Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño

Área 2: Estética, Cultura y Semiótica del Diseño

Resistiendo en el arte: hacia un diseño de otros mundos. Estrategias estéticas de resistencia identitaria de los pueblos nahuas y afrodescendientes del Estado de Guerrero.

Tesis para obtener el grado de Doctor presenta:

Amaury Antonio Velázquez Martínez

Tutora: Dra. Andrea Marcovich Padlog

Ciudad de México, 15 octubre 2026.

Resumen:

Esta tesis versa sobre la relación entre arte y estética, elementos vitales de la cultura y de la identidad, y por lo tanto parte crucial en los procesos de resistencia identitaria, simbólica y política, de los pueblos nahuas y afrodescendientes del Estado de Guerrero. El arte contemporáneo de la entidad deriva su lenguaje visual de la estética local, la cual se originó en procesos de tiempo largo como resultado de múltiples interacciones y contactos culturales. Arte y estética forman en la entidad un binomio indisoluble por lo que su estudio se aborda en esta tesis de una manera conjunta. Me interesan en esta investigación las formas estéticas rituales, pues constituyen el motivo principal del arte creado actualmente en el Estado de Guerrero. La estética del ritual usualmente combina danza, música, performance, diálogos, trajes y máscaras, que representan personajes que encarnan mitos y seres sagrados, como el del hombre-jaguar o el del toro del petate entre otros. A través de las formas estéticas rituales las comunidades buscan perpetuar su visión del mundo; hacen visibles sus imaginarios y cosmovisiones, los vuelven tangibles. El arte del Estado de Guerrero es espejo de su tiempo, mostrando las condiciones imperantes de violencia, y la resistencia ante ella que surgen desde abajo, desde lo popular, a través de formas de organización comunales.

Palabras clave: Arte, estética, cultura, diseño

Autoriza: Dra. Andrea Marcovich Padlog

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño

Área 2: Estética, Cultura y Semiótica del Diseño

Resistiendo en el arte: hacia un diseño de otros mundos. Estrategias estéticas de resistencia identitaria de los pueblos nahuas y afrodescendientes del Estado de Guerrero.

Tesis para obtener el grado de Doctor presenta:

Amaury Antonio Velázquez Martínez

Tutora: Dra. Andrea Marcovich Padlog

Lectores:

Dra. Diana Barcelata Eguiarte
Dra. Erica Sandoval
Dra. Anne Warren Johnson
Dr. Johannes Neurath
Dr. Jorge Amos Martínez Ayala

Responsable de Área de concentración: Dra. Erica Sandoval

Ciudad de México, 15 octubre 2026.

Reconocimientos

A mi madre.

A mi finado padre.

A mis hijas.

Al pueblo de Guerrero y a sus artistas.

A todas las personas, maestros, compañeros, amigos y artistas que me apoyaron y me entregaron su corazón para terminar esta tarea.

A todos los que han dado su vida luchando por una realidad más justa.

A ti, que aún estás por llegar.

A ti, a quien no puedo nombrar.

A ti por tu sonrisa

ÍNDICE

Contenido

Reconocimientos 2
INTRODUCCIÓN 5
Planteamiento del problema 6
Justificación 7
Estado de la cuestión 8
Objetivo general 12
Objetivos particulares 12
Preguntas de investigación 13
Hipótesis 13
Entramado conceptual 13
Marco metodológico 18
PARTE I. TEXTO, ESTÉTICA, CULTURA 26
1.1 Cultura signo y símbolo 26
1.2 Dominación cultural y resistencia 36
1.3 El proceso creativo, como refracción del diálogo 43
PARTE II. RESISTENCIA IDENTITARIA, ARTE Y ESTÉTICA EN EL ESTADO DE GUERRERO 54
2. ¿Qué es el arte? Incertidumbre de las definiciones contemporáneas de arte y estética 54
2.1 Desarrollo del arte en Guerrero 79
2.2 Procesos de resistencia a través del arte en Guerrero 109
2.3 Estética y arte nahua y afrodescendiente de Guerrero 120
2.4 Arte nahua contemporáneo 123
a. Nicolás de Jesús 123
b. Griselda Romero 142
2.5 Arte afrodescendiente contemporáneo 153
a. Baltazar Castellano Melo 155
b. Olga Manzano 164
c. Ayde Rodríguez 174
2.6 Autoetnografía del artista Amaury Velázquez en el contexto del arte de Guerrero 178
PARTE III. SÍMBOLOS RITUALES EN EL ARTE DEL ESTADO DE GUERRERO 185
3. Arte y Ritual 185
3.1 Origen histórico de los imaginarios sociales en Guerrero: el símbolo del jaguar, una posible influencia africana del culto del leopardo 191

3.2 La visión del símbolo ritual del jaguar en los creadores contemporáneos de Guerrero 236

3.3 La imagen del toro de petate en el arte de Guerrero una interpretación comparativa a través de los conceptos de *nachleben* y *pathosformel* 251

PARTE IV CAPÍTULO FINAL 291

4.1 Bricolaje cultural como proceso de reconfiguración de los símbolos rituales 291

4.2 La lucha por el arte y la cultura continúa 305

Conclusiones 318

Referencias bibliográficas 333

Índice de imágenes 358

INTRODUCCIÓN

Esta tesis versa sobre la relación entre arte y estética, elementos vitales de la cultura y de la identidad, y por lo tanto parte crucial en los procesos de resistencia identitaria, simbólica y política, de los pueblos nahuas y afrodescendientes del Estado de Guerrero. El arte contemporáneo de la entidad deriva su lenguaje visual de la estética local, la cual se originó en procesos de tiempo largo como resultado de múltiples interacciones y contactos culturales. Arte y estética forman en la entidad un binomio indisoluble por lo que su estudio se aborda en esta tesis de una manera conjunta.

Utilizo en esta tesis el término "forma estética" para nombrar una creación humana diseñada para ejercer cierto estímulo sensorial (visual, auditivo, táctil etc.). Las formas estéticas creadas por el ser humano surgen necesariamente en un contexto social y cultural determinado. A pesar de su origen local son formas movibles que viajan y se intercambian entre culturas diversas a grandes distancias; esta relación entre cultura y percepción o *aesthesis,* es lo que Gerbrands y Herskovits (1960) denominaron *etnoestética,* el cual es un término que utilizo frecuentemente en esta investigación (a pesar de ser polémico) por decisión personal para enfatizar la importancia de la cultura en la valoración estética y como una manera de diferenciarla del concepto hegemónico actual de estética, tratando de evitar con ello la confusión teórica que la relaciona únicamente con la belleza y el arte.

Me interesan en esta investigación las *formas estéticas rituales*, pues constituyen el motivo principal del arte creado actualmente en el Estado de Guerrero. La estética del ritual usualmente combina danza, música, performance, diálogos, trajes y máscaras, que representan personajes que encarnan mitos y seres sagrados, como el del *hombre-jaguar* o el del *toro del petate* entre otros. A través de las formas estéticas rituales las comunidades buscan perpetuar su visión del mundo; hacen visibles sus imaginarios y cosmovisiones, los vuelven tangibles. Además, podemos reconocer en las *formas estéticas rituales* los gérmenes de todas las artes profanas del mundo antiguo (Harrison; 1913). Las *formas estéticas rituales* poseen una atracción especial para las multitudes, su capacidad de congregar a la gente ejerce una fascinación que seduce. Las formas estéticas del ritual a lo largo de la historia de la humanidad han servido como modelos para el arte de todas las épocas, el ser humano las ha fijado por ello en soportes duraderos, como; piedra, metal, murales, etc.

Si bien el arte contemporáneo occidental ha privilegiado la interpretación de los agentes creadores individuales, en el caso del arte de Guerrero la interpretación de la estética parte de una exégesis colectiva constituyendo un lenguaje simbólico compartido del que los artistas locales se sirven para construir mensajes contemporáneos. En el arte local hay un margen estrecho para la originalidad y el discurso propio, pues la cultura en que se basa el artista cimienta su visión de la realidad y a través de ella surge la crítica sutil o abierta de las estructuras de poder y de los procesos de dominación, construyendo a través del arte imaginarios alternativos a los que pretende imponer la sociedad hegemónica.

Planteamiento del problema

Las formas estéticas actuales del Estado de Guerrero son consecuencia de circunstancias históricas que pueden remontarse lejanamente al pasado prehispánico y a la interacción étnica de la etapa colonial, son resultado de procesos económicos globales, la mezcla resultante, de alguna manera terminó siendo vital para la identidad indígena, afrodescendiente y mestiza del presente. La producción de arte local finalmente se integra con diversos procesos de resistencia política, social e identitaria.

El arte del Estado de Guerrero es espejo de su tiempo, mostrando las condiciones imperantes de violencia, y la resistencia ante ella que surgen desde abajo, desde lo popular, a través de formas de organización comunales. La obra plástica realizada en la entidad es frecuentemente una construcción artística sublimada del terror y de la angustia contemporánea, pero también de la alegría, la mofa y el escarnio popular ante el poder.

En las últimas décadas, el arte contemporáneo en el Estado de Guerrero ha emergido como un campo atravesado por tensiones entre lo local y lo global, así como por dinámicas que lo visibilizan y otras que lo marginan. A pesar de la riqueza estética y simbólica de las prácticas artísticas en la región, particularmente aquellas vinculadas a comunidades nahuas y afrodescendientes, existe una limitada sistematización que permita comprender su papel dentro del panorama artístico contemporáneo y su lugar en la construcción de identidades colectivas.

En este escenario, las expresiones artísticas y rituales no solo funcionan como manifestaciones culturales, sino también como espacios donde se construyen, negocian y recrean imaginarios identitarios. Sin embargo, estos procesos suelen ser poco conocidos dentro de los circuitos hegemónicos del arte, los cuales tienden a privilegiar las narrativas centralizadas que invisibilizan

las producciones periféricas. Esto plantea interrogantes sobre ¿Cómo las estéticas locales contribuyen a la configuración de identidades nahuas y afrodescendientes, y de qué manera dichas prácticas dialogan con las transformaciones sociales contemporáneas?

El arte regional en Guerrero se enfrenta a diversos embates derivados de estructuras de poder culturales, políticas y económicas que buscan homogenizar las expresiones simbólicas. Por ello, las prácticas artísticas pueden entenderse como formas de resistencia que desafían estas hegemonías, articulando discursos que reivindican la memoria, el territorio y la autonomía cultural. El arte y la estética local abren la posibilidad de repensar la realidad social desde perspectivas alternativas, cuestionando las narrativas dominantes e imaginando otros horizontes posibles. En este sentido, resulta fundamental examinar cómo estas prácticas contribuyen no solo a la producción simbólica, sino también a la construcción de nuevas formas de entender la sociedad.

Justificación

En una época en que las imágenes inundan nuestro mundo es de vital importancia entender los procesos de creación y resignificación de las producciones estéticas artísticas y gráficas, pues los imaginarios creados se convierten en referentes identitarios y símbolos de la acción social. A pesar de la importancia de la imagen en el presente, nada parece ser tan evanescente como la búsqueda de sentido en el arte; cada generación interpreta las obras de arte de diferente manera, incluso cada individuo genera una interpretación particular del objeto artístico. Por otra parte, el análisis de la estética y el arte son de utilidad para estudiar a la sociedad, pues sirven de espejo polimorfo[1], que muestra los imaginarios sociales desde distintas ópticas. La posibilidad de construir una relación diferente entre culturas parte del entendimiento del diálogo, del acercamiento con el otro, en este sentido, estudiar sus imaginarios y sus formas de resistencia simbólicas que contribuyen a este acercamiento significan una ruptura con el monologismo cultural y la apertura a la heteroglosia, al diálogo permanente y polifónico con la diversidad.

[1]El texto es un reflejo de la intención expresiva de la conciencia del autor, un reflejo de su diálogo interno, Bajtín considera que: "el texto como el reflejo subjetivo de un mundo objetivo, el texto como expresión de una conciencia que refleja algo. Cuando el texto llega a ser objeto de conocimiento para nosotros, podemos hablar del reflejo de un reflejo. La comprensión del texto es precisamente un reflejo adecuado del otro reflejo" (Bajtín, 2012: 305).

El arte y la estética son un "objeto singular" a través del cual se pueden estudiar las manifestaciones culturales, con el propósito de entender el origen histórico de los símbolos. Parto de la premisa que las imágenes estéticas y artísticas producidas por las culturas subalternas son textos, que comunican el sentido de sus diversas formas de vida, al ser interpretados dentro de los marcos culturales adecuados. Los *textos artísticos* añaden además nuevas significaciones a la cultura local y plantean posibilidades de construir otros mundos simbólicos en resistencia, muestran una relación de diálogo con el otro, basada en la horizontalidad, es decir en la empatía y el conocimiento.

Este trabajo contribuye al estudio de la historia del arte y de la estética regionales del Estado de Guerrero, permite entender la manera en que las formas simbólicas dan identidad a la población indígena y afrodescendiente. La investigación muestra la importancia de considerar a la estética como documento histórico. Esta investigación propone una metodología alternativa para el análisis de las formas estéticas rituales aportando nuevas líneas de interpretación sobre los orígenes de símbolos identitarios de gran importancia como el del *hombre-jaguar*. Este trabajo constituye un aporte al estudio del arte indígena y al arte afro mestizo contemporáneo del Estado de Guerrero, que se ha estudiado relativamente poco. Un caso excepcional en el panorama de investigaciones sobre el arte de Guerrero es el libro editado recientemente en Alemania titulado: *Nicolás de Jesús. Un artista mexicano por la justicia global* (2022) que presenta ensayos de Felipe Ehrenberg, Patrice Giasson, Aline Hémond, Julian Kreimer, Caroline Perrée y Pablo Piccato. Por otra parte, en el caso de otros artistas étnicos de Guerrero, la investigación y la documentación de su trabajo está prácticamente sin explorar, así como lo relativo a la estética entendida como la sensibilidad y percepción particular de los grupos étnicos, estrechamente vinculada a la vida cotidiana y ritual, por lo que esta tesis aporta a la reflexión del tema.

Estado de la cuestión

Me acerqué a la interpretación de la estética y de las imágenes pictóricas basándome en la metáfora de "texto extendido" de Bajtín, considerando que las imágenes son textos, enunciados, diálogos que revelan comunicaciones con otros textos, "relaciones dialógicas" en un contexto de interpretación intercultural. Las obras de Bajtín en que me baso para mi análisis son: *Teoría y estética de la novela* (Bajtín 1989), *Las fronteras del discurso* (Bajtín, 2011), *Estética de la creación verbal* (Bajtín, 2012) y *Problemas de la poética, de Dostoievski* (Bajtín, 2012). Hago

además una extensión de la idea del texto a la cultura, "la cultura como texto" que ha sido esbozada brevemente por Clifford Geertz (1973) en *La interpretación de las culturas*.

Me apoyo igualmente en la teoría de la antropología simbólica propuesta por Schneider (1976) en "Notes toward a theory of culture". Meaning in Anthropology" que describe la cultura como un sistema simbólico, y en la propuesta de las formas simbólicas de Thompson, J. B. (1993) en *Ideología y cultura moderna teoría crítica social en la era de la comunicación de masas,* que es de gran utilidad para entender cómo: "las formas simbólicas están arraigadas en contextos sociales estructurados, que implican relaciones de poder, formas de conflicto, y desigualdades en términos de la distribución de recursos" (Thompson, 1993 :26). Sin embargo, estos autores, no proponen teorías semióticas en donde apoyarse, por lo tanto, para suplir esta carencia, me apoyo en la obra de Charles Pierce (1986) "División de signos".

Uso conceptos sobre los procesos creativos y de significación planteados por Volóshinov en el texto *El marxismo y la teoría del lenguaje* (Voloshinov, 2009). Consideré necesario adaptar el análisis dialógico de Bajtín apoyándome en dos trabajos recientes que tratan sobre la aplicación del dialogismo al análisis visual de Haynes D.J (2013) en *Bakhtin Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts* y en *Bakhtin and the visual arts. "A companion to art theory"* (Haynes, 1995) Haynes analiza los objetos como parte de un diálogo abierto entre la sociedad, el público y los creadores.

Un punto excluido de las anteriores posturas es el tema político y de conflicto. Bajtín eludió el tema por las condiciones poco favorables a la crítica en su entorno. Sin embargo, el tema de la resistencia es un punto central en mi hipótesis. Un texto que considero imprescindible dentro del marco teórico en relación con el conflicto y la resistencia, es el del politólogo y antropólogo James Scott, con un trabajo que se ha convertido en un clásico *Los dominados y el arte de la resistencia* (Scott, 2004) en el que analiza las maneras en que los subordinados resisten a la dominación. Su postura política, un tanto anarquista, está a favor de la organización popular, propone conceptos claves para entender la resistencia como "discurso oculto", "discurso público" etc. La crítica a la perspectiva de James Scott es que se ha centrado en la dicotomía "dominantes y dominados", la cual reduce la complejidad de las relaciones de poder. Por ello además es de utilidad la propuesta sociológica de Grignon, y Passeron (1992) en su trabajo *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en*

sociología y en literatura, puesto que el texto es de utilidad para analizar las formas de dominación simbólica, y el papel que juegan en la producción cultural de la resistencia a la dominación.

Un texto que revalora el papel de los diseños locales en la recreación de las identidades es el del Antropólogo Arturo Escobar (2019) en su libro *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*, en el cual plantea la importancia del diseño vernáculo para el fortalecimiento de las autonomías locales, y concibe al diseño como parte de un proceso político. De Arturo Escobar retomé el término de "diseño de otros mundos" como parte del título de esta investigación, siguiendo la idea de que el diseño y el arte desde su dimensión local, implican la creación de una nueva realidad, desde la perspectiva de búsqueda de autonomía de las comunidades. De Escobar retomo la idea de "mundo" como descripción metafórica de los imaginarios de la cultura local en relación con la "realidad" pero sobre todo en el sentido de la construcción de un proyecto político alternativo.

La perspectiva antropológica es de utilidad para cuestionar las teorías y conceptos tradicionales del arte, con trabajos fundamentales como el de Hatcher, E. *Art as culture: An introduction to the anthropology of art* (Hatcher, 1999), donde propone un modelo para analizar el arte étnico, superando la visión eurocéntrica. Otro libro en este sentido es el de Morphy, H., y Perkins, M. (2009) *The anthropology of art: a reader*, los autores ofrecen un panorama general de los debates teóricos existentes en antropología del arte, considerando que el concepto de arte debe entenderse transculturalmente, su planteamiento va más allá de las distinciones tradicionales entre el arte occidental y no occidental. Una propuesta teórica original de utilidad proveniente de la antropología es la del libro de Alfred Gell, A. (1998) *Art and agency: an anthropological theory*, donde propone estudiar los objetos artísticos desde la idea de que son una extensión de la agencia humana y, desde esta perspectiva los objetos de "arte" encarnan intenciones y expectativas que modifican el contexto social. Otro texto de utilidad en relación con el tema es el texto de Canclini y Frye, D. (2014) *Art beyond itself: Anthropology for a Society without a Story Line* donde reflexiona sobre el llamado "nuevo papel del arte", Canclini considera que en el presente el arte se entremezcla con el desarrollo urbano, las industrias del diseño y el turismo. Canclini propone que las prácticas artísticas basadas en objetos son desplazadas por prácticas basadas en contextos. La visión opuesta a la perspectiva de la resistencia a través del arte y la cultura local está en la línea que Canclini propuso en su libro *Las culturas populares en el capitalismo* (1982), donde muestra la producción artesanal como resultado de una necesidad del capitalismo. Canclini trata la cultura

popular como un conjunto de procesos contradictorios que están ligados a su condición de subalternidad, vinculados a los diversos intereses del capitalismo local y global, y por otra parte a la intención de subsistir por parte de lo que llama "culturas populares".

Desde la perspectiva teórica de Canclini, la producción de las culturas locales surge únicamente de las necesidades globales de un sistema social dominante. Hay que mencionar que el trabajo de Canclini fue hecho, casi una década antes de la emergencia del movimiento indígena y afrodescendiente en México, por lo que su trabajo se perdió de las dinámicas de resistencia identitaria y política que marcarían los movimientos sociales y en consecuencia del ascenso vertiginoso del arte popular, en los años siguientes. Las propuestas sobre cultura popular de Canclini tuvieron utilidad teórica para mi investigación, aunque van en sentido contrario al planteado en mi hipótesis, ya que Canclini plantea que la producción de las culturas populares está enteramente subordinada al capitalismo. Por contraparte, dentro de mi investigación propongo que la cultura popular es parte vital de los procesos de resistencia identitaria. Otros trabajos de Canclini que están relacionados con esta postura son: *Culturas en globalización* (1996) y *Culturas híbridas* (1989).

Un texto de relevancia teórica para la investigación que analiza el contexto social de la producción del objeto artístico es el de Howard Becker: *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (2008), que presenta conceptos de utilidad para analizar la organización de artesanos y artistas. Fue particularmente reveladora la afirmación de Becker de considerar que el arte más que un concepto, es una categoría honorífica inmersa en relaciones de poder. Un texto clave para reflexionar sobre cómo la antropología puede estudiar el arte indígena, es el de Leuthold, S. (1996): "¿Is there art in Indigenous Aesthetics?" Leuthold propone que la estética indígena se refiere a sensaciones, pensamientos, formas y acciones más allá del arte, la experiencia estética incluye cuestiones religiosas, rituales, cotidianas, etc., las cuales se desarrollaron en sus orígenes separadamente de la tradición occidental. Leuthold afirma que en el presente la estética indígena está en contacto permanente con la Cultura occidental, por lo que su estudio actual debe ser de naturaleza transcultural. Un libro desde la sociología que contiene elementos para reflexión sobre temas de estética es el de Wolff, J. (2021) en: *Aesthetics and the Sociology of Art* propone una visión sociológica de la estética, incluyendo temas relativos a la política y a las estructuras del poder además del arte.

Objetivo general

El objeto de investigación está centrado en estudiar las estrategias de resistencia identitaria y social contemporáneas de las comunidades nahuas y afrodescendientes de Guerrero a través de la estética y el arte. En el caso de las manifestaciones de arte indígena, no es posible abordar el análisis de la producción artística sin estudiar la cultura que originó las formas estéticas. La pintura contemporánea del Estado de Guerrero posee elementos originales de gran interés para incitar a una reflexión teórica, debido a que es una expresión que surge de una estética marginal, en su mayor parte derivada de entornos indígenas y afro mestizos, tanto rurales como urbanos.

- Comprender cómo se construyen y se recrean los imaginarios identitarios nahuas y afrodescendientes a través de las formas estéticas (como el símbolo del hombre-jaguar y el toro del petate) presentes en la práctica estética ritual y el arte en el Estado de Guerrero.

Objetivos particulares

Documentar los procesos de resistencia que se ejercen desde la estética y el arte guerrerense, frente a los embates de hegemonía[2] cultural, política y económica.

- Analizar las maneras en que el arte y la estética regional sirven para repensar la sociedad y su contribución a la construcción de imaginarios de otros mundos posibles.
- Analizar la producción artística y gráfica, de una selección de artistas visuales, nahuas y afro mestizos.
- Analizar el origen histórico de dos símbolos provenientes de la estética ritual frecuentemente representados en el arte del Estado de Guerrero (el del hombre-Jaguar y el del toro del petate).

[2]Para Gómez, N. A. (2016) el término hegemonía: "deriva del griego eghesthai que significa conducir, ser guía, ser jefe, o tal vez del verbo eghemonero que significa guiar, preceder, conducir, y del cual deriva estar al frente, comandar, gobernar" Gramsci lo tomo como el proceso de dominio de una clase social sobre otra. Gómez, N. A. (2016). El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política. *Estudios sociales contemporáneos*, (15), 152-162.

- Comprender cómo se construyeron las formas centrales de la estética local durante los procesos históricos de interacción cultural, principalmente durante la etapa colonial y post independencia.

Preguntas de investigación

¿Cuál es la situación del arte contemporáneo en el Estado de Guerrero?

- ¿Cómo se construyen y se recrean los imaginarios identitarios nahuas y afrodescendientes a través de la estética ritual y la práctica artística?
- ¿Cuáles son los procesos de resistencia que se ejercen desde la estética y el arte regional frente a los embates de hegemonía cultural, política y económica?
- ¿Cómo el arte y la estética local sirven de herramienta para repensar la sociedad, y contribuyen a imaginar otros mundos posibles[3]?

Hipótesis

La estética y el arte de los pueblos nahuas y afrodescendientes funcionan como una forma de resistencia identitaria.

Entramado conceptual

El eje teórico central de esta investigación es la estética y la cultura como productores de sensaciones y significados de los que se alimenta el arte. Trato de romper la liga conceptual, que se ha hecho teóricamente dominante, de vincular la estética únicamente con el arte occidental y con la idea de belleza. Retomo en mi investigación el sentido de los conceptos originales de la estética como percepción (*aisthesis o esthesis[4])*, que fue definida en la antigüedad por Aristóteles y Protágoras y más reciente por Katya Mandoki. Para Protágoras la *aisthesis* está vinculada con la *episteme*, la percepción se encuentra ligada al conocimiento; lo observado por los sentidos se filtra a través del saber y, de manera recíproca, la percepción construye el conocimiento. Protágoras comprendía de manera dialógica *aisthesis/episteme*, Rojas Palma (2015) afirma que Protágoras,

[3] El concepto de "mundos posibles" fue usado en los discursos del EZLN para referir a la construcción de realidades alternativas, distintas a los procesos de despojo del capitalismo neoliberal.

[4]No hay un acuerdo entre los escritores en el tema de la estética, de la ortografía y pronunciación adecuada del término griego αἴσθησις (*aisthesis*), en algunos autores contemporáneos aparece escrito como *aisthesis*, *aesthesis, esthesis,* etc. en el alfabeto fonético internacional (IPA) αἴσθησι se transcribe como */ăi̯s.tʰɛː.sis/ → /ˈɛs.θi.sis/ → /ˈes.θi.sis*/ para escuchar la fonética véase *http://ipa-reader.xyz/*

añade otro factor a la ecuación, a lo que es evaluado por los sentidos a través de la mente se une la *phantasia* (la imaginación). Protágoras considera que no podemos separar los tres aspectos: percepción, conocimiento e imaginación. Por su parte, Aristóteles consideraba que existe un tránsito desde la percepción sensible (*aisthesis*) hacia la imaginación (*phantasía*). La fantasía en opinión de Aristóteles cumple una función mediadora entre la percepción y el intelecto, Aristóteles definía *aisthetiké* como "fantasía sensitiva" (Pineda, 2016:6).

La idea de la estética como percepción ligada a la imaginación es de particular interés y utilidad para aplicarlo en el análisis intercultural, debido a que en las poblaciones nahuas y afro mestizas del Estado de Guerrero, si bien la realidad de la problemática de la vida cotidiana y ritual son los modelos principales para las representaciones pictóricas, son abundantes las referencias a seres fantásticos del imaginario colectivo regional, personajes como hombres-jaguares, nahuales, diablos, toros de petate, ángeles etc., que se conciben entre los límites posibles de lo real y la fantasía.

Consideré necesario incluir la postura antagónica al concepto de aisthesis como percepción que utilizo en mi investigación, pues la idea moderna de la estética nace en cierta medida de una interpretación sesgada del término *aisthesis,* virando hacia las percepciones consideradas "superiores" por la Cultura occidental. Alexander G. Baumgarten, considerado el fundador de la estética moderna, en su texto: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735) aspiraba a construir una lógica del "conocimiento sensible" admitiendo la existencia de una "lógica de la percepción" tal como lo hacían Protágoras y Aristóteles (sin nombrarlos). Sin embargo, después de su siguiente libro *Aesthetica*, publicado en 1750, la concepción de estética de Baumgarten, gira del conocimiento sensible hacia el estudio de la belleza mediante el conocimiento sensible (Baumgarten, 1750). Salvatore Tedesco, presentador de la traducción italiana del texto *Aesthetica,* afirma que el modelo inicial de Baumgarten "no pretendía tanto refinar la cultura de la sensibilidad, como descubrir la lógica inmanente a la estética" (Tedesco, 2020:14). Baumgarten supone dos tipos de estética; a la primera la denominó "estética natural", que considera inherente a los sentidos no condicionados, y a la segunda la llamó "estética artificial" en el sentido de condicionada por una educación (Nannini, 2015).

La idea de "estética artificial" de Baumgarten está ligada a un modelo cultural de percepción, que parcializa el estudio de lo sensible al vincularlo indisolublemente a la idea de lo bello y al arte occidental, dejando atrás otros aspectos cruciales de la percepción. De hecho, la jugada epistémica de Baumgarten y sus seguidores los coloca en el centro de la atención de la época como creadores de la "nueva estética". La idea de *estética artificial* está ligada a un modelo particular de cultura y por tanto no es universal, esta idea de Baumgarten prefigura en cierta medida el concepto antropológico de *etnoestética* que entrelaza los conceptos percepción-mente-cultura del que hablaré más adelante. El planteamiento de Baumgarten que liga la estética con lo bello se ha arrastrado como un lastre hasta el presente. Queda fuera de la intención de esta tesis mostrar el antecedente medieval que originó la vinculación conceptual de estética-belleza, pero es importante reconocer en esta relación la influencia de la cultura y la teología árabes como filtro de los textos griegos de Aristóteles y Protágoras.

Katya Mandoki ha criticado duramente este hecho, afirmando que: "algunas de las ideas heredadas principalmente de Baumgarten y Kant operan como verdaderos obstáculos epistemológicos para el avance de la teoría estética" (Mandoki 2008:6). Existen planteamientos teóricos desde la antropología que son coincidentes con la propuesta de Mandoki, en el rechazo a la delimitación de la estética únicamente en el estudio de lo bello y del arte. Russell Sharman (1997) no coincide con reducir la estética al estudio de la belleza, pero si ese fuera el caso considera que hay nociones socialmente construidas sobre lo bello, que son particulares a cada cultura. Ha habido una fusión conceptual errónea de la estética con el "arte" lo que resulta en una limitación conceptual. Este autor considera que la concepción "moderna" de la estética como subordinada a la Cultura occidental deja fuera del análisis a otras culturas afirmando que la percepción estética "se construye socialmente" y por tanto es viable como lugar de investigación antropológica. No puede haber percepción sensorial cualitativa sin que las facultades cognitivas de la mente concedan algún valor a la experiencia, por lo tanto, siempre está mediada por la cultura y no es universal (aquí vemos reconfigurada de cierta manera la idea de *estética artificial* de Baumgarten) (Sharman, 1997).

Wilfried Van Damme (1975) por otra parte, está en contra del uso del término *estética*, como sinónimo del estudio de la belleza, puesto que, para ser aplicable transculturalmente, la estética debe tomarse desde un punto de vista exclusivamente occidental. Por este motivo propone utilizar el concepto de *aisthesis* en el sentido original de percepción, dejando lugar para la experiencia

perceptiva, no sólo de la belleza, sino también para expresar otras calidades como lo terrible, lo feo, lo cómico, lo trágico, etc., incluyendo todos los sentidos, dentro de una perspectiva intercultural.

En esta investigación, además del concepto de arte, utilizo el término *etnoestética* creado por los antropólogos Gerbrands y Herskovits en 1960[5] que deriva de la definición que Aristóteles y Protágoras usan en el vocablo de *aesthesis* como percepción[6] que en su dimensión biológica en la especie humana se pretende universal[7] tiene además un componente cultural que es variable. La *etnoestética* sería entonces, según Gerbrands, la relación de la percepción humana con la cultura particular de un grupo. Por otra parte, usar solamente el término "arte" para describir todos los objetos y acciones producidos por culturas no occidentales es limitado, dado que estas se producen muchas veces bajo otros parámetros y fines. En ocasiones hay objetos étnicos que son más cercanos, por ejemplo, a nuestra idea de diseño como la producción artesanal (a veces denominada etnodiseño).

Existen dos ideas que parecen contrarias y antagónicas en este punto, la estética como percepción y la estética como objeto, no hay tal separación, pues para objetivar en el arte, el diseño o la ritualidad, es necesaria siempre una percepción de quién crea y de quién recibe lo creado, puesto que la estética es parte de un sistema de comunicaciones[8] que incluye objetos. Grebe (2017) plantea que la esencia de una obra de arte radica en la intención de generar una respuesta estética; el arte en cualquier parte del mundo independientemente de sus particularidades tiene siempre una

[5]Véase los textos de Sharman, R. (1997). The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach. Journal of the anthropological society of Oxford y de Van Damme, W. (1991). Some notes on defining aesthetics in the anthropological literature. Journal of the Anthropological Society of Oxford.

[6]Véase el texto de Rojas Parma, L. (2015). Protágoras y el significado de aisthesis. Revista de filosofía, 71, 127-149.

[7]La percepción como capacidad biológica es una posibilidad universal humana, sin embargo, es variable entre individuos, los cuales pueden tener distintos rangos de sensibilidad. En algunos casos la discapacidad, limita alguno de los sentidos.

[8]Katia Mandoki afirma en torno a la estética como comunicación: "De ahí que la comunicación estética pueda ser entendida desde el dialogismo bajtiniano considerando que siempre se establece en un diálogo de alguien con algo o alguien en concreto sobre algo, de lo dicho con lo no dicho, de lo que puede decirse y con lo que no puede decirse, de lo que se ha dicho antes y lo que se podría decir después. Lo que se comparte en la comunicación son enunciados como cargas vitales, energías, actividades, conceptos, preceptos, sentimientos y sensaciones que interpelan al sujeto como enunciante e intérprete en una relación dialógica. Como puesta en común, se intercambia información en la semiosis como se intercambian experiencias afectivo-sensoriales en la estesis. La sensibilidad escucha hasta lo que las palabras no pronuncian". Mandoki, Katya. Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica l. Vol. 1. Siglo XXI, (2008: 110).

dimensión estética y está condicionada por la cultura, por lo que la definición de arte tiende a ser relativa.

La estética de los pueblos originarios va más allá del arte, si bien sin duda repercute en él, como en el caso de la pintura contemporánea del Estado de Guerrero, donde juega un papel fundamental; los objetos artesanales, los paisajes culturales, la indumentaria de las danzas y las máscaras están presentes en la obra plástica realizada en la entidad, incluso en los artistas más innovadores, progresistas o contestatarios, los cuales incluyen en sus obras, la dureza de la vida cotidiana, los procesos de trabajo, de explotación y la crítica social. No se trata de un simple folklorismo o de una burda mercantilización artística de lo artesanal, sino de un *habitus* estético interiorizado, una práctica cultural subalterna, que contiene muchas veces formas grotescas, zoomorfas, seres y objetos alejados de los cánones de belleza occidental. Estas imágenes derivan de símbolos compartidos por la comunidad, filtrándose en los lenguajes personales utilizados por los artistas regionales, lo que permite abordar el estudio de las obras individuales, desde la concepción estructural de la cultura propuesta por Thompson (1993).

Parto en mi investigación de que la estética y el arte son elementos integrales de la cultura y de que podemos describir metafóricamente a la cultura como un conjunto de "textos", como propusiera Clifford Geertz (1973), o más correctamente como "etnotextos" concepto acuñado por el investigador Hugo Niño, término del cual expresa: "También, como performance, el etno-texto implica un alto grado de ritualización, tanto en el plano de su adquisición-transmisión, como en el de la interpretación se aparta de la idea occidental de literatura. No se muestra como un texto de lo imaginado como artificio, sino de lo conocido. Su estética no es exclusivamente verbal, sino total" (Niño, 1998:113).

La estética ritual y el diseño popular, a veces llamado arte popular o vernáculo[9] , son el sustrato principal del que se alimentan las formas de expresión de los artistas contemporáneos de Guerrero. Para la parte de la relación de la estética ritual y el arte, fue de gran utilidad para esta tesis el trabajo teórico de Jane Ellen Harrison (2005) *Arte y ritual antiguos*, pues, aunque en el arte Occidental

[9]Existe un debate acerca de los términos apropiados para clasificar la producción estética étnica, la polémica se centra en la manera de utilizar y diferenciar los conceptos de diseño, arte, arte popular, artesanía etc., inicialmente no me adentro en la controversia, pero una aspiración final es colaborar en esta discusión. Me inclino como posible solución en pensar en la estética como un comodín conceptual, de utilidad para abrir las definiciones cerradas y con ello incluir además acciones de tipo performativo, que implican la protesta y la vida ritual.

esta relación ya casi no es perceptible, Harrison remonta el origen del arte griego a la actividad ritual, en concreto da como ejemplos los rituales dionisíacos que culminan en el drama teatral, con su representación posterior en cerámica, escultura y pintura. En el caso del arte de Guerrero igualmente no se pueden entender las formas simbólicas dominantes, sin abordar su origen en las formas estéticas del ritual.

En esta tesis analizo finalmente las "formas emocionales" presentes en el arte y el ritual a través de los conceptos de Aby Warburg de *pathosformel* y *nachleben* siguiendo la propuesta del texto *Nachleben Der Antike* y de su libro *Atlas Mnemosyne*. El tema del *Phatosformel* y la supervivencia de las imágenes ha sido tratado por autores como Didi Huberman, Yannick Noe y Juan Felipe Urueña Calderón (2017) en el libro *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin*. Por último, para resolver el proceso de interacción de formas estéticas resultado del contacto cultural, fue de utilidad para el análisis el concepto de *semiosferas* de Yuri Lotman (1996) de los libros *La semiosfera I y II*, en combinación con la propuesta de bricolaje mítico de Lévi-Strauss, en su obra *El pensamiento salvaje* (1997) para explicar la formación de nuevas formas estéticas y simbólicas, como resultado del contacto cultural.

Marco metodológico

Para responder las preguntas de investigación utilizo una metodología cualitativa, centrada principalmente en la etnografía virtual[10], recopilando un conjunto de datos *Emic*, realizando posteriormente un análisis *Etic* de corte hermenéutico comparativo, para entender la contextualización de los referentes culturales de los imaginarios regionales que dieron origen a las obras, tomando en cuenta para ello, en la medida de lo posible, la cultura de los creadores de los objetos artísticos. En el proceso encontré que ciertas imágenes se repetían de manera reiterada en el arte, como la de los personajes del hombre-jaguar, el toro del petate y los tlacololeros presentes en diversas danzas rituales.

Es importante remarcar que los objetos de diseño que se transfieren de una cultura a otra revelan conexiones históricas existentes, de las cuales en ocasiones no hay documentos escritos. Los objetos y las acciones identitarias, como la ritualidad, funcionan como signos culturales que

[10] La etnografía virtual es el estudio de las interacciones humanas a través de las redes sociales, detallaré más adelante sus características.

identifican a un grupo, son un texto que dice mucho del pasado de los grupos que los utilizan, es interesante ver como objetos y acciones rituales de otras latitudes terminan representando en el imaginario presente, elementos de un pasado milenario local. El método más adecuado para encontrar estas relaciones entre estéticas es el método comparativo[11]. El problema principal radica en identificar los objetos a comparar, cómo afirman Piovani y Krawczyk (2017) siguiendo a Fideli (1998:9) que preguntan: "¿Cómo se hace para declarar que dos objetos son comparables? La respuesta es simple: dos objetos pueden ser comparados sólo cuando tienen al menos una propiedad en común" (Piovani y Krawczyk 2017:831).

En el caso de los rituales y danzas que dan origen a las imágenes artísticas, los análisis históricos han sido casi exclusivamente monoculturales, si bien el historiador Fernando Horcasitas[12] (1980) intentó una comparación de elementos indígenas con elementos españoles presentes en las danzas de los tecuanes (hombres-jaguares), su análisis terminó en la línea de la política nacionalista, que veía un único origen indígena ancestral en los elementos culturales del presente, concluyendo que no había otra influencia. Piovani y Krawczyk (2017) alertaban que: "las producciones académicas de la tradición crítica latinoamericana con análisis comparativos resultaron prácticamente inexistentes, al menos hasta los albores del siglo XXI" (2017: 828). Las tradiciones académicas de historia y de la antropología mexicana que ligan el origen del símbolo del hombre-jaguar únicamente a la cultura indígena[13] se han convertido en narrativas dominantes, cerrando las posibilidades a nuevas indagaciones.

Para romper esta tradición monológica sigo la propuesta metodológica de los *cross cultural studies*[14], la cual propone estudiar los puntos en común o las equivalencias de las culturas en

[11]Piovani, y Krawczyk. (2017) afirman que la expresión método comparado: "se difundió con fuerza a partir de la década del 1960. Una de las formulaciones más claras de esta posición se debe al politólogo holandés Arend Lijphart (1971)7. Su punto de partida es una concepción según la cual la actividad científica busca establecer "[…] relaciones empíricas generales entre dos o más variables, controlando, es decir, manteniendo constantes, todas las otras" (Lijphart, 1971:70). Piovani, Juan Ignacio, y Nora Krawczyk. "Los Estudios Comparativos: algunas notas históricas, epistemológicas y metodológicas." *Educação & Realidade* 42 (2017): 821-840.

[12]Horcasitas, (1980). La danza de los tecuanes. Estudios de cultura náhuatl, (14) (211:252).

[13] Entre las visiones indigenistas de génesis mesoamericana destaca por su influencia la del antropólogo Samuel Villela que asegura "una continuidad ininterrumpida" desde los tiempos olmecas hasta el presente basándose en la comparación de pinturas rupestres olmecas en la ritualidad actual donde aparece un hombre-jaguar este es el discurso dominante que se ha dado por hecho y no se ha cuestionado la veracidad de sus evidencias.

[14]Piovani, y Krawczyk (2017) refieren que: "Tanto en el caso de la investigación cross-national como la cross--cultural, el problema central, desde el punto de vista metodológico, es el de la equivalencia (de lo que es común). Osgood capta

interacción. Parto de la evidencia histórica de que, durante la etapa colonial, el ahora Estado de Guerrero fue un área de contacto entre culturas y un lugar de convergencia de semiosferas[15] debido principalmente al intercambio comercial que generó el galeón de Manila, en la entonces Nueva España. En la zona convergen personas provenientes de culturas diversas, africanas, asiáticas, sudamericanas, e inclusive algunas provenientes de la India en específico de Goa[16], además de españoles, con la población indígena local. La evidencia de tales procesos históricos conlleva a romper la idea de que la población de Guerrero se mantuvo aislada, y de que su cultura actual es una "pervivencia milenaria del pasado" como afirma la antropología de corte nacionalista. El método comparativo sirve en este caso como una herramienta hermenéutica para romper tradiciones académicas interpretativas cerradas, en este sentido Pilar Gilardi González (2018) afirma que: "para Heidegger, la hermenéutica como método debe lograr aprehender este ámbito originario, libre de los encubrimientos que inevitablemente recibimos de la tradición"[17].

---

de un modo simple, y a la vez contundente, el núcleo de este problema: when is the same really the same? when is the same really different? when is the different really different? Esta cuestión, que atraviesa verticalmente todas las instancias del proceso de investigación, afecta decisiones y prácticas tales como la definición de la unidad de análisis y la selección de muestras, la utilización de conceptos y términos, la 'medición' y construcción de indicadores, y la recolección y análisis de los datos (Piovani, 1998)". Piovani, Juan Ignacio, and Nora Krawczyk. "Los Estudios Comparativos: algunas notas históricas, epistemológicas y metodológicas." *Educação & Realidade* 42 (2017): 821-840.

[15]Yuri Lotman en torno a las semiosferas afirma: "Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sígnico particular. La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos. Iuriï Mijaïlovich Lotman, Desiderio Navarro Madrid: Cátedra, 1996 1996 España pág. 12 y 13

[16]El mayor número de personas que entraron esclavizadas al actual Estado de Guerrero eran de origen africano, sin embargo un porcentaje considerable provenía de otras latitudes, Keresey Déborah Oropeza narra sobre la esclavitud Oriental en la Nueva España, un tráfico de personas controlado por los Portugueses , que eran los que suministraban personas a los españoles establecidos en Filipinas: "En dicho tráfico, la mayoría de los esclavos provino del Estado da India, el vasto conjunto de posesiones portuguesas establecidas en el siglo XVI primordialmente en las costas del océano Índico y el Mar de la China, cuyo centro político era goa. El Estado, conocido en español como india de Portugal, comprendía los territorios de Goa, Cochin y Gujarat en india; Colombo en Ceilán; Bengala; Malaca; Macasar, Tidore, Terrenate en indonesia; Timor oriental; Macao en China, Nagasaki en Japón, así como Mozambique en África oriental, entre otros". Keresey, Déborah Oropeza. "La esclavitud asiática en el virreinato de la Nueva España, 1565-1673." Historia mexicana (2011): 5-57.

[17]Gilardi González, Pilar afirma en este sentido qué: "se trata de sacar a la luz la historia de los encubrimientos heredados. Este sentido de la hermenéutica será fundamental para Edmundo O'Gorman. Cotidianamente estamos a tal grado inmersos y absorbidos por las cosas que nos rodean y por el conocimiento que recibimos de la tradición que no advertimos cómo y desde dónde nos es dado aquello que nos es dado: Es precisamente aquí donde interviene la hermenéutica como movimiento de descubrimiento, de des-velamiento, desenmascaramiento". Gilardi González, Pilar. "La hermenéutica en la teoría de la historia de Edmundo O'Gorman (1906-1995)" (2018).

El propósito de la hermenéutica finalmente es romper el encubrimiento que oculta el significado original de las cosas. Investigar otra cultura, requiere por tanto de una doble hermenéutica, la del investigador y la de la interpretación que los artistas hace sobre sus propios textos (etic y emic). historia popular es una construcción en parte real basada en cierta evidencia, y en gran medida imaginaria, basada en las aspiraciones de los pueblos presentes que la construyen. Por otra parte, la historia como disciplina científica se ha caracterizado por realizar la búsqueda de "la verdad" (los hechos que con mayor probabilidad ocurrieron), con una obsesión por las fuentes escritas como único testimonio fidedigno, como afirma Aróstegui Julio (1996) en su texto "La investigación histórica: teoría y método":

> La especificidad más acusada del método historiográfico reside indudablemente en la naturaleza de sus fuentes de información. La 'materia' sobre la que el historiador trabaja es de índole muy peculiar: restos materiales de actividad humana, relatos escritos, relatos orales, huellas de diverso género, documentos administrativos, etc. El sitio clásico de la documentación histórica, aunque en absoluto es hoy el único, ha sido el archivo (Aróstegui, 1996: 27).

La autoridad en la investigación histórica está dada convencionalmente por el uso de fuentes escritas. Sin embargo, la limitante en este caso es que existen escasos registros documentales sobre el origen de las danzas y la ritualidad donde aparece el símbolo del hombre-jaguar, por lo que es necesario encontrar otra base sobre la cual realizar la comparación para develar su origen. Es en este punto donde la estética revela su importancia como una fuente documental[18] que ha sido prácticamente ignorada.

El registro estético puede utilizarse como fuente documental y clasificarse, siguiendo la propuesta de Mandoki (2008), en registro: léxico, acústico, somático y escópico. En el estudio comparativo

[18]Diana Taylor (2009) considera la relación de la historia con el performance de la siguiente manera: "No se trata, por supuesto, de que las sociedades semiletradas o iletradas no tengan pasado ni memoria histórica. Ni siquiera de que ese pasado no sea cognoscible. Lo que ocurre es que simplemente no operan a través de la disciplina que conocemos como historia. Todas las sociedades tienen material de archivo, ya sea que se trate de templos decorados o de simples marcas en un pedazo de madera. La historia-como-disciplina, que depende de fuentes de archivo inscritas, a menudo no tiene cómo manejar estos pasados diversos. Quizás sea aquí donde los estudios de la performance, en tanto metodología postdisciplinar, entren en escena –iluminando ese punto ciego disciplinar que la historia no puede abordar por sí misma. Tendríamos que imaginarnos entonces que los estudios de la performance podrían ser capaces de ofrecer un aspecto de la historia diferente, basado ahora tanto en el repertorio como en el archivo, enfocado en las prácticas encarnadas que destilan significado de los acontecimientos pasados, los almacenan y encuentran modalidades encarnadas para expresarlos en el aquí y en el ahora, manteniendo siempre un ojo en el futuro" Taylor, Diana. "Performance e historia." Apuntes de Teatro 131 (2009): 105-123. (Pág.108).

de la ritualidad es importante analizar el registro "somático" es decir las "acciones" o la "performatividad[19]" que realizan los sujetos, pues las acciones y movimientos son actos que transmiten significados, la danza o el ritual son al final de cuentas textos, discursos, enunciados, reflejo de una ideología particular. Los movimientos de las danzas son "etnotextos" (Niño,1998) que transmiten una historia, un mito, un imaginario.

El método comparativo que utiliza como fuente documental primaria la estética, permite ver conexiones entre culturas, no tan evidentes en primera instancia, interrelaciones en las que en la mayor parte de los casos no existe evidencia escrita. El proceso que realicé durante parte de la investigación consistió básicamente en comparar formas y acciones comunes, desde una perspectiva transcultural, de rituales indígenas, africanos, asiáticos etc., de distintas latitudes del globo, dichas tradiciones es probable que convergen por procesos históricos en un lugar geográfico específico; el actual Estado de Guerrero. La abundancia actual de material de video etnográfico[20] permite una comparación de registros estéticos a una escala casi global, cosa que en el pasado era prácticamente imposible tan siquiera de imaginar, el uso de registros estéticos es válida como evidencia documental, siempre que se compare de forma triangular con otras fuentes de manera intertextual. Para ello recurrí principalmente a fuentes como las recopiladas por el antropólogo Aguirre Beltrán (1981), que documentan el origen de la población negra de la entonces Nueva España, que sirvieron de pista para buscar prácticas estéticas en puntos específicos de África, que tienen una gran similitud con las que hoy día existen en Guerrero. Esta metodología es viable si concebimos la cultura como un conjunto de textos, puesto que la cultura está compuesta por múltiples autores resultado de múltiples intercambios, constituida de enunciados fragmentarios, pequeños textos, o temas culturales, que sólo tienen sentido dentro de una estructura total, los individuos tienen la posibilidad de generar nuevos textos, en colectividad o de manera individual,

[19]John Langshaw Austin llama "enunciado performativo" al enunciado que no se limita a describir un hecho, sino que, por el mismo hecho de ser expresado, realiza el hecho. Un acto performativo por otra parte puede enunciar un verbo con una acción, sin la necesidad de un acto verbal. Austin, John Langshaw. How to do things with words. Oxford university press, 1975.

[20]Taylor, Diana (2003) considera que es viable usar videos como evidencia documental ya que estos se pueden considerar como parte del archivo, aunque advierte: "El video de una performance no es la performance, aunque generalmente venga a reemplazarla como la cosa en sí (el video es parte del archivo, lo que allí se presenta es parte del repertorio). La memoria corporalizada, por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad, que tiene el archivo, de captarla. Pero eso no quiere decir que la performance —como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo— desaparezca. Las performances también se replican a través de sus propias estructuras y códigos". Taylor, Diana. "The archive and the repertoire." *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press, 2003

pero nunca pueden aprehender los textos en su totalidad, pues la cultura es el resultado de la suma de todos ellos.

Aunque el foco central de mi investigación es el arte pictórico, en el caso de Guerrero el arte contemporáneo sobre todo nahua y afrodescendiente es en gran medida reflejo de la estética ritual local, resultado de historias particulares, resultado del encuentro de culturas diversas. Esta tesis propone que las formas estéticas actuales son el resultado de la interacción de distintas culturas. Lo común en la interacción de formas estéticas es el diálogo, la interinfluencia, el intercambio de elementos similares. Comparar formas estéticas similares permite detectar patrones de intercambio, lo que permite determinar el origen cultural de los elementos principales. El análisis realizado de manera comparativa permite ver cómo las formas estéticas rituales se configuraron en lapsos de tiempo relativamente grandes, aceptando influencias en tiempo corto diversas y múltiples en su camino. La estética local actual es resultado de un proceso de bricolaje cultural, de formas simbólicas diversas, un texto colectivo hecho de retazos bordados, donde convergen diversos lenguajes, donde es posible reconocer la convergencia de los grupos dominantes y subordinados, y sus acciones ocultas o abiertas de resistencia.

La investigación de esta tesis dio inicio al comienzo de la pandemia de COVID 19, a mediados del año 2020. La crisis de salud mundial obligó a que la difusión de la producción artística se diera a través las redes sociales de internet, pues galerías y museos permanecieron cerrados físicamente, teniendo presencia únicamente de manera virtual, la pandemia condujo a la paralización de las actividades presenciales, privilegiando las actividades a distancia.

Fueron de utilidad para adecuarse a las circunstancias, las guías metodológicas de los libros, *Etnografía Virtual* de Cristina Hine (2004), quien define el internet como: "un artefacto cultural producto de la cultura, una tecnología que ha sido generada por personas concretas, con objetivos y prioridades contextualmente situados y definidos" (Hine 2004). Otros libros de utilidad al respecto fueron: *Los datos visuales en la investigación Cualitativa* de Marcus Banks (2010), el libro: *Etnografía Digital principios y práctica* de Sarah Pink (2019), *Homo Digitalis: Etnografía de la cibercultura* de Betty Martínez Ojeda, (2006) quien introduce la reflexión de los cambios en las identidades que producen las comunidades virtuales. El libro: *Digital Anthropology* de Heather A. Horst y Daniel Miller (2012) contrario a la perspectiva de que lo virtual es sinónimo de "irreal",

afirma que los mundos digitales actuales, son tan materiales como los mundos que les precedieron, proponiendo el uso de la antropología para estudiarlos de manera seria. El problema principal al respecto fue como sustituir el tradicional método de investigación etnográfico, al que estaba acostumbrado por otro a distancia.

El encierro originado por la pandemia de COVID 19 ocasionó que cada persona desde su espacio personal participara virtualmente de clases, charlas, reuniones, conferencias etc., ya que muchas actividades presenciales se suspendieron. Una vez terminada la crisis, las fiestas y actividades rituales comunitarias en el Estado de Guerrero, comenzaron a ser transmitidas en vivo por las redes sociales, con la intención de que fueran pocas personas las que concurrieran a los eventos, y para que las personas que no viven en las comunidades, como los migrantes, (que radican principalmente en los Estados Unidos) y que aportan recursos para la realización de las fiestas y rituales pudieran verla. De este modo, pude seguir en Facebook diversas transmisiones de la ritualidad en las que pude observar la petición de lluvias de los tecuanes (jaguares) de Apango, los tecuanes de Olinalá, y Temalacatzingo, la Tigrada en Chilapa, la ritualidad del "tigre" en Azoyú, las peleas de tecuanes en Zitlala, las celebraciones de las danzas de los diablos en Cuajinicuilapa, la ritualidad del toro de petate en Ometepec, las festividades en Tecoanapa, donde participan los Tlacololeros, entre muchas otras más. Las transmisiones se realizaron usando páginas de Facebook que están autorizadas por las comunidades, hubo casos en que no se permitió la transmisión a todas las personas, hay pueblos que aún está prohibido grabar, o tomar fotos de la actividad ritual. En algunas comunidades sobre todo de la Montaña de Guerrero, el Balsas y la zona Centro, había realizado trabajo de campo etnográfico previo, en anteriores investigaciones antropológicas, antecedente que fue importante para conocer el contexto de una manera presencial.

Es importante remarcar que la estética de la danza ritual aparece reiteradamente en el arte hecho en Guerrero. Contemplar los rituales de manera virtual, aunque no sustituye la experiencia presencial directa, da la oportunidad de tener un registro de una manera detallada, lo que permite comprender el contexto del que surgen las obras artísticas relacionadas. Después de la pandemia proseguí siguiendo diversas actividades artísticas, a través de plataformas como Facebook, YouTube, Instagram y TikTok, etc., observando inauguraciones de exposiciones, elaboración de murales, impartición de talleres, conferencias, entrevistas, recopilando fotos de pinturas, gráfica,

grafitis, etc. El estudio de estos materiales brindó la oportunidad de tener una perspectiva multi-situada de distintas partes de la entidad, del país, e incluso de manera internacional, donde los artistas nahuas y afrodescendientes guerrerenses estuvieron presentes.

Con la apropiación de la tecnología por parte de las comunidades para difundir la identidad local, su "mundo social" ha cobrado gran relevancia para los artistas y los espacios virtuales se han vuelto imprescindibles. Los artistas que no están en las redes son invisibles de cierta manera para los demás, su obra se conoce solamente de manera muy local, no es casualidad que los artistas más reconocidos hayan sido los pioneros en usar las redes para difundir su trabajo y sus acciones políticas. Hay que tener cuidado solamente en observar que, lejos de ser una representación fiel de la realidad, estos registros están condicionados a la intención de sus autores, es una realidad filtrada a través de la subjetividad personal y comunitaria.

Finalmente, la decisión de hacer la investigación principalmente a través de la etnografía virtual fue la más adecuada para esta tesis, pues permite cubrir grandes regiones, dado que la ubicación de los artistas está dada de una manera atomizada por todo el territorio guerrerense. Terminada la crisis, pudimos visitar de nuevo exposiciones, en distintos puntos de la entidad y en el centro del país.

Criterios de selección de artistas

Criterio geográfico y étnico: ser artista visual originario nahua u afrodescendiente del Estado de Guerrero o haber radicado allí por lo menos 15 años.
Criterio cultural: ser creador de una obra plástica que refleja la estética local y los símbolos de resistencia identitaria
Criterio logístico: que exista viabilidad logística para su contacto y entrevista.

Criterios de selección de la obra

Obra que contenga elementos visuales de la estética local, que contenga símbolos de resistencia identitaria y elementos individuales originales del artista.

Aplicación de métodos y técnicas de investigación

Etnografía digital en páginas en Instagram y Facebook de los artistas; registro de influencias visuales en el contexto local y documentación de la vida cotidiana y ritual. Entrevistas virtuales vía plataformas digitales (principalmente WhatsApp, Messenger, Facebook). Etnografía digital y presencial de danzas, fiestas y rituales del Estado de Guerrero. Análisis comparativo de las formas estéticas de las culturas en interacción en Guerrero (Indígenas, africanas, española, asiáticas etc.) mediante material audiovisual y etnografía digital.

PARTE I. TEXTO, ESTÉTICA, CULTURA

1.1 Cultura, signo y símbolo

Toda adopción de una forma estética ajena requiere de un proceso de valoración. En este sentido el proceso es, en casi todos los aspectos, la valoración de un texto de acuerdo con un horizonte de interpretación. La forma estética es un texto en distintas dimensiones sensoriales, acústica, cinética, escópica etc. que puede tener diversas valoraciones. Cuando las formas simbólicas son separadas de su contexto original, quedan básicamente como formas estéticas sueltas, susceptibles de ser adoptadas, en un nuevo contexto de una manera libre, el proceso de reconfiguración de las formas estéticas se da mediante un proceso similar al bricolaje, que las integra con formas similares, creando en el proceso otra nueva forma simbólica. Se puede afirmar que la valoración estética es, ante todo, una valoración simbólica siguiendo a Thompson (1985), que parte de marcos sociales y culturales específicos. Igualmente, la interpretación de lo que consideramos arte, dependerá de nuestras expectativas culturales.

Una forma estética como forma simbólica puede servir como un elemento central de la identidad de un grupo. Al ser trasplantadas a otros contextos, las formas estéticas van generando nuevas identidades, casi siempre esto se debe a que los sujetos que las portan se incorporan dentro de otros grupos. La estética sirve por tanto como refugio de las identidades, en cuanto estas recuerdan un origen específico. Sin embargo, es posible que de una forma estética se olvide cuál es su procedencia, y que esta sea apropiada por parte de otros grupos, en este proceso, necesariamente se realiza una reconfiguración de su significado. Las formas estéticas ubicadas en un territorio donde convergen diversos grupos son necesariamente el resultado de la confluencia de diversos

horizontes culturales. Los grupos subordinados tratan de mantener las formas estéticas que recuerdan sus orígenes, pues ellas fomentan la reunión y la acción colectiva.

La investigación requirió, desde sus inicios, elementos teóricos para abordar el estudio de las formas estéticas y simbólicas, desde la metáfora de que son un texto, a partir de una postura hermenéutica y semiótica. El semiólogo Darin MacNabb (2018:73), expresa certeramente que "para entender la investigación humana en su aspecto formal, hay que hacerlo, como ejemplo o parte de un proceso semiótico". Investigar la cultura implica por lo tanto adentrarse en descifrar los procesos semióticos creados por la interacción humana.

La estética y el arte son una parte vital de los sistemas simbólicos de cualquier cultura, de cualquier época y lugar. ¿Pero qué teoría de la cultura es pertinente para iniciar la investigación cultural desde una perspectiva simbólica? La cultura es para el antropólogo David Schneider (1976:206): "un sistema de símbolos y significados que determinan la acción", su propuesta constituye una perspectiva sistémica del símbolo cultural, en su forma más abstracta, una forma de ver la cultura heredera del pensamiento de Descartes que afirma: "*Je pense, donc je suis*"[21]. Por otra parte, para Clifford Geertz el estudio de la cultura requiere de un enfoque interpretativo: "la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas con las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida" (1987:88). La perspectiva de Geertz añade la dimensión histórica y comunicativa que falta en la definición de Schneider, pone el énfasis en que la antropología como ciencia dedicada al estudio de la cultura es una ciencia hermenéutica, una ciencia de la interpretación de la otredad. Sin embargo, la propuesta de Geertz carece de la conexión que liga los aspectos simbólicos de los fenómenos culturales, con las estructuras sociales que le dan origen, lo que Thompson denomina "contextos estructurados". Este es el centro de la crítica de Thompson con, respecto a la definición de cultura de Geertz:

> la debilidad de esta concepción —en la forma en que aparece, por ejemplo, en los escritos de Geertz— es que no presta suficiente atención a las relaciones sociales estructuradas donde se insertan siempre

[21]Una frase fundamental para la filosofía moderna y el desarrollo del pensamiento antropológico *Cogito ergo sum* "yo pienso, entonces soy" de Descartes. En: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences.

> los símbolos y las acciones simbólicas. En consecuencia, formuló lo que llamó la concepción estructural de la cultura. De acuerdo con ella, los fenómenos culturales pueden entenderse como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas (Thompson, 1993:185).

Un punto fundamental de la definición de Thompson es que las formas simbólicas sólo existen dentro de un contexto social, al interior de una comunidad. Toda forma simbólica se hace visible necesariamente a través de una forma estética, como parte de un sistema de comunicaciones. Por ello es necesario incluir la perspectiva comunicacional de la cultura, sólo insinuada por Geertz. En este sentido Paul Claval (1999) considera que: "la cultura está formada por informaciones que circulan entre los individuos, que les permiten actuar y que para organizarlas o intercambiarlas, se utilizan los códigos" Toda información, necesita tomar una forma estética para ser recibida e interpretada, las formas estéticas funcionan como vehículos de la cultura, transmitiendo significados, formas simbólicas, que intentan conducir la acción de las personas. El arte es parte vital de este sistema de comunicaciones, el arte transmite a través de la estética gran cantidad de información, generando en el proceso, reacciones y sentimientos que movilizan la acción colectiva[22].

La información contenida en la cultura está constituida en su unidad fundamental por signos creados por una comunidad de producción-interpretación[23]. ¿Cómo utilizan los individuos lo culturalmente dado para crear lo nuevo? ¿Cómo se construyen u originan las formas estéticas? Para explicar esto hay que comprender que la cultura no es un sistema estático o cerrado, la cultura como creación humana está abierta a múltiples recreaciones e interacciones dentro del sistema y con otros sistemas semióticos, como expresa Yuri Lotman (1996) en su obra clave *La semiosfera,* donde afirma que un texto, siempre genera otros textos.

[22]Sydney, Tarrow en el libro *El poder en movimiento* afirma: "Hay muchos tipos de acción colectiva, desde las votaciones y la afiliación a grupos de interés a los torneos de bingo y los partidos de fútbol. Pero no son éstas las formas de acción más características de los movimientos sociales. Los movimientos plantean sus desafíos a través de una acción directa disruptiva contra las élites, las autoridades u otros grupos o códigos culturales. Aunque lo más habitual es que esta disrupción sea pública, también puede adoptar la forma de resistencia personal coordinada o de reafirmación colectiva de nuevos valores. Los desafíos colectivos suelen caracterizarse por la interrupción, la obstrucción o la introducción de incertidumbre en las actividades de otros" (Sydney, Tarrow, 1997:22).

[23]Una comunidad de interpretación es un conjunto de individuos que comparten códigos de significación comunes, pueden ser de unos cuantos individuos o hasta cientos, miles o millones. La característica de las comunidades de interpretación es que tienen elementos cerrados frente a otras, por lo que los signos producidos en ellas son inteligibles sólo para sí mismas.

Podemos describir metafóricamente la cultura, desde la perspectiva semiótica, como un texto, o mejor aún, como un inmenso conjunto de textos diversos[24] compuesto por múltiples autores, constituido de enunciados fragmentarios, pequeños textos o temas culturales, que sólo tienen sentido dentro de una estructura total los individuos tienen la posibilidad de generar nuevos textos, construidos en colectividad, pero nunca pueden aprehender los textos en su totalidad, pues una cultura es el resultado de la suma de todos los textos producidos por un grupo. Geertz (1993:372) expresaba algo similar: "la cultura de un pueblo es un conjunto de textos (…) las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones. Lo único que se necesita es aprender la manera de tener acceso a ellas". Investigar otra cultura, requiere por lo tanto de una doble hermenéutica, la del investigador y la de la interpretación que la otredad hace sobre sus propios textos. La cultura permite a través de la articulación contextual de códigos pretéritos, la creación de nuevos significados culturales, la generación de nuevos textos, que pueden ser interpretados de manera colectiva. Una función fundamental de la cultura es que posibilita a los individuos la adaptación a los cambios en el entorno natural y en la sociedad.

Para abordar el estudio de la cultura y del arte desde una perspectiva semiótica consideré necesario definir su unidad mínima, definir el signo como la representación mental de otro objeto[25] abordar el signo como fundamento del texto. Para ello me sirvo de la definición de signo de Charles Peirce: "el signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen" (Peirce, 1986:22). El signo como estructura mental de representación de una realidad externa, es el

[24]Usando de manera libre para describir la cultura la metáfora de texto, creada por Mijaíl Bajtín: "el texto es el dato primario de todas las disciplinas y de todo pensamiento humanístico y filológico en general. EI texto considera Bajtín es la única realidad inmediata (realidad del pensamiento y de la vivencia) que viene a ser punto de partida para todas estas disciplinas y este tipo de pensamiento. Donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento" (Bajtín, 2012: 294).

[25]Peirce explica sobre el concepto símbolo: "Además, se puede encontrar que, efectivamente, se usa el vocablo "símbolo" (oóppokov) [symbolon] tempranamente y con frecuencia para significar una convención o un contrato. Aristóteles llama al nombre sustantivo "símbolo", esto es, un signo convencional. En griego, luz de vigilancia es un "símbolo", esto es, una señal convenida: un estandarte o enseña es un "símbolo". Un santo y seña es un "símbolo", un distintivo es un "símbolo"; un credo confesional es llamado un "símbolo", porque sirve como distintivo o lema común; un billete de entrada a un teatro es llamado un "símbolo"; cualquier talón o billete que dé derecho a recibir algo es un "símbolo". Más aún: cualquier expresión de sentimiento era llamada un "símbolo". Estos eran los significados más importantes de la palabra en el lenguaje que le dio origen. EI lector juzgará si ellos constituyen justificativo suficiente para mi declaración de que no distorsiono mucho la palabra al usarla como aquí lo propongo" (Peirce, 1986: 57).

fundamento con el que se generan nuevos significados culturales, parte esencial del proceso de comunicación humana.

De vital importancia para esta tesis es la parte social vinculada a la generación del signo, que va más allá del interpretante individual, por ello es relevante la perspectiva semiótica social de Volóshinov (2014), que considera que separar el significado de una palabra (o de un texto) y su valoración, lleva a que el significado sea desplazado de su lugar en el proceso de generación social, es decir el signo no es nada sin la valoración social. En el momento en el que el signo se convierte en parte de un enunciado, esto es aún más evidente. Por ello es fundamental indagar el proceso histórico en que se generan los signos y los símbolos ya que son los contextos de los textos, los que determinan en gran parte su significado.

Bajtín comprende la importancia de lo social para establecer un diálogo, por ello considera que todo autor de un enunciado tiene un destinatario y está orientado hacia alguien, considera además que el enunciado tiene autor y destinatario, el destinatario puede ser participante e interlocutor. Hay que remarcar que las formas estéticas son un tipo singular de enunciado, con una estructura simbólica compleja, que se dirige igualmente siempre hacia alguien, creando un sentido en la mente del receptor.

La cultura está formada por textos, por enunciados, por formas estéticas no siempre verbales, enunciados performativos, visuales, sonoros, etc. reproducir las formas estéticas, por lo tanto, es reproducir parte de una cultura. Aquí encontramos esbozada la respuesta a la incógnita que planteé en un inicio de este apartado ¿Cómo los individuos utilizan lo culturalmente dado para crear lo nuevo? La respuesta es que, en el proceso de reproducción de los enunciados insertos en una estructura social, se va reinventando y reactualizando la cultura, dicho de otra manera, los enunciados generan siempre nuevos enunciados. Por ello la importancia en las sociedades tradicionales de la repetición de elementos como las danzas y los rituales, pues estos son enunciados vitales para la reproducción del orden simbólico de la comunidad. Existen textos particularmente significativos, fundamentales para una cultura, “textos identitarios” que permiten la diferenciación con los grupos de otras culturas.

La interpretación de un signo se realiza con base en una ley común[26] creada en un acuerdo colectivo generado dentro de una comunidad de interpretación particular, que excluye a otros del grupo. Por ello Volóshinov (2014: 44) considera que "todo signo ideológico, incluyendo el verbal, al plasmarse en el proceso de la comunicación social está determinado por el horizonte social de una época dada y de un grupo social dado". La creación de nuevos signos y símbolos no surge en el vacío, surge a partir de elementos previos, que constituyen enunciados complejos, es decir estructuras compuestas de signos. Signo y símbolo son los elementos constitutivos básicos de todo enunciado, de todo discurso de cualquier tipo. Bajtín consideraba que "toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta; toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante" (2012:257). La cultura como proceso de comunicación, es un proceso continuo de generación y recepción de los símbolos, de enunciados dentro de un contexto social[27].

Volóshinov (2014) considera crucial en este proceso de generación de significados la valoración del signo, el cual se realiza por el receptor durante el proceso de transferencia de sentidos, afirmando que "el significado referencial se constituye mediante la valoración, porque ésta es la que determina el ingreso de un significado referencial dado al horizonte de los hablantes" (2014:169). Desde esta perspectiva a la valoración le corresponde un papel creativo en los cambios de significación, el cambio de la significación es en el fondo, siempre una revaloración, la transferencia de una palabra determinada de un contexto valorativo a otro. Este aspecto es de interés fundamental en los préstamos culturales, pues es la base del intercambio de sentidos entre grupos diversos. Los significados de un elemento cultural, al pasar a otra cultura necesariamente son resignificados.

[26]Peirce describe los diferentes interpretantes: "Para recordar, la primeridad es lo que puede ser (posibilidad), la segundidad es lo que es (hecho), y la terceridad es lo que sería (ley). Correspondiendo a la primeridad, entonces, es el interpretante inmediato que «consiste en la Cualidad de la Impresión que un signo es apto para producir, no en ninguna reacción actual» (CP, 8.315) y «es el efecto total no analizado que el Signo es calculado para producir […] el primer efecto que el signo produce o puede producir en una mente, sin que se reflexione sobre el mismo" (McNabb, 2018).

[27]El mecanismo del proceso de generación de signos es motivo de la siguiente reflexión de Charles Peirce:
Los símbolos crecen, nacen por desarrollo de otros signos, en especial de iconos, o de signos mixtos que comparten la naturaleza de iconos y símbolos. Pensamos sólo en signos. Estos signos mentales son de naturaleza mixta; las partes simbólicas de los mismos se denominan conceptos. Si un hombre elabora un símbolo nuevo, lo hace mediante pensamientos que involucran conceptos. Un nuevo símbolo sólo puede nacer a partir de otros símbolos. Omne symbolum de symbolo. Un símbolo, una vez que ha nacido, se difunde entre la gente. A través del uso y de la experiencia, su significado crece (Peirce, 1986: 58).

La cultura es el resultado de diversos procesos de significación social que incluyen, además del lenguaje, acciones no verbales, gestos, rituales, la creación de objetos, el diseño de imágenes, el arte, etc. Como creación polimorfa, tiene muchas vertientes en sus formas de objetivación posibles, lo común a todas ellas, es el proceso de interpretación de signos denominado "semiosis". Darin McNabb, siguiendo a Charles Peirce considera la actividad sígnica de la semiosis: "como un proceso en el que el interpretante producido por el signo se convierte en un nuevo signo capaz a su vez, de producir nuevos interpretantes" (McNabb, 2018:81). Los signos pueden generar una cadena continua de semiosis, que puede ser virtualmente infinita[28], este proceso es en realidad el fundamento de la cultura, la cultura podría decirse, es un tipo especial de "semiosis colectiva" un proceso colectivo de generación e interpretación de significados. Bajtín describe el proceso de generación de sentidos de una manera ligeramente diferente, afirmando que un enunciado, siempre crea "hilos dialógicos" a su paso, tras su aparición en la historia:

> Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio determinado, no puede más que dejar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna otra parte (Bajtín, 1989:94).

La actividad humana genera todo tipo de enunciados, una danza ritual puede ser un enunciado vital de la cultura colectiva. Todo enunciado creado por una comunidad de interpretación se perpetúa a través del diálogo, el enunciado permanece asimilado en la memoria y la conciencia, esperando el momento oportuno para ser recreado nuevamente. Bajtín (2012:258) concebía que todo enunciado "es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, una postura activa del hablante dentro de una u otra esfera de objetos y significados, por eso cada enunciado se caracteriza ante todo por su contenido determinado en relación con objetos y significados". Los signos, conceptos, palabras y enunciados son interiorizados como voces internas, como parte del discurso mental, la cultura se interioriza en la conciencia de los sujetos, aunque los individuos se desplacen, llevan siempre

[28]No todo proceso de generación de significados son infinitos, muchos de los procesos de generación de sentido terminan en un momento u otro.

consigo su cultura[29] y la reproducen dondequiera que van, al enunciar con la lengua o materializarla en objetos y acciones.

