y capacidad para remontar una crisis, dándole solución en la acción misma. Fue don Rufo, y no don Tomás quien se aventuró a llevar la danza del Toro, recordando que no es sólo de alguien para *arrear* a los demás, sino que ahí está, dispuesta a ser tocada y tocar a quien lo permita.

Ya más tarde, la gente empezó a ir a dejar las ofrendas al panteón, eran como las 5: 30 de la tarde. Llevaban sus flores, algunos iban en familia; todo El Ciruelo estaba en el panteón. Era un momento de alegría entre toda la gente, se encontraban las comadres, los amigos, los compadres y platicaban un rato, decían bromas, iban a visitarse de *tumba en tumba* y ante el dolor de otros, de algunos muertos recientes, el silencio se hacía presente como un acto de respeto y solidaridad. De nuevo se empezaron a escuchar los tambores, eran los de *El Toro de Petate*, la gente se emocionó, salieron a la entrada del panteón y rodearon la danza, se integraron, reían, hacían bromas y miraban detenidamente. Fue el momento donde los danzantes *más ganas le echaron*, era el final, el momento climático, el cierre del *encantamiento*, estaba todo El Ciruelo presente, mujeres, hombres, viejos, adultos, jóvenes y niños en conjunto, hacían una danza-juego –ahora comunitaria-, era una respuesta fugaz, frágil y poderosa al conflicto a través del protagonismo de los niños que compartieron a los adultos ahora también niños. El instante comunitario, zurcido con redes de tiempos abiertos, entreteje con oscas tonalidades la *cruda danza*, que, caprichosa, adquiere sus propios caminos inciertos, remontando el conflicto como creación del advenimiento.

Para cerrar la danza-juego se hace un acto de riesgo escénico dramático, performativo<sup>43</sup>: se prende fuego al Toro y se juega con él mientras está en llamas; aunque en ese momento era

---

<sup>43</sup> Rodrigo Díaz. La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance.

don Rufo el encargado contingente, -don Efrén y don Tomás participaban desde el mirar-, en el momento que se le prendió fuego al Toro, don Tomás se animó a manipularlo, la gente se emocionó e incluso muchos aplaudieron expresando su alegría de que sucediera así, como un acto solidario de complicidad; ahora el protagonista era el propio hacer estético, entonces sí, comunitario. La participación de don Tomás en el clímax de la danza, fue emblemática en muchos sentidos, mostró una relación igual de importante entre sujeto y comunidad, no hay contradicción pues, es una relación estrecha, interdependiente donde cada una es cardinal. Además rompió la tentación de pensar una rivalidad entre él y don Rufo, dio a entender que la acción estética por sí misma es la relevante en un acontecimiento comunitario. Ya había obscurecido, la gente, en cuanto terminó, emprendió el regreso a sus casas en procesión, todos juntos. La sensación era la de librar una batalla cual hacedores de lo que *se es y se hace*, empoderados de su propio camino y destino en el universo de la significación y del sentido en un instante inestable, abierto, inconmensurable por esencia. Como regla del cierre para dar inicio a otro ciclo, se quema una pieza sencilla, para aquellos realizadores potencializados de destreza en su manufactura.

Al otro día, después de Todos Santos, don Rufo estaba muy contento, me dijo:

... yo me fui a un mandado, cuando llegué, me dijeron, ahí te hablan... estaban los chamaquitos, de 10 y 11 años más o menos, traían el Toro, le pusieron una sábana en el lomo... luego llegaron los grandes y me dijeron: ándele, hay que sacar al Toro... si no, no vamos a tener éxito... y lo sacamos... hasta sacamos 600 pesos... tuvimos más respuesta de la gente... y eso que eran menos, no llevaban la vestimenta... pero había harta gente... en el panteón... (3 de noviembre del 2010).

Sacó un "tocado" en forma de cono-flauta forrado de tela rosa mexicano y decorado con muñequitos, y flores; me lo enseñó, me dijo que ese era uno de los trajes para la danza. Estaba muy orgulloso de lo que había acontecido un día antes: de él mismo, al aventurarse a salir, de forma improvisada motivado por los niños obtuvo *éxito* en la comunidad. Su hijo de 17 años que estuvo en la danza, cuando lo felicité me dijo: "no si eso no es nada... debería de venir pal otro año... ahí si estamos todos, ahora fue improvisado... y hablándole a don Rufo continuó "es que para la próxima vez, hay que llamar a los chavos desde dos

meses antes... hacerlos firmar un papel, y si no salen, meterlos presos; aquí así le hacemos, que el presidente nos de unas llaves de la cárcel, y así..." don Rufo asentía con la cabeza. Estaban muy contentos, orgullosos y sorprendidos, platicaban entre ellos repasando diferentes aspectos del acontecimiento. Asombrados de *mirarse* distinto en un escenario de alguna manera conocido, pero con respuestas excepcionales que denotaban nuevas rutas para caminar, habían abierto la posibilidad, derrotando la incertidumbre, vivían lo embriagador de lo inesperado, confiados de lo que se tiene y en ello radicaliza su fortaleza para aventurarse a crear desde el vacío, no desde su connotación como ausencia, sino a partir del universo abierto y fértil de lo incierto. Quijano piensa que la producción estética refleja la utopía Latinoamericana justamente porque: "es en la subjetividad que se comienza a vislumbrar todo proyecto de liberación social" (1990) Aunque no estemos seguros de que la producción estética logre consolidar un proyecto de liberación, en este caso, me limito a pensar que sí proporciona componentes minúsculos de sobrevivencia, resistencia cultural y vínculos comunitarios que impactan directamente en la subjetividad colectiva.