La conciencia es un diálogo interno compuesto de signos "la realidad externa es refractada hacia el interior, la conciencia es alimentada por los signos externos, convirtiéndose en un signo interno" (Volóshinov, 2014:32); la cultura aprendida e interiorizada en el contacto con los otros moldea nuestra conciencia, genera patrones de conducta, crea imaginarios, explicaciones del mundo, la cultura migra con nuestro cuerpo, y se reproduce en el contacto con los otros, siempre a través de los signos. Volóshinov concibe al signo ideológico como condicionado por las leyes de la estructura social, desde esta visión, las leyes de la realidad: "son leyes de la comunicación semiótica, determinadas directamente por todo el conjunto de las leyes económicas y sociales" (2014:32).

Dentro de esta perspectiva la cultura está construida en relación con la estructura social, no es una estructura independiente, también los imaginarios y las fantasías derivan de una estructura social, toda forma simbólica, es parte de una sociedad. Thompson (1993) considera que las formas simbólicas (entendidas como las acciones, objetos y expresiones significativas de diversos tipos) están relacionadas con las estructuras sociales en que se originaron, y considera que esta valoración de las formas simbólicas está relacionada directamente con otros aspectos, como relaciones de poder, desigualdad, conflicto etc. Esta es una de las citas de Thompson más importantes de esta tesis:

> Las formas simbólicas están arraigadas en contextos sociales estructurados que implican relaciones de poder, formas de conflicto, desigualdades en términos de la distribución de recursos y así sucesivamente. Este énfasis dual define lo que llamo «concepción estructural» de la cultura. En este sentido, los fenómenos culturales pueden considerarse como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural puede concebirse como el estudio de la constitución significativa y la contextualización social de las formas simbólicas. Considerar las formas simbólicas como fenómenos contextualizados es concebirlas como si en general fuesen producidas y recibidas por individuos situados en contextos sociohistóricos específicos y dotados de recursos y capacidades de

[29]Esto es un asunto de gran interés pues las personas desplazadas, migrantes, de manera voluntaria o forzada cargan a cuestas el material sígnico que constituye su cultura y lo reproducen en su lenguaje, acciones y objetos donde quiera que se encuentren.

> diversos tipos. Las formas simbólicas pueden conservar los vestigios de las condiciones sociales en que se originaron (1993: 26).

Esta concepción estructural de la cultura implica que las formas simbólicas, no están aisladas de la realidad, por el contrario, están ancladas a una historia específica y a un contexto económico y político que les da un tipo de valoración específico, este proceso de valorización de las formas simbólicas está inmerso en diversos tipos de conflictos, tanto al interior de los grupos, como entre las culturas diferentes en interacción.

Toda cultura es en menor o mayor grado "polifónica"[30] siguiendo la metáfora de Bajtín, pues dentro de ella se reúnen en su interior distintas voces, distintos temas, diversos intereses, a veces opuestos y hasta contradictorios. Aunado a la diversidad interna, existen interacción y conflicto entre sujetos distintos, que mantienen relaciones de dominación y de subordinación e intercambio. Voces externas dominantes que condicionan, a las voces internas.

Grignon y Passeron consideran que "incluso en circunstancias de dominación una cultura tiende siempre a organizarse como un sistema simbólico, cualquiera que sea la condición social en la que funcione y que una dominación social implica siempre efectos simbólicos sobre los grupos dominantes y dominados a los que ella engloba" (1992:20). Por tanto, al estudiar una cultura dominada, es importante entender los efectos simbólicos de tal dominación:

> ¿Sería preciso entonces, para comprender una cultura popular en su coherencia simbólica, tratarla como un universo significativo autónomo, olvidando todo lo que está fuera de ella y por encima de ella y, en primer lugar, los efectos simbólicos de la dominación que padecen quienes practican dicha cultura?, ¿o, por el contrario, sería preciso partir de la dominación social que la constituye en tanto que cultura dominada para interpretar en su conjunto todos sus pasos y sus producciones simbólicas en relación a este principio de heteronomía? (Grignon y Passeron,1992: 20).

[30]Bajtín expresa sobre la polifonía: "Son varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema. Ésta es, precisamente, la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas. 'Todo en la vida es contrapunto, es decir, contraposición' dijo en sus Memorias uno de los compositores preferidos de Dostoievski, M. I. Glinka. Las observaciones de Grossman acerca de la naturaleza musical de la composición de Dostoievski son muy acertadas y al mismo tiempo sutiles. Trasponiendo el lenguaje de la teoría de la música al lenguaje de la poética las palabras de Glinka acerca de que en la vida todo es contrapunto, se puede decir que para Dostoievski todo en la vida es diálogo, es decir, una contraposición dialógica" (Bajtín, 2012:70).

Las dos posturas de análisis son incompletas, la que propone el estudio de la cultura dominada como sistema simbólico autónomo, y la otra que solo atiende a la dominación simbólica. Debe abordarse, como punto medio, el estudio de la relación entre dos o más sistemas simbólicos, unos dominantes, otros dominados, en una interacción simbólica asimétrica, donde el poder trata de imponer los significados, mientras la cultura dominada resiste (cuando le es posible), al reproducir cierta actividad simbólica que lo diferencia como colectividad, evitando con ello la asimilación completa. Scott considera que este tipo de circunstancias provocan el surgimiento de una subcultura inmersa, dentro de la cultura dominante o en sus márgenes:

> El aislamiento, la homogeneidad de las condiciones y la dependencia mutua entre los subordinados propician el desarrollo de una subcultura distintiva, una subcultura que posee con frecuencia un imaginario social muy marcado por la oposición "nosotros" contra "ellos", por supuesto, cuando eso sucede, la cultura distintiva se vuelve ella misma una fuerza poderosa de unidad social en la medida en que todas las experiencias subsecuentes están mediatizadas por una manera común de ver el mundo (Scott, 2004: 66).

Esta oposición entre nosotros y ellos, que menciona Scott, es parte de la identidad, por ello la cultura también es un vehículo de diferenciación hacia lo externo, y de cohesión colectiva hacia lo interno. Una cultura particular contiene signos y símbolos, con la capacidad de movilizar la acción social en sentidos determinados, puesto que las formas simbólicas identitarias generan acciones colectivas en torno de ellas. Sin embargo, las culturas no son sistemas simbólicos cerrados, sino por el contrario están abiertos a la interacción y asimilación de elementos simbólicos externos. Obviamente existen culturas más aisladas o cerradas que otras, las culturas presentan un grado de apertura o aislamiento diverso.

Para abstraer la interacción entre culturas, podemos usar el modelo comunicacional y la metáfora del diálogo, esto es la interacción de enunciados en un contexto de relaciones desiguales. Bajtín afirmaba que "la más leve alusión a un enunciado ajeno confiere al discurso un carácter dialógico, que ningún tema puramente objetual puede otorgarle. La actitud hacia el discurso ajeno difiere de la actitud hacia el objeto, pero siempre acompaña a este último" (Bajtín,2011:58). Las culturas son en menor o mayor medida "híbridos simbólicos" que han incorporado voces ajenas, mezclando dos

lenguajes sociales a su diálogo interno en relaciones de poder asimétricas[31], a veces apropiándose de ellas, a veces rechazando estas voces en franca oposición. Bajtín considera que: "se puede afirmar abiertamente, que la lengua y los lenguajes se modifican por medio de la hibridación, de la mezcla de lenguas y el enunciado siempre sirve de recipiente de esta mezcla" (Bajtín, 1989:175). Un ejemplo de esta hibridación que hablaré en capítulos más adelante es la conformación del símbolo del *hombre-jaguar* en el Estado de Guerrero que como demostraré más adelante, es resultado de la mezcla de diversas formas simbólicas de la cultura indígena, con elementos del culto al leopardo provenientes de África y de Asia, en un contexto de la dominación colonial de España.

La interacción de enunciados es un fermento para la nueva producción de sentidos y la hibridación es un proceso que se da en la interacción entre culturas. Habría que plantear que existen muchos matices, la hibridación de enunciados que plantea Bajtín funciona de manera similar al concepto de sincretismo cultural, un híbrido cultural es un proceso de bricolaje entre sistemas sociales diferentes que pueden diferenciarse aún. Por otra parte, el sincretismo es un proceso lento de bricolaje, de intercambio de enunciados, que requiere de un proceso más largo de interacción, el sincretismo es un texto cultural resultado de la interacción con otros textos. Las culturas dominantes imponen sus sentidos simbólicos en mayor medida, pero también es cierto es que las culturas dominantes, al estar en mayor contacto con diversidad de pueblos y culturas están más proclives a apropiarse de formas simbólicas que le son útiles. Continuaré ampliando este punto en el siguiente apartado, al analizar los rituales como símbolos identitarios vitales dentro de las culturas en contexto de dominación.

1.2 Dominación cultural y resistencia

Es importante comprender las condiciones del desarrollo de los símbolos en un contexto de dominación cultural, por ello hay que aclarar que el signo no solo es un reflejo mecánico de la

[31]Scott considera que: "Las relaciones de poder son, también, relaciones de resistencia. Una vez establecida, la dominación no persiste por su propia inercia. Su ejercicio produce fricciones en la medida en que recurre al uso del poder para extraerles bienes, servicios e impuestos a los dominados, en contra de su voluntad. Sostenerla, pues, requiere de constantes esfuerzos de perpetuación y adaptación. Una buena parte de ese trabajo de sostenimiento consiste en simbolizar la dominación con manifestaciones y demostraciones de poder" (Scott, 2004:71).

realidad social. Volóshinov (2014) consideraba que la existencia reflejada en el signo es más bien una refracción en él, es decir, el signo no es un reflejo objetivo de la realidad sino una proyección que distorsiona la realidad, en razón a la ideología que los individuos detentan. Siguiendo a Volóshinov: "lo que realiza la refracción, es la intersección de los intereses sociales, de orientación más diversa, dentro de los límites de un mismo colectivo semiótico; esto es, la lucha de clases" (2014: 47). Cada clase social crea, metafóricamente hablando, una burbuja de signos ideológicos que entran en interacción o conflicto con otra "burbuja simbólica" de distinta clase social, en función de sus intereses particulares.

La clase dominante pretende imponer los códigos simbólicos que justifican su posición en la escala social. Volóshinov (2014: 48) plantea en este sentido que "la clase dominante busca adjudicar al signo ideológico un carácter eterno por encima de las clases sociales, pretende apagar y reducir al interior la lucha de valoraciones sociales que se verifica en él, trata de convertirlo en signo mono acentual". La clase en el poder pretende determinar cuáles son los signos dominantes, el poder controla la producción y reproducción simbólica en base a sus intereses y limita toda producción simbólica de las clases subordinadas. En una situación de culturas en interacción esto se complica pues cada grupo étnico trata de perpetuar sus valoraciones sociales, al tiempo que absorbe otras que toma como propias. Sin embargo, reproducir la cultura propia en una situación de dominación severa requiere de estrategias de resistencia y ocultamiento frente al poder. Scott considera que una de las funciones del discurso público es "dar una apariencia de unanimidad entre los grupos dominantes y de consentimiento entre los subordinados" (Scott, 2004: 81). Esto es más evidente cuando una clase social tiene un origen cultural diferente, cuando es una cultura subalterna. Grignon y Passeron opinan que, justamente, lo que permite que una cultura dominada mantenga cierta autonomía es la reproducción de sus códigos simbólicos propios:

> Vilipendiados por los intelectuales como «alienación» o por los militantes obreros como «resignación», no son menos reveladores de aquello que hace que una cultura dominada funcione todavía como cultura, es decir, como control simbólico de una condición social, independientemente de las relaciones desiguales que mantiene con otras culturas. Y aunque esta autonomía simbólica sea sociológicamente ilusoria, ya que supone la inconsciencia de las coacciones que sufre a través de una condición dominada (Grignon, y Passeron,1992:95).

La autonomía simbólica es una afirmación del pensamiento propio, frente al pensamiento ajeno, y el pensamiento ajeno se incorpora obligatoriamente por las relaciones de poder de subordinación. Sin embargo, el pensamiento de la cultura dominante con su actitud "monológica" no reconoce el pensamiento ajeno de la cultura subordinada, niega "la idea ajena" como objeto de representación. Bajtín afirmaba que en un mundo monológico "todo lo ideológico se desintegra en dos categorías, la primera de las cuales agrupa las ideas correctas y significativas, aquellas que se centran en la conciencia del autor y que tienden a formar la unidad de sentido de una visión del mundo. Estos pensamientos no se representan, sino que se afirman" (2012:118). La segunda categoría agrupa todo lo incorrecto y todo lo que se rechaza. De tal manera que las culturas dominantes se comportan frente a las culturas subalternas como sistemas cerrados que niegan el diálogo con la otredad, negando al subordinado toda capacidad de expresar su voz, de enunciar siquiera su pensamiento:

> Una percepción monológica de la conciencia prevalece también en otras esferas de la creación ideológica. Todo lo significativo y lo valioso se concentra siempre en torno de un centro que es su portador. Toda creación ideológica se percibe como la posible expresión de una sola conciencia, de un solo espíritu. Incluso cuando se trata de una colectividad, de una pluralidad de fuerzas la unidad siempre se ilustra mediante la imagen de una sola conciencia: el espíritu de la nación, del pueblo, de la historia, etc. (Bajtín, 2012:121).

El racionalismo europeo como cultura dominante, con su culto a una razón única y con su pretensión de una verdad universal, niega la posibilidad de coexistencia de otras formas de pensamiento, trata de imponer un discurso hegemónico que opaque la polifonía de culturas existentes. Otro ejemplo de monologismo son los nacionalismos que tratan de crear identidades cerradas ficticias, negando la diversidad de los elementos que lo constituyen internamente. Bajtín opinaba que una interacción esencial de conciencias es imposible de concebir con base en un monologismo filosófico (2012: 120). Por tanto, es imposible un diálogo libre entre dominados y subordinados.

El diálogo, es una comunicación simbólica entre dos partes. Para Bajtín (2012:309) las relaciones dialógicas son "relaciones (de sentido) entre toda clase de enunciados en la comunicación discursiva, cualesquiera dos enunciados confrontados en el plano del sentido (y no como cosas o como ejemplos lingüísticos) entablan una relación dialógica". Todo enunciado es una estructura de sentidos, la aceptación del sentido requiere la aceptación de la voz del otro. Un diálogo de sordos

es aquel en que ambas partes no escuchan. Pero el diálogo del poder pretende ser sordo en un solo sentido, pretende imponer su voz, pero no escuchar al otro, ser escuchado sin escuchar. El diálogo libre es precisamente lo que falta en el esquema de la comunicación de la subordinación. El diálogo no es posible cuando se le niega al otro el derecho de réplica, dentro de esta visión sólo existe el adoctrinamiento y la aculturación, o en su aspecto más benéfico un diálogo de tipo pedagógico, que es prácticamente unilateral, las voces locales son negadas y se imponen discursos ajenos voces autoritarias. La disidencia de opinión se coloca en los márgenes, en las áreas que el poder no tiene el control.

La palabra ajena aparece en Bajtín en el sentido "del otro en diálogo", en el sentido de la escucha de la voz ajena que siempre crea diálogos, sentidos simbólicos innovadores y agrega nuevos horizontes de experiencias. Este autor por ello concluye que "el proceso de formación ideológica del hombre es —bajo luz— un proceso de asimilación selectiva de las palabras ajenas" (Bajtín,1989:158). Pero esta selección, debería darse de manera "libre" no forzada pues los discursos de los individuos se desarrollan siempre en interacción con los enunciados individuales ajenos, para que la palabra sea intrínsecamente convincente debe ser consensuada no forzada. Las interacciones entre culturas, como textos colectivos en permanente diálogo o en discusión asimétrica, generan nuevos textos como resultado de la asimilación creativa de palabras ajenas, las subculturas son híbridos de ambos sistemas, los individuos que surgen de estos sistemas culturales son personas que están entre dos mundos, entre dos sistemas simbólicos permanentemente. El arte es una de las maneras posibles para crear un mundo simbólico autónomo, sea como individuo o como parte de un colectivo, por ello el arte puede convertirse en una forma de resistencia vital, el arte abre las puertas al diálogo.

Lo contrario al diálogo es la imposición del discurso, y esto sucede en el control cultural del grupo hegemónico sobre los subalternos. Grignon y Passeron (1992: 71) consideran que "la relación de dominación simbólica, es decir, las relaciones recíprocas que tienen los dominantes y dominados en relación con la exclusión (a lo que excluyen, a quienes los excluyen y aquello de lo que son excluidos) nunca es simétrica". Esta asimetría implica que la alternancia en los sujetos discursivos, no se realiza como en el diálogo real, como expresa Bajtín (2011:28) del orden natural del discurso "donde los enunciados de los interlocutores (compañeros de diálogo), llamados réplicas, se sustituyen unos a otros".

Esta falta del diálogo deriva de la intención del poder de implantar sentidos únicos, monológicos, todo lo que sea contrario al orden que pretenden imponer, atenta a sus intereses. Esto sucede en casos como la dominación colonial, un Estado autoritario, un Estado ultranacionalista, un Estado de excepción, etc. Lo que provoca en ciertas condiciones el surgimiento de un "discurso oculto" surja, y se reproduzca de manera clandestina o furtiva como reflexiona James Scott: "si la dominación es particularmente severa, lo más probable es que produzca un discurso oculto de una riqueza equivalente. El discurso oculto de los grupos subordinados, a su vez, reacciona frente al discurso público creando una subcultura y oponiendo su propia versión de la dominación social a la de la élite dominante" (Scott, 2004:53). Scott considera que en cuanto mayor sea la fuerza de dominación, el discurso público adquirirá una conducta ritualista, pues el ritual es una forma de mantener los significados, dentro de una comunidad de interpretación de manera no tan evidente y en cierta secrecía:

> Cuanto más grande sea la desigualdad de poder entre los dominantes y los dominados y cuanto más arbitrariamente se ejerza el poder, el discurso público de los dominados adquirirá una forma más estereotipada y ritualista. En otras palabras, cuanto más amenazante sea el poder, más gruesa será la máscara (Scott, 2004:26).

La actividad ritual de las culturas subordinadas puede entenderse por un lado como la manera de ejercer la reproducción simbólica, la autonomía sígnica, por otro como la manera de esconder los sentidos a los ojos de los extraños. Por otra parte, el ritual no es un signo aislado de la estructura social, sino por el contrario está fuertemente ligado a ella. Al respecto Volóshinov (2014:36) considera que "no existe un solo signo cultural que, al ser comprendido y conceptualizado, quedé aislado, sino que, al contrario, todos ellos forman parte de la unidad de una conciencia estructurada verbalmente. La conciencia siempre sabe encontrar una aproximación verbal hacia el signo". Además, la práctica de la ritualidad colectiva genera un fuerte sentido de *communitas.* Para Turner (1998) este término se refiere a un estado no estructurado en el que todos los miembros de una comunidad son iguales, lo que les permite compartir una experiencia común, generalmente a través de un rito de iniciación. El ritual por lo tanto es un centro simbólico de la implantación de modos conductuales. Al respecto Vogt antropólogo que dedicó muchos años a estudiar los sistemas rituales considera que:

> Los símbolos rituales contienen también una reafirmación periódica de un "sistema de significados". Pues, como con tanta elocuencia afirma Clifford Geertz (1965) los símbolos que se encuentran en los patrones culturales son a la vez modelos para y de la "realidad". Los símbolos no sólo proporcionan información, como un plano, para la ejecución correcta de comportamiento social y cultural en determinada sociedad, sino que también, como una gramática, proporcionan modelos de los procesos uniformados de creer, sentir y comportarse en una sociedad (Vogt, 1979: 25).

La ritualidad es un tema ideológico, que aparece acentuado socialmente. Los símbolos en el ritual ofrecen modelos ideales de comportamiento, modelos de información conductual colectivos, que fomentan la organización, en torno a los símbolos dominantes. Volóshinov expresa que el acento social de los temas ideológicos penetra también en la conciencia: "la conciencia individual se convierte en una suerte de acentos individuales, puesto que aquélla los absorbe y los hace propios, pero su origen no es la conciencia individual. El acento en cuanto tal es interindividual" (Volóshinov, 2014:46). Las prácticas simbólicas externas son interiorizadas y mantenidas vivas cotidianamente por los sujetos. Es muy importante el papel de la repetición de la vida cotidiana dentro de la reproducción de la cultura. Reproducir los enunciados vitales es reproducir la cultura. Esto es aún más importante en las relaciones internas de las culturas subordinadas, pues frecuentemente la vida familiar es el espacio de la reproducción de los códigos simbólicos, que las diferencian de las culturas dominantes. Este es el papel tan importante de la cultura popular como práctica autónoma simbólica, al respecto Grignon y Passeron opinan que:

> Se podría así partir de la oposición existente entre, por una parte, los elementos de la cultura popular que se pueden considerar «indígenas», en la medida en que se basan en «tradiciones de clase» y reenvían al funcionamiento interno de grupos relativamente cerrados como la familia o la aldea y, por otra, los consumos y los gustos de importación puestos recientemente al alcance de las clases populares por el desarrollo de la producción y la distribución masivas (Grignon y Passeron, 1999: 45).

La cultura popular es el espacio de resistencia de las clases subordinadas, pues mantienen aún el control en su reproducción. Volóshinov, con su perspectiva materialista, considera que para que un tema ideológico "forme parte del horizonte social de un grupo y suscite una reacción semiótico-ideológica, es necesario que dicho tema esté relacionado con los presupuestos socioeconómicos más importantes del grupo mencionado; es preciso que involucre siquiera parcialmente las bases

de la existencia material del grupo señalado" (2014:45). Los temas rituales en las sociedades agrícolas están ligados, con la estructura económica de subsistencia, la ritualidad agrícola, se liga con múltiples esferas de la vida cotidiana como la alimentación y la religión. Los temas rituales son temas que derivan de los presupuestos económicos vitales, de allí su importancia. Además, la incipiente autosuficiencia alimentaria de una sociedad agrícola coloca en una posición relativa de autonomía material y por lo tanto cultural, al subalterno frente al dominador, al no depender de él directamente para su subsistencia.

Más allá de la conexión con la vida económica, el ritual es un sistema de comunicaciones simbólicas, no exclusivamente verbales, que perpetúa temas identitarios vitales para el grupo. El ritual es realizado a través de acciones significantes, las acciones humanas también son enunciados plenos de sentido, las ofrendas, los depósitos, las danzas comunican signos no siempre verbales, que son complementados, por la ritualidad verbal, hay que ver las danzas rituales como un tipo especial de texto, más específicamente como un "*etnotexto*" concepto creado por Hugo Niño (1998)[32].

El *etnotexto* posee las siguientes características: primero se trata, ante todo de un relato; y como relato es una performance en cuya realización se opera una restitución de procesos de conocimiento, como performance, implica un alto grado de ritualización, tanto en el plano de su adquisición-transmisión, como en el de la interpretación, segundo su autoridad depende de la comunidad, tercero se aparta de la idea occidental de literatura, no se muestra como un texto de lo imaginado como artificio, sino de lo conocido, pues su estética no es exclusivamente verbal, sino total, cuarto dispone de una estilística que pasa por lo verbal, pero que se configura realmente en su performance y en su capacidad de procesar conceptos (Niño, 1998).

Los etnotextos no son ajenos a los procesos dialógicos, por lo contrario, son siempre el resultado de diálogos colectivos, son un texto producto de un autor colectivo. Bajtín (2012: 371) considera que: "el diálogo no es la antesala de la acción, sino que es la acción misma, ser significa comunicarse dialógicamente. Cuando se acaba el diálogo acaba todo". Cuando el diálogo público

[32]Véase: "El etnotexto: voz y actuación la oralidad" de Hugo Niño, en la Revista de crítica literaria latinoamericana, 1998.

se cierra, por las presiones del poder dominante, el subalterno busca otros cauces, la burla el chisme, los rumores, constituyen enunciados clandestinos que se expresan a espaldas del opresor:

> Existe un tercer ámbito en la política de los grupos subordinados, que se encuentra estratégicamente entre los dos primeros. Se trata de una política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores. En esta definición caben perfectamente los rumores, los chismes, los cuentos populares, los chistes, las canciones, los ritos, los códigos y los eufemismos: en fin, buena parte de la cultura popular de los grupos subordinados (Scott, 2004: 43).

Cuando el poder limita de tal manera el diálogo de los subordinados, surgen frecuentemente manifestaciones clandestinas, que se transmiten indirectamente. Una de las estrategias de resistencia simbólica para Grignon y Passeron, es "la inversión de los valores dominantes que es un proceso que se enfrenta a la acción de dominación simbólica" (1992:109). La inversión simbólica coloca en el centro de los valores positivos a la cultura subalterna, y todo lo negativo se le atribuye simbólicamente al dominador. El proceso de resistencia en determinados momentos puede manifestarse, tornarse de un discurso oculto a uno público. Donde el proceso creativo de un pueblo se vuelca a crear una imagen simbólica positiva de sí mismo a través del arte, como un acto de resistencia. Este es el apartado que trataré a continuación.

1.3 El proceso creativo, como refracción del diálogo

El proceso creativo es una refracción interna del diálogo colectivo, un discurso que añade siempre nuevos elementos a lo ya existente. El proceso creativo por tanto se vuelve parte fundamental de los discursos de resistencia puesto que crea nuevos imaginarios,[33] espacios simbólicos donde se

[33]Castoriadis expresa sobre el imaginario: "Toda sociedad crea su propio mundo, creando precisamente las significaciones que le son específicas (…) El papel de estas significaciones imaginarias sociales, su "función" usando este término sin ninguna connotación funcionalista- es triple. Son ellas las que estructuran las representaciones del mundo en general, sin las cuales no puede haber ser humano. Estas estructuras son cada vez más específicas: nuestro mundo no es el mundo griego antiguo, y los árboles que vemos más allá de esas ventanas no protegen, cada uno, a una ninfa, simplemente es madera, esa es la construcción del mundo moderno. En segundo lugar, ellas designan las finalidades de la acción, imponen lo que hay que hacer y lo que no hay que hacer, lo que es bueno hacer y lo que no lo es: hay que adorar a Dios, o bien hay que acumular las fuerzas productivas -en tanto que ninguna ley natural o biológica, ni siquiera física, dice que hay que adorar a Dios o acumular las fuerzas productivas. Y, en tercer término, punto tal vez más difícil de delimitar, ellas establecen los tipos de afectos característicos de una sociedad". (Castoriadis, 1997, p. 158) Bustamante, L. A., & Lesta, M. L. (2022). Marcos teóricos y metodológicos para el abordaje de Imaginarios y Representaciones Sociales. Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales, 12(2).

puede vivir alejado de la dominación. Es vital para la resistencia crear espacios donde se pueda ejercer el acto creativo apartado del poder. James Scott considera en este sentido que:

> El grupo subordinado debe crear espacios sociales que el control y la vigilancia de sus superiores no puedan penetrar. Si queremos entender el proceso de desarrollo y codificación de la resistencia, resulta indispensable analizar la creación de esos espacios sociales marginales (Scott, 2004:147).

Uno de estos espacios marginales es la estética y el arte, donde se reproducen valores simbólicos importantes para las culturas subalternas. El discurso creativo es algo más que un simple reflejo del lenguaje externo, el proceso creativo une la expresión sígnica interior con la exterior, añadiendo nuevos elementos a la realidad que refracta desde la subjetividad individual. El arte y la estética de resistencia pretenden transformar paulatinamente las condiciones externas, mediante un enunciado en rebeldía simbólica, sea en forma abierta o deliberadamente de manera encubierta.

El lenguaje estructura nuestra comprensión del mundo y es fundamento de toda expresión creativa de un texto. Sin embargo, el texto se desprende más allá de los límites del lenguaje verbal, se revela en imágenes, acciones, formas concretas, rituales, danzas, es decir se manifiesta de alguna manera externamente. Todo significado es potencialmente susceptible de ser objetivado a través de distintas formas de representación. El texto interno, al ser objetivado externamente toma necesariamente estructuras de afuera, por esto es susceptible de ser interpretado por los otros, puesto que el texto recoge códigos y formas colectivas. Volóshinov describe el proceso de la siguiente manera:

> En realidad, lo interno, al convertirse en lo externo, al expresarse hacia afuera, cambia. Está forzado a apropiarse de un material externo que posee sus propias leyes, ajenas a lo interno. En el proceso de esta asimilación del material, de su superación, de su transformación en un recurso pasivo de la expresión, lo vivenciado y expresado se transforma por sí mismo y se ve obligado a aceptar un cierto compromiso (Volóshinov, 2014: 149).

Los artistas toman símbolos y estructuras del mundo externo para expresar su mundo interior y su pertenencia a una comunidad. Bajtín (2011:51) considera que: “la expresividad no pertenece a la palabra misma, considera que esta se origina en el punto de contacto de la palabra con la situación real”. La expresividad se da en la conexión del enunciado con el contexto, a través de la valoración del destinatario del diálogo; todo enunciado espera siempre una respuesta, una concreción. La

recepción es parte de un proceso dialógico. La cultura es un sistema basado en el diálogo, los sujetos inmersos en la cultura la construyen a través del intercambio de enunciados, recrean a la cultura a través de producir, interpretar y crear nuevos textos.

Los textos artísticos son especiales, porque unen las imágenes provenientes de las estructuras sociales, con la vida psíquica del individuo. Por ello el arte tiene el potencial de incidir en la realidad, añade la personalidad particular del autor, y reflexiona sobre las circunstancias sociales. En el arte se espera suscitar una reacción emocional, el destinatario final de este diálogo estético es frecuentemente otro artista, que genera una nueva imagen como resultado de la primera. La frase popular "el arte viene del arte" ejemplifica correctamente la idea del diálogo colectivo, realizado a través del tiempo. Los textos artísticos son formas simbólicas de estatus especial que requieren de un tipo particular de recepción, pues son reflejo de un autor.

El enunciado es reflejo de la intención expresiva de la conciencia del autor, reflejo de su diálogo interno, el enunciado es un espejo que permite contemplar al otro y, el arte es un reflejo con el que podemos acercarnos a la conciencia del autor como afirma Bajtín (2012). Los enunciados como objetos polimorfos pueden adoptar múltiples temas, múltiples formas estilísticas, distintos géneros de expresión. Bajtín considera que existen ciertos géneros que son propicios para expresar esta conciencia individual. Los géneros artísticos como la literatura, la poesía y la pintura, han conseguido una independencia paulatina y relativa de otras estructuras sociales. A pesar de que en las culturas subordinadas frecuentemente el arte ha sido reducido en su libertad temática por presiones de la cultura dominante, son cruciales en los procesos de resistencia pues permiten subvertir las narrativas dominantes.

James Scott (2004: 204) muestra la importancia de la inversión de las narrativas dominantes de la imaginería popular, al afirmar que: "tradiciones como la de los grabados del mundo al revés representan la parte pública de la réplica —la contracultura en un sentido literal— al discurso dominante de la jerarquía y la deferencia. Si en algunos casos parecen muy discretas o ambiguas, se debe a que, para llegar a ser públicas, necesitan adoptar formas evasivas". El arte étnico, a través de la repetición de la tradición, mantiene la afirmación de la importancia de la propia cultura frente a la ajena, lo cual supone un acto de rebeldía encubierto frente a las formas que el poder impone, esto es: una contracultura, que a nuestros ojos aparece como subordinada. El arte contemporáneo

actual ha conseguido cierta autonomía expresiva, que propicia que los creadores tengan márgenes más amplios para la expresión individual. El texto artístico refleja, o *refracta* las estructuras objetivas sociales, y por lo mismo hace visibles las estructuras de subordinación y los procesos de resistencia.

El arte crea estructuras imaginarias alternas, estructura sus propias reglas, crea sus propios mundos, por eso el acto de creación siempre tendrá un potencial subversivo, crea nuevas realidades que potencialmente cuestionan o transgreden lo establecido, al crear un orden imaginario. Toda creación expresiva siempre está dirigida a alguien, se dirige a la respuesta de otros. Hay que decir que en el arte subalterno hay dos opciones básicas de dirección del enunciado, una hacia al interior de la propia cultura usando códigos compartidos, reafirmando los valores grupales y la otra hacia al exterior, presentando modelos ideales, y expresando disidencia o aceptación del poder.

Las obras literarias y las imágenes artísticas son enunciados dirigidos a públicos específicos, esperan generar una reacción, aceptación, rechazo, o por lo menos captar la atención. Solo el arte contemporáneo frecuentemente elude la intención comunicativa, y aun con ello provoca una reacción. El enunciado siempre se dirige a alguien, incluso cuando sea solamente para el mismo emisor, en un acto de habla individual, sin la intención de alcanzar un público (el yo-yo) del que hablaba Yuri Loman (1996). Sin embargo, una vez libre, el enunciado por más íntimo que sea, genera una reacción. Esta individualidad considera Volóshinov (2014), ha sido pulida por las reacciones y réplicas, por la negación o el apoyo de un auditorio social específico.

En el arte subalterno, el apoyo de la comunidad está por encima de la degradación o el apoyo del poder de la cultura dominante, sin embargo, frecuentemente el artista étnico busca como aliados a ciertos sectores críticos de la sociedad dominante. La expresión simbólica del subalterno se caracteriza por una oposición entre nosotros y ellos, pretende afirmar el orden simbólico propio, frente al ajeno en un acto de desafío. James Scott (2004: 232) considera que: "la lógica del desafío simbólico tiene, pues, una enorme similitud con la lógica de las formas cotidianas de resistencia. Por razones de prudencia, discreción y protección, esos desafíos normalmente se presentan como negaciones, por decirlo así, de cualquier impugnación del orden material o simbólico". Es por ello por lo que el arte étnico gusta de reflejar la vida cotidiana y ritual, pues es la afirmación a través de la imagen artística, de un orden propio, de una singularidad, que lo diferencia frente a los otros.

La individualidad creativa, está ligada a la existencia de un auditorio colectivo, que redefine las formas y recibe los textos. El texto se dirige siempre a otros, pero los textos de los objetos artísticos tienen una particularidad; primero se dirigen a su creador, el cual es el primer receptor de la obra, el primero en enjuiciar y modificar su sentido en caso de ser necesario, el primer testigo de la objetivación externa de la realidad interna es el creador mismo. Por ello el enunciado artístico, tiene mucho que ver con los discursos íntimos, como expresa Bajtín: "está impregnado de profunda confianza hacia el destinatario, hacia su sensibilidad, su delicadeza y la buena intención de su comprensión de respuesta. En esta atmósfera de profunda confianza, el hablante deja a la vista lo más profundo de su ser" (2011: 62). En el arte de contenido libre, encontramos evidenciada la subjetividad del autor, aunque ajustada a los marcos de la época, en el arte siempre aparece algo de la personalidad individual que va más allá de lo establecido colectivamente.

¿Pero qué permite la interpretación del texto o de una imagen artística? Lo que permite la interpretación del texto está ligado al polo que conoce el lector, (en el caso del arte visual el espectador), y en palabras de Bajtín a todo "lo dado" al lenguaje, a los aspectos culturales o sociales, es decir a el contexto del texto. La interpretación de un texto depende de su conexión con otros textos, previamente conocidos. En el otro polo de interpretación se incluye la subjetividad del lector, el conjunto de experiencias vivenciales, que se proyectan como reflejo o eco dialógico, de las experiencias descritas por el autor.

En el estudio del arte visual desde la perspectiva del texto, es posible aprovechar las propuestas teóricas del estudio de la recepción, es decir el estudio de la manera en que el público recibe las obras literarias, que surgió en la escuela de Constanza en Alemania[34]. La teoría *de la recepción iniciada* por Hans Jauss considera que esta trata de:

> un análisis de la experiencia literaria del lector o —si se quiere— de una sociedad de lectores del presente o de una época pasada debe comprender los dos lados de la relación texto-lector —es decir, el efecto como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la recepción como elemento

[34]Jauss, considera que: "la historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras" (Jauss, 1987: 59).

de esa misma la concretización condicionada por el destinatario— como proceso de mediación o fusión de dos horizontes (Jauss,1987:77).

La teoría de la recepción da importancia a la interpretación del lector, en relación con su posición frente al texto. La teoría de la recepción se apoya en una visión sociológica, que concibe al texto, como reflejo de la estructura social. Por contraparte la escuela de la recepción corroboró que las estructuras literarias, tienen sus propias reglas que no siempre coinciden con las sociales. Podemos comparar como estructuralmente se asemejan entre sí (en cuanto a forma y no contenido) la teoría de la recepción y la definición de Thompson de cultura. Ello se debe a que derivan de ideas similares; la metáfora del texto y la de estructura social. Ambas propuestas, la literaria y la cultural, utilizan la idea de texto en análisis que coinciden en la importancia de comprender el hecho aislado en un contexto estructurado socialmente y condicionado históricamente[35].

Estas tomas de postura frente al universo de sentidos posibles son más claras en el arte étnico, las ofertas de significados vienen determinadas por marcos culturales concretos. El trabajo del investigador del arte étnico es seleccionar las ofertas de significados usadas por el artista dentro de la cultura específica en que trabaja. Las teorías semióticas y de análisis literario que influyeron en la conceptualización de la cultura como texto, muestran a la cultura como un complejo de sistemas semióticos, como reconoce Julieta Haidar: "desde esta perspectiva la cultura se constituye por un complejo funcionamiento de sistemas semióticos, en cada uno de los cuales convergen en mayor o menor grado una -multiplicidad de códigos" (Haidar, 1994:119). Estas posturas semióticas interpretativas de la cultura se han extendido, a la sociología, la antropología, y a otras disciplinas como el arte y el diseño, donde son fundamentales. Es viable usar ciertas estructuras metodologías obtenidas de los análisis de los textos literarios, para abordar la interpretación del arte visual étnico.

Propongo utilizar el concepto de recepción de un texto, de manera inversa para abordar mi investigación, describiendo a la cultura como un conjunto de textos y a el creador artístico local como el receptor, que a través de la interpretación de los textos de su cultura crea

[35]Al respecto Zimmermann explica que: "La estética de la recepción, por otra parte, destruye el marco heredado, al asignar al texto literario un estatuto especial. El texto literario se caracteriza, en este sentido, por el hecho de que «ofrece tomas de postura frente al universo constituido por él mismo», es decir, constituye significados. Consecuentemente, ya no hay ningún significado fijado, disponible en todo momento, sino sólo estructuras, dentro de las cuales hay que determinar significados concretos. En sentido estricto, la ciencia literaria no debe ya ocuparse de interpretaciones de las obras, sino del análisis de ofertas de significados" (Zimmermann, Bernhard, 1987: 36).

Nuevos enunciados artísticos. Es decir, tomar en cuenta la relación texto-lector en la producción de nuevos significados de la cultura[36].

Descifrar un texto de manera correcta, requiere del conocimiento de ciertos códigos culturales y experienciales relacionados con el contexto. Un acto cultural puede registrarse e interpretarse en base a otros textos culturales para descifrar su significado. Un texto del cual no se tiene el código de interpretación no es legible, por tanto, se convierte en una especie de "no-texto" un objeto indescifrable al que por su incomprensibilidad puede atribuirse cualquier significado de una manera casi arbitraria. De la misma manera que el texto, un enunciado cultural tiene relación directa con la estructura social, aunque tiene sus propias reglas que no siempre coinciden con la estructura social. Al respecto, la teoría de la recepción de Zimmermann piensa que:

> Una teoría de la recepción fundamentada sociológicamente tiene que analizar cómo se ensamblan estructuralmente la estructura social y la estructura social de la literatura, y descubrir las condiciones de las estructuras de recepción de cada estrato. Los resultados obtenidos hasta ahora en la investigación sobre la comunicación de masas recomiendan no suponer a priori, en este análisis, que son idénticas la estructura social y la estructura social de la literatura y considerar críticamente la objeción que planteó Grimminger de que, en la época de la comunicación de masas, haya que «juzgar como conclusión errónea que estos estratos literarios tengan un correlato idéntico en los sociales (Zimmermann, 1987: 47).

Muchos de los enunciados estéticos de las culturas actuales son fragmentos, retazos, de otros sistemas culturales, inmersos en los sistemas sociales dominantes, estos textos provienen de estructuras simbólicas distintas, son correlatos diferentes a los hegemónicos, por lo tanto, no siempre coinciden del todo con las estructuras sociales del presente. Como es obvio el poder trata de colocar estos textos bajo su control, definiendo sus sentidos, describiendo el texto subalterno dentro de sus propios horizontes de interpretación y de sus intereses de clase.

[36]Wolfgang Iser, describe la teoría de la recepción, en el sentido de la interacción texto-lector: "por esta razón, una descripción de la interacción entre texto y lector debe ser referida primariamente a los procesos constitutivos; en donde el texto se experimenta en la lectura. Tal experiencia es siempre previa a todo significado atribuido a las obras literarias, puesto que aquél se fundamenta en éstas. El hecho de descifrar el significado supone despertar la conciencia de los actos de los que brotan nuestros juicios sobre el arte, y cuyo descubrimiento radica en su experiencia" (Iser, 1987:46).

La recepción de un texto implica siempre la vivencia de una experiencia de tipo estético. La recepción implica, por un lado, la experiencia de lectura[37], que recrea el diálogo, acciones o vivencias descritas en el enunciado, y por otra la de las experiencias previas del lector, que reflejan o sustituyen las experiencias recreadas por el autor. Contemplar el arte étnico desde los marcos de la cultura local, es partir de lo colectivo hacia lo individual. Iser, Wolfgang advierte que el lector convierte en un enunciado el texto, solo con estas condiciones:

> El lector sólo puede convertir en habla un texto —es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra— en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Esta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas (Iser, 1987:45).

La interpretación del arte parte de los marcos culturales en los que estamos inmersos, de nuestras propias referencias y de experiencias previas, el problema ocurre cuando tratamos de interpretar el arte de otra cultura distinta a la nuestra, pues no compartimos los mismos marcos vivenciales y los horizontes de interpretación. Volóshinov afirma por otra parte que: "no es la vivencia la que organiza la expresión, sino por el contrario, es la expresión la que organiza la vivencia, le da por primera vez una forma y una determinación del sentido (Volóshinov, 2014:136). De la forma que sea, la vivencia o expresión como fuente primaria de sentidos, siempre será de carácter sígnico. Un aspecto fundamental para entender el proceso creativo es que la vivencia no puede separarse de la expresión. Estos dos aspectos constituyen un aspecto fundamental, a la hora de interpretar los textos generados por otros.

La experiencia de lectura está condicionada en parte por la posición del receptor en relación con el texto. El concepto de recepción del texto o del enunciado, fue esbozado por Bajtín desde años antes que surgiera la escuela de la recepción en Alemania. Bajtín afirma que el texto como reflejo del enunciado, presupone una respuesta, que antecede la reacción del lector, y es sustituto del receptor del diálogo en la vida real. Todo texto espera una respuesta, no se dirige al vacío, el escritor redacta para un público, o para destinatarios específicos, el pintor elabora sus cuadros para ciertos

[37]Bajtín considera que: "si esta oración está inmersa en un contexto, resulta que adquiere tal plenitud de su sentido únicamente dentro de este contexto, es decir dentro de la totalidad de un enunciado completo, y lo que puede ser contestado es este enunciado completo cuyo elemento significante es la oración" (Bajtín, 2012: 273).

espectadores. Los textos son réplicas de las estructuras dialógicas, y por ello reflejan las estructuras comunicativas sociales.

El escritor valora cada enunciado debido a su expresión interior, y debido al público que espera que reciba el mensaje, de igual manera lo hace el artista visual. Jauss busca en las expectativas del lector la clave de la interpretación: "el proceso «en el que la recepción pasiva de lector y crítico se transforma en la recepción activa y nueva producción de autor» está mediatizado, en la teoría de la estética de la recepción, por un sistema de normas de expectación objetivadas: el horizonte de expectativas" (Zimmermann, 1987:41). Las expectativas de análisis de un acto de una cultura especifican estarían dadas, por la posición del espectador, en la relación dominador-dominado, cultura hegemónica-cultura subalterna, y de su posición en relación con estos dos horizontes culturales, esto es lo que determina en mayor medida, la posición interpretativa, otros factores por supuesto pueden influir, como: la clase social, el género, el estatus, etc. El horizonte de expectativas que utilizamos al analizar un producto estético de una cultura ajena, parte de las categorías y clasificaciones estéticas, aprendidas en el marco cultural al que pertenecemos. En el caso de la crítica literaria dice Jauss que este horizonte determina la comprensión del mundo: "la exigencia de buscar la experiencia literaria del lector allí donde ésta «entra en el horizonte de expectativas de su práctica vital, preforma su comprensión del mundo, y, con ello, incide también en su comportamiento social" (Jauss, 1987:76).

En el caso del arte producido por las culturas subalternas, la crítica proveniente del grupo dominante refleja esa visión del mundo, que es el horizonte cultural de dominio. Aunado a eso hay que agregar otros factores, que complican un estudio de este tipo; el hecho de que las imágenes son textos visuales, y de que los creadores se valen de la incertidumbre interpretativa que es capaz de producir lo visual, pues la imagen tiene el potencial de generar polisemias, lo que amplía las posibilidades de interpretación. Este potencial de ambigüedad para las culturas subalternas es el disfraz perfecto para ejercer la crítica frente al poder de manera sutil o abierta sin ser perseguidos.

Comprender una imagen desde una posición específica, es ver el mundo desde una óptica particular y rechazar otras posibles. Aun así, leer una obra, un texto es adentrarse a la conciencia del autor, aunque sea con el simulacro de la proyección de uno mismo sobre el otro, al respecto Bajtín expresa: "el ver y el comprender al autor de una obra literaria significa ver y comprender la otra conciencia, la conciencia ajena con todo su mundo, es decir, comprender al otro sujeto. Dentro de

una explicación actúa una sola conducta y un solo sujeto; dentro de una comprensión actúan dos conciencias y dos sujetos" (Bajtín, 2012:302). Por ello es por lo que el estudio del arte étnico constituye una ventana inapreciable para acercarse al pensamiento de los pueblos, representa un espacio único para visibilizar los imaginarios colectivos y las conciencias de los autores de las obras.

Sin embargo, el riesgo que se tiene al abordar un estudio del arte producido desde la otredad es justamente la lejanía de los marcos culturales, que pueden falsear la interpretación, como refiere Bajtín sobre la lectura de la novela:

> a veces, cuando tiene lugar una lectura no artística de una novela por personas de poca cultura, la percepción artística es sustituida por una ilusión, pero no se trata de una ilusión libre, sino predeterminada por la novela; es una ilusión pasiva, y entonces sucede que el lector se identifica con el protagonista, se abstrae de todos sus aspectos conclusivos y, ante todo, de su aspecto exterior, y vivencia la vida del protagonista como si fuera la suya propia (Bajtín, 2012:34).

Bajtín usa el término de "cultura" en este caso en el sentido de "educación", por otra parte, en el sentido antropológico cualquier persona posee una cultura independientemente de su formación. Sin embargo, lo que se refiere aquí, es que desde una perspectiva "poco informada" del contexto en que se genera el texto se puede derivar en una opinión de tipo prejuiciosa, que solo atienda a los valores de interpretación más inmediatos y obvios. Una percepción así es solo de tipo proyectivo, cree ver en el otro, los propios valores interiores, positivos o negativos adjudicándose a lo contemplado. El poder generalmente enjuicia al subordinado como inferior, eliminando casi cualquier juicio de tipo positivo, es por ello incluso que, al arte subalterno, le es negado por la crítica hegemónica, el derecho incluso a ser clasificado como arte. Esta postura se debe eliminar gradualmente al realizar una investigación prolongada sobre el arte, de corte antropológico buscando sumergirse en los marcos culturales de interpretación locales. Además, hay que considerar que las lecturas de los textos artísticos, si bien generalmente están creadas para interpretarse de acuerdo con marcos culturales específicos, son parcialmente abiertas a la

interpretación subjetiva libre. Al respecto Iser Wolfgang considera que los conceptos estéticos son conceptos abiertos[38], que trascienden las características del marco de referencia existente.

Los textos artísticos de las culturas subalternas no están ligados a un pasado estático, por el contrario, los elementos de la tradición están interpretados de manera libre y de manera contemporánea conteniendo múltiples hibridaciones y contradicciones semánticas. La metáfora de texto extendido se revela pertinente para abordar la investigación de los mecanismos de creación de los artistas locales, insertos en culturas específicas, en relaciones de subalternidad. El arte local es en momentos reflejo de los procesos de resistencia simbólica de un pueblo. La cultura es la fuente simbólica de la que emanan los códigos de interpretación y de representación. Los individuos recurren a ella, como reafirmación de lo propio sobre la imposición de la cultura hegemónica. Entender las estructuras dialógicas, que permiten el diálogo cultural es de vital importancia para entender las estructuras de significación. La posibilidad de construir una relación diferente entre culturas debe partir del diálogo, del acercamiento con el otro, en este sentido estudiar sus imaginarios y sus formas de resistencia simbólica contribuye a este acercamiento. Significa la ruptura del monologismo cultural y la apertura a la heteroglosia, al diálogo permanente y polifónico con la diversidad de actores sociales que construyen las culturas con su interacción.

[38]Iser, al respecto plantea que: "los conceptos estéticos no se encuentran orientados según definiciones estrictas, puesto que son capaces de desarrollar su capacidad funcional, de manera adecuada, sólo cuando se liberan de la rigidez del concepto. Esto quiere decir que los conceptos estéticos deben ser conceptos abiertos. Un concepto es abierto cuando las condiciones de su aplicación son enmendables y corregibles, es decir, si puede imaginarse o asegurarse una situación o un caso que exijan algún tipo de decisión por nuestra parte de extender el uso del concepto para abarcarlos, o de cerrar el concepto e inventar uno nuevo para hacer frente al nuevo caso y sus nuevas propiedades" (Iser, 1987 :53).

PARTE II. RESISTENCIA IDENTITARIA, ARTE Y ESTÉTICA EN EL ESTADO DE GUERRERO

2. ¿Qué es el arte? Incertidumbre de las definiciones contemporáneas de arte y estética

El arte es una actividad muy importante para diversas culturas alrededor del mundo, como expresa Howard Morphy (2020) en el libro *The anthropology of art,* donde afirma que el arte es parte esencial de la mayoría de las sociedades, su estudio además proporciona información valiosa sobre las culturas, permite comprender la acción creativa, revelando cómo las personas conceptualizan su vida cotidiana, creando representaciones del mundo, además, el arte se utiliza frecuentemente en contextos, marcos rituales y escenarios políticos. Pero cabría plantear la pregunta ¿Qué es el arte? o más bien ¿Quién o quiénes definen qué es el arte? Diversas voces consideran que en el presente la incertidumbre es lo que aglutina a la comunidad académica y a artistas y críticos frente a la incógnita de definir ¿Qué es el arte? Tal pregunta ha sido reemplazada por la de: ¿En qué momento se debe llamar algo arte? García Canclini (2020) considera que los cambios radicales en el capitalismo y la globalización han dejado a la economía, la antropología y la sociología en una situación incierta para responder a esta pregunta, sin una definición clara de sus objetos de estudio, ni con criterios sólidos para la investigación. García Canclini (2020) considera que el concepto de arte se encuentra en una situación de falta de enfoque, ya que los intentos de organizarlo mediante prescripciones estéticas o teorías apenas son efectivos, considera que los filósofos y científicos sociales no han desarrollado conceptos epistemológicamente convincentes que puedan aplicarse universalmente, lo que dificulta su utilidad para artistas, políticos o movimientos sociales. La teoría se ha visto avasallada por múltiples expresiones estéticas que aquí y allá se presentan y afirman como formas de arte, ante tal panorama pareciera de pronto que ya no puede existir una definición universal para el concepto de arte[39]. El arte occidental actual se ha vuelto tan diverso, múltiple y polifacético, que parece difícil establecer una definición monolítica de lo que puede denominarse arte, ya que sus límites son cada vez más difusos. Este panorama se hace más complejo cuando se incluye la perspectiva multicultural, cada cultura del mundo tiene expresiones estéticas diversas, que pueden reconocerse como arte, pero

[39]Canclini afirma que: "El arte de repente se volvió "sin enmarcar" porque, como veremos, los intentos de organizarlo en términos de prescripciones estéticas o una teoría sobre la autonomía de los campos (Bourdieu) o de los mundos (Becker) apenas funcionan. Los filósofos o científicos sociales tampoco tienen conceptos epistemológicamente convincentes de categorías de análisis universalizables para proporcionar a artistas, políticos o movimientos sociales" (García Canclini, 2020: II).

muchas de sus manifestaciones no encajan siempre en los criterios del concepto occidental de lo "artístico".

Por ello la definición de arte es ahora, más que nunca, una cuestión relativa y problemática, Hatcher (1999) desde la antropología plantea la pregunta: ¿Qué es el arte? afirmando que, en el campo del arte étnico, otrora denominado "arte primitivo", la discusión ha pasado de las consideraciones de poner el enfoque en la palabra "primitivo" a la palabra "arte", argumentando que el problema central está si el uso de la palabra "arte" es etnocéntrico o no, cuestionando si el término debe aplicarse a las actividades de los pueblos que no tienen tal palabra, y se pregunta entonces cómo debe definirse. Debemos cuestionar también porque el arte étnico actual fue catalogado como "primitivo" o arcaico, si su producción se realiza en situaciones tan contemporáneas como las que vivimos. Esta definición de "arte primitivo" (casi fuera de uso), revela el intento de jerarquizar y clasificar el arte mediante esquemas de estadios evolutivos, que van desde una supuesta "barbarie" hasta la "civilización". El problema radica en que el término *arte* es un concepto originado en cierto momento histórico de occidente y por lo tanto no es universal, ignora las particularidades de cada época y cultura. La principal confusión según Hatcher, radica en el hecho de que el arte no parece ser un fenómeno, sino un concepto, y al ser un concepto no tiene un referente objetivo, por lo que no se puede decir lo que es o no es, sino solo lo que el usuario quiere decir con el término (Hatcher, 1999). Es necesario reflexionar sobre las definiciones del concepto de arte, y cuestionar el por qué se han hecho dominantes, buscando el término que más se adecue al propósito del estudio del arte étnico.

J. Wolff (2021) argumenta que el concepto de "arte" es siempre histórico y contingente, lo asocia fundamentalmente con un juicio de carácter estético, considera que se puede argumentar que, a pesar de que tanto el concepto de "arte" como su discurso crítico son influenciados por la historia y las circunstancias específicas, las obras de arte que suelen recibir valoraciones positivas de parte de la crítica, se consideran que poseen cualidades "universales o trascendentales" que explican su perdurabilidad a lo largo del tiempo, su atractivo se supone va más allá de su origen social y geográfico, en contraste, otros objetos, catalogados como "no arte" debido a procesos y criterios específicos, según Wolff carecen de estas cualidades. Desde esta perspectiva, el juicio crítico, aunque relativo y condicionado, podría considerarse como correcto y objetivo (Wolff, 2021). Esta sería la perspectiva occidental del concepto de arte, la que considera que existe un juicio "correcto",

“válido” y “verdadero” el cual deja fuera formas estéticas que no entran en las supuestas formas “universales” del arte.

La valoración estética de la que habla Wolff es claramente de carácter eurocéntrico, juzga bajo sus propios parámetros los objetos de otros pueblos. Este planteamiento supone que hay cualidades inherentes a las cosas que permiten clasificarlas como arte, frente a otros que no las poseen, este tipo de definiciones ignoran la importancia de preguntarse quienes tienen el estatus adecuado para emitir el juicio de que algo es o no arte. Las figuras de autoridad que emiten el juicio estético son quiénes en realidad determinan la clasificación, y no las cualidades de los objetos mismos. Cada concepto de arte opera de manera distinta, como un sistema semiótico que excluye o acepta ciertas características, por lo tanto, objetos de diversas cualidades, entrarán o no respectivamente en cada clasificación.

Por ejemplo Fillitz, T. y Van Der Grijp (2018) definen el arte como: "todos los artefactos que cualquier ser humano en cualquier lugar hayan considerado de interés visual primordial"; esto los lleva a considerar que hay que tratar a todas las formas de arte por igual y a no centrar la historia del arte en Europa, desde esta postura el enfoque de arte mundial, debe considerar variables como el entorno, la tecnología, los materiales y los sistemas socioculturales en que están inscritos, su estudio propone combinar disciplinas como la historia del arte, antropología, arqueología, psicología y más. Conceptos de arte como los de Fillitz, T. y Van Der Grijp fueron utilizados para seleccionar objetos de las colecciones de arte étnico de diversos museos nacionales alrededor del mundo. Habría que cuestionar si este “interés visual primordial” de los pueblos del pasado coincide con el de los curadores de las colecciones de arte del presente. Lo relevante de los planteamientos antropológicos sobre el arte es que dejan de centrarse en la cultura europea, abriendo el camino a la multiculturalidad y a la interdisciplina en el estudio de los objetos artísticos.

Habría que plantear entonces: ¿cómo reconocer y diferenciar lo que es arte en una cultura ajena sin recurrir a los parámetros de la propia cultura? Para Hatcher (1992) el estudio antropológico del llamado "arte primitivo", se ha centrado en la preservación de formas artísticas en peligro de extinción, a menudo sin considerar su contexto cultural, para evitar esto propone comparar los productos artísticos y las teorías de los artistas a través de la estética comparativa y de la etnoestética.

El estudio del arte étnico en un presente atravesado por múltiples circunstancias e influencias no debe partir de la idea de que las culturas permanecen estáticas en el tiempo. El campo actual del estudio de la antropología del arte abarca desde la producción tradicional vinculada a la ritualidad, la producción artesanal, hasta la producción estética de las manifestaciones urbanas del presente, como el *graffiti* y el *street art*. La diferencia estriba en que la estética de las comunidades tiene una historia particular resultado de múltiples interacciones producto de sucesos de tiempo largo, que la hacen diferente de nuestro condicionamiento estético actual.

En relación con el enfoque estético Grebe (2017), plantea que el arte no es exclusivo de las culturas desarrolladas, y considera que desde el punto de vista de la estética el arte implica un goce universal. Además, afirma que el arte es una expresión estética trascendente, la cual no se limita a sociedades o culturas complejas; si no que abarca a todos los grupos humanos, incluidos los considerados tradicionales, por tanto, considera que la esencia de una obra de arte radica en la intención de generar una respuesta estética, planteando que la definición de arte por lo tanto tiende a ser relativa (Grebe, 2017).

El uso de formas estéticas para provocar una respuesta sensorial humana es el elemento común a todas las formas de arte, de cualquier época y lugar. Si bien la intención de un objeto estético es generar un estímulo particular, la recepción e interpretación de este estímulo está mediado por la cultura de quien lo recibe. Por ello Grebe (2017) propone que el enfoque etnoestético promueve que se estudien las expresiones artísticas de cada cultura, considerando las perspectivas individuales y las influencias de sus contextos socioculturales, en lugar de aplicar una escala de valores occidentales externos. De esta manera se desplaza la importancia de definir conceptos tradicionales como "lo bello," "lo sublime," y "lo feo" que solían ser centrales en la estética convencional.

La discusión teórica de la etnoestética no ha estado exenta de la inquietud por lo bello, hay corrientes antropológicas que la conciben como el estudio de los conceptos de belleza en sociedades no occidentales, (Van Damme, 1996) postura que no comparto en absoluto. Me inclino a usar el término etnoestética para describir la relación de la estética entendida como percepción, o *aisthesis* con relación a la cultura (Gerbrands, 1960). El término etnoestética va más allá del arte, y se puede utilizar para analizar todo tipo de formas estéticas, rituales, objetos cotidianos, adornos personales,

máscaras, acciones, etc. Desde esta perspectiva, el arte es solo un tipo particular de "forma estética"[40] en un contexto sociocultural específico. Grebe retoma el concepto de etnoestética desde tres ópticas distintas:

> El término etnoestética posee una triple connotación: (a) como la estética de los pueblos no occidentales (b) como una estética comparada o transcultural; y (c) como las concepciones estéticas pertenecientes a cualquiera cultura -centradas en los puntos de vista estéticos del creador, intérprete y receptor- que dependen de sus respectivas visiones de mundo las cuales implican pensamiento, conocimiento, actitudes, valores normas culturalmente específicas. Por brindar una perspectiva intracultural más profunda, el término etnoestética será utilizada (Grebe, 2017: 20).

Estas tres propuestas buscan crear una parcela separada de la estética de occidente incluyendo como centro la variable cultural, buscando la comparación entre pueblos diversos, dando importancia a las concepciones y valoraciones desde los propios pueblos acerca de sus formas estéticas. El término *etnoestética* puede servir para analizar objetos y dinámicas que no cumplen con los parámetros o expectativas de lo que es arte, pero que son igualmente importantes en la lógica de todas las culturas, incluida la occidental, como las formas estéticas rituales, que particularmente influyen notablemente en el arte étnico contemporáneo de Guerrero. Es relevante, que en otras culturas no exista originalmente un término tal como el de "arte", lo que implica que la clasificación de los objetos y acciones bajo este criterio no es general. ¿Pero entonces es válido seguir llamando "arte" a una forma estética, que tal vez tenga un propósito diferente en las sociedades que estudiamos?

Al respecto, Howard Morphy (2012) dice que el concepto de arte es aún de utilidad para la antropología[41], para recordar que la dimensión estética es relevante para la clasificación de los objetos, plantea que el término arte, permite aún diferenciar aquellos objetos que son de particular interés para una cultura por su dimensión estética y simbólica. ¿Pero la dimensión estética es

[40]Entendidas las formas estéticas como formas diseñadas para ejercer cierto estímulo sensorial y cultural.

[41]Morphy afirma al respecto: "No hay duda de que, como han señalado los antropólogos de Boas a Coote (1992), la dimensión estética se aplica al mundo natural, así como a los productos culturales. Se podría argumentar que el concepto de arte es útil simplemente como una bandera para recordar a los antropólogos que no descuiden esta dimensión de un objeto en su análisis. Sin embargo, el arte no es inherente simplemente en la dimensión estética de los objetos. Clasifica ciertos tipos de objetos y una cierta forma de actuar en el mundo que muestra elementos comunes interculturalmente. La categoría diferencia los objetos de arte de otros objetos, incluso si los límites de la categoría son borrosos alrededor de los bordes" (Morphy, 2002: 15).

realmente universal, o está condicionada por la sociedad? ¿Aún puede ser la estética occidental una herramienta teórica pertinente para estudiar el arte étnico? Sánchez Vázquez, en este sentido afirma que, aunque la estética está ligada a la percepción, se construye desde lo natural a lo humano, las relaciones sociales construyen nuestras ideas estéticas a través de la cultura, y dan forma a la sensibilidad humana, la cual va valorando ciertos objetos por encima de otros como peculiares. Sánchez Vázquez considera que el sentido estético se manifiesta cuando los objetos se convierten en parte de la realidad humana, representando la esencia de la humanidad más allá de su utilidad directa (Sánchez Vázquez, 1977). Esta valoración peculiar de los objetos en base a estatus específicos es lo que hemos denominado arte, la valoración de las cualidades estéticas ha cambiado a lo largo del tiempo, desde la fetichización del objeto hasta el elogio por la cualidad técnica, o a la originalidad expresiva que transmite el autor de determinado objeto, esta valoración sensible no es constante ni permanente, depende del momento y lugar. Sánchez Vázquez (1977) afirma que la sensibilidad estética es una forma específica, y superior de la sensibilidad humana, que se relaciona con objetos que expresan contenido humano a través de su forma. Estos objetos pueden ser creados por el hombre, o incluso humanizar la naturaleza, dándole una nueva significación. La naturaleza en sí misma desde la perspectiva de Sánchez Vázquez, carece de valor estético y debe ser humanizada como resultado de un proceso histórico y social.

El arte es solo un tipo particular de sensibilidad estética, la conceptualización del arte sobrevalora algunos objetos sobre otros, a los que niega esta categoría. Lo importante de la definición de Sánchez Vázquez es que humaniza la estética, al condicionarla a la sociedad, separando la estética de la prisión de los sentidos y del cuerpo, dando énfasis al vínculo de estos con la cultura. Los objetos son una extensión de la sensibilidad y los valores de la personalidad humana, asunto que trataré más adelante.

Reconocer a la estética como ligada a la cultura es un paso fundamental para reconocer que el concepto de arte visto desde diferentes dimensiones no puede ser un modelo universal de clasificación. Por ejemplo, Sánchez Vázquez menciona que una de las características del arte es su "falta de utilidad", hay que considerar que el arte en Occidente, efectivamente se ha desprendido en el presente del fin práctico del objeto. Por otra parte, en diversas culturas del mundo, muchos objetos artísticos tienen además una utilidad, un fin práctico específico, lo que desde nuestra perspectiva uniría los mundos del diseño y del arte, muchos objetos de occidente de épocas pasadas

que antes se consideraban sólo como objetos funcionales, les otorgamos ahora el "estatus de arte" como los diseños producidos en el *Art nouveau* y el *Art Deco,* que son ávidamente buscados por los coleccionistas de arte.

El antropólogo Leuthold (1996) plantea que cuando estudiamos el arte de una cultura específica, sería ideal si pudiéramos comprender cómo las propias personas de esa cultura distinguen entre el arte y lo meramente utilitario. Esta propuesta de Leuthold muestra que si desde nuestras definiciones de arte, consideramos que este no debe ser utilitario, rechazaremos la clasificación de objetos como arte, que para otras culturas pueden ser relevantes, por lo que es pertinente mantener nuestros marcos de interpretación abiertos, al analizar las producciones estéticas de otras culturas, tratando de distinguir las clasificaciones que realizan las propias personas sobre sus objetos. Hatcher afirma por otra parte que, aunque en algunas culturas no existe un término directo para "arte," el concepto puede estar presente de manera implícita en su idioma o cultura, por lo que es importante reconocer que lo que consideramos "arte" puede ser percibido y evaluado de manera muy diferente en otras culturas, siguiendo estándares distintos (Hatcher, 1999).

Leuthold (1996) plantea por otra parte que la dificultad de clasificación del arte se debe a la estrechez de las definiciones occidentales contemporáneas[42], considera que la falta del término "arte" en la estética indígena contribuye a explicar cómo la experiencia estética, difiere cualitativamente entre las culturas indígenas y occidentales, afirma que mientras el arte contemporáneo en Occidente necesita de la teoría para comprender su papel y complejidad, las artes indígenas tradicionales implican una experiencia más arraigada, íntima y a menudo religiosa, en contraste con el enfoque occidental del siglo XX, que se basa en la instrucción formal y la reflexión independiente. Es decir, el arte étnico mantiene relación con otras esferas de la vida cotidiana como el ritual, la religión, la guerra, que normalmente no vinculamos al arte. Leuthold afirma que las diferencias son tan marcadas que algunos académicos pueden concluir que muchas culturas indígenas tradicionales carecen de "arte" en el sentido moderno, debido a la falta de un lenguaje establecido para teorizar, criticar o incluso nombrar el arte.

[42]Leuthold plantea que: "Desde esta perspectiva el arte, ¿no lo tienen? En este artículo espero demostrar que el problema de encontrar arte en la estética indígena no surge de la ausencia de arte en las culturas indígenas, sino de la estrechez de las definiciones occidentales contemporáneas del arte. Si empobrecemos la idea del arte, por supuesto que será difícil encontrar arte fuera de nuestras propias culturas" (Leuthold,1996: 322).

Así, afirma que llamar a su expresión estética "arte" sería una imposición del marco occidental a la expresión indígena (Leuthold, 1996).El hecho de que no exista una traducción directa del concepto arte, en otras culturas implica que su perspectiva es diferente de la nuestra, esto tiene muchas implicaciones.

La experiencia estética es diferente de cultura en cultura, los objetos producidos están en una relación distinta para cada sociedad. Los objetos étnicos que en nuestra sociedad han sido reconocidos como arte, por ejemplo; las máscaras africanas, debido a procesos coloniales de valoración, pues el arte negro fue foco de atención de las corrientes de arte de vanguardia a principio del siglo XX. La influencia de las máscaras africanas es notable en el cubismo a través del trabajo de artistas como Pablo Picasso. Diversos objetos de los pueblos del continente africano empezaron a exponerse, primeramente, como botines del colonialismo europeo, y después como objetos de arte en museos y galerías. Por otra parte, en las sociedades donde se elaboran tales máscaras, se conceptualizan de forma diferente; son objetos rituales, si bien se valoran sus cualidades estéticas, se les tiene gran respeto, en la mayoría de las ocasiones se les considera depositarios de lo sagrado, se les trata como si fueran entidades vivas, asiento de antepasados, o incluso el recipiente de deidades poderosas. Estas máscaras son un elemento central de las dinámicas rituales étnicas, su uso implica además el uso de distintos elementos estéticos complementarios, como danza, música, performance, el arte étnico implica frecuentemente una estética “total”, una participación inmersiva de la comunidad dentro del ritual. La valoración de objetos estéticos con un estatus “especial” como vemos no corresponde siempre al nuestro.

En el Estado de Guerrero, por ejemplo, entre los Nahuas de Zitlala, y Acatlán, las máscaras de jaguar, usadas en los combates rituales en las ceremonias de petición de lluvias, son tratadas con sumo respeto puesto que se ve en ellas la presencia de los antepasados; las máscaras y los trajes de hombre-jaguar reciben ofrendas de diversos elementos como flores, copal, mezcal, comida etc., la comunidad cree que estos objetos rituales, transmiten la fuerza y el poder al que lo porta. Hay comunidades (Apango) que atribuyen incluso a los trajes de hombre-jaguar la capacidad de otorgar poderes al portador para transformarse en animal.

Es un error transferir nuestras categorías estéticas, a las de otros pueblos, pues esto impide entender el papel real o imaginario de los objetos, dentro de una sociedad específica. El mismo diseño de las máscaras rituales de jaguar (tecuanes), por otra parte, son producidas masivamente por las

mismas comunidades del Estado de Guerrero, y tratadas como objetos de venta para el turismo[43], mantienen ya sólo una vaga referencia del significado del objeto dentro del ritual, son objetos desprovistos de cualquier atributo o carácter especial, aunque siguen siendo importantes, ya no poseen un estatus sacro por lo que es importante reconocer el contexto de uso del objeto, para comprender su significado a cabalidad. En este sentido para Morphy (2002) el estudio antropológico del arte, ha influido en dos áreas importantes: el comercio y el intercambio cultural, en la comprensión de la globalización y de los límites culturales, estas áreas considera Morphy están relacionadas, ya que desafían la idea de las culturas como entidades limitadas y aisladas considerando que la venta de arte y de artesanía indígena, han sido una vía crucial para que las sociedades a pequeña escala se involucren en la economía global, y moldeen la percepción de sus culturas en la mente de los forasteros. Morphy afirma que a pesar de que los museos etnográficos jugaron un papel en el comercio global de la artesanía indígena desde mediados del siglo XIX, los antropólogos a menudo pasaron por alto el estudio de su comercio, debido a su enfoque en sociedades a pequeña escala y su interés en los contextos precoloniales (Morphy, 2002:18). Las máscaras del Estado de Guerrero están, por un lado, como parte de una producción a pequeña escala, relacionada con su uso en los rituales y, por otro, se elaboran masivamente y venden como mercancía para el turismo, pues las comunidades están insertadas dentro del contexto del capitalismo, a pesar de esto, los objetos artesanales sirven también cómo marcadores identitarios de gran importancia frente a los foráneos.

Para Sánchez Vázquez, esta proximidad entre el proceso de producción y el de consumo es fundamental, requiere que la producción exceda de alguna manera al consumo para que las personas puedan crear objetos, como los artísticos, que se alejen cada vez más de una utilidad práctica estrecha (Sánchez Vázquez, 1977). Esta observación es parcialmente aplicable al contexto de Guerrero, si bien la especialización que fomenta la producción artesanal genera también la

[43]Sánchez Vázquez expone cómo el capitalismo afecta negativamente al desarrollo de un arte auténticamente popular: "El capitalismo agota la creatividad humana al someterla al trabajo, y al mismo tiempo, difunde sucedáneos artísticos que alejan al pueblo del arte genuino, tanto del arte profesional culto como de la verdadera creación popular. Esto resulta en una enajenación peculiar donde el pueblo ya no se reconoce en sus propias creaciones, como las obras anónimas o colectivas que expresan su cultura. La expansión del capitalismo en la producción material lleva a una reducción del espacio para la creatividad artística popular, que es esencialmente un arte del pueblo y para el pueblo. En resumen, el capitalismo expropia tanto la capacidad creativa como el arte auténticamente popular" (Sánchez Vázquez, 1997: 273).

emergencia de especialistas de un arte similar al occidental, que se maneja en galerías de arte y museos, aún mantiene numerosas referencias a la estética local por lo que no se puede desligar una de la otra. Al respecto Morphy considera que la falta de atención al arte y a la dimensión estética en la acción humana ha llevado a la antropología, a no comprender adecuadamente cómo ciertos eventos, afectan a los miembros de una sociedad, Morphy considera que, al aceptar una definición esencialista del arte, se ha separado el arte de la vida cotidiana, considerándolo una mera ornamentación estética que los científicos sociales no debían tomar en serio (Morphy, 2002).

La importancia de la estética va más allá de nuestra idea reducida de arte occidental, puesto que, para las comunidades del Estado de Guerrero es de vital importancia la estética presente en la ritualidad con sus danzas, máscaras y música, se convierten en motivo de inspiración de los artistas locales, que derivan sus imágenes de estos símbolos fundamentales, la estética indígena y afrodescendiente es una forma de resistencia identitaria que finalmente desemboca en el arte actual. En el caso de Guerrero, no se puede entender el arte contemporáneo local, sin esta relación con la estética, el arte local, deriva de diversas esferas sociales de la vida de las comunidades principalmente la ritual.

Los criterios occidentales ven al arte actual, como una actividad que debería ser autónoma, desligada de otras esferas sociales como la religión, la política, etc. Howard Becker, es crítico de la idea de que el arte es autónomo e independiente de limitaciones organizacionales. Becker defiende que estas limitaciones y condicionamientos son importantes en el estudio del arte, su enfoque se centra en la manera que los “mundos del arte” producen trabajos y les otorgan valor estético, a través de la interacción colectiva. Becker considera que los “juicios estéticos” como parte de una actividad colectiva, crean un sentido compartido del valor de lo que producen, si estos criterios se ajustan a la definición de "arte" en su interacción, esto les convence de que lo que hacen son obras de arte legítimas (Becker, 2008:59). Becker considera así que los “mundos del arte” están formados por todas las personas involucradas en la producción de obras de arte, que coordinan sus actividades siguiendo convenciones compartidas, estas personas suelen cooperar de manera repetida y eficiente, facilitando la producción de trabajos similares.