#### 4.3 De vínculos y relaciones: El Don desde la experiencia estética

*"Cuando el pescador le reza a la luna del verano  
Salen los indios diciendo vuelvan los tiempos lejanos del amor y la belleza"*  
Los juiles. Son de Madera

La *cruda danza* surge en el acontecimiento, en la instantaneidad del acto comunitario. Cruda, ruda y osca, aproxima, invita a estar presente compartiendo, jugando, danzando y gozando la contingencia desde un universo ínfimo e incommensurablemente estético a la vez, propio de las comunidades tradicionales. Para El Ciruelo, resultó una conquista, un triunfo aventurado en el riesgo; una respuesta de acción en conjunto encabezada por los niños. El Ciruelo está al margen y a la vez empalmado en dos grandes dimensiones: la modernidad y la tradición ancestral; sumergidos en la sobrevivencia del día a día, los habitantes hacen grandes esfuerzos por permanecer y transformarse en el tiempo. Exploran



estrategias diversas para mantenerse y resignificarse, desde las contradicciones del capitalismo avasallante y del desmantelamiento sistemático comunitario.

Los vínculos comunitarios se fortalecen en el acontecimiento, en aquello que confronta las significaciones asumidas como fijas. En el caso de la *cruda danza*, desde una dimensión estética sucedió el vínculo, reconociendo su propia singularidad. Raymundo Mier de la experiencia estética dice que surge un don *anómalo* sin agente, *asimétrico*, *singular* y *abierto*, que forma parte del mismo proceso estético.

Es una figura de la escenificación no espectacular, sino participativa, rechaza la devolución de lo dado. Está destinado a suscitar un placer definitivo e incierto, indefinido, cristalizado en un acto impersonal (...) Es un don que confirma y desborda, que cancela y exagera la exigencia de la reciprocidad (2007: 109-121).

En el caso de la *cruda danza*, desbordó un don emergente lúdico, plástico, abierto desde el protagonismo infantil. Las danzas-juego son llevadas por los adultos de la comunidad; en éste caso, los niños frente a la amenaza de la *no danza* encabezaron la acción colectiva con un movimiento lúdico, singular, genuino, empático capaz de generar resonancias que dejaron improntas en la comunidad. Los adultos, por su parte, se permitieron ser tocados, se abrieron y se sobrepusieron a las problemáticas y los conflictos internos, integrándose desde el hacer. Era necesario tomar los espacios funcionales de sus protagonistas tradicionales, en ese momento *ausentes*, para lograr continuidad en el orden de la significación colectiva, respondiendo a la necesidad imperiosa de reconfigurar el imaginario cual regla excepcional de la creación colectiva.

La *cruda danza* como cualidad estética de la misma danza, don emergente y lúdico encabezado por niños, transfigura lo cotidiano: el silencio por la palabra, la apatía por la participación, la violencia por el juego, la desconfianza por el vínculo comunitario. En la instantaneidad del acontecimiento, se da la suspensión de la normatividad y se inscribe el juego, aparentemente contradictorio, entre lo establecido y la innovación, pues asienta que dicha premisa es parte del propio flujo de lo social (Raymundo Mier, 2007).

Desde esta dimensión, entonces es posible que surja la creación inevitable de lo humano: la reconfiguración incesante de la identidad, de la memoria, de los afectos, del emocionar, de los vínculos y de las relaciones en la simultaneidad del acontecimiento. Desde la instantaneidad es posible transitar estas dimensiones inestables, abiertas en escenarios efímeros inductores de lo inesperado.

#### 4.4. El vínculo desde la mirada

Asumo a “La mirada” en la experiencia estética como parte del acontecimiento, reconocí su participación desde los afectos y el emocionar como materiales únicos para aproximarme al otro. En tanto más la asumía como potencia, adquirió mayor plasticidad, la reconocí *en* y *desde* la creación; al mantenerse atenta a la inestabilidad del universo intangible. La empatía es el espacio de saberme parte del acontecimiento y no su negación. La rareza de la mirada estética es que asume dos estados contrarios en su acción, conjugar el acercamiento y la distancia con lo observado<sup>44</sup>, como en un juego de diálogos la sutileza sugiere la creación. La mirada estética es en tanto que permití hilarla sutilmente de la experiencia como advenimiento del instante creativo, en este caso, comunitario.

“La mirada estética” que participa de un acto estético en el acontecimiento comunitario es lo que sucedió en el caso de la *cruda danza*. Surgió como resultado emergente de las decisiones imprevistas de la propia comunidad, saliendo de la norma, de lo habitual, fue un momento excepcional. Dicha mirada sólo puede llevarse a cabo en tanto haya una predisposición al *vacío*, a la *no acción* incluso frente a la frustración de las expectativas, que bien podrían desencadenar en fracaso: fue la posibilidad de apertura justamente de la percepción. La contemplación por la que se instala la mirada desde la experiencia estética, genera un conocimiento singular, compartido (Raymundo Mier, 2007); no es un poder sólo de quien observa, sino la posibilidad de integrarse y construir desde la meditación con la comunidad, sabiendo su calidad de intervención y por lo tanto asumiendo su parte en la provocación de lo acaecido.