Para Becker, las obras de arte no son únicamente creaciones individuales de "artistas" con dones especiales, sino resultados de la colaboración y de las convenciones en el mundo del arte, lejos de

considerar el arte como una esfera autónoma para Becker, los mundos del arte mantienen conexiones frecuentes y cercanas con otros ámbitos sociales, compartiendo recursos, reclutando personal, adoptando ideas y compitiendo por público y apoyo económico, a pesar de sus diferencias, estos mundos a menudo están interconectados en una organización social más amplia. Becker plantea que, además, los miembros de los mundos del arte pueden generar innovaciones que luego rechazan o se desarrollan en otros contextos (2008).

En el caso de Guerrero, comunidades enteras como los Nahuas del Balsas se han dedicado al arte, especializándose en diversas tareas, creando todo un "mundo del arte" en torno de la producción y el comercio de objetos, de estos mundos de arte "locales" es que artistas indígenas de talla internacional como Nicolás de Jesús, han surgido integrándose al mundo del arte "global". Cada sociedad tiene sus criterios para definir el arte en sus propios términos, para los criterios estéticos de occidente, mucha de la producción artística de las comunidades indígenas, es catalogada como artesanía por su relación con el comercio turístico, la sociedad dominante ve en esta producción una relación de subalternidad únicamente. La realidad del arte occidental en la cultura de masas es qué también hay una relación inseparable con otras esferas sociales como la economía, cientos de películas de la industria de Hollywood, por ejemplo, obedecen solamente a criterios de éxito en ventas, y son anunciadas con bombo y platillo como "obras de arte" de la filmografía.

Los criterios occidentales no resultan flexibles ni válidos universalmente para evaluar las manifestaciones artísticas de pueblos diversos, donde el arte es parte inseparable de la religión o de otras actividades como la vida ritual o incluso la económica. Como explica Leuthold existe un riesgo de "esencialismo" al proyectar las estructuras sociales propias al arte de la otredad[44]. La idea misma de arte occidental obedece solamente de alguna manera a estereotipos en los que se intenta clasificar, de manera forzada, expresiones diversas. En este sentido la idea de arte es solo una

[44]Leuthold afirma: "Por supuesto, siempre existe un riesgo de esencialismo cuando los miembros de una cultura intentan representar o responder a las expresiones de otras culturas. Es por eso que los estereotipos existen y seguirán existiendo. Creo que una forma de protegerse contra el esencialismo es examinar y reevaluar los propios términos de visualización. Como indica Todd, lo "indígena" como otra categoría de estética puede representar nuestras necesidades más que las suyas, por lo que estas necesidades deben estar bajo escrutinio. Otra forma de protegerse contra el esencialismo es tratar de entender los términos de la vida estética de otras personas en lugar de imponer un esquema occidental. He argumentado en este artículo que los atributos actuales que los occidentales atribuyen al arte son inadecuados para comprender la expresión estética indígena, lo que no quiere decir que el arte no exista en las culturas indígenas; solo puede significar que las definiciones occidentales del arte se han vuelto demasiado inflexibles o estrechas para abordar el arte de una manera comparativa. Esta inflexibilidad resulta, en parte, del divorcio de la espiritualidad, la belleza y la ética de la estética" (Leuthold,1996: 335).

categoría de clasificación sesgada culturalmente, una categoría etnocéntrica, Becker (2008) va más allá al afirmar que el concepto de "arte" en la sociedad occidental, es sólo una "categoría honorífica", que permite clasificar a los objetos dentro de un estatus especial, lo que tiene ciertas ventajas para el posicionamiento del valor del objeto y de su productor.

Para Howard Becker, entonces, el término "arte" es sólo un título honorífico, puesto que las personas suelen desear que este término se aplique a lo que hacen, algunos individuos dentro de una sociedad como críticos y curadores controlan el privilegio de etiquetar ciertos trabajos como "arte". Debido a estas complejidades, Becker considera que es difícil determinar qué incluir y excluir en los análisis de los mundos del arte, restringir el análisis a lo que la sociedad actualmente considera como arte expresa, deja de lado muchas cosas interesantes, como los casos marginales donde las personas buscan ese reconocimiento, pero se les niega, así como los casos donde las personas podrían ser consideradas artistas desde una perspectiva externa, pero no están interesadas en esa etiqueta. Becker considera por ello qué en última instancia, el proceso de definición por parte de los miembros de la sociedad debería ser el foco de estudio (Becker, 2008). Los miembros de una sociedad que crean objetos estéticos definen qué es y que no es arte en sus propios términos[45], por ello las figuras de autoridad en el mundo del arte, como los estetas o los críticos de arte, tienen un gran peso en la sociedad occidental para fijar estas definiciones, que son cruciales para colocar a un objeto en la categoría honorífica de "arte".

Dada tal confusión y juicios de interés para definir el arte, considero que el mejor criterio para definir qué es y que no es arte en una comunidad particular debe de venir de la propia descripción y autodefinición de los creadores y de la comunidad donde trabajan, tal reconocimiento viene dado en mayor parte por la recepción de la población local que los clasifica como artistas. Por otra parte, en el caso de Guerrero es común que un creador se autodefine al mismo tiempo como artista y

[45]Al respecto Becker considera que: "Los estetas bien pueden sostener que su intención no es hacer juicios de valor, sino sólo llegar a una delimitación clara de las categorías de arte y no arte. Como todas las sociedades en las que los estetas se dedican a esa actividad usan arte como un término honorífico, es inevitable que el establecimiento de la distinción contribuya a la evaluación de los posibles candidatos a la categoría de trabajo artístico. Los estetas no necesitan ser participantes cínicos en las conspiraciones del mundo del arte para que su trabajo desempeñe esa función. El hecho de que con frecuencia las posiciones estéticas surjan en el transcurso de luchas por la aceptación de algo nuevo no cambia la situación. También esas posiciones tienen que demostrar que algunas cosas no son arte a los efectos de justificar la afirmación de que otra cosa lo es. Los estetas que proclaman que todo es arte no satisfacen a la gente que crea o usa esas cosas en la vida de un mundo de arte" (Becker, 2008: 168).

como un artesano y que, además, frecuentemente participe en la vida ritual y ceremonial de su comunidad; por otra parte, muchos creadores locales han sido reconocidos por críticos de arte de talla internacional, y la sociedad local aún los mantiene con un estatus de artesanos, he aquí una paradoja: ¿Que debemos preguntarnos entonces para decir quién es un artista y quien no? Canclini plantea una pregunta similar ¿Se llaman a sí mismos artistas u otros los llaman así? y continúa: "normalmente responderemos a esta pregunta examinando las convenciones socialmente establecidas y las negociaciones entre los programas institucionales y los proyectos creativos. En este juego de ida y vuelta, ¿cómo podemos saber si algo ha cumplido o no los requisitos para ser considerado arte? Estamos atrapados en un círculo cerrado entre las cosas que se proclaman arte y una sociología que revela cada respuesta como un eco del condicionamiento previo" (García Canclini 2020).

Cada sociedad define lo que considera arte y artista en sus propios términos y condiciones, y esta idea se transforma de acuerdo con cada época y lugar. Al respecto Hatcher afirma que la antropología requiere considerar el arte como un aspecto más de la cultura, los antropólogos buscan comparar las relaciones y los significados de diversos contextos etnográficos, para encontrar alguna regularidad que se aplique a todas las culturas, o a ciertos tipos de arte (Hatcher, 1999). Howard Morphy reconoce que la categoría de arte es difusa, y afirma que esto implica una serie de conjuntos, que contienen objetos que difieren ampliamente en su forma y efectos (2002:12). La sociedad hegemónica generalmente es la que designa los valores estéticos dominantes, los grupos en el poder deciden qué valor otorgar a las creaciones de los pueblos que están en subalternidad. La sociedad occidental decidió arbitrariamente que las formas de arte europeas tenían valor universal como modelos para juzgar las expresiones de otros pueblos, negando durante mucho tiempo, el estatus de arte a las creaciones de otras culturas, relegando a estas al rango de artesanía y folclor. Pero no se trata tampoco de usar el término "arte" como un "comodín" de justicia, para describir todas las creaciones de pueblos no occidentales. Para Leuthold (1996) sería muy difícil separar el arte de la artesanía, el ritual religioso, la cultura material o el entretenimiento en estos contextos; por lo tanto, el arte como concepto distinto parece ser inaplicable a muchas culturas no occidentales. En todo caso el asunto parece ser qué hay que evitar el etnocentrismo artístico como criterio de evaluación válido, de otras formas de arte como opina Grebe:

> El manejo crítico del concepto antropológico de etnocentrismo artístico (la sobreestimación de nuestro propio arte) contribuye a evitar que la evaluación artística "sea algo más que una aseveración dogmática o la expresión del gusto personal" (loc. cit.). Un caso específico de etnocentrismo artístico es la homologación del arte no occidental y, en especial, del arte tradicional o primitivo con el arte infantil de Occidente. Es imperativo comprender dichas expresiones artísticas como productos independientes con plena validez intracultural e histórica (Stout 1971:31) (Grebe, 2017: 20).

García Canclini se pregunta en este sentido: ¿Es posible aplicar la noción de arte a sociedades no occidentales y no modernas? La antropología afirma que otros grupos culturales se preocupan por la forma y la función de los objetos, pero estos no se pueden entender mediante los estándares estéticos eurocéntricos de belleza. Incluso en Occidente los artistas de vanguardia exploran diferentes conceptos de belleza y fealdad, sugieren incluso llamar a las ideas conceptuales que guían las prácticas artísticas "teorías del arte" en lugar de estética. Sin embargo, plantea que esta pluralidad abre preguntas sobre si podemos realmente etiquetarlas como "teorías" al igual que los conceptos científicos que son coherentes y buscan la universalidad (García Canclini, 2020). La confusión se agrava, cuando muchos de los críticos de arte siguen entendiendo la estética únicamente como el estudio de lo bello, por ende, muchos de los juicios en torno al arte occidental están sesgados en torno a una idea de belleza eurocéntrica, dejando de lado el concepto original de la estética como percepción centrándose en los juicios de los objetos como “bellos”.

Se ha convertido en lugar común por otra parte usar la palabra arte, para definir la producción de objetos de diversos grupos étnicos alrededor del mundo, sin embargo, usar la palabra “arte” no elimina las asimetrías en la recepción de las creaciones de la otredad, incluso podría ser en ocasiones impreciso como ya argumenté, usar el término “arte” para describir todas las creaciones producidas por una cultura no occidental, pues se producen bajo otros parámetros. Una máscara que participa en un ritual, por ejemplo, puede ser vista como ya mencionaba para un grupo étnico, como algo más que un simple objeto artístico, la máscara puede ser un ente sagrado, se podría considerar que en ella habita el espíritu de un antepasado, o de una deidad y por ello ser motivo de ofrenda y respeto. El mismo objeto, un tótem o una máscara que es considerado un depósito de una deidad por una tribu, en una galería de arte étnico, por ejemplo, podría ser valorado incluso como un objeto artístico excepcional, pero incluso la definición de arte en un sentido amplio reduce a un

mero objeto, la creación que en otro contexto podría ser considerada un ser sagrado, y tener una categoría de "sujeto".

Sucede frecuentemente que los artistas de un grupo étnico se inspiren en sus objetos y seres sagrados para su producción artística, y sus obras terminan circulando finalmente fuera de la comunidad que los originó en museos, y galerías, observados por personas ajenas que juzgan con parámetros del arte occidental: como técnica, destreza etc., y que desconocen los códigos simbólicos representados.

El problema es cómo abordar el estudio de estos objetos artísticos que se conciben como depósitos de lo sagrado y que están en nuestros límites de lo que consideramos en occidente como "arte". Alfred Gell propone al respecto una teoría antropológica: El arte viene a sustituir o a representar la agencia humana, para la sociedad occidental esta explicación del arte como sustituto de una persona puede parecer inverosímil, pero esto no es tan incongruente[46]. Si pensamos por ejemplo que cuando leemos un libro (que finalmente es solo un objeto) lo entendemos como si la palabra escrita, fuera la voz del autor mismo que la enuncia, es decir atribuimos al libro, la sustitución de la agencia de la persona que lo escribió, al igual que hace el aborigen con el tótem cuando conversa o súplica ante él, o al igual que hace un cristiano que imagina dialogar con dios mismo o los profetas cuando lee la biblia.

Alfred Gell argumenta que la antropología del arte debe separarse temporalmente, del estudio de las instituciones artísticas o del "mundo del arte" para reflexionar en lo que llama "agencia" sugiere que debemos considerar los objetos de arte como sustitutos de "personas" para incluirlos en una teoría "antropológica" del arte. Esto puede parecer extraño, pero históricamente, la antropología se ha centrado en las relaciones peculiares entre las personas y las cosas que de alguna manera "se asemejan" a personas o cumplen sus funciones[47]. Este enfoque, recuerda Gell, se remonta a figuras

[46]Alfred Gell afirma: "He ofrecido una definición provisional de la «antropología del arte» como el estudio teórico de las «relaciones sociales en los alrededores de los objetos que median la agencia social», y he indicado que, para que tal ciencia sea específicamente antropológica, tiene que desarrollarse sobre la base de que, en aspectos teóricos relevantes, los objetos de arte equivalen a las personas o, dicho de manera más precisa, a los agentes sociales" (Gell, 2021: 38).

[47] Para Gell las ideas de Mauss sobre el Don, del ofrecimiento de objetos como una extensión de las personas son importantes al respecto: "Espero que se reconozca de forma inmediata y fácil el carácter maussiano de la idea de que la teoría antropológica del arte ha de «considerar a los objetos de arte como personas». Ya que las prestaciones o

como Tylor y Frazer, quienes exploraron el "animismo" y la atribución de vida y sensibilidad a objetos inanimados en culturas "primitivas" (Gell, 2021).

De cierta manera, esta propuesta nos parece extraña, sin embargo, el arte como un vehículo sustituto de la agencia humana, es más común de lo que parece, los objetos artísticos como vestigios de los actos realizados por las personas, son objetos que dicen algo de los sujetos y de la cultura en que se originó. Por ello todo objeto artístico enuncia simbólicamente algo en sustitución de la persona que lo creó, a Gell le disgusta llamar a este enunciado "texto" y prefiere remarcar el aspecto de la acción llamándolo "índice". Argumenta en este sentido que el arte es un sistema de acción destinado a "cambiar el mundo" en lugar de simplemente codificar símbolos sobre él, se enfoca en el papel práctico y de mediación que juegan los objetos de arte en la sociedad, en contraste con la perspectiva semiótica que interpreta los objetos de arte como textos simbólicos (Gell, 2021).

El diálogo con los objetos artísticos es posible, por qué el humano es capaz de inferir significados inscritos en ellos, en base a un código creado por la cultura, son, por tanto: objetos "humanizados". Este asunto ha sido tratado por Sánchez Vázquez, destacando la interdependencia entre el sujeto y el objeto en la experiencia humana, considera que para que el sujeto pueda contemplar, transformar y disfrutar un objeto de manera humana, ese objeto debe estar relacionado con lo humano, es decir, humanizado. Los sentidos humanos, afirma Sánchez Vázquez, se definen en relación con objetos humanizados, la transformación de los sentidos animales ocurre cuando estos se liberan de su inmediatez natural y se relacionan con objetos que son dotados de significado (Sánchez Vázquez 1977). Entonces lo que sucede es que proyectamos nuestra personalidad sobre los objetos, y esperamos que el mensaje que dejamos en ellos sea recibido finalmente por otro ser humano. Gell da el ejemplo de la proyección de la agencia, describiendo a una niña que posee una muñeca de trapo, a la cual habla y trata como si fuera su hija, es decir: entabla un diálogo imaginario con el objeto.

Podemos entablar una lectura de los objetos y de cierta manera entablar una especie de diálogo con el autor de las obras, o incluso con el objeto mismo del arte. Haynes refiere que el diálogo con una

«dones» se consideran extensiones de la persona en la teoría del intercambio de Mauss, entonces, de la misma manera, también se pueden ver los objetos de arte como personas. Podría no ser descabellado afirmar que, si la teoría maussiana del intercambio es la «teoría antropológica» ejemplar y prototípica, entonces la manera de producir una «teoría antropológica del arte» sería construir una que se asemeje a la de Mauss, pero que trate los objetos de arte en vez de las prestaciones" (Gell, 2021: 40).

obra de arte va más allá de la comunicación entre el artista y su audiencia, el concepto de diálogo siguiendo a Bajtin, se puede entender en al menos tres formas distintas en relación con el tiempo, la duración, y el cambio. En primer lugar, toda expresión es dialógica, ya que siempre se dirige a alguien en circunstancias específicas y concretas, Haynes[48] da el ejemplo de un icono ruso, dirigido al creyente ortodoxo, las pinturas de Monet pueden interpretarse como un diálogo con sus contemporáneos y otros artistas (Haynes,2002).

En el arte étnico el mensaje contenido en los objetos se dirige primero a interlocutores de la misma época y sociedad, son diálogos entre pares que conocen los códigos de representación, sin embargo este mensaje puede persistir a lo largo del tiempo, cuando la sociedad que los creó incluso ya ha desaparecido, como en las inscripciones de las estelas mayas, o como en los relieves de las tumbas egipcias, o como en el caso del Estado de Guerrero con los vestigios rupestres Olmecas, este mensaje queda inscrito en los objetos, a través de lo que Gell denomina "índice", del cual elabora toda una teoría compleja al respecto que no mencionaré aquí. Alfred Gell discute la necesidad de crear una "teoría antropológica del arte" que analice cómo la agencia puede atribuirse a objetos u acciones sin necesariamente relacionarlos directamente con el aspecto de la producción y circulación del arte, Gell se enfoca en los "índices", que son generalmente artefactos, y cómo estos objetos pueden indicar sus orígenes a través de la manufactura.

La propuesta de Gell es que los objetos manufacturados son causados por sus creadores y por lo tanto, son índices de sus creadores, en una relación social en la que los creadores son agentes y los objetos son pacientes. El punto clave de su reflexión es que la creación artística se considera una forma principal de manufactura, en muchos casos, se le atribuye la autoría a un "artista" como agente. Gell advierte que la antropología del arte encuentra que muchos objetos, no se les atribuye su creación únicamente a artistas humanos, en muchas culturas los objetos de arte tienen orígenes atribuidos a dioses u otros misterios, lo que complica la relación entre el objeto y la agencia del artista (Gell, 2021). En frecuentes ocasiones los objetos artísticos se convierten en objetos de culto, dentro de la sociedad a la que pertenecen, a los objetos se les llega a atribuir orígenes o virtudes mágicas.

[48]La obra de arte es un diálogo con el autor, también es un puente con diversos lugares y tiempos como expresa Haynes: "Por lo tanto, las obras de arte pueden expresar no sólo una relación profundamente responsible y dialógica con las personas y con el medio ambiente, sino que también pueden interpretarse en relación con el tiempo, la duración y el cambio" (Haynes,2002: 297).

En nuestra sociedad tal “culto al arte” pervive de cierta manera, pues se considera que los creadores de las obras maestras poseen una especie de “genio” singular, dado el culto a la personalidad de la sociedad occidental. En otras culturas el creador es parcialmente reconocido o se difumina en gran medida, y su obra aparece sencillamente como la grandiosidad de la creación colectiva, o de la divinidad, todo esto depende del contexto social de la obra.

Howard Morphy, en el libro *The anthropology of art,* considera que las obras de arte deben definirse primero en relación con tradiciones particulares atendiendo su contexto social y cultural, afirmando que es probable que un estudio antropológico de un tema en particular, por ejemplo, el ritual, incluye objetos que no son objetos de arte, así como aquellos que se pueden definir útilmente como arte (Morphy, 2002). Leuthold, considera en este sentido que el modernismo fracasó en comprender las ideas indígenas no occidentales sobre el arte, debido a que partió de sus propias nociones preformadas sobre el arte, lo que llevó a una apropiación y proyección de términos occidentales sobre el arte "primitivo". Esto no reflejó la percepción de los pueblos indígenas que crearon el arte. La crítica se centra en que la visión occidental del arte histórico indígena no coincide con la perspectiva de los pueblos indígenas. En resumen, la idea de arte tiene una historia social en Occidente y es diferente en otros lugares (Leuthold, 1996).

Becker afirma que el arte es un concepto demasiado amplio para abarcar todas las situaciones relacionadas con él, al intentar definirlo afirma, nos encontramos con casos inusuales que no cumplen con todos los criterios asociados al concepto. Por lo general, cuando hablamos de "arte" expresa nos referimos a algo que posee un valor estético, respaldado por una estética coherente y defendible, apreciado por personas adecuadas y exhibido en lugares apropiados como museos o conciertos. Sin embargo, en la realidad, muchas veces los trabajos artísticos tienen algunos de estos atributos, pero no todos, lo que genera desafíos en su definición (Becker, 2008). Es cada vez más frecuente ver obras en el mundo occidental del arte, que rompen los criterios de lo considerado arte, sin embargo, prejuicios de carácter etnocéntrico, siguen negando al arte étnico, la definición de arte.

En este sentido, Leuthold afirma que, aunque a veces se busca una definición universal del arte, las tendencias universalizantes de la teoría de arte modernista han sido cuestionadas, especialmente por las escuelas de estética antropológica, estas escuelas argumentan que nuestras propias suposiciones pueden limitar nuestra comprensión de las ideas de otras culturas sobre el arte.

Esto para Leuthold plantea un dilema: la estética puede tener un alcance universal, pero nuestras suposiciones pueden dificultar la comprensión de las excepciones a las declaraciones generales sobre el arte (Leuthold, 1996).

Por su parte, Wolff plantea en relación con este asunto, que la historia social del arte revela que la categorización de ciertos artefactos como "arte" es “accidental” y que las distinciones tradicionales entre arte y no arte deben cuestionarse. Estas distinciones según Wolff, no se basan en diferencias intrínsecas en la naturaleza de las obras o actividades, sino que son socialmente construidas, a menudo expresa las discusiones sobre la naturaleza y el valor del arte se centran en las "altas artes", lo que plantea la pregunta de por qué estas formas son consideradas como las depositarias de lo mejor del arte. Wolff plantea que la cuestión es, si se puede defender la noción de calidad esencial e intrínseca en ciertas obras, o si esto es simplemente una coincidencia impulsada por desarrollos históricos y sociales complejos (Wolff, 2021).

Estos argumentos son polémicos ya que la idea de que el arte es un fenómeno definible y “real” se ha hecho dominante en la mente de muchos teóricos. Diversos autores entre ellos Becker, consideran que la defensa a ultranza de algunos críticos de arte, de lo que debe ser considerado “arte”, obedece más a intereses económicos que teóricos, pues al catalogar a un autor como un “artista” o a los objetos que crea como “arte”, implica posicionarse con ventaja en un mercado saturado de obras. Becker, considera en este sentido que los estetas que se dedican a estudiar cómo la gente justifica clasificar las cosas y las actividades como "bellas", "artísticas", "arte", "no arte", etc., construyen sistemas para crear y respaldar estas clasificaciones. Los críticos, considera Becker, aplican estos sistemas a obras de arte específicas, emitiendo juicios sobre su valor y creando reputaciones para las obras y artistas. Esto afirma influye en la inversión emocional y económica del público y los distribuidores, lo que a su vez afecta los recursos disponibles para los artistas (Becker, 2008: 161).

Entonces no hay nadie más interesado que los mercaderes del arte en definir lo que puede y debe llamarse “arte”, puesto que tal clasificación es necesaria para el mundo del arte, ya que se debe obtener el prestigio que la categoría implica. Becker afirma en este sentido que el título "arte" es tanto esencial como prescindible para los productores de obras artísticas, plantea que es esencial cuando se busca reconocimiento y recursos para un trabajo, ya que el sistema estético y sus

defensores determinan si algo es considerado arte. Sin embargo, concluye es prescindible, ya que, si se niega el título de arte, se puede continuar haciendo el mismo trabajo bajo un nombre diferente, y en otro contexto cooperativo (Becker, 2008). El arte es una categoría honorífica de una mercancía dentro de un sistema económico, Sin embargo, a pesar de la enajenación del arte como mercancía dentro del capitalismo, en el arte aún se expresa la esencia humana como considera Sánchez Vázquez. En realidad, pese a la visión romántica de Sánchez Vázquez, el arte nunca ha sido completamente libre de las estructuras sociales, aun en las tribus más sencillas, el arte fue parte integral de diversas áreas de actividad humana, por el contrario, la especialización del trabajo permitió la aparición de personas dedicadas únicamente a la producción de arte. Sin embargo, efectivamente en el capitalismo el arte se convierte en una mercancía más, y el artista en un productor al servicio del mercado, donde raras veces se le permite dar rienda a su singularidad humana.

El mundo actual es un devorador constante de imágenes y objetos, pues el arte es una imagen poderosa, que estimula la acción humana. Fillitz y Van Der Grijp, consideran que vivimos en un mundo donde experimentamos y producimos imágenes constantemente, siguiendo la idea de MarcAugé de que el mundo contemporáneo consiste en múltiples mundos interconectados, cada uno con representaciones de los demás, que pueden ser distorsionadas o estereotipadas (Fillitz, y Van Der Grijp, 2018). Cada imagen artística creada por las comunidades refleja su visión del universo, el arte contemporáneo es un mundo, donde coexisten mundos diversos, resistir desde el arte local, es en cierta manera luchar por la existencia de un mundo propio, de un imaginario colectivo, expresarse desde el arte local, implica caminar hacia un diseño de otros mundos, de otras realidades.

Hay un riesgo en ver el arte como un asunto global, pues implica imponer la categoría “arte” de manera universal. Este término, como ya vimos, es ajeno a otras realidades, por ello Fillitz, y Van Der Grijp, siguiendo a Belting, proponen una reformulación del concepto de mundo del arte en la teoría del arte global, enfocándose en prácticas artísticas contemporáneas en diferentes regiones del mundo, consideradas igualmente importantes, argumentando que el último vestigio del concepto occidental de arte reside en la idea de un "mundo de arte global" singular, y aboga por usar la noción en plural, “mundos del arte”. Esto para Belting se justifica por la diversidad de prácticas de arte contemporáneo en diferentes regiones, la proliferación de museos de arte

contemporáneo en todo el mundo, con enfoques locales y audiencias propias, y el liderazgo de curadores y expertos locales en la estructuración de colecciones. Belting sugiere que esta evidencia de nuevos mundos del arte requiere una diferenciación más detallada para comprender mejor el panorama global del arte (Fillitz, Van Der Grijp, 2018).

En el presente, estos mundos del arte se hacen más diversos, el arte se está desprendiendo de su nicho tradicional en las galerías y en los museos, cada vez es más frecuente los formatos digitales como medio de la difusión del arte, Canclini, considera en este sentido qué en las últimas décadas, las prácticas artísticas han evolucionado hacia contextos más amplios, fusionándose con medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y participación social. Afirma qué, aunque algunas obras todavía se exhiben en museos y bienales, la autoría y las distinciones estéticas se ven eclipsadas por la influencia de la publicidad, los medios de comunicación y colectivos ajenos al mundo del arte. Esto está cambiando la experiencia del arte, de ser una transgresión encapsulada a algo más difuso y conectado con otros campos (García Canclini, 2020). Canclini plantea que la era digital ha cambiado la naturaleza de la creación y el consumo de contenido, donde las obras se han transformado en diálogos, intercambios, y flujos de información y plantea que la democratización de la innovación está ocurriendo, pero también cuestiona si esta mayor apertura y acceso se traducen en una mayor participación creativa y si las plataformas digitales como YouTube o Facebook están redefiniendo los criterios estéticos en el arte y los medios (García Canclini, 2020).

Actualmente con la pandemia reciente de COVID y el cierre de los espacios de exposición convencionales, vivimos un desplazamiento de la presentación pública del arte en galerías y museos, hacia la presencia de imágenes artísticas en las plataformas de las redes sociales, este viraje por otra parte permitió la emergencia de los artistas que no habían recibido atención de parte de los mundos de arte oficiales, y pudieron abrir las puertas a los artistas, sin el control de las instituciones tradicionales del arte, permitiendo una comunicación más cercana con su público y el posicionamiento de nuevos artistas en la esfera pública.

Las redes sociales se han convertido en el nuevo espacio de difusión y observación del arte, Sánchez Vázquez afirma que el producto artístico sólo alcanza su esencia plena cuando es compartido con otros, el artista, al expresarse y plasmar su obra, satisface una necesidad personal, pero, al mismo tiempo, debe satisfacer la necesidad de otros para que su obra sea verdaderamente

significativa, la expresión intelectual o emocional que el artista comunica debe ser plasmada de tal manera que permita su apreciación y uso por parte de otros. Para Sánchez Vázquez, la obra de arte no puede considerarse completa ni consumada hasta que se convierte en un punto de partida para un nuevo proceso. En lugar de ser un destino final, actúa como un camino que conecta a diferentes individuos, épocas o contextos humanos, y promueve la interacción entre ellos (Sánchez Vázquez, 1977).

Vivimos en una época que la estética es recibida a distancia, la cultura y la ritualidad local es registrada y observada por medios digitales, esto permite como nunca antes, comparar las formas estéticas y establecer ciertas relaciones entre ellas. Al mismo tiempo, los artistas locales se vuelven repentinamente globales por la presencia de su trabajo en redes sociales, existe un contacto e intercambio estético entre culturas lejanas.

Es la emergencia de un nuevo arte, entre global y local o "glocal", en el que multitud de películas de la industria fílmica se inspiran en las estéticas locales, como las películas de Coco de Disney o la de James Bond filmada en México, exportando globalmente rasgos de la cultura local y reinventando nuevas tradiciones como las del día de muertos. Es la época de la globalización del comercio, del dominio cultural del capitalismo sobre el mundo, los modos de consumo y sus objetos se extienden de manera general por el globo, borrando las particularidades o sumergiéndose en su esfera de negocio. El capitalismo del presente supo adaptarse inteligentemente, a las crisis sufridas en las etapas fordistas y posfordistas de producción en serie, donde se consolidó la exclusión del ser humano de la técnica, en aquella etapa se crearon objetos funcionales en los cuales estaba excluida casi por completo la personalidad humana, sin embargo después de los años 60, el sistema descubrió que en el objeto se proyectan las subjetividades y deseos de los individuos, por lo que, para incrementar la ventas y el consumo, se dio énfasis al diseño de los aspectos subjetivos de los productos.

El capitalismo del siglo XXI se volcó en la estetización de la mercancía, surgiendo el capitalismo artístico, que definieron certeramente Lipovetsky y Serroy (2016), el capitalismo se ve remodelado por las "lógicas de lo efímero", cada año la industria presenta nuevos productos para adaptarse a las cambiantes exigencias del mercado, la parte técnica de los objetos queda en la presente ligada a a apariencia, a la moda.

Dentro de este nuevo sistema la parte estética funciona como instrumento promotor de ventas, "es el triunfo de las apariencias, todo objeto se proclama arte". Lipovestsky (2016) afirma que el mundo se vuelve una exótica mercancía, y como expresara Kurnitzky, "es un mundo de objetos despojados de su historia" en el que la cultura pierde su conexión con la comunidad, con su origen. Se globalizan las culturas locales, se puede consumir comida china en Italia, cocina mexicana en Japón o cocina italiana en México, la cultura se ha convertido en un negocio sin fronteras.

Sin embargo al mismo tiempo los objetos producidos por los pueblos locales, son sacados de su contexto y vendidos como cualquier otra mercancía, es el tiempo de lo exótico, la emergencia de lo étnico como folclor, ligado a la expansión del turismo global, objetos antes rituales, hechos inicialmente con un sentido religioso, se producen ahora en masa para el turista ocasional, el arte local se vuelve hoy un asunto global, se instaura como un culto a lo efímero , se instaura un mundo de objetos kitsch."[49] (Kurnitzky, 2020).

A pesar de la emergencia del arte local, es tratado como arte de segundo rango, el objeto cultural se consume como un souvenir desechable que no puede competir con los modelos hegemónicos de arte, pero que finalmente encuentra como consolación, un nicho en el mercado global del folclor. Uno de los rasgos generales del capitalismo artístico siguiendo a Lipovetsky y Serroy (2016) es la generalización del "orden del estilo", que impone una dimensión estética hegemónica sobre el mundo. Los medios de comunicación establecen cánones y estereotipos para favorecer el consumo masivo de objetos comunes, producidos por la industria cultural distribuidos a escala global. No pocas empresas culturales locales han desaparecido por este embate, se prefiere la cultura global a lo local, se denigra lo local, por estar fuera de moda, por considerarlo anacrónico, por no tener presencia en los medios de difusión masiva.

Paradójicamente, otro de los rasgos del capitalismo artístico definido por Lipovetsky y Serroy, es que en el presente se desestabilizan las jerarquías culturales desarrollándose procesos de hibridación cultural, por ello es frecuente que se mezclan rasgos de culturas diferentes, para dar lugar a un "producto exitoso". Como, por ejemplo; los iconos religiosos budistas de oriente son

[49] Kurnitzky, Horst. 2020. Bienvenido al mundo kitsch o la cursilería sin límites. Estados Unidos: KPD.

"fusionados" con creencias de la cultura New Age y el culto popular al dinero, produciendo fetiches de plástico como los llamados "budas de la fortuna" de moda en los años 80, los cuales podían verse colgados en los vidrios de los camiones públicos de las ciudades de México y que aún pueden encontrarse en las vitrinas de los mercados locales actuales, repletos de monedas falsas.

La apropiación cultural puede provenir desde la cúpula de la industria del entretenimiento, las tradiciones populares mexicanas contemporáneas de día de muertos son copiadas y comercializadas por empresas multinacionales como Disney y Pixar en el filme denominado "*Coco",* las transnacionales obtienen regalías de la venta de productos "inspirados" en la estética mexicana de día de muertos sin ninguna restricción. Estos objetos son distribuidos indistintamente en cualquier localidad del globo, Rusia, Francia, Japón, Indonesia etc. La dimensión histórica de los objetos culturales en el capitalismo artístico se modifica en el presente arbitrariamente, con la única intención de obtener un producto rentable, despojándose de su significado original. Kurnitzky refería que hay una tendencia a cambiar la historia y tradiciones en kitsch, a sacar los hechos de su contexto histórico. Las culturas globales se adaptan ahora a las exigencias del mercado, de una manera asimétrica en su relación con el capital, que frecuentemente saquea sus contenidos convirtiéndolas en una mercancía más.

Sin embargo, el arte no deja de ser "una de las maneras primarias en las cuales el hombre ha cultivado su propia humanidad"[50], "surge de la necesidad del hombre de crear para sí, un mundo de significado y de valor, una representación simbólica, y con ello logra proyectar nuevas potencialidades para la vida, nuevas experiencias, carentes hasta entonces de existencia objetiva" (Mumford, 1957). El arte como expresión individual, se abre camino en el presente aún entre la omnipresencia del mercado que pretende dictar todo contenido.

Actualmente los procesos sociales se encuentran imbricados en una profunda red de relaciones e interacciones, no podemos entender lo local, sin mirar a lo global y viceversa. Los medios de comunicación hegemónicos modifican e influyen de manera decisiva en las culturas locales, es necesario no pasar por alto, que ningún proceso se encuentra en el presente de una manera aislada, sino en una relación recíproca, el uno con el otro. Nuevas maneras de relacionarse se están gestando desde hace tiempo, las redes sociales permiten a los individuos, participar en conexiones más

[50]Mumford, Lewis. 1957. Arte y técnica. Buenos Aires: Nueva visión.

amplias con la cultura global y en ciertos casos lo local, se empieza proyectar decididamente al exterior, aunque en el proceso se descontextualiza y pierde mucho de su sentido original.

La industria cultural y los medios de comunicación nunca habían tenido una influencia tan grande en las decisiones públicas como el presente, ni tampoco como ahora, los contenidos generados por un individuo aislado pueden tener tanta repercusión de manera global. Es oportuno estudiar a profundidad estas nuevas relaciones, sus peligros, posibilidades y potencialidades, para construir una nueva sociedad de la información y el pensamiento libre, que no esté sujeta a la manipulación de intereses particulares del poder económico. Es necesario diseñar y crear un mundo donde quepan otros mundos.

2.1 Desarrollo del arte en Guerrero

Los "mundos del arte", siguiendo el concepto de Becker (2008), son todas las instituciones, personas, elementos e insumos relacionados con la producción artística. Estos mundos, si los relacionamos con el concepto antropológico de arte, se hacen aún más extensos e incluyen la estética popular. La cultura actual del Estado de Guerrero se constituyó de elementos étnicos diversos, indígenas, afrodescendientes, algunos elementos de la cultura asiática y española, etc., más la cultura contemporánea nacional y mundial, que aporta matices a la construcción de la identidad regional. La producción de un arte popular indígena y afrodescendiente ha estado ligada a las prácticas religiosas rituales y comunitarias, la producción de máscaras, danzas, música, durante mucho tiempo fue una producción con cierta independencia de las estructuras de poder económico o político de la sociedad mestiza.

Pero el arte por lo menos tal como lo conocemos, ha estado ligado desde siempre a las estructuras del poder de distintas ideologías, y a instituciones específicas, y en el presente, además, es el resultado de los procesos de globalización y el capitalismo. Uno de los primeros artistas de la entidad fue Margarito Escobar, un sacerdote católico nacido en Huamuxtitlan Guerrero en (1865-1934), dejó numerosas pinturas religiosas en distintas iglesias de la entidad, y sus obras influyeron en algunos artistas locales[51]. Con la emergencia de lugares turísticos como Acapulco y Taxco en el siglo XX tras el inicio de la carretera federal de 1927 a 1931 bajo el gobierno de Plutarco Elías Calles, la afluencia del turismo se convirtió en un aliciente gradual para la producción de objetos artesanales, estos objetos partieron inicialmente de los modelos de la cultura local que tenían un vínculo estrecho con la vida ritual y cotidiana, teniendo también gran impacto algunos agentes externos en el cambio de forma de producción, como veremos a detalle más adelante, creándose paulatinamente una organización de productores y comerciantes en ciertos puntos de la carretera y en los principales sitios turísticos. Los mundos del arte para Becker están constituidos por las instituciones, las comunidades, las personas, pero también por las voces marginales disidentes, que usan el arte como herramienta política, en los mundos del arte hay polos opuestos desde lo más institucional, hasta los más periféricos y contestatarios. La construcción de los mundos del arte en

[51]El pintor Francisco Alarcón refiere que cuando era niño le gustaba ir a misa solo para mirar las pinturas del padre Escobar, eso dice tal vez influyó en su vocación por la pintura, sin embargo, aún no ha habido nadie que se dedique a investigar la obra y vida del artista Margarito Escobar.

Guerrero obedece así, principalmente a las culturas locales que están en una tensión permanente por la lucha de sus derechos e identidad, pero también a las fuerzas políticas contrarias, a la derecha que estuvo en el poder caciquil y a los movimientos políticos de izquierda con sus respectivos artistas, en una lucha antitética que sin embargo a veces coincide en los intereses y que se va alternando en el control político teniendo como mediación el arte.

En este apartado abordo un panorama general de los mundos del arte en Guerrero que no pueden separarse del contexto político del país, y de la realidad de las comunidades y de los actores externos que influyeron en tales procesos. Muchas personas han participado en la construcción de las instituciones artísticas, algunas desde el poder, otras desde la disidencia. Las condiciones económicas y sociales han sido condicionantes de las tensiones en que se desenvuelve el arte. La ciudad de Taxco fue unos de los primeros polos turísticos de la entidad, casi al unísono con Acapulco, su producción mineral de plata y su aspecto colonial, atrajo prontamente al turismo[52]. En 1933 atraída por la emergencia del muralismo mexicano, arriba a Taxco la artista Norteamericana Marion Greenwood[53] interesada por aprender la técnica del fresco, se reúne en Taxco con el entonces ayudante de Diego Rivera, el artista norteamericano Pablo O'Higgins[54] que en 1927 se había incorporado al partido comunista mexicano. Marion Greenwood experimenta con la pintura al fresco, en un hotel de Taxco siendo además la primera mujer en México en pintar un mural:

> En el mes de febrero, Marion Greenwood solicitó permiso a los Sutherlands, propietarios del *hotel taxqueño*, para la elaboración de un mural. Al respecto, la pintora mencionó: "voy a pintar un fresco [...] en el mejor hotel de Taxco. El propietario me va a dejar que experimente y un artista mexicano [...] me va ayudar con la parte técnica [...] Así, a pesar de que no hay dinero de por medio, es una oportunidad maravillosa y todos los turistas [...] lo verán". Tal como lo indicó Marion, no había pago por el encargo pero se suministraron los materiales, el hospedaje y la alimentación (Pérez Aguirre, 2016:183).

[52]Al respecto de la historia particular de Taxco en relación con el turismo es de gran interés la tesis de Albavera Morales, F.J., 2018. *Por los caminos del sur. Taxco y los orígenes de la platería y el turismo (1930-1950)* (Bachelor's thesis).
[53]Pérez Aguirre, D.M., 2016. Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934). Tzintzun. Revista de estudios históricos, (63), pp.177-206.
[54]https://museoblaisten.com/Artista/327/Pablo-O-Higgins

A principios de 1940 también radica en Taxco el diseñador de joyería estadounidense William Spratling[55] quién fundó los primeros talleres de platería de Taxco en 1949, oficio que pronto se convirtió en uno de los empleos principales de la población taxqueña, la producción de joyería de plata, tuvo gran auge en esos años con el desarrollo de Acapulco como centro turístico, los diseños de Spratling estaban inspirados en motivos prehispánicos que eran ávidamente buscados por el mercado extranjero. Margot Van Voorhies Carr[56] fue otra norteamericana que influyó notablemente en la creación de diseños de joyería en plata en Taxco. Diversos artistas son atraídos a Taxco como Tamiji Kitagawa,[57] un artista japonés que estudió en Nueva York y llega a vivir a México en 1921 después de estar en la escuela al aire libre de Tlalpan, da clases en la escuela al aire libre de Taxco hasta 1932, probablemente es de los primeros artistas en impartir clases de arte en Guerrero. Numerosos artistas plásticos y escritores llegaron a Taxco, Dulce María Pérez Aguirre documenta al respecto:

> En el México posrevolucionario de las década de 1920 y 1930, el pintoresco pueblo de Taxco, en el estado de Guerrero, atrajo la atención de artistas, cineastas, políticos, escritores y actores tanto mexicanos como extranjeros, tales fueron los casos como los de Diego Rivera, Roberto Montenegro, Anita Brenner, Sterling Dickinson, Tamiji Kitagawa, David Alfaros Siqueiros, Blanca Luz Blum, Carlos Pellicer, Olin Dows, Salvador Novo, José Juan Tablada, Frida Kahlo, Howard Cook y Sergei Eisenstein, por mencionar algunos. La mayoría de estos realizaban sus tertulias en los bares locales como el *Bar Paco* y el *Bar Bertha*, así como en el *hotel taxqueño*, que fue el primer hotel turístico de la ciudad (Pérez, 2016).

Sven Birger Sandzén fue un pintor y grabador impresionista sueco profesor de arte en Kansas visita a México en 1899[58], y a Taxco en 1935 llevado por su alumna la artista norteamericana Sue Jean Covacevich[59] que radica desde años atrás en México, Birger Sandzén realiza diversos grabados sobre la arquitectura colonial como la litografía titulada: *A Glimpse of Taxco* (Beach Musem of art,

---

[55]García, MAV y Clausen, HB, 2020. Los norteamericanos que reinventaron a los pueblos de México: Los emprendedores extranjeros en la redefinición de la cultura y el turismo. *Revista de Investigación Latinoamericana*, *55* (1), pp.49-63.

[56] https://www.waddingtons.ca/the-life-and-work-of-margot-van-voorhies-carr/

[57]Documents of Latin American and Latino Art
https://icaa.mfah.org/s/es/item/736776#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-937%2C274%2C4169%2C3300

[58]En 1925 Birger Sandzén en Kansas publica un libro titulado *In the mountains reproductions of lithographs and woodcuts of the Colorado Rockie*s grabados de paisajes, donde podemos reconocer la influencia que ejercería su trabajo en artistas más jóvenes como el mismo Pablo O'higgins.

[59] Art Bytes: "Glimpse of Taxco" by Sven Birger Sandzén https://www.youtube.com/watch?v=Hvz8TZT_43I

2023). Otro artista Carl Lewis Pappe (1900) pintor, grabador y escultor húngaro norteamericano, se queda a vivir en Taxco en 1938, junto con su esposa la antropóloga norteamericana Bernice Goodspee[60] la cual da importancia a la venta del arte popular, Goodspee también elaboró diseños de joyería inspirados en las culturas Prehispánicas. A Pappe se le atribuye la apertura de la primera galería de arte en Taxco, y tal vez de la entidad, su galería fue un éxito en ventas, pues combinó la venta de arte, artesanía y platería. Pappe creó la temática de las clásicas acuarelas con las casas coloniales de Taxco, que se hiciera icónica en las imágenes vendidas a los turistas hasta el presente. Pappe recibió en su casa de Taxco, a muchos artistas mexicanos e internacionales perseguidos, lo que creó un foco cultural en la ciudad y en la entidad (The Annex Galleries, 2024). Uno de esos artistas fue el pintor David Alfaro Siqueiros que fuera confinado a vivir en Taxco:

> A pesar de que la policía tenía a Siqueiros en la mira y de que estaba ya fuera del PCM, participó en el agitado desfile del primero de mayo, que terminó con la llegada de la policía y la detención del artista junto con once compañeros más. El 24 de junio, el juez de Distrito lo declaró culpable de los delitos de incitación a la rebelión, sedición, motín e injurias al señor presidente de la República. Durante cinco meses, hasta el 6 de noviembre de 1930, Siqueiros purgó sus culpas en la prisión de Lecumberri. Pagó una fianza de 3000 pesos y lo confinaron a vivir en la ciudad de Taxco, en donde estuvo bajo libertad condicional y de donde pudo salir únicamente con permiso del presidente municipal y del comandante militar distrital (Azuela de la Cueva, 2008: 119).[61]

David Alfaro Siqueiros pintó durante su reclusión en Taxco en 1930 mucha de su obra fundamental, fue visitado en Taxco por el cineasta Ruso Sergei Einsteisen[62] durante el rodaje de su documental ¡Viva México! Con algunas grabaciones en Acapulco y Taxco, este contactó será decisivo en el trabajo de Siqueiros (Vega, 1996). Taxco fue por esos años polo de influencias culturales en Guerrero, que no son evidentes sino hasta años después. Guerrero empezó a figurar de pronto a nivel nacional e internacional, dado que el puerto de Acapulco fue escenario de distintos rodajes de películas, la primera que se rodó en el puerto fue "The Lady from Shanghai", dirigida por Orson

[60]El matrimonio publica el libro Mexican Tales: A Compilation of Mexican Stories and Legends with Maps and Complete Travel and Shopping Directory que incluye además una guía turística para visitar sitios donde comprar arte y artesanías mexicanas.

[61]Azuela de la Cueva, A., 2008. Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (35), pp.109-144.

[62]Cineasta ruso filma en México en 1930 la película que viva México uno de los sitios de filmación es Taxco Guerrero. De la Vega Alfaro, E., 1996. Dos cortos mexicanos de SM Eisenstein. *Secuencias*, (6).

Welles[63] En 1947 (Aviña, 2023)**.** Las películas por la belleza del paisaje local empezaron a atraer el turismo sobre todo estadounidense, muchas estrellas del cine de Hollywood incluso tuvieron por esos años, casa y negocios en el puerto de Acapulco.

El periodo presidencial de Miguel Alemán Valdez 1946 a 1956 concibió al turismo[64] como una actividad económica prioritaria y junto con el capital internacional comenzaron el despojo de los ejidatarios locales expropiando sus tierras, para el desarrollo de la infraestructura local privada, como hoteles, restaurantes etc., para recibir el turismo. Es el inicio del capitalismo del espacio y de la cultura en la entidad, en este sentido el estudio de los procesos de mercantilización del espacio.

Los procesos de mercantilización del espacio los podemos ver en el desarrollo del turismo del Estado de Guerrero, la apropiación del lugar y la cultura por parte del capital, que aprovecha el trabajo de las comunidades y el control de los recursos naturales, así como la necesidad de inventar nuevas tradiciones para la propaganda turística. En este contexto se puede entender el suceso de 1949, cuando se dio a conocer a nivel nacional, la noticia de que había sido descubierto los supuestos restos del último gobernante mexica Cuauhtémoc en el poblado de Ixcateopan[65] una comunidad muy cerca de Taxco, los vestigios fueron analizados por la arqueóloga Eulalia Guzmán[66] y el artista Diego Rivera, creándose el mito[67] de que Cuauhtémoc nació en Guerrero, y que sería sepultado en su lugar natal. El mito sería aprovechado por los gobiernos locales del PRI, con el fin de atraer el turismo a la entidad, mito que ha mantenido la población local de Ixcateopan,

[63]https://moreliafilmfest.com/la-dama-de-shanghai-acapulco-y-la-dalia-negra

[64]Lemus Soriano, E., 2016. Acapulco y el proyecto modernizador alemanista. *Letras históricas*, (14), págs.211-231.

[65]Johnson, AW, junio de 2014. El poder de los huesos: peregrinaje e identidad en Ixcateopan de Cuauhtémoc, Guerrero. En *Anales de Antropología* (Vol. 48, N° 2, pp. 119-149).

[66]Eulalia Guzmán cuya participación en la identificación de los restos de Cuauhtémoc fue muy polémica, fue una gran activista por los derechos electorales de la mujer y fundadora del partido popular socialista, fue pionera en la exploración arqueológica. Puche, S., Carmen, M. and de la Torre Mendoza, M., 2005. Eulalia Guzmán. G. Viesca López Ciencia y Tecnología en el México del siglo XX. Biografías de personajes Ilustres, México, Academia Mexicana de Ciencias, 4, pp.127-143.

[67]Rueda, S., 1998 afirma: "Así pues, este intento de mitificación nació de la necesidad y de la audacia. Necesidad de consolidar la identidad nacional, de tener una explicación de lo que somos y hemos sido, por un lado; y de la necesidad de defender lo propio, por el otro. De este modo, la urgencia de un mito de origen nació de fuentes distintas para mitógrafos y para falsificadores. Para los mitógrafos nacionalistas, su causa fue tan azarosa como el descubrimiento de la tumba en el altar de la iglesia de Santa María de la Asunción de Ichcateopan: el descubrimiento de los restos de Cortés en otra iglesia, la del Hospital de Jesús. Y no dejaron escapar la oportunidad" Rueda, S., 1998. De conspiradores y mitógrafos: entre el mito, la historia y el hecho estético. *Historias*, *39*, pp.17-26. (Página 25).

y que ha sido reivindicado por los gobiernos actuales de MORENA, declarando incluso a Ixcateopan pueblo mágico el año 2023[68].

Atraídos por este imaginario comienzan a llegar más artistas plásticos a la entidad, como los muralistas Roberto Cuevas del Río, y Luis Arenales, que entre 1952 y 1596 pintan murales[69] en lo que era el ayuntamiento de Chilpancingo en lo que es ahora el Museo Regional del INAH, en un edificio que data del Porfiriato del año 1902. Roberto Cueva del Río pinta en ese lugar, los murales del nacimiento de Cuauhtémoc y la historia de su captura y muerte (Rivera Pérez 2018) , en un estilo pictórico que sigue la manera de trabajar de su maestro Diego Rivera, tal temática hace alusión a los supuestos restos del emperador mexica descubiertos en Ixcateopan, los murales dan visibilidad al imaginario de Guerrero, como parte fundamental de la nueva identidad nacional, (tales imágenes se hicieron icónicas en los libros de texto de la SEP) tal identidad nacional además era necesaria para la visión política mercantilista de la cultura, los artistas sin lugar a duda, ocupan un papel muy importante en la construcción visual de estas nuevas identidades y narrativas colectivas.

Siguiendo las ideas de Alfred Gell (2021), las obras de arte son una extensión de las personas y con ello de su ideología, por tanto, los murales son un reflejo del pensamiento humano, el arte tiene la virtud de persistir en el tiempo más allá de la vida de los sujetos, en este sentido las acciones y los pensamientos de los agentes de los mundos del arte, siguen repercutiendo en el presente de alguna manera, e influenciado a las nuevas generaciones de allí su importancia social. Hay que decir por otra parte, que los muralistas de la época eran gente de ideales de izquierda, mantenían aún la idea de que el arte debe educar al pueblo en la lucha social. Los murales de Luis Arenales[70] sobre la independencia y la revolución.

[68]https://congresogro.gob.mx/63/inicio/2022/09/26/llaman-desde-ixcateopan-a-honrar-el-legado-y-sacrificio-del-rey-azteca-cuauhtemoc/

[69]Pérez, M.E.R., Murales históricos del Estado de Guerrero. *CR. Conservación y Restauración*, (6), pp.84-88.

[70]María Teresa Pavía Miller, describe así el mural: "En 1954, Luis Arenal concluyó en el ala sur del patio interior del Palacio de Gobierno de Guerrero, hoy Museo Regional, la pintura mural denominada "Aportación del estado de Guerrero a las luchas de Independencia". Se compone de seis escenas en las que, de manera sintética y general, muestra la lucha en contra del dominio español. Inicia con la opresión, representada por la Inquisición. Sigue con el anhelo de una nueva nación, contenido en los Sentimientos de la Nación que José María Morelos y Pavón lanza al aire. Pinta a Hermenegildo Galeana encabezando, a caballo, las acciones de guerra; a Valerio Trujano atacando con su lanza a un contrincante; a Nicolás Bravo con el sable en la mano y a Pedro Ascencio Alquisiras con su fusil, ambos resistiendo en los momentos más infaustos; y termina con Vicente Guerrero, al que representa como el consumador de la Independencia. Esta pintura fue realizada en vinelita sobre celotex. Según Siqueiros, el celotex: "es un material que no

Buscan dar énfasis a los actores locales en tales luchas, por otra parte dada su filiación comunista, veladamente hacen una crítica a los poderes económicos que controlan la región, con la emergencia del puerto de Acapulco como destino turístico. Luis Arénales fue alumno y ayudante de David Alfaro Siqueiros y cofundador del Taller de Gráfica Popular, por ello su técnica y estilo, así como su militancia política son similares.

Durante la elaboración de los murales en Chilpancingo, Arenales conoció y se casó en 1949 con Macrina Rabadán[71] profesora y poeta, activista social de ideas de izquierda, nacida en Cuetzalan del Progreso Guerrero. Fue la primera diputada de oposición de México, por el partido popular socialista de 1958 a 1961, Macrina fundó con su esposo Luis Arenales, el Instituto Regional De Bellas Artes de Acapulco en 1954, fue la primera institución de su tipo en la entidad. En 1974 el presidente Luis Echeverría designa a Macrina Rabadán directora del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART)[72] en Guerrero (el cual se creó por mandato del Gobierno Federal el 28 de mayo de 1974, como una respuesta a la necesidad de promover la actividad artesanal del país y contribuir a la generación de un mayor ingreso familiar de las y los artesanos, mediante su desarrollo humano, social y económico). Durante su participación gestiona un terreno para construir el instituto de bellas artes en Acapulco que finalmente es quitado por el entonces presidente José López Portillo, construyendo en el lugar un balneario turístico conocido como CICI, renunciando por ello al FONART Guerrero (Rebolledo, 2004) Macrina Rabadán tuvo un papel activo en la difusión y revaloración del arte popular dada su ideología de izquierda, fue también directora de la sede de la Plástica Mexicana en Taxco, dependiente del instituto de Bellas artes, artistas como Nicolás de Jesús recuerdan en su infancia visitar con su padre, la casa de la diputada Macrina Rabadan para vender artesanías y escuchar sus ideales de izquierda, su modelo

se tuerce, que es absolutamente estático, aunque al mismo tiempo es frágil […] al ser reforzado con telas y colores […] se convierte en uno de los materiales más nobles, más útiles para la pintura mural". Texto: María Teresa Pavía Miller, Centro INAH Guerrero. https://www.facebook.com/antropologiaehistoriaguerrero/posts/en-1954-luis-arenal-concluy%C3%B3-en-el-ala-sur-del-patio-interior-del-palacio-de-gob/752133438325009/

[71]Véase el Artículo sobre Macrina Rabadán de Anituy Rebolledo en https://suracapulco.mx/impreso/9/guerreras-del-sur-6/

[72]El antecedente del FONART se remonta al año de 1961 cuando se instituyó el Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías, dentro del Banco de Fomento Cooperativo "BANFOCO" https://www.kioscodelahistoria.com/ramas-artesanias

del instituto de bellas artes de Acapulco[73], fue copiado años después por los gobiernos priistas con la creación del Instituto Guerrerense de la Cultura en 1983.

Un punto importante para la cultura y el arte fue el movimiento estudiantil en los años de 1960, que exige la caída del gobernador Caballero Aburto por la masacre de estudiantes por el ejército, exigiendo la conformación de la Universidad Autónoma de Guerrero, asunto que mencioné a detalle en otros apartados. Rabadán fue una vocera importante para el decreto de la fundación de la Universidad Autónoma de Guerrero. Con el establecimiento de la universidad cuyo centro de atención fue el pueblo, comienzan a formarse más tarde, pequeños talleres y centros de extensión universitaria que promueven el arte y las manifestaciones culturales. Es el contexto internacional de la guerra fría, cuando suceden diversos golpes de estado en Sudamérica. México mantiene su política de puertas abiertas[74].

Al Estado de Guerrero llegan, a mediados de la década de 1970, refugiados chilenos, argentinos, uruguayos, bolivianos, algunos de ellos integrantes del teatro el Galpón, como Margarita Schultz[75] que en Chilpancingo fuera maestra de niños de preescolar formando en ellos el interés por el arte, la pintura y el teatro. Muchos de los migrantes asilados en México y en Guerrero eran académicos o artistas que empiezan a integrarse paulatinamente a la vida cultural de la universidad, sobre todo durante el rectorado de Arquímedes Morales Carranza. Es el periodo de la llamada Guerra sucia bajo el mandato del Gobernador Priista Rubén Figueroa Alcocer, cuando desaparecen muchos luchadores sociales, algunos miembros de la universidad. Son los años de la guerrilla, las figuras y los ideales de los Guerrilleros Genaro Vázquez y Lucio Cabañas[76] se convertirán tras su

[73]Uno de los grupos de teatro acogidos en este espacio fue según Anituy Rebolledo: "teatro de las Máscaras (TM), como un proyecto cultural amplio y diverso. Una agrupación que estimulará durante las dos décadas siguientes el interés de los porteños por las bellas artes, pero particularmente por las escénicas. Su creador y director, Roberto Ceballos Delgado, un poblano que tuvo que radicarse en el puerto por recomendación médica y que aquí formarán una familia acapulqueña. El Teatro de las Máscaras había nacido cinco años atrás en la ciudad de México, fundado por los actores Erick del Castillo, Jacqueline Andere, Arcelia Chavarría y el propio Ceballos. Habrá después filiales en Puebla, Tecamachalco y Guadalajara". (Anituy Rebolledo Ayerdi https://suracapulco.mx/impreso/9/anituy-rebolledo-ayerdi-165/)

[74]Bielous, S.E.D., 2020. México en el Cono Sur: asilo diplomático y lecciones de su práctica en los años setenta. EntreDiversidades: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, 7(2), pp.6-32.

[75]Margarita Shultz regresó a Bolivia donde creó un método para enseñar arte a niños indígenas de comunidades utilizando materiales locales.

[76]Ávila coronel, F., 2016. Historiografía de la guerrilla del Partido de los Pobres (PDLP) (Atoyac, Guerrero). *Secuencia*, (95), págs.152-187.

muerte en iconos del arte de izquierda, como lo será la del Che Guevara de la Revolución Cubana. Es de notar que el contexto temporal internacional de la Guerra Fría, entre Estados Unidos y la Unión Soviética, repercute en toda América latina, e implica la persecución de los gobiernos y movimientos de izquierda.

Por otra parte, en México se da cierta apertura hacia la cultura de la Unión Soviética; muchos grupos culturales rusos de tipo folklórico llegan a México, algunos se presentan en Taxco o en Acapulco, circulan también muchos libros, revistas, cuentos y publicaciones soviéticas sobre arte y literatura en Guerrero. Es una época de la emergencia de la música folclórica en América latina, abanderada por músicos de izquierda, muchos de ellos de protesta, al mismo tiempo que se introduce la influencia en México y en Guerrero de la cultura del Rock norteamericano y británico difundida principalmente por Radio Universidad Pueblo que fue una estación sin reconocimiento gubernamental durante muchos años. En este contexto surgen artistas populares como el maestro, músico y activista Rosendo Radilla Pacheco[77] desaparecido por el ejército en Atoyac de Álvarez en 1974, solo por componer una canción a la lucha de Lucio Cabañas. Tal represión impide que más cantantes populares aborden estos temas abiertamente, pero aun así la música de protesta circula en discos de vinilo en esa época por toda la entidad, y se escucha abiertamente por los universitarios.

No había condiciones en esos años para hacer arte pictórico de protesta, por lo menos de una manera abierta, la mayoría eran pintas clandestinas. Al mismo tiempo, la política de gobierno en torno al arte del Estado de Guerrero en el periodo del gobernador Israel Noguera Otero (PRI) de 1971 a 1975 (quien fuera un perseguidor de los movimientos sociales de la guerrilla), trata de dar una cara moderna a la entidad financiando al escultor guerrerense Víctor Manuel Contreras[78] nacido en Atoyac (curiosamente la región donde surge la guerrilla). Contreras estudió en México en la academia de San Carlos y después en Europa escultura en la Academia de Arte de Brera de Milán Italia, y pintura en la escuela Superior de Bellas Artes de París. Contreras deja en la entidad cinco obras escultóricas de acero de gran formato de corte modernista, con contenido social abordado de una manera abstracta y geométrica.

[77]https://www.cndh.org.mx/noticia/desaparicion-forzada-de-rosendo-radilla-pacheco

[78] http://www.enciclopediagro.org/index.php/indices/indice-de-biografias/325-contreras-contreras-victor-manuel

Como las obras de "el hombre al futuro" y "canto al trabajo" que Contreras realiza sin remuneración alguna, actualmente las esculturas están afuera del palacio municipal, antes palacio de gobierno, y son ya iconos plásticos de la ciudad de Chilpancingo y de la entidad.

En muchos casos, las obras que van quedando en la entidad, obedecen más al tesón y a la voluntad de crear por parte de los propios artistas, qué a los apoyos institucionales, que son sólo contingentes. Víctor Manuel Contreras es también fundador de la colección de arte de la Universidad Autónoma de Guerrero, que luego se convertirá en la pinacoteca universitaria. En 1976 surge el taller libre de arte José Clemente Orozco, en la ciudad de Chilpancingo Guerrero, fundado por el Grabador Ricardo Infante Padilla[79] nacido en Veracruz, formado en el Taller de Gráfica Popular, con estudios en la Esmeralda y en la Academia de San Carlos, especializado en Grabado en Venezuela y Cuba, Ricardo Infante fue invitado por el Rector Rosalio Wences Reza para dar una clase de estética. En 1976 Ricardo Infante decide fundar el primer taller de arte de la entidad, en la preparatoria de la universidad. Ricardo Infante de ideas anarquistas, además de artista plástico fue periodista de la revista Proceso, guerrillero en Nicaragua, e historiador autodidacta, actualmente es asesor de cultura en la Universidad Autónoma de Guerrero.

Por el Taller Libre de Arte José Clemente Orozco pasaron artistas como el japonés Akio Hanafuji egresado de la Esmeralda, quien enseñó técnicas de estampación japonesas, muchos de los que hoy son artistas reconocidos en la entidad, cruzaron por las puertas de este taller. El Taller Libre de Arte fue un semillero del arte crítico y contemporáneo, dado su orientación política anarquista, el taller aún existe y forma parte del área de Extensión en la Universidad Autónoma de Guerrero. Extensión universitaria difunde el teatro, la danza, la música, y la pintura, organizando conciertos, recitales y exposiciones, enfocándose en llevar el arte al pueblo, realizando puestas en escena en las comunidades. En este contexto surgen artistas de tiempo completo que sobreviven dando clases y pintando (1979) en la universidad pública como el artista plástico Baltazar Godoy Teodocio[80], que también fue cofundador del taller de arte José Clemente Orozco, Baltazar Godoy aprendió grabado con Ricardo Infante en Chilpancingo, en el Taller de la Gráfica Popular, y en la Universidad Iberoamericana, concluyó la licenciatura en artes por la Universidad Autónoma de

[79]https://www.elsoldeacapulco.com.mx/doble-via/don-ricardo-ex-guerrillero-y-heredero-de-la-estirpe-infante-8924686.html

[80]Véase sobre la trayectoria de Baltazar Godoy Teodocio: http://divulgacion-uagro.blogspot.com/p/baltazar-godoy-t-artista-plastico.html

Guerrero, su trabajo gráfico y pictórico, refleja la vida dura del trabajo del campo y la ciudad, es una obra que tiene mucho de denuncia social, su trabajo se complementa con el mundo onírico de los imaginarios de las comunidades indígenas y costeñas, de las que fue parte Baltazar Godoy, su obra es de la más expresiva y original qué hay en la entidad, su trabajo ha sido publicado en diversos libros, su obra ha viajado a Cuba y Sudamérica.

Tres frentes se mueven en la cultura en el Estado de Guerrero, alrededor de 1980, las instituciones incipientes estatales de arte y cultura con el Instituto Guerrerense de la Cultura, que va construyendo infraestructura en diversas ciudades de la entidad, como teatros, galerías, museos, etcétera, el instituto cuenta con trabajadores administrativos, pero con pocos artistas de base, los cuales dan talleres de pintura, danza regional, música etc., la institución se encarga de organizar numerosos festivales. La universidad fue el segundo frente de acción cultural con un fermento de pintores, actores, músicos, escritores etc., además de los académicos de distintas disciplinas, el tercer frente son las comunidades, con sus expresiones rituales, sus danzas y su producción de arte popular, que empieza a tener gran difusión con el turismo, y que obtiene gran atención por parte de la antropología nacional e internacional que empieza a valorar sus expresiones, ya como arte.

En el contexto mexicano nacional, la política de promoción a las culturas populares surge en el año de 1978, dirigido por Bonfil Batalla, con la idea de disminuir la brecha entre la anteriormente considerada "alta y baja cultura" expresando la idea de esta manera: "Con la idea de que México era una nación multicultural, la naciente DGCPIU luchó por la comprensión de que el concepto de cultura tenía que incluir a las culturas de los Grupos Originarios[81]". Asunto que tarda aún en reflejarse en Guerrero cuando se crea una Unidad Regional de Culturas Populares. La política cultural en Guerrero en 1980 durante el gobierno de Cervantes Delgado da un impulso fuerte a la cultura popular, Delgado es un economista preparado académicamente, a diferencia del cacique anterior del mismo partido en el poder el PRI, Rubén Figueroa Alcocer que fue especialmente brutal en su desempeño político.

Cervantes Delgado apoyó la difusión de la cultura popular desde una visión económica, mercantil y turística, al crear las instituciones de Radio Guerrero y la Televisión Educativa donde se difunden

[81]En: https://culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/2011-11-25-09-22-12/114-boletines/boletines-archivados/417-la-direcci%C3%B3n-general-de-culturas-populares-ind%C3%ADgenas-y-urbanas-celebra-su-40-aniversario

las tradiciones de la entidad, durante su gobierno se intenta crear el primer museo de culturas populares dirigido por el artista plástico Francisco Tapia Alarcón[82], nació en 1947 en Chilpancingo, sus primeras influencias fueron las obras del padre Margarito Escobar. Francisco Alarcón tuvo una preparación académica sólida en artes plásticas en la Universidad de Guadalajara Jalisco, donde estudió en los años de 1972 a 1977. El padre de Francisco Alarcón participaba de las tradiciones de la danza de Tlacololeros siendo "tigre"[83] por el barrio de San Mateo, por esta razón, Alarcón es sensible desde su infancia a las tradiciones populares. Francisco Alarcón[84] fue también asesor de arte popular del gobierno del Estado de Guerrero, en el periodo de Cervantes Delgado. Alarcón comenzó a hacer carteles para la Feria de Navidad y Año Nuevo de Chilpancingo desde 1985, sobre las tradiciones de Guerrero, dando énfasis a pintar las danzas de Tlacololeros y al "tigre" o Jaguar, creando imágenes icónicas para la identidad local y regional, dando un impulso visual a la difusión de las artes populares que comienzan a ser valoradas, los carteles son impresos a través de un apoyo que gestiona la secretaría de comercio y fomento industrial SECOFI, Francisco Alarcón funda el primer museo de arte popular de la entidad, que fuera cerrado tan sólo tres días después de su inauguración, y del que nunca se ha vuelto a crear otro igual. Aunque para el público externo, la pintura de Alarcón es de carácter costumbrista, la atención en los detalles y lo sincero de la representación de los elementos estéticos presentes en las danzas, máscaras, vestimentas, etc., convierten su obra en un testimonio etnográfico, documento vital en el contexto moderno donde las tradiciones se están reinventando y cambiando constantemente. Francisco Alarcón ha recibido la presea Leonardo Bravo[85], por el mérito civil al arte y la cultura por su promoción de las tradiciones, ha pintado diversos murales, dos en el ayuntamiento de

[82]Cervantes Nuñez, A. and Cienfuegos Salgado, D., 2013. La Feria de Chilpancingo, en las ilustraciones de Francisco Antonio Alarcón Tapia.

[83]"La Lucha del porrazo de tigre" es un enfrentamiento que se hace entre dos personas disfrazadas de Jaguar, miembros de la danza de los Tlacololeros.

[84] Recuerda Francisco Alarcón que: "la idea de Cervantes Delgado era que hubiera talleres para que los artesanos tuvieran alternativas creativas, sin perder sus prácticas tradicionales. Compartían la visión de que el arte es la oportunidad de verter la idea y el sentir de alguien, por lo que en realidad el material no define lo que es o no es arte. Conceptos que permitían reconocer un arte popular, superior al concepto minusvalorante de artesanía" (Cienfuegos Salgado 2013: 43).

[85]https://suracapulco.mx/impreso/1/reciben-ex-alcaldesa-y-el-ex-rector-saldana-presea-hermanos-bravo-de-la-alcaldia-capitalina/

Chilpancingo hoy palacio de la cultura, su trabajo ha sido muy influyente en las nuevas generaciones dada la gran difusión que tuvo su obra a través de los carteles.

En esta etapa comienza el reconocimiento académico de la producción de la artesanía de los nahuas ubicados en el Río Balsas en 1988 se publicó el libro *Haciendo la lucha* de la antropóloga Catherine Good, cuando la pintura en papel amate ya se había convertido en una tradición, después que el papel amate se comenzará a usar en 1960, como soporte llevado por el artista Felipe Heremberg[86] y el comerciante de arte Max Kerlow, el papel es elaborado por los otomíes de San Pablito, Puebla que empiezan a venderlo directamente en las comunidades de Guerrero, el papel es un éxito, dado la facilidad de su transporte, frente a lo pesado de la tradicional cerámica, a pesar de ello, son años que los artesanos sufren discriminación y persecución por vender sus objetos en la playa. Diversos artesanos de distintas zonas de la entidad como los amuzgos de la Costa Chica incrementan su producción textil, como la indumentaria femenina llamada huipil que antes era solo de uso de carácter doméstico, este crecimiento se da por el consumo de gente de la ciudad (sobre todo universitarios) que buscan la indumentaria étnica, originando la demanda de este tipo de ropa. Hay una moda internacional fomentada por la cultura *hippie* y los grupos de izquierda en Latinoamérica, que gustan de usar ropa regional, dicha moda proseguirá años después con las mujeres de las cúpulas políticas, dado el alto costo de la vestimenta étnica, como lo son los huipiles.

Es un periodo de una producción artística pequeña pero intensa, multitud de murales de contenido social se elaboran por pintores locales, sobre todo en instalaciones de la universidad, tales trabajos no perdurarán en el tiempo, debido a lo efímero del material, y sobre todo por el descuido de las autoridades universitarias que frecuentemente los borran, aunado a la naturaleza sísmica de la entidad, que daña inclusive hasta los muros que los soportan. Hay muy poca formación en la clase política sobre la importancia de cuidar el patrimonio artístico y cultural. Este sería el destino de la obra mural en la Universidad Autónoma de Guerrero del trabajo de José Hernández Delgadillo[87].

[86]Véase la narración de Nicolás de Jesús en voz de Felipe Heremberg https://m.youtube.com/watch?v=WXdIBhaugtw

[87]Véase el artículo: José Hernández Delgadillo, muralista de la lucha popular, merece más difusión https://www.jornada.com.mx/notas/2022/11/22/cultura/jose-hernandez-delgadillo-muralista-de-la-lucha-popular-merece-mas-difusion/

Delgadillo pintó varios murales en la Universidad Autónoma de Guerrero, y en la Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, con la idea de que el arte debe servir y nutrir al pueblo en su aspiración revolucionaria. Delgadillo es atraído por el contexto social de lucha popular, su trabajo y su estancia en la normal influyó a las jóvenes generaciones del país y la entidad educándose en el arte de protesta.

Con este mismo espíritu, arriba a la ciudad de Tixtla en 1984, el pintor originario de Aguascalientes, Jaime Antonio Gómez del Payán nacido en 1940, el cual estudió artes en Guadalajara, en ese mismo año realiza una serie de murales[88] sobre la figura del caudillo de la independencia Vicente Guerrero nacido en Tixtla. Gómez del Payán pinta con una técnica e iconografía heredera de la escuela del muralismo mexicano, retrata también la vida y tradiciones locales del municipio, para ello realiza una especie de investigación etnográfica, al recorrer y vivir en la zona. Además forma una generación de jóvenes artistas, que años después se dedicarán profesionalmente al arte, como Víctor Hugo Apreza, Javier Lara y Jan Malac, todos artistas plásticos destacados. Gómez del Payán contrajo matrimonio con una mujer Tixtleca[89] en 1985, viviendo allí hasta su muerte, dejando numerosas obras. Algunas de sus pinturas están en el ayuntamiento de Chilpancingo y en la Pinacoteca Universitaria, fundada por Víctor Contreras, con el fin de guardar y promover el acervo pictórico de la universidad. La Pinacoteca Universitaria tuvo múltiples vicisitudes pues estuvo sin un lugar fijo para resguardar las obras, algunos rectores utilizaron los cuadros para su fin personal, incluso algunas pinturas estuvieron a punto de desaparecer en varias ocasiones, y sufrieron maltrato, finalmente este acervo obtuvo una sede fija en la llamada PINAX, bajo la dirección del artista plástico Guerrerense Javier Mariano Sánchez[90], que estudió arte en el Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca.

Javier Mariano fue un artista abstracto que tuvo una trayectoria ascendente y fugaz, que impulsó cursos y exposiciones y que creó la llamada bienal del Pacifico Paul Gauguin en el año de 2001, donde podían participar artistas de Guerrero, Michoacán, Oaxaca, Morelos, México, entre otros más, colocando al estado en el escenario del arte nacional por primera vez.

[89]https://enciclopediagro.mx/biografias/https://amapolaperiodismo.com/tema/jaime-antonio-gomez-del-payan/?ampgomez-del-payan-medina-jaime-antonio/

[90]Sobre la trayectoria de Javier Mariano Sánchez véase: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=1323

Tras la muerte temprana de Mariano Sánchez la bienal que fundó le es dado su nombre, Bienal del Pacífico de Pintura y Grabado Javier Mariano.

En estos años, diversos artistas locales participan activamente en exposiciones por parte de la Universidad, entre ellos el acapulqueño Everardo Reyes Ríos ingeniero civil, y artista autodidacta, tiene un trabajo original ampliamente difundido en las revistas de la UAGro, su estilo es muy contemporáneo, no recurre a imágenes de la cultura local, crea un universo personal llenos de seres zoomorfos, fragmentos de cuerpos de una expresividad brutal. Everardo Reyes Ríos recurre a los materiales más insospechados frecuentemente de reúso, utilizando el bricolaje, sin duda un artista contemporáneo, que aunque se mantiene aislado de los mercados del arte, mantiene una constante presencia en exposiciones. Everardo afirma que el arte tiene una función social pero su fin es liberar[91].

Otro artista universitario es Jesús Anaya Roque[92], nacido en 1957, oriundo de la Costa Chica de Hacienda de Cabañas San Jerónimo. Con su obra crea un mundo fantástico lleno de seres zoomorfos, pintados con matices tropicales que recuerdan los colores del paisaje del manglar, y de la playa donde pasó su infancia de una manera onírica. En su obra aparecen pescadores, trabajadores fantásticos, seres entre humanos y animales, que habitan un mundo de ensueño, Anaya estudió arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, da clases de pintura en la Universidad Autónoma de Guerrero es un artista prolífico y constante con una larga trayectoria de exposiciones.

Mercedes Batalla Salvador es una maestra de artes plásticas de la UAGro, que elabora máscaras de papel siguiendo una técnica italiana, comenzó su aprendizaje en Taxco, donde también trabajó la joyería de plata. Su trabajo se inspira en la riqueza de las máscaras de todo el país, principalmente de Guerrero, Mercedes Batalla ha formado a decenas de generaciones de jóvenes en su taller, su papel en las obras de teatro de la universidad ha sido fundamental. Ha expuesto su obra por diversas partes del país.

[91] https://suracapulco.mx/el-arte-tiene-una-funcion-social-pero-su-fin-es-liberar-afirma-el-pintor-everardo-reyes/

[92]Sobre Jesús Anaya Roque hay información en la página de extensión universitaria de la Uagro http://divulgacion-uagro.blogspot.com/p/galerias-de-artes-plasticas.html

La política estatal del arte tiene por otra parte su acción cultural a través del Instituto Guerrerense de la Cultura fundado en 1983, teniendo como meta "el desarrollo artístico y cultural de los guerrerenses; rescatar, conservar y fomentar las tradiciones y manifestaciones de la cultura indígena y popular; integrar el patrimonio cultural de la entidad; promover la creación artística; estimular la investigación científica y humanística" (Elemx, 2024). El instituto Guerrerense de la cultura se encargaba de la semana Altamiranista, las Jornadas Alarconianas, la Feria Nacional de la Plata y el Concurso y Festival Internacional de Guitarra, entre otras actividades[93]. El instituto fue la cara de la política cultural priista centrada en la visión de la cultura como folclor y mercancía, elemento atractivo para el turismo, a pesar de ello cumplió una función importante en la entidad, dada las pocas instituciones relacionadas con el arte, su lógica y organización persiste básicamente sin cambios. Aunque en el año de 2016 cambia de nombre, tras el triunfo del Partido de la Revolución Democrática (PRD) al de Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero, prácticamente con las mismas atribuciones, con un ligero cambio en la ideología con algunos matices de izquierda en algunos proyectos como el del centro cultural Faro Zapata[94], creado en el año 2012.

La idea fue impulsada por la entonces encargada de la secretaría, Alejandra Frausto y Manuel Zepeda, bajo el gobierno perredista de Ángel Aguirre Rivero. El Faro Zapata comienza a funcionar bajo la dirección de dos jóvenes artistas urbanos de Acapulco que hacen Grafiti: Elisa Rank y David Leon[95], el Faro Zapata inicia con la premisa de apartar la idea elitista de la cultura, y abrir espacios para las artes en las zonas más humildes de Acapulco, en los lugares con los más altos índices de violencia, copiando el modelo usado en Colombia para reducir la delincuencia. El faro Zapata organizaba talleres de Grafiti, música y danza urbana, así como conferencias, finalmente el proyecto se descuida, y se va apagando poco a poco. Alejandra Frausto[96] tuvo aportaciones originales en la entidad que le servirían como laboratorio para su futuro puesto a nivel nacional en la Secretaría de Cultura, durante el Gobierno de López Obrador (2018).

[93]Sobre las funciones del instituto Guerrerense de la cultura véase: http://www.elem.mx/institucion/datos/1561

[94]CASA FARO Zapata: los conflictos y retos de gestores culturales en contextos de excepción en Acapulco. Autor: Alfonso Hernández Gómez

[95]https://suracapulco.mx/impreso/cultura/anuncia-el-faro-zapata-la-apertura-de-sus-talleres-de-cultura-urbana-en-la-96zapata/ https://www.gob.mx/cultura/estructuras/alejandra-frausto-guerrero

Sin embargo, tales secretarías en Guerrero han mantenido básicamente el mismo espectro de acción, que cuando eran el IGC bajo el gobierno del PRI, teniendo como centro una visión domesticada de la cultura. Visión folclórica que se volvió a intensificar bajo el regreso del PRI en el año 2015 al gobierno de la entidad, cuando fue encargado el escritor y poeta Mauricio Castrejón Leiva, el cual pese a su posición partidista supo escuchar y negociar con los líderes del arte, y la cultura local dado su condición de creador. Las críticas a su desempeño fueron finalmente, por las numerosas deudas dejadas a la siguiente administración, pues las actividades culturales eran un botín para los gobiernos Priistas.

Hay artistas que han tenido el apoyo de gobiernos pasados, y se manejan de forma muy institucional como el artista de Olinalá Rosendo Bernal, quien sin embargo ha cumplido un papel dentro del vacío de acciones culturales, ya que fundó un centro para el estudio investigación y preservación de la técnica de origen prehispánico de las lacas de Olinalá, el ICAT[97] formalmente en funciones en el año 2010 durante el Gobierno de Zeferino Torreblanca (PRD), el trabajo de los artesanos de Olinalá y de Rosendo Bernal ha sido llevado por los gobiernos locales a todo el mundo, Rosendo es un artista que hace retratos de personajes históricos para la clase política del poder en turno con la técnica de laca. Actualmente la Secretaría de Cultura está bajo el Gobierno de Morena a cargo de la Maestra Aida Melina Martínez Rebolledo, la cual ha recibido algunas críticas por no tener experiencia en el sector cultural.

Durante el gobierno de Morena se ha incrementado el uso de las manifestaciones culturales populares en eventos políticos. Se percibe que, aunque los colores partidistas cambien, es necesario educar la visión del personal de base de tales instituciones, para modificar la lógica inercial de su funcionamiento, por lo tanto, falta democratizar y profesionalizar tales secretarías, que repiten vicios de origen. Como todos los gobiernos en cualquier filiación partidista, el arte contemporáneo crítico e independiente o rebelde en la entidad ha sido marginalizado. Por ejemplo, el escaso reconocimiento local por parte de las autoridades oficiales de cultura al reconocido artista nahua Nicolás de Jesús[98] se debe a su actitud crítica.

[97]Villela, S., Laca de Olinalá y Temalacatzingo, patrimonio artesanal en riesgo. *Diario de Campo*, (6), pp.4-7.

[98]https://suracapulco.mx/muestra-el-artista-nahua-nicolas-de-jesus-una-retrospectiva-de-su-trabajo-en-estados-unidos/

gobiernos incluso en los de Morena, reduciendo su visión de cultura a un espectáculo folclórico para atraer turistas, con artistas de televisa como "Belinda" o "Latín Lover" como en los rancios tiempos del priismo caciquil, que tenía la visión de la cultura como palenque de feria de pueblo. Aun así, ha habido aciertos notables, sobre todo al seguir las estrategias de la política cultura nacional, como el proyecto de semilleros creativos, con acciones importantes como el taller para niños de elaboración de máscaras de los diablos (una danza que surgió durante la lucha por la independencia de México), en Teloloapan zona norte del Estado de Guerrero, a cargo del destacado mascarero Fidel de la Puente Basabe[99]. Mientras la cultura siga siendo un botín político, se usará a la estética local, como una forma de ornato del poder y no como una herramienta básica para el desarrollo humano.

A pesar del uso mercantil de la cultura popular, las tradiciones siguen siendo un factor fuerte de la identidad de los pueblos. Las comunidades indígenas y afrodescendientes utilizan la estética y el arte como un elemento vital de su organización social, política y religiosa. La estética popular ha sido el centro de interés del estudio de la antropología. La Unidad Regional de Culturas Populares en Guerrero por años ha trabajado en la promoción de las manifestaciones del arte indígena, afrodescendiente y urbano, apoyando en la creación de grupos de danzas en comunidades, comprando instrumentos para bandas musicales, publicando libros, impartiendo talleres y realizando exposiciones. Algunos de sus miembros realizan investigación, sobre aspectos de la cultura local, Gerardo Guerrero, historiador la preside actualmente.

Otra institución activa en el sector de la cultura es el INAH Guerrero dependiente del gobierno federal, se dedica a hacer investigación arqueológica, exposiciones, organizar museos comunitarios, impartir conferencias, dar talleres, organizar la cátedra de estudios sobre el Estado de Guerrero Ignacio Manuel Altamirano, el museo regional del INAH cuenta con espacios para exposiciones de arte contemporáneo, ha organizado muestras de arte indígena y afrodescendiente. El Museo Regional de Guerrero cuenta con una exposición permanente de aspectos históricos y etnográficos de la cultura de la entidad.

[99]Véase el semillero creativo dirigido por Fidel de La Puente https://www.facebook.com/SemillerodeTeloloapan/

Durante años, el Estado de Guerrero fue objeto de estudio de generaciones de antropólogos extranjeros y nacionales, que pusieron su interés en el estudio de las culturasAntropólogo Miguel Ángel Gutiérrez Ávila[100], nacido en la ciudad de México que tras años de trabajo de campo en la entidad, sobre todo en la región de la Costa Chica, decide formar un equipo académico constituido por antropólogos, sociólogos, e historiadores y e n el año de 2006, funda la Unidad Académica de Antropología Social de la UGro en Tixtla, muy cerca de la Normal Rural de Ayotzinapa. Con la idea de que los guerrerenses produzcan conocimiento académico antropológico sobre sí mismos, revirtiendo el colonialismo extractivista académico, e incidir con ello en la realidad local a través del estudio y acción con las culturas locales a las que muchos estudiantes pertenecen.

Formando una generación de jóvenes reflexivos y críticos, algunos de los cuales se integran a asociaciones civiles como Tlachinollan, se dedican a la docencia o se interesan en el arte. Sin embargó esta actitud crítica hacia el poder, no calza con la cultura caciquil añeja de la entidad y en el año de 2008, es asesinado el doctor Miguel Ángel Gutiérrez Ávila[101], después de que había publicado un libro sobre la actividad política de los caciques amuzgos de la Costa Chica de Guerrero. Es un momento donde se empieza a incrementar la represión sobre las voces disidentes, aumenta la violencia en general contra la población local. El año 2011 sucede primer ataque a los estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa en la carretera federal en el tramo de Chilpancingo, por parte de policías estatales durante el gobierno perredista de Ángel Aguirre Rivero, donde fallecen los normalistas Jorge Alexis Herrera Pino y Gabriel Echeverría[102]. Algunos artistas pintaron murales colectivos en la escuela de Antropología social en Tixtla, inaugurando una larga serie de trabajos que vendrán sobre el tema de la represión estudiantil por parte de artistas de la entidad, del país y a nivel internacional. Se funda durante ese marco temporal la primera licenciatura de arte de la entidad; la escuela superior de artes de la UAGro. Se integran al proyecto de la licenciatura en arte, antropólogos como el joven Maestro Rafael Damián Reyes, que estudió antropología en la UAAS Tixtla y en el CIESAS.

[100]https://ojarasca.jornada.com.mx/2023/08/11/miguel-angel-gutierrez-avila-un-antropologo-comunitario-en-guerrero-6261.html#:~:text=El%2025%20de%20julio%20del,en%20el%20estado%20de%20Guerrero.

[101]https://suracapulco.mx/impreso/9/miguel-angel-gutierrez-avila-a-14-anos-de-su-asesinato/ 102https://piedepagina.mx/10-anos-del-asesinato-de-normalistas-la-justicia-no-es-para-los-pobres/

El fotógrafo Ramiro Reyna fue maestro de fotografía en la escuela de artes. Funda el Café Galería[103] en Chilpancingo, cuando aún no terminaba la pandemia en el año de 2019 y durante cuatro años organiza numerosas exposiciones con artistas de la entidad, Ramiro Reyna muere[104] el 2023 en un accidente, pero su labor por el arte es intensa y reconocida por los artistas locales.

Nuevas generaciones de artistas empiezan a emerger, muchos surgen y dejan la actividad artística, dada las difíciles condiciones para sobrevivir de tal actividad, buscan especializarse. Como Jaime Tomatzin Tehuitzin[105] nacido en 1963, cursó una maestría en historia del arte en Morelos artista plástico nahua originario de Zitlala que se inspiró en los rituales de su comunidad, en los cuales también participó activamente. Jaime Tomatzin, junto con otros artistas muchos de ellos alumnos de la universidad, participan pintando los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa[106] (suceso acaecido el 2014), con una exposición que da la vuelta al país y cuyas imágenes han circulado por todo el mundo. Varios jóvenes se forman en la licenciatura de artes de la UAGro, con la esperanza de empezar su camino en el arte e intentar profesionalizarse, muchos de ellos ya se dedicaban a pintar grafiti o arte urbano.

Ricardo Bustos Guzmán alias "Froster"[107]que formó parte del equipo que pintó el mural "43 rostros perdidos en el horizonte", en Ciudad Universitaria en Chilpancingo Guerrero. Al mismo tiempo artistas de todo el país, se unen masivamente a la denuncia por la desaparición de los estudiantes de la normal de Ayotzinapa realizando murales, grabados, videos etc.

En Guerrero, los artistas con mayor activismo sobre la búsqueda de los 43 empiezan a sufrir persecución, es el caso del artista plástico Víctor Hugo Apreza de Tixtla, que estudió en la Esmeralda, siendo coordinador de numerosos murales con normalistas y artistas locales y foráneos, pintando incluso en el ayuntamiento de Tixtla[108]

[103]https://amapolaperiodismo.com/2021/08/03/sin-limites-la-galeria-una-comunidad-de-arte-en-chilpancingo/?amp
[104] https://suracapulco.mx/muere-en-chilpancingo-el-fotografo-empresario-y-promotor-cultural-ramiro-reyna/
[105]https://suracapulco.mx/impreso/cultura/muere-el-artista-plastico-indigena-jaime-tomatzin-tehuitzin-de-un-infarto/
[106]https://www.proceso.com.mx/reportajes/2014/11/29/pintores-de-guerrero-retratan-el-rostro-de-los-43-140441.html
[107] https://frostertallergaleria.negocio.site/
[108]https://www.informador.mx/Mexico/Pintan-murales-en-Tixtla-en-honor-a-normalistas-desaparecidos-20141102-0028.html

Apreza recibe amenazas constantes lo cual denuncia, a pesar del hostigamiento, cada año organiza un evento de murales colectivo en Tixtla para el día de Muertos, donde pintan bardas de casas de la población.

Otro artista que participó en estos murales sobre Ayotzinapa cuando aún era alumno de la escuela de artes, fue Ernesto Carbajal[109] alias "Cloro al Óleo", quien ha visto de cerca la violencia en la entidad y aborda este tema en algunas de sus obras como una forma de catarsis. Ernesto Carbajal recibió el premio estatal al mérito Juvenil el año del 2018 por su difusión de la cultura popular a través del grafiti, funda en 2019 la galería taller, "Punto Continuo" con la idea de crear un centro de arte independiente, el espacio cierra durante la pandemia de COVID, poco después de su apertura, dadas las dificultades económicas y la falta de asistencia del público que esta situación provocó. Carbajal hace tatuaje y diseño gráfico, además de pintar su obra personal, se inspira en imágenes de la cultura local, como los tigres y Tlacololeros de Chilpancingo, todo desde una perspectiva actual y urbana. En este contexto temporal empiezan a verse cada vez más mujeres dedicadas al arte, como la artista Fany Salmerón que pinta grafiti y hace gráfica, es egresada de la licenciatura en artes de la universidad, participa en encuentros de arte urbano y en exposiciones, en diversos puntos de la entidad. En todo el Estado hay gradualmente un crecimiento exponencial del arte joven, se realizan numerosos encuentros de graffiti varias veces al año, en comunidades de distintas regiones del Estado, algunos de los artistas participan en estos encuentros a un nivel nacional e internacional, como el artista plástico Raúl Aguas[110], que estudió la licenciatura en artes en la Universidad Autónoma de Morelos (UAEM) , un prolífico pintor que ha recorrido prácticamente todo el país con sus murales.

Varios de estos jóvenes artistas se han formado en el vecino Estado de Morelos como Javier Téllez Villalba[111], un joven artista originario de Chilpancingo con raíces en Tlacotepec en la zona de la Sierra, que estudió también en la UAEM, Javier Téllez es un talentoso artista, virtuoso técnicamente que conjuga las imágenes de las tradiciones locales, y la expresión contemporánea de una manera muy lograda, ha hecho pintura murales para el gobierno del Estado y la Marina, así como obra en las comunidades en apoyo a un proyecto sobre la preservación de jaguar en la sierra de Atoyac.

[109]https://www.debate.com.mx/mexico/Cloro-al-Oleo-de-grafitero-a-gran-artista-guerrerense-20171118-0152.html
[110]https://gaudicafe.jimdofree.com/artistas-del-taller-galer%C3%ADa/ra%C3%BAl-aguas/
[111]https://suracapulco.mx/para-ser-pintor-necesitas-salirte-del-estado-lamenta-javier-tellez-el-javo/#google_vignett

José Rodrigo Estrada alias "Rodzila" es otro destacado artista joven originario de Técpan de Galeana Guerrero, que estudió en Morelos, es diseñador gráfico, pintas murales, es fotógrafo, está muy influenciado por la estética del cómic, su trabajo es abundante y tiene gran presencia en redes.

En cada región de la entidad hay nuevos movimientos en torno al arte que reúnen simultáneamente aspectos de técnicas tradicionales y elementos del arte urbano. Como en la ciudad de Tlapa en la Montaña de Guerrero, donde confluye población nahua, mixteca, tlapaneca y mestiza, donde se destaca el trabajo de Óscar Montalvo Carrasco, alias "Tekuane Montalvo" que ha pintado numerosos grafitis y murales, es además un promotor cultural dedicado, organiza eventos culturales de música y encuentros de grafiti en la Montaña de Guerrero, un trabajo significativo de Montalvo es el mural "Corazón de Maíz" pintado en la UPN unidad Tlapa, dedicado a Antonio Vivar Diaz[112], estudiante que fuera asesinado durante una represión policiaca en una manifestación de estudiantes y maestros de la UPN en la ciudad de Tlapa de Comonfort. El mural dedicado a su memoria lo inaugura el antropólogo Abel Barrera, director de la asociación civil Tlachinollan AC[113]. Tlachinollan tiene un despacho de abogados que apoya causas sociales, ha tenido un papel importante en la asesoría legal de los padres de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, Tlachinollan, (como asociación civil), ha hecho un uso constante del arte gráfico en la difusión de su trabajo a través de carteles y publicaciones, recurriendo sobre todo al trabajo del Colectivo Gran OM[114] de la CDMX que se dedica de manera profesional a hacer cárteles de protesta, para los movimientos sociales como los Zapatistas de Chiapas entre otros.

Hay nuevas generaciones de artistas en la entidad que empiezan a destacar por su trabajo, muchas veces empiezan desde jóvenes sin ningún estudio ni preparación en torno al arte, poco a poco se va dando una profesionalización de los artistas de la entidad, aunque algunos de los más destacados artistas no tienen estudios formales. Las generaciones más jóvenes cuentan ya por lo menos con una licenciatura en arte u otra disciplina afín, como arquitectura, o diseño pocos han estudiado posgrados en humanidades o arte, y muchos menos tienen algún doctorado en el área. La universidad impulsa la internacionalización de sus artistas organizando obras y exposiciones en Cuba y Sudamérica entre otros lugares.

[112]Develación del mural "Corazón de maíz "del artista Oscar Montalvo-Tekuan. Tlapa-Antonio Vivar Díaz https://m.youtube.com/watch?v=w1v7uayltyM

[113]https://www.tlachinollan.org/xxiv-informe-de-tlachinollan-montana-manantial-de-la-resistencia-torbellino-de-esperanza/ [114] https://www.granom.com.mx/

La Universidad Autónoma de Guerrero tiene poca investigación en torno al arte, algunas tesis de licenciatura y en la maestría de humanidades hay algunos trabajos dedicados al arte. Sin embargo, no existen estructuras económicas en la entidad que permitan subsistir solo del trabajo artístico, por lo menos sin sacrificar la individualidad y la voluntad propia en la creación.

José Luis Correa es un joven artista que es muy crítico del sistema social y del sistema institucional del arte local[115], su trabajo absorbe influencias estilísticas como José Luis Cuevas, Francisco Toledo y sobre todo del arte popular de Guerrero, José Luis Correa se mantiene independiente gracias a que tiene un negocio de una mezcalería, donde tiene una colección considerable de máscaras de la entidad, el cual fue tema de su tesis de maestría en humanidades[116]. Su trabajo es original se nutre de las formas regionales, con un lenguaje personal y contemporáneo, es un artista cultivado, crítico e independiente que cuestiona el uso de la cultura como folclor desligado de su contexto original. Ha pintado murales por la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa y criticado el intento por borrar este tipo de arte en la entidad, su postura anti-estatal lo ha llevado a ser marginado dentro del panorama institucional, pero le ha llevado el reconocimiento de la comunidad artística por su congruencia.

Otros artistas jóvenes se han dedicado a una producción más comercial, pues al profesionalizarse empiezan a depender de la demanda del mercado del arte local, como Omar Vázquez arquitecto originario de la ciudad de Chilapa, quien ha tenido cierto reconocimiento local, también ha tenido un papel destacado por ser un herrero talentoso, fabricante de tórculos apoyando con ello al crecimiento de talleres de grabado en la entidad, ha recibido la "Presea Migrante"[117] de parte del gobierno del Estado de Guerrero, por su apoyo a la conservación de las tradiciones.

En Guerrero el arte no puede entenderse sin la influencia de las culturas locales, es por ello muy importante las asociaciones de artistas y artesanos, como Calpulli Tecuanichan A.C.[118], una cooperativa de artesanos de distintas regiones de la entidad que convergen en Chilpancingo, la asociación fue fundada por el abogado y promotor cultural Gelacio Gatica, y la licenciada en danza

[115] https://verticediario.com/muro-de-c-u-propiedad-de-la-memoria-de-chilpancingo/
[116] https://adncultura.org/jose-luis-correa-charla-sobre-mascaras-de-guerrero-ultima-parte
[117] https://www.guerrero.gob.mx/2022/12/entrega-evelyn-salgado-la-presea-migrantes-transformando-guerrero/
[118] https://calpullitecuanichan.wordpress.com/

folclórica Eva Rodríguez la asociación ha impulsado talleres para niños[119] con la enseñanza de la lengua náhuatl, el aprendizaje de técnicas artesanales, impulsando diversas manifestaciones estéticas indígenas como la música, juegos tradicionales, la danza, la elaboración de máscaras regionales, y la venta de artesanías, al mismo tiempo que ha colaborado con artistas locales en la elaboración de murales y la impartición de talleres en las comunidades indígenas. Actualmente Calpulli Tecuanichan con la compañía Toltecayotl se ha integrado a la Universidad Autónoma de Guerrero, impartiendo talleres de manera permanente, participando en eventos institucionales de la universidad, también ha recibido apoyo Estatal durante el gobierno de Morena a través de la gobernadora Evelyn Salgado en la presentación a nivel nacional en diferentes encuentros artesanales y deportivos. Ante el difícil panorama pocos artistas y asociaciones han podido mantener su independencia integrándose a instituciones públicas o de gobierno.

Algunos jóvenes egresados de la escuela de artes de la Universidad Autónoma de Guerrero forman parte por ejemplo de los semilleros creativos[120], siguiendo la política impulsada desde la Secretaría de Cultura desde el gobierno de López Obrador, que impulsa talleres en comunidades del país.

Ana Brito es egresada de la Escuela de Artes, es fotógrafa y escultora. Ha realizado exposiciones colectivas de escultura en el museo José Juárez, es una de las jóvenes que participa en el semillero creativo de Atoyac de Álvarez, teniendo numerosos alumnos, ha presentado el trabajo realizado de los semilleros, en exposiciones nacionales, ha trabajado con los niños la temática de las tradiciones populares, dando importancia en reconocer la influencia de la cultura indígena y afrodescendiente en la entidad.

En Acapulco, artistas como David León, pintan grafiti de gran formato, y retoman en su temática las tradiciones locales desde una visión futurista. Recientemente (2023) David León realizó un mural monumental en el museo de ciencia "La avispa" de Chilpancingo[121], financiado por el gobierno del Estado, expuso en el Palacio de la Cultura de Chilpancingo[122], pintando directamente en los muros movibles que se instalaron exprofeso realizando una serie de imágenes de gran

[119] https://suracapulco.mx/impreso/tag/eduardo-nivon-bolan/

[120]https://www.gob.mx/cultura/prensa/los-semilleros-creativos-de-cultura-comunitaria-arman-fiesta-musical-en-el-parque-papagayo-de-acapulco-guerrero

[121] https://amapolaperiodismo.com/2023/05/12/el-mural-de-david-leon-y-la-representatividad-guerrerense/?amp

[122] https://suracapulco.mx/ofrecen-la-expo-imaginario-de-david-de-leon-en-el-palacio-de-cultura-de-chilpancingo/

formato de hombres-Jaguar ciborg-futuristas, una reinterpretación contemporánea desde la estética del cómic y el grafiti de un símbolo vital en la entidad: el jaguar.

En Acapulco, jóvenes que bailan Break Dance fusionan la música moderna, con las tradiciones de las danzas costeñas de los diablos, o con la danza de los Tlacololeros, es el caso del grupo de Break in the Folk[123] que integra ritmos musicales urbanos con la estética local y cuyo trabajo los ha llevado a presentarse en foros de relevancia nacional como en el Festival Cervantino. Además, nuevos colectivos de artistas se organizan exponiendo su obra, organizaciones independientes como Demina Laboratorio de Arte en Acapulco[124], fundado en marzo del año 2010, organiza exposiciones colectivas de gráfica como la realizada este año 2023 titulada "Por los grabados del sur" asociados a ellos está un colectivo de Grabadores Guerrerenses que intentan posicionarse en la gráfica de la entidad.

Nuevas galerías de arte surgen en la entidad como el espacio de El Zanate Azul[125], que se fundó el año 2018 en Chilpancingo, donde se realizan exposiciones pictóricas colectivas e individuales con títulos como "Guerreros del Mezcal", "Azul definitivo", "Ojo de tigre" etc. En él se imparten talleres de grabado y pintura impulsando el trabajo de jóvenes independientes. Los artistas fundadores que se encargan de impartir las actividades son: Olga Figueroa, que enseña acuarela y dibujo con gran calidad técnica y Andrés Aguilar que imparte grabado, dibujo, y pintura. La galería se ha convertido en un espacio para los artistas al margen de las instituciones estatales y universitarias, algunos de los alumnos que iniciaron en este taller se encuentran tomando ya clases en escuelas de arte de la CDMX como la ENPG. Dado su carácter totalmente independiente, El Zanate Azul ha estado a punto de desaparecer[126] por motivos económicos, ha recibido apoyo logístico de una asociación de escritores liderada por el poeta y editor Carlos Ortiz, el cual ha dado un nuevo impulso al espacio, organizando eventos, y charlas etc., dándole nueva vida.

[123] https://adncultura.org/al-grito-del-ruaj-break-folk-se-presenta-en-el-cervantino

[124] https://suracapulco.mx/impreso/cultura/haran-rifa-de-obra-para-financiar-una-exposicion-de-artistas-guerrerenses-en-el-foro-demina/

[125] https://amapolaperiodismo.com/2021/05/17/el-zanate-azul-centro-cultural-que-apoya-a-los-artistas-capitalinos/?amp

[126] https://amapolaperiodismo.com/2022/09/08/el-zanate-azul-puede-desaparecer-si-la-ciudadania-no-utiliza-los-espacios-destinados-al-arte/?amp

Al mismo tiempo, instituciones ya establecidas han creado espacios para el arte como el Museo Universitario José Juárez de la UAGro, en una casona vieja del centro de Chilpancingo, que ha donado el artista del mismo nombre, la cual ha sido rehabilitada por la universidad para tener un espacio adecuado en él se imparten conferencias y presentan libros, exposiciones de fotografía, pintura, escultura, gráfica y talleres de verano, se mantiene una exposición permanente sobre la historia de la casa del escritor que la habitó.

Es común actualmente que todos los talleres, galerías y artistas, mantengan una página de Facebook o Instagram donde suben la información de los nuevos eventos y su trabajo. Durante la pandemia esta fue la única forma que se pudieron realizar muchos eventos. Una queja que se escucha reiteradamente por parte de las nuevas generaciones de artistas es que el Estado apoya solamente la cultura popular, y no impulsa la creación joven del arte emergente y "contemporáneo". Esta situación obedece a que, al contrario que en otras partes del país, el arte popular tiene mayor presencia y difusión, dado la fuerte presencia de las comunidades indígenas y afrodescendientes y a que es un Estado turístico. Además, el arte contemporáneo casi siempre es crítico y esto no es visto con buenos ojos por las instituciones burocráticas. Mucho del trabajo de estos jóvenes independientes solo circula en redes sociales, donde son muy conocidos por estos medios.

Por otra parte, algunos artistas reniegan de la influencia de las tradiciones locales, este rechazo se debe probablemente a que no tuvieron conexión directa con la cultura local, son personas urbanas que muchas veces tienen raíces foráneas. La cultura local ademas por otra parte lejos de la versión folclórica de las instituciones tiene una cara vigente y auténtica en las comunidades e incluso en las zonas urbanas. Para la gran mayoría de los artistas contemporáneos de la entidad, la estética de las culturas locales es parte integral de su lenguaje plástico, sin embargo, es evidente que se pueden ver en el trabajo de las nuevas generaciones, las influencias de la estética de la cultura global, como el grafiti, el manga y diversas corrientes del arte moderno.

Las redes sociales han permitido que los artistas de diversas regiones se conozcan, y participen en exposiciones colectivas, las redes han traído una nueva dinámica a la participación del arte. Este panorama cultural cada vez se hace más complejo y diverso, con la aparición de nuevas instituciones en la entidad. En la Hacienda del Chorrillo en Taxco recientemente se abrió una

escuela de la FAD UNAM[127], la Facultad de Artes y Diseño, una licenciatura que tiene una matrícula de estudiantes provenientes de todo el país. Además de su plan de estudios escolarizado, la FAD Taxco, realiza talleres de artes para el público en general, conferencias, exposiciones y presentaciones de libros, su taller de joyería es de importancia para la ciudad de Taxco por su nivel de especialización. También la Universidad Autónoma de Guerrero creó una escuela similar en Taxco, la ESDA[128] o Escuela Superior de Diseño y Arquitectura. Con las carreras de Arquitectura, diseño gráfico y diseño industrial.

También coexisten en Guerrero, junto a las grandes instituciones, pequeños talleres que son importantes localmente para el desarrollo de los artistas, como el taller de creación artesanal Jacarandas en la ciudad de Chilpancingo dirigido por la maestra en artes plásticas Tonanzin Yei Beltrán, que persiste en conceder importancia a la enseñanza individualizada del arte y su relación con la producción artesanal. El taller Jacarandas organiza seminarios y diplomados que actualmente cuentan con el apoyo del destacado artista peruano José Huaman, formando nuevas generaciones con buenos conocimientos técnicos del oficio pictórico. En la ciudad de Tixtla se consolidan talleres de grabado, como "El Viejo Ranero"[129], espacio dirigido por el artista plástico Javier Lara, quien estudió en la escuela nacional de escultura y grabado la Esmeralda. El taller ya es reconocido por la calidad de su trabajo, el estilo gráfico de Javier Lara tiene influencias de la Escuela Mexicana de Grabado y de la generación de ruptura, pero también se inspira en la estética de las tradiciones locales, logrando gran expresividad. El taller cuenta con un equipo de grabado móvil, con el que realizan talleres itinerantes en los diferentes barrios de la ciudad de Tixtla o en comunidades vecinas. Los miembros del taller participan en exposiciones a nivel nacional e internacional, como la exposición organizada en la CDMX por el tianguis Gráfico La Zurda en los Pinos, e inclusive han expuesto en la UAM. Javier Lara forma técnicamente a nuevas generaciones de jóvenes, dando cursos de Grabado con artistas que han tenido un reconocimiento temprano, como Osbelit García Morales, que se hiciera famosa en redes sociales por su corta edad y por la calidad fotográfica de sus pinturas.

[127] https://taxco.fad.unam.mx/
[128] http://www.esda.uagro.mx/
[129] https://amapolaperiodismo.com/2021/11/08/javier-lara-del-muralismo-al-taller-de-grabado/?amp

Muchos jóvenes artistas de la actualidad hacen grafiti inspirados en la estética de las danzas populares, como Mila DdT que prefiere usar su nombre artístico y no su nombre real, es un artista de la comunidad afrodescendiente de Tecoanapa donde, además de pintar, hace máscaras de Tlacololeros, de *tecuán* y de diablos, Mila Ddt organiza y participa en tales danzas, es un promotor de la cultura local, y un pintor inspirado en las tradiciones locales, pero con espíritu urbano, participa en una organización de artistas de Tecoanapa, donde es parte vital. Monyer, otro artista destacado de Tecoanapa hace graffiti. Monyer también estudió la licenciatura en arte en la Universidad Autónoma de Guerrero, imparte talleres de pintura y ha iniciado una marca de ropa con sus diseños, también ha hecho murales para recordar luchadores sociales y representa en muchas de sus obras la identidad afrodescendiente. Mila y Monyer así como otros artistas afrodescendientes han expuesto sus obras en el museo regional[130] y son constantemente invitados a diversas exposiciones. En la ciudad de Chilapa grafiteros como Blaster[131] hacen murales retomando la temática local de las tradiciones de origen Nahua como la llamada tigrada o procesión de hombres-jaguar, retomando imágenes de la iconografía prehispánica como la figura de Tláloc en el Graffiti, Blaster estudió también la licenciatura en Artes en la UAGro. Otros artistas como Mitchel Lucas[132] son egresados también de la misma escuela de artes, Mitchel es un pintor polifacético, participa en las tradiciones de su comunidad pintando máscaras, participa como danzante de la comunidad de Mochitlán, hace gráfica, su trabajo es muy experimental y utiliza lenguajes muy contemporáneos y expresivos, ha participado en exposiciones como el "jaguar símbolo de América", que se movió por Sudamérica, Centroamérica y México.

La UAGro ha jugado un papel importante en este panorama, actualmente cada vez más jóvenes comienzan a dedicarse de lleno a las actividades artísticas, sin embargo, no todos han estudiado en la universidad ni en la entidad. Bro Locia es otro artista Guerrerense que trabaja la gráfica, inspirándose en las tradiciones del Estado de Guerrero, la danza de los Tlacololeros de Chilpancingo estudió en la Universidad de Zacatecas, su trabajo tiene gran calidad técnica y fuerza expresiva, ha impartido diversos talleres para niños y adultos para enseñar

[130]https://www.inah.gob.mx/boletines/por-el-dia-internacional-de-los-afrodescendientes-el-centro-inah-guerrero-prepara-un-encuentro-y-muestra-cultural
[131]https://www.elsoldeacapulco.com.mx/local/estado/proyectar-el-graffiti-como-arte-y-no-como-vandalismo-cultura-jovenes-autoridades-5531899.html
[132]https://adncultura.org/mitchel-lucas-entre-raiz-identidad-chilpancingo

grabado, es también un excelente fotógrafo de las danzas tradicionales con un ojo muy contemporáneo. Los grupos artísticos han sabido adaptarse a la lógica del mercado regional y al clientelismo político, para sobrevivir en una entidad donde no existen prácticamente apoyos para las artes, manteniendo a pesar de ello una individualidad creativa. A pesar de la creciente mercantilización del arte y la lógica de microempresa que se impone en el arte local, en coyunturas políticas importantes, como la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa, los artistas se han movilizado activamente pintando graffitis, haciendo grabados, carteles, etcétera. Además, cada vez más mujeres se dedican a la pintura y hacen una licenciatura en arte, recientemente se han presentado exposiciones colectivas únicamente de mujeres, un gran logro pues es el mundo del arte local, fue durante muchos años dominio del género masculino, actualmente también hay una emergencia de mujeres del movimiento feminista, que hacen pintas y murales de protesta.

La situación de violencia de la entidad ha restado libertad para la crítica abierta por parte de los artistas que no pueden protestar por ciertos temas por temor a las represalias. La violencia ha alcanzado a artistas jóvenes grafiteros, algunos han sido asesinados como Carlos Edmundo, *El Dillerk*[133], que murió atropellado por un vehículo cuando huía de una patrulla el 2008. Esta situación de desesperación por la violencia se expresa en algunas imágenes artísticas, tuvo su punto cumbre cuando ocurrió la desaparición de los jóvenes normalistas de la escuela Normal de Ayotzinapa que fue un momento catártico, para denunciar las situaciones de violencia constante que sufre la población guerrerense. Sin embargo tales actividades de protesta han disminuido, por el desgaste que implican, y por las constantes represiones y amenazas por parte de los poderes del Estado y del crimen organizado a la libertad de expresión.

Por otra parte, es indudable la importancia de la estética regional en la cultura local, las comunidades aún siguen organizando sus festejos rituales, ensayan sus danzas hacen sus vestuarios, se preparan para los rituales, organizan las fiestas, las comidas, adquieren los elementos para el ritual, las formas de organización comunitaria persisten en el uso de la estética local como forma de fortalecer la identidad. Esta organización comunal, aún mantiene cierta independencia de las estructuras estatales y nacionales, aunque es cada vez más frecuente que se busquen apoyos de dependencias en aspectos como la adquisición de instrumentos, la compra de telas y materiales

[133] https://www.jornada.com.mx/2008/05/19/index.php?section=estados&article=036n6est

para las danzas. La estética indígena afrodescendiente o mestiza, impacta fuertemente a los artistas de la región (*Imagen 1*), además el trabajo artístico que tiene estos elementos estéticos locales es recibido por la población local, con mayor éxito que las formas estéticas externas, lo que propicia que este tipo de trabajos artísticos basados en lo local sean los dominantes.



Imagen 1: *Mural de Nicolás de Jesús en la escuela de Antropología social en Tixtla, dedicado a los 43 normalistas desaparecidos y a la lucha por encontrarlos de sus padres. Foto: (Facebook: Aztec nahua art).*

2.2 Procesos de resistencia a través del arte en Guerrero

El capitalismo moderno requiere para su funcionamiento de un gran uso de energía y de los recursos naturales, esta es la razón que motiva su expansión sobre los territorios. Desde sus orígenes el capitalismo afectó a las naciones del globo de una manera asimétrica, mientras unas regiones se desarrollaron vertiginosamente, a otras se les condenó al subdesarrollo, Blanca Ramírez considera que en América, la apertura de nuevas tierras y sus recursos inició desde el siglo XVI, esta presión se incrementó en los siglos XVIII y XIX, pues el crecimiento capitalista se basó en una creciente necesidad de elementos de los continentes colonizados, incorporando las materias primas a la pujante producción industrial (Ramírez, 2003) lo que provocó cambios fundamentales en la forma y el uso de los territorios locales. Esta expansión mercantil, impuso al mismo tiempo un modelo civilizatorio y social, una hegemonía cultural sometiendo al dominio y relegando a la subalternidad a la diversidad cultural del continente, Víctor Toledo ha señalado que "la civilización opresora es la civilización industrial, cuyo motor profundo, oculto o visible es el capitalismo en su fase corporativa y global, que lleva como sus dos brazos principales al aparato científico y tecnológico" (Toledo, 2015:120).

El capitalismo originado en la Revolución Industrial fue al mismo tiempo una revolución tecnológica y energética, y un perfeccionamiento de la explotación del trabajo humano (Cazadero, 1995), finalmente el colonialismo en América, aunque concluyó en el siglo XIX, después de una serie de guerras de independencia y del establecimiento de países "autónomos", prosiguió integrado a un sistema social global de comercio neocolonial, manteniéndose la voraz búsqueda de recursos naturales. Ahora por parte de empresas transnacionales como agentes globales del capitalismo, contando con el apoyo de los Estados nación locales, la explotación se centró en la extracción de recursos minerales o energéticos como el carbón, el petróleo.

A partir del siglo XX fue importante la electricidad generada mediante la fuerza hidráulica, que requería de la construcción de grandes represas en vías fluviales, que por otra parte eran abundantes en América, la energía eléctrica pronto se convirtió en un elemento estratégico, fundamental para el crecimiento económico de los países. En el México posrevolucionario, alrededor de 1920, el impulso al desarrollo requirió de la creación de una nueva identidad, el nacionalismo, para ello se necesitó de símbolos compartidos visibilizados en forma de imágenes, pues como afirma Castells "las culturas están hechas de procesos de comunicación y todas las formas de comunicación, se

basan en la producción y el consumo de signos" (Castells, 2011), el Estado se sirvió para este fin, de la educación y del arte público[134], creando la imagen de un "México profundo" representado por muralistas como Diego Rivera, Orozco y Siqueiros entre los pioneros de varias generaciones de artistas que trabajaron para el "enaltecimiento" del pasado indio.

A pesar de ello, a los pueblos originarios aún se les negaba el derecho a la autonomía, a hablar por sí mismos, de disentir en materia de los proyectos que les perjudicaban, otras poblaciones quedaron excluidas o marginadas de este imaginario nacional, como la población afro mestiza. El arte posrevolucionario creó el atisbo del "futuro promisorio" del nuevo México, mientras velada o abiertamente el arte ejerció una función de crítica al sistema social imperante. Algunos actos de justicia social se realizaron durante el periodo del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) como la nacionalización del petróleo que se encontraba en manos de compañías extranjeras, al respecto Cazadero considera que el nuevo capitalismo que se estructuró en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos tenía como su base energética el petróleo (Cazadero, 1995). A partir de aquellos años se generó simultáneamente en México un gran impulso para el desarrollo de la industria hidroeléctrica, esta política energética, benefició sobre todo el desarrollo de las zonas urbanas, pues la infraestructura eléctrica es un elemento clave en la estructura económica de los países y tiene un papel crucial en el equilibrio macroeconómico al absorber grandes inversiones.

Pero esta revolución energética del país repercutió negativamente sobre algunas regiones indígenas, ubicadas en las zonas con la mayor riqueza hídrica del país, pues la construcción de grandes represas en territorios comunales, provocó desplazamientos masivos y cambios drásticos en la forma de vida, que la política de los institutos indigenistas no pudieron paliar, Left ha señalado que: "la pobreza crítica y la degradación ecológica están asociados con la imposición de modelos tecnológicos y proyectos de colonización, que provocan procesos migratorios, asentamientos precarios, condiciones de hacinamiento, vida insalubre e indigna; el desarraigo de las comunidades

[134]Aldana Cedeño en su texto *Arts and Politics*, describe que por la influencia del arte realizado en los países comunistas, se trató por parte de artistas y gobiernos de América Latina que compartían estos ideales: " de crear un arte que idealiza a los campesinos, obreros y grandes dirigentes políticos, en un estilo populista, con el fin de extender el entusiasmo por el progreso en la Revolución, en ocasiones fue un arte controlado por el Estado, dirigido al pueblo y a las masas, como reinvención dramática de la misma Revolución desde la visión marxista en la que todas las actividades por el esfuerzo colectivo tendrían que ser creativas o festivas" (Aldana Cedeño, 2010 :227).

de sus territorios étnicos, la destrucción de sus identidades culturales y el desuso de prácticas tradicionales de uso de los recursos" (Leff, 2002:112).

Después de la Segunda Guerra Mundial y tras el inicio de la Guerra Fría, el intervencionismo estadounidense se expandió por todo el continente, con el contubernio de los estados nación locales, temiendo la "amenaza roja comunista" tras la victoria de la guerrilla de Fidel Castro y del Che Guevara en Cuba. Mientras tanto en México se instauró gradualmente un Estado corrupto, seguidor servil de la lógica capitalista que institucionalizó las políticas de despojo sobre los pueblos originarios. Toledo afirma que México es un ejemplo de la destrucción social y ambiental de los territorios provocada por la expansión del capital nacional y transnacional (Toledo, 2015).

En la década de 1970 tras el conflicto estudiantil de 1968 y tras la fuerte persecución a los movimientos sociales, por parte de un estado autoritario, surgen movimientos guerrilleros en el Sur de México, en concreto en el Estado de Guerrero, las guerrillas de Genaro Vázquez y de Lucio Cabañas son fuertemente reprimidas y sus líderes asesinados, iniciando el triste periodo conocido como "guerra sucia" donde gran cantidad de población civil es desaparecida sistemáticamente por el Estado. Mediante la represión del ejército y la policía estatal, lo que provocó que las organizaciones sociales locales se replegaran a la arena de la lucha política partidista. Consolidándose el primer municipio de México gobernado por un partido de filiación comunista en Alcozauca en la región de la Montaña de Guerrero, con el dirigente Mixteco Othón Salazar, que creó el Consejo de Pueblos de la Montaña en 1979, que fuera conocida por ello como "La Montaña roja" (Sarmiento, S. 2004) en una región del estado, donde convergen cuatro grupos indígenas, nahuas, mixtecos, tlapanecos y amuzgos.

Esta formación política de los pueblos originarios fue exitosa, debido a la larga tradición de organización comunitaria característica de los pueblos indígenas. Poco conocida y documentada es el papel de la teología de la liberación, en la conformación de una nueva actitud política, en los pueblos originarios de Guerrero que comenzaron tras siglos de discriminación y clandestinidad, a revalorar nuevamente sus tradiciones, su religiosidad y sus formas de organización comunitarias de manera activa pues tras reuniones colectivas de pueblos originarios decidieron realizar eventos

locales, opuestos a la conmemoración de los 500 años del "descubrimiento" de América impulsada por el Estado Mexicano, reivindicando en contraparte a la herencia indígena mesoamericana[135].

Surge en la escena política el Consejo Guerrerense 500 años de Resistencia Indígena Negra y Popular (CG500 años) (Sarmiento, 2004) que formó parte de una campaña continental de resistencia" en el mismo sentido. En 1990 surgen movimientos contra los megaproyectos hidroeléctricos, que se pretenden imponer en Guerrero, la construcción de una presa en el Alto Balsas en San Juan Tetelcingo, que era parte de un proyecto mayor, del que ya se había construido la presa del Caracol y del Infiernillo en la misma zona (García, 1992) que terminó desplazando a comunidades nahuas que se encontraban asentadas allí, de su ancestral territorio. Para impedir que esto sucediera nuevamente, las comunidades crean el Consejo de Pueblos Nahuas del Alto Balsas que se articula con el CG500 años, encontrando una coyuntura temporal favorable, pues la atención está puesta en los pueblos indígenas, a nivel nacional e internacional. La organización, parte de una ética ambiental contenida en la cultura local, en defensa de su forma de vida y su territorio. Castells refiere que: "la movilización de las comunidades locales en defensa de su espacio, contra la intrusión de los usos indeseables, constituye la forma de acción ecologista de desarrollo más rápido y la que quizás enlaza de forma más directa las preocupaciones inmediatas de la gente, con los temas más amplios del deterioro medioambiental" (Castells, 2009:139).

Sin embargo, aunque existía una clara preocupación medioambiental en el discurso de resistencia, los pueblos nahuas utilizaron como bandera política la defensa del patrimonio cultural, pues las presas afectarían diversas zonas arqueológicas conocidas de la región, además de inundar las tierras cultivables y los pueblos, y más importante para ellos, destruiría los panteones donde están sus muertos, lo que era inaceptable. Esta importancia simbólica del territorio nos recuerda siguiendo a Naranjo Santana que el patrimonio etnográfico, es el modo específico en que un colectivo, se ha adaptado y adapta a un espacio geográfico y cultural, configurando una situación patrimonial compuesta de bienes materiales e inmateriales que constituyen una propiedad que se ha heredado de los antepasados, y cuyo uso puede estar aún vigente (Naranjo, 2006). Se crea entonces una

[135]Toledo expresa que: "lo que hoy existe y subsiste de lo mesoamericano no pertenece a...un mundo que se extingue y que se pudre", sino que, muy por el contrario, forma parte de un conglomerado cultural que hoy por hoy encabeza dos procesos vitales: 1. Son la principal resistencia frente a los proyectos de muerte implementados por el neoliberalismo, y 2. conforman la columna vertebral de los cientos de proyectos alternativos exitosos de carácter emancipador que hoy se multiplican por el territorio mexicano" (Toledo, Víctor, 2015:129).

protesta colectiva donde se abandera la defensa del territorio, en relación con su patrimonio cultural, esta lucha está ligada al arte desde un principio, pues los Nahuas del Balsas además de campesinos son fecundos artesanos, artistas y comerciantes, su pintura en papel amate ya es por esos años conocida internacionalmente.

Esta tradición surge en los años de 1950 tras incorporar el papel amate elaborado en San Pablito Puebla (García, 2007) a la tradición pictórica local originado en la alfarería. El trabajo es consumido ávidamente por el turismo que llega principalmente al puerto de Acapulco, el legado cultural local no permaneció estático, sino por el contrario se transformó y adaptó a las nuevas circunstancias y necesidades sociales, como propone Hassan Fathy en lo referente a las tradiciones: "el artista no tiene por qué suponer que la tradición lo encajona. Si toda la fuerza de la imaginación humana tiene el apoyo de una tradición viviente, la obra de arte resultante es mucho más grandiosa que la que un artista puede lograr cuando no tiene una tradición en la que trabajar" (Fathy, 1982:41). De esta manera en los 90' las comunidades nahuas, ya contaban con tres generaciones de pintores en amate, cuya obra ya era conocida a nivel nacional e internacional, lo que dio más visibilidad política, a la lucha contra la construcción del megaproyecto.

La fuerte tradición de participación comunitaria en actividades cotidianas llevó a integrarse a jóvenes indígenas a la lucha como el artista Nicolás de Jesús que contaba entonces con 23 años, los Nahuas del Alto Balsas finalmente logran la cancelación total del proyecto de la hidroeléctrica en 1992[136]. Un año antes en 1991 en el contexto mundial se había dado la disolución de la Unión Soviética, ya desde 1989 parecía que el capitalismo había triunfado a nivel mundial, los ideólogos neoliberales se regodeaban de su éxito pregonando el futuro del libre mercado que llevaría a México "al progreso". Sin embargo, una humilde voz en las montañas del sur de México daría la sorpresa, mostrando que "otro mundo era posible", el levantamiento armado de los Zapatistas en Chiapas, el primero de enero de 1994, que se fue gestando tras viejos agravios históricos a los pueblos originarios de la región, y con influencia ideológica de la teología de la liberación y de

[136]Enrique Left afirma al respecto que: "El año de 1992 marcó también los quinientos años de la conquista de los pueblos de América Latina, de la colonización cultural y de la apropiación capitalista del territorio que fuera el hábitat de los pueblos prehispánicos, de las culturas mesoamericanas, andinas y amazónicas. La emancipación de los pueblos indígenas emerge como uno de los hechos políticos más relevantes del fin de siglo. Ellos han ido ganando espacios políticos para legitimar sus derechos a sus territorios étnicos; sus lenguas y costumbres; su dignidad, su autonomía y sus derechos ciudadanos. Allí se está fraguando una nueva conciencia de los pueblos indígenas sobre sus derechos a autogestionar los recursos naturales y el entorno ecológico donde se han desarrollado sus culturas" (Leff, Enrique, 2002:22).

viejos grupos guerrilleros, articularon un discurso novedoso con una visión ética proveniente de la cultura local y con una actitud clara y sin ambigüedades en contra del neoliberalismo (Castells, 2009).

El detonante final del movimiento armado se dio tras los cambios al artículo 27 de la constitución, que atacaba las bases de la propiedad comunal indígena, y como una reacción a la entrada del TLC durante el fin del sexenio de Carlos Salinas de Gortari que significaba la implementación de un neoliberalismo depredador, ávido de recursos naturales que afectaba directamente el territorio y la cultura de los pueblos originarios de México. La ilusión de que México se incorporará al primer mundo se derrumbó rápidamente tras la crisis financiera del "error de diciembre" que llevó a una devaluación que acentuó aún más las asimetrías existentes en la población. Los Zapatistas se destacaron desde un inicio por una retórica literaria original, que usaba metáforas de la cultura indígena, mezcladas con un análisis crítico y ácido respecto al neoliberalismo, para Castells "el éxito de los zapatistas se debió en gran medida a su estrategia de comunicación, hasta el punto de que cabe denominarlos la primera guerrilla informacional" (2009:101). Al hacer valer y escuchar su voz y pensamiento, el discurso indígena después de años de opresión y silencio se escuchó públicamente cargado de un gran poder de movilización social. El tránsito de una organización local, a una nacional e internacional civil del zapatismo, crearía otra coyuntura favorable para el movimiento indígena en Guerrero. Sin embargo, la represión en Guerrero se incrementa en 1995, tras la masacre de Aguas Blancas, en la que fueron ejecutados 17 campesinos que pertenecían a la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS) por la policía judicial del Estado de Guerrero, durante el gobierno de Rubén Figueroa Alcocer, que fuera destituido del cargo por la misma razón. Durante su gobierno se otorgaron concesiones a empresas como la transnacional Boise Cascade para la explotación de los bosques en Guerrero, por ello entre 1998 y 1999 un grupo de campesinos constituyen la Organización de Campesinos Ecologistas[137] de la Sierra de Petatlán y Coyuca de Catalán (OCESP), al observar la deforestación ocasionada a sus bosques, se unen contra las

[137]Toledo considera que: "las comunidades campesinas e indígenas se enfrentan y resisten el embate por mercantilizar y privatizar los recursos naturales, sean bosques, alimentos, ríos, suelos, etc. En estas resistencias aún se escuchan los ecos de la revolución agraria de principios del siglo XX, del movimiento campesino que logró la recampesinización del campo y la restitución de la memoria mesoamericana" (Toledo, Víctor, 2015:87).

actividades de la empresa, tratando de impulsar la lucha por los bosques, por los cauces legales (HUMANOS, C.I.D.D. 2010).

Los ambientalistas fueron torturados y perseguidos, pero lograron finalmente la suspensión de la explotación forestal, aunque los líderes tuvieron que exiliarse en el extranjero por su seguridad. Esta lucha por los bosques en Guerrero fue pionera de una larga lista de movimientos ambientales del México contemporáneo, Left ha señalado que "los movimientos ambientales son luchas de resistencia y protesta por la marginación y la opresión, y son demandas por sus derechos culturales, y el control de sus recursos naturales" (2002:44).

Durante el año de 2001, un sector del movimiento popular de CG500 Años, se une a la "marcha por la vida" que se realiza a nivel nacional, organizada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) (Sarmiento, 2004) donde se integra activamente el artista nahua Nicolás de Jesús que participó en su juventud en el proyecto de cancelación de la presa de San Juan Tetelcingo. A través de su pincel rebelde, el arte comienza a acompañar los movimientos sociales de Guerrero de una manera integral como parte del discurso público de resistencia hacia los modelos neoliberales de desarrollo (*Imagen 2 y 3*).



Imagen 2: "La modernidad como monstruo que devora al pueblo". Políptico Mural Autor: Nicolás de Jesús. Foto (Facebook: Aztec Nahua art).



Imagen 3: Mural "La tierra no se vende se ama y se defiende Zapata Vive". Políptico Autor: Nicolás de Jesús. Foto (Facebook: Aztec Nahua art).

Como afirma Left "El neoliberalismo ambiental, busca debilitar las resistencias de la cultura y de la naturaleza, para subsumirse dentro de la lógica del capital. Su propósito es legitimar la desposesión de los recursos naturales y culturales de las poblaciones dentro un esquema concertado y globalizado" (2002: 28). En Guerrero comienza un nuevo ciclo, una lucha por las identidades

indígenas, generando un discurso propio de resistencia y de autonomía, que tiene como componente fundamental la defensa del territorio su cultura y sus recursos naturales, enarbolando esta lucha con apoyo del arte.

Los movimientos sociales en Guerrero continuaron marchando en el camino tortuoso y largo para resolver sus problemáticas locales, pero estructurados ahora en redes de apoyo mayores, integrados en movimientos nacionales por la defensa del territorio, el ambiente, la cultura y los derechos humanos, articulando la resistencia colectiva frente a los embates constantes del poder político y económico.

La particularidad étnica se ha convertido en un motor de lucha vital de los movimientos sociales contemporáneos pues como afirmara Castells y Borja: "frente a la hegemonía de valores universalistas, la defensa y construcción del particularismo, con base histórica y territorial es un elemento básico del significado de la sociedad para los individuos" (Borja y Castells, 2002, 1997: 16). La historia particular de los pueblos ligada a un territorio específico, se convirtió entonces en un argumento clave para su defensa, frente al neoliberalismo que en México solo cambió de color partidista, de tricolor paso a blanquiazul después del año 2000, con la victoria de Vicente Fox, el Estado se estructuró de tal manera que legalizó los procesos de despojo, desplegándose como un buitre rapaz, afectando a lo largo y ancho del país a un amplio abanico de organizaciones y pueblos originarios, que empezaron a padecer la intromisión de empresas, mineras, forestales etc.

Una de las herramientas de los pueblos, para hacer visible estas luchas, ha sido el arte. El arte de protesta permite visibilizar a través de las imágenes, las afectaciones que se vuelven compartidas en un México herido, donde se suceden resistencias locales en contra de los procesos de explotación, lo que finalmente implica el ensanchamiento gradual del poder social o ciudadano. Una cita de Castells es interesante al respecto: "la resistencia se enfrenta a la dominación, la movilización reacciona contra la impotencia y los proyectos alternativos desafían a la lógica imbuida en el nuevo orden reacciones y movilizaciones, como con frecuencia sucede en la historia, se presentan en formatos inusuales y avanzan por vías inesperadas" (Castells, 2009: 92).

El arte popular de los pueblos nahuas del Balsas, transformado en arte de protesta, es uno de estos "formatos inusuales e inesperados" de los que habla Castells. El arte popular realizado en Guerrero en una herramienta de protesta (*Imagen 4*).



Imagen 4: Nicolás de Jesús es orador en la: " Marcha del Color de la Tierra " atrás del contingente de zapatistas esta su pintura "Caminos de Lucha e Inspiración en el Arte" 2001. Foto (Facebook Aztec Nahua art).

El simple acto de pintar, acto tan neutro a primera vista, se convierte en un acto de rebeldía simbólica, que toma la herencia como punto de partida. Fathy Hassan, considera que la tradición entre los campesinos es la única salvaguarda de su cultura, y afirma que romper a sabiendas una tradición en una sociedad como la campesina, constituye un ataque a esa cultura (Fathy, 1982). La tradición sin duda es un elemento importante en la conformación del nuevo arte de resistencia indígena, a contrapartida el arte popular visto desde la perspectiva de las instituciones culturales neoliberales o consumido por los turistas como objeto decorativo, es visto de manera descontextualizada, incluso menospreciado al ser considerado folklore[138] reducido a un elemento económico más, que simplemente permite la subsistencia de las comunidades. Está tristemente es la percepción de las clases políticas dominantes, ajenas a las situaciones particulares de los pueblos, aún un sector de las elites intelectuales considera injustamente que el arte popular refleja solamente modos idílicos y neutros de la vida en las comunidades indígenas, sin contener elementos de-

[138]En el México nacionalista explica Canclini: "Se estableció que tener una identidad equivalía a ser parte de una nación, una entidad espacialmente delimitada, donde todo lo compartido por quienes la habitaban —lengua, objetos, costumbres— los diferenciaría en forma nítida de los demás. Esos referentes identitarios, históricamente cambiantes, fueron embalsamados por el folclor en un estadio "tradicional" de su desarrollo y se les declaró esencias de la cultura nacional. (García Canclini, [1995], 2009:108)

-resistencia o sin preocuparse siquiera por ellos[139]. Para entender cómo se configuró esta visión subordinada del arte popular cito a Canclini que considera que el llamado "arte popular" fue promovido por los gobiernos nacionalistas para estimular la cohesión de la cultura nacional que fue sostenida, en parte, "gracias a que las artes cultas y populares proporcionaban iconografías particulares como expresión de identidades locales" (García Canclini, 2009:102).

La identidad nacional se construyó como la suma de las identidades locales, sin considerar su autonomía particular, su poder identitario y su capacidad de movilización política y su capacidad crítica. La identidad local, entonces, no es para los pueblos que la producen una manifestación "folclórica" más. La defensa de la forma de vida basada en la tierra, tras la lucha por la cancelación contra el proyecto de la hidroeléctrica en la zona nahua del Balsas, demostró el poder de la resistencia cotidiana contenida en la cultura local, se evidenció entonces que el trabajo artesanal, daba al artista popular, la capacidad de mostrar al mundo su forma de pensar, la capacidad de hablar a través de imágenes, expresando su disentir a las imposiciones de los megaproyectos sobre su territorio, el artesano dejó atrás el discurso oculto del subordinado[140], para expresar un discurso abierto de protesta, creando un arte vivo y vigente que criticaba abiertamente el sistema político y social dominante, el arte nahua del Balsas empezó a transitar gradualmente por nuevos caminos y senderos que coincidían también con las nuevas realidades de los pueblos y con su recorrido, en los avatares de la vida contemporánea, como afirmara Pallasmaa: "el arte de nuestro tiempo refleja a menudo experiencias de alienación y angustia de violencia y de inhumanidad" (Pallasmaa, 2019:74).

[139]La antropóloga Martha García considera que los pintores nahuas: "han acostumbrado al observador y al consumidor asiduo de sus obras a paisajes coloridos de la vida campesina en los cuales se despliegan todos los atributos del trabajo comunitario: organizar siembras y cosechas, limpiar los campos y atender quehaceres comunitarios por sexo y edad" (García, M. 2007:207).

[140]Scott, J. C en su texto clásico: "los dominados y el arte de la resistencia" considera que "cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica del poder a espaldas del dominador. El poderoso, por su lado, también elabora un discurso oculto donde se articulan las prácticas y las exigencias de su poder que no se pueden expresar abiertamente. Comparando el discurso oculto de los débiles con el de los poderosos, y ambos con el discurso público de las relaciones de poder, accedemos a una manera fundamentalmente distinta de entender la resistencia ante el poder" (Scott, J. C. 2004:21).

El análisis entrecruzado del arte, con la realidad social, permite ver cómo las aspiraciones éticas de los pueblos están configurando las luchas por el territorio, permite entender la manera en que la cultura local ve y aspira a construir otra nueva realidad, los movimientos sociales comienzan a diseñar e imaginar otros mundos posibles, en sintonía con lo que el zapatismo propone, "construir mundos donde quepan otros mundos". Los movimientos sociales en Guerrero poseen una adscripción étnica que les da una identidad singular, se articulan en la defensa de su territorio, de sus recursos naturales y de la forma de vida vinculada a ellos. Estas relaciones están subordinadas a situaciones políticas y económicas, que van más allá de la escala local, los recursos naturales están dentro de una disputa que asciende a escala mundial, esto coloca también en perspectiva a la lucha local, dentro de lo global. El arte de protesta es una estética en resistencia que tiene una participación destacada dentro de los movimientos sociales porque a través de imágenes cuestiona las consecuencias sociales del poder dominante, la legitimidad del desarrollo establecido y propugnan por otras formas de vida y de organización. Las estéticas locales en resistencia hacen visibles estas luchas, que cuestionan las directrices de los modelos de civilización, que cosifican y mercantilizan la tierra (*Imagen 5 y 6*).



Imagen 5: Pintura de Nicolás de Jesús, "sueño migrante" imagen que hace alusión al periodo de Trump, que se caracterizó por la persecución y racismo hacia los latinos. Foto: Aztec Nahua art



Imagen 6: Lona mural pintada por Nicolás de Jesús dedicada a la policía comunitaria de la Montaña de Guerrero y su líder encarcelada. Foto: Aztec nahua art.

2.3 Estética y arte nahua y afrodescendiente de Guerrero

Ciertos individuos buscan expresar con más fuerza que otros su subjetividad interior, el arte abre el individuo ante el mundo. A través de la producción de objetos artísticos el hombre muestra su pensamiento, su ser y estar particular ante los otros. El arte producido dentro de las culturas locales como expresión popular, no escapa tampoco a los procesos inherentes al capitalismo artístico, está igualmente sujeto a los avatares del mercado.

El arte es una manera de reconfigurar los imaginarios que, a diferencia de la historia, no necesita pruebas ni fuentes escritas para afirmar la realidad de un pasado, pues se basa enteramente en la subjetividad para hacer verdadero lo imposible. El arte forja una identidad, que tal vez no es más imaginaria que la historia misma. No existe una sola forma de entender el arte, cada cultura y cada artista entiende el término de manera diferente y sus posibilidades toman distintos caminos. El arte contemporáneo de los pueblos indígenas y afrodescendientes se inspira en la tradición, pero, a diferencia de ella, tiene un mayor margen de libertad en la interpretación, aceptando influencias estéticas de otras latitudes. Algunos artistas enfatizan en su obra elementos que consideran originarios de su pasado, otros incorporan elementos culturales que ven en la realidad donde se desplazan, resignificando su sentido. El trabajo proveniente de artistas de comunidades originarias contribuye a reescribir los imaginarios del pasado y del presente, transformando la realidad mediante la creación de imágenes. El potencial del arte desde los pueblos es que marca la distancia de ser representados por otros, a la auto representación de sí mismos.

La obra que crea el artista indígena o afrodescendiente deriva de símbolos presentes en la cultura en que vive, los símbolos para el artista se consideran algo más que meras ideas abstractas, son entes vivos, a los cuales invoca, o venera. La estética liga el arte al territorio, estas prácticas configuran el modo de ver el mundo. Es frecuente que cuando los artistas emigran rumbo a Estados Unidos, cargan a cuestas su estética recreando, en el nuevo espacio, su territorio mediante la repetición de formas culturales significativas, rituales, danzas, música etc., y, por supuesto, a través del arte.

La creación de objetos artísticos con elementos de las culturas locales no solo está presente en las comunidades indígenas y afrodescendientes, ciertos elementos también están muy presentes en la cultura urbana de Guerrero donde es frecuente que se incorporen en las festividades citadinas. Hay

nuevas generaciones de artistas urbanos que, aunque no nacieron en las comunidades de sus padres, se consideran indígenas o afrodescendientes, la mayoría no habla ya una lengua originaria ni participa totalmente de la tradición de sus padres, sin embargo los jóvenes utilizan referencias a su origen en el arte que producen de una manera novedosa y libre, las imágenes y símbolos de la estética regional unidas a la cultura del grafiti, del skating, del manga, del diseño gráfico, o del arte moderno, creando obras urbanas o de caballete, con un pie en la tradición y otro en la modernidad. Por otra parte, algunos de los artistas de las nuevas generaciones han tenido la oportunidad de estudiar en escuelas de arte, de fuera y dentro de la entidad, adoptando nuevas ideas y modos de entender el arte. Algunos han regresado a sus comunidades, estableciendo talleres de arte para niños y jóvenes.

La estética está presente en la vida cotidiana de las comunidades indígenas y afrodescendientes, en el diseño de las vestimentas utensilios y herramientas, vasijas, casas etc., también está presente en el tiempo de excepción; pues la ritualidad es un despliegue de acciones estéticas, música de banda de viento, cantos, danzas con personajes enmascarados, humo de copal, olor a pólvora, sonidos y luces en el estallido de la pirotecnia, etc. Las imágenes generadas en la ritualidad se convierten en un fuerte motor de inspiración para los artistas guerrerenses, hay elementos y personajes claves que se repiten en las comunidades nahuas, como tecuanes, tigres o jaguares, tlacololeros, etc.

En las comunidades afrodescendientes de Guerrero existen elementos distintivos de origen africano como la danza del toro de petate, los diablos de Cuajinicuilapa y el "tigre mareño" [141]de la danza de los tlaminques, son símbolos grabados profundamente en el imaginario local y regional (símbolos algunos compartidos en las culturas indígenas y en las afrodescendientes), que sirven como imágenes identitarias cuyo uso se replica incluso en las áreas urbanas de la entidad. Sin embargo, lejos de ser solo un elemento costumbrista y de folclore, los diversos elementos de la

[141]La antropología de décadas pasadas en Guerrero ha ayudado a contribuir al crear el mito, de que las danzas donde aparece un jaguar son totalmente de herencia mesoamericana e indígena (véase exposición Guerrero, el Pueblo Jaguar 2019 INAH Acapulco). En esta investigación he encontrado mediante análisis históricos y etnoestéticos, que gran parte de estas danzas actuales están influenciados en gran medida por diversos cultos del leopardo africanos, cabe señalar que en algunos casos la performatividad de ciertas danzas de la Costa Chica de Guerrero (tlaminques) son idénticas a las realizadas en África en regiones como Costa de Marfil. Se ha creído que los afrodescendientes adoptaron las danzas de jaguar indígenas, pero la evidencia que he encontrado muestra que por el contrario el afrodescendiente del periodo colonial aportó mucho de las creencias, máscaras, y danzas relacionadas con el leopardo, que se fusionaron con las creencias indígenas sobre el jaguar.

estética local sirven como manera de afirmar la pertenencia a un grupo, con ello propician la acción colectiva que deriva en ocasiones en la defensa comunitaria. Aparte de la lucha política por defender sus territorios, los pueblos despliegan mediante la *etnoestética,* otra forma de resistencia más sutil y visible, que implica la permanencia de un contemplar y actuar en el mundo.

La estética ritual, al estar sujeta a normas comunitarias, cambia lentamente, cada año se repiten más o menos los mismos elementos en los ciclos rituales, lo que ayuda a preservar ciertos rasgos de las identidades a largo plazo. Sin embargo, la misma rigidez del control comunitario hace que la estética ritual sea un terreno menos fértil a la creatividad y la innovación (aunque su relativa estabilidad inspira a los artistas).

Los objetos de diseño étnicos o etnodiseños (a veces llamados artesanías), aun cuando se basen en las formas de estética local y representen objetos o personajes de la ritualidad, están en un margen de mayor libertad para la experimentación. Por otra parte, frecuentemente su producción se rige por la demanda y el consumo y en esto se asemejan igualmente al diseño occidental, que se rige por un mercado y una función[142]. Los etnodiseños cumplen un papel identitario en cuanto a que los objetos representan a la cultura local, frente a la sociedad foránea.

El arte contemporáneo de las comunidades indígenas y afrodescendientes de Guerrero se inspira igualmente en la estética regional, pero al no estar sujeto a un control estricto de la comunidad, el artista puede hacer reinterpretaciones personales, y variaciones de sus símbolos con mayor libertad. En el arte indígena y afrodescendiente de Guerrero se reflejan sucesos contemporáneos, como la migración a las ciudades, el cruce por las fronteras, la persecución por las policías migratorias, la protesta social contra la construcción de una hidroeléctrica en la zona nahua, la lucha por el reconocimiento como pueblos negros, o acciones como la lucha de los padres de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, para encontrar a sus hijos.

El arte contemporáneo indígena y afrodescendiente se despliega en diversas formas, poesía, pintura, cine, teatro, música etc. La poeta Nahua Yolanda Matías es pionera en la escritura y difusión de la poesía nahua en la entidad, sus textos muestran la sensibilidad de ser mujer indígena. Hubert Matiúwàa un poeta me'phaa, habla de problemas contemporáneos como la violencia que

[142]Aunque el diseño occidental puede decirse que también otorga una identidad sea individual o colectiva. La identidad individual sirve para identificar a los objetos, los logos de una empresa por ejemplo son parte de la identidad de una corporación. En la calle las imágenes gráficas de los negocios y demás, dan identidad al espacio urbano.

genera el narcotráfico en las comunidades, o la manera en que perciben las comunidades indígenas la siembra de la amapola, a la vez que reflexiona sobre la filosofía de la cultura me'phaa. Martin Tonalmeyotl es un poeta nahua de Atzacualoya que habla en sus poemas sobre la corrupción del Estado, la búsqueda de la justicia, desde la óptica de la lógica comunitaria, Tonalmeyotl cuestiona poéticamente la estructura de poder, mientras habla de los modos de vida campesinos. Aleida Violeta Vázquez Cisneros es una joven poeta afrodescendiente de Cuajinicuilapa que habla sobre ser mujer y ser negra, Aleida es una activista por el reconocimiento de los pueblos negros. A continuación, hablaré de algunos pintores, indígenas nahuas y afrodescendientes de Guerrero destacados, y analizaré brevemente algunas de sus obras desde la perspectiva de la *etnoestética* y el arte.

2.4 Arte nahua contemporáneo

a. Nicolás de Jesús

De entre los artistas nahuas locales, han surgido individualidades destacadas que vale la pena mencionar a detalle; el pintor y grabador Nicolás de Jesús cuyo trabajo muestra la vida del pueblo nahua actual y la del ciudadano común del México contemporáneo como migrante. Su obra es también una crítica ácida, a la sociedad norteamericana de la que Nicolás de Jesús ha sido partícipe, como trabajador migrante radicado en Chicago y Nueva York (*Imagen 7*).