---

<sup>44</sup> Walter Benjamin ahonda en ello desde su tesis del “Aura”.

Aún más allá, “la mirada” que surge de la *cruda danza*, y ésta que deriva en involucramiento y vínculo, además de ser partícipe y testigo del acontecimiento, puede propiciar el mirarse, abrir nuevas formas de concebirse, de saberse en la experiencia misma, como una creación de conocimiento propio, acto derivado del *juicio estético*. Percepción y afecciones que transfiguran las formas de lo cotidiano, de lo habitual. Mier dice sobre el juicio estético:

(...) compromete pasión desinteresada, reclama una extrañeza de sí del sujeto abandonado de su propia identidad, ese desinterés es la afección de esa posición neutra de los sujetos comprometidos con el vínculo estético (...). (2007).

Don Rufo, me lo dijo, “yo fui a un mandado y me dijeron que ahí estaban los chamaquitos, esperándome, yo no me lo creía, pero así era, hicieron el Toro con una sábana, luego llegaron los grandes y me dijeron que saliéramos, que si no, no tendríamos existo”. (3 de Noviembre, 2010). Desde allí, desde el acontecimiento se conoce, reconoce, para transitar y caminar con asombro y sorpresa de descubrirse transformados.

La mirada transita por los hilos *delgaditos*, frágiles, de ida y vuelta, horizontal y transgeneracional y se mantiene en la inercia del movimiento inacabado.

La mirada desde el universo estético, devuelve los pensamientos, meditación en la contemplación de los *adentros*, de lo que uno percibe como propuestas y no sólo como autocrítica, para generar acción, ahora colectiva, pues reconoce su valor y su fuerza frente a la acción de uno sólo.

#### **4.3 Reflexión sobre Patrimonio Cultural y los haceres estéticos**

Considerar la perspectiva de los haceres estéticos comunitarios en la discusión sobre Patrimonio Cultural pone al descubierto fuertes cuestionamientos. En definitiva a los dispositivos culturales vigentes para generar identidad y memoria nacional. ¿Sería posible contemplar al Patrimonio Cultural fuera de dichos dispositivos?

Para acotar el panorama del Patrimonio Cultural, destaco tres características que distingue Giménez:

1) El patrimonio cultural no es la cultura de un grupo o de un país, sino sólo la selección valorizada de la misma que funge como simbolizador privilegiado de sus valores más entrañables y emblemáticos. (...) 2) En el caso de México, no es un círculo con un solo centro, sino (...) un conjunto de múltiples círculos intersecados o sobre puestos, cada uno con su propio centro. (...) 3) Es un capital vivo, incesantemente reinventado, resemantizado y renovado en el seno del grupo de referencia. (...) (2007: 222-223).

México, al igual que otras regiones de América Latina, es un territorio emblemático de constante transformación y movimiento cultural; sin embargo, las políticas culturales mantienen grandes rezagos. El Patrimonio Cultural en México se encuentra a merced del Estado (CONACULTA) y el mercado capitalista (Giménez, 2005: 37), y desde allí se determinan las políticas culturales. Para el Estado, la identidad, la memoria y la cultura han sido dispositivos de control y legitimación de lo mexicano. Nivón dice que justamente las políticas culturales “viven un constante desplazamiento entre los modos tradicionales de gestión pendientes de las dinámicas nacionales y nuevas prácticas locales y regionales” Fundamentalmente en términos de los derechos culturales de grupos marginados tradicionales y los que no lo son. (Marzo, 2011).

La cultura –objetivada– es, pues, presa de grupos de poder con intereses políticos centralizados que buscan fijar formas establecidas para estandarizarlas a través de la introducción de dispositivos de control, que Foucault estudió como “máquinas para hacer, ver y hacer hablar” a las poblaciones (Deleuze: 155). En este contexto, muchas comunidades están muy activas generando *selección valorizada* de su propia cultura, desde y con sus propios recursos en tensión, disputa, apropiación, asimilación, construcción y reconstrucción de los recursos materiales e inmateriales otorgados o no por el poder estatal.

Desde la investigación, la perspectiva anclada en la dimensión estética permite mirar y comprender las manifestaciones culturales en constante transformación, a la par de reconocer, también, su tendencia a fijarse en el tiempo. Se comprende así que desde esta contradicción transita y es la cultura misma. No sólo los actores definen su propio Patrimonio Cultural, sino que lo sitúan desde espacios abiertos e inestables.

El caso que dejó entrever esta investigación con la *cruda danza* en El Ciruelo, hace visible lo inesperado, en este caso a vivenciar y ser partícipe del protagonismo infantil, no planeado, espontáneo, y por ello trascendente como fenómeno estético comunitario. Siendo el caso de *la cruda danza* una excepción, un caso singular, no implica su omisión, por el contrario, además de registrarlo, abre pautas para incorporar y reflexionar en el juego, la espontaneidad, la sorpresa, el contagio en la creación como reflejo de lo cotidiano, de la vida singular en cada cultura. Sucede todo el tiempo. Que no lo veamos, no implica que no suceda que sea irrelevante.

Pongo en la mesa de la discusión la pregunta de cómo contemplar el pleno reconocimiento de los haceres estéticos como uno de los engranajes para reconocer la autonomía de las comunidades, sin convertirlos en dispositivos de control hegemónico.

La dimensión estética comunitaria comprende ámbitos multireferenciales de los pueblos en América Latina, fundamentalmente ha sido base de estrategias de resistencia cultural, ampliando los propios parámetros de lo político. Sin embargo, en la instrumentación de políticas culturales gubernamentales, se ha reducido la estética comunitaria a lo originario y lo distintivo como dispositivos estatales y mercantiles de identidad y memoria nacional, pero, no da cuentas de su potencial creativo y plástico en la adaptación y resistencia frente a políticas neoliberales capitalistas. Bolívar Echeverría nos dice al respecto:

(...) La verdadera fuerza de este impulso anticapitalista está expandida muy difusamente en el cuerpo de la sociedad, en la vida cotidiana y muchas veces en la dimensión festiva de la misma, donde lo imaginario ha dado refugio a lo político y donde esta actitud anticapitalista es omnipresente; en este sentido, lo estético ha adquirido una importancia inusitada para lo político. La impugnación o el descontento respecto del modo de vida capitalista se está

dando en los usos, costumbres y comportamientos de la vida cotidiana y apunta en una dirección por lo pronto muy poco “política”; brotan en muchos sentidos disímbolos (...). (en Sigüenza, 2011: 83)

En ese sentido, una propuesta a considerar y discutir en futuras investigaciones es no sólo reconocer, conservar y proteger, sino crear Patrimonio Cultural Comunitario (Hernández: 2010):

Se requiere un enfoque metodológico de trabajo muy particular que contemple, respete y potencie los propios procesos culturales comunitarios poniendo el acento, entre otras cosas, en el sentido del arte convivencial<sup>45</sup>. Lo que a su vez está en correspondencia con la necesidad de desatar la creatividad y fortalecer la identidad comunitaria y su arraigo territorial sustentable, como estrategia fundamental para afrontar el futuro con opciones prioritarias propias y viables. (Hernández: 2009)

Desde el *Diálogo de saberes*<sup>46</sup>, iniciado hace más de 30 años en México y América Latina entre las comunidades y los equipos de investigación de la sustentabilidad étnico-cultural, hoy se piensa con un vínculo indisoluble la autonomía y los bienes comunitarios de las comunidades. Considero importante ampliar ese diálogo a la dimensión estética específica a fin de contribuir a fortalecer también su propia autonomía creadora.

---

<sup>45</sup> Vinculado a los haceres estéticos comunitarios.

<sup>46</sup> *Saberes comunitarios* propuesta a revisar de: Enrique Leff, Arturo Argueta, Eckart Boege y Carlos Walter Porto Gonçalves.

## **Conclusión**

### **-A manera de cerrar y abrir-**

La mirada tiene diferentes acepciones; desde ella, se crea, se toca, se vincula y también se somete, se limita, se cuartea y se propicia. Es la base que permea e instituye los sentidos sociales y es la plataforma en políticas gubernamentales. Desde las danzas tradicionales, la mirada tampoco es inocente, busca continuar, posicionar o innovar un argumento. Desde la búsqueda de los orígenes y su representatividad, las danzas se cristalizan, se folclorizan; desde la lógica del mercado se convierten en mercancía que busca posicionarse en el mismo. La propuesta es mirar a las danzas desde un espacio abierto estético que: 1) asuma su implicación en lo observado y al mismo tiempo reconozca la creación de los propios actores, 2) considere su relación plástica con el tiempo en la memoria y la identidad mediante la plasticidad de la singularidad, 3) inscriba las danzas en un contexto amplio, problemático y cambiante, 4) se asuma la danza como un espacio en disputa, inestable, en constante transformación inscrito en la paradoja de transformación y continuidad de la cultura misma.

Desde escenarios institucionales nacionales, las danzas tradicionales son observadas como espacios de fijación de identidades y memorias colectivas, despojándolas de su potencial creativo. En escenarios barrocos nacionales, las danzas se mantienen, sobreviven se reinventan constantemente desde estrategias propias comunitarias. Una propuesta a considerar es reconocer los haceres estéticos como parte de las acciones de autonomía comunitaria además de resistencia cultural.

La mirada del observador desde una dimensión estética, inserta a las danzas tradicionales como una acción colectiva, procesual, cambiante, conflictiva, interconectada con diferentes aspectos de lo social e inscrita en diferentes debates nacionales sobre cultura y política. Desde este lugar, la identidad y la memoria son singulares y plásticas no solamente para auto designarse, sino son vehículos para relacionarse y vincularse con los otros, dentro y fuera de la propia comunidad. Desde el hacer estético, el vínculo adquiere una forma

singular como lo describe Mier, éste se detona desde el acontecimiento comunitario inestable e impredecible, abierto, impersonal manteniendo su singularidad.