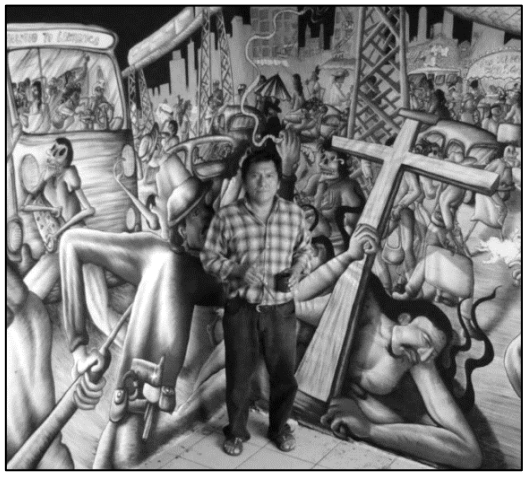


Imagen 7: El artista nahua Guerrerense Nicolás de Jesús, posa ante uno de sus murales (2018) que retrata la vida de los migrantes en las ciudades norteamericanas y la persecución que sufren. Foto (Facebook: Aztec Nahua art).

Nicolás de Jesús nació en 1960, en el Alto Balsas de Guerrero en la comunidad nahua de Ameyaltepec, es un artista que inició su aprendizaje siendo un niño que ayudaba a pintar los papeles amate que vendía su padre, pintor, comerciante y campesino. Siendo muy joven aprende grabado con el artista Felipe Ehrenberg. Después de casarse Nicolás de Jesús, migra como indocumentado a Estados Unidos con su mujer e hijas, buscando trabajo como otros de sus paisanos. Llega a la ciudad de Chicago, donde comienza a integrarse a los talleres de grabado de la comunidad chicana donde absorbe las influencias del arte de protesta de artistas como Carlos Cortez[143]. Expone en Estados Unidos, donde pronto alcanzó renombre, Nicolás ha sido reconocido en exposiciones a nivel internacional y por la gente de su entidad, pero ha sido ignorado por la política cultural de México, quizá por ser una figura incómoda por su visión crítica a la realidad del país y el poder. Es considerado un artista global por la crítica de arte. Conoce el arte de diversos museos a lo largo del mundo, en muchos de sus trabajos pueden verse múltiples referencias a las obras que ha visto.

La obra de Nicolas de Jesús vista de una manera superficial y descontextualizada, apartada de su historia y de su origen, podría ser catalogada a la ligera como un producto kitsch[144] pues su trabajo es consumido con avidez por el mercado de arte norteamericano y europeo, como un producto exótico, del folclor mexicano. Por otra parte, atendiendo el contexto social en que se produce la obra y siguiendo la reflexión de Kurnitzky que considera que el punto clave que define a un objeto Kitsch, es que proviene de una ética fallida. Llegaremos a la conclusión que en el caso de la pintura de Nicolas de Jesús no se puede catalogar como kitsch, pues su ética es congruente, en todo momento, coincide con su origen, con su historia, con la vivencia social y política del artista, lo cual se refleja en una estética afortunada, que se muestra no como un reflejo estático del pueblo nahua en un pasado idílico, sino como un reflejo vivo, de los avatares de la globalización del trabajo, en que los que están insertos las comunidades de migrantes mexicanos y latinoamericanos

[143]La comunidad Chicana en Chicago tiene una fuerte tradición en el arte de protesta, el caso de Carlos Cortez: En 1975, Cortez ayudó a fundar la primera organización artística mexicana en Illinois, el Movimiento Artístico Chicano o MARCH. https://archive.iww.org/history/biography/CarlosCortez/1/

[144]Kurnitzky cita a la Psicóloga Lony Schiltz que afirma que lo kitsch puede simbolizar el paraíso terrenal, una visión idílica del pasado, "una visión que ayuda a soportar en el presente" una evasión estereotipada de la realidad es cierto que a veces en la pintura del Balsas se pinta una visión idílica de la sociedad rural, que la acerca al arte naif sin embargo en el trabajo de pintores como Nicolas la realidad se muestra con todas sus aristas (2020).

en los Estados Unidos. El arte de Nicolás hace una crítica visual de las situaciones cotidianas de injusticia de la época en que somos partícipes, Mumford (1957) expresa sobre que en el arte contemporáneo "encontramos los símbolos que más a fondo expresan las emociones y sentimientos de nuestra época, una sucesión de deshumanizadas pesadillas, las cuales se traducen a la forma estética del horror y la violencia, o bien en la vaciedad y la desesperación de nuestro tiempo".

El arte de Nicolás de Jesús presenta estas características, expresadas con sinceridad y una congruencia moral y política (*Imagen 8 y 9*).



Imagen 8: El pintor y grabador Nahua Nicolás de Jesús muestra una plancha de aguafuerte. Foto (Facebook Aztec Nahua art).



Imagen 9: Nicolás de Jesús, pintando la lona para la caravana Zapatista que llega a iguala 2001.Foto (Facebook: (Aztec Nahua art).

La actitud ética del artista, lo lleva a identificarse y a participar con su trabajo en movimientos sociales, como la búsqueda de los 43 jóvenes desaparecidos de Ayotzinapa, o a protestar mediante su obra por el asesinato del afroamericano George Floyd, a manos de la policía norteamericana, en su pintura más reciente, plasma una dura crítica al gobierno de Trump, por su actitud racista ante los migrantes.

El arte de protesta cumple una función importante dentro de la sociedad. Fomenta la actividad reflexiva, contra la postura ideológica del capitalismo, que pretende eliminar la capacidad de expresión y de crítica humanas, el arte libre, permite pensar y cuestionarse acerca de los procesos de dominación, que sufre el hombre, y la manera de liberarse de estas ataduras, el arte puede y debe

convertirse en un contrapeso a la deshumanización aportada por la técnica. Mumford ya expresó que el arte en sus mejores expresiones: "pone al descubierto significados, hasta entonces ocultos, dice más de lo que el ojo ve y de lo que el oído oye, o de lo que la mente conoce" (1957).

El arte de pintores nahuas como Nicolás de Jesús está ligado de cerca a la difícil situación que sufren los indocumentados nahuas en su trayecto a los Estados Unidos, su trabajo refleja la vida del migrante en "el norte" en el "otro lado". Pues como reflexiona Canclini "en una época de globalización cuando la ciudad no está constituida sólo por lo que sucede en su territorio, sino también por el modo en que la atraviesan migrantes y turistas, mensajes y bienes procedentes de otros países, construimos más intensamente lo propio en relación con lo que imaginamos sobre los otros" (García Canclini, 2009: 90).

En las pinturas y grabados de Nicolás de Jesús encontramos a la vida conviviendo lado a lado con la muerte, encontramos representada la persecución y la agresión constante a los indocumentados por parte de las patrullas migratorias a ambos lados de la frontera, el calvario que sufren los luchadores sociales mexicanos en la defensa de su pueblo, asesinados por defender su tierra, la violencia, la avaricia, y la rapacidad del poder, las luchas de las policías comunitarias contra el crimen organizado y el Estado, la angustia y desesperación de los padres en la búsqueda de sus hijos desaparecidos, las luchas de los estudiantes rurales pobres, baleados y desaparecidos, o el asedio y tortura contra los campesinos ambientalistas. Nicolás de Jesús no se olvida en sus representaciones del lado luminoso de la vida, la fiesta popular[145], la ritualidad y la teatralidad de las danzas indígenas, que muchas veces hacen mofa o escarnio del poder y por ello son también elementos subterráneos de la resistencia popular. Pues como expresa Aldana Cedeño: "el arte no sólo cuestiona las formas predominantes a través de las cuales se recuerda y se determina lo que merece o no ser conmemorado, sino que a la vez se convierte en un importante espacio alternativo para grupos que no han sido incluidos en la historia oficial" (Aldana Cedeño 2010: 229).

[145]García Canclini considera que: "a la inversa, una artesanía o una fiesta indígena —cuyo sentido mítico es propiedad de la etnia que la generó— se vuelven elementos de distinción o discriminación en tanto otros sectores de la misma sociedad se interesan en ellas y entienden en alguna medida su significado" (García Canclini, 1995, 2009:60).

El arte de Nicolás es parte de la herencia viva de un pueblo, parte de una lucha colectiva, que va más allá de la exhibición en galerías en las que por otra parte ha sido exitoso, su espacio de expresión verdadero, son los muros de las escuelas en resistencia, la pared frente a la cual velan a los muertos caídos, las lonas que cubren las espaldas de los oradores indígenas que reclaman justicia, o la cancelación de los proyectos de muerte el gran lienzo de Nicolás es el pueblo, del que es parte y pincel de lucha. Pallasmaa, escribe sobre el arte: "el arte nos ofrece identidades y situaciones vitales alternativas; esa es su gran labor didáctica. El arte nos da la posibilidad de experimentar la existencia a través de la experiencia existencial de los individuos de mayor talento (Pallasmaa, 2019:63). A través del pincel de Nicolás de Jesús nos acercamos a la lucha de un pueblo, experimentamos el dolor y la injusticia de manera cercana. El arte nos ofrece la identidad del otro, como reflejo alterno de sí mismos y nos invita a unirnos a la resistencia, a la lucha colectiva.

Su trabajo más reciente refleja la situación en los Estados Unidos, desde la perspectiva de ser migrante mexicano e indígena durante la pandemia de COVID-19 y durante los sucesos de cambio presidencial, y la toma del capitolio por parte de los seguidores de Donald Trump. El artista Nicolás de Jesús ha criticado, a través de la pintura el racismo y la postura antiinmigrante, que caracterizó al gobierno de Trump. Este es el caso de una obra que analizaré a continuación.

La obra de Nicolás de Jesús "Sueño migrante" fue expuesta en el Museo de Neuberger Museum of Art en Nueva York en diciembre del 2022[146] como parte de las actividades por la presentación del libro editado por Patrick Giasson titulado: *Nicolás De Jesús: A Mexican Artist for Global Justice*[147] la pintura es imagen de la portada del libro. La obra "Sueño Migrante" se inserta en la tradición narrativa de los pintores nahuas del Balsas, en un género conocido localmente como "historias", en este tipo de pinturas se describen sucesos de la vida cotidiana. En el caso de Nicolás de Jesús, estas narrativas, además reflejan sucesos dramáticos, como la difícil situación que sufren los

[146]http://www.mutualart.com/ExternalArticle/Nicolas-De-Jesus--A-Mexican-Artist-for-G/9EFF1866DDA965B3?source_page=Artist

[147]El libro *Nicolás De Jesús: A Mexican Artist for Global Justice* de editorial Hirmer se puede adquirir en Amazon u otras plataformas yo lo compre de una distribuidora de libros con sede en Suiza que fue la primera en distribuirla. La edición del libro es de gran calidad en todos los aspectos, contiene además ensayos de Felipe Eherenberg, Patrice Giasson, Aline Hedmond, Julian Kreimer, Caroline Perrée, Pablo Piccato, sobre el trabajo de Nicolás. Las imágenes están en página completa o en un tamaño póster a tres páginas de gran calidad, permiten observar los detalles de la obra de Nicolás de Jesús y hacer una lectura personal de cada imagen.

migrantes al cruzar a Estados Unidos. La imagen "Sueño Migrante" es una narrativa compleja, un texto que refleja otros textos, contiene referencias a otros de sus trabajos y a diversos sucesos reales e imaginarios. (*Imagen 10*).



Imagen 10: Obra de Nicolás de Jesús "Sueño migrante". Foto: Facebook: Aztec Nahua Art.

La obra de Nicolás de Jesús contiene abundantes referencias a la estética cotidiana, nahua y norteamericana, es patente también cierta influencia estilística y temática de la historieta mexicana de la década de los setenta, en particular del trabajo de Gabriel Vargas creador de la familia Burrón[148] (publicado de 1948 al 2009) quien realizó una sátira descriptiva de la sociedad urbana nacional. Para quien está familiarizado con aspectos de la cultura nahua de Guerrero, hay abundantes alusiones a la cosmovisión y a los imaginarios indígenas, para las personas foráneas estos significados pueden parecer incomprensibles, o pasar desapercibidos. A pesar de la distancia que puede existir entre los espectadores de una obra producida por un artista que pertenece a otra cultura, hay mucho de universal en el trabajo de Nicolás de Jesús, los temas que toca reflejan circunstancias de interés general y global. Ciertas formas emocionales presentes en el arte de Nicolás *pathos* de angustia, de persecución, de dolor humano, son universales, cualquier espectador puede acercarse a ellos de manera empática, para hacer una interpretación individual, en base a su experiencia y sensibilidad personal. Por ello el arte siempre será un enunciado abierto

[148]Martha Cecilia Jaime González afirma sobre la influencia de la historieta en las comunidades rurales: "La historieta en México se vuelve un medio de adaptación y un puente de liga entre el campo y la ciudad que ya comienza a desbordarse y, con esto, a volverse incomprensible y deshumanizante". González, M.C.J., 2014. Un ambiente de mucho despiporre. La ciudad de Gabriel Vargas en la Familia Burrón. *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, (13), p.105.

que tiene la capacidad de generar nuevos textos, nuevos sentidos, estableciendo un diálogo con los espectadores.

La pintura "Sueño migrante" describe el drama del cruce de los indocumentados nahuas, por el muro de la frontera entre México y Estados Unidos. Para hacer más claro su análisis, he numerado la imagen por bloques, marcados de derecha a izquierda con los números 1,2,3, y, 4 respectivamente (ver *Imagen 11* numerada).



Imagen 11: Esquema que elaboré para facilitar la explicación. El bloque 1 narra el arribo a la frontera, el bloque 2 el transito migratorio y la persecución por parte de la policía migratoria y el apoyo de los ancestros, el bloque 3 la libertad morena asediada por Trump, el bloque 4 la virgen de Guadalupe protegiendo a sus hijos yacientes. Foto: Sueño Migrante obra de Nicolas de Jesús (Esquema: Amaury Velázquez).

El propósito es convertir la narrativa visual a palabras, para realizar simultáneamente un análisis entrecruzado con otras obras, sucesos[149] y datos etnográficos. Esta obra pictórica, se inserta en una numerosa serie de grabados y pinturas sobre el tema de la migración realizados por el autor. Otro motivo recurrente que aparece en esta imagen, y en general en toda la obra de Nicolás de Jesús, son los esqueletos y las calaveras, influencia visual de la obra gráfica del grabador José Guadalupe Posada, son imágenes en torno a la muerte, que se hicieron populares por estampas de diversos miembros del Taller de la Gráfica Popular, e incluso por Diego Rivera, con su famosa versión de la Catrina de Posadas.

[149] El artista Nicolás de Jesús, narra historias sobre sus pinturas en videos que publica en su canal de YouTube o por su página personal de Facebook, describe el significado o el proceso de elaboración de las pinturas. Véase su canal de YouTube: Aztec Náhuatl Artist Nicolás De Jesús https://m.youtube.com/watch?v=ETEtPQQYLoE

Tal temática se debe principalmente a la influencia de la cultura indígena, en torno a las creencias sobre los muertos. La antropóloga Catherine Wood[150] ha demostrado la importancia del culto a los muertos entre los nahuas, los cuales creen que los espíritus de los difuntos acompañan a los vivos en la vida cotidiana, prestando su ayuda y asistencia en diversos momentos. Este imaginario lo podemos ver constantemente en las obras de Nicolás de Jesús, donde aparecen calaveras en los más diversos actos cotidianos en una actitud siempre burlesca y de reto.

La pintura "Sueño Migrante" puede leerse como una gran narrativa, la composición muestra un sentido dominante de lectura de derecha a izquierda, retornando nuevamente en sentido contrario formando un ciclo recurrente. Comienzo la descripción con el bloque número 1, arriba a la derecha pintado en un fondo negro representa la noche oscura, es el momento donde sucede el evento: es el cruce de la frontera al abrigo de las sombras[151], representa también el lado fronterizo del territorio mexicano, cruzado de manera ondulante por un tren multicolor, que es donde viajan los migrantes. Nicolás de Jesús hace un paralelo entre la figura del tren y la de dos serpientes enormes, una verde y otra roja, que siguen el curso de las vías, las serpientes tienen un rostro que recuerda a las representaciones arqueológicas de Quetzalcóatl en la cultura teotihuacana, es probable que Nicolás haya visto alguna de estas imágenes en libros y revistas. Entre los nahuas actuales aún hay mitos sobre serpientes que se creen tienen plumas o cabello blanco en la cabeza, a las cuales se les considera guardianes de los manantiales, lagunas y ríos, hay muchas leyendas locales donde estas serpientes son los protectores del agua, la lluvia, las nubes, y las tormentas, son seres sobrenaturales temidos por su poder. Las serpientes en la pintura representan las fuerzas ancestrales que acompañan a los migrantes.

En el bloque número 1 están pintadas pequeñas calaveras portando instrumentos musicales: tambores, trompetas, y trombones como los que usan las bandas de música de viento locales,

[150] Catharine Good Eshelman dedicó muchos años de su vida a estudiar los nahuas del Balsas, un texto de gran interés es: "El trabajo de los muertos en la Sierra de Guerrero" (1996). En el describe las creencias en torno a los difuntos, especialmente durante el mes de noviembre, pero cuya veneración se extiende a lo largo del todo el año, materializándose en diversas ofrendas; flores, comida, y humo de copal, pues los aromas dentro de la cosmovisión nahua conectan el plano de los vivos con el de los muertos. Good Eshelman detalla como dentro de la cultura náhuatl, se cree que el alma de los difuntos continúa apoyando en el trabajo de la milpa, y en el éxito de diversas labores productivas, por lo que su culto es importante, para lograr prosperidad en la vida cotidiana.

[151] La noche es el momento del cruce de los migrantes donde tratan de ser menos visibles, evitando la vigilancia.

conocidas como "Chile frito[152]" mostrando con ello que el suceso es un gran acontecimiento, acompañan con música el dolor supremo que implica el momento del cruce. En las comunidades indígenas las bandas de música acompañan todos los momentos importantes de la vida, como nacimientos, bautizos, bodas, fiestas, pero también funerales y celebraciones religiosas. Todo suceso crucial implica la presencia de música. La imagen de Nicolás de Jesús sugiere que los difuntos acompañan con su estruendo, un suceso tan importante para el migrante nahua.

Otros seres acompañan con su "fuerza" el instante del salto del muro: tecuanes, hombres-jaguares, personajes fundamentales en la ritualidad de petición de lluvias de la región, los "tigres" están al acecho, brindando a los migrantes la agilidad para brincar el muro, superando todos los obstáculos a su paso. Arriba al centro del bloque número 1 están pintados postes atados con cuerdas, que surcan el espacio nocturno, se trata de estructuras para los acróbatas nahuas[153] de Acatlán Guerrero que brincan atrevidamente sobre una cuerda, y de voladores de Papantla[154]. Imágenes recurrentes en otras obras de Nicolás de Jesús que representan en este contexto, a la audacia indígena, la capacidad de mantener el equilibrio, y a la voluntad de levantar el vuelo, en las peores condiciones de la vida. Los personajes tienden sus cuerdas por la noche, como si facilitaran la ascensión por el muro a los campesinos nahuas, que trepan decididamente por la orilla de la barda fronteriza.

La frontera se representa como un muro largo y sinuoso, rodeado de espinas que prácticamente atraviesa todo el cuadro, es una imagen que aparece en otras obras de Nicolás de Jesús. El muro alambrado es una metáfora de la corona de espinas de Cristo, del dolor y martirio de la crucifixión[155] que es trasplantado a los migrantes, esta idea es reforzada con la imagen del primer plano (a la derecha bloque 2) donde un nahua sin camisa, con un paliacate amarrado en la cabeza al estilo "chicano", carga una cruz rota[156], mientras camina entre espinas y serpientes de cascabel.

---

[152]https://adncultura.org/las-bandas-de-viento-una-rica-tradicion-entre-las-montanas

[153]Los maromeros de Acatlán en el municipio de Chilapa Guerrero son acróbatas indígenas que cruzan por una cuerda haciendo piruetas.

[154]Los voladores de Papantla son una danza originaria de Veracruz y la Huasteca, con el auge del turismo en Guerrero se presentaron estas danzas en lugares turísticos como Acapulco, Chilpancingo y Taxco, actualmente cada año en la comunidad de Ixcateopan los voladores se presentan como parte de los festejos del nacimiento de Cuauhtémoc. La imagen de los voladores de Papantla se ha convertido en parte del imaginario del México en general, cada fin de semana puede verse en las afueras del museo de antropología de la CDMX.

[155]Las comunidades nahuas son fuertemente católicas, aunque es un cristianismo adaptado a la cultura indígena, las comunidades se han resistido a la intromisión de otras religiones como el protestantismo, porque alteran las estructuras de organización tradicionales desmovilizando a la población.

[156]Es una referencia visual también a la obra de José Clemente Orozco de 1943 *Cristo destruye su cruz.*

Al cruzar la frontera el "Cristo indio", redime con su martirio a su pueblo, tal como Jesús a la humanidad, la imagen es una resemantización del martirio cristiano. Al frente y al fondo del muro (en el bloque 2) están pintados migrantes nahuas que descienden, brincan y se precipitan desde lo alto de la barda, encontrando debajo esqueletos vivientes que representan a los que no sobrevivieron al tránsito. Calaveras rebeldes que rompen cadenas y coronas de espinas, esta imagen recuerda la creencia de que los muertos siguen apoyando y asistiendo a los migrantes. En la pintura está representada una calavera que lanza una cuerda al aire, con la que sujeta y derriba un helicóptero de la patrulla fronteriza norteamericana (bloque 2). Otro helicóptero sobrevuela el área, y con sus luces ilumina a niños que cruzan asustados, mientras la aeronave es asediada por numerosas calaveras que intentan derribarla. Esta obra revela los imaginarios de los sucesos migratorios y las experiencias colectivas de los nahuas en el cruce de la frontera, hechos que ha vivido Nicolás de Jesús en carne propia, al migrar con toda su familia. La imagen es una radiografía de cómo siente, ve y percibe un nahua los sucesos migratorios. La obra hasta en los pequeños detalles, muestra micro narrativas donde hay acciones y sucesos diversos.

En el (bloque 2) en un fondo de tonos morados oscuros están representados policías de la patrulla fronteriza norteamericana (U.S Bordel Patrol)[157]golpeando brutalmente a hombres y mujeres, algunos policías encañonan a un migrante arrodillado, mientras otros suben violentamente a personas en una camioneta, es un momento dramático que revela el dolor, desesperación e impotencia, de los migrantes indocumentados en busca de trabajo. Entre las sombras se ve un hombre-jaguar, que escapa cortando sus cadenas[158], obteniendo por fin su libertad (bloque 2). Al fondo (en el bloque 3) que representa el territorio estadounidense, un hombre-jaguar, asistido por calaveras armadas con mazos, dan de golpes a el muro fronterizo[159], fragmentándose en numerosos ladrillos, que se desintegran en la noche cayendo al suelo. Al lado de esta escena, en la parte de arriba en pequeña escala simulando perspectiva (bloque 3) están pintados diversos personajes de

[157]La Patrulla Fronteriza utiliza una variedad de equipos y métodos para cumplir su misión en el terreno de diferente tipo. Los sensores electrónicos están colocados en lugares estratégicos a lo largo de la frontera para detectar personas o vehículos que entran al país ilegalmente. Monitores de vídeo y ámbitos de visión nocturna también se utilizan para detectar las entradas ilegales. Los agentes patrullan la frontera en vehículos, embarcaciones, y en marcha. En algunas áreas, la Patrulla Fronteriza, incluso cuenta con caballos, motocicletas todo terreno, bicicletas y motos de nieve. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Patrulla_Fronteriza_de_los_Estados_Unidos

[158]En muchas danzas indígenas el tigre o jaguar es perseguido y se burla de sus captores por ello representa la rebeldía.

[159]El muro fronterizo fue derribado en la zona de California en 2020 por fuertes vientos. https://cnnespanol.cnn.com/video/viento-derriba-muro-fronterizo-trump-calexico-paneles-mexicali-pkg-digital-original/

las danzas de Guerrero que tratan de brincar el muro, como "el torito"[160] el cual es un artificio de pirotecnia con forma de toro, que echa chispas y luces en su camino. En esta área se mira un danzante "tlacololero" con máscara de perro, entre otros seres fantásticos que brincan el muro, lo que representa el arribo de la cultura de Guerrero[161] a los Estados Unidos.

En el primer plano (bloque 3), está representada la estatua de la Libertad que cobra vida, como una mujer morena con rasgos indígenas, cubierta con la bandera de los Estados Unidos (recordando el origen nativo del territorio estadounidense), la Libertad abraza con un gesto maternal a dos niños nahuas, que recién han cruzado la frontera, metáfora de la nación que los recibe. Arriba de la figura de la estatua (bloque 3), un hombre de pelo rubio vestido de traje de etiqueta azul, el entonces presidente de los Estados Unidos de América Donald Trump levanta un cuchillo matando una paloma[162] sobre los picos de la corona de la estatua de la Libertad, este acto representa la política anti-inmigrante que impone el gobierno de Trump[163] durante su mandato. La imagen es una metáfora del castigo a la libertad, que se pregona representa Estados Unidos para los migrantes.

En la pintura vemos un par de niños alados, una especie de ángeles indígenas[164] (abajo en el bloque 4) que tratan de impedir la muerte de la paloma, alzando los brazos con gestos de desesperación. Al respecto los nahuas, creen que los niños difuntos, se convierten en ángeles, y que al morir trabajan en las nubes, haciendo crecer los campos y las milpas, esta idea es una combinación de la

[160]María del Carmen Vázquez Mantecón describe que: "En la Nueva España, por lo menos desde 1622, los que llamamos ahora coloquial y afectuosamente toritos, consistían en una armazón de madera con cara y cuernos de toro, repleta de cuetes lanzadores de infinidad de chispas y truenos." Mantecón, M.D.C.V., 2014. Cohetes de regocijo Una interpretación de la fiesta mexicana. *Económica*, pp.35-37.

[161]En Estados Unidos los migrantes reproducen su cultura en todos sus aspectos, la comida, música, danzas y costumbres del estado de Guerrero.

[162]La paloma está pintada en el estilo de un género pictórico denominado por Felipe Ehrenberg como "pájaros" entre los nahuas donde se pinta vegetación, pájaros, entre otros animales en el papel amate.

[163]Armendares, PE y Moreno-Brid, JC, 2019. Refieren en torno a la política migratoria de Trump: "Una de las órdenes ejecutivas de Trump establece que numerosos inmigrantes indocumentados representan una amenaza significativa para la seguridad nacional y la seguridad pública. También requiere que las personas aprehendidas por violar las leyes migratorias permanezcan en detención hasta que concluya el proceso de deportación. Además, permite la deportación de personas meramente acusadas o sospechosas de algún delito, aunque no se haya iniciado o resuelto su proceso. También incluye entre los deportables a quienes hayan "abusado" de un servicio de asistencia pública, e incluso quienes, en opinión de un agente de inmigración, representen un riesgo para la seguridad pública o la seguridad nacional". Armendares, PE y Moreno-Brid, JC, 2019. La política migratoria de Trump: antecedentes y consecuencias para los migrantes mexicanos y sus comunidades. México y la Cuenca del Pacífico, 8 (22), pp.9-31.

[164]Las máscaras de ángeles alados es una artesanía que es recurrente entre los nahuas del Balsas y que tuvo mucho éxito comercial.

mitología cristiana con las creencias indígenas sobre los *tlaloques*, niños trabajadores al servicio de Tlaloc encargados de hacer llover, los nahuas dirigen sus súplicas a estos angelitos, pidiendo que caiga la lluvia solicitando también su intervención como intermediarios ante la virgen para solucionar diversos problemas[165].

También está representada una pareja de estos angelitos que llora amargamente la muerte de un padre y su hija (abajo bloque 4), muertos a balazos por la policía migratoria[166] escena que sucede bajo los pies y el manto de una virgen de Guadalupe india y morena[167] que señala emotivamente con su brazo al culpable, el expresidente Donald Trump. Un ángel desnudo apunta su resortera a Trump, atendiendo al gesto de mando de la Virgen. El brazo de la Virgen de Guadalupe devuelve la lectura del cuadro, ahora en un sentido inverso (4,3,2,1) señalando a Trump como el responsable de todo lo que ocurre en la escena. La imagen en su conjunto recuerda en algunos aspectos a la estructura emocional y compositiva del cuadro de Guernica de Pablo Picasso, pues la persecución de los migrantes, aunque no es una guerra como tal, es un tipo de violencia de baja intensidad sostenida y prolongada. La obra es una gran pieza dramática, que, con humor, sátira, y crítica, revela la dolorosa realidad del migrante guerrerense en los Estados Unidos. Nicolás de Jesús en entrevista habla en voz propia sobre su pintura:

> La obra se llama "sueño migrante", trata acerca de la situación que viven los migrantes que están llegando, lo que nos toca ver, lo que sucede en la frontera con Estados Unidos, a toda nuestra gente, a toda la gente de Sudamérica, Centroamérica, que, huyen de la situación, por la misma política de despojo, que aplica el gobierno norteamericano hacia los países del sur. Entonces son de alguna manera, situaciones que no solamente se dan aquí de este lado. También igual lo mismo sucede con los africanos, con los países europeos del Este, que huyen por diferentes motivos, también por lo mismo, o sea la política es global, la situación de despojo. Creando guerras a través de pretextos, qué… pues inventan, también por intereses que tienen sobre los recursos naturales, o sea destruyendo toda la Tierra. Entonces es implacable todo esto, ósea no es privativo nada más de aquí, de

[165]En unos rezos en lengua náhuatl que recopilé el año del 2011 de los sacerdotes indígenas conocidos como tlahmaquetl en la montaña de Guerrero a los angelitos les llaman "abogados" y se les pide su intercesión ante la virgen.
[166]Los casos de migrantes muertos a manos de la policía migratoria son numerosos véase https://www.wola.org/es/analisis/incidentes-mortales-patrulla-fronteriza-2020/
[167]Está alusión a la virgen cargando en brazos hombre indígena muerto, está presente en otros trabajos de Nicolás de Jesús es una "piedad indígena" que recuerda por su postura a la temática de la escultura del Renacimiento de Miguel Ángel Buonarroti.

> Latinoamérica, o de toda América… sino que en todo el globo. Los asiáticos igual, están en su lucha también, entonces a esa competencia de a ver quién domina más, y pues el forcejeo. Y bueno también porque tienen esos países africanos, ese reclamo hacia los franceses, hacia los españoles, hacia los alemanes, e igual toda la historia está sembrada de despojo y de imposición, esclavizando a la gente. Entonces es toda una respuesta que se puede decir como natural… que a través de la historia tenía que darse todo esto y bueno… quién sabe lo que sigue. Pero la cosa es que, pues se ven muchos dramas humanos en la frontera… todo esto qué en mi caso, yo lo viví también, aparece en la obra "sueño migrante" y pues ahí están las imágenes. Lo que corresponde, lo que predomina la religión católica, igual impuesta con sangre por los españoles, igual en otras partes, como con los ingleses allá en Norteamérica cuando es que casi exterminan a todos los nativos.
>
> De ahí entonces…esto es implacable, toda esa realidad que se vivió en aquellos años, y que sigue predominando, porque de ahí viene la raíz, o sea esto nunca se acaba. Entonces nos dejaron toda esa herencia maldita de despojo, y que, por lo mismo pues, tratan de seguir como si no hubiera cambiado nada, tantos siglos de esclavitud en México, por ejemplo. Entonces ahí está la defensa (en la pintura) del ícono de la Guadalupe, y pues igual asociada con la idea del símbolo de la libertad que es la estatua migrante, y con el caso de la niña migrante que se escuchó mucho, que iba con su papá y qué murió, suceso que hace como tres años sonó mucho también. Es como el caso de lo que sucedió con la pandemia… todo esto lo trabajé durante la pandemia, fue como un año y medio para prepararlo, sin pensarlo realmente, desde el inicio. Pero sí todo esto sirvió para la exhibición en el *Neuberger* que terminó hace un año. Entonces pues ahí está (en la pintura) el helicóptero iluminando… a esas personas buscando, porque en mi caso yo lo viví; o sea nos escondíamos debajo de los matorrales, tratando de no ver hacia arriba para no reflejar la luz del helicóptero, para no ser descubiertos, y bueno es tanta cosa que sucede… que yo viví personalmente y mi familia también, mi niña pequeña, y mi esposa también. Y bueno pues, se sigue dando esta situación en Estados Unidos, o sea es explotación igual, es lo mismo, los que se van son explotados, o sea de manera cruel, y sin descanso, regresando aquí muchas veces en situación de salud grave, y la gente pues, ni hay descanso, todo es así. A seguir dando la lucha para poder salir adelante con la familia (Entrevista a Nicolás de Jesús 2024).

En la entrevista, Nicolás de Jesús prosigue hablando de la obra Sueño Migrante, aclarando detalles del significado de los hombres-jaguar (tecuanes) que aparecen derribando muros y cortando cadenas:

Nosotros muchas veces (vemos) hasta en las montañas la fuerza rompiendo esas cadenas… como ese cerro en forma de puño tan majestuoso que está enfrente de mi pueblo Ameyaltepec. Y así (vemos) todos los elementos de la naturaleza, dónde se desarrolla la vida de cada quien. Nuestra Tierra Guerrero es imponente…mucho ímpetu a través de la historia que nos ha tocado vivir de una manera pues, convulsa, pero a la vez triunfante, siempre hemos salido adelante, y tanta gente tiene sus símbolos, su imaginación que plasma. En este caso (el tecuan hombre-jaguar) está tomando esa presencia, manifestando esa esencia de la gente que rompe con todo. Porque la verdad, es una frontera muy absurda… o sea así se ha establecido a través de los tiempos y en diferentes partes. Pero en este caso, lo que nos corresponde a nosotros, es romper hasta culturalmente, lo que se hace allá. La presencia de los mexicanos principalmente en Estados Unidos se impone también, esa cultura o sea hay presencia en la política, en la economía, pues te digo en lo cultural. O sea, la gente sigue… se trasplanta soñando, o sea siempre añorando, como que no está uno completo, el que va allá de aquel lado. Ya lo manifestaba un amigo; Raúl Dorantes un escritor, en su libro: "Y nos vinimos de mojados" acerca del migrante que deja una parte de sí aquí en México, porque nunca está completo…quizá sueña estar en su Tierra, y muchas veces ya no es posible regresar en vida. Pero igual ese espíritu, que siempre anduvo cargando allá, pues regresa, con esa misma nostalgia que se mantuvo viva, ese sabor, el acariciar el origen la raíz de dónde venimos… de ese nido tan amoroso que nos soltó para extender las alas, y empezar a volar, nos espera también de esa manera efusiva para abrazarnos. Aunque sea ya nada más el cuerpo, pero igual el espíritu nunca dejó de anhelar estar en su origen, en su tierra. Y entonces cuando el migrante pues se junta, se completa, pero ya, pues claro para otra dimensión, en donde pues, sigue la existencia. Porque la vida no se acaba, o sea esa es la creencia, también en muchas otras culturas en el mundo, la mayoría se puede decir, no creen que se termine aquí. Y pues es lógico esto, y más en nosotros no, porque pues, tenemos el Día de Muertos. Rememorar nuestros seres queridos, nuestros antepasados, los que lucharon por nosotros: Martín Luther King, aunque sea de allá del otro lado, pero también un legado tan universal y el Gandhi, y Zapata, Villa, Cabañas, Genaro, Raúl Lucas Lucía, Manuel Ponce Rosas, ¡todos!, los que han dado la vida, de alguna manera. Por eso muchas veces también he manifestado, expresado, a través de esa imagen del Cristo crucificado, porque es lo mismo, o sea dan su vida por la humanidad, aunque sin meternos en estos aspectos religiosos, como humano. El Cristo humano, cada uno de los que han entregado su vida, a la lucha social es un cristo humano también. Y pues ahí está el jaguar el tecuán (hombre-Jaguar), que rompe con esa furia, y además se impone también, porque llega allá (Estados

Unidos), y su presencia se siente[168], en otras fronteras, en otros lugares, en otros países. Y así es como se siente la presencia de los ancestros igualmente, yo me soñaba sembrando con el arado, en la avenida Míchigan, cuando yo me encontraba en Estados Unidos, en Chicago precisamente uno pues, se lleva a toda esa añoranza…. por eso salen muy buenas obras, también me salieron buenas obras de aquel lado, no, bueno donde sea, si estás inspirado sale. Pero es de otra forma, como que uno expresa a través de esa mezcla de nostalgia, de amor, al terruño, entonces imaginarse sembrando allá en la avenida principal…llena de carros y de semáforos. Pero aquí con esa ideas, que vienen, porque uno no está como te decía pues contento allá, sino que va uno, en mi caso yo me fui con un propósito, o sea yo no me fui con la idea de trabajar, o sea como otros, otra gente pues, que ha llegado por allá , en lo que fuera no, en mi caso yo me fui la segunda vez, porque crucé la frontera dos veces en el año 78 y en el 88, nada más que en el 78 me agarraron, me echaron para este lado, y ya claudiqué en ese momento y ya no regresé inmediatamente, ya en el 88 fue otra cosa, no entonces pues la verdad es ahí donde se dio la batalla más fuerte como un tecuan, de la batalla del ser cultural, que batalla con las emociones, pero que su espíritu es tan fuerte que nada lo puede vencer, entonces se crean proyectos, como el taller mexicano de grabado de aquel lado, esos intercambios también, y bueno o sea es una lucha pues, interna, pero también alimentada con los antepasados, con los ancestros anhelando regresar, imaginando que se está celebrando el Día de Muertos, o la fiesta de Mi Pueblo. Y este así es esto, la presencia de los maromeros (en la pintura) ahí, como que se relaciona un poco, con los que saltan la frontera, la barda, y están danzando en la cuerda los maromeros, de Atliaca, de Chilapa, de toda esa región de Guerrero, no, entonces pues ahí está la manifestación cultural, y la lucha política, lo social, todo se engloba ahí… y pues las críticas, muchas veces al sistema financiero internacional, a el banco mundial, a el Wall Street también muchas veces lo he manifestado. Entonces es una mezcla, se mezcla todo ahí...lo cultural, lo económico, lo social, es una guerra de información que hay que también tomar en cuenta, de que eso es algo que se utiliza para que nuestra gente pues no sea absorbida, o sea mucha gente allá desgraciadamente quiere adaptarse también, muchos no, son casos, pero muchos no, se resisten (Entrevista a Nicolás de Jesús 2024).

[168] Las Danzas de Guerrero donde aparece el Hombre Jaguar son representadas por los migrantes al vivir en Estados Unidos como en este caso, los Tlacololeros de Chichihualco en Omaha, Nebraska.
https://www.youtube.com/watch?v=5JQtYD3u5Zw

La imagen de los voladores de Papantla aparece en otra obra de Nicolás de Jesús que es parte de la misma serie de la anterior presentada apenas el año del 2022, esta imagen aparece también publicada en el libro de Patrick Giasson del 2022 *Nicolás De Jesús: A Mexican Artist for Global Justice.* Los ensayos publicados no hacen un análisis de ella, dado que las imágenes son de reciente factura, en cambio hay referencias a otras obras anteriores que pueden ayudar a entender el contexto histórico del trabajo de Nicolás de Jesús. En la pintura titulada "Virus criminal" (*Imagen 12*) se ve un avión dirigido por una calavera que tiene un copete rubio, que en otras imágenes identifica al presidente Donald Trump.



Imagen 12: pintura de Nicolás de Jesús titulada "Virus criminal". Foto: (Facebook: Aztec Nahua Art).

En las ventanas del avión se ven imágenes del coronavirus, lo que hace alusión a la expansión de la pandemia de COVID, por todo el mundo. De las cuerdas del poste de los voladores de Papantla (a la izquierda), descienden esqueletos en actitud burlesca con diversos aditamentos como gel antibacterial o fumigando. La risa y la burla son una de las formas de resistencia subterráneas de los pueblos frente al poder[169] y a las circunstancias adversas. Multitud de personajes de danzas de Guerrero, hacen frente al avión, intentando derribarlo, lo que insinúa que, a través de la cultura, los pueblos hacen frente a los problemas.

[169] Véase al respecto el interesante artículo de Patrice Giasson sobre el humor en las imágenes trágicas: *"Le Mexique populaire et les images tragiques"*. Donde habla de las imágenes que Nicolás de Jesús hizo con el tema de los voladores de Papantla, en relación con el atentado que sufrió Estados Unidos el 11 de septiembre del 2011. https://journals.openedition.org/imagesrevues/337?gathStatIcon=true

En el grabado de Nicolás de Jesús al aguafuerte, aguatinta y acuarela titulado "Migración" Realizado el año de 2001[170] aparece ya el tema de los helicópteros sobrevolando el muro[171], iluminando el área de cruce, mientras la patrulla fronteriza golpea y apresa a migrantes. También aparece la metáfora visual del muro coronado con espinas, mientras las calaveras cruzan la frontera. Vemos en estas obras como Nicolás, desarrolla estos temas durante años, reuniéndolos de manera magistral, en su obra del 2022 "sueño migrante" (*Imagen 13*). El destacado curador de arte internacional Patrice Giasson, expresa lo siguiente sobre la obra Migración:



Imagen 13: Grabado de Nicolás de Jesús al aguafuerte, aguatinta y acuarela titulado "Migración"

> Este grabado, titulado Migración, expresa con una especie de ironía macabra el calvario que soportan los inmigrantes ilegales, obligados a escalar muros, cruzar alambres de púas y atravesar el desierto poniendo en riesgo sus vidas. La sensación de pánico se ve incrementada aquí por los amplios reflectores que resaltan la violencia policial que sufren los inmigrantes; Por ejemplo, vemos a agentes de policía golpeando a un hombre. Pero la cacería liderada por agentes fronterizos es sólo el preámbulo del miedo y la precariedad permanentes que acompañarán a los migrantes durante su estancia en Estados Unidos. Una situación que varios empresarios estadounidenses aprovechan para explotar a los trabajadores inmigrantes (Giasson, 2008: 21).[172]

Nicolás de Jesús en entrevista, expresa en sus propias palabras sobre el Grabado "migración":

> Está obra se llama migración. Pues es claro muy parecido esa persecución de las patrullas fronterizas, y pues algunos se quedan ahí ensartados en las espinas del dolor, algunos se quedan en la pared disparados. Desde el otro lado, para no dejarlos pasar, se ve uno que dice ¡viva México! con una

170 https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/38648/migracion?ctx=eed17711d306937709b1ea7317ac2b1f17e988bb&idx=2

171 El 2011 se incrementó el uso de helicópteros para vigilar la frontera durante la noche que es cuando suceden los cruces, el diario *Texas tribune* afirma que en el 2011: "El departamento de defensa asignó 60 millones de dólares para apoyo de vigilancia aérea, que incluye helicópteros OH-58 Kiowa, helicópteros UH-72 Lakota y aviones de ala fija, como el RC-26". https://www.texastribune.org/2011/12/20/more-helicopters-planes-patrol-border/

172 Giasson, P., 2008. Le Mexique populaire et les images tragiques. Sur les traces de l'artiste Nicolás De Jesús. Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art, (5).

> imagen de una virgen de Guadalupe en su playera y cosas que a veces se quedan tiradas por ahí; cepillos de dientes, cosas personales. Y pues los helicópteros toda una línea recorren ese muro, lleno de espinas, que llegan hasta el infinito, hasta donde se eleva hacia la luna. Como pidiéndole saber por qué tiene que suceder esto. Es a veces el grito desesperado del hombre, cuando pasa mucho sufrimiento en el camino, hay mucha desesperación, angustia, llanto, dolor. Bueno son dramas que se viven, y toda la gente que a veces detienen, tanto que pueden significar esas espinas, que llegan hasta el infinito. Y dice (el grabado): todos somos migrantes, no somos ilegales, o sea todo el mundo es migrante. O sea, andamos de un lado para otro, algunos salen de sus comunidades, aunque sea al interior de la república, recorriendo caminos, y buscando oportunidades, muchos se establecen en diferentes puntos, como los de mi región, por ejemplo, en Ameyaltepec principalmente, San Agustín Oapan, y Ahuehuepan, San Juan Tetelcingo, pues muchos se van a establecer en los Cabos, en Cancún, en Vallarta, Oaxaca, Veracruz, bueno donde no, en todos lados. Es la imagen de la obra que se llama migración, que también ha sido muy difundida. Es la situación que yo reflejo, creo es por eso que las temáticas pues no son nuevas, todo el tiempo, toda la vida seguirán sucediendo. Ir de un lado para otro, o sea no nacimos en un corral, no nacimos en una cárcel, bueno eso se supone, que somos libres, deberíamos ser libres como humanos, para movernos hacia dónde queramos. Para pues, seguir las aspiraciones que tenemos, en la mente, en el alma, en lo que pueda concebirse, de la forma como pueda concebir esta vida. Entonces, pues ahí está la misma vida, pues migra hacia otra dimensión, y no se detiene, sigue fluyendo (Entrevista a Nicolás de Jesús 2024).

La imagen de indígenas encañonados por policías que aparecen en la obra "sueño migrante" está presente en diversas obras de Nicolás, en este caso en la obra titulada "masacre del Charco" realizada el año de 2009, recuerda la matanza de indígenas de la Comunidad mixteca del Charco[173] en Ayutla de los libres Guerrero en 1998, por parte del Ejército Mexicano. Estas imágenes recuerdan la soberbia e impunidad del poder frente a las comunidades. Su obra es una crónica de las circunstancias adversas que viven las comunidades y las formas de resistencia a través de la cultura local, en un mundo que se vuelve aceleradamente global (*Imagen 14 y 15*).

[173] Véase la página de la CNDH https://www.cndh.org.mx/noticia/masacre-en-el-charco-ayutla-de-los-libres-guerrero-7-de-junio



Imagen 14: obra de Nicolás de Jesús titulada "masacre del Charco" 2009. Foto: (Facebook Aztec Nahua Art)."



Imagen 15: "no queremos represión" de Nicolás de Jesús artista Nahua de Guerrero Foto: (Facebook Aztec Náhuatl Art)

b. Griselda Romero

"Soy Mujer Nahua, soy semilla, soy maíz, soy jaguar, soy hija de la madre tierra y del padre sol" (poema de Griselda Romero).

La artista Griselda Romero (alias Griss Romero) es una joven mujer nahua originaria de la comunidad de Acatlán del municipio de Chilapa, en la región centro Montaña del Estado de Guerrero, de profesión docente de primaria, estudió una maestría en educación. Su trabajo es fresco y espontáneo, en sus pinturas aparece constantemente la imagen del hombre-Jaguar, el *tecuani* que Griss relaciona con la figura de Tláloc[174] de la iconografía Mexica del posclásico, una visión personal del pasado Nahua, que Griss ve aún presente en los ritos de petición de lluvias de la comunidad de Acatlán. El trabajo de Romero ha sido expuesto en diversos sitios, como la delegación Nezahualcóyotl en la CDMX, en la Alcaldía de la delegación Xochimilco, en el museo del Fuerte de San Diego de Acapulco, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de Guerrero[175] entre muchos otros lugares, su obra ha sido publicada además en libros, periódicos, y revistas.

Mucha de su obra puede encontrarse compartida en las redes sociales de Facebook, donde ha tenido gran difusión (Griss Romero y Tecuan Art). Durante la pandemia de COVID el trabajo de Griss Romero, se empezó a difundir ampliamente, como describe en sus propias palabras:

[174]Olivier, Guilhem., 1998 expresa en relación con esta asociación del jaguar con Tlaloc en el posclásico: "Estos testimonios que podrían ser múltiples nos conducen a la cuestión, muy debatida, sobre la naturaleza de las relaciones entre el jaguar y Tláloc. Desde la célebre afirmación de Covarrubias (1946), que establecería una filiación entre el jaguar olmeca y el dios mexica de la lluvia, es un tema que ha hecho gastar mucha tinta (Soustelle 19796: 176-183; Nuño 1988: 45-46; Bernal 1991: 136-144; Pasztory 1974). Limitándonos a la época Postclásica, existen efectivamente documentos que asocian el jaguar y Tláloc. Olivier, G., 1998. Tepeyóllotl," corazón de la montaña"" señor del eco": el dios jaguar de los antiguos mexicanos (Olivier, Guilhem., 1998:112).
Esta identificación de la máscara actual como supervivencia sin cambios de la imagen del Tlaloc prehispánico es uno de los imaginarios que la Antropología de corte Nacionalista, ha contribuido a reforzar, en esta investigación encontré evidencias de qué además de la cultura indígena, también hay una influencia africana de las máscaras y creencias del culto del leopardo que en África estaban también asociados a la petición de lluvias.

[175]En años recién se han realizado las primeras exposiciones de Mujeres en Guerrero https://suracapulco.mx/senalan-pintoras-del-estado-haber-sufrido-discriminacion-pero-que-siguen-avanzando/

> Yo nací en Acatlán, pero radico desde hace mucho tiempo aquí en el Estado de México en el municipio de Nezahualcóyotl, que es donde yo me he movido pues con mayor tiempo, y aquí es donde inicié esta parte de mi exposición y ya después de ahí me han jalado a otras entidades federativas. Ahorita estoy en las exposiciones virtuales internacionales, por esta parte del COVID 19, que es una nueva modalidad de exposición, te comparto esta última creación que he realizado para la exposición "desde mi ventana" en esta cuarentena que es una exposición virtual a nivel internacional, y lleva por título "recordar es vivir" y nos da esta experiencia de cuando nosotros, pues teníamos la libertad de reunirnos, de platicar de abrazarnos, de conversar antes de que llegara este COVID-19 (Entrevista Griselda Romero 2020).

La obra de Gris Romero se nutre de la estética local, de las formas simbólicas rituales, del imaginario nahua de los hombres jaguares. Griss Romero pinta los combates a golpes realizados por los tecuanes enmascarados en las ceremonias de petición de lluvias llamadas en náhuatl *Atzatzilistli*[176] cuyas gotas de sangre derramadas se cree que propician la lluvia, los tecuanes son personajes que aparecen también en su trabajo, pacíficamente custodiando los campos de maíz , en las pinturas de Griss Romero un tecuan enamorado regala flores de *tomoxochitl* a su mujer amada, una mujer indígena alada vuela por los cielos, con/ un vestido bordado de colores[177] . Otra de las imágenes icónicas de Griss es una mujer nahua que porta un libro.

Yaocihuatl:

[176]La tesis de licenciatura: "Maquequesquiya función, relación y continuidad con el ciclo agrícola Ritualidad y sentimiento en los hombres jaguar" (2015) de Ildefonso Tlayoltzin Leonides Luna. Da un panorama descriptivo detallado del ritual de petición de lluvias en la comunidad náhuatl de Acatlán, lo interesante además es que lo aborda desde el punto de la sensibilidad, aspecto muy poco tratado.

[177]Las Mujeres Nahuas de la comunidad de Acatlán, usan vestidos bordados con diseños complejos, flores, plantas, animales como el jaguar, el conejo, el águila, son obras estéticas de gran complejidad que visten con mucho orgullo. Los bordados, aunque se defiende su origen prehispánico, es probable que sean de origen colonial y que exista cierta influencia de las culturas asiáticas llegadas a Guerrero, interpretadas por la sensibilidad indígena.

La pintura de Yaocihuatl (*Imagen 16*) muestra a la mujer acateca, una mujer guerrera, una mujer empoderada, una mujer inteligente, una mujer que no deja esta parte de las tradiciones y costumbres, que a pesar de que tiene pues conocimiento en cuestiones de estudios, pues también tiene cosas conocimientos cosmogónicos, su misma vestimenta trae toda una historia en ella (Entrevista a Griselda Romero 2020).



Imagen 16: Griselda Romero con su obra titulada Yaocihuatl, Mujer Guerrera que habla sobre la sabiduría de la mujer indígena y su lucha por la lengua originaria. Foto/ (Facebook: Gris Romero).

En otras de sus obras más significativas pequeñas mazorcas de maíz, toman la figura de mujeres indígenas que se dan la mano. La pintura de Griss lleva al mundo del arte las formas estéticas locales, hace visible el imaginario de un mundo prístino, un mundo ideal de la cultura. indígena, que lucha por la identidad de ser nahua. Es un arte joven que ha tenido éxito, aún en proceso de maduración, que ya augura un camino largo y fecundo.

En el arte de Griss se puede reconocer cierta influencia del estilo de las pinturas hechas por sus vecinos nahuas del Balsas, pues la difusión de estas pinturas ha repercutido estilísticamente en todo el país. Inclusive la artista Zapatista Beatriz Aurora[178], nacida en Chile y nacionalizada en México ha tomado como inspiración, las pinturas en papel amate hechas por los Nahuas para su trabajo. Los carteles de Beatriz Aurora, hechos para el movimiento Zapatista han vuelto icónica esta estética rebelde, por su gran difusión en carteles de propaganda y en redes sociales. Hay un cierto

[178]Cozzolino, F., 2023. Refiere sobre Beatriz Aurora: "participó en los Encuentros Intergalácticos de 1996 y en el concurso de carteles que se organizó, ganando el primer premio, que fue un abrazo. Este primer abrazo marcó el inicio de una larga amistad y de una intensa producción de objetos estetizados que, circulando de un colectivo a otro, y luego de una reunión a otra, difunden el pensamiento del movimiento y plasman el imaginario político-colectivo." Gómez, F.D.P. and Cozzolino, F., 2023. Arte e imaginación política: reflexiones a partir del movimiento zapatista en México. *Designio*, *5*(2).

paralelismo estilístico del trabajo de Beatriz Aurora con el de Griss, que es más reciente. Aunque en el caso de Griss Romero la similitud deriva más bien de sus raíces nahuas ya que se inspira directamente en la estética de su comunidad. En el trabajo de Griss es palpable además cierta influencia del trabajo de pintores e ilustradores contemporáneos, e inclusive de los medios de comunicación masiva, que recuerda a los mangas japoneses en el aspecto caricaturizado. Gris Romero afirma tener pocos años pintando, describe así su proceso de aprendizaje:

> Inicié a pintar partir del 2017, con una maestra artista, llamada Norma Guzmán que me invitó a participar, en una exposición titulada: "Calaveras ofrenda y tradición", realmente no tenía conocimiento alguno sobre las pinturas o las obras artísticas, así que mi respuesta fue un no rotundo, porque realmente yo no sabía pintar. Entonces me hizo el comentario de que no necesariamente tenía que tener conocimientos sobre la pintura, sino que tenía que tener el interés y el gusto por pintar, si realmente quería participar, tenía que aprender realizando una obra artística dentro de un lienzo, que no me preocupara si salía o no salía la imagen, que podía practicar, que podía pintar y volver a echar la pintura blanca, volver a iniciar y podría yo corregir, y si no me gustaba pues quitar la pintura, rascar la pintura, y volver a comenzar. Esas fueron las sugerencias de la maestra Norma Guzmán. Entonces pues ya comencé con mi primera obra, que realmente fue muy emocionante, porque pues no sabía ni qué pintar, el título era muy llamativo, pero mi imaginación estaba en blanco, no tenía nada de creatividad.
>
> Entonces comencé a preguntarle a mi madre que tiene 85 años, sobre cómo eran las tradiciones y costumbres que ella realizaba en la puesta de las ofrendas de su época, de su niñez, no tanto de mi época, porque pues yo la veía a ella, como es que colocaba las mega ofrendas que realizaba, porque pues todos en la familia apoyamos a poner todo tipo de comidas y alimentos de los difuntos, entonces ella me hizo pues toda una historia…que pues ya iba descubriendo, tenía que despertar la parte de la imaginación y la creatividad, para plasmar una imagen en el lienzo, pero también empecé a investigar sobre la cultura prehispánica (Entrevista a Griselda Romero 2020)

El arte de Griss Romero refleja la importancia de las lenguas originarias, asunto que enfatiza al ser ella hablante de lengua náhuatl, en sus pinturas las palabras bordan estrellas de lucha. Es el caso de la imagen que analizaré a continuación, titulada: "Lenguas originarias" (*Imagen 18*) la enumeré del uno hasta al siete (*Imagen 17*) para facilitar su comentario. Cada mujer de la pintura representa una lengua originaria, de las cuatro que actualmente existen en el Estado de Guerrero: amuzgo o ńomndaa (1), náhuatl con diversas variantes (2, 3), mixteco o tu'un savi (4), y tlapaneco o me'phaa (5)[179]. La lengua originaria es un referente vital para la identidad en el Estado de Guerrero, el lenguaje articula la cosmovisión de los pueblos pues los sistemas de pensamiento están íntimamente vinculados con el idioma.



Imagen 17: Pintura de Griselda Romero "Lenguas originarias" Foto (Facebook Griss Romero).



Imagen 18: Esquema para análisis de Pintura de Griselda Romero "Lenguas originarias" Foto: (Facebook Griss Romero).

El lenguaje es una de las piezas claves en la construcción de los universos de sentido, de las *semiosferas* culturales, y un elemento crucial en la diferenciación étnica. Mantener la lengua originaria, por tanto, es una de las estrategias de resistencia de las comunidades indígenas, frente al dominio cultural de la sociedad mestiza. La importancia de las mujeres, para el mantenimiento de los idiomas nativos está ampliamente demostrada, pues son las personas que mayor importancia tienen, en la transmisión de la lengua originaria [180]. Es por ello por lo que Griss Romero plasma

[179]En Guerrero según el censo del 2020 hay 515,487 personas mayores de 3 años de edad que hablan alguna lengua indígena Náhuatl: 180,628, Mixteco: 149,600, Tlapaneco: 133,465, Amuzgo: 49400. https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/gro/poblacion/diversidad.aspx?tema=me&e=12

[180] https://www.inali.gob.mx/detalle/2018-03-09-18-34-11

en esta imagen a las mujeres con el puño levantado, reclamando el derecho de hablar una lengua indígena. Quiero hacer una breve mención de la historia del gesto del puño en alto[181] que usa Griss en esta obra. Este gesto se remonta a la revolución francesa y fue usado posteriormente como símbolo de los trabajadores organizados. El gesto del puño en alto pasó después a ser un símbolo mundial del socialismo[182], en México fue usado en los Juegos Olímpicos de 1968, por dos atletas norteamericanos que los usaban como símbolo del movimiento negro (Black Power)[183] la imagen del puño en alto en México fue difundida a través de los grabados producidos en el taller de la Gráfica popular[184] (*Imagen 19*) dedicados a la lucha obrera y campesina.

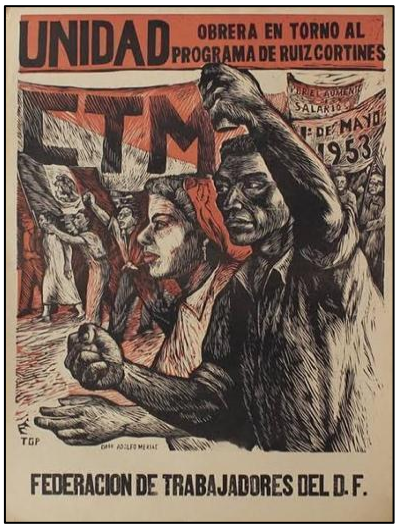


Imagen 19: Este gesto se remonta a la revolución francesa fue usado posteriormente como símbolo de los trabajadores organizados. El gesto del puño en alto pasó después a ser un símbolo mundial del socialismo. Grabado del Taller de Grafica Popular. Foto.

Después se convirtió en un símbolo internacional del feminismo, donde el puño cerrado pasó a simbolizar la lucha contra el patriarcado[185] y el derecho a decidir la maternidad. Recientemente tal gesto fue usado por las mujeres zapatistas en el 2018, en el encuentro político artístico y cultural

[181] https://www.palomar.edu/users/lpayn/115/fist.pdf

[182] Del gesto se afirma: "El gesto del puño cerrado ha sido muy usual, sobre todo durante el siglo XX. De hecho, es allí donde encontramos mayores representaciones gráficas. Su uso, tal como usted dice, sigue siendo habitual en la izquierda, simbolizando el poder de los trabajadores organizados, la carencia de miedo ante la burguesía, el gesto desafiante. Históricamente ha sido, además, el gesto de saludo internacional entre los socialistas y, por lo tanto, es un importante marcador de identidad política"
https://nuso.org/articulo/ilustracion-socialismo-izquierda-grafica-representacion-historia/

[183]https://www.nytimes.com/es/2018/10/16/espanol/opinion/opinion-olimpiadas-mexico-68.html

[184]https://gatopardo.com/opinion/emiliano-ruiz-parra/historia-del-taller-de-grafica-popular/

[185]https://www.marca.com/tiramillas/actualidad/2023/03/08/64086b06e2704e9b768b4579.html#

"Mujeres que luchan"[186],el icono del puño levantado se ha hecho mundialmente conocido como un símbolo de lucha.

Gris Romero utiliza el símbolo del puño en alto, en diversas de sus obras para referir a la resistencia, en este caso por el derecho al uso de la lengua, y la cultura indígena, este es un tema que también habría que colocar en su contexto histórico, por su relevancia para entender el sentido de la obra pictórica de Griss "Lenguas originarias". El momento coyuntural para el impulso de las lenguas indígenas en la política lingüística mexicana ocurre hasta después de la insurgencia, en el año de 1994, del EZLN en el Estado de Chiapas, y tras los posteriores acuerdos de San Andrés[187]. Los cambios en la legislación en torno a las lenguas indígenas se debieron a las presiones y a la lucha de las comunidades indígenas a nivel nacional e internacional, clamando por sus derechos, solo hasta después del levantamiento Zapatista, es que empiezan a ocurrir cambios reales en los lineamientos nacionales educativos, en torno a las lenguas indígenas (durante el sexenio de Vicente Fox el 2000). La política en torno a las culturas indígenas había mantenido durante varias décadas la intención de debilitar los idiomas originarios, con el propósito de una supuesta "integración" a la sociedad nacional, en un claro proyecto de aniquilación cultural. La educación bilingüe en el Estado de Guerrero comenzó de manera incipiente en la década de 1970, antes de eso, en muchas escuelas de la entidad estaba prohibido comunicarse en lengua indígena, el simple hecho de hablar en clase constituía un acto de rebeldía, que implicaba ser castigado, o en casos extremos ser expulsado de la escuela.

Hubo muchos pueblos, donde las escuelas se convirtieron en un proyecto de castellanización, en diversas comunidades de la entidad, los padres dejaron de enseñar la lengua indígena a las nuevas generaciones para que no sufrieran discriminación en la escuela. En Guerrero hubo numerosos

[186]https://www.chiapasparalelo.com/trazos/cultura/2018/03/primer-encuentro-internacional-politico-artistico-deportivo-y-cultural-mujeres-que-luchan/

[187]Roberto Morris Bermúdez 2007 afirma que: "Quizás la mayor influencia son los Acuerdos de San Andrés, que fueron negociados por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y el gobierno del presidente Ernesto Zedillo (1994-2000). Estos acuerdos no comenzaron a ser cumplidos sino hasta que el presidente Fox asumió el mandato de la administración en el año 2000, ya que el presidente Zedillo consideró que estos acuerdos llevarían a la "balcanización" de México (Anaya, 2004). En el ámbito de política lingüística, estos acuerdos establecen que a los pueblos indígenas se les reconozca: • El derecho al uso, promoción y desarrollo de sus lenguas y culturas, así como de sus costumbres y tradiciones, tanto políticas, como sociales, económicas, religiosas y culturales (Ocampo, 2005)." Morris Bermúdez, R., 2007. Al borde del multiculturalismo: Evaluación de la política lingüística del estado Mexicano en torno a sus comunidades indígenas. CONfines de relaciones internacionales y ciencia política, 3 (5), pp.59-73. (Morris Bermúdez 2007: 61).

esfuerzos por parte de maestros indígenas para consolidar una educación auténticamente bilingüe, el mayor reto en el presente es que la migración, está alterando las dinámicas del aprendizaje de la lengua. Griss Romero es maestra de primaria, por lo que comprende la importancia de la educación en lenguas originarias, para el fortalecimiento de la identidad indígena. Por ello, las mujeres que representa en su pintura portan libros en sus manos, lo que significa el derecho por aprender y leer en la lengua materna. De los labios de las mujeres surgen volutas[188] símbolos *glotográficos* del habla (7) presentes en la iconografía de los códices indígenas, las cuales son usados por Griss Romero, como símbolo del ejercicio de la lengua originaria, las volutas suben hacia el cielo simbolizando su difusión y expansión.

Las raíces bajo los pies de las mujeres simbolizan la conexión con el territorio (6) y con la tierra. La tierra, en las comunidades indígenas, no se concibe como un mero espacio inerte, como un objeto, por el contrario, al territorio se le mira como un sujeto, como una entidad que tiene identidad propia, al que se dirigen las súplicas rituales en lengua náhuatl[189], cada cerro inclusive se piensa que tiene una personalidad y un nombre particular[190] ; hay entonces una estrecha relación, entre territorio y lenguaje. Para Yasnaya Aguilar esta relación puede entenderse de la siguiente manera: "La lucha por la lengua tiene que entenderse como lucha del territorio, si la tierra es el hecho concreto, si pensamos la tierra como un significante y el territorio como un significado es la lengua la que produce ese significado" (Aguilar, 2023)[191]. Esta frase de Yasnaya sintetiza la intención de la pintura "Lenguas originarias" de Gris Romero pues enfatiza el hecho de que luchar por la lengua implica necesariamente luchar por el territorio. Las comunidades que mantienen su identidad a través del idioma tienen una mayor cohesión social, y resisten, por tanto, de una manera más efectiva a las amenazas de despojo territorial.

La tierra es vital para el sustento indígena a través de la agricultura basada en el cultivo del maíz, que es parte integral de la cultura y de la economía de las comunidades. Por ello el tema del campo,

[188]Rivera, S.A.C., 2019. La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica. *Pasado Abierto*, *4*(9).

[189]Lupo, A., 1995. La tierra nos escucha. *La cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales*.

[190]Sobre la antropomorfización del paisaje entre los nahuas de Guerrero véase mí tesis de Maestría Velázquez Martinez, AA, 2019. *La construcción simbólica del territorio, el paisaje, el lugar y la identidad en una comunidad de origen nahua de la montaña del estado de Guerrero* (Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Guerrero (México)).

[191]https://www.elsaltodiario.com/culturas/entrevista-yasnaya-aguilar-gil-linguista-lucha-lengua-tiene-entenderse-lucha-territorio

de la milpa, de la cosecha aparece constantemente en la obra pictórica de Griss. Para ella las mujeres que hablan una lengua indígena, son metafóricamente hablando como milpas espigando. La imagen "lenguas originarias" expresa visualmente, que la lengua es también un fruto de la tierra, que se expande hacia el cielo.

La relación simbólica del maíz con la mujer es compleja y de gran antigüedad, está presente en las culturas indígenas de todo México. En la cosmovisión nahua actual las mazorcas tiernas o jilotes, llamadas *Xilotl* en lengua náhuatl, son concebidas como personas sagradas, se imaginan como pequeñas niñas divinas (*Imagen 20*), con las que se dialoga, y a las que se les dedica una fiesta especial llamada Xilocruz, una fiesta de la cosecha del maíz tierno que se celebra en otoño. Griss Romero lo describe así:



Imagen 20: Muñecas con formas de Mazorca en una exposición de gris Romero en la alcaldía de Xochimilco Cdmx Foto (Amaury Velázquez).

> Lo que se vive en mi comunidad de Acatlán, en el tiempo del mes de junio, Julio, para el mes de Agosto que es cuando se recogen los primeros productos tiernos: como la flor de calabaza, las calabazas, el frijol, el elote, se dan ofrendas a la madre Tierra, a la diosa Xilonen que es la diosa del elote tierno, se le da esta parte de agradecimiento. En agradecimiento se le pone ofrenda a la madre Tierra, en esta ocasión, a los terrenos de las milpas allá en el pueblo de Acatlán, todas las mujeres salen a los terrenos de milpa y ofrecen cadenas de cempasúchil, flores de pericón, se les pone un incensario, se les sahúma. Y esto es como tener un momento de reflexión, pues son los primeros alimentos que nos está ofreciendo la madre Tierra, y de cierta manera pues es agradecerle todo lo que vamos a consumir. Las flores de cempasúchil se acomodan en cada esquina del terreno, es decir son cuatro cadenas de cempasúchil acomodados en cada esquina, que tienen el propósito de ahuyentar a

> todos los roedores, para que el elote que no se va a consumir tierno, tenga este proceso de secado y que ningún roedor tenga al alcance para el consumo de ellos, y que el elote se vuelva mazorca (Entrevista a Griselda Romero 2020).

Las creencias y prácticas en torno al maíz son cierto eco o reminiscencia de las deidades prehispánicas del maíz como *Xilonen*[192] o Chicomecoatl adaptadas al culto cristiano en torno a la Cruz. Romero tiene gran aprecio por este símbolo de la mujer-maíz, pues aparece en varias de sus pinturas, elabora también unas pequeñas muñecas de trapo, representando mazorcas de diferentes colores, tal como aparecen en otras de sus pinturas las muñecas han sido expuestas junto a sus obras pictóricas. El maíz, las milpas, las mazorcas y los elementos rituales asociados con él son otro de los elementos constantes en la obra de Romero que entiende la importancia del maíz como sustento, que es parte integral de la cultura indígena. Por ello se ha integrado en campañas para defender el maíz nativo. Recientemente se publicó un libro dedicado al campo y a la protección de las semillas nativas editado por Marcos Cortez Basilio, egresado del posgrado en desarrollo rural de la UAM, texto que ilustró Romero.

Ciertos fragmentos de los símbolos prehispánicos relacionados con el maíz perviven hasta el presente. La razón de tan larga duración semántica es que, al ser un alimento básico para la vida de las comunidades, sus aspectos significativos pudieron persistir gracias a su uso constante en la vida cotidiana y ritual de las comunidades. Ciertos aspectos relacionados con los símbolos agrícolas mesoamericanos pudieron sobrevivir incluso a la conquista, a la etapa colonial y aún a la construcción del Estado nación mexicano.

Las formas simbólicas relacionadas con el maíz son uno de los fragmentos que perduran con más fuerza del sistema cultural indígena prehispánico. Los fragmentos o piezas sueltas del sistema

[192]Gabino López Arenas afirma que en tiempos prehispánicos: “La semilla misma era concebida como una mujer que va representando, en sus diversas edades, el desarrollo de la mazorca. Tierna o "jilote" era Xilonen, la espiga de maíz, mientras que ilamatecuhtli, "la señora de la falda vieja", es la mazorca seca, cubierta ya por las hojas amarillas y arrugadas” (Arenas 2006: 47)
Arenas, GL, 2006. Deidades de la fertilidad agrícola en el panteón mexica. *Estudios Mesoamericanos*, (7), págs.45-52.

cultural antiguo indígena son atesorados por las comunidades como un referente directo del pasado, y parte vital de la identidad de ser indígenas.

El maíz es uno de los símbolos más importantes por ser parte del ciclo ritual agrícola en las comunidades nahuas. El maíz se relaciona con el jaguar, con los rituales de peticiones de lluvia, las peleas de tecuanes, con la cruz y con el culto a los difuntos, todos son temas que aparecen en la obra de Griss Romero. Algo que poco se enfatiza en el discurso artístico y antropológico es que, en realidad, sobre el sustrato simbólico indígena basado en la agricultura del maíz se mezclaron diversas formas simbólicas, elementos de la cultura española, africana e inclusive asiática, lo que conformó el sistema simbólico actual de los pueblos indígenas; que es resultado del contacto entre culturas. Sin embargo, el arte se ha convertido en una forma de resistencia para los pueblos, una manera de afirmar su identidad, como expresa Griselda Romero:

> Considero que hay una resistencia a través del arte en el siglo XXI que estamos viviendo, los pueblos originarios, están haciendo pintura, escultura danza, teatro, música, cine, en literatura hay muchos que están descubriendo la parte de la poesía y están escribiendo los usos y costumbres, que realizan en su municipio. Es en la literatura donde he visto mayor arraigo al hablar de su cultura, al hablar de la mujer de su cosmogonía, de la mujer ancestral, la mujer de conocimiento, pues antes a las mujeres y a las personas ancianas, se les consideraba de conocimiento, personas de respeto, personas que podía uno consultarlas, porque eran libros abiertos. Entonces de cierta manera esto lo han llevado a la parte de la escritura y en mi caso a la parte de la pintura. Hoy en día se han visto más artesanos que elaboran diferentes objetos, como por ejemplo los petates, que llevan toda una cosmogonía, los símbolos que ponen en cada una de sus creaciones, −te decía en la parte de los bordados− tan solo los colores, hablan sobre los colores del arcoíris, los colores de la naturaleza. Y pues esa es la parte que yo considero, es la parte de la resistencia de los pueblos originarios, que habla de su historia a través de su arte (Entrevista a Griselda Romero 2020).

La pintura de Griselda Romero enfatiza los elementos de origen indígena, y los conecta con el pasado prehispánico en una especie de "restauración simbólica", su arte crea una identidad imaginaria que trata de mostrar que la cultura indígena ha resistido sin cambios, esto es importante para la mirada, que los pueblos crean sobre sí mismos, y es parte importante de la visión que intentan proyectar ante los demás. Reimaginar el pasado, por tanto, ayuda a remodelar el presente,

y el futuro e implica, finalmente, un acto de resistencia. En el arte de Romero otro mundo es posible, un mundo prístino de la identidad originaria.

2.5 Arte afrodescendiente contemporáneo

El arte afrodescendiente de Guerrero se nutre de las tradiciones costeñas derivadas de los remanentes y recreaciones de las raíces africanas que están presentes en objetos, danzas, músicas, versos y narraciones de la tradición oral, de la misma manera el arte se inspira en el cuerpo de características africanas: el cuerpo negro y moreno, el pelo rizado, es un referente importante en el arte local, sirve como símbolo fundamental de la identidad. El arte permite visibilizar un pueblo, muestra identidad negada, da la posibilidad de establecer un diálogo con el espectador. El arte es un instrumento para dar voz a los pueblos, el arte siembra un precedente para el contacto con la otredad, pues permite escuchar el discurso de los creadores, que son parte de comunidades ignoradas por la sociedad dominante.