Proponer en un escenario nacional mexicano en debate sobre identidad y memoria afrodescendiente, una investigación sobre una danza emergente encabezadas por niños de la comunidad de El Ciruelo en la Costa chica de Oaxaca, pone al descubierto la dimensión estética como elemento fundamental en la reconfiguración de la identidad y la memoria comunitaria en tanto sumamente plásticas como singulares.

La *cruda danza* como cualidad estética de la misma danza, desde un don emergente lúdico encabezado por niños, transfigura lo cotidiano: el silencio por la palabra, la apatía por la participación, la violencia por el juego, la desconfianza por el vínculo comunitario. En la instantaneidad del acontecimiento, se da ahora la suspensión de la normatividad, se inscribe en el juego, aparentemente contradictorio, entre lo establecido y la innovación, pues asienta que dicha premisa es parte del propio flujo de lo social.

Pese y frente a los escenarios nacionales y locales del presente, los vínculos comunitarios continúan fortaleciéndose y construyéndose en el acontecimiento estético comunitario. En dicha experiencia estética comunitaria se entretejen hilos y vínculos pasionales de recreación ética a través de un *don anómalo, asimétrico, singular y abierto* como nos lo señala Raymundo Mier (2007: 109-121). Desde éste *don sin agente* es posible el acontecimiento estético. La *cruda danza* surge del acontecimiento lúdico estético comunitario, con el peso y la fuerza de la instantaneidad y lo efímero. Irrepetible, contundente en su fragilidad, la *cruda danza* abrió nuevas formas de mirarse, comprenderse y vincularse al interior de la comunidad y, como espejo de agua, tuvo resonancias en mí ser.

El hacer estético comunitario, es un acto cultural-político, de reconfiguración identitaria y ética a través de la experiencia y subjetivación de los actores dentro de las comunidades.



El acontecimiento estético comunitario como eje de una investigación, más que clausuras, abre rutas para problematizar y enriquecer el camino. Queda abierto el tema de la mirada, particularmente: cómo vincular la experiencia estética a la investigación social en el acontecimiento. El trabajo de diferentes teóricos-filosóficos sobre la experiencia estética y la mirada<sup>47</sup> nos traza senderos abiertos sumamente interesantes y sugerentes justamente en la articulación con la investigación social.

La trama del acontecimiento estético comunitario en la investigación social, propone dos puntos a considerar: 1) Es una propuesta de trabajo que se debe asumir inscrito en un marco hipercomplejo social que al mismo tiempo que está localizado, mantiene una co relación micro-macro –regional, nacional e internacional–, por ello es indispensable sumergirse en las diferentes discusiones teóricas que de forma directa e indirecta, atraviesan el acontecimiento mismo. 2) La mirada en el acontecimiento estético comunitario, se inscribe en la precariedad del acto mismo, pensándose como una creación-relación-intervención que busca el diálogo no sólo con los teóricos, sino con las propias comunidades.

Por otro lado, desde un enfoque como el que se propone, cabe preguntarnos por la relación estrecha entre mito, sueño y creación estética, no solamente desde el paradigma antropológico, sino vinculado a la mirada psicosocial y estética en términos de su relevancia en la cultura y su transformación.

En el escenario contemporáneo nacional, pensar lo comunitario abre la reflexión justamente a las diferentes estrategias de resistencia cultural<sup>48</sup> en tanto que *herramientas convivenciales* (Ilich, 1974) presentes siempre en lo comunitario. La estética desde lo comunitario propicia la acción colectiva en la creación; continuidad y ruptura de lo cultural intrínsecamente inserto en el modo de vida de la misma comunidad.

Queda pendiente considerar el diálogo entre los actores, las comunidades y los investigadores justamente sobre la creación colectiva, la autonomía y la acción política

---

<sup>47</sup> Heidegger, Benjamin, Adorno, Gadamer, Schilleng, Dewey, Danto, Goodman, Jauss y Raymundo Mier entre otros.

<sup>48</sup> Particularmente es interesante la propuesta sobre el Barroco criollo indígena de Bolívar Echeverría.

desde lo estético y comunitario. En éste sentido, cabría preguntarnos por la importancia o no de considerar y debatir a nivel de políticas culturales sobre el Patrimonio Cultural Comunitario, (sólo en tanto que surja desde las propias comunidades y para ellas mismas). Siendo uno de los aspectos no resueltos en la presente investigación (y que tampoco fue su objetivo hacerlo), si es importante señalarlo como una de las propuestas que se contemplan desde ésta misma línea para ser investigadas.

## Bibliografía

- AGUIRRE, Beltrán, Gonzalo, 1994, *El negro esclavo en Nueva España, la formación colonial, la medicina popular y otros ensayos*. México, FCE, INI, CIESAS.
- \_\_\_\_\_, 1985, *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México, FCE (1958).
- AGUIRRE, Rojas, Carlos Antonio, 2003, El Queso y los Gusanos: un modelo de Historia crítica para el análisis de las culturas subalternas. *Revista Brasileira de Historia*. V. 23 No. 45 pp. 71-101.
- ANDERSON, Benedict, 1993, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F. Fondo de Cultura Económica
- ARAIZA, Elizabeth, Editora, 2010, *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, El Colegio de Michoacán.
- AUGÉ, Marc, 1998, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa.
- \_\_\_\_\_, 1998, *La guerra de los símbolos. Ejercicios de etno-ficción*. Gedisa.
- \_\_\_\_\_, 1993, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- ARGUETA Arturo, Leff Enrique, Boege Eckart, Porto Gonçalves Walter, Carlos "Más allá del desarrollo sostenible: una visión desde América Latina". En [http://www.revistafuturos.info/futuros\\_9/ds\\_al\\_1.htm](http://www.revistafuturos.info/futuros_9/ds_al_1.htm)
- BARABÁS Alicia, 1987, "Negros de Oaxaca" en *Nueva época*.
- BAUMAN, Zygmunt, 1972. *La identidad, problema de masas*. San Diego State Collage. Pax-México.
- \_\_\_\_\_, 2009. *Tiempos líquidos*. Editorial Tusquets.
- BARTRA, Roger, 1991, "La venganza de la Malinche: hacia una identidad posnacional". *Memoria mexicana*. No. 3 pp. 61-70.
- BAZ, Margarita, 2000, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. PUEG UNAM. México.
- BARTOLOMÉ, Miguel, 1987, *Gente de costumbre y gente de razón, la identidad en México*. INI-Siglo XXI. México
- BERGER, Peter L. y LUCKMAN, Thomas, 2003, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires (Cap. "Los fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana".)

- BOKSER Judit, 2007, "Africanos y afrodescendientes en Acapulco y la Costa Chica de Guerrero", *Diario de Campo. Suplemento* No. 42 marzo-abril. Coordinadoras. María Elisa Velásquez y Ethel Correa.
- \_\_\_\_\_, *Memoria Mexicana: La identidad Nacional: Unidad y Alteridad*.
- BOURDIEU, Pierre, 2000, "Comprender", en la miseria del mundo, Buenos Aires, FCE.
- \_\_\_\_\_. ([http://www.robertexto.com/archivo3/teor\\_socol\\_educac\\_4.htm](http://www.robertexto.com/archivo3/teor_socol_educac_4.htm))
- \_\_\_\_\_, 2003. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI
- BENJAMIN, Walter. 1973. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*  
Ed. Taurus, Madrid 1973.
- CAMPBELL, Joseph, 1999 *Las máscaras de dios: mitología creativa*. Alianza Editorial Madrid España. España (1992)
- CAMPOS, Luis Eugenio, Negros y morenos. La población afromexicana de la Costa Chica de Oaxaca, en *Configuraciones étnicas en Oaxaca*. Perspectivas Etnográficas para las autonomías, Alicia M. Barabas, Miguel A. Bartolomé (coordinadores), México, CNCA-INAH- INI, vol. LI, pp 145-182.
- CANCLINI, Nestor García, 1989, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.
- CARDONA, Patricia, 2005, *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. Aire en el agua editores.
- CASTELLANOS, Alicia, Coordinadora, 2008, *Racismo e identidades. Sudáfrica y afrodescendientes en las Américas*, UAM-I. México.
- CHATTERJEE, Partha, 2007, *La nación en tiempo heterogéneo y otros ensayos subalternos*. Lima: IEP, CLACSO, SEPHIS
- CORREA, Ethel, VELÁSQUEZ María Elisa, 2007, Indios, mestizos, negros y blancos en un municipio de la Costa Chica Oaxaca, a través de un censo de 1890, *Diario de Campo*, Boletín interno de los investigadores del área de antropología, marzo-abril, México, Suplemento número 42, pp 80-95.
- DEVALLE, Susana B.C , 2000, *Poder y cultura de la violencia*. El COLMEX, Centro de estudios de Asia y África, México.
- \_\_\_\_\_, 2000, *Danzas como expresión de una cultura clandestina de protesta*. COLMEX, México.

- DIAZ, Cruz Rodrigo, *La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance*. WWW. Jurídicas UNAM. MX
- DIAZ, Natalia, 1998, *El fin del arte, el fin de la cultura Werekena*, en *La abolición del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, 2010, *Modernidad y blanquitud*, ERA, México.
- \_\_\_\_\_, *La modernidad de lo barroco*, 2011, ERA, México.
- ELIADE, Mircea, 2000, *Aspectos de Mito*. Paidós. Buenos Aires. México (1968)
- FOUCAULT, Michel, 1996, *Vigilar y castigar*, (25ª edición) Madrid, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, 2002, *La arqueología del saber*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2002.
- FREUD, Sigmund. XXXV "El poeta y los sueños diurnos". 1907 [1908]  
<http://www.elalmanaque.com/psicologia/freud/35.htm>
- GALEANO, Eduardo, 2004, *Patatas arriba. La escuela del Mundo al revés*. Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, 2006, *La función del arte I*, El libro de los abrazos. Siglo XXI.
- GARCÍA, Alonso, Maritza y Baeza, Marín, Cristina, 1996, *Modelo teórico para la identidad cultural*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinillo.
- GARCÍA, Canal, María Inés, 2006, *Espacio y poder*. UAM-X.
- GARCÍA, Masip, Fernando, 2011 "Comunidades aporéticas" en *TRAMAS* No. 34, UAM-X, MÉXICO, PP. 47-73.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, "A la sombra del árbol pionero", en *Diario de Campo*, Enero-Febrero, México, número 96, pp 64-70.
- GEERTZ, Clifford, 1997, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona ("Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura")
- GIMÉNEZ, Gilberto, 2007, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México. CONACULTA.
- \_\_\_\_\_, 2004 *Materiales para una teoría de las ciencias sociales* instituto de investigaciones de la UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2008, Ponencia CRIM. Identidad Mexicana.
- GOFFMAN, Erving, 2004, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires /Introducción y Cap. "Actuaciones".