El arte permite la construcción de nuevos imaginarios de resistencia, cumpliendo una función vital en los procesos de reconocimiento de los pueblos al ser un puente de conocimiento entre distintas sociedades, el arte hace visible las luchas de las comunidades. Los artistas afrodescendientes en Guerrero empiezan a emerger gradualmente en el contexto de la búsqueda por el reconocimiento del pueblo negro. En 1995 en la Costa Chica de Guerrero en la comunidad del Ciruelo, se funda el Centro Cultural "El Cimarrón"[193] impulsado por el padre jesuita Glyn Jemmott, originario de Trinidad y Tobago, como parte de una serie de actividades dedicadas a promover el reconocimiento de la identidad negra de la región. Impulsando la creación de talleres libres de artes plásticas, música y danza, en diversas comunidades de la Costa de Guerrero y Oaxaca. En 1997 sucede el primer encuentro para visibilizar a los pueblos negros, analizando los problemas socioculturales de las comunidades y buscando su reconocimiento constitucional [194]. El encuentro fue impulsado por

[193]http://centroculturalcimarron.blogspot.com/

[194]https://suracapulco.mx/impreso/tag/padre-glyn-jemmott-nelson/

el padre Glyn Jemmott, Israel Reyes, Santiago Lin, y Sergio Peñaloza entre otros[195]. A pesar de la modestia del primer encuentro, el suceso tuvo gran repercusión en la organización venidera por el reconocimiento del pueblo afrodescendiente. El encuentro de pueblos negros se ha venido realizando desde entonces año con año. Es muy importante en la realización de estos eventos la dimensión política por el reconocimiento como grupo particular, que se hace visible a través de las formas estéticas, como elemento vital de la identidad afrodescendiente, mediante la danza, la música, la pintura y la gráfica.

El centro cultural Cimarrón[196] organizó talleres de pintura y grabado en diversas comunidades desde el año de 1997, la primera sede del taller en el pueblo de El Ciruelo, y luego en las comunidades de Santa María Cortijo, Santo Domingo Armenta y Pinotepa Nacional en Oaxaca, entre otros lugares, los artistas invitados a los talleres en el periodo de 1997 al 2003, son casi todos oaxaqueños : Ixrael Montes, Rosendo Pinacho, Mario Guzmán, Tirzo Castañeda, Hugo Félix, Moisés García y Rolando Mendoza, Hilda García, Hugo Tovar, Laila Ortiz, entre otros. Es importante mencionar que el contexto internacional es favorable para visibilizar el movimiento negro en México, pues el año 2011 fue declarado por la ONU como el Año Internacional de las Personas Afrodescendientes, y luego el periodo 2015-2024 fue declarado el Decenio Internacional para los Afrodescendientes[197] lo que fomentó la realización de conferencias, exposiciones, etcétera en diversos sitios del mundo, y de México.

En el año 2019 se realizó una exposición en el IAGO[198] en la ciudad de Oaxaca, con los grabados de los artistas de Guerrero y Oaxaca, formados durante los talleres impartidos en el Centro Cultural Cimarrón, participan Ayde Rodríguez, Baltazar Castellano Melo, y Yuye Hernández, por mencionar algunos. A partir de los primeros eventos se impulsa la creación artística, comienza a

[195]Vásquez Bracamontes, S.J., 2020. El proceso organizativo afromexicano: El análisis de la lucha por el reconocimiento constitucional de la Costa Chica de Oaxaca.

[196]Este modelo de centros culturales cimarrones surge en Colombia en 1982 según Mosquera: El Círculo de Estudio Soweto fundó el Movimiento Nacional Cimarrón. Ya había Sowetos por todo el país y así fundamos el Movimiento Nacional Cimarrón para conquistar la dignidad, la identidad étnica, los derechos y el empoderamiento político del pueblo afrocolombiano. (…) El objetivo cardinal de Cimarrón es la organización de asociaciones por los derechos de la juventud, de las mujeres, de los campesinos. La organización es fuente de poder y unidad del pueblo. El Movimiento Cimarrón. Su lucha y sus logros Juan de Dios Mosquera.
https://www.angelfire.com/planet/islas/Islas20/Spanish/61-67.pdf

[197] http://imagine-mexico.com/wp-content/uploads/2019/11/Program-Encuentro-de-Los-Pueblos-Negros-2020.pdf

[198]https://sucedioenoaxaca.com/2019/05/24/grafica-cimarron-arte-afrooaxaqueno-llega-al-iago/

darse a conocer el arte afrodescendiente fuera de lo local, y el arte comienza a dar impulso al movimiento por el reconocimiento de los pueblos negros. Una exposición colectiva reciente de artistas afro guerrerenses se realizó en el año del 2022 en el museo regional de Guerrero, dependiente del INAH en Chilpancingo, en la que participaron Ayde Rodríguez, Baltazar Castellano Melo, Olga Manzano, Monyer y Mila TDT, entre otros. La exposición fue parte de un evento institucional, dedicado al reconocimiento del pueblo afrodescendiente, que incluyó la remodelación de las salas del museo Regional, para dar visibilidad al aporte del pueblo negro en Guerrero. Durante las conferencias, se pudo escuchar la demanda de la creación de un museo nacional de la cultura afrodescendiente en México, y para visibilizar su aporte, a través de la historia y el arte. Detallaré la trayectoria de algunos artistas afrodescendientes destacados, y un breve análisis de algunas de sus obras.

a. Baltazar Castellano Melo

Baltazar Castellano Melo nació en 1983 en la comunidad de Cuajinicuilapa Guerrero, proveniente de una familia campesina, de madre negra y padre indígena mixteco. Baltazar empezó a aprender arte, en los talleres del Centro Cultural Cimarrón, donde uno de sus maestros fue Ixrael Montes, originario de la Costa Chica de Oaxaca, del que se reconoce una influencia notable en el trabajo de Baltazar. El lema del centro cultural Cimarrón era "aprender para ser libre" fue impulsado por el padre Glyn Jemmott. Castellano tuvo el cargo de presidente del Centro cultural Cimarrón siendo responsable de coordinarlo, impartiendo talleres en las comunidades, y realizando gestiones para obtener financiamiento. Motivado por esta experiencia, decidió estudiar en la escuela de Bellas Artes de la ciudad de Oaxaca, donde fue alumno del artista de origen japonés Shinzaburo Takeda[199], quien fuera su director de tesis[200] y del que es palpable cierta influencia estilística y temática en el trabajo de Baltazar. Terminando la carrera de artes plásticas vive en la ciudad de Oaxaca, donde radica por quince años, donde aprende diversas técnicas como cerámica, grabado, y técnicas pictóricas con distintos maestros, absorbiendo muchas influencias de la escuela oaxaqueña. Sin embargo, se distancia de este estilo gradualmente (que es muy afín, dada la cercanía cultural de Guerrero con Oaxaca) buscando su propio lenguaje, retomando las historias, las

[199] https://www.arterelievegaleria.com/shinzaburo-takeda/

[200]Su tesis se tituló: El color de las palabras cuentos tradicionales del pueblo negro. https://www.pintoresmexicanos.com/baltazarcastellano/acerca-de-baltazar-castellanos.htm

creencias, la estética, y sobre todo el color de la cultura afrodescendiente e indígena de la Costa Chica del Estado de Guerrero, creando un lenguaje particular y original, afirma que su tema principal es "pintar negros"[201], explora en su lenguaje visual el imaginario costeño; diablos, tigres mareños, toros de petate símbolos derivados de la cultura afro, que toman cuerpo en danzas de la región.

Castellano (*Imagen 21*) describe su proceso de aprendizaje en sus propias palabras en entrevista:



Imagen 21: Baltazar Castellano Melo y uno de sus murales "Migrar y la muerte de las culturas" en el Colegio de San Ildefonso. Foto (Facebook Baltazar Castellano).

> Yo empecé, a pintar en la primaria de Cuajinicuilapa a pintar, a dibujar las tareas, nos decía la maestra pinten y dibujen en el cuaderno de español…y yo encantado de pintar. En un encuentro de pueblos negros donde se inauguró el museo de las Culturas afromestizas en Cuajinicuilapa, en la secundaria fueron a invitar a el maestro de arte, el maestro Mario Guzmán, que después fue mi maestro, venían del centro cultural el Cimarrón del Ciruelo en Oaxaca, con el padre Glyn, entonces supe de este taller, en el encuentro de pueblos negros, porque el encuentro lo creó y fue fundado por el sacerdote, al igual que el centro cultural Cimarrón… entonces, siempre donde iba el encuentro de pueblos negros, ahí íbamos los jóvenes cimarrones. Después acudí a los talleres, este encuentro duraba de cuatro a tres días. Y me dieron el taller de pintura, y fue mi primer taller de pintura, de dibujo, después me seleccionaron. Mi maestro fue a la prepa a buscarme, Mario Guzmán, me seleccionaron, para que fuera a los talleres de verano, porque en el centro cultural cimarrón iban diferentes maestros de Oaxaca, que después fueron mis amigos, de la Ciudad de México, de Toluca, Mario Guzmán estudió en la escuela de Bellas Artes de Oaxaca, donde posteriormente yo estudié. Entonces me llamaban cada año a un taller de grabado, un taller de pintura. Teníamos talleres cada verano en el Ciruelo, en el centro cultural Cimarrón, donde los jóvenes nos quedamos a dormir en las casas del pueblo.

[201] https://www.arterelievegaleria.com/ixrael-montes/

> Entonces nos empezaron a dar talleres y yo sin pensarlo, y es que nos estaban capacitando para que formáramos parte de jóvenes del centro cultural Cimarrón. Y después nosotros jóvenes, dimos taller de pintura a los niños de todos los pueblos alrededor, Collante, Tapextla, San Nicolás, El Ciruelo, Chacahua, Jocotepec, Cuajinicuilapa, Santo Domingo y San Nicolás todos los pueblos alrededor. Después íbamos a dar clase nosotros, crecimos así con eso. Decido terminar la prepa y estudiar en la escuela de artes plásticas en Oaxaca de la UAJBO, que entonces no era licenciatura, sino nada más instructoría en artes plásticas se llamaba, fui a hacer examen y me quedé. Pasaron unos años, el maestro Mario, se salió y después me quedé como Presidente del Centro Cultural Cimarrón durante 15 años. Donde yo ahora hacía la labor de mi maestro. Mario y yo invitaba a los maestros a que vinieran a dar talleres de pintura a los jóvenes nuevos, y a los pueblos alrededor, dos semanas de talleres gratuitos, y así año tras año, hacíamos exposiciones en Bellas Artes. Estaba estudiando la instructora en artes plásticas, cuando surge la licenciatura en artes plásticas, para esto yo ya iba saliendo, entonces me metí a la licenciatura en artes plásticas. Después de 3 años, entonces estuve 4,5,6,7 años, estuve en Bellas Artes. Y así, poco a poco, hasta que salí del centro cultural cimarrón. Porque mi trabajo también no se veía como independiente, siempre estaba ligado a el nombre, entonces yo tenía pocas posibilidades para hacer unas exposiciones individuales o hasta no participar en alguno de los eventos, porque era el presidente del centro cultural el Cimarrón. Y ya pues ya empecé a pintar a tener mi estilo. No tengo todavía algo propio, estoy como generando esos procesos de cambio. Entonces ese es mi trayecto, sigo dando talleres a los niños gratuitos, ahí en el pueblo, en Cuaji y en los alrededores haciendo murales en los pueblos y en las comunidades, y los talleres, la danza de los diablos de los niños pintores. Jóvenes y niños que ya se están interesando en el arte han ganado los primeros lugares de concurso. Y yo también me he levantado en la cuestión del muralismo, entonces me están jalando un poco. He estado haciendo murales dentro y fuera del país, que es como una parte de la chamba que he generado ya en 20 años. Una talacha y sigo haciendo aún más talacha, porque después vienen responsabilidades diferentes, estoy aquí en el centro de la Ciudad de México, donde se genera ese cambio de espacio, del lugar de pintar, aquí hay muchas cosas, tengo que ver murales de lo que se hace aquí el arte mexicano del centro, lo que llega aquí por primera vez en el arte. Tengo que estar pendiente, atento qué es lo que hay, el movimiento artístico en lo contemporáneo en lo actual. (Entrevista a Baltazar Castellano 2024).

En la obra de Baltazar encontramos representaciones de la vida del migrante afromexicano, en camino a buscar trabajo en los Estados Unidos. Su trabajo muestra la vida y dificultades en aquel país, desde un imaginario costeño. Baltazar Castellano es también un pintor de exvotos religiosos dedicados a los santos y vírgenes de la región, que realiza con genialidad y originalidad, sus exvotos

son testimonio de las creencias, y peripecias de los afrodescendientes de la Costa de Guerrero. Su pintura es tan original como fresca, parte de una mirada contemporánea de la estética local, sus grabados recuerdan de alguna manera a las máscaras africanas, y algunas formas compositivas de la escuela Oaxaqueña de Gráfica y del arte moderno. Recupera en su trabajo el imaginario del negro libre, del negro cimarrón, a partir del lema del padre Glyn, "aprender para ser libres" a contrapunto de la idea que se ha hecho popular en la literatura académica y en las representaciones plásticas del pasado africano como hombres esclavizados. Baltazar Castellano es además un artesano excepcional, elabora y pinta máscaras de los diablos con su estilo particular, también fabrica instrumentos musicales de origen africano como el tambor de fricción conocido como "tigrera", con su peculiar estilo artístico, que ha presentado junto con sus máscaras de diablo en la galería del museo de las culturas populares en la exposición "Canto de Ruja para *atzatzilisti*"[202]. La presentación de instrumentos musicales como arte objeto implica a la vez una revalorización de los objetos estéticos afrodescendientes, ya como objetos de arte. Castellano organiza talleres de pintura, y enseña las danzas de los diablos[203] en Cuajinicuilapa, a través del colectivo Raíz de la Ceiba[204] junto con la artista y antropóloga Olga Manzano Ranacuijla, originaria de Chilpancingo, con raíces en la región de Costa Chica. Olga apoya a Baltazar en la investigación y en la gestión de recursos, entre ambos han pintado numerosos murales como el realizado dentro del marco del evento "Merequetengue, el color de la Costa Chica" en el museo de Culturas Populares de la CDMX, titulado: "Danzas de la libertad" con temática de la estética afrodescendiente representando danzas de los *tlaminques*, los diablos, el son de artesa, el toro del petate, etcétera.

Han pintado de manera conjunta murales, como el titulado "La tercera raíz" en el Museo de las Culturas Afrodescendientes de Cuajinicuilapa, del que más adelante haré un análisis. El 2020 pintan el mural: "África Americanos" en el Museo Amparo en la ciudad de Puebla, dentro del proyecto del mismo nombre "Afroamericanos"[205] que tiene la intención de apoyar en la construcción de imaginarios entre la población afrodescendiente realizando una cadena de

[202] https://www.facebook.com/CulturasPopularesOficial/videos/merequetengueya-conoces-las-m%C3%A1scaras-de-canto-de-ruja-para-atzatzilistli-est%C3%A1n-i/416368905595176/?locale=hi_IN
https://twitter.com/dgcpopulares/status/1101325698382381056

[203]Baltazar organiza una danza de diablos, una versión propia para niños de Cuajinicuilapa que llevan máscaras multicolores que él llama "los diablos pintores"

[204]https://www.instagram.com/raizdelaceiba/

[205]https://www.ladobe.com.mx/2019/10/soy-acaso-negra-exposicion-africamericanos-en-el-museo-amparo/

actividades artísticas al respecto. Baltazar y Olga pintan durante el año 2021 dentro del mismo proyecto, un mural en el centro cultural CaSa en San Agustín Etla Oaxaca[206], el tema de la pintura en este caso, hace visible las historias de la tradición oral, sobre el arribo de un barco que naufraga en la Costa Chica, cerca de punta Maldonado en Cuajinicuilapa, cargado de africanos esclavizados que obtienen al encallar su libertad, fundando una comunidad cimarrona, arribando a la Costa de Guerrero tradiciones africanas que son representadas con un personaje de la danza de los diablos entre otras imágenes[207]. El 2021 Baltazar Castellanos y Olga Manzano fueron invitados a pintar un mural en Barcelona, España, por el 110 aniversario de Casa América Catalunya, titulado "América XXI"[208]. En el 2023 expusieron en Estados Unidos, en The Howard University Chadwick A. Boseman College of Fine Arts, Gallery of Art dentro de un evento titulado: "An International Symposium Transnational African American and Afro Mexican Aesthesis". En el año 2023 pintaron el mural: "Migrar y la muerte de las culturas" en el Colegio de San Ildefonso, dentro del marco del evento: "La exposición El espíritu del 22: Un siglo de muralismo en San Ildefonso"[209]. Terminado el mural impartieron en el lugar un taller para niños llamado: "Yo soy negro"[210] promoviendo el reconocimiento de la identidad afrodescendiente a través del aprendizaje del Grabado.

A continuación muestro una breve descripción de los elementos estéticos del Mural de Baltazar Castellano Melo, llamado "la tercera Raíz" pintado a la entrada del Museo de las Culturas

[206]"Africamericanos es un proyecto transmedia de investigación, exhibición, difusión y producción visual que pretende apoyar e incidir en la construcción de los imaginarios asociados a las comunidades afrodescendientes en América Latina y el Caribe, del mismo modo que muestra cómo su pulsión atraviesa el continente de norte a sur, centrando la atención en narrativas específicas y sus protagonistas."
https://pagina3.mx/2021/10/pintan-en-murales-la-raiz-identidad-y-cultura-africana/

[207]Baltazar habla así sobre el Mural en la entrevista para el periódico Quadratin: "Uno de los símbolos es la danza de los diablos, una danza muy representativa en la Costa Chica, tanto de Guerrero como de Oaxaca. Queríamos reflejar esa diversidad cultural que tenemos en toda Latinoamérica, como símbolo la raíz africana, como guerrerense y como africamexicano" https://oaxaca.quadratin.com.mx/pintan-en-murales-la-raiz-identidad-y-cultura-africana-en-casa-san-agustin/. https://sucedioenoaxaca.com/2021/10/09/pintan-en-murales-la-raiz-identidad-y-cultura-africana/

[208]https://americat.barcelona/es/inauguracion-mural-america-xxi https://www.americat.barcelona/es/el-mural-america-xxi-celebra-los-110-anyos-de-casa-america-catalunya

[209]https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-mural-la-muerte-de-las-culturas-el-mexico-negro-se-integra-a-la-exposicion-el-espiritu-del-22-un-siglo-de-muralismo-en-sal-ildefonso

[210]Invitación al taller de gráfica "Yo soy negro" https://m.youtube.com/watch?v=hZg9-xKcDeA
https://www.mexicoescultura.com/actividad/270090/yo-soy-negro.html

Afromestizas Vicente Guerrero Saldaña[211], ubicado en la ciudad de Cuajinicuilapa en la Costa Chica de Guerrero. En el mural podemos ver la importancia de los diversos elementos de la estética afrodescendiente como referente de identidad para el arte local. En la parte central del mural está representado el "hombre-Jaguar" personaje principal de la danza de los tlaminques, conocido como "tigre mareño" pintado con un rostro feroz, con gesto amenazante con una lengua larga que sale de sus fauces, que cae sobre una embarcación marina[212], es una actitud representada en muchas máscaras de la región, el jaguar hace el ademán de extender los brazos, mostrando sus garras, acción que deriva de la teatralidad de las danzas. La danza de los *tlaminques* donde aparece el jaguar es un referente de la identidad costeña y negra. La importancia del símbolo en el arte se debe a que hay muchas creencias entre la población afrodescendiente sobre la transformación de personas en jaguar, al que llaman localmente tigre[213]. Aguirre Beltrán documenta las creencias sobre el llamado "tono de tigre" el cual es un espíritu animal, que se cree acompaña a las personas desde su nacimiento, dándoles ciertas características del animal, aunque Aguirre Beltrán no indaga el origen africano de estas creencias, hace notar las particularidades de esta costumbre entre la población afrodescendiente. Baltazar Castellano describe en entrevista su relación de pintura con la cultura negra, afrodescendiente e indígena de Guerrero y Oaxaca:

> Mi pintura tiene que ver con ese sistema porque mi padre es de Oaxaca y mi madre es de Guerrero. Hay unas danzas en la Costa, entre los límites de ambos Estados porque es la zona negra, este concepto de la danza de los diablos y la tortuga, y el toro de petate, las compartimos entre Guerrerenses y Oaxaqueños. La danza de los diablos es un símbolo, la danza de los diablos es una de las danzas más significativas del pueblo afromexicano, del pueblo negro costeño, como decimos nosotros. Y aquí te cito, pues, porque tú investigas esta parte histórica, que en las danzas del Tecuán,

[211]El museo de las culturas afromestizas Vicente Guerrero Saldaña fue creado en 1999 trata sobre la historia de la población afrodescendiente
https://suracapulco.mx/sobrevive-sin-apoyo-del-gobierno-el-museo-de-las-culturas-afromestizas-en-cuajinicuilapa/#google_vignette

[212]La imagen de lengua del Jaguar sobre el barco hace alusión a la tradición oral del naufragio del barco lleno de personas africanas esclavizadas, Mvengou Cruzmerino considera al respecto: " Esta construcción memorial del barco hundido y de la llegada de los sobrevivientes en la Costa Chica es una alternativa al contexto político y simbólico de exclusión de los afromexicanos en los relatos de la Nación mexicana y, a la vez, a la circunstancia histórica de compartir el territorio con poblaciones indígenas." (Mvengou Cruzmerino, 2018 Pág.: 223)
Mvengou Cruzmerino, P.R., 2018. El Barco (negrero) en imagen, palabra y acción. Notas para pensar las memorias de la diáspora afro en Latinoamérica. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, *25*(73), pp.211-232. personas esclavizadas.

[213]La palabra tigre es el término usado en el castellano antiguo todavía en uso en las comunidades de Guerrero, para designar al *animal Panthera onca* la palabra Jaguar es de origen caribe y es la que se usa actualmente.

en la pelea de tigres y en la de los diablos hay una similitud, con danzas similares en África (*Imagen 22*). (Castellano 2024).



Imagen 22: mural Africamericanos de Baltzar Castellano en el museo Amparo. Foto: (Museo Amparo Lado B).

Lo que tú andas investigando está súper interesante porque es parte de nuestra historia, no vino de la nada, no vino de que a alguien se le ocurrió, no, pues es una memoria ancestral, histórica, la memoria a través del origen, y alguien de allí la heredó, y se la contó a su hijo, y él al hijo, al Tata, el Tata, al abuelo, el abuelo, al más viejo, viejito. Entonces lo que yo pinto es símbolo de una identidad, la danza de los diablos, más que de un folclor. Esa es la imagen de mi pintura del diablo, como un diablo rebelde, que se identifica con problemáticas contemporáneas, así de repente pintó un diablo con una cámara fotográfica, un diablo con una escopeta, un diablo enterrando a un muerto, un diablo con una patineta, o un diablo pilotando un avión, este diablo lo utilizo de diferentes manera, También es un poco un símbolo de rebeldía, así como en la danza, pues dice ¡Ruja! al gritar y suena la campana, y el látigo, es el diablo rebelde de los pueblos negros de Guerrero y Oaxaca. Donde también convivimos con indígenas y eso habla de que la danza de los diablos se baila en cuadrillas, esto es indígena, como en la danza de los Tejorones donde aparece Don Luis el negro Bembón, indio con huarache pata rajada, que carga cotón y calzón de manta, entonces es un afro e indígena. Entonces no se puede separar guerrerense, oaxaqueño, afro, afro indígena, porque somos una sola matriz simbólica a través del mestizaje, aquí pues ya no hay división, porque estamos tan iguales que compartimos hasta con otros pueblos de Latinoamérica… donde hay diablos, también hay toros de petate, hay Macho mula y símbolos de la influencia que dejaron los españoles, como la danza de la conquista, todo eso que me identifica a mí. Es lo que pinto, es con lo que convivo, lo que escucho, con lo que yo viví... porque a veces, pues pintó las memorias, estas memorias se hacen cotidianas para mí… y pues ahí está el concepto de mi pintura (Entrevista a Baltazar Castellano, 2024).

La antropóloga Natalia Gabayet en su libro *El tigre escondido* especula sobre el origen indígena de estas prácticas, asimilando esta creencia al nahualismo. Negando o desconociendo la aportación africana. Por otra parte, yo muestro evidencias en esta tesis de la probable hibridación de las creencias indígenas con la influencia africana del culto y la danza del leopardo principalmente proveniente de Costa de Marfil, en la danza de los tlaminques, y en las creencias de teriantropía conocidas localmente como "tono de tigre". De cualquier manera, el símbolo del jaguar integra estrechamente la identidad indígena con la identidad afrodescendiente, por ello su importancia en su obra. Al lado de la imagen del jaguar que extiende sus brazos, están dos personajes de máscaras negras, que representan la danza de los diablos de Cuajinicuilapa, danza que la historia oral ha marcado como de origen afrodescendiente. En otra de sus pinturas Baltazar Castellano representa la unión de la cultura indígena, con la cultura negra africana, con la imagen de un hombre con la máscara del diablo negro, que representa lo africano, con dos esposas jaguar o "tigras" (*Imagen 23*) que representan las mujeres indígenas, con los atributos de productos locales maíz y cacao.

Durante el proceso de esta investigación encontré evidencia de que es probable que algunos elementos de la danza de los diablos (*Imagen 24*) de la Costa Chica efectivamente sean africanos y provengan de la región bantú de África oriental del área en torno de Mozambique, Malawi, y Zambia realizada por los pueblos Luvale, Chokwe, Luchazi y Mbunda.

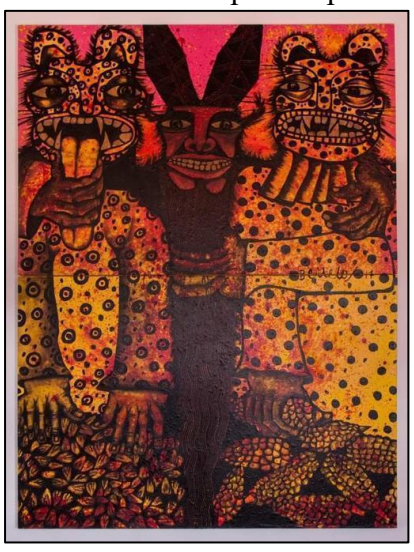


Imagen 23: Pintura de Baltzar Castellano Melo. Foto: (Facebook Baltazar Castellano).



Imagen 24: Mascarada Makishi en Mozambique, Malawi, y Zambia realizada por los pueblos Luvale, Chokwe, Luchazi y Mbunda. Foto (https://m.facebook.com/Mwebantu).

En estas regiones de África occidental se realiza la mascarada llamada "*Makishi*" al final del *Mukanda*, un ritual de iniciación anual para niños de entre ocho y doce años[214], al final de esta iniciación se realiza una danza colectiva que usa máscaras y dinámicas similares, a las de los diablos de la Costa Chica de Guerrero. La danza *Makishi* se dedica al recuerdo de los antepasados difuntos, por ello, los danzantes van a las tumbas de la comunidad llamando a los espíritus de los muertos, los bailarines emergen simbólicamente de la tumba, un acto que tradicionalmente representa su ascenso del mundo de los muertos[215] los danzantes luego se dirigen a la población donde concluye el rito. En Cuajinicuilapa hay una dinámica similar desde el 31 de octubre, y el 1 y el 2 de noviembre durante la celebración católica de Día de muertos, los diablos bailan representando al espíritu de los fallecidos, por ello van al panteón a las doce del día donde llaman a las ánimas[216] para invitar a los difuntos a visitar las ofrendas. Donají Méndez investigadora afrodescendiente lo describe así: "para poder bailar esta danza se va a pedir permiso al camposanto, (panteón) esto es para no tener alguna dificultad, además que en este mismo lugar se ejecuta la danza, como primicia y aviso que ya va a empezar la celebración del Día de muertos" (Donají Méndez)[217] danzan principalmente en las tumbas de aquellas personas que fueron danzantes de los diablos. La historiadora Alejandra Cárdenas Santana, ha encontrado diversos documentos[218], que muestran que africanos de la región de África oriental Mozambique etc., fueron traídos esclavizados al puerto de Acapulco.

Estos fragmentos de la estética de origen africano se han convertido en elementos centrales para hacer visible la identidad afrodescendiente. Diversos elementos de esta estética de origen africano aparecen en la pintura del mural la "Tercera Raíz" de Baltazar Castellano Melo: los diablos, el toro del petate, los sones de artesa, y la imagen de las personas negras que realizan diversas actividades, como ya mencioné el cuerpo negro, es un referente identitario fundamental en el arte y en la identidad. El negro de la Costa Chica arte abre los imaginarios afrodescendientes con una voz

[214] https:/ich.unesco.org/e*n/RL/makis6hi-masquerade-00140

[215]https://m.facebook.com/Mwebantu/photos/picture-the-makishi-emerge-out-of-the-deadmakishi-dancers-enter-the-main-arena-a/816195388500558/

[216] https://www.mexicodesconocido.com.mx/dia-de-muertos-en-la-costa-chica-de-guerrero-danza-diablos.html

[217]https://static1.squarespace.com/static/57b74931b3db2be1cef4e3c8/t/58dd4de9cd0f6828598b46ba/1490898410293/DIA+DE+MUERTOS+cuijla+-+Por+Candelaria+Donaji+Mendez+Tello.pdf

[218] Conferencia por Alejandra Cárdenas en el Museo Regional del Estado de Guerrero.

cimarrona, de tigre rebelde que ruge, rasgando las puertas del sueño de otras realidades basadas en la identidad negra.

b. Olga Manzano

Olga Manzano (*Imagen 25*) es una artista guerrerense, fundadora del Colectivo Raíz de la Ceiba ha tenido una actividad destacada en la gestión de numerosas actividades y talleres, participando en la realización de numerosos murales colectivos. Por afinidad del contenido de su entrevista con muchos puntos de esta tesis como: arte, resistencia, memoria, identidad, afrodescendientes, exclusión, lucha contra el racismo, etc., decidí incluir sus respuestas por completo.



Imagen 25: fotografía de Olga Manzano en la invitación para la exposición por los grabados del Sur en el centro cultural los Pinos. Organizada por Demina. Foto: (Facebook Demina 2023).

Un punto principal de su entrevista es que muestra la perspectiva de ser mujer, artista y afrodescendiente, en el Estado de Guerrero y de México, donde el trabajo de la mujer ha sido invisibilizado y marginalizado, sufriendo escaso reconocimiento, por lo que considero que su reflexión es muy importante para esta tesis:

¿Quién eres?

> Soy mujer afrodescendiente, creadora, promotora, gestora cultural, tallerista. Hago diseño y montaje de exposiciones, soy investigadora, tejedora, muralista, activista comunitaria y antropóloga. A.F. Olga Ivette Manzano Vega, mestiza hija de padre moreno y abuela negra, nacida en Chilpancingo

Guerrero en 1979, migrante a ciudad Nezahualcóyotl Estado de México, mi estilo y forma identitaria la llamo guerrerense. Comencé mi carrera de antropólogo físico, en la nacional de antropología e historia (ENAH) en 1998, en el 2002 aprendo a trabajar con las comunidades, gracias al maestro Andrés Moctezuma Barragán en el afán de conservar el patrimonio cultural y natural de nuestro país, he incursionado en las artes plásticas como herramienta para una metodología innovadora apropiación y conservación de este, mi experiencia de trabajo es realizada en diferentes Estados de la república en el 2002 al 2010. Comencé mi práctica como gestor y promotor de la cultura afromexicana desde 2012 creadora del proyecto Raíz de la Ceiba, donde genero acciones creativas que refuerzan la memoria y la cultura afromexicana de la Costa Chica, teniendo como sede Cuajinicuilapa Guerrero. En el 2018 hasta la fecha comienzo a participar en la creación de murales representativos de la cultura afromexicana, entre ellos se encuentran el mural "las costas", mural de apertura para la exposición internacional afroamericanos en el centro de la imagen Cdmx, mural "danza de la libertad" para el merequetengue costeño del museo nacional de culturas populares, "La Travesía", mural para Exposición "La travesía", un viaje al corazón de la memoria de la comunidad afrodescendiente de Portobelo en casco viejo Panamá, "el viejo ranero" mural comunitario en Portobelo en colaboración con la fundación bahía de Portobelo Panamá. "Pintar para ser libres" murales comunitarios, para el proyecto "patios culturales" en Cuajinicuilapa Guerrero en colaboración con la Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero, "raíz las costas", murales de apertura para la exposición internacional afroamericanos en el centro de las artes en San Agustín Etla Oaxaca, y Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, mural "América XXI" Casa América Catalunya Barcelona, en el marco de los actos conmemorativos de los 110 años de existencia de casa américa Catalunya (*Imagen 26*) .



Imagen 26: Olga Manzano pintando con Baltazar Castellano el Mural América XXI en Barcelona. Foto: (Facebook: Olga Manzano 2023).

También forme parte de la jefatura del departamento de animación cultural en el museo nacional de culturas populares en la Alcaldía Coyoacán. En el 2023 por los grabados del sur de los grabadores guerrerenses, realizada en Demina Laboratorio de Artes Acapulco Guerrero, exposición "espíritu del 22" en el último núcleo temático de la muestra llamado "muralismo y resistencia" con la intervención

del mural “La muerte de las culturas, el México negro” en colaboración con Baltazar Castellano Melo y José Luis Hernández Guzmán donde el muralismo actual es representado con relevantes trayectorias para producir obras que desde perspectivas incluyentes y críticas hacen eco de la actitud creativa y vanguardista que el muralismo tuvo en sus inicios, ruta Mural Tecpán Mural “Bueno para comer” en el municipio Tecpán de Galena a región de la Costa Grande, “Por los Grabados del Sur”, en la Cabaña 1 del Complejo cultural los pinos, realice la intervención "Ritual del Maíz" en la Cabeza Olmeca Monumental, la cual representa la cultura e identidad guerrerense y que será exhibida en Chicago, Illinois del 1 de junio al 4 de noviembre del presente 2024, así también en los estadios participantes de la Copa Mundial de Fútbol 2026. 2024 dos murales el primero llamado “reconstrucción” en el centro de estudios latinoamericanos, segundo mural llamado “Nueva Orleans”, realizados en la Universidad de Nueva Orleans colaboración entre el Centro de Estudios Latinoamericanos y Caribeños de la UNO y la Comisión México-Estados Unidos para el Intercambio Educativo y Cultural COMEXUS (Entrevista a Olga Manzano 2024).

¿Por qué lo haces?

Desde mi experiencia percibo un arte mayoritariamente masculino. Sin embargo, creo que las prácticas artísticas de las mujeres en México y de las mujeres latinas, son fuertes y transformadoras. Gracias a estos ejercicios se están logrando un reconocimiento cada vez mayor, debido a sus destacadas contribuciones al arte demuestran su ser mujer. Emplean el cuerpo femenino para simbolizar tanto las restricciones impuestas a las mujeres como la libertad de expresión ansiada.
Buscan llenar un vacío histórico-artístico, que las ha mantenido en gran medida excluidas de la historia del arte a las mujeres artistas latinoamericanas. Veo nuestro trabajo, como un acto heroico.
En México por lo general se vuelve una endogamia cultural, mujeres que venimos de clases bajas nos cuesta más trabajo estar en espacios que visibilizarían nuestro arte. Nuestras preocupaciones son, la autonomía corporal, las normas de opresión social, la violencia de género y el medio ambiente.
(Entrevista a Olga Manzano 2024).

¿Cuál es tu historia?

Soy originaria del Estado de Guerrero, nací en Chilpancingo, que es su capital; soy hija de padre prieto y guerrerense y madre blanca mestiza guanajuatense, soy mestiza y migrante a ciudad Nezahualcóyotl Estado de México. Mi estilo y forma identitaria la llamo guerrerense. Llevo varios años colaborando con varios artistas, haciendo un trabajo importante para su creación, pero siempre

escondida, bajo la idea de primero apoyar a mi compañero y luego yo. Nunca he sido mencionada en la creación a pesar de que, la mayoría de las ideas, investigación y creación de los personajes es mía. Nunca se me pagó un peso extra por mi trabajo. Por estos hechos es que decidí trabajar por mi cuenta. Debido a mi formación he sido ignorada en el arte, pero ahora he decidido expresar este problema para que ninguna mujer pase por lo mismo. No somos algo que pueda ser destituido por que ya no sirvas o, por que para quien trabajas ya es un artista "consumado" y no te necesita, eso no más, necesitamos espacios propios, libres de lenguajes masculinos (Entrevista a Olga Manzano 2024).

¿Cuáles son tus identidades y legados?

Reconocí hace poco tiempo que soy afromexicana, creo que somos ricos en nuestra cultura y el arte es una manera de representar nuestra diversidad cultural e identidad. En mi trabajo represento la identidad afromexicana y guerrerense, la cual tiene poco que se reconoce por la falta o el borrón histórico, por la violencia que existe en mi Estado.

Hoy por hoy, en México, han aparecido conceptos "nuevos" para describir a las poblaciones y comunidades que siempre han vivido aquí o llevan cientos de años ocupando nuestro territorio. La disculpa histórica es que "no se veían", pero yo, como artista, creo que la sociedad los ignoraba por sus características ya que no pertenecen al estándar de la belleza mundial o son incómodos para la vista.

Necesito reivindicación identitaria, de la comunidad afromexicana por mi padre y mi abuela, por las comunidades negras e indígenas, aunque también intento desmarañar y representar los conceptos de afroamericanos, afrodescendientes o africanos, mestizo, indio, todos estos conceptos para describir (negros, salta pa´tras, canbujo, morenos, etc.) se refieren a las personas de linaje africano y de fenotipo negro o mulato, también indígena y de todo aquel que su color de piel es más oscuro.

En cada representación que hago rompo mi propio ser, ya que, en mi casa, la mujer sólo sirve para labores del hogar, estar con un hombre y tener hijos. Hoy intento hacer mis propias formas y enseñar mi cultura. Hago arte para infancias porque quiero tener infancias sanas que crezcan con orgullo de su identidad y origen, que ejerzan sus derechos culturales sin importar si son mujeres de comunidad, de bajos recursos y negras. Es mi labor que esos tres ejes se desdibujen para poder tener acceso a nuestro quehacer artístico, que en el caso de las afromexicanas es, reescribir nuestra historia y ser un pueblo incluyente (Entrevista a Olga Manzano 2024)

¿Cuál es el eje fundamental de tu trabajo?

Las mujeres son el eje fundamental, puesto que, busco reproducir, comunicar y visibilizar el patrimonio cultural de mi Estado (Guerrero). Trabajo también en el tema de la migración. Somos las mujeres quienes nos quedamos y enseñamos todo este crisol de cultura a nuestros hijos. Cobijamos esta memoria y la reproducimos y si migramos, es para aportar a nuestras familias un bienestar, por eso entre tejo y pinto el amor que heredé de mi abuela paterna. Ella fue quien me hizo fuerte y única. Día a día busco en la memoria. Trabajo de la mano de mujeres para crear temas que puedan ser parteaguas en esta sociedad de arte-machista, que se vive en mi país. Dejar de ser visibilizada por no acceder a favoritismos de tipo, con quién te acuestas o relacionas. Una práctica muy común en este medio. Ya no quiero ser más una artista detrás de un hombre (Entrevista a Olga Manzano 2024).

Mi abuela Sofia Vargas Islas, originaria de la Costa Chica de Guerrero, siempre negó su origen, aun cuando su piel y su cuerpo no lo podían negar. Vivió en un México que extranjeriza a las y los morenos o la sexualizaban. Hace poco mi papa dijo: "a los prietos nos cuesta trabajo ser vistos y escuchados", es por esto que busco visibilizar la belleza de este pueblo, de nuestro origen borrado. Tengo mi deuda histórica con todo mi pasado y, a pesar del color de mi piel, que es más blanca que toda mi familia, no representa, ni mi ser ni mi creación. ¡Cero pigmentocracias, somos arcoíris negros! (Entrevista a Olga Manzano 2024)

Genealogías

Tenemos que comunicarnos, tenemos que romper con la idea que las mujeres no podemos estar juntas creando; tenemos que darnos la mano; tener sororidad entre mujeres artistas. Como tallerista y maestra, seré una más de las que impulse a las mujeres a ser grandes sin importar su origen, estatus social o procedencia.

Creo en el autoreconocimiento como algo fundamental para trabajar. Es absolutamente necesario saber quiénes somos, cuál es nuestra historia, cómo es el territorio que vivimos, por qué es nuestro y de qué manera lo habitamos. Estoy convencida que, por medio del arte, podemos reescribir la historia, con tanto color, que no pueda ser borrada nunca más.

¿Existe discriminación en el arte que practicas?

Claro que sí, en mi país, ser mujer, ser pobre, ser afromexicana y gay, es una sentencia para ser invisibilizada. En México es común la endogamia cultural. Basta con preguntarnos cuáles son los espacios en donde se hace, se difunde y promueve el arte y quiénes los manejan. Hoy en día estamos logrando incidir gracias al boom político que existe sobre el tema. Se han logrado colectivas de mujeres afromexicanas. Lo que sigue es borrar barreras entre nosotras. Se que vamos a lograrlo, siempre y cuando cambiemos los tintes políticos por conveniencias individuales y nuestro quehacer,

en colectivas, sea parte de una agenda obligatoria para todos los espacios donde podamos hacer nuestro trabajo. Los valores que me parecen importantes para transmitir a través del arte son: Auto reconocimiento, inclusión, más amor, respeto, memoria, igualdad y equidad, no racismo, colectividad y sororidad. Son los valores que reproduzco en mi día a día con jóvenes y niños. Sólo rompiendo normalidades negativas desde la raíz podemos hacer el cambio (Entrevista a Olga Manzano 2024).

También me gustaría comentar ya que en raíz de la ceiba los últimos 10 años yo me dedicaba a gestionar, vender y trabajar mano a mano con Baltazar C. M. el cual conocí en Oaxaca y juntos tratamos de buscar crecer como paisanos , pero como pasa en casi todos los colectivos quien gestiona, crea las ideas y trata de que el colectivo continue se queda invisible, también porque teníamos un acuerdo no escrito , grave error de mi parte, ya que al terminar la relación solo quedo el hecho de que lo hiciste porque quisiste , esas fueron las palabras el trato fue yo te ayudo a que Baltazar crezca como artista y tú me ayudas a armar la casa Raíz de la Ceiba para jóvenes Guerrerenses, el problema fue cuando solicite que se me diera mi lugar y se me mencionara también como un pago significativo, porque a mí siempre se me pago menos que el, en los proyectos nacionales o no se me pagaba, por eso raíz de la ceiba se queda conmigo, aunque todo lo que se gestionó mesas, lonas , pinturas y materiales hoy lo tiene Baltazar, lo mismo que inicio un nuevo taller infantil con nuestros alumnos de raíz y anexando que me dijo que en Cuaji ya no podríamos trabajar ya que el empieza sus talleres y así cerramos con este último mural en New Orleans, por esa razón mi trabajo como artista queda en segundo plano. (Entrevista a Olga Manzano 2024)

¿Podrías hablarme de tus obras recientes? Háblame sobre los murales comunitarios de Raíz de la Ceiba.

En esta ocasión traspasamos fronteras, aunque el proyecto se había organizado desde hace un año gracias a la increíble gestión de la Dra. Renée González de la Lama, directora de Programas Comisión México-Estados Unidos para el Intercambio Educativo y Cultural COMEXUS, y el cariño de un gran equipo de University of New Orleans, Roberto Barrios y también modestamente por mí
Scott Pentzer y su gran equipo Sebastián Figueroa, Rachel Breunlin, y las personas tan bellas que nos ayudaron a entrelazar historias, Meg, Isabel Barrios y familia, Bruce, Buck, Víctor FI YIYI, Shana M. Griffin, Katy, Cass, Antonio, Mary, Rose, Fred, Rosario, Alexandra, Marie Rose, Lety y Mario, y su bella familia, y más personas que se acercaron a compartir, ayudar y que inspiraron y enriquecieron a los personajes del mural comunitario. Se realizaron dos murales el primero llamado Reconstrucción, mural interior, y el mural exterior que representa la espiritualidad de la unión de los personajes que viven y reproducen su memoria a través de sus festividades. En ambos tuvimos como

colaborador al maestro Baltazar C.M (al cual menciono así por solicitud de el mismo, por su deslinde de este proyecto llamado Raíz de la ceiba) Raíz de la ceiba desde hace más de 9 años hace murales comunitarios porque creemos que es una herramienta donde los participantes fortalecen el concepto de comunidad, aprenden a conocer y conservar su memoria cultural volviéndose un semillero de guardianes de su memoria , por tal motivo, el proyecto tiene una propuesta pedagógica que permite aprender la técnica artística del mural y difundir la historia de las comunidades del Estado de Guerrero principalmente (indígenas, afromexicanas, mestizas) proponiendo un autoreconocimiento de su historia, la cual ha sido borrada y por lo mismo es poco conocida.

Nuestro objetivo fue realizar dos murales en colaboración con la población universitaria (maestros, alumnos, personal) donde se generó una convivencia estética, social, pedagógica, con los criterios de inclusión y con el objetivo de fortalecer la identidad, y cimentar una memoria histórica y una memoria para el futuro (Entrevista a Olga Manzano 2024).

¿Cuál es tu experiencia comunitaria con los murales? (*Imagen 27*)



Imagen 27: Mural de Olga Manzano y Baltazar Castellano en University of New Orleans Foto: (Facebook Olga Manzano).

Es un proceso participativo, abierto para participantes de diversas edades y géneros, estos formaron grupos detonantes para realizar los murales, pero antes de pasar al muro realizamos recolección de historias y convivencia, en algunas ocasiones lo hacemos con talleres como gráfica, libro mural, (del libro al muro, y del muro al libro), creación de personajes textiles, bordado, muñecas afromexicanas, aunque, en esta ocasión, nos enfocamos sólo en la creación mural. Esta vez pudimos lograr algo simple y bello que fluyó en una combinación de teoría, creatividad y práctica, que nos permitió la integración de las personas a un ambiente colectivo y participativo. Creamos un imaginario colectivo

histórico a través de visitas a personas involucradas en el bienestar común, donde se compartieron las imágenes culturales, históricas y locales que tienen significados importantes en el ambiente social, visitamos espacios culturales existentes en la comunidad.

Toda estas ideas, conceptos, saberes y deseos los fuimos transformando en dibujos y trazos a medida de las capacidades de quienes hicieron comunidad para hacer una visión gráfica la cual enriqueció el boceto de nuestro mural.

La experiencia que tuvo Raíz de la Ceiba es intercambio de saberes con las alumnas de artes de la universidad, niños de la organización familias unidas, personas de la comunidad interesadas como Meg Mitchell que gracias a su bella traducción y trabajo pudimos comunicarnos y explicarles cómo era la dinámica metodológica para poder expresar en la superficie que se transformó en un mural comunitario.

Pudimos crear, a través del diálogo, diseños y elementos que emergieron en la medida en que fuimos descubriendo el contexto y compartiendo saberes técnicos como los increíbles bordados de Buck y Víctor Fi Yiyi. (Entrevista a Olga Manzano 2024).

La importancia de nuestro trabajo fue compartir nuestras experiencias de vida, ya que confirmamos que es necesario el arte para vivir, para vivir bien, para construir comunidad, para contar la historia escondida, no contada, no escrita de las personas que migran y pertenecen a pueblos tan distantes del Estado de Guerrero: indígenas, afromexicanos, mestizos. De igual manera nuestros hermanos latinoamericanos que llegaron a reconstruir no una ciudad si no un tejido social con sus colores, calor y amor a los demás porque eso son los pueblos de toda América Latina.

En este ejercicio logramos un lenguaje donde latinos, afroamericanos y estadunidenses dialogaron sin fronteras de idioma y así conociendo nuestras raíces se transformaron en semillas de esperanza, cada esfuerzo que se suma, cada visión que nos ilumina; cada espacio que llenamos con color, imágenes, historia, sueños, son música, palabras y asistencia humana a un mundo más cálido y habitable.

En conclusión, estos murales comunitarios encarnan la inquietud por la convivencia, por lo espiritual, la historia de los pueblos de América aparece de manera narrativa y evoca paraísos rurales y celebraciones colectivas en las que la música y la fiesta son un estado permanente de relación social, solidaria, incluyente y libre. Lo que emerge no es sólo un conjunto de trazos con coloridos diversos, sino un diálogo que comienza en el tiempo inmediato pero que se extiende hacia un estado de perdurabilidad, declarando en el color que sí, todo es posible y que, en nuestras almas, manos, y ante nuestros ojos sí se puede dar (Entrevista a Olga Manzano 2024).

¿Cuál fue tu participación en los murales de San Ildefonso y New Orleans?

En todos los murales mi participación es crear el contexto social e histórico, creación de los personajes y pintar junto a Baltazar como te decía lo que quedamos era que se harían a su estética ya que él era el artista y yo su compañera de creación y en verdad era el mismo peso entre los dos y debería ser el mismo reconocimiento, aunque no es así. En san Ildefonso yo decido cerrar la serie migrar y más con



Imagen 28: Olga Manzano pintando un Mural en los pasillos de la Universidad de Nuevo Orleans. Foto: (Facebook: Olga Manzano).

el contexto que se está dando en nuestro Estado y el país, esa serie la comenzamos en pandemia y la seguimos después de regresar en Barcelona, hice la justificación, la historia de los personajes y su ubicación otro gran error dejar que sea el artista principal en la obra y que nos ponga como colaboradores. (Entrevista a Olga Manzano 2024) (*Imagen 28*).

¿Podrías hablarme de una de tus obras?

Hablaré sobre la pieza pintada en una figura tipo "cabeza olmeca"

Esta pieza fue una invitación por parte de cultura del Estado de la secretaría de cultura Aida Melina y la asociación Meztli. Inspirándome en mi Estado y en Acapulco, habla sobre el rito del Maíz "las raíces de Guerrero". Mi justificación de obra "El Rito del Maíz las raíces de Guerrero" es la siguiente: Yo nací en un estado donde la libertad se ha peleado desde antes de que se formara a lo que hoy llamamos nuestra patria, en nuestro Estado podemos decir que hay memoria, somos un árbol fuerte que damos semilla por donde caminamos. Nuestra raíz es fuerte, tanto que aunque nos hayan traído a la ciudad no se rompe seguimos buscamos regresar a esa tierra donde germinamos. que creamosa pieza que parientes y paisanos vean esa

historia y esa identidad guerrerense que nos hace ser lo que somos, que el camino de la migración que nos obligó a salir de nuestra tierra, no nos quite nuestro corazón, que en medio de estas calles sin orillas, que nos hizo pensar y sentir que nada había después; que no se podía encontrar nada al otro lado, pero ver en esta imagen la evocación del campo y la milpa remueva en nuestros paisanos esa fe que hace que creamos que sí existe, sí existe Guerrero entre nosotros y nuestra nostalgia (Entrevista a Olga Manzano 2024) (*Imagen 29*).



Imagen 29: Esquema de la obra: "El Rito del Maíz las raíces de Guerrero" por Olga Manzano. Foto: (Facebook: Olga Manzano).

Guerrero es un pueblo donde el río, el mar, la montaña, la comida, donde en el aire el olor a humo se saborea, ese olor de la gente como si fuera una esperanza.
Son viejas historias que nos contaron y son contadas por nuestros abuelos, padres y paisanos que viajan más allá del tiempo y el territorio donde vivimos y vueltas a contar se hacen Guerrero. Somos nosotros la gente el pueblo la esperanza donde como dice Bartra: Los sueños de sus habitantes son la argamasa con que se van construyendo los pueblos.
Los pueblos se siembran, como las milpas, como las personas.
Nosotros somos caminantes, que vamos sembrando la semilla de la memoria, somos los que reconocemos nuestra identidad que se hace pueblo a donde vamos, somos el rumor , el sonido, la mañana los atardeceres, somos esas fiestas y el repique de campanas que están en la memoria y en el corazón, nuestra voz es el sonido de los cohetes que anuncian la fiesta del santo, las canciones .
Aunque se escuche trillado debemos tocar tierra, que este sueño se vuelva realidad. (Entrevista a Olga Manzano, 2024).

c. Ayde Rodríguez (*Imagen 30*)



Imagen 30: La artista Ayde Rodriguez y sus grabados. Foto: (Facebook Ayde Rodriguez).

"Orgullosa estoy, por tanto, de mi alma cimarrona, del espíritu que porto, y que nunca me abandona" (Qué me falta color. Poema de Aleida Violeta Vázquez Cisneros)

Ayde Rodríguez es una artista afrodescendiente nacida en 1955 en Comaltepec municipio de Cuajinicuilapa Guerrero. Es una mujer que ha pasado muchas vicisitudes hasta llegar a ser una artista reconocida. Su obra se inspira en la vida cotidiana de las mujeres y hombres afro de la Costa Chica de Guerrero. Expresa sobre su temática "antes nadie quería pintar negros" . Sus pinturas rescatan la historia oral sobre el pueblo afrodescendiente que documenta conversando con las personas ancianas de la región, buscando ansiosamente las narrativas en diversas comunidades, tanto de Guerrero, Oaxaca y Veracruz, cotejando versiones de las historias, su trabajo es un rescate de la memoria, y de los imaginarios a través de la pintura, expresa que en los libros de texto no aparece la historia oral de los pueblos negros, busca que esta historia sea visible. Pinta sobre las historias de barcos cargados de personas negras esclavizadas[219] que encallaron en la región obteniendo su libertad. El trabajo de Aydee tiene una inocencia que cautiva, es una artista casi totalmente autodidacta, aprendió técnicas de grabado en el Centro Cultural "Cimarrón" técnica que

[219]Para mayor detalle de la tradición oral, sobre los barcos negreros encallados en la Costa Chica de Guerrero véase el texto de Mvengou Cruzmerino, P. R. (2018). El Barco (negrero) en imagen, palabra y acción. Notas para pensar las memorias de la diáspora afro en Latinoamérica. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, *25*(73), 211-232.

usa con una genial espontaneidad. Su trabajo abre la puerta a una estética afrodescendiente que lucha desde el arte por el reconocimiento del pueblo negro y su historia. Donají Méndez Profesora Investigadora de la Unidad Académica de Turismo y miembro fundador de México Negro A.C habla así del trabajo de Ayde como forma de fijar la historia oral:

> Pinturas que cuentan historias… En cada pintura entablamos una conversación con el pasado, para entender el presente y heredar un futuro de orgullosa herencia africana. Las pinturas que elabora Aydee Rodríguez López tienen imprescindibles colores, movimientos y sobre todo vida propia. Expresan los sentimientos reales que hemos conservado por generaciones. Los cuadros cuentan historias de nuestra población afromexicana. La lucha por tener el reconocimiento constitucional como población afromexicana, es un proceso que también ha permitido integrar diversas expresiones como es el arte a través de la pintura (Donají Méndez Tello).[220]

El trabajo de Ayde es un diálogo con los abuelos negros, con el pasado y con el presente. Es de las primeras pintoras afrodescendientes en la región, por ello es creadora de un lenguaje plástico, sin embargo su trabajo no parte del vacío, estilísticamente puede reconocerse la influencia de las pinturas de los nahuas del Balsas, tales pinturas han circulado en los centros turísticos de la Costa como Acapulco, influyendo en las representaciones visuales afrodescendientes, las pinturas nahuas están centradas en contar historias de la vida cotidiana a través de las imágenes, la influencia del estilo nahua en el trabajo de Ayde es patente, se reconoce incluso en la moldura de los marcos que recuerda a las grecas pintadas en el papel amate nahuas. Sin embargo, recrea este lenguaje visual de una manera muy personal desde una estética afrodescendiente en el color, las formas, los cuerpos, etc.

El año 2023 Ayde Rodríguez participa en la exposición "Almas cimarronas: voces y miradas de Cuajinicuilapa[221]" expuesta en la Galería Proyectos Monclova[222]junto con Máscaras de la danza de los diablos hechas por David Montaño Roque, y fotografías sobre la población afrodescendiente

[220]https://www.pintoresmexicanos.com/aydeerodriguez/Acerca-de-Aydee-Rodriguez-Lopez.htm
[221]https://www.razon.com.mx/cultura/artistas-rescatan-historia-negritud-mexico-532828
https://www.artsy.net/show/proyectos-monclova-almas-cimarronas-voces-y-miradas-de-cuajinicuilapa
[222]https://m.youtube.com/watch?time_continue=204&v=BptwSG0Vv1M&embeds_widget_referrer=https%3A%2F%2Fwww.proyectosmonclova.com%2F&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fcdn.embedly.com%2F&embeds_referring_origin=https%3A%2F%2Fcdn.embedly.com&source_ve_path=MTY0NTA2LDEzOTExNywyODY2Ng&feature=emb_logo

de Allan Fis[223]. Itza Amanda Varela Huerta curadora de la exposición "Almas Cimarronas" (*Imagen 31*), habla sobre la importancia del relato histórico, en el trabajo de la artista:



Imagen 31: Exposición de Aydee Rodríguez Foto:(Proyectos Monclova Gallery Polanco).

> ¿Quién llena de imágenes el relato histórico? Es importante que artistas como Aydeé tengan el espacio para hacer la operación central de la historia desde dos lugares legítimos en la calle pero cuestionados por la academia: el primero de ellos, desde la potencia de la imaginación en relación con la historia pública sobre lo negro y el lugar de la plástica, es decir, el lugar que no prioriza la palabra escrita sino la imaginación (Varela Huerta, 2023).[224]

La pintura de Ayde rescata los imaginarios contenidos en la historia oral y los hace visibles, por ello su pintura representa una oportunidad para el renacimiento de la memoria. Que la artista Ayde Rodríguez no haya tenido una educación formal en cuestiones artísticas no es un obstáculo, por el contrario, la espontaneidad de su expresión no ha sido afectada por obsesiones técnicas. En este sentido su pintura es sorprendentemente afín al arte Naif (del francés naif, 'ingenuo') en particular al del pintor Francés Henri Rousseau, las temáticas selváticas, los cuerpos negros, los animales entre las sombras, el colorido, el dibujo de las formas, afinidad que surge de la observación de Ayde del entorno, de la vida cotidiana de la Costa Chica de Guerrero, similar a la temática

[223]https://assets-global.website-files.com/6049697ea27b839da66d4999/648e0734b7e322f5242ce8a1_Boleti%CC%81n%20de%20prensa.pdf

[224]Itza Amanda Varela Huerta narra: "Aydeé me cuenta algo que inspiró este documento: ella hace "historia de voces": va a diferentes pueblos reconocidos como negros-afromexicanos y escucha a las personas sobre lo que éstas imaginan que es lo negro: el pasado, el presente y el futuro se encuentran entonces en los lienzos que la artista habilita como la historia plástica de las voces. Al tiempo que construye e imagina la memoria de los pueblos, agrieta los discursos mestizos sobre los orígenes de la gran fantasía de la mexicanidad como un ente homogéneo." https://www.proyectosmonclova.com/exhibitions-gallery/almas-cimarronas-voces-y-miradas-de-cuajinicuilapa

imaginaria sobre la jungla tropical de Henri Rousseau, artista que nunca salió de Francia pero que soñaba con viajar por las costas de México. Una de las pinturas de Ayde Rodríguez llamada "Cazadores de hombres" rescata una historia de la tradición oral que recopiló de una mujer veracruzana, sobre la captura de su bisabuelo por parte de hombres blancos y su arribo en barco al puerto de Veracruz[225]. Otra de sus obras habla del "negro Yanga" un negro cimarrón, que funda la primera comunidad libre de negros en el actual Estado de Veracruz, que se basa en una historia contada por el señor Florentino Virgen, la pintura es una narrativa rebelde que busca cortar las cadenas de la esclavitud intelectual. Una de sus obras se llama "Trata Negra" (*Imagen 32*).

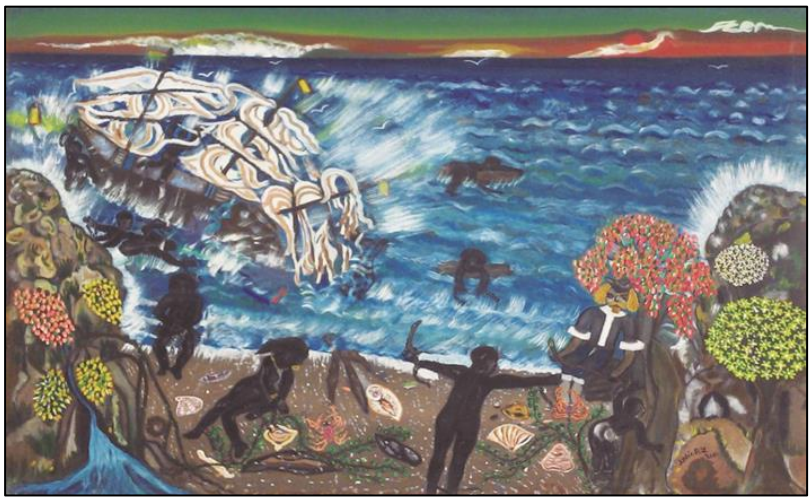


Imagen 32: Pintura de Aydee Rodríguez sobre la tradición oral del encallamiento de los barcos negreros cerca de Cuajinicuilapa. Foto: (Facebook: Aydee Rodríguez).

La pintura narra la práctica de marcar a las personas con un fierro caliente "herrar a las personas" como si fueran animales Ayde afirma haber conocido a una mujer que tenía estas marcas. Otra de sus obras, describe cuando la comunidad de Hacienda de Guadalupe de Cuajinicuilapa producía algodón, cada detalle del cuadro describe el cultivo en manos de la población negra, el procesamiento del algodón, su acopio y la llegada de barcos a puerto para su traslado. Describe sus pinturas como si leyera un texto, como si reviviera la historia. Su trabajo es importante porque fija visualmente un diálogo, que antes no era escuchado, una voz que gritaba en silencio sin ser oída. Muchas de sus imágenes son escenas inspiradas en la vida cotidiana recreadas por la imaginación.

[225] https://m.youtube.com/watch?v=AS7imbwDDZ4

La reconstrucción de la memoria es un acto de resistencia porque niega el olvido, y con ello posibilita la creación de un nuevo presente y futuro.

2.6 Autoetnografía del artista Amaury Velázquez en el contexto del arte de Guerrero

Nací en Chilpancingo, Guerrero, en el año de 1979, mis padres originarios de Chihuahua llegaron a Guerrero junto con mi hermana mayor en 1975 huyendo de la represión y los cierres de espacios educativos a los estudiantes de izquierda, fueron recibidos en la Universidad Autónoma de Guerrero que entonces se caracterizaba por su apertura a estudiantes y académicos provenientes de otras entidades del país y de Sudamérica durante el periodo del rector Arquimides Morales Carranza. Durante algunos años nuestras costumbres y hábitos fueron los de la gente mestiza del norte, poco a poco adoptamos las costumbres de Guerrero. Mi bisabuela del lado materno era una indígena Rarámuri, que no transmitió la lengua ni las costumbres a sus nietos. Cuando mi madre estaba embarazada de repente le surgió un deseo intenso por pintar, e inició un curso de pintura al óleo, ella dice que el antojo de pintar era mío, pintó un pájaro azul en un árbol, un cuadro que miré desde que tengo recuerdo, siempre que lo veía me motivaba a pintar, mi madre fue mi primera maestra de arte. Inicie mi interés en la pintura desde temprana edad, viendo las artesanías que los Nahuas del Balsas ofrecían en la ciudad de Chilpancingo, observaba en la calle a señores, mujeres y niños pintar sobre papel amate y cerámica mientras vendían sus pinturas, vasijas y collares. Miraba todos los días al pasar desde el transporte público una casa con las paredes repletas de máscaras de danzas de la región, que me miraban enigmáticamente como interrogando mi camino. Mi padre historiador y maestro en ciencias era coleccionista de réplicas de piedra de figuras prehispánicas hechas por los artesanos del Balsas que yo atesoraba, los artesanos visitaban nuestra casa vendiendo sus trabajos en papel amate, en ocasiones se quedaban a comer y a conversar con mis padres. Yo escuchaba atentamente. Mi padre tenía en la casa muchos libros de historia y política que él subrayaba siempre, me gustaba leer sus libros junto con sus notas y comentarios. De niño pasaba horas mirando y dibujando libros de arqueología y arte que coleccionaba mi madre maestra de preescolar, también la acompañaba en sus clases en la Universidad Pedagógica Nacional, la contemplaba escribir su tesis en una vieja máquina tipográfica, a escondidas jugaba a escribir con ella historias e imaginaba que sus teclas eran un instrumento musical. Pasaba horas dibujando en un rincón de la casa mirando un gran y aromático baúl de laca de Olinalá esgrafiado

con múltiples figuras rojas y blancas, con las que soñaba historias que luego dibujaba en múltiples garabatos.

En ocasiones viajamos a ver a mi abuela en la capital de Chihuahua, me gustaba visitar con mi madre el museo regional de historia: ubicado en un edificio estilo Art Deco: la Quinta Gameros, que fue cuartel de Francisco Villa, el museo guarda una colección de objetos de la revolución, la reconstrucción de una casa de la cultura Paquimé, objetos, trajes y fotografías del pueblo Tarahumara. Me agradaba especialmente la música Rarámuri; en casa de mi abuela había un viejo violín de cedro hecho en la sierra, sin cuerdas, que me miraba en silencio con misterio, como esperando. Tenía un pequeño tambor Rarámuri que tocaba con estruendo y alegría, era un regalo de mi tía también antropóloga, la cual nos contaba historias de cuando vivió en la sierra de Chihuahua y se casó con un Rarámuri. De Chihuahua regresaba a Chilpancingo con casetes de música Rarámuri, la música y la curiosidad por la poesía en lenguas originarias y el dibujo, siempre fueron aficiones que me rondaron desde pequeño.

Crecí rodeado cotidianamente de las tradiciones de Chilpancingo, veía el tigre (jaguar) junto a los Tlacololeros al inicio del pendón de la feria de navidad con cierto temor y angustia, pues entonces espantaba a los niños, los perseguían y les restregaba tierra en la cara, por esa razón el tigre era una figura que imponía respeto y temor a los más pequeños, al igual que los Tlacololeros por el estruendo de sus látigos, sus gritos y los tronidos de pirotecnia que siempre los acompañan. En Chilpancingo durante mi infancia miré con asombro descubrimientos arqueológicos en lugares cercanos, fui testigo de la excavación de un entierro Olmeca por parte de una arqueóloga del INAH de la reconstrucción de una pirámide a unas cuantas cuadras de mi casa, lo que despertaba mi imaginación acerca de los pobladores del pasado, todo aquello que veía, soñaba o imaginaba siempre lo dibujaba.

Crecí con el modo de hablar y ser de Chilpancingo pues todos mis amigos eran de la localidad, frente a mi casa había un terreno baldío donde una familia sembraba milpa, los niños de enfrente habitaban una casa de piso de tierra, éramos felices jugando entre las mazorcas, nos escondíamos entre las hojas de las milpas y cortamos guayabas en los árboles del jardín. Solo se percibía en mi

casa el ligero sabor de una cultura ajena en las palabras y los alimentos que cada vez se asemejaba más a la local hasta en la manera de comer.

De niño jugaba en las esculturas de acero del zócalo y de la alameda de Chilpancingo en las obras "Canto al trabajo" y "Monumento a la madre y el niño" del artista Víctor Manuel Contreras, sus recovecos y superficies lisas eran el perfecto escenario para esconderse y deslizarse, sus diseños orgánicos de acero soldado me hacían soñar con ser escultor. Un día mi madre me llevó a visitar siendo un niño pequeño el taller libre de arte José Clemente Orozco, ubicado en la prepa número 9 de la UAGro, en Chilpancingo; quedé muy impresionado y supe en ese momento que me dedicaría a la pintura, al ver como terminaba un cuadro de unos campesinos indígenas depositando flores en una tumba, en medio de un paisaje rural, una obra del artista Baltazar Godoy Teodocio, quien sería mi maestro años más tarde de pintura y grabado en la prepa.
En esos años se escuchaban numerosas historias sobre la Guerra Sucia y la desaparición de universitarios, estudiantes, campesinos y trabajadores a manos del Estado, se contaba sobre las luchas de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, la Universidad Autónoma de Guerrero vivía un ambiente muy politizado. Vivíamos con cierta expectativa, pues la militarización en la entidad hacía ver con desconfianza a soldados y policías.

Fui un niño aplicado en la escuela, aún estaba en la primaria cuando me inicié en el aprendizaje del dibujo de la figura humana a través de libros prestados por un artista que llegó a Chilpancingo manejaba serigrafía, fotografía y pintura al óleo, le ayudaba a pintar los fines de semana papeles amates impresos con figuras prehispánicas. Siempre fui un niño curioso que pasaba el tiempo haciendo inventos, experimentos, dibujando y leyendo. En la secundaria fue significativo para mí, el asistir a un taller de pintura y modelado en el museo regional del INAH, ubicado en un edificio de piedra construido en el Porfiriato, el sitio era una oportunidad para mirar de cerca los grandes murales de Cueva del Río y Luis Arenales me fascinaba la representación de la guerra de independencia dirigida en el sur por Vicente Guerrero, y sobre todo las imágenes del pasado prehispánico, los murales del nacimiento de Cuauhtémoc y su martirio en las llamas.

Cuando estaba estudiando la secundaria el pintor chilpancinguense Francisco Alarcón pintaba una serie de murales en una iglesia cercana en el Barrio de San Francisco, saliendo de clases íbamos

corriendo junto con otros amigos a mirar su trabajo, escondidos tras la puerta de la iglesia observábamos pintar desde lejos, y cuando se iba mirábamos los murales con detenimiento, sus pinturas técnicamente impecables me maravillaban por el manejo del claroscuro y la representación correctamente anatómica de las personas y el detalle minucioso de los paisajes. Cada diciembre los niños locales esperábamos con ansias ver el cartel de la Feria de Navidad y de Año Nuevo de Chilpancingo que ilustraba el pintor Francisco Alarcon. Mi vocación por el arte se consolidó en esos años, y superó mi interés por dedicarme a la ciencia experimental.

Aprendí dibujo arquitectónico en el Colegio de Bachilleres era hábil para dibujar planos y elaborar maquetas, saliendo de clases asistía a tomar clases de grabado xilografía, pintura, dibujo y escultura en arcilla, en el taller libre de arte José Clemente Orozco en la prepa número 9 de la Universidad Autónoma de Guerrero con el profesor Baltazar Godoy Teodocio. Al terminar el bachillerato viaje a la CDMX con la intención de estudiar en la ENPEG la Esmeralda del INBA, por azares del destino no pude ingresar. Me quede en la ciudad de México aprendiendo grabado en el Taller de la Gráfica Popular, que entonces estaba en una vieja casona en la colonia Portales bajo la tutela del maestro Amaya y el profesor Mereles, aprendí aguafuerte, litografía y técnicas experimentales, comencé a pintar con mayor intensidad y hacer grabado de manera constante.

Era un asiduo visitante de las exposiciones de arte en la Ciudad de México, me gustaba pasar horas en las bibliotecas en especial la del Museo de Antropología, buscando libros sobre códices, arte africano e indígena. Fue en ese tiempo cuando inicie un curso de fotografía en blanco y negro en el CUC de la UNAM con unos camaradas fotógrafos, comencé a viajar tomando fotografías por diversos lugares del Estado de Guerrero, Tixtla, Chilapa, la Montaña, y luego viaje a otros Estados, Morelos, Chiapas, Veracruz, Chihuahua. Fue en Veracruz donde se intensificó mi interés por lo afro, después de visitar el pueblo de Tlacotalpan a orillas del río Papaloapan y enamorarme de su arquitectura, la gente, la música jarocha y sus raíces negras. Viví un tiempo en la ciudad de Xalapa donde me interesé por el arte prehispánico de barro, me gustaba asistir al Museo de Antropología donde visité en alguna ocasión el taller del ceramista Brigido Lara. Comencé a ahondar mi gusto por la música de son y la cultura afro mestiza a través de una amiga y su madre que practicaban son jarocho, danza africana, performance y teatro en Xalapa en ese tiempo empecé a elaborar máscaras de papel y madera influenciadas por la estética afro. Mi mamá siempre fue una

admiradora de la música afrodescendiente; su arrullo de cuna favorito que me dedicaba de pequeño era la canción “Duerme negrito” del artista cubano Bola de Nieve, este fermento de identidad afro quedo en mi inconsciente brotando años más tarde.

Esa fue una etapa muy influida por el arte africano que me recordaba mucho a las máscaras de Guerrero, me intrigaba desde entonces si había una posible influencia o conexión entre ambas expresiones. Viajé a Oaxaca a la comunidad de Chacahua donde me enamoré del paisaje, de las tortugas y de la belleza de las mujeres afro. Realicé una serie amplia de dibujos y grabados sobre imaginarios de la cultura afro en relación con los manglares. Dichos viajes me marcaron decisivamente para estudiar posteriormente antropología social. Regresé nuevamente a radicar a Chilpancingo y trabajé en el taller libre de arte José Clemente Orozco experimentando técnicas de grabado cubanas como la colografía, comencé a dar clases de dibujo, pintura y grabado a los jóvenes de la prepa lo que me permitió adquirir experiencia práctica en la docencia. En esa etapa participé en numerosas exposiciones en Taxco, CDMX, Morelos, Oaxaca, donde conocí a diversos artistas de la entidad.

Fue en ese tiempo que ingresé a la carrera de arquitectura y urbanismo en la UAGro y empecé a destacar por mis maquetas y proyectos escultóricos, trabajaba dando clases en la prepa y estudiaba por las tardes. Una crisis de salud me obligó a dejar la arquitectura, aunque el interés por sus expresiones vernáculas nunca lo dejé del todo. Comencé a hacer murales en lugares públicos en Chilpancingo, pinté al interior de un centro de arte donde ensayaba la orquesta de cuerdas de la UAGro, el mural representa el nacimiento de la música con una metáfora náhuatl sobre el primer aliento del ser humano, como la primera música, en una especie de parto cósmico, tristemente el mural fue demolido junto con el edificio. Por esa época hice varios murales urbanos en las calles y centros educativos. Contando con apenas veinte años empecé a trabajar en la restauración de los murales de Luis Arenales y Cueva del Río en el Museo Regional de Guerrero con el restaurador Jesús Garrido, mi experiencia como pintor les fue de gran utilidad, para mí fue una oportunidad para observar detalladamente los murales analizando la manera de pintar de los muralistas herederos de la escuela de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros lo que repercute después en mi manera de trabajar.