- HABERMAS, Jürgen, 1987, *Teoría de la acción comunicativa*, Vol. I y II, Madrid: Taurus.
- HERBERT, Read, 1968, *Al diablo con la cultura*. Proyección, Argentina
- \_\_\_\_\_, 1989, *Imagen e Idea*. F. C. E., Mex.
- HERNÁNDEZ, Zamora, Francisco, 2006, *Programa EEPC-I. Sabiduría infantil y Concepto ampliado de arte, ejes de reconfiguración de la identidad cultural comunitaria*.
- \_\_\_\_\_, 2007 *Plástica social, modernidad y cambio climático. Un enfoque comunitario*. Ponencia. Coloquio Múltiples miradas sobre la expresión artística contemporánea. CRIM-UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2009 *Desde abajito*. Ponencia. Coloquio La identidad nacional mexicana en una era postnacional. Estudios de caso sobre expresiones artísticas y contextos socioculturales. CRIM-UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2010. Códice Tecómitl, Patrimonio Cultural Comunitario. UACM. <http://tecomitlamatl-textos.blogspot.com/p/palabras-urgentes-2.html>
- HOFFMANN, Odile, 2006, "Negros afro-mestizos en México: Viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado" en *Revista Mexicana de Sociología* 68, Enero-marzo México, número 1, pp. 103-135.
- \_\_\_\_\_, VELÁSQUEZ María Elisa, 2007, "Investigaciones sobre africanos y afrodescendientes en México" en *Diario de Campo*, Boletín interno de los investigadores del área de antropología, Marzo-Abril, México. Número 91, pp. 62-69.
- HOMPHEY, Doris, 1965, *El arte de crear danzas*. EUDEMA Buenos Aires.
- HUIZINGA, Johan, 2005, *Homo Ludens*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ILLICH, Ivan, 1974, *La convivencialidad*, Barral Editores, Barcelona.
- JANUSLEWSKI, Aldona, 1971, "Del gesto etnográfico al gesto creador" en Robert Jaulín (ed) *La des-civilización (política y propolítica de etnocidio)* Editorial Nueva Imagen. México.
- JAUSS, Hans Robert, 2002, *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós I.C.E.
- JUNG, Carl.G, 2002, *El hombre y sus símbolos*. Biblioteca universal contemporánea. Barcelona (1964)
- KANDINSKY, Wassily, 2006 *Sobre lo espiritual en el arte*. Colofón. México.
- LAVALLE, 2002, Josefina, *En búsqueda de la danza moderna*, CONACULTA, México.

- LE BRETON, David, 1990, *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- LEFF, Enrique, 2004, *Racionalidad ambiental, la reapropiación social de la naturaleza*. Siglo XXI, México.
- LENKERSDORF, Carlos, 2002, *Filosofar en clave tojolabal*. M. Á. Porrúa. México
- \_\_\_\_\_, 2003, *Lenguas y Dialogo Intercultural*. Revista Electrónica de Estudios Filológicos. Dic. [www.um.es/tonodigital](http://www.um.es/tonodigital)
- LISBONA, Miguel Guillén (coord.), 2005 *La comunidad a debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo*, México, Colegio de Michoacán/Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas.
- MANDOKI, Katia, 2007, *La construcción estética del Estado y de la identidad Nacional*. CONACULTA-FONCA XXI.
- MATURANA, Humberto, 2003, *Amor y juego, Fundamentos olvidados de lo humano*, J.C.SÁEZ Editor, Chile.
- MAUSS, 2009 - *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. (Bucci, Julia, trad.), Katz Barpal Editores
- MIER Raymundo, 2002, "El acto antropológico: la intervención como extrañeza". TRAMAS 18/19, Junio/Diciembre. UAMX. México. Pp. 13-50
- \_\_\_\_\_, 2007, "Figuraciones inaprehensibles. Benjamin y Freud, las catástrofes de la mirada" en *Semántica de las imágenes, figuración, fantasía e iconicidad*, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, 2007, "La experiencia estética como creación de lo político en Estudios de comunicación y política", No. 20, *Comunicación estética y política UAM-X*.
- \_\_\_\_\_, Ponencia, Mesa Memoria y olvido del coloquio académico de las V Jornadas de Antropología Visual: Sentidos y Sensaciones. Disponible en: [Http://www.youtube.com/watch?v=5-Q6fkerkmw](http://www.youtube.com/watch?v=5-Q6fkerkmw)
- NEGRI, Toni, 2011, 28 de noviembre, página/12, <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-182207-2011-11-28.html>
- NIVÓN, Eduardo. "Diversidad y creatividad: los nuevos referentes en políticas culturales en América Latina." <http://www.interarts.net/descargas/interarts852.pdf>
- PÉREZ Montfort, Ricardo, 2007 "El 'negro' y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX" en Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*. Siglos XIX y XX. Diez ensayo.