Invitado por un locutor de radio asistí a visitar la comunidad náhuatl de Atliaca donde se realiza un ritual de petición de lluvias en el sitio de Oztotempa, impresionado por el ritual desde esa ocasión se despertó mi interés por estudiar náhuatl. Aprendí náhuatl clásico en Chilpancingo con el maestro Isidoro Meza, de Milpa Alta, quien era discípulo del seminario de Cultura Náhuatl dirigido por León Portilla, comencé a ilustrar y diseñar un libro para aprender náhuatl y a escribir ensayos sobre literatura y poesía náhuatl. Inicié al mismo tiempo un curso de nahuatl regional en la UPN en Chilpancingo, con la maestra Yolanda Matías García, ahora una poeta indígena reconocida internacionalmente, con quien he ilustrado libros de poesía nahua que han viajado a Sudamérica, a Italia y a muchos lugares del país. Participé como locutor de radio en un programa de radio bilingüe "El náhuatl en la cultura", lo que me empujó a investigar para presentar guiones para cada programa de radio, eso me llevó finalmente a estudiar antropología social.

Estudié antropología social en Tixtla, donde proseguí el aprendizaje de náhuatl con un maestro del Balsas, tuvimos extraordinarios maestros de antropología que nos llevaron a trabajo de campo a varias comunidades del Estado. Pinté un mural colectivo en el plantel para un encuentro nacional de estudiantes de antropología del que fui organizador. Entonces ya vendía mis grabados y hacía ilustraciones para libros y esculturas en resina para sostener a mis dos hijas. Acababa de egresar cuando fue el primer ataque a los normalistas de Ayotzinapa. En Tixtla fuimos de los primeros en pintar murales de protesta de ese tema. Durante la licenciatura mi interés de investigación estuvo en la oralidad y la verbalidad ritual en náhuatl en la Montaña de Guerrero y sobre los procesos de traducción. Ilustre un libro para la antropóloga Rosalba Díaz Vázquez sobre tradiciones orales nahuas relacionadas con el agua, que tuvo mucha difusión. Empecé a participar con la organización de artesanos Calpulli Tecuanichan. de Chilpancingo, impartiendo talleres para niños en las comunidades de la Montaña de Guerrero.

En la comunidad de Chiepetlán elaboré murales en el museo comunitario representando la fundación del pueblo. Participé en un concurso de escultura del caudillo de la independencia Pedro Ascencio concurso que organizó el CIPES de la UAGro ganando el primer lugar, hice dos maquetas que después hicieron en esculturas de bronce en los barrios de San Mateo y San Antonio. Impartí talleres de modelado con la organización Calpulli Tecuanichan en Chilpancingo para niños durante varios años. Diseñe mi casa junto con un ingeniero y construí mi casa de adobe donde hice mi taller

de arte, debido a mi trabajo de campo en la Montaña de Guerrero me comenzó a interesar en las técnicas y conocimientos de arquitecturas tradicionales, aprendí con los albañiles locales a tejer techos de palma a construir muros de piedra, a hacer muros de adobe y bajareque, diseñe algunas cabañas rústicas. Participé en la danza azteca varios años junto con mis hijas y su madre, lo que me permitió asistir a numerosas fiestas y rituales de la región donde entendí la importancia de las danzas y las tradiciones para las comunidades. Di clases de artes plásticas en la UAGro; en la Facultad de Artes impartí las materias de dibujo, escultura y grabado. Dar clases me renovó mi interés por seguir estudiando ciencias sociales, estudié el posgrado en Ciencias Territorio y Sustentabilidad Social, donde hice mi investigación por el tema del paisaje, y los códices territoriales de Chiepetlán. Hice movilidad en el posgrado de Desarrollo Rural en la UAM, terminando la maestría hice un mural sobre las lenguas indígenas con base a el poema Nantlajtoltin (lenguas madres) de la maestra Yolanda Matías, en la UPN, el que fue publicado en un libro a nivel nacional junto con muralistas y poetas de todo México. Ilustré mi segundo libro de poesía náhuatl, me interesé por el arte digital y dibujando con tabletas, un poco para alejarme de los químicos de la gráfica convencional. Inicié el Doctorado en Ciencias y Artes en CYAD en la UAM casi cuando comenzó la pandemia, comencé experimentos con pigmentos prehispánicos con el doctor Gerardo Gutiérrez, con quien fuimos a Oaxaca a ver el trabajo de un obraje de añil. En la pandemia aprendí fotogrametría con una compañera del doctorado, para registrar murales, máscaras y paisajes arquitectónicos. Continúo mi trabajo como ilustrador, participando en medios digitales como Amapola Periodismo y en la publicación de libros.

Recientemente pinté un mural por Palestina en la Unidad Académica de Antropología Social. Recibí una medalla que me otorgaron escritores indígenas por mi papel como ilustrador por mi aportación a la difusión de la poesía indígena. Recién he comenzado a colaborar en la Jornada del Campo sobre paisaje, maíz y arte en Guerrero. Mi interés por distintas ramas de la estética, pintura, poesía, música, teatro, danza y ciencia me ha llevado a indagar aspectos que están interrelacionados. Mi vida es un continuo experimento e investigación unida a la creación donde se une la ciencia con el arte.

PARTE III. SÍMBOLOS RITUALES EN EL ARTE DEL ESTADO DE GUERRERO

3. Arte y Ritual

El arte local es resultado de la combinación de las prácticas simbólicas comunitarias y de la interpretación contemporánea que de ellas hacen los artistas. La cultura contemporánea de la entidad es una mezcla híbrida de diversos horizontes históricos y étnicos, algunas comunidades, tanto urbanas como rurales, comparten un pasado común, como la realización de ciertas prácticas rituales. En este sentido el ritual es una pieza fundamental en la reproducción simbólica de la cultura para Víctor Turner, el símbolo dentro de la vida ceremonial es "la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual (Turner,1980:21)".

La relación entre arte y ritual en el arte contemporáneo occidental no es tan evidente a primera vista, la secularización del arte[226] alejó a los artistas del ritual religioso. Sin embargo, la estética del ritual sigue siendo importante en el arte actual de Guerrero. Arte y ritual tienen un vínculo desde los albores de la prehistoria humana. El ritual como forma identitaria es centro de la acción colectiva, las imágenes creadas en el ritual sirven cómo referentes colectivos y son motivo de representación del arte de todas las épocas. El ritual es un medio de transmisión de imágenes, de significados, de formas emocionales, que anteceden al arte y lo alimentan, desde la antigüedad humana, el arte deriva del ritual de diversas maneras[227]. En el caso del arte del Estado de Guerrero,

---

[226]Mariano Fazio describe al respecto que: "Secularización no equivale a pérdida del sentido religioso. El proceso de secularización entendido en forma fuerte lleva, utilizando el famoso concepto de Max Weber, al desencantamiento del mundo. Durante la época moderna hay una crisis de fe que se manifiesta en la desmitificación y racionalización del mundo, en la creciente pérdida de toda trascendencia que reenvíe más allá de lo visible y aferrable. Con palabras de Kahn, se puede decir que la crisis de fe «significa pérdida de una imagen del mundo unitaria y global segura, en la cual todas las partes se relacionaban con un centro: por lo tanto, se trata de la pérdida del centro". Secularización y crisis de la cultura de la Modernidad (Fazio, M., 2008).

[227]Harrison describe así en resumen el tránsito del ritual al arte: "Sabemos por tradición que en Atenas el ritual se convirtió en arte, un *dromenon* se convirtió en drama, y hemos visto que el cambio está simbolizado y expresado por la adición del *teatro*, o lugar de espectadores, a la orquesta o lugar de baile. También hemos tratado de analizar el significado del cambio. Queda por preguntar cuál fue su causa. El ritual no siempre se convierte en arte, aunque con toda probabilidad el arte dramático siempre tiene que pasar por la etapa del ritual. De lo contrario, el salto de la vida real a la contemplación emocional de la vida desligada de la acción sería demasiado amplio. La naturaleza aborrece el salto, prefiere arrastrarse por el puente ritual. Parece que en Atenas hubo dos causas principales por las que

muchas de las imágenes pintadas por los artistas, derivan del ritual agrícola o ganadero. He observado reiteradamente durante la investigación que la estética ritual es el motivo principal que aparece en las representaciones pictóricas locales.

El concepto hegemónico de arte actual ve al ritual y al arte como algo alejado entre sí, incluso sin ninguna conexión aparente. La idea del arte actual, como una faceta separada de otros aspectos sociales según Shiner Larry, en el libro *La invención del arte* (Larry, S., 2004) se construyó tan tardíamente como después de la revolución francesa en el siglo XVIII, cuando las obras de arte confiscadas a la monarquía y la nobleza se recluyeron en el museo, como bien colectivo de la incipiente nación francesa. El museo se convirtió entonces en el espacio público, reservado para la exposición del arte, el arte se empezó a entender desde ese momento como un objeto con un estatus especial destinado para su exhibición en galerías y museos, sin conexión aparente con otras esferas de la vida social. El colonialismo de la época además convirtió el arte étnico en un botín singular, que valía la pena atesorar, sin importar el desvincular el objeto de su contexto original, el coleccionismo inicialmente tampoco tuvo el propósito de conocimiento académico.

El arte en general, con contadas excepciones se entiende en la actualidad como alejado de la actividad ritual y despojado frecuentemente de su contexto. Por otra parte, en el Estado de Guerrero, los personajes de las danzas y rituales como el hombre-jaguar, los diablos costeños, Tlacololeros etc., el toro de petate, etc., son figuras que aparecen representadas constante y reiteradamente en el arte indígena, afrodescendiente y urbano. Desde los paradigmas actuales arte y ritual, son dos cosas diametralmente opuestas hasta antagónicas. Me fundamento para entender esta relación en la reflexión teórica que hace Jane Ellen Harrison en el libro *Arte y Ritual antiguos* considera que el ritual es el origen del arte de la Grecia antigua. Harrison divide en tres etapas este tránsito del ritual al arte: la vida cotidiana en primera instancia con sus ciclos periódicos da origen al ritual cíclico, la estética del ritual finalmente da origen al arte. El arte antiguo es para Harrison una manera de fijar los símbolos rituales de una manera permanente, mediante su representación

el *dromenon* pasó rápidamente, inevitablemente, al drama. Son, primero, la decadencia de la fe religiosa; en segundo lugar, la afluencia desde el exterior de una nueva cultura y nuevo material dramático" (Harrison,2005: 137).

material. Harrison considera así que, en los bailes rituales de pantomima, se encuentran el origen del arte y el ritual del pasado:

> Estos bailes de pantomima se encuentran, de hecho, en el corazón mismo y la raíz de todo nuestro tema, y es de primera importancia que antes de continuar con nuestro análisis del arte y el ritual, estemos familiarizados con su carácter general y esencial, más aún porque son una clase de ceremonias ya prácticamente extinguidas. Encontraremos en estas danzas el punto de encuentro entre el arte y el ritual, o más bien encontraremos en ellas el material rudimentario e incipiente a partir del cual se desarrollaron tanto el ritual como el arte, al menos en una de sus formas. Además, encontraremos en la danza pantomímica un puente ritual, por así decirlo, entre la vida real y esas representaciones de la vida que llamamos arte (Harrison, 2005:28).

El argumento de Harrison coincide con mi observación durante el trabajo de campo las danzas rituales son inspiración central en el arte actual étnico Guerrerense. Harrison ve la relación entre arte y ritual como extintas, como cosa únicamente del pasado. Sin embargo, en el caso del Estado de Guerrero, esta relación es particularmente vigente, en el arte de las culturas indígenas y afrodescendientes e incluso urbanas, la ritualidad es centro de la acción comunitaria, y principal fuente de inspiración para los artistas contemporáneos. Los rituales son una forma de resistencia identitaria y prácticamente uno de los últimos bastiones de la diferenciación étnica, con la población mestiza, que, por otra parte, contiene también muchos elementos de las culturas locales. En el discurso de los pueblos actuales, el ritual se presenta como una acción simbólica que permanece "inalterada" en su conexión con el pasado. En la investigación observé que en realidad los rituales actuales, lejos de ser una repetición inalterada del pasado prehispánico, son resultado de la interacción entre pueblos diversos durante la colonia, más la influencia de elementos estéticos del presente. Igualmente, los rituales están en un permanente proceso de resignificación y de reinvención, lo que repercute en la imagen que de allí se deriva. Sin duda las danzas rituales son fundamentales para la conformación de los símbolos del arte actual en Guerrero.

El análisis de Harrison es de interés porque analiza elementos comunes entre arte y ritual. Harrison ve que la conexión común entre ambos estriba en la necesidad que hay en la acción ritual de expresar emociones colectivas, el arte es otra herramienta para expresar esta permanencia a una colectividad desde una interpretación individual, para ello el arte se sirve de la representación, tanto

el ritual como el arte se nutren de la imitación, de la mimesis[228]. Harrison llama la atención de que la palabra griega para rito y la representación teatral o drama, es la misma, "dromenon"[229] o "cosa hecha" el rito "hace algo" expresa "algo" a través de una acción concluye Harrison. Diana Taylor afirma que el performance (un tipo de arte contemporáneo) es muy similar a la representación ritual, pues busca representar con acciones una idea individual o colectiva, el performance es un concepto muy similar en muchos aspectos al *Dromena*. Harrison define que el elemento fundamental del rito, es que se realiza colectivamente por personas que buscan crear emociones comunes, significados compartidos en colectividad, este enfoque ha sido continuado por antropólogos como Víctor Turner en su investigación sobre el ritual Ndembu africano : "Los rituales ponen de manifiesto los valores en su nivel más profundo... en el ritual los hombres expresan lo que más les conmueve, y, habida cuenta de que la forma de expresión es convencional y obligatoria, son los valores del grupo los que en ellos se ponen de manifiesto" (Turner, 1980,241). Turner enfatiza que son los valores colectivos lo que el ritual nos presenta, por otra parte, la pintura inspirada en el ritual es una forma de fijar una emoción colectiva, haciendo fijar la imagen del hecho ritual, que es por naturaleza efímera.

Harrison da importancia central en el proceso de desarrollo del ritual a la percepción, pues el ritual al ser percibido colectivamente detona emociones grupales. La definición de percepción de Harrison está en sintonía con el concepto que utilizo en esta tesis de estética o *etnoestética* como la relación de la percepción humana con la cultura. Harrison considera que la percepción es siempre

[228] Harrison describe así la palabra griega mimesis: "Traducimos mīmēsis por "imitación", y lo hacemos muy mal. La palabra mimesis significa la acción o hacer de una persona llamada mimo. Ahora bien, un mimo era simplemente una persona que se disfrazaba y actuaba en una pantomima o drama primitivo. Era más o menos lo que deberíamos llamar un actor, y es significativo que en la palabra actor enfaticemos no imitar sino actuar, hacer, exactamente lo que el griego enfatizaba en sus palabras dromenon y drama. El actor se disfraza, se pone una máscara, se pone la piel de una bestia o las plumas de un pájaro, no, como hemos visto, para copiar algo o alguien que no es él mismo, sino para enfatizar, agrandar, realzar, su propia personalidad; se disfraza, no imita. Los celebrantes en el ritual muy primitivo de la Madre-Montaña en Tracia eran, como sabemos, llamados mimos" (Harrison, 2005, p. 48).

[229]Harrison expresa al respecto: "La palabra griega para rito, como ya se señaló, es dromenon, "una cosa hecha", y la palabra está llena de instrucción. El griego se había dado cuenta de que para realizar un rito debes hacer algo, es decir, no solo debes sentir algo sino expresarlo en acción, o, para decirlo psicológicamente, no solo debes recibir un impulso, debes reaccionar a él. La palabra para rito, dromenon, "cosa hecha", surgió, por supuesto, no de ningún análisis psicológico, sino del simple hecho de que los ritos entre los griegos primitivos eran cosas hechas, danzas miméticas y similares. Es un hecho de capital importancia que su palabra para representación teatral, drama, es prima propia de su palabra para rito, dromenón; drama también significa "cosa hecha". El instinto lingüístico griego apuntaba claramente al hecho de que el arte y el ritual están estrechamente relacionados. Sobre este hecho de importancia crucial para nuestro argumento volveremos más adelante. Pero desde el principio debe tenerse en cuenta que en estas dos palabras griegas, dromenon y drama, en su significado exacto, su relación y su distinción, tenemos la nota clave y la clave de toda nuestra discusión (Harrison, 2005, p. 36).

el primer peldaño en esta dinámica, el sentir es el segundo escalón, que conduce finalmente a la acción y finalmente a la representación artística. Considera que la percepción, no se convierte instantáneamente en acción, si no que la percepción se reprime y se convierte, ayudada por la emoción, en una representación consciente, así Harrison concluye de esta manera:

> Ahora bien, nos dicen los psicólogos, precisamente en este intervalo, en este espacio entre la percepción y la reacción, en esta parada momentánea, se construye toda nuestra vida mental, nuestras imágenes, nuestras ideas, nuestra conciencia y, seguramente, nuestra religión y nuestro arte. Si el ciclo de conocer, sentir, actuar se cumpliera instantáneamente, es decir, si fuéramos una masa de instintos bien construidos, difícilmente tendríamos dromena, y ciertamente nunca debemos pasar de la dromena al drama. El arte y la religión, aunque quizás no sean del todo rituales, surgen del ciclo incompleto, del deseo insatisfecho, de la percepción y la emoción que de algún modo no han encontrado una salida inmediata en la acción práctica. Cuando lleguemos más tarde a establecer la línea divisoria entre el arte y el ritual, encontraremos que este hecho es cardinal (Harrison, 2005:41).

Harrison nota como la percepción no construye una representación mecánica inmediata de aquello percibido, la representación exige primero una interpretación consciente una resignificación de la realidad. Harrison considera que la representación repetida del ritual origina finalmente un tipo de abstracción, que colabora entre la transición del ritual al arte. Da como ejemplo de este proceso los rituales de caza[230] lo cual es de particular interés para mi tema, pues las danzas de la cacería del hombre-jaguar son sumamente representadas en las pinturas de los artistas locales de Guerrero. Harrison considera que en la recreación de estas danzas reside el germen del ritual donde se entrelazan los elementos del saber y el sentir:

[230]Harrison describe así las danzas: "En estos dos tipos de danzas, la que conmemora *representando* y la que anticipa *prepresentando*, Platón habría visto el elemento de imitación, lo que los griegos llamaban *mimesis*, que como vimos él creía que era la fuente y esencia misma de todo arte. En cierto sentido, habría tenido razón. *La danza conmemorativa representa* especialmente; reproduce la cacería o batalla pasada; pero si analizamos un poco más de cerca, vemos que no es por copiar la batalla real en sí, sino por la *emoción que se siente sobre la batalla*. Esto lo desean revivir. El elemento emocional se ve aún más claramente en el *frente de la danza.* -hecho con propósitos mágicos. El éxito en la guerra o en la caza es anhelado intensamente. La cacería o la batalla no pueden tener lugar en este momento, por lo que el ciclo no puede completarse. El deseo no puede encontrar expresión en el acto real; crece y se acumula por inhibición, hasta que al fin los nervios y músculos exasperados ya no pueden soportarlo más; estalla en una acción anticipatoria mimética. Pero, y este es el punto importante, la acción es mimética, no de lo que ves hecho por otro; sino de lo que deseas hacer tú mismo. Se instaura el hábito de esta *mímesis de la cosa deseada y comienza el ritual.* El ritual, entonces, imita, pero para un fin emocional, no del todo práctico (Harrison, 2005, p. 43).

> Es además obvio que tales danzas, cuando se convierten en ritos reales, tienden a realizarse en momentos fijos. Ahora tenemos que considerar cuándo y por qué. El elemento de fijeza y repetición regular en los ritos nunca se enfatizará lo suficiente. Es un factor de suma importancia, esencial para el desarrollo del ritual al arte, del *dromenon* al drama (Harrison, 2005:49).

Las representaciones rituales de la danza tienen como base formas emocionales o *pathosformel*, que representan ciclos cosmológicos de la naturaleza vinculados a emociones humanas primarias que, como veremos más adelante, siguiendo a Aby Warburg, pueden permanecer vivas más allá del rito original. El arte y el ritual tienen en común que son maneras distintas de expresar las emociones humanas de una manera abstracta. Harrrison da ejemplos de cómo en la Grecia antigua el ritual gradualmente se convirtió en arte, el *dromenon s*e convirtió en el drama y el drama finalmente en el teatro. Harrison aclara que no siempre todo ritual se convierte en arte, pues es necesario un proceso voluntario de materializar la emoción ritual a través del arte. Harrison afirma que es en el drama teatral de la religión de Dionisio, donde se puede rastrear los pasos graduales que llevan el ritual a las formas de arte de la sociedad occidental. Del ritual antiguo derivan incluso las imágenes de la escultura griega, paradigma actual del arte clásico, las imágenes escultóricas son representaciones de dioses representados durante los rituales, así lo expresa Harrison:

> Y por último, como ya se ha visto, el dios, la primera obra de arte, la cosa invisible, imaginada a partir del ritual de la danza, es devuelta al mundo visible y fijada en el espacio. ¿Podemos asombrarnos de que un escritor clásico debería decir "las estatuas de los artesanos de los tiempos antiguos son las reliquias de la danza antigua"? Eso es exactamente lo que son, ritos atrapados, fijados y congelados. “Dibujar”, dice un moderno crítico, “es en el fondo, como todas las artes, una especie de gesto, un modo de bailar sobre el papel”. La escultura, el dibujo, todas las artes excepto la música es imitativas; así era la danza de la que surgieron. Pero la imitación no lo es todo, ni siquiera lo primero. “La danza puede ser mimética; pero la belleza y el brío de la actuación, no la cercanía de la imitación impresiona; y las dóciles adiciones de verdad estorbarán y no convencerán. La danza debe dominar la pantomima”. El arte, es decir, domina gradualmente al mero ritual (Harrison, 2005:197).

Harrison pone atención al desenvolvimiento de los rituales dionisíacos del teatro griego poniendo énfasis en la importancia de la emoción en el ritual, y cómo este se solidifica en diversas formas de arte, teatro, música, pintura, escultura etc. El arte es en muchos sentidos un rito atrapado. Estos ritos “congelados” o “petrificados” son objeto del interés de historiadores del arte como Aby

Warburg que prestó además especial atención, a las artes consideradas "menores", como la cerámica que representaban escenas mitológicas y rituales, Aby Warburg utilizó el concepto de *pathosformel* (que detallaré más adelante) para estudiar la forma emocional encapsulada en el arte. Warburg veía posible que la interpretación de estas formas emocionales venía dada no tanto por un código racional, sino por un proceso de interpretación casi inconsciente, de una naturaleza asociativa, a través de la empatía como proceso ligado a la percepción.

3.1 Origen histórico de los imaginarios sociales en Guerrero: el símbolo del jaguar, una posible influencia africana del culto del leopardo

La *etnoestética,* entendida como la percepción y sensibilidad de un grupo étnico específico y su objetivación en formas, objetos y acciones, es un hecho singular que da origen a multitud de prácticas y símbolos culturales. A través de lo estético los pueblos hacen visibles sus imaginarios, los hacen tangibles, los convierten en "reales", corpóreos. La estética como elemento diferenciador de la cultura es, sin duda, un factor muy importante en la cohesión identitaria de los pueblos y una de las formas de ejercer una autonomía simbólica. La persistencia de ciertas prácticas constituye una forma de resistencia ante una cultura dominante al transmitir valores culturales propios a las nuevas generaciones. En este capítulo me dedico a analizar dos símbolos presentes en multitud de diseños artesanales y artísticos contemporáneos del Estado de Guerrero, el del "hombre-Jaguar" y el de los Tlacololeros (*Imagen 33*).



Imagen 33: Tlacololeros de Tecoanapa Guerrero. Foto: (Facebook Cultura Guerrerense).

Imágenes que aparecen repetidamente en diversos rituales y danzas guerrerenses. Analizar los símbolos permite contextualizar las obras artísticas de los creadores guerrerenses indígenas y afrodescendientes, ya que la imagen del jaguar es omnipresente en el arte local. Para ello parto desde una perspectiva histórica multicultural, siguiendo las propuestas de Yuri Lotman de intercambio semiótico.

La cultura del presente sería el resultado de un encuentro de semio-esferas de sentido, provenientes de las diversas culturas indígenas y de la diversidad de pueblos africanos traídos durante la colonia, más la suma de los diversos componentes europeos (pues tampoco eran un bloque homogéneo, sino que incluían descendientes de judíos, canarios, vascos, etc.) e incluso de la presencia asiática de chinos, filipinos, japoneses etc., debida a la ruta de comercio de la Nao de China, el comercio de la Nueva España también permitía contactos con Sudamérica, del actual Chile y Perú. Contrario a la perspectiva multicultural que propongo, es lugar común, al analizar los símbolos de comunidades indígenas, recurrir únicamente al pasado mesoamericano como forma "infalible", de encontrar significaciones.

Se considera erróneamente que los pueblos originarios durante la Colonia y la etapa contemporánea estuvieron libres y aislados de otras influencias culturales. En el caso que observó este asunto es aún más evidente, la mayor parte de las interpretaciones académicas, de las manifestaciones estéticas donde aparece el hombre-Jaguar, presentes en la ritualidad, las danzas, máscara, etc., se remontan a un origen en un mítico y lejano pasado "Olmeca" que se ha transmitido de manera casi ininterrumpida hasta el presente. Diversos investigadores de la estética indígena han contribuido a consolidar este mito, el historiador Fernando de Horcasitas, el cual analizó "las danzas de tigres o tecuanes" existentes en el presente en diversas partes del país, propuso como "única" posibilidad como origen de la cadena semiótica de significado de las danzas "el lejano pasado olmeca", siguiendo el eco de la naciente arqueología de corte nacionalista, que pretendía construir una identidad nacional basada únicamente en lo indígena, Horcasitas considera finalmente su propia afirmación como exagerada considerando como antecedente más plausible a los "caballeros tigre" o "guerreros jaguar" de los mexicas vinculados más de cerca con los grupos nahuas de Guerrero. Sin embargo, Horcasitas no ve otro origen o influencia posible más allá de lo indígena, descartando la influencia de otras culturas en la creación de tales prácticas, tal vez por no tener a la mano ninguna otra evidencia documental que lo comprobara. Otros investigadores de la estética indígena

contemporánea[231] en el caso de las máscaras de Guerrero y otras latitudes de México, como Markman, con su libro *Masks of the Spirit: Image and Metaphor in Mesoamérica* (1989) contribuyeron a alimentar el mito del origen olmeca de las máscaras de hombre-Jaguar:

> Uno solo puede concluir de toda esta evidencia que el imitador contemporáneo disfrazado o enmascarado de jaguar tiene una larga historia, remontándose por lo menos tres mil años a los olmecas. Además de rastrear el desarrollo de las características de la máscara y el disfraz, también podemos comprobar que los significados simbólicos asociados con ese disfraz metafórico se han mantenido constantes. Estos "jaguares" contemporáneos aún se ocupan de mantener, a través del sacrificio ritual, el orden que garantiza la llegada de las lluvias en los momentos y cantidades adecuados; todavía están involucrados, al menos en Zinacantán, con la simbolización de la base divina del gobierno; y todavía están fundamentalmente involucrados en simbolizar la oposición entre naturaleza y cultura y la necesidad de que el hombre resuelva esa oposición para crear y mantener una cultura dentro de la cual pueda existir una vida humana plena. Tales realizaciones no solo nos ayudan a comprender el papel vital que ha jugado y sigue jugando la metáfora de la máscara en el pensamiento indígena mesoamericano, sino que también nos permiten ver tanto la continuidad de ese pensamiento como, igualmente importante, su complejidad y sofisticación continuas (Markman, 1989:79).

Como podemos ver en la cita anterior, la idea de una continuidad cerrada del pensamiento indígena impide observar las influencias culturales diversas que hubo durante la colonia. Un trabajo muy reciente y que ha tenido gran difusión es el trabajo del historiador Óscar Cortés Palma, quien analiza la danza de los tecuanes en distintas partes de México cuestionando la visión de la continuidad histórica ininterrumpida desde tiempos prehispánicos hasta el presente que se ha hecho dominante en la academia. Cortés Palma propone que las prácticas actuales, si bien pueden tener influencias precoloniales y coloniales, se constituyeron finalmente en su forma actual tan tardíamente como después de la independencia de México, pues solo hasta entonces aparecen tales

[231]Las explicaciones divulgadas por la arqueología contribuyeron a este mito, un ejemplo de la retórica del origen olmeca de las prácticas actuales es el texto de García Sáinz, Georgina*: El jaguar, dios y origen de nuestra raza indígena* donde afirma: "Pero, donde más se enseñorea este dios jaguar es en el actual estado de Guerrero. Aparecen en Chichihualco, en las misteriosas danzas que ahí se realizan. Son de admirar la máscara laqueada de Olinalá, los cascos tallados magistralmente en Teloloapan -donde están plasmados varios personajes, como en el teatro griego- y no se diga las danzas del jaguar de Chilapa. El jaguar, el bien y el mal, por ejemplo, son representados por un solo actor", Arqueología Mexicana núm. 72, pp. 17.
https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-jaguar-dios-y-origen-de-nuestra-raza-indigena

danzas en los registros históricos. Cortés Palma llama la atención sobre el hecho de que tales prácticas están extendidas, no sólo a lo largo de México sino en Centroamérica y Colombia llegando hasta Perú[232]. Sin embargo, en su trabajo se ignora la influencia que otras culturas como la africana pudieron tener sobre la configuración de estas prácticas, atribuyendo su origen únicamente a la cultura nahua del siglo XIX.

Debo confesar que en un inicio me vi en la tentación de incurrir en la práctica común de atribuir únicamente a la cultura indígena el origen de las danzas donde aparece el hombre- jaguar, una práctica dominante entre los investigadores actuales. Pensar en el símbolo del *tecuan* (Jaguar en náhuatl) presente en las danzas como únicamente proveniente de la observación de un animal americano, el jaguar o *Panthera onca* es lo más simple y sencillo. Los historiadores y antropólogos consideraron que el símbolo del jaguar no tenía similitud con otros animales sagrados de otras culturas llegadas a América (asunto que demostraré fue erróneo) lo que parecía excluir otra interpretación posible, dejando solo las culturas locales como fuente semántica. La iconografía prehispánica parecía dar la razón a este hecho. Pero incluso el afirmar que el jaguar es un símbolo únicamente representado en la zona delimitada como Mesoamérica es una reducción simplista. La representación del jaguar con múltiples variaciones aparece por distintas regiones y culturas del continente en distintas épocas, aparece donde la especie está físicamente presente, Centroamérica, Sudamérica[233] etc. Sin duda lo más evidente y sencillo, es suponer que, al ser un símbolo presente en gran parte del continente, pensar que las representaciones actuales derivan de una cadena semiótica de origen exclusivamente indígena y local. Sin embargo, un hecho fortuito e inesperado rompió en mí esta idea monológica.

Encontré por casualidad, una colección de fotografías de una danza ritual del leopardo del pueblo Senufo en Costa de Marfil en África Occidental, con características formales muy similares a las danzas de jaguar presentes en diversas partes de México, lo que me llevó a plantear ¿Hay una

[232]Existe una danza en Perú de una similitud asombrosa con los Tlacololeros de Guerrero la danza de los Huacones, curiosamente ambos defienden un origen ancestral milenario y no aceptan influencias externas, aunque por sus elementos ambas parecen ser creadas a partir de la colonia.

[233]En las culturas más antiguas del continente en Sudamérica ya aparecen representaciones del jaguar como parte de las creencias, sin duda en la cosmovisión indígena fue durante miles de años una figura crucial.

posible influencia africana del culto del leopardo, en las danzas y rituales donde aparece el jaguar en México? ¿Cómo es esto posible?

Comencé buscando datos históricos que pudieran confirmar o descartar mi sospecha. El origen de los pueblos africanos (*Imagen 34*) traídos a América era diverso y como evidencia primera, encontré que en todos ellos existen tradiciones relacionadas con el leopardo y el guepardo. Primeramente, observé el culto del leopardo entre los senufos pertenecientes al grupo Mandinga.

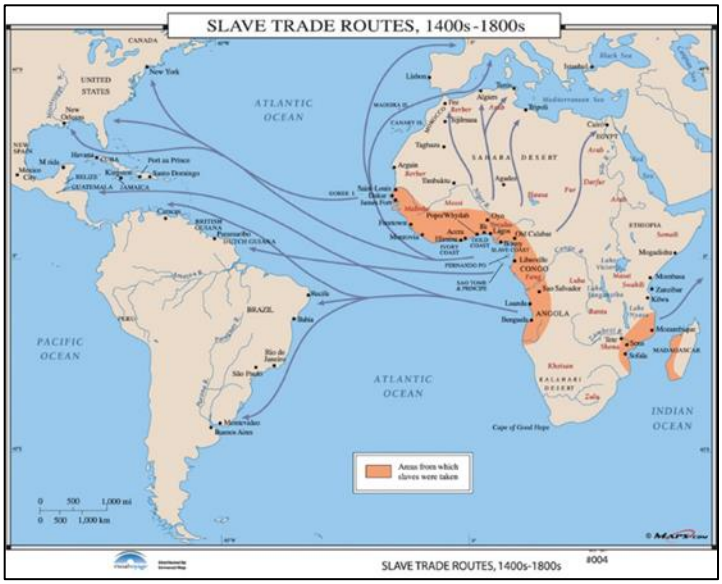


Imagen 34: Rutas de trata de personas esclavizadas. Slave Trade Routes Foto: (U.S. History Wall Maps).

Aguirre Beltrán concluye en su texto *La población negra de México* la presencia y la importancia en la colonia de la población esclavizada de la etnia Mandinga, que incluye entre sus subgrupos a los Bambara y a los Senufo provenientes de África occidental. Aguirre Beltrán expresa sobre su presencia:

> De estos negros los que forman el gran grupo *Mande* fueron sin duda los que mayor influencia ejercieron en México, durante toda la centuria del XVI. Entraron bajo la denominación general de *Mandingos* y dejaron como recuerdo de su presencia en la Nueva España una cantidad de accidentes geográficos que llevan su nombre y la supervivencia del gentilicio como popular designación del demonio**.** No es posible aceptar, como pretende Wiener, una influencia mandinga en el idioma náhuatl precortesiano, ya que no se ha demostrado la existencia de un contacto entre el África y América previo a su descubrimiento**;** en cambio es fácil comprobar en los archivos coloniales el papel

> que jugaron en la integración de los patrones de cultura de la Colonia y la persistencia de su influjo será seguramente reconocida cuando se emprendan las etnográficas que demandan los grupos negros que aún subsisten en México. La importancia de los *mandingas* nos lleva a dedicarles nuestra particular atención (Aguirre Beltrán, 1981:107).

Aguirre Beltrán conoce las hipótesis fantásticas de Wiener, afirmando que los olmecas eran negros africanos (este supuesto impacto mucho en el imaginario popular del arte actual, muchos artistas y artesanos actuales que reivindican esta conexión de lo negro con lo olmeca). Aguirre Beltrán rechaza tajantemente esta afirmación, diciendo que no hay evidencia de ello y, en cambio, es más fácil probar que muchos de los elementos africanos presentes en las culturas indígenas actuales son de evidente origen colonial, debido a la gran cantidad de población negra traída como mano de obra esclava.

Al respecto del pueblo *Senufo* (*Imagen 35*). Aguirre Beltrán documenta con claridad la presencia en la Nueva España de los pueblos Banda o Nafana:



Imagen 35: *Zona de distribución actual del pueblo Senufo en costa de marfil en África occidental. Imagen (https://es.wikipedia.org/wiki/Senufo#/media/Archivo:Senufo_languages).*

> La gran familia Senufo, que ocupa parte de la frontera entre la Costa de Marfil francesa y la Costa de Oro inglesa, pero cuyo foco principal se encuentra más al norte, dio también su contribución al tráfico de esclavos. Una de sus tribus, los negros llamados Banda, que Delafosse identifica con los Nafana y que se encuentran situados en el círculo de Bondoukou, fueron conocidos en México en la misma

época que las dos tribus anteriores, e introducidos por los mismos tratantes (Aguirre Beltran, 1981:112).

Aguirre Beltrán considera el grupo mandinga como uno de los más influyentes en la entonces Nueva España, y pronostica que, en el futuro, con la ampliación del conocimiento etnográfico de la población afrodescendiente, se encontraran evidencias claras de su influencia cultural en el México contemporáneo, aspecto que he empezado a constatar, al encontrar similitud de los rituales de leopardo *Senufo,* con las danzas de tigre en Guerrero. Además de la búsqueda en fuentes históricas y trabajos antropológicos, sobre las comunidades africanas, un método fundamental que utilicé para comprobar la influencia del culto del leopardo africano es el análisis *etnoestético* comparativo de las danzas y de las máscaras, así como de la performatividad es decir (las acciones que los personajes realizan) utilizando materiales audiovisuales (videos) que antropólogos y habitantes nativos de las regiones generan.

Parto en mi análisis de la idea que la cultura es un conjunto de textos como propusiera Cliford Geertz o más correctamente un conjunto de "etnotextos" concepto acuñado por el investigador Hugo Niño, término del cual expresa: "También, como performance, el etno-texto implica un alto grado de ritualización, tanto en el plano de su adquisición-transmisión, como en el de la interpretación se aparta de la idea occidental de literatura. No se muestra como un texto de lo imaginado como artificio, sino de lo conocido. Su estética no es exclusivamente verbal, sino total" (Niño, 1998:113). Es importante remarcar que los rituales y las danzas que analizó en Guerrero en donde se encuentra el personaje del jaguar, son un etno-texto fundamental, que ha influido en otras cadenas de semiosis, incluyendo el arte contemporáneo. Sin embargo, la interpretación de las cadenas de significado de una manera monológica, monocultural, centrada en un pasado mesoamericano lejano, ha llevado a un callejón sin salida a la retórica académica, que se ha vulgarizado aún más con la difusión por parte de la prensa, que repite estos tópicos de manera indiscriminada, creando un discurso que ha permeado incluso a las comunidades, donde aún continúan estas tradiciones, borrando en cierta medida la posibilidad de otra posible interpretación.

Comparar las manifestaciones estéticas actuales de Guerrero y México con las africanas, me llevó a coincidir con los planteamientos históricos de Aguirre Beltrán, que marcaba puntos muy concretos del origen de la población africana presente en México (en el presente se han ampliado las fuentes de los orígenes, al documentarse, también la influencia de personas de África oriental

como Mozambique, sobre todo en Guerrero)[234]. Fue muy importante para este trabajo el análisis de imágenes y videos que permite la tecnología actual, que permite reconocer patrones de formas y relación de términos lingüísticos mediante algoritmos de búsqueda, lo que permite establecer asociaciones de una manera más acelerada, esta metodología permite borrar también las limitaciones geográficas, permitiendo observar diligentemente prácticas etnoestéticas realizadas en otro continente o en la misma entidad pero que ocurren de manera simultánea. La composición de la población del Estado de Guerrero es la que tiene mayor presencia afrodescendiente en México, según el censo del INEGI del 2020, en México viven 2,576,213 personas que se reconocen como afromexicanas y representan el 2 % de la población total del país. Poco más del 50 % de la población afromexicana se concentra en seis entidades. 303,923 afromexicanos viven en Guerrero, (INEGI 2020). Ya se ha trabajado en gran medida por distintos investigadores la influencia africana en la cultura Guerrerense, pero se ha circunscrito esta influencia a la zona de la Costa de Guerrero y generalmente se considera a la danza de los diablos como el único elemento más visible.

Las danzas y rituales donde está presenté el personaje del "hombre-jaguar" los investigadores las veían libres, de otras influencias culturales, dichas danzas, siempre se consideraron de total origen indígena. Sin embargo, gradualmente durante el proceso de investigación fui encontrando más y más evidencias de que el africano, trajo un culto del leopardo y el guepardo, similar en algunos aspectos al culto al jaguar que existió en Mesoamérica, lo que permitió que estas creencias se unieran en una sola, y que esté presente su influencia el día de hoy en la ritualidad y en las danzas tanto de comunidades indígenas como mestizas y afrodescendientes de Guerrero y tal vez en otras partes de México y América.

La evidencia más viva y contemporánea sobre el culto relacionado con el leopardo africano en América está en las sociedades cubanas Abakuá, de origen nigeriano relacionado con la cultura *Ekpe* proveniente de la zona limítrofe con Nigeria y Camerún, también los yorubas y la religión de Palo de Monte actuales en Cuba tienen ciertas deidades relacionadas con el leopardo. Un testimonio clave para probar estos son los videos de las celebraciones de iniciación que se hacen en Costa de Marfil, en la región de Zoukougbeu, donde después de un ritual de paso a la edad adulta, personas vestidas de leopardo caminan en el poblado imitando el andar del animal, atrapando

[234]La doctora Alejandra Cárdenas, documenta la presencia de negros denominados "cafres" llegados al puerto de Acapulco provenientes del puerto de Mozimba en Mozambique en África oriental que era parte de la trata indica.

espectadores simulando que los atacan, trepan árboles y casas, hasta llegar finalmente a un árbol de tamarindo (árbol presente en Guerrero y de origen africano) donde finalmente simula caer y ser atrapado, los que lo persiguen realizan la pantomima de darle caza y fingen destazarlo con un cuchillo y repartir su carne . Es de notar que la dinámica es idéntica a la que se realiza con las danzas donde aparece el "tigre" los *Tlaminques* en la población afrodescendiente de la Costa de Guerrero y otras regiones de la entidad. Antes de mostrar más pruebas de la influencia africana, revisaré rápidamente las explicaciones mesoamericanistas que se han hecho dominantes.

	Prácticas etnoestéticas donde aparece el hombre jaguar en el Estado de Guerrero	
Danza o ritual:	**Ubicación actual:**	**Tipo de población:**
Danza de los tlaminques	Costa Chica, Montaña.	Afrodescendiente e indígena.
Pelea de tecuanes	Zitlala, Acatlán, Chilpancingo.	Indígena (nahua) y mestiza.
Danza de Tlacololeros	Chilpancingo, Mochitlán, Chichihualco, zona Centro, Norte, Montaña, Tecoanapa, etc.	Indígena y afrodescendiente, Mestiza.
Danza del toro de petate	Costa Chica, Ometepec, Azoyú,	Afrodescendiente, indígena, mestiza.
Ritualidad de petición de lluvias	Apango, Zitlala, Acatlán.	Indígena (nahua)

Tabla 1: Prácticas etnoestéticas donde aparece el hombre jaguar en el Estado de Guerrero.

Antes de entrar en asuntos históricos, quiero valorar la importancia de que aún existan avistamientos del Jaguar (*Panthera onca*) en Guerrero (*Imagen 36*).



Imagen 36: Avistamiento de un jaguar en Guerrero foto: (El Sur periódico de Guerrero 22 de diciembre 2017).

Avistamientos que contribuyen a que el imaginario actual se siga construyendo sobre las observaciones esporádicas del animal "real" hay avistamientos en zonas rurales. El jaguar es un animal cuyos hábitos eluden el contacto humano, los registros recientes confirmados en Guerrero, han sido desde un proyecto implementado por biólogos para colaborar en su conservación, las fotos del Jaguar se han realizado colocando cámaras especiales, el proyecto incluye, además, un acercamiento cultural de concientización mediante murales y grafitis.

Además de la confirmada presencia del jaguar, existen numerosos vestigios arqueológicos en la entidad que lo representan, sobre todo, de la cultura olmeca, existen también códices nahuas coloniales del siglo XVII de guerreros jaguares o escudos heráldicos donde aparecen jaguares enfrentados como en los lienzos de Chiepetlán[235]. Sin embargo, considero que existe un sesgo étnico al explicar la ritualidad, las danzas y los objetos rituales de los pueblos actuales como si fueran el resultado de comunidades cerradas en el tiempo, aisladas de otros contactos culturales. El mayor peso interpretativo en este sentido deriva de la tradición arqueológica, que con justa razón remonta el desarrollo de las culturas mesoamericanas prehispánicas al origen olmeca. Que estos símbolos se transmitieron (con ciertos cambios) hasta la cultura nahua precortesiana por lo menos, esto es por el momento es innegable. No estoy negando el papel de la cultura indígena en la construcción de este símbolo contemporáneo. Mi cuestionamiento es de la interpretación que se hace de manifestaciones estéticas relacionadas con el *hombre-jaguar* que surgen realmente en su forma actual en el periodo colonial. El historiador Óscar Cortés Palma[236] también coincide en debatir la supuesta continuidad olmeca, él considera que la danza es una creación indígena nahua del siglo XIX. Por otra parte, considero que las danzas actuales son de un carácter híbrido multicultural, no solamente indígena, sino resultado de la interacción, con pueblos africanos diversos durante la etapa colonial y de algunos otros elementos de la cultura europea como el cristianismo y tal vez de otros elementos menores de otras latitudes como Asia e India. Antes de presentar más evidencias en torno a la influencia decisiva de las culturas africanas, presentaré muy someramente la perspectiva mesoamericana al respecto. Miguel Covarrubias, arqueólogo

[235]Véase el trabajo de Gerardo Gutiérrez sobre los lienzos de Chiepetlán.

[236]Véase los Textos de Óscar Cortés Palma La Danza de los Tecuanes. Palma, Ó. C. (2022). *Tecuán. Danza comedia teatro del siglo XIX*. INPI MORELOS Quadrivium Editores.

diseñador y dibujante es uno de los primeros, en hacer notar esta obsesión por los felinos en la cultura Olmeca:

> Vemos que ya no habla de tigres sino de jaguares. De hecho, cree que la deidad jaguar predomina en su arte dotando de un halo de numinosidad incluso a las figuras humanas: existen «jaguares antropomorfos en actitudes medio humanas, medio felinas, con los adornos y la vestimenta ceremonial de los hombres. Hasta en las figurillas claramente humanas hay rasgos felinos inconfundibles en la cabeza y en la expresión». Y vuelve a defender, como había hecho antes, el carácter religioso de su «obsesión felina». Describe así uno de estos dioses: «tiene las cejas o arcos superciliares en forma de placas, frecuentemente almenadas y con el entrecejo adusto. Tiene los ojos huecos, vacíos, la nariz chata de felino y la boca abierta desdentada con la encía visible.» Interpreta esta falta de dientes de dos maneras: «o se trata de una cara de jaguar desollada para usarse como máscara, o es la representación de un cachorro jaguar» (Covarrubias, 1946a: 166-167). Para Covarrubias al observar el llanto de un niño estaríamos viendo la reproducción de una típica boca olmeca (Sánchez, 2021).

Como ya mencioné Covarrubias se hizo famoso por su hipótesis de la continuidad que trató de demostrar que la iconografía Olmeca del jaguar (*Imagen 37*) derivó finalmente en la iconografía de los dioses de la lluvia del posclásico como Tlaloc (*Imagen 38*) (asunto que la mayoría de los arqueólogos están de acuerdo).



Figure 2.1
Transformation figurines from the collection of Dumbarton Oaks, Washington, D.C. (a) PC.B.603; (b) PC.B.008; (c) PC.B.009. (Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington, D.C.)

Imagen 37: La importancia del jaguar en la cultura olmeca es inegable, en la imagen un hombre jaguar en proceso de transformacion. Foto: (Dumbarton Oaks. Washintong).

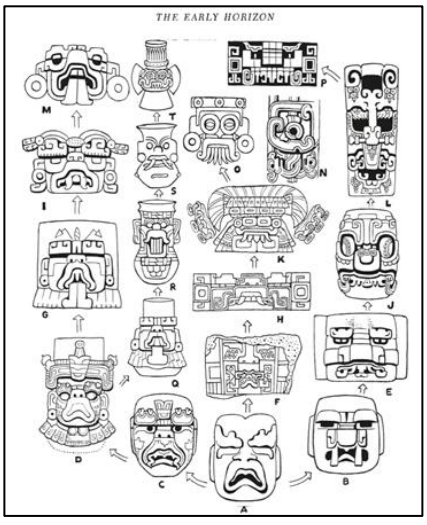


Imagen 38: Esquema de Miguel Covarrubias sobre la evolución del símbolo del felino olmeca a Tlaloc. Foto: (Revista de arqueología Mexicana).

Esta afirmación lleva a pensar que los ritos de petición de lluvias actuales indígenas, donde pelean hombres-jaguares, son una herencia ininterrumpida desde los Olmecas al presente. Esta hipótesis de la continuidad la trató de aplicar Francisco Horcasitas para explicar el origen de la danza de los tecuanes:

> Todo indica que la Danza del Tigre tiene raíces prehispánicas. No posee ningún antecedente europeo y las referencias a ritos y danzas conectadas con el tigre que aparecen en las crónicas novohispanas —por escasas y vagas que sean— la sitúan definitivamente en el mundo del México indígena. No tiene la menor traza de haber surgido del teatro evangelizador de los misioneros y en el texto que veremos más adelante no hay invocaciones de Dios ni de la Virgen ni de los santos ni otras referencias cristianas. La única excepción es la última escena en que se persignan los danzantes. Al tratarse de una "danza del tigre" nativa se puede pensar en la cultura de los tenocelome o "bocas de tigre", la tres veces milenaria civilización olmeca cuyas manifestaciones más antiguas se hallan en La Venta, Tabasco y en el sur de Veracruz. Esta cultura preclásica (ca. 1000 a.C. a ca. 300 d.C.) utilizó rasgos del jaguar en una gran parte de sus elementos artísticos. Se ha supuesto que la importancia de este felino se debe a razones totémicas basadas en un mito primitivo que hacía descender a ese grupo de la unión entre un tigre y una mujer (Horcasitas, 1980:252).

Esta explicación de Horcasitas se hizo dominante en la academia entre antropólogos e historiadores y se ha repetido incesantemente hasta el presente, sin cuestionar cómo fue posible que haya sobrevivido una tradición miles de años y sobre todo resistir en la etapa colonial a la censura de la inquisición, que prohibía toda expresión que considera pagana. De pronto olvidan los investigadores actuales que no existió durante la etapa Colonial, libertad para los pueblos indígenas de continuar abiertamente sus tradiciones y danzas. La Inquisición se encargó de limitar tanto del lado indígena, como del lado afrodescendiente las manifestaciones públicas, por ejemplo, el toque de tambores de manera pública fue penados con la amputación de ambas manos. Poco conocemos de las danzas coloniales donde aparece un hombre-jaguar, por ello es de gran interés la transcripción que hace Carlos Navarrete de un documento de la Inquisición, donde se prohíbe una danza ritual donde aparecen indígenas del pueblo de Tamulte en Tabasco vestidos de tigres. Comparto el fragmento con la ortografía original a pesar de su extensión por considerarlo de gran interés:

> En el pueblo de Tamulte desta Provincia de Tabasco, en los siete dias del mes de junio de mil y seiscientos y treinta y uno, yo el Religioso encargado del culto en este pueblo, notifiqué a los naturales y a dos autoridades del pueblo de Sabana que también corre a mi cargo y cuidado, la disposición recibida... (párrafo tachado e ilegible) ... (el) cual dijo: que estando presto a acatar y cumplir los mandatos de la Santa Inquisición; que en estos se prohibe todo baile que tenga y encubra idolatrías y toda clase de ofensas contra nuestra Religión y se haga vigilancia dellos; en vista de los informes que le han llegado sobre la forma en que se lleva el baile que llaman del tigre, donde se disfrasan de dicho animal y danzando hacen toda clase de actos contra nuestra Fe; que tuvo informes de que en dicha representación los tigres simulan pelear contra un indio que viste de guerrero, al que amarran y simulan sacrificar en una cueva que llaman Cantepec, donde hacen música y gritan y beben fermentos que los dejan en estado lastimoso hasta caer rendidos; y como sabe de buenos informes que en lugar del indio sacrifican gallinas, que es lo mismo, pues es mal arraigado en las viejas costumbres gentiles de sus antepasados(…) (Fray Sebastián Villela) (La ortografía es la original) (Navarrete, 1971).

En el anterior testimonio vemos que existía un ceremonial donde indígenas disfrazados de jaguar (llamado tigre por los españoles) realizaban una ofrenda ritual. No se puede saber por la descripción si el ritual descrito en ese momento era todavía totalmente indígena. Es de notar que las gallinas que aparecen como ofrenda en el ritual son aves que introdujeron los españoles en América y que sustituyeron a las aves nativas (como los guajolotes), que usaban en sacrificios lo indígenas, por otra parte, los africanos acostumbraban el degollamiento ritual de gallinas como ofrenda a sus deidades, este tipo de acciones aún existen en el presente en el culto a los Orishas entre los Yoruba en Cuba por parte de los sacerdotes o *Babalawo*. Aun así, no se puede afirmar en este pasaje que ya exista un mestizaje con las formas de ritualidad africanas. El hecho es que después de 1631, como consta en el texto, se prohíben todo tipo de danzas donde apareciera un "tigre". Por lo que si algunos elementos del culto indígena o africano[237] persistieron, debió ser en la clandestinidad casi

[237]Marco Polo Hernández Cuevas en su texto: "África en el carnaval mexicano" describe los castigos coloniales contra la participación en danzas y el uso de máscaras: "El decreto de 1731 contra el uso de máscaras y el disfrazarse de mujeres los hombres y viceversa por cualquier razón en cualquier lugar con penas irremisibles acordes con la posición socioeconómica del infractor, la cual en aquella época estaba dictada por su casta, contiene la llave para un acercamiento a los hechos. Según la ley, el peor castigo estaba reservado para la gente considerada "de color quebrado". Es más: en el caso de estas personas ni siquiera era específica, dando así un cheque en blanco al acusador. La letra de la ley amenazaba con doscientos latigazos y dos años de prisión a los españoles que no pudieran confirmar ser hidalgos. Para los hidalgos el castigo era de seis años de prisión; y para los de color quebrado (o sea, los hijos de nadie) la pena era doscientos latigazos, seis años de trabajos forzados y "las demás que convengan y fuera apropiado, según las circunstancias" (Como sea de aquí se desprende que la justicia, además de no ser ciega, estaba siendo aplicada con especial rigor contra los más vulnerables de acuerdo con la jerarquía española. Es evidente que el discurso de la gente

total, realizando los rituales alejados de la vista de las autoridades eclesiásticas. En el mismo texto, vemos los duros castigos a los que era sometida la población que persistía en realizar la ritualidad, tal penalidad debió surtir efecto, pues es de notar que solo vuelve aparecer un registro de la danza de un hombre jaguar hasta 1826, poco después de consumada la independencia de México, solo hasta entonces aparece en una danza de un carnaval de Palenque en el actual Estado de Chiapas (imagen), un personaje llamado "atigrado" con una piel de jaguar en la espalda, el cuerpo pintado con manchas y un sombrero que recuerda al de los jerarcas africanos, junto a otro personaje denominado "empetatado" que es similar a los Tlacololeros actuales de Guerrero (*Imagen 41*), vestido de tela de fibra, mascara negra, chicote y sombrero. Estas danzas aparecieron públicamente solo cuando ya habían perdido casi por completo el poder las autoridades religiosas católicas.

En la danza de atigrados de Palenque de 1826 puede verse una probable influencia africana del culto al leopardo, aunque la retórica académica con (el etnocentrismo que le caracteriza) considera que es una danza totalmente de origen maya, sin tener alguna otra influencia. He encontrado una similitud asombrosa con la danza del carnaval del atigrado de Palenque, con un ritual fúnebre que se realiza en el presente en Nigeria (danza que en África también fue clandestina durante el periodo colonial), relacionada con la sociedad del leopardo *Ekpe (Imagen 39)*, (que es el origen de la sociedad *Abakuá* cubana).



Imagen 39: Procesión de funeral de un hombre leopardo en Camerún África. Foto:

de color quebrado había capturado la atención de las autoridades al punto de obligarlos a utilizar sus instituciones de control social para tratar de poner fin a la situación. Los blancos se hallaban trastornados por el comportamiento público de los de color quebrado. Y para comprender la perturbación de los blancos, que permite observar su pérdida de control directo de la situación y de sí mismos, es necesario recordar los números de la población y el parentesco de los pobladores". Cuevas, M. P. H. (2005). *África en el carnaval mexicano*. Plaza y Valdés. 35. Y 36

Donde un hombre viste una piel de leopardo y pintura corporal de manchas y asume una postura casi idéntica a los atigrados de Palenque y a la danza actual del *Pocho* en Tabasco (*Imagen 40*).



Imagen 40: Pérez Suárez T. (2003) Pochó una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco. Foto: (Revista Mexicana de arqueología).

Ciertos elementos de la ritualidad africana del culto del leopardo fueron adaptados a la ritualidad indígena del culto al jaguar, probablemente esto sucedió tan tardíamente como después de la Independencia de México, aunque el sincretismo con la interacción cercana de indígenas y africanos tenía para el siglo XIX ya más de 300 años. Presento algunas pruebas de la posible influencia africana en estas danzas y ritualidades del Estado de Guerrero. Es interesante señalar que existe un ceremonial actual en la comunidad Nahua de Apango[238] municipio de Tixtla, donde una persona que se disfraza de tigre (jaguar) asume la responsabilidad de participar en el ritual durante tres años, la comunidad le entrega un traje que es custodiado por la comunidad, vestido de Jaguar sube a la cima de un cerro donde se encuentra un templo cristiano, su función es sahumar rezar y ofrecer en sacrificio a guajolotes o gallinas, para pedir las lluvias, recordando en sus elementos al ritual prohibido en 1631 por la Inquisición.

[238]Entrevista al fotógrafo Víctor Cabrera Nahua de Apango que participa disfrazado de tigre en la ritualidad de su comunidad.

Un aspecto poco estudiado es el estudio de la influencia africana en la cultura de México y su impacto estético en las poblaciones indígenas que permanece en el presente visible sobre todo en las danzas. El obstáculo para ello ha venido de distintas vías, la actitud nacionalista de creer que todos los aspectos culturales actuales de los pueblos indígenas provienen siempre del mismo territorio, el negacionismo de que la cultura actual es el resultado de múltiples influencias, el poco conocimiento de la historia y cultura africanas de la mayoría de los sectores de historiadores y antropólogos Mexicanos, pues no existen en general en los planes de estudio de México un conocimiento del aporte africano en profundidad, y solo se enseña una visión mesoamericanista de la cultura, y por último el etnocentrismo y el racismo epistemológico que impiden reconocer el aporte africano a la cultura nacional. Por ello no es de extrañar que el aporte africano en México y en particular el reconocimiento de su influencia en las culturas indígenas haya sido casi totalmente invisibilizado. El caso de la danza de los Tlacololeros (una danza que representa a campesinos que siembran el tlacolol) (*Imagen 41*) es un ejemplo paradigmático los historiadores y antropólogos han propuesto el origen de la danza, como totalmente indígena, incluso llegando a la afirmación que (en mi parecer es exagerada) de un origen ancestral Olmeca.



Imagen 41: Tlacololeros que portan mascaras negras, Tecoanapa es una comunidad con presencia de población afrodescendiente. Foto: (Facebook).

Es innegable que la danza ha sido apropiada y recreada en parte por las comunidades indígenas, sobre todo nahuas y que en la actualidad representa efectivamente a los antepasados campesinos. Pero no existe un análisis o investigación más allá de los trabajos de Fernando Horcasitas, o del Antropólogo Samuel Villela que traten de demostrar mínimamente la supuesta conexión con la cultura Olmeca, básicamente la afirmación de que la danza de los Tlacololeros deriva de la cultura

Olmeca es parte del imaginario antropológico en México, que se ha decretado como verdadero y real sin haber evidencias, dicha afirmación se ha extendido a la cultura popular como un mito de origen. El único trabajo reciente con mayor profundidad como análisis comparativo y que cuestiona algunos de estos supuestos dominantes, como ya mencioné es el del historiador Óscar Cortés Palma, que sin duda aporta algunos elementos valiosos.

Mi planteamiento es que muchos símbolos y aspectos de la cultura africana llegaron durante la Colonia a la Nueva España con la trata de personas esclavizadas y dada la mezcla de la población africana con la indígena, los símbolos africanos fueron asimilados por coincidencias semánticas entre culturas, como el jaguar y el leopardo, hasta tomar la forma de las danzas actuales de tlacololeros y tecuanes las cuales considero son una creación conjunta afro indígena o indiano africana.

Analizo algunos elementos de origen africano, presente en la danza de los tlacololeros comenzando con el más evidente las máscaras de diversas regiones de la entidad como Chichihualco, Mochitlán, Zumpango, Tecoanapa, son todas negras (*Imagen 42*).



Imagen 42: Detalle de máscara negra de Tlacololero de Tecuanapa. Foto: (Facebook).

Nadie se ha detenido a preguntar: ¿Por qué en una danza de supuesto origen indígena todos los personajes son negros? Parece que casi nadie se lo ha preguntado y si lo han hecho han pensado que los afrodescendientes se apropiaron de este etnotexto de la cultura indígena, pues existe un sesgo ideológico en la academia que niega la posibilidad de los aportes de lo afro sobre lo indígena. Un ejemplo claro del negacionismo de la influencia de la cultura negra a la cultura nacional, son

los comentarios de Markman (1989) se esfuerzan por ver en la mascaras negras reminiscencias precolombinas, su opinión revela la idea continuidad de las máscaras de jaguar desde la cultura Olmeca que no ha sido cuestionada, pero su ceguera llega a tal punto, que incluso niega que la máscara tipo "negrito" es una máscara:

> Si bien la máscara del jaguar brinda la evidencia más completa, convincente y fascinante de la continuidad del uso de máscaras metafóricas desde la época precolombina hasta el presente, está lejos de ser el único ejemplo. Destacan otros dos tipos, aunque existen numerosas máscaras específicas con claras raíces precolombinas. Se reconoce ampliamente que las máscaras y la danza de los Viejitos, tal como existen en todo el Michoacán tarasco, tienen raíces anteriores a la Conquista en su simbolización de la relación entre la edad, o el final del ciclo de la vida, y el renacimiento de la juventud y el ritual tarasco también involucra a los Negritos, figuras con máscaras negras cuya historia, aunque claramente prehispánica en parte, es más difícil de rastrear. La dificultad de entender la máscara de Negrito se ve agravada por el hecho de que no es una máscara: hay figuras con máscaras negras en toda la Mesoamérica moderna, y las máscaras que usan son bastante diferentes entre sí. Hay dos máscaras tarascas que difieren tanto en apariencia como en función; los tejorones del carnaval mixteco usan pequeñas máscaras negras con rasgos negroides que muestran áreas blancas contrastantes de diseño llamativo, pero también hay máscaras de negrito bastante diferentes en Oaxaca. Entre los totonacas de Veracruz existe todavía otra variante, está involucrada en un drama agrícola que retrata el conflicto entre el negro con máscara negra y su jefe que usa una máscara idéntica que es blanca. Y hay una serie de otras variantes, así como Negritos sin máscara que usan disfraces elaborados. Si bien algunos de ellos seguramente tienen raíces precolombinas, es posible que otros no; su color común no es claramente ilustrativo de una herencia común (Markman, 1989: 76, 77).

Es evidente el sesgo mesoamericanista de los investigadores de la cita, que al encontrar en las culturas indígenas elementos africanos, tratan de interpretarlos como elementos precolombinos de manera forzada, en algunos casos el análisis de los coleccionistas de máscaras llegó al extremo de considerar que son representaciones indígenas del "Tezcatlipoca negro". El caso anterior muestra la negación de la mayoría de los especialistas en la estética indígena del aporte que en la colonia se dio por parte de la población afrodescendiente a las culturas de México. Desgraciadamente este tipo de prejuicios, han sido repetidos una y otra vez también por la antropología nacional, pues al analizar las danzas presentes en las comunidades indígenas, como es el caso de los Tlacololeros en

Guerrero ignoran todos los elementos africanos presentes en ellas. Para abrir el debate en torno al aporte africano en las danzas indígenas, presentó algunos casos y ejemplos específicos, donde los elementos africanos son posibles (o visibles), para mostrar cómo luego al final estos elementos se diluyen parcialmente, al ser adoptadas por las culturas locales. Parto de la premisa que, en los objetos actuales, aún pueden reconocerse elementos de las culturas de donde eran originarias, los objetos, máscaras, y artefactos, como parte de la etnoestética son reflejo de una sensibilidad, que se sigue reconstruyendo en el presente.

La danza de los Tlacololeros de la comunidad de Tecoanapa (un municipio cercano a la Costa Chica en Guerrero) es un ejemplo claro de la permanencia de ciertos elementos de la cultura africana, los rasgos de las máscaras recuerdan claramente las máscaras mandingas[239] (*Imagen 44*), el corte de la nariz, los orificios rectangulares, la factura de la boca, el rango policromático negro, rojo y blanco igualmente la máscara que representa al tigre de Tecuanapa y los alrededores (como la comunidad del Limón) son muy similares a las máscaras de leopardo tipo mandingas o Bambaras o Bozo.

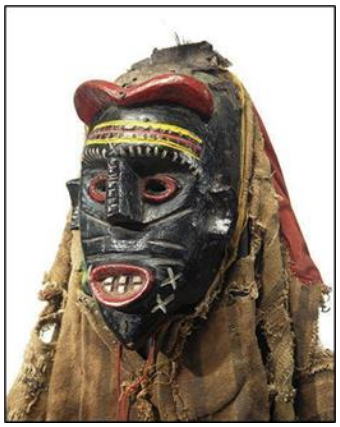


Imagen 44: Máscara mandinga con rasgos muy similares a las máscaras de Tecuanapa. Propiedad de una galería privada. Foto: ( )

Otro elemento que denota la influencia africana es la técnica en que estaban facturadas las máscaras negras más antiguas de los Tlacololeros de la población de Mochitlán, los cortes muy geométricos, recuerdan a las máscaras Bambara de Malí, incluso más lejanamente a las que usa el pueblo Dogon. Las máscaras antiguas de Mochitlán, se observa por las marcas en su superficie que obtuvieron su

[239]Existe una máscara mandinga que es prácticamente idéntica a las máscaras de Tecoanapa, aunque no he logrado ubicar la región exacta en que se utilizó.

color negro, al ser quemadas con un hierro candente, una técnica que está documentada como de origen netamente africano. Las famosas mascaras africanas de color ébano que se realizaban en África, generalmente no eran hechas de tal material pues siempre ha sido una madera escasa, sino con madera ordinaria marrón o blanca, convertida en negra por tres métodos, por frotamiento de carbón molido, o tizne de humo y sellándola finalmente con una manteca de karité, o por exposición directa de la máscara a las llamas, y un posterior pulido más la adición de aceite secante para asegurar el fijado del carbón, o por acción directa del frotamiento de una herramienta de acero candente, como es el caso de las máscaras antiguas de Tlacololeros de Mochitlán.

Otro elemento de posible origen africano, presente en todas las danzas de Tlacololeros es el látigo (*Imagen 45*). Aunque el látigo fue traído y usado por los europeos para dirigir al ganado, también fue usado para atemorizar y azotar a las personas esclavizadas.



Imagen 45 Látigo hecho de bejuco de Mangle elaborado en Tecuanapa. Foto: (Facebook Mila DTD).

El látigo también estaba presente en las culturas africanas al ser una cultura ganadera, un aspecto crucial es que el látigo era y es parte imprescindible de algunas ceremonias de iniciación africanas, en las cuales los jóvenes tienen que resistir azotes como prueba de hombría y valor o golpearse mutuamente con el látigo en las iniciaciones del Congo de los hombres leopardo.

Muchas deidades africanas incluida los Orisha Yoruba portan un pequeño látigo, que simboliza el poder y la capacidad de conducción de los espíritus difuntos. Es de notar que el látigo del pueblo Senufo (*Imagen 46*) es casi idéntico al látigo de la comunidad guerrerense de Tecoanapa.



Imagen 46: Látigo echo de bejuco usado en un ritual del pueblo senufo en África occidental que se usa para imitar un trueno Foto:(web)

El cual está hecho de fibras de bejuco retorcidas por un lado amarradas y por el otro terminando en una punta de fibra delgada y abierta, que sirve para ocasionar un tronido fuerte. En la nación Caribeña de Jamaica existen unos látigos hechos por la población afrodescendiente elaborados con troncos de árboles fibrosos (*Lagetta lagetto*), están hechos de tal manera que el palo servía como agarradera y la parte descortezada trenzada, servía como cuerda, al final terminaba en una punta fina hecha de la misma de fibra, con el fin de ser un látigo tronador. Estos látigos fuero hechos inicialmente por los africanos provenientes de Ghana y Congo que fueron llevados al Caribe (*Imagen 43*).



Figure 4: Lace-bark whips made from branches of the lace-bark tree. The inner woody portion and outer bark have been partially removed and the remaining inner bark twisted into the whip tails. Photograph: © Trustees of the Royal Botanic Gardens, Kew.

Imagen 43: Látigos elaborados con corteza de árbol provenientes de las comunidades negras de Jamaica. En: Jamaican Lace Bark and the construction of the femennine Foto: (Buckridge, 2018).

En las regiones de África donde no se usa el látigo como herramienta ritual, se usan unas varas flexibles como forma de flagelación ritual, dicha práctica es común en culturas africanas tan distantes entre sí como la de los Masáis, o los pigmeos del Congo.

En cambio, no existe evidencia de que el látigo se usará en la antigüedad en Mesoamérica, el antropólogo Samuel Villela se ha empeñado en demostrar que la pintura Olmeca del guerrero jaguar pintadas en las grutas de Juxtlahuaca Guerrero (*Imagen 47*) porta en las manos un látigo, y con ello trata de demostrar que las danzas de los Tlacololeros son de origen Olmeca.

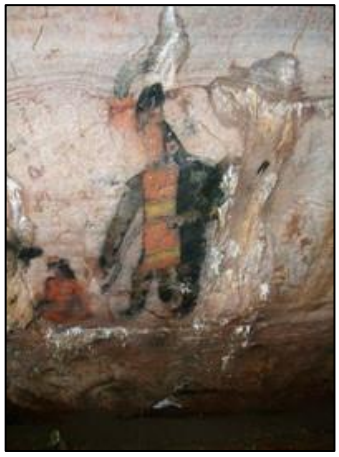


Imagen 47: Pintura olmeca de un guerrero jaguar en las grutas de Juxtlahuaca Guerrero de la que algunos antropólogos afirman que porta un látigo. (Foto: web)

Pero no existe ninguna otra representación de látigos en piezas arqueológicas en Mesoamérica, la razón es que no existía la cultura del látigo al no haber bestias de tiro que golpear. Lo único que en dado caso (visualmente) podría ser semejante a un látigo al ser desplegado eran hondas que está demostrado que si fue usado en Mesoamérica[240]. Que son usadas aun en los pueblos de Sudamérica, para dirigir a las llamas y vicuñas con el lanzamiento de piedras y que en ocasiones se usan como látigos cortos, en ocasiones rituales. Pero el diseño de la honda en su manufactura no tiene ningún parecido ni funcionalidad con los látigos usados por los Tlacololeros, que en cambio son muy similares a los látigos africanos. En Chilpancingo los Tlacololeros usan un látigo con mango de madera con eslabones iniciales de hierro. A los eslabones de acero se les atribuye un simbolismo relacionado con los granos de maíz y la guía de la calabaza. Pero debemos recordar que el hierro no era conocido ni trabajado por los pueblos mesoamericanos, en cambio los africanos tenían una

[240]Los mexicas aún usaban hondas cuando los españoles los enfrentaron Carvajal, Medina, Ricardo. "La honda y los honderos en Mesoamérica", en: "Tempo. Revista de ciencias sociales y humanidades".

cultura de la forja de hierro muy antigua. He encontrado imágenes de látigos africanos con eslabones de hierros similares a los usados por los Tlacololeros de Chilpancingo, se puede especular que se adaptó un objeto que tenía un símbolo ritual africano, a los símbolos indígenas.

En todas las regiones de América que existe población o influencia afro hay danzas o rituales donde los personajes portan látigos, que van tronando ruidosamente la mayoría de ellos son similares a diablos. Es de notar que en el actual Estado de Guerrero la primera danza que se reporta el uso de un látigo (conocidos localmente como chirriones) es la de los diablos de Teloloapan (*Imagen 48*).



Imagen 48: Una de las danzas más antiguas de la entidad que portan látigos es la de los Diablos de Teloloapan se remontan al inicio de las luchas por la independencia. Foto: (Facebook: Fidel de la Puente Basabe).

La tradición oral que narra su origen menciona que los trajes y máscaras de diablo, fueron creadas con el propósito de atemorizar y ahuyentar a los españoles durante la colonia, como documenta la antropóloga Anne Warren Johnson[241], esto sucedió durante la lucha por la independencia, dirigida en esa zona por las tropas del insurgente indígena Pedro Ascencio de Alquisiras como parte de una estrategia militar. Es de notar que varios miembros de sus tropas eran negros rebeldes que habían nacido en África y que probablemente recordaban los rituales y danzas de su lugar natal (las máscaras de los diablos de Teloloapan tienen un cierto aire de estilo africano, aunque es un asunto sobre el que aun nadie ha reflexionado). Es muy común que las danzas a lo largo de todo México donde existe algún elemento de probable de influencia africana se niegue localmente tal origen,

[241]Johnson, A. W. (2009). *Diablos, machos, broncos and indios: the politics and poetics of history in northern Guerrero*. The University of Texas at Austin.

probablemente esto en un inicio fue parte de una estrategia de ocultamiento de las tradiciones por parte de la población afrodescendiente, que luego se convirtió en el olvido y apropiación por parte de otros grupos que lo retoman como propio. Hay diversas danzas en el continente Americano que incluyen el látigo, hay una danza en Perú llamado los Huacones, muy similar al de los Tlacololeros de Guerrero. A los Huacones de Perú se le adjudica un carácter ancestral, y milenario anclado a la cultura local debido a los imaginarios nacionalistas cerrados, sin embargo, considero que al igual que los Tlacololeros la danza de los Huacones, lo más probable es que sea una mezcla de influencias afro con la cultura indígena peruana, de allí las coincidencias estéticas. Incluso no sería improbable que exista un nexo común entre ambas danzas, por la conexión que existía del puerto de Acapulco con el puerto de Callao en Perú durante la etapa colonial.

El sombrero es otro elemento en la danza de los Tlacololeros (*Imagen 50*), sobre el cual no se ha reflexionado su origen.



Imagen 50: Imagen Sombrero típico del tlacololero. Foto: (Facebook).

Está documentado que los sombreros no son de origen indígena o por lo menos a la llegada de los españoles no se usaban (aunque del pasado precolombino lejano si hay figuras mayas del clásico tardío de las islas de Jaina que portan un tipo de sombrero por lo que es probable que se usará en Mesoamérica algún tipo de "sombrero" o tocado similar en alguna época anterior), pero en el periodo de contacto el sombrero no estaba en uso. Por otra parte, los sombreros de tipo español son muy diferentes al usado por los Tlacololeros ¿De dónde salió el tipo de sombrero que usan los Tlacololeros si no es español? Nadie lo ha cuestionado tampoco, una cosa es segura indumentaria Olmecas no es.