México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 175-210.

QUIJANO, Anibal, 2003, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales*. CLACSO, Buenos Aires

READ, Herbert, 1966, *La redención del Robot*. Editorial Proyección. Argentina

\_\_\_\_\_, 1968, *Al diablo con la cultura*. Proyección, Argentina

\_\_\_\_\_, 1989, *Imagen e Idea*. F. C. E., México.

REYNOSO, Medina Araceli, 2005, *Nuestra tercera raíz y los estudios sobre la presencia africana en México en Poblaciones culturales de origen africano en México*. Compiladoras María Elisa Velásquez, Esther Corona. INAH.

RICOEU R, Paul, 1999, *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid,

\_\_\_\_\_, 2000, *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ, Adolfo, 2000, *Marco teórico para recuperar el propio paraíso y el de la aldea global*. Un enfoque primario-progresivo para la investigación-participación-local como vía para el desarrollo sustentable. Universidad Rómulo Gallegos. Venezuela (mimeo). En: Fco. Javier Velasco Páez. *Globalización, Desarrollo Sustentable E Identidad Cultural*.

ROSSET, Climent, 2007, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Marbot Ediciones

RUFER, Mario, 2010, *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. COLMEX.

RUIZ Rodríguez, Carlos, 2007, "Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balances y propuestas", en Revista Transcultural de música, número 11, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

SALAZAR, Villava, Claudia, Mónica, 2011, "Comunidad y narración: la identidad colectiva" en TRAMAS No. 34, UAM-X, MÉXICO, pp. 93-111.

SEGATO, Rita, 2007, *El color de la cárcel en América Latina. Apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en desconstrucción*. Revista NUEVA SOCIEDAD No 208, marzo-abril de, ISSN: 0251-3552, <www.nuso.org>.

SIGÜENZA, Javier, primer semestre de 2011, Modernidad, Ethos barroco, revolución y autonomía. Una entrevista con el filósofo Bolívar Echeverría. Crítica y



Emancipación,(5):79-89,

<http://www.bolivare.unam.mx/entrevistas/Critica%20y%20emancipacion.pdf>

SZANZ Ivonne y LERNER Susana, 1999, *Para comprender la subjetividad. Investigación Cualitativa en salud reproductiva y sexualidad*. El colegio de México. México.

VELÁSQUEZ, María Elisa, Esther Corona (Compiladoras), 2005, *Poblaciones culturales de origen africano en México*. Compiladoras. INAH, México.

\_\_\_\_\_, María Elisa, Correa Ethel (Compiladoras), 2000, "Africanos y afrodescendientes en Acapulco y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca" en *Diario de Campo suplemento* No 42 Marzo-abril 2007.

\_\_\_\_\_, 2011, ponencia "afrodescendientes en México, una minoría poco reconocida". México Centroamérica y el Caribe en <http://www.youtube.com/watch?v=ZJ7WcGGShxk>

VELÁSQUEZ, Rocca Adolfo, 1995, BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER Clara, Joseph Beuys: "cada hombre, un artista": conversaciones en Documento 5-1972, Editorial Visor, Madrid. <http://www.danoex.net/adolfovasquezrocca.html>

\_\_\_\_\_, "Concepto ampliado de arte. Información general". Orígenes. *Revista Estética*. Centro de Investigaciones Estéticas (CIE). Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela. <http://www.saber.ula.ve/cie/origenes/index.html>

VINSON, Ben III y VAUGHN Bobby. *Afroméxico. Herramientas para la historia*. FCE. 2004. México.

\_\_\_\_\_, "La historia de los negros en México", en Ben VisonIII y Bobby Vaughn, *Afroméxico. El pulso de la población negra en México: una historia recordada, olvidada y vuelta a recordar*, Centro de Investigación y Docencias económicas, FCE, México, pp. 19-73.

WALLERSTEIN, Immanuel, 2003, *Utopística o las opciones históricas del siglo XXI*. Siglo XXI, UNAM. México (1998)

ZEMELMAN, Hugo, 2002, *Reflexiones sobre Pensamiento Epistémico*. Cinta de Moebio. N°13. Marzo de. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile.

## Tesis

MACHUCA, Jesús Antonio, 1999, *Notas etnográficas sobre la población de la Costa Chica. La danza de los diablos celebrada en los festivales*. ENAH UNAM

MILLÁN, Gloria Lara, 2008, Tesis doctorado Ciesas. Política, espacio y construcción social del poder local-regional en la Costa Chica de Oaxaca.

- LORA, Kristulovic, Rosa, Claudia.2008 Los diablos juguetones: un acontecimiento al aspecto lúdico de la danza. ENAH
- GABAYET, Natalia. El nahualismo una institución mesoamericana entre los afrorestizos de la Costa Chica. 2006. ENAH
- FERREIRO, Alejandra, 2002, Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”, tesis de doctorado en ciencias sociales, México UAM-Xochimilco.