Sin embargo, en Ghana país de Costa de Marfil de África Occidental una zona de donde proviene un gran porcentaje de personas esclavizadas traídas a la Nueva España, los sombreros son idénticos en tamaño y técnica de manufactura al que portan los Tlacololeros de Guerrero.

En Ghana (*Imagen 49*) estos sombreros son de uso corriente aun en día, por la población campesina.



Imagen 49: Sombrero tradicional africano de Ghana. Foto:(Web).

La costumbre de usar este tipo de sombreros probablemente se difundió con los africanos llegados a la nueva España durante la colonia, eran usados por la gente humilde y de campo, los sombreros aparecen ya en algunas pinturas coloniales de afrodescendientes, los sombreros con variantes de estilo tienen que ver con el origen diverso de los pueblos Africanos, que se extendieron con la población negra por todo el continente, aun en el presente en los territorios afrodescendientes de América el uso de sombreros está particularmente extendido y forman parte importante de la identidad local. En la colonia el español usaba un sombrero más fino que representaba a las clases altas, los modelos de sombreros africanos pasaron a representar al campesino de distintas regiones, y con ello a la cultura indígena. Los sombreros de tipo revolucionario estilo Zapata que se hicieron icónicos globalmente en los torneos mundiales de fútbol soccer, simbolizan en el presente la hombría y la identidad del mexicano, sin que este siquiera sepa su origen africano.

Hay que mencionar que los sombreros de los Tlacololeros de Tecoanapa en la Costa Chica de Guerrero se hacen aún con fibra tejida de majagua de plátano, planta de origen africano que no existía en el continente americano, lo que indica su origen, en otras comunidades de Guerrero se teje con palma local. El sombrero se arraigó tanto en el imaginario de México como símbolo de lo indígena y de lo campesino, que muchos ven en los Tlacololeros vestidos de sombrero, a los indígenas Olmecas del pasado prehispánico, nada más lejos de lo posible, esto es solo real para el imaginario popular. Es importante remarcar que los objetos de diseño que se transfieren de una

cultura a otra revelan conexiones históricas existentes de las cuales en ocasiones no hay documentos escritos, los objetos funcionan como signos culturales que identifican a un grupo, los objetos son un etnotexto que dice mucho del pasado de los grupos que los utilizan, es interesante ver como objetos de otras latitudes terminan representando en el imaginario, un pasado milenario local.

También otro elemento africano del que no se ha reparado su origen es la vestimenta de los Tlacololeros hecha de fibras bastas de un costal para guardar maíz. La razón principal de usar fibras en la vestimenta es que debe resistir el duro golpe de los látigos. ¿Cuál es el origen de esta vestimenta es indígena o africano? En Mesoamérica las ropas indígenas de fibras burdas existían, eran hechas de fibras de maguey el ixtle, pero en el caso de los Mexicas, dichas vestimentas representaban los rangos inferiores y eran destinadas para aquellas personas que después de tres guerras floridas no habían capturado prisioneros es decir eran los estratos sociales más bajos los que lo usaban, los campesinos no usaban generalmente este tipo de ropas, el algodón era de un uso más ordinario. En Mesoamérica las armaduras para los golpes de las masas eran por otra parte hechas también de algodón. Las ropas de fibras de árboles por otra parte eran comunes en África antes de la introducción del algodón (*Gossypium*) que es de origen americano, el textil era una actividad muy especializada en África que recae principalmente en los hombres (solo las mujeres ancianas podían tejer, al no menstruar). En África la tradición de hacer ropa de corteza de árbol fue sustituida rápidamente por la introducción del algodón y solo persiste en regiones aisladas. En la zona del Caribe en la actual Nación de Jamaica durante la colonia, la única ropa que se permitía a los esclavos era la ropa de fibras hechas de tallos de corteza de árbol que ellos mismos elaboraban, una ropa similar a los sacos de los Tlacololeros. La indumentaria actual de los Tlacololeros está hecha de costales hechos de fibra de yute. El yute es una planta de origen asiático (*corchorus capsularis y corchorus olitoriusque*) fibra que llegó durante la colonia por la ruta de filipinas y que suplanto otros textiles de fibra locales, en el presente se usan para elaborar esta vestimenta de la danza, costales para empaquetar vegetales que siguen siendo elaborados en Asia.

Pero en la antigüedad en Guerrero es probable que se usaran otros materiales, existen menciones del uso en la comunidad de Tecoanapa en el Estado de Guerrero, de la fibra del tallo de la Jamaica (*Hibiscus sabdariffa*) una planta nativa africana, para tejer sacos o costales para guardar maíz, es probable que este fuera el material original de los trajes de los Tlacololeros, la fibra de jamaica

también se usa como hilo para coser la fibra de plátano tejida de los sombreros de los Tlacololeros de Tecoanapa. La planta de jamaica sigue siendo en el presente un cultivo muy importante en la Costa de Guerrero, las flores se consumen en una bebida idéntica a la usada hoy día en África en Ghana. En muchas danzas de los países africanos actuales hay representación de deidades que portan tejidos de fibra, en la religión Palo de monte proveniente del Congo (que aún existe en cuba) hay un culto a los árboles como manera de comunicación con lo sagrado, dentro de esa creencia los textiles de fibra de árbol representan a los espíritus de los ancestros difuntos, este podría ser el significado del símbolo de textil, los textiles de fibra de los Tlacololeros representan entonces a los espíritus de los antepasados. Es de notar que también existen versiones de la danza de Tlacololeros en el Estado de Guerrero que visten con fibra de palma de Zoyate (*Nolina parviflora*) danza llamada Zoyacapoteros en la región de Chilapa, en África es común que en las danzas de máscaras los personajes se vistan con fibras de palma de una manera muy similar.

Otra evidencia de este conexión es que existe hasta el día de hoy, una danza en África con características externas y simbólicas muy similares a los "Tlacololeros" del Estado de Guerrero, dicha danza se realiza en el pueblo Senufo de Costa de Marfil, hablaré brevemente de este pueblo: el etnónimo *Sénoufo* deriva de la palabra *Sénanbèle* compuesta por las palabras *ségi* (campo) y *nanbéle* (hombres) significa "los que trabajan en el campo"[242] lo cual es idéntico en significado de los Tlacololeros como "campesinos".

[242] https://es.frwiki.wiki/wiki/S%C3%A9noufos

La danza Senufo que presenta gran similitud se llama *Yaladjons* (*Imagen 51*) está presente sobre todo en la región de Buondali[243] cerca de Malí.



Imagen 51: Los Yaladjons o Yaradjo de Buondali Los personajes Senufo representan espíritus de los antepasados, portan, sombreros, morrales, rifles, látigos, los acompaña un hombre vestido con manchas y características del leopardo. Foto: (YouTube https://www.youtube.com/watch?v=CfIgjnuUsXE

Los *Yaladjons* o *Yaradjo* aparecen únicamente en los ritos de iniciación y en los funerales del pueblo Senufo, los danzantes enmascarados dan gritos animalescos, mientras hacen preguntas a los presentes en base a "códigos secretos", en un lenguaje en apariencia incoherente, que solo es legible a los iniciados [244] parece ser que en este tipo de danzas también existía una especie de diálogo al igual que en los tlacololeros y tecuanes[245.]. Los *Yaradjons* usan ropas ocres de tela de fibras, un sombrero de palma cónico típico de la zona, en ocasiones el sombrero está cubierto parcialmente de plumas de buitre o de fibras de colores que cuelgan, todos portan un morral de fibras vegetales o cuero similar al que usan los Tlacololeros, y un pequeño látigo, y un rifle de madera que usan como bastón. Dentro del registro etnoestético, lo acústico es un texto de gran importancia para encontrar conexiones entre ambas danzas, los gritos que emiten los *Yaladjons* de una sonoridad casi animalesca, son de gran parecido a los que emiten los Tlacololeros (es de notar que en casi todas las regiones de África sobre todo en los grupos bantú durante las iniciaciones los participantes realizan gritos y risas muy parecidos) además tanto los *Yaladjons* como los Tlacololeros van diciendo diálogos diversos en un especie de acto teatral que tiene un guion estructurado. En la danza de *Yaladjons* de Buondali además los acompaña un personaje que viste un traje similar al de

[243]Boundiali es una comuna de Costa de Marfil en la región de Bagoué, de la cual es capital. Se ubica al norte del país, cerca de Mali

[244] Foster, T. (1993). El enmascaramiento Senufo y el arte del Poro. Artes africanas, 26 (1), 30-42.

[245] Dialogo entre un Yaradjo Sénoufo de Kanoroba https://www.youtube.com/watch?v=KChdkuY9jIA

los hombres leopardos de Korhogo, su ropa está cubierta de manchas y una máscara de tela. Dentro del registro etnoestético es importante analizar las "acciones" o la "performatividad" de los sujetos, pues los movimientos son actos que contienen significados, la danza es un texto que con acciones emite discursos, enunciados. Los movimientos de las danzas son "etnotextos" que transmiten una historia, un mito, un imaginario.

El método comparativo de registros etnoestéticos permite ver conexiones simbólicas analizando las formas y acciones comunes. Al comparar la manera de danzar de los *Yaladjons,* se percibe una similitud no casual con los movimientos que realizan los Tlacololeros, acciones que simulan correr, brincar, figuras de entrecruzamiento entre los personajes, azotes del látigo, claramente se percibe un lenguaje motriz común. También se percibe similitud en los códigos de vestimenta, las ropas son textos significativos sobre todo en el contexto de las danzas iniciáticas, donde todos los elementos son parte de un lenguaje secreto que es totalmente significante. En algunas regiones de Costa de marfil cercanas a Malí, los danzantes que representan al leopardo portan incluso una especie de chaparrera de cuero, de gran similitud, a las que usan en las piernas los Tlacololeros, cosa que aún me sorprende, pues hasta el momento consideraba la indumentaria de las chaparreras (un pantalón de cuero de dos piezas que portan en las piernas) un préstamo de origen español. Parece en todo caso que las chaparreras representan un elemento de las sociedades ganaderas que protege a los vaqueros de las espinas del monte cuando rastrean los animales. Existen otros símbolos interesantes que presentan congruencia en ambas danzas, es de notar que en todas las versiones de los Tlacololeros existe un personaje que siempre ríe, el risueño en náhuatl "*huesquistle*", el personaje siempre porta una ardilla y es el Tlacololero principal, un dato interesante para entender el símbolo de este animal es el que da el investigador africano Diarassouba (2016) es que entre los Senufo hay un clan muy importante por su relación con la agricultura el apellido cuyo tótem es una "ardilla" los "*Sekongo"*, término que deriva de la frase: "*Beli pe sehye congue*": significa "aquellos que preparan porciones de tierra destinadas al cultivo" (Diarassouba, 2016), significado idéntico al de los "Tlacololeros" como campesinos.

Podría ser que algunos símbolos de los clanes Senufo pasaran a las danzas de los Tlacololeros, por ejemplo: el clan "*Tou"* cuyo tótem es un "jabalí", otro clan tiene como tótem al "mono negro", los "*Silué",* otro clan Senufo tiene al "leopardo" como imagen "los Soro" que deriva de "*Nanzorobélé*": que significa "los valientes, los imprudentes, los temerarios" carácter atribuido a

los hombres leopardo (Diarassouba, 2016)[246]. La relación es que todos esos animales de las tradiciones Senufo aparecen como personajes en la danza de los Tlacololeros, "la mona" (con una máscara negra tipo gorila, un animal inexistente en Mesoamérica), "la marrana", "la ardilla", "el jaguar" etc., una especulación es que los personajes pudieron significar en su origen la representación de miembros de diversos clanes Senufo, representando una ocupación y un clan. Es de notar que la mayoría de las máscaras de los personajes de Tlacololeros muestran una actitud y una sonrisa burlona, parece ser que el humor es otro código simbólico importante para ambas danzas. En el pueblo Senufo existe una sociedad secreta de bufones los *Koreduga*[247] que hacen reír a la gente y constantemente hacen bromas y provocan risa. Una de las danzas de los bufones sagrados los *Koreduga* es idéntica en performatividad y humor a otra danza de Guerrero conocida como "los Manueles". El humor era parte vital de las culturas africanas, un elemento sagrado para resistir y hacer frente al poder, actitud que llego América sin duda y permitió soportar los horrores de la esclavitud.

Un problema para el análisis antropológico de la estética de los grupos indígenas es la idea monocultural o monológica que ha prevalecido respecto del origen de algunas danzas, se niega el origen mestizo y diverso de muchas de ellas, lo que no ayuda a develar su significado. El análisis etnoestético al analizar los diseños de las máscaras, las formas y la performatividad contribuye a dilucidar los orígenes probables de una forma cultural, permite encontrar a los autores probables de un texto cultural, convirtiéndose en una herramienta histórica de gran utilidad.

Un aspecto que es crucial y que puede ser polémico al hablar de la influencia africana en la danza de los Tlacololeros, es su evidente simbolismo agrícola centrado en el cultivo del maíz. Que los

[246] Diarassouba, S. (2016). Senufo y el espectro de la transfiguración. *Revista Europea de Estudios de Ciencias Sociales*.

[247]La UNESCO ha declarado parte del patrimonio cultural intangible de la humanidad a las tradiciones Koreduga: "La sociedad secreta de Kôrêdugaw es un rito de sabiduría fundamental para la identidad cultural de los pueblos Bambara, Malinké, Senufo y Samogo de Malí. Los iniciados se visten con abrigos andrajosos adornados con collares de frijoles rojos y una gran cantidad de artículos diversos. Provocan la risa con un comportamiento caracterizado por la glotonería, el humor cáustico y el ingenio, pero también poseen una gran inteligencia y sabiduría. La sociedad educa, entrena y prepara a los niños para hacer frente a la vida y para hacer frente a los problemas sociales. Sus miembros también actúan como mediadores sociales y juegan un papel clave en festivales y muchas otras ocasiones. Los Kôrêdugaw también son herbolarios y terapeutas tradicionales cuyo conocimiento de las plantas se utiliza para curar enfermedades, evitar la mala suerte, tratar a mujeres sin hijos e impartir bendiciones. Simbolizan la generosidad, la tolerancia, la inofensividad y el dominio del conocimiento, encarnando las reglas de conducta que defienden para los demás" (unesco) Secret society of the Kôrêdugaw, the rite of wisdom in Mali https://ich.unesco.org/en/USL/secret-society-of-the-krdugaw-the-rite-of-wisdom-in-mali-00520

Tlacololeros son una danza relacionada con la ritualidad agrícola es innegable, y este ha sido el argumento principal para considerar que la danza es totalmente de origen indígena, derivada únicamente de los sistemas simbólicos americanos que tenían en el maíz un elemento vital de su cosmovisión. Sin embargo, he mostrado diversas evidencias de que distintos elementos africanos provenientes de distintas latitudes sobre todo provenientes de África occidental se unieron con las creencias indígenas, creando una danza mestiza que participa también de visiones similares de la agricultura, que convergieron en torno al simbolismo del maíz.

Los pueblos indígenas de Mesoamérica tenían un sistema de agricultura la tumba, roza y quema del monte con fin de cultivar maíz, este sistema de desmonte es llamado en Guerrero *Tlacolol*, del cual deriva el nombre de Tlacololeros es decir "son los campesinos dedicados a despejar el monte y sembrar el maíz". Sin embargo, este sistema agrícola no solamente fue usado en América, las culturas de África occidental en concreto el pueblo Senufo (donde parece ser vienen muchos de los elementos de la danza) eran y son grandes agricultores usan un sistema de desmonte del bosque ecuatorial que seguía el mismo procedimiento; la roza, la tumba, y la quema. Los africanos tenían como ventaja el uso de herramientas de hierro, para talar árboles lo que incrementa la velocidad del trabajo, conocían el uso del arado y la yunta tirada por bueyes. El producto agrícola más importante de África occidental y del pueblo Senufo era el arroz, del cual tenían un gran conocimiento de su siembra (Carney, 2001) y actualmente el maíz, los africanos esclavizados trajeron técnicas a América para el cultivo del arroz a gran escala[248] Los Senufos cultivaban además el sorgo, el mijo, el ñame, entre otros cultivos.

El maíz se introdujo tempranamente en África alrededor de 1600 primeramente en la región de África occidental, probablemente por el comercio con los esclavistas portugueses, sin embargo, ya para el año de 1700, el maíz se había extendido rápidamente prácticamente por todo el continente africano. Hubo pueblos como él Mande o el Mandinga que tenían en el sorgo (una planta con follaje y grano pequeño similar al maíz) a una planta de gran importancia que simbolizaba el origen de

[248]Judith A. Carney argumenta que: El arroz no empezó a ser cultivado en las Américas sino hasta el periodo del comercio transatlántico de esclavos. Para el siglo XVIII este cultivo ya se había establecido extensamente en plantaciones desde Carolina del Sur hasta Brasil. Cultivado por esclavos, así como cimarrones, tanto para la subsistencia como para la exportación, el comienzo de la cultivación de arroz en las Américas invariablemente se ha atribuido a los dueños de plantaciones europeas. El texto de Judith A. Carney ilumina el tema de la difusión de la cultura africana de arroz a las Américas, así como la labor que desempeñaron los esclavos de África occidental en liderar el cultivo de arroz para eventualmente convertirlo en un alimento básico de subsistencia en el Nuevo Mundo.

ciertos clanes, al llegar el maíz a África y convertirse en un cultivo y alimento principal, sustituyó en parte al sorgo en su sistema simbólico y económico, algunos clanes de los Mande pasaron a considerarse entonces un pueblo cuyo tótem era el maíz[249] en vez del sorgo (Jeffreys, 1971). Incluso muchos africanos del presente suponen que el maíz es una planta de origen africano dado el arraigo que tuvo. El hecho es que las personas africanas del siglo XVIII traídas a América ya tenían el maíz como uno de sus alimentos fundamentales y lo habían convertido en parte de un rasgo cultural propio, parte vital de su sistema religioso pues el maíz era utilizado para elaborar cerveza, bebida muy importante en toda la ritualidad africana. Los africanos llevados forzosamente a América en el siglo XVIII encontraron afinidad con los campesinos indígenas en sus creencias, religión y culto en torno al maíz. Aportando su propia visión simbólica del maíz que deriva de las antiguas creencias en torno al sorgo (la hibridación cultural puede verse en el presente puede verse en las creencias rituales en torno al maíz usado para la adivinación de los Yorubas en Cuba).

El Senufo, al ser un pueblo dedicado a la agricultura, dependía también de los ciclos pluviales, por ello realizaban rituales de petición de lluvias al igual que los mesoamericanos. Una de las ceremonias de petición de lluvia Senufo es la danza acrobática del *Boloye* "hombre leopardo" perteneciente a la sociedad denominada "Poro", la danza del *Boloye* se realiza también con el fin de propiciar la lluvia se cree que los niños y adolescentes vestidos de leopardo llaman el temporal, probablemente esta asociación del leopardo con la lluvia viene de que el rugido se asemeja a sonido de los truenos, la misma asociación simbólica que se hizo con el jaguar en América. En el siguiente apartado hablaré de los cultos de leopardo africanos, y como estos pudieron influir en la conformación de las danzas tradicionales indígenas, y afro mestizas del Estado de Guerrero.

Existen diversos cultos del leopardo en África que pudieron influir en las creencias indígenas del jaguar en el período colonial. Cada vez que llegaban nuevas personas esclavizadas a América llegaban con el recuerdo de aspectos de su cultura de manera muy clara y vívida, pues habían estado inmersos en sus tradiciones hasta hace poco tiempo. Lo que significó que hubo un flujo constante de cultura africana mientras permaneció la esclavitud. La introducción de las creencias africanas en torno al leopardo en la cultura indígena debió haber ocurrido en la convivencia cotidiana. El matrimonio de personas afros con indígenas, permitió el intercambio de creencias similares sobre

[249]Jeffreys, M. D. W. (1971). Maize and the mande myth. *Current Anthropology*, *12*(3), 291-320.

la teriantropía, sobre la transformación del ser humano en animales, es probable que el imaginario indígena sobre "nahuales" (hombres que se transforman en jaguar u otros animales) se nutriera de creencias africanas similares.

Probablemente esta interacción fue más intensa, allí donde hubo población negra, la cual se concentraba en torno a la explotación minera, las haciendas ganaderas o la producción de caña etc. En el territorio del actual Estado de Guerrero se dieron algunas de estas condiciones tempranamente. En las minas de Zumpango hubo presencia negra temprana, también las minas de Taxco fueron un lugar con presencia significativa. Inicialmente la población negra llegó vía el puerto de Veracruz a la capital de la nueva España, la ciudad de México, la mayoría provenía en un inicio de África occidental. Al abrirse la ruta de Acapulco en 1565 llegaron personas provenientes de África oriental, de algunas regiones tan lejanas como el actual Mozambique y áreas circunvecinas.

La actual capital del Estado, Chilpancingo, tenía un fuerte componente Afrodescendiente como documenta Pavia Miller[250], pues era lugar de paso de mercancías hacia la ciudad de México, es de notar que dos de los barrios de Chilpancingo que tienen la tradición de la danza de Tlacololeros San Mateo y San Antonio, inicialmente eran los que contaban con mayor población afrodescendiente. Tixtla también tuvo gran porcentaje de población negra, y hubo un flujo constante de gente africana que entraba por el puerto de Acapulco. Además, como en todas partes de México existía población negra que se fugaba, encontraba refugio en las comunidades indígenas más aisladas. Gran parte del bagaje cultural africano impactó sobre todo las danzas tradicionales, pues para el africano, la danza es algo más que un baile, es un ritual, donde se manifiestan los antepasados y lo sagrado, así que no es extraño que las raíces africanas están presentes en las danzas actuales. Enumero a continuación las influencias posibles de las creencias africanas sobre el leopardo a la cultura indígena:

- La tradición del *Boloye* u hombre pantera es el leopardo del pueblo Senufo proveniente de Costa de Marfil en África occidental.

[250] Miller, M. T. P. (2018). Afrodescendencia en Chilpancingo. *Diario de Campo*, (5), 40-66.

En la danza del *Boloye* (*Imagen 52*) un joven iniciado en las tradiciones Senufo se viste de leopardo conocido en el idioma local como "*Boloye"* (pantera o leopardo), usa una máscara de tela llamada "*Kodal*".

Porta un traje amarillo ocre pintado de manchas de leopardo, en las manos trae un látigo o a veces unas ramas secas de árbol simulando garras (cada región tiene su propio patrón de manchas en la ropa, y es de notar que algunos de esos patrones están presentes aun en México en diversas danzas de los tecuanes).



Imagen 52: "El rasgo más característico del traje Kodal es el material: Tejido de algodón estampado a mano. Existe una amplia gama de determinados diseños. Algunos deben imitar pelaje o manchas, otros muestran fuertes patrones geométricos. El Kodal cubre toda la cabeza y el cuello. La tela que se muestra tiene círculos impresos, presumiblemente hechos con tapas de botellas y un patrón de rayas geométricas en marrón oscuro y rojo" (Markus Ehrhard, 2022) El Boloye porta un látigo al igual que varios tecuanes en Guerrero y otras partes del país. Fotos:(www.omnia.ie y www.senufo-art.com).

La ceremonia donde participa el *Boloye* es parte de una serie de iniciaciones de la religión secreta del Poro, que se realizan en ciclos de siete años y se relacionan con el ciclo agrícola pues son sociedades campesinas, la creencia es que al morir en la edad adulta el danzante se convertirá en un antepasado con forma de leopardo, los niños y jóvenes iniciados que se visten de *Boloye* hacen piruetas, maromas y acrobacias, siguiendo el ritmo de los músicos que tocan con resonadores de calabazas con cuerdas y sonajas[251]. Una de las funciones de la danza del *Boloye* es propiciar la lluvia, y asegurar buenas cosechas. La tradición del *Boloye* es probable que haya influenciado también la tradición conocida como los Liceres[252] en Veracruz en México de la cual se especula

[251] NCI Reportages | La danse des "hommes panthères" chez les Sénoufoshttps://www.youtube.com/watch?v=oGpAJFZuGgk

[252]La danza de los Líceres Joel Cruz Castellanos Revista La Manta y la raya. https://www.lamantaylaraya.org/?p=1277

un improbable origen Olmeca. La tradición Senufo parece haber influido en la tradición de los *tecuanes* de Guerrero, sobre todo en la indumentaria. En algunas regiones de Guerrero y otros estados el "tigre" usa un látigo al igual que el *Boloye* Senufo y esta influencia aún puede verse en el hecho de que algunos *tecuanes* (jaguares) dan maromas y hacen piruetas[253]. Es probable que en la danza del *Boloye* existan creencias mágicas en torno a la transformación en leopardo, de las que no hay mucha documentación, por ser parte de una sociedad secreta y hermética, sin embargo, hay otras zonas donde existe información de las ideas en torno a las transformaciones en leopardo.

- Influencia de creencias Africanas sobre teriantropía transformación de humano en animales:

La teriantropía o creencia en la capacidad del ser humano de convertirse en diversos animales es una idea extendida en toda África. Incluso hay pinturas rupestres que testimonian que tal creencia es de gran antigüedad[254]. Un ejemplo bien documentado son las tradiciones africanas en la región de Nigeria del pueblo Igbo[255] (zona a la cual llegaron numerosas personas esclavizadas a América). El pueblo Igbo menciona el investigador Africano Ikechukwu Anthony Kanu denomina a la transformación en animales con el término: "*Iyu Anu",* el punto básico de la creencia Igbo afirma el investigador Kanu es que un espíritu de un animal puede "encontrar" a una persona, tras el encuentro el espíritu entra en la persona, dándole la capacidad de transformación[256].

[253] Un dato curioso sobre las piruetas es que en la zona nahua de Apango en la zona centro se cuenta que los naguales que se transforman en tigre lo realizan al dar tres piruetas y en la última logran la transformación.

[254] Alegre, P. (2002). Teriántropos en el arte rupestre de San. *El Boletín Arqueológico de Sudáfrica*, 85-103.

[255]El investigador de la universidad de filosofía de tanzania Ikechukwu Anthony KANU IHI Anu: An Investigation into Igbo Therianthropy

[256]Un nahua me narró una historia sobre el proceso de enseñanza de los nahuales en algún lugar de la Montaña de Guerrero donde el iniciado espera durante la noche en el monte acostado sobre una piedra la aparición de un animal que le dará el don de convertirse en proceso muy similar a la creencia del Tono de la Costa Chica y a la creencia Igbo sobre la teriantropía.

Los Igbo consideraban que había procedimientos mágicos para lograrlo, uno de ellos la elaboración de una vasija denominada "*Oda*", la cual era el depósito de ofrendas sacrificiales, la vasija del *Oda* representaba el animal o animales en que desea la persona convertirse, "*Agu*" es el término Igbo para leopardo "*Oda Agu*" es la imagen mágica del leopardo, la vasija "*Oda Agu*" se pintaba de naranja y manchas negras que representaba al animal y de ellas se creía que brotaban las fuerzas de la tierra para propiciar la transformación en leopardo. Los Igbo creían que las personas que tenían un antepasado con la capacidad de convertirse en algún animal tendrán la facilidad para tal magia, además del leopardo había creencias de transformación en otros animales domésticos como perros, gatos, cerdos cabras y búhos entre otros (los mismos animales se cree se transforman los nahuales en Guerrero). Se creía que la transformación se usaba para el castigo o la venganza por daños infligidos, o para escapar de algún peligro. Diversas tradiciones de los Igbo y los Egbo permanecen en África en el presente, existe un "culto del leopardo" una sociedad secreta que es la que tiene el poder político y económico local llamada "Ekpe" que significa literalmente "leopardo" (*Imagen 53 y 54*).



Imagen 53: Traje de Nañigo procedente de Cuba de influencia Abakua de Nigeria con manchas de leopardo en un museo de America de Madrid españa. (YouTube https://www.youtube.com/watch?v=Upy4RbmNcbY).



Imagen 54: Existen trajes de Nañigo en Cuba que aún mantienen las manchas de leopardo idénticas a los trajes de jaguar de Guerrero de la Foto: (https://www.youtube.com/watch?v=LBNXTxwUAMM).

El culto al leopardo llegó a Cuba y aún permanece entre los Abakuá[257] la cual es una sociedad de ayuda mutua donde el leopardo sigue siendo representado por un hombre enmascarado llamado

[257] En Cuba se continúa practicando una serie de tradiciones procedentes de Nigeria que llegaron con las migraciones forzadas de esclavos. El Museo de América conserva un traje de Ñáñigo https://www.youtube.com/watch?v=Upy4RbmNcbY

Ñañigo o diablito, es muy probable que estas personas hayan llegado también a la Nueva España trayendo algunas creencias sobre el leopardo.

En general hay poco conocimiento de la teriantropía africana y mucho menos se ha documentado su introducción en América por confundirse frecuentemente con las creencias del nagualismo indígena. Investigadores como Natalia Gabayet[258] desde una visión mesoamericana consideran las prácticas de los afrodescendientes de la Costa de Guerrero como derivadas únicamente de la cultura indígena. Roberto González investigador de la UNAM del Nahualismo en México critica la postura de Gabayet afirmando: "Con base en tales coincidencias, Gabayet (ibidem, 78) sostiene que los afromestizos participan de una cultura mesoamericana y que "el mundo simbólico de éstos es una incorporación de los rasgos culturales de sus vecinos indígenas" (2001). Y luego Roberto González[259] concluye que el problema es que: "cuando indagamos un poco sobre las creencias africanas, nos damos cuenta de que en dicho continente existen complejos simbólicos que, al vincular a hombres con animales, funcionan casi de la misma manera que el nahualismo mesoamericano" (2001). Los aportes de Gabayet en torno al tema están en documentar las prácticas de las comunidades afrodescendientes de teriantropía, aunque es evidente que no puede ver la conexión con la teriantropía africana, aunque la esté describiendo:

> En primer lugar, los afromestizos contemporáneos creen que un infante puede ser convertido en hombre-animal por un hombre-animal poderoso que "lo mire y lo toque con esa intención; la elección, que generalmente responde a una elección personal, convierte a su pupilo en un animal de la misma naturaleza que el nagual convertidor [es la autora quien usa este término], de tal forma que la conversión toma la forma de una transmisión" (Gabayet: 2002, 67). En segundo término, se supone que en algunas ocasiones, particularmente relevantes dentro de la vida de la coesencia, es posible que el animal posea a la persona: "Es el único momento en que el animal entra en la vida del pueblo, haciendo que el individuo sea controlado por su alter ego animal (Gonzales, 2001: 471).

Después de analizar las creencias Igbo podemos ver que las creencias afromexicanas tienen gran similitud. En las comunidades indígenas existen conceptos del nahualismo que probablemente

[258]Gabayet, N. (2006). Hipótesis sobre el nahualismo entre los morenos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. *Segunda Mesa Redonda sobre Antropología e Historia de Guerrero, Coordinación Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México*.

[259]González, R. M. (2011). *El nahualismo*. Univ. Nacional Autónoma de México, Inst. de Investigaciones Históricas.

están influenciados por las creencias africanas. En todo caso la similitud de creencias produjo una mezcla de creencias particulares.

Otro ritual de iniciación en Costa de Marfil que pudo influenciar en las tradiciones de Guerrero es el de los *homes panthere* (hombres leopardo) [260] (*Imagen 55*) del pueblo Krou de Niamboua en el distrito de Zoukougbeu.



Imagen 55: Trajes de los homes panthere (hombres leopardo) del pueblo Krou de Niamboua en el distrito de Zoukougbeu África occidental. Foto: Web.

Los hombres que pertenecen a la sociedad secreta del leopardo tienen un ritual de iniciación para el acceso a la edad adulta[261] que incluye un periodo de aislamiento en el monte, donde son preparados en conocimientos tradicionales durante cuatro meses, después son liberados en la comunidad por las mujeres. Los jóvenes recién iniciados entran juntos a la aldea, los acompañan una o más personas disfrazadas de leopardo, que los rodea simulando los movimientos del animal, realizando acciones acrobáticas como aventarse al piso, realizando movimientos burlones, a veces algo sexuales, después el hombre vestido de leopardo es perseguido por otros iniciados que simulan ser cazadores, durante el trayecto el hombre leopardo intercepta espectadores del festejo simulando atacarlos haciéndoles cosquillas, el hombre leopardo trepa a los techos de las casas, escala árboles, postes, palmeras etc. mientras la gente grita emocionada. La gente del pueblo lo persigue continuamente, hasta que finalmente el actor disfrazado de leopardo sube a un árbol de tamarindo[262] (el tamarindo *tamaricus indica* es un árbol africano traído a América, en África es

[260]Véase el documental: Culture/ Zoukougbeu: à la découverte des hommes panthères Niamboua https://www.youtube.com/watch?v=IH4l-OuureI

[261] À la découverte de la danse panthère, une tradition en pays Gnambouahttps://www.youtube.com/watch?v=7YOG64hntRM

[262]véase el siguiente video démonstration danse panthère en pays gnamboa https://www.youtube.com/watch?v=glI3YYEtOig

común que los leopardos duerman en sus ramas) de donde simula caer boca abajo, los que personifican a los cazadores hacen el simulacro de la captura del leopardo, para luego simular su sacrificio y desmembramiento, con un cuchillo.[263] Esta performatividad existe casi tal cual, en las danzas de Guerrero de la Costa Chica en la danza conocida como los *Tlaminques*[264], tanto en la población afrodescendiente como en la población indígena, a excepción de la ceremonia iniciática con jóvenes adolescentes. En la Costa Chica de Guerrero son niños y niñas los que siguen en dos filas la cacería del "tigre Mareño". Lo que me lleva a especular que puede ser que, de este ritual africano en concreto, del que derive la performatividad y el significado fundamental de la danza de los *Tlaminques* de la Costa Chica y de allí deriva la historia narrada de la cacería del tigre en la danza los tecuanes, y Tlacololeros.

- Otra influencia posible es el traje de leopardo (*éumbu*) de los cazadores Bembé y los hombres leopardo *Anioto* del Congo (*Imagen 56)*.



Imagen 56: Los pueblos Bembe del Congo usaban disfraces de leopardo para cazar monos en la imagen se ve un traje con un patrón de manchas de anillos concéntricos y otro con moteado negro. Foto: (Van Bockhaven, 2013).

Los pueblos *Bembe* del Congo usaban disfraces de leopardo para cazar monos, hecho de fibras vegetales, pintados de un tono de amarillo intenso y marcado con un patrón de manchas negras de anillos concéntricos y otras manchas de círculos negros, un patrón idéntico al usado en los trajes de jaguar del Estado de Guerrero. El traje de los *Bembe* incluye una faja en la cintura hecha con cuerda de lazar ganado vacuno, enrollada muy similar a la que usan los hombres tecuanes de

[263]En la Costa de Guerrero la danza de los *Tlaminque*s finaliza con la repartición imaginaria de la carne del "tigre" lo cual se escenifica de una manera teatral y se acompaña de versos humorísticos: la cola para manuela, los ojos para bartolo etc. dichos parlamentos son comunes en diversas regiones de Guerrero e incluso en otros estados y Centroamérica (véase el libro de Óscar Cortés Palma "*Tecuan*".

[264] Véase el siguiente video sobre la danza de los Tlaminques https://www.youtube.com/watch?v=OKfDsIotcKE

Guerrero. El traje en África fue adjudicado también a la sociedad secreta de los hombres leopardo llamada *Anioto* del siglo XIX y XX del mismo Congo:

> Los trajes de caza de monos, originarios de poblaciones del nordeste del Congo, como Bua, Binja, Bango y Azande-Abandia, se atribuyeron erróneamente a anioto (Ilustración 9; Ilustr. 10; Ilustr. 11; Ilustr. 12) . Trajes de caza que datan de la década de 1970, idénticos a los de los hombres leopardo y originarios de la misma región, de las poblaciones Ngelima, Bua, Lika, Mbole y Budja, también se encuentran en las colecciones de los Instituts des Musées Nationaux du Congo (IMNC) en Kinshasa. Parece que este tipo de traje de tela de corteza encontró su origen en la historia cultural más lejana del área media de Bomokandi-Nepoko. Parecen haber ocurrido predominantemente en la región del Ecuador, entre los ríos Congo y Ubangi, pero también entre Azande y Mbole (Van Bockhaven, 2013).

La sociedad secreta de los *Anioto* fue conocida por los Belgas hasta apenas 1908, los *Anioto* tenían entre sus costumbres disfrazarse de leopardos (*Imagen 57*) sus miembros creían que se podían transformar en leopardos, idea muy común en diversas regiones de África.



Imagen 57: Traje de los hombres leopardo del Congo llama la atención la cuerda de la cintura. Foto: (Van Bockhaven, 2013).

Una acusación colonial tardía del imperio belga sobre los miembros de la sociedad *Anioto* del Congo era el "canibalismo ritual", no hay muchas evidencias de ello, ya que al ser una sociedad secreta no existen testimonios más que de testigos sometidos a tortura por los belgas. Es posible sin embargo que existieran tales prácticas, pero las acusaciones fueron magnificadas, como pretexto para masacrar las poblaciones de rebeldes, que estaban en contra del colonialismo belga, ya que las poblaciones de las revueltas anticoloniales frecuentemente eran miembros de tales

sociedades secretas. El reinado belga sobre el Congo fue especialmente cruel, las tropas del rey Leopoldo II mutilaban las manos de hombres adultos, mujeres y niños africanos, que no pagaban el impuesto de cosechar caucho (y de ello si hay múltiples testimonios fotográficos), las personas que eran encontradas en posesión de trajes de leopardo eran colgados. Los Belgas realizaron ejecuciones masivas (hay fotos de los colgamientos masivos) acusándolos de antropofagia, dichas acusaciones la mayoría de las veces eran infundadas ya que el uso de dichos trajes era relativamente común, al ser usados por distintas etnias, como un traje ceremonial y de camuflaje para cazar monos.

El florecimiento de la sociedad secreta de los *Anioto* se dio en el Congo a principios de pleno siglo XX, casi un siglo después de que había sido prohibida la esclavitud en América, por lo mismo no hay evidencias de que el culto *Anioto* existiera antes de ese periodo, ni mucho menos de que los *Anioto* llegaran a América. Sin embargo, diversas tradiciones son más antiguas que esta sociedad, como mencioné, en el Congo se usaron trajes de caza con el diseño del leopardo, por tribus anteriores a los bantú, los pigmeos de la jungla (de los que es probable que provenga el culto original al leopardo). Hay que recordar que un gran flujo de la población esclavizada en América provenía del Congo, por lo que es muy probable que también hubieran llegado a América ciertas tradiciones y ritualidades en torno al leopardo[265], como el hecho de que en las iniciaciones de los antiguos hombres leopardos del Congo, intercambian golpes con látigos entre dos combatientes. Tradición muy similar a los que hacen los tecuanes o "tigres" de los nahuas de Zitlala. También puede ser, que los mitos de antropofagia de los hombres leopardos (que eran comunes entre los antiguos pigmeos del Congo) influyeran en algunos de los mitos nahuas actuales del *Tecuan* como devorador de gentes, pues estaban en concordancia, con algunas ideas mesoamericanas de la antropofagia ritual entre los nahuas, cuyas prácticas fueron exageradas por los colonizadores y finalmente desaparecieron. Pero hay que mencionar que es en la zona nahua donde está particularmente vigente el uso del traje del *Tecuan* o jaguar como parte de la ritualidad de petición de lluvias, por lo que es probable que, en la zona nahua, además de la Costa, donde sucediera una

[265] Hay que decir que en Cuba existe hasta el presente la sociedad secreta Abakuá proveniente de la región del Calabar Nigeria donde el culto al leopardo Ekpe es central, diversos elementos simbólicos revelan que hubo probables interacciones entre las creencias africanas e indígenas en torno al jaguar en América. Para más información al respecto de los cultos del leopardo en Cuba véase los libros *Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba* del antropólogo Ivory Miller y *La Sociedad Secreta Abakua* de la investigadora Lydia Cabrera.

mezcla de tradiciones diversas africanas del leopardo, con las creencias indígenas del *Tecuan* como devorador de hombres.

En la zona del actual Estado de Guerrero convergieron personas provenientes de culturas diversas, africanas, asiáticas, sudamericanas, e inclusive de la india en específico de Goa además de españoles, con la población indígena local. Es muy posible que exista una influencia menor de tradiciones provenientes de Goa en la India en torno al leopardo, pues llegaron a la entonces nueva España numerosas personas esclavizadas provenientes de esta zona, que tuvieron como destino final el puerto de Acapulco. La mayoría de las personas esclavizadas que llegaron a Guerrero eran de origen africano, sin embargo, un porcentaje considerable provenía de otras latitudes, incluido el continente asiático. La esclavitud oriental en la nueva España, el tráfico de personas estuvo controlado por los Portugueses, que eran los que suministraban esclavos a los españoles establecidos en filipinas. Como narra Keresey Déborah Oropeza: "en dicho tráfico, la mayoría de los esclavos provino del Estado da India, el vasto conjunto de posesiones portuguesas establecidas en el siglo XVI primordialmente en las costas del océano Índico y el Mar de la China, cuyo centro político era Goa. El Estado, con el nombre español de India de Portugal, comprendía los territorios de Goa, Cochin y Gujarat en india; Colombo en Ceilán; Bengala; Malaca; Macasar, Tidore, Terrenate en indonesia; Timor oriental; Macao en China, Nagasaki en Japón, así como Mozambique en África oriental, entre otros". (Oropeza, 2011:5-57)[266] .

[266]Keresey, Déborah Oropeza. La esclavitud asiática en el virreinato de la Nueva España, 1565-1673." Historia mexicana (2011): 5-57.

En Goa India existe aún en el presente un culto a la deidad leopardo, conocida como Waghoba, a sus imágenes en forma de leopardo o tigre de Bengala se ofrecen cadenas de flores y gallinas para el sacrificio. En la celebración a Waghoba se realiza una danza de un *hombre-leopardo*, en la cual la máscara y ciertos pasos presentan cierta similitud a algunas danzas del Estado de Guerrero, sobre todo a las de la comunidad de Apango (*Imagen 58*).



Imagen 58: Hombre jaguar de la comunidad de Apango Guerrero presentando ofrenda de aves a las cruces. Foto: (Facebook Víctor Cabrera).

También hay evidencias actuales de una deidad leopardo similar en Filipinas, zona que estuvo en interacción con la nueva España a través de la Nao de China con destino final al puerto de Acapulco. Es probable que este tipo de estéticas influyeran en el aspecto actual del culto local del hombre-jaguar. El símbolo del hombre-jaguar se convirtió en una imagen que aglutinó la identidad de diferentes etnias y religiones provenientes de diversas latitudes, creando una identidad común, que todavía el día de hoy identifica a la sociedad de Guerrero.

Imaginarios donde aparece un hombre felino (jaguar, leopardo, lince, tigre) en las culturas en contacto en el Estado de Guerrero.				
	Culturas indígenas	**Culturas africanas**	**Cultura española y europeas**	**Culturas asiáticas**
Animales mitológicos.	El jaguar está presente en muchos mitos, entre los nahuas del centro de México se creía que la humanidad fue devorada por jaguares (tecuanes). La representación como animal mitológico es abundante en la cultura Olmeca y Mexica entre otras más del pasado prehispánico.	El leopardo aparece en mitos de sociedades secretas africanas, como la sociedad Ekpe en Nigeria y Camerún, la sociedad Poro en Costa de Marfil, y en el Congo los hombres leopardo Anioto. El leopardo es un símbolo de la realeza y el poder extendido en toda África.	Representaciones de demonios con cuerpo de leopardo en el siglo XVI (tradición judeocristiana. (Pseudomonarchi a daemonu y Lemegeton Clavicula Salomonis. Demonios leopardos: Flauros,Havres Ose,bitru etc. Dentro de la tradición cristiana aparece el leopardo en la figura de la bestia (apocalipsis). En la heráldica europea el leopardo es símbolo de realeza y poder.	Waghoba es una antigua deidad leopardo de Goa en India.
Creencias en teriantropía felina. (Transform ación en felino)	Se cree que hay personas con la capacidad de transformarse en jaguares. En la cosmovisión mexica había personas que nacían con el signo ocelotl.	Se cree que existen personas que se pueden transformar en leopardo, este animal los acompaña como espíritu guardián desde el nacimiento.	En España el lince ibérico es llamado lobo Cerval se creía que había brujos que se transformaban en estos animales (se confunde con la licantropía).	No documentada.
Nombre local del jaguar o leopardo o similar.	Tecuan, Ocelotl (nahua)	Boloye (Senufo), Mgbe (Camerún)	Tigre, leopardo, lince.	Wagh**,** Bagh

		Agu (Nigeria; igbo)		
Combates de hombres leopardo o jaguares	Lucha cuerpo a cuerpo, combate con látigos y combate a golpes de hombre jaguares en las comunidades indígenas actuales.	Lucha Africana vestidos con piel de leopardo.	No existe una lucha de hombres leopardos, pero las luchas provenientes de las Islas Canarias son muy similares a las africanas.	Luchas cuerpo a cuerpo, pero no relacionadas con el leopardo.
Sociedades en torno al jaguar o al leopardo.	Caballeros tigre (tlaca tecuan) entre los Nahua prehispánicos	Sociedades secretas de leopardo. Ekpe. Nigeria Camerún, Congo, Costa de Marfil.	Los leopardos son comunes en la heráldica europea, están asociados a ciertas familias de nobleza, lo utilizaban como emblema los caballeros medievales.	
Ritualidad asociada al jaguar o al leopardo	Peticiones de lluvia donde pelean hombres jaguar	Iniciación de jóvenes, peticiones de lluvia.	Ninguna.	Adoración de la deidad leopardo Waghoba. Ofrendas de flores al leopardo
Danzas asociadas al leopardo.	Danza de hombres jaguar, en Tlacololeros,	Danza del Boloye y de la pantera.	Ninguna	Danza del hombre leopardo Waghoba.

Tabla 2: Imaginarios donde aparece un hombre felino (jaguar, leopardo, lince, tigre) en las culturas en contacto en el Estado de Guerrero. Elaboración Amaury Velazquez

3.2 La visión del símbolo ritual del jaguar en los creadores contemporáneos de Guerrero

El arte local es un híbrido entre las voces del pasado y las voces del presente, voces que son interiorizadas por los creadores en un discurso propio, su recepción local se encuentra insertada dentro de una comunidad de interpretación, que en cierta medida tiene acceso a un sistema simbólico cerrado que es característico de los sistemas rituales.

El arte local es resultado de la combinación de las prácticas simbólicas comunitarias y de la interpretación contemporánea que de ellas hacen los artistas (*Imagen 59*).



Imagen 59: Pintura sobre el origen del mito del jaguar del artista Javier Téllez denominado "Tepeyollot". Foto: (Facebook Javier Téllez).

La cultura contemporánea de la entidad es una mezcla híbrida, de diversos horizontes históricos y étnicos, algunas comunidades tanto urbanas como rurales comparten un pasado común, como la realización de ciertas prácticas rituales o ceremoniales, que si bien están ligadas a festividades religiosas cristianas, se han sincretizado con formas del culto agrícola de herencia mesoamericana. Una matriz cultural dominante en la entidad es la de los pueblos nahuas de la región centro-montaña y el Balsas, las comunidades indígenas locales se encuentran inmersas en problemáticas compartidas con otras regiones del Estado y del país, como la migración, la crisis económica, la inseguridad, la introducción del crimen organizado, etc., etc. Sin embargo, frente a las adversidades y a las intromisiones de actores externos, las comunidades se mantienen en pie, gracias a su organización colectiva, en este sentido el ritual agrícola sigue siendo una pieza fundamental en la

reproducción simbólica de la cultura local, para antropólogos como Víctor Turner, el símbolo dentro de la vida ceremonial es "la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual (Turner, 1980:21)". El símbolo del jaguar es una unidad sígnica, participe del ritual y su relación con el arte local es fundamental. En relación con el signo, Volóshinov considera que la condición crucial para que este surja, es que requiere de una sociedad organizada, que represente un colectivo (Volóshinov, 2014). Cabe aclarar aquí la definición general de signo que utilizó, parte de la definición clásica de Charles Peirce que afirma que: "el signo es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter (Peirce, 1986)", el punto central de Pierce es que para que algo sea un signo debe "representar" a otra cosa, llamada su objeto. Sin embargo, el signo no es algo meramente abstracto, sino que es algo social, que refleja aspectos cruciales de la vida cotidiana, como afirmara Zecchetto: "el signo no es tan sólo el significado de las palabras, o la referencia a un objeto dado, sino que abarca diversas facetas de la cultura, y del contexto donde se utiliza su propósito es manifestar e indicar una unidad cultural (Zecchetto, 2006: 76)". La unidad cultural, objeto de esta sección como ya aclaré, es la ritualidad agrícola, que da origen a las imágenes que crean los artistas contemporáneos locales, hay que recordar siguiendo a Volóshinov que la conciencia individual (en este caso la de los artistas) "se alimenta de signos, se nutre en base a ellos, y al mismo tiempo reflejan su lógica y sus leyes", para Volóshinov por tanto, la lógica de la conciencia es "la lógica de la comunicación ideológica" (Volóshinov, 2014).

El proceso creativo, surge del encuentro de "dos conciencias", como afirmara Michail Bajtín, del encuentro de dos textos, el de la cultura local, que ya tiene un universo de sentidos dado, y el que se está creando como una reacción al primero, el de la creación artística. La interpretación de la realidad, en una obra de arte es siguiendo a Bajtín, "un encuentro de dos sujetos, dos autores" "un encuentro dialógico" (Bajtín, 2012). Este encuentro es finalmente un diálogo entre dos ideologías, la del artista y la de la cosmovisión local, que es un tipo particular de ideología, construida históricamente por la interacción entre culturas, Volóshinov afirmaba que "todo signo ideológico, incluyendo el verbal, al plasmarse en el proceso de la comunicación social, está determinado por el horizonte social de una época dada y de un grupo social dado (Volóshinov, 2014)". La cosmovisión local, como forma ideológica compleja, requiere de su reactualización constante en la vida cotidiana y de manera cíclica, a través de la ritualidad.

La religiosidad indígena está en un continuo proceso de cambio y resignificación, por lo que no hay que ver la ritualidad actual, como un proceso lineal, vinculado directamente al pasado, sino comprender que es un proceso de resignificación creativo que contiene elementos culturales provenientes de otras latitudes, que lentamente se han ido asimilando como propios, al mismo tiempo, en la ritualidad indígena podemos reconocer algunos elementos de cadenas de sémiosis de origen mesoamericano, como el jaguar (*Imagen 60*).

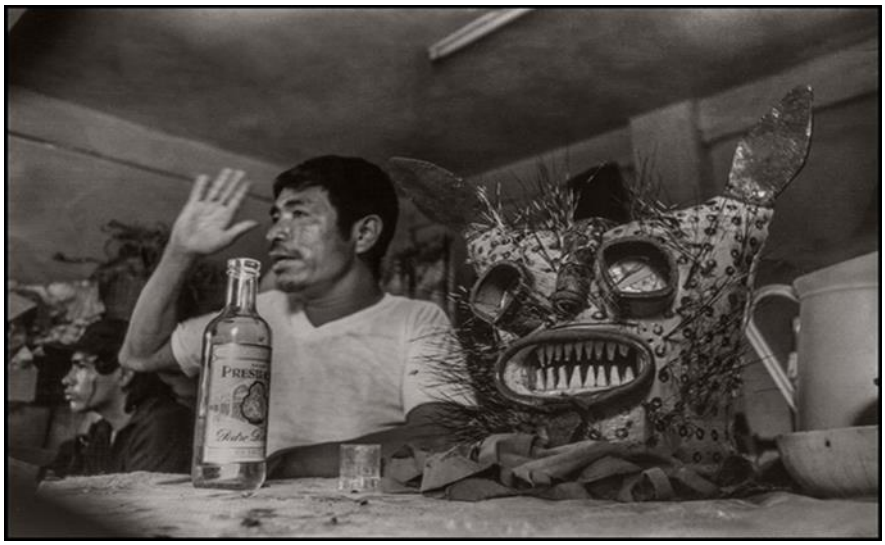


Imagen 60: Fotografía de un poblador de Zitlala con su máscara de Tecuan (Jaguar) Foto: (Fernando Soto, 1993).

Estos símbolos son elementos de larga duración o "núcleos duros de significación" como expresara el historiador Alfredo López Austin, entendiendo estos como "el conjunto de elementos de una cosmovisión, que tienen una gran resistencia al cambio histórico, y que estructuran y dan sentido al resto de la cosmovisión" (López Austin, 2011) algunos ejemplos de elementos materiales u objetos que se convierten en signos o símbolos dominantes en una sociedad agrícola, pueden ser el maíz, la tierra, el agua, etc.,). Sin embargo estos núcleos de sentido casi inamovibles dentro de la estructura social colectiva, están sujetos en el momento de la enunciación creadora a la interpretación individual volátil, de los artistas locales, que actúan dentro de marcos más libres de significación, debemos recordar siguiendo nuevamente a Volóshinov que "las formas del signo, están determinadas ante todo, tanto por la organización social de los hombres, como por las condiciones más inmediatas de su interacción, en cuanto cambian las formas, cambia el signo"(Volóshinov, 2014).

Al entrar en las formas discursivas del arte, el signo ritual muta necesariamente de sentido. Un aspecto central del núcleo duro en la vida local es la religiosidad comunitaria y su aspecto práctico la ritualidad, que se encuentran vinculadas al modo de vida campesino a la esfera productiva centrada en el cultivo del maíz. En las comunidades nahuas de *Zitlala* y *Acatlán* en la región de la Montaña de Guerrero, se realizan "peticiones de lluvias" (*Imagen 61*) es decir súplicas rituales, que pretenden propiciar el temporal de lluvias al inicio del ciclo agrícola. Los rituales de petición de lluvias de los pueblos nahuas de Zitlala y Acatlán, son fuentes primarias de significación, donde se inserta el símbolo del jaguar.



Imagen 61: Hombre- Tecuan de Acatlán con las varas de flores de tomoxochitl que entregara para formalizar la relación con la novia. Foto: (Rodzila 2021).

Estas ceremonias se realizan del primero, al 5 de mayo, la actividad ritual tiene como destinatario simbólico la santa Cruz, hay que mencionar que la cruz, a la que se rinde culto, presenta muchos elementos, que ligan lo cristiano con lo indígena, las cruces pintadas de azul o verde están ubicadas sobre los cerros, y tienen una especial relación simbólica con el agua y la lluvia, incluso algunas de ellas se ubican cerca de manantiales. El cristianismo como un tipo de palabra ajena dominante o autoritaria, usando la terminología de Bajtín, ha sido interiorizada dentro del discurso indígena, en una unidad indisoluble. Al punto que para los participantes, es difícil percibirlas como esferas religiosas separadas, rezando simultáneamente a Cristo, a los santos, al maíz y a la montaña por el buen temporal.

Emile Durkheim decía que la religión es una representación colectiva que separa lo sagrado de lo profano, lo cotidiano de lo extraordinario. Dentro de la esfera sacra, un elemento importante en la

cultura local es el culto a los cerros, a las montañas como depositarios y contenedores del agua, estas creencias están ligadas a antiguas concepciones mesoamericanas del paisaje ritual. Como afirmara el antropólogo Levis Strauss, los símbolos son creados como una forma de explicación de la realidad y de las fuerzas naturales, los signos afirma Levi Strauss son creados por las sociedades en "pares binarios" por oposiciones semánticas mujer-hombre, naturaleza-cultura, noche-día, animal-hombre etc., en sintonía con esta idea Zecchetto expresa que "el significado de un signo es una unidad cultural definida, en un campo semántico dado, por oposición a otras unidades culturales" (Zecchetto, 2006:76).

En este sentido dentro de la red de símbolos dominantes, que se entretejen en el ritual nahua, (montaña-cruz-lluvia-agua-maíz), aparece otro símbolo particular, ligado al arquetipo del monte, como "espacio salvaje", fuera del orden y control humano, el jaguar en lengua náhuatl "*Tecuani",* literalmente "*el que come alguien*", o también "la fiera salvaje" es el jaguar o *Panthera Onca*, un animal que está más allá del espacio cotidiano y entra en la esfera de lo sagrado, en el espacio del mito. El jaguar funciona de cierta forma como un animal totémico pues se convierte finalmente en un símbolo identitario, que representa el "espíritu colectivo" de los pueblos nahuas (*Imagen 62*).



Imagen 62: Pelea de hombres jaguares o tecuanes de Acatlan Guerrero "Una gota de sangre por una gota de lluvia" Foto: (Rodzila).

El jaguar se convierte en un signo, ubicado dentro de un sistema ritual, una representación metafórica, que entrecruzan diversos sentidos y esferas de la sociedad, coincido con la propuesta de Zecchetto de que hay que ubicar los signos dentro de una semiología, entendida como proceso de comunicación, comparto su propuesta que "afirma que los signos en sí mismos, no tienen razón de ser, se disuelven lo que cuenta es la dinámica de las significaciones (Zecchetto,2006:69)". Por

lo que hay que entender el símbolo del jaguar, dentro del proceso general de comunicaciones en el que está inscrito.

El símbolo del jaguar es recurrente en el imaginario social de los pueblos nahuas de Guerrero y para su interpretación se requiere atender la dimensión antropológica del símbolo. Como disciplina la antropología puede decirse es una ciencia dialógica dedicada a la escucha de los "otros", la metodología etnográfica, requiere obligatoriamente de la escucha y del diálogo, tiende un puente cultural entre dos concepciones del mundo, la del investigador y la de la otredad, con la intención de acercarse a la explicación que los sujetos dan del signo, dentro de una cultura dada. Dado que la creación del signo es colectiva y emana siempre de una significación interindividual, uno de los elementos primarios de significación interindividual en todas las sociedades, es el cuerpo. El cuerpo humano, sirve de referente semántico en multitud de culturas, en el caso de la relación hombre-jaguar presente en los pueblos nahuas, existe una curiosa relación semántica con el cuerpo, que se puede inferir de un dato etnográfico: al nacer algunos niños de las comunidades nahuas o mestizas, presentan una serie de manchas oscuras en la espalda o en el cuerpo. La "interpretación" que dan de este hecho los pobladores, a través de la cultura local, es que "son niños tigres" o "tecuatzin" inclusive se les aplica a estos infantes el dicho popular "hijo de tigre pintito" pues frecuentemente estas marcas se heredan, por ser una característica genética. Podemos decir que las manchas son interpretadas localmente por "una cualidad que es un signo" son *cualisignos (*Peirce, 1986), la mancha es una "calidad" que representa un signo, una marca que recuerda a otras, a las manchas del jaguar, pero esto claro, es una interpretación particular que requiere un acuerdo social, de un constructo cultural específico, Zecchetto afirma que "el signo es siempre institucional, en este sentido sólo existe para un grupo limitado de usuarios, pero fuera de una sociedad, por más reducida que ella sea, los signos no existen, sólo una comunidad de usuarios puede instituirlo como signo" (Zecchetto, 2006:75). En este sentido estos significados no son entendidos por la sociedad mestiza, que tiene otros códigos simbólicos, es una comunidad distinta de interpretación, aunque el símbolo del jaguar esté presente en ciertos elementos de la cultura, es un signo que no presenta la misma vitalidad semántica, con la conexión de toda la estructura social, Volóshinov expresaba en este sentido que "la memoria histórica de la humanidad, está repleta de signos ideológicos muertos, incapaces de ser arena de confrontación de acentos sociales vivientes (Volóshinov, 2014).

El signo del jaguar es un tema pleno de sentido y de vida, en las comunidades nahuas, está vigente en las interpretaciones de la vida cotidiana en el núcleo familiar, que vincula a los niños (*Imagen 64*) con el jaguar, esta creencia se alimenta en el presente con la reinterpretación histórica de la iconografía de las pinturas rupestres, de las cuevas de Oxtotitlán en Acatlán (*Imagen 63*) (adjudicadas por la arqueología como pertenecientes a la cultura Olmeca en Guerrero), una de las pintura rupestres de la cueva de Acatlán, representa la cópula de un hombre con indumentaria Olmeca, con un jaguar hembra, los pobladores interpretan las imágenes, como un suceso mítico, como el testimonio de la unión de dos antepasados, fundadores de un linaje humano, un animal sagrado un hombre Olmeca.

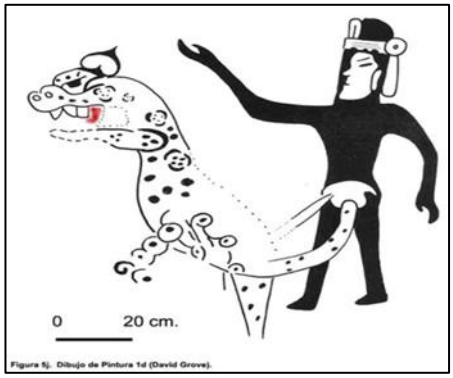


Imagen 63: Olmeca supuestamente cópula con una hembra de Jaguar, pintura en las cuevas de Oxtotitlán de Acatlán Guerrero. Foto: (Dibujo de David Grove).

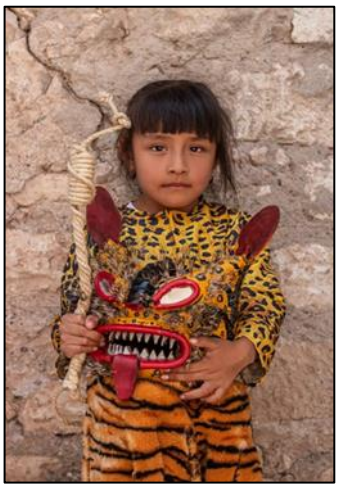


Imagen 64: Cihua tecuani (mujer jaguar) Foto:(Franyelí García 2021).

Esta narrativa fue creada por el antropólogo David Grove y ha sido apropiada por la comunidad de Acatlán como refiere la artista Griss Romero en entrevista:

> Mi nombre es Griselda Romero Vázquez, nací en la comunidad de Acatlán municipio de Chilapa de Álvarez Estado de Guerrero, en mi obra influye la parte de mi cultura olmeca. Como bien sabes, en Acatlán, se descubrió estas pinturas rupestres, donde se puede observar un hombre copulando con un jaguar, y nos menciona que es el origen mítico de los hombres jaguares, esto lo menciona David Grove antropólogo, nos menciona que la cultura madre, es la cultura olmeca, nos menciona que podemos encontrar estas primeras manifestaciones simbólicas del jaguar, en referencia a la fertilidad de la Tierra y de la naturaleza, así como en relación con el poder. El jaguar olmeca también nos menciona que se asocia con el Inframundo, a través de su vinculación con las cuevas, con las potencias sobrenaturales que controlan la fertilidad de la naturaleza y con las entidades que con su

fuerza e influjo coadyuvan con el gobierno de los grupos humanos (Griselda Romero, 2020). (*Imagen 65 y 66*).



Imagen 66: Pintura de Griselda Romero sobre las tradiciones de días de muertos y los tecuanes de Guerrero. Foto: (Facebook: Gris Romero).



Imagen 65: El jaguar y su relación con el ciclo agrícola del maíz trajes de tecuan de diferentes comunidades, Zitlala, Chilapa, Acatlán, Chilpancingo, pintura de Griselda Romero. Foto: (Facebook: Gris Romero).

De esta manera en distintas comunidades de la Montaña los pobladores creen poseer un vínculo con el jaguar, lo que explicaría las marcas en los infantes, en esta medida el jaguar, funcionaria como una especie de "tótem" o antepasado mítico, con el que se identifica el grupo en el presente. La comunicación oral que da sentido a la cultura es resultado de un entrecruce de enunciados verbales y no verbales, una imagen es un texto, que interactúa con otros textos, siguiendo la propuesta de Bajtín, la pintura de Oxtotitlán es un "texto" un "eslabón en la cadena de la comunicación discursiva que tiene vínculos con otros enunciados relacionados con él" (Bajtín, 2011). Datos etnográficos de grupos indígenas diversos, apuntan en la misma dirección interpretativa, entre los mayas la presencia de manchas en los infantes indicaba que el individuo tendría un mal carácter, entre los indígenas de las amazonas estas manchas en los niños vinculan por igual, el hombre con el jaguar, y con la capacidad de la agresión, la caza y la guerra. Las características físicas del animal como la capacidad atlética, la actitud agresiva y la astucia para la caza, se vieron como cualidades deseables, para una transferencia semántica al ser humano, recordemos que una de las características de signo es la "representación". Darin McNabb, siguiendo a Pierce, afirma que "a partir de su relación con un objeto, todo signo genera un

interpretante, que es un nuevo signo del objeto, equivalente a o más desarrollado que el signo original, coloquialmente, se dice que un signo significa o representa tal o cual objeto, sin embargo, la pura relación signo-objeto no es una relación representativa sino sólo comparativa" (McNabb, 2018).

La comparación de ciertas cualidades del jaguar, fueron utilizadas para referirse a la fuerza de los guerreros antiguos, debemos recordar que en la organización mexica los caballeros jaguares, eran uno de los más altos rangos que podía aspirar un guerrero dentro de la escala social. Esta relación semántica podría explicar el papel del combate de los *hombres-tecuan*, en la ritualidad agrícola de petición de lluvia de Zitlala, los pobladores visten cascos de cuero, que representan la cabeza del jaguar, vistiendo un cotón de manta amarillo con manchas negras, portando en la mano una macana echa de cuerda de ixtle amarrada, endurecida con mezcal, con los que se golpean fuertemente entre ambos, en una especie de "sacrificio gladiatorio" (*imagen 67*), que en realidad no llegan más que a dejar sendos moretones tras la lucha, o un poco de sangre.



Imagen 67: Pelea de tecuanes en Zitlala Foto: (Fernando Soto, 1993).

Las acciones humanas, son hechos simbólicos por lo tanto también son actos enunciativos, son textos que recuerdan conexiones históricas lejanas, como expresara Bajtín, "en un enunciado se descubren surcos de ecos lejanos, y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de matices dialógicos y de límites difusos de los enunciados que permean la expresividad del autor" (Bajtín, 2011) en este caso el autor del texto es un autor colectivo, la comunidad, que crea un enunciado ritual, con conexiones con el pasado, con apropiaciones dialógicas de las palabras ajenas pasadas y contemporáneas. En otro ritual similar realizado en el cerro de "*Cruzco"* en la comunidad

nahua vecina de Acatlán, la pelea entre los hombres tigres se realiza a puñetazos, con la intención consciente de derramar sangre para alimentar a la tierra. Además de la cualidad guerrera, de la fuerza y violencia de los hombres-tecuanes, existen otros componentes simbólicos asociados a ellos, como la fertilidad. Terminando el combate, los hombres-jaguar portan varas con flores de *Tomoxochitl* (una cactácea local), la artista Gris Romero expresa al respecto del mismo tema en una entrevista:

> Existe una conexión de mis vivencias de infancia o juventud con mis obras plásticas, realmente sí hay una conexión puesto que desde que era niña, yo asistía a esta parte de las peleas de tecuanes, realizadas a partir del primero al cinco de Mayo en Acatlán, con la iniciación del ritual de Atzatzilistli. Hoy en día todavía se siguen realizando con mayor fortaleza, con mayor fe, con mayor energía de los nuevos contrincantes, y saben los chicos o los jóvenes de hoy cuál es el significado de dicha pelea de tecuanes, que es invocar al dios Tláloc para pedir lluvia. En mi pintura se muestra a un jaguar un tecuani con la mujer Acateca, cortando unas flores de tomoxochitl, −como bien sabes− en Acatlán la flor de tomoxochitl, tiene un gran significado porque es alegoría a la madre Tierra, es la preparación de la fertilización de ella misma, su período menstrual, su época que está con mayor fertilidad, que es en el mes de mayo, y justamente en esa temporada pues florecen estas flores, simbólicas para la mujer. Y las flores de tomoxochitl por el gran significado que tienen, pues los jaguares, los hombres jaguares, van y las cortan de las copas de los árboles con anticipación, dos o tres días de anticipación antes del primero de mayo; las cortan las guardan, y justamente el 2 de mayo llevan una rama, en la cima del Hueyetepetl que es Cruzco, donde se hace el ritual del Atzatzilistli (petición de lluvias), y ahí se le entrega a su prometida, para formalizar ya sea una amistad, o un noviazgo (Entrevista a Griselda Romero, 2020) .

En este aspecto es relevante para la hermenéutica del símbolo, la recopilación e interpretación de los datos etnográficos, implica un diálogo con la otredad, parafraseando nuevamente a Bajtín, ver y comprender a los autores de un enunciado cultural, significa ver y comprender la otra conciencia, acercarse a las explicaciones simbólicas de la otredad, es acercarse a la conciencia ajena, con todo su mundo, la explicación de un objeto cultural ajeno, debe por tanto darse de manera dialógica, Bajtín afirmaba que dentro de una comprensión necesariamente "actúan dos conciencias y dos sujetos" (Bajtín, 2012). La antropología y la semiótica pueden ir de la mano como una herramienta dialógica de comprensión, e interpretación de los significados, que crean los pueblos.

El arte producido por los artistas de Guerrero está claramente marcado por la influencia de la cultura local, sin embargo, en la representación de la realidad, existe una refracción del signo a través de la ideología particular del artista. La realidad se transforma en contacto con la subjetividad individual y por la integración de "las voces ajenas" es decir las influencias culturales externas, con que las ha entrado en contacto el creador, de esta manera toda obra de arte es un encuentro, entre los enunciados propios y los ajenos. Las obras de arte son un lugar de enunciación, donde se objetiva, la vida interna del creador, su particular manera de interpretar la realidad que lo circunda. La imagen que crea el artista es un texto, como afirmara Bajtín: "un reflejo subjetivo de un mundo objetivo, el texto es la expresión de una conciencia que refleja algo" (Bajtín, 2012).

La imagen del jaguar es un icono representado de manera múltiple por los artistas plásticos de Guerrero, la razón de tal presencia en la obra local es obvia, no se puede negar el impacto que una imagen tal produce en la conciencia, imágenes tan poderosas como el combate de los *hombres-tecuan*, hieren la susceptibilidad del espectador, sobre todo si son percibidas desde la tierna infancia (*Imagen 67*).



Imagen 68: Hombre jaguar de Acatlán cargando a su hija durante un ritual de petición de lluvias. Foto: (Facebook Monyer).

Su fuerza va más allá de la teatralidad ritual, su impacto radica en que los hombres-jaguar y su combate, son un símbolo vivo, sujeto a las contradicciones sociales presentes, por lo mismo un símbolo social de tal importancia, puede convertirse fácilmente en un símbolo psíquico, medio de

expresión de las contradicciones humanas internas, el símbolo se convierte fácilmente en un reflejo de la identidad, tanto hacia dentro, como hacia fuera del individuo.

La imagen que elabora el creador, la idea que crea el artista es un acontecimiento "vivo", que se lleva a cabo "entre el diálogo de las conciencias-voces externas e internas", como afirmara Bajtín, en su análisis de la obra de Dostoievski (Bajtín, 2012). Por otra parte, Volóshinov afirma que en todo caso "las fuerzas creativas y organizativas de la expresión, se encuentran en el interior, todo lo externo es tan sólo un material pasivo para la forma interior" (Volóshinov, 2014). Es decir, la subjetividad interna, construida del material sígnico exterior, reformula constantemente con su enunciación objetiva, el material sígnico.

La voz del artista lentamente se agrega a la polifonía semántica que construye la realidad, agregando con su obra, nuevo material simbólico al mundo (*Imagen 69*), añadiendo su voz al diálogo perpetuo con la colectividad.



Imagen 69: Diversas imágenes de las obras de Javier Téllez donde aparece el hombre-jaguar. Foto: (Facebook Javier Tellez).

Bajtín afirmaba, que todo texto verdaderamente creativo, es "en cierta medida una revelación de la personalidad, libre y no predeterminada por la necesidad empírica" (Bajtín, 2012) existe una mayor facilidad de estudiar inicialmente en un texto "lo conocido, lo dado", es decir abordar el sentido cultural general de ella, pues abordar el polo subjetivo de sentido del autor, requiere acercarse a la dimensión "biográfica o psicológica" para su interpretación.

El creador plástico, tiene su propio diálogo interno, voces polifónicas que constituyen su particularidad psíquica, a través del transcurso de su vida, el artista ha absorbido selectivamente los lenguajes visuales de su entorno, por una parte las imágenes recurrentes de la vida cotidiana, por el otro las imágenes impactantes de la acción ritual comunitaria, que son centrales en la construcción de su imaginario personal, aunado a esto la influencia persistente de los medios masivos de comunicación, a través de la televisión e internet, las revistas, etc. Por ello, los artistas más jóvenes, tienen una fuerte afinidad con la subcultura pop art, con el cómic, el manga japonés, el Street art, el graffiti, etc.

Esta mezcla de textos, de voces encontradas, incluso opuestas, crean un texto híbrido, un híbrido polifónico, una incorporación de las voces ajenas y de las propias en un enunciado contemporáneo, dirigido a contemporáneos. Aun así, el arte local, frecuentemente elude la representación de lo ajeno, oculta los elementos de la vida moderna, presente en el entorno inmediato, la vista y la mente seleccionan la realidad, hacen un encuadre que excluye los elementos ajenos y enfoca los propios, raro es aún el artista que incluye las contradicciones visibles, entre los objetos de la modernidad tecnológica y la vida ritual (*Imagen 70*).



Imagen 70: Pintura sobre los 43 jóvenes de Ayotzinapa del Artista José Luis Correa pintado en la comunidad de Zitlala. Foto: (Facebook José Luis Correa).

Cuando se rompe el tabú iconográfico y la realidad se muestra en su heterocronía, en su sincronía de tiempos diversos dentro de una obra de arte, se crea una imagen poderosa, que liga el pasado, con el presente y atisba aún lo futuro.

Voces aisladas en el arte local revelan la genialidad de todo un pueblo, desde la perspectiva original de sus creadores que comienzan a crear un discurso más allá de lo costumbrista, un arte local contemporáneo, con un pie en la tradición y el otro en la realidad compleja y dolorosa de las problemáticas múltiples de la sociedad Guerrerense. Artistas como Nicolas de Jesús, Baltazar Godoy, Jaime Tomatzin, Griselda Romero, Javier Lara (*Imagen 71*), Baltazar Castellano Melo, Javier Téllez, Rodzila (*Imagen 72*), José Luis Correa, Ernesto Carbajal (*Imagen 73*) entre otros, tratan desde diversos ángulos el tema del jaguar en su obra.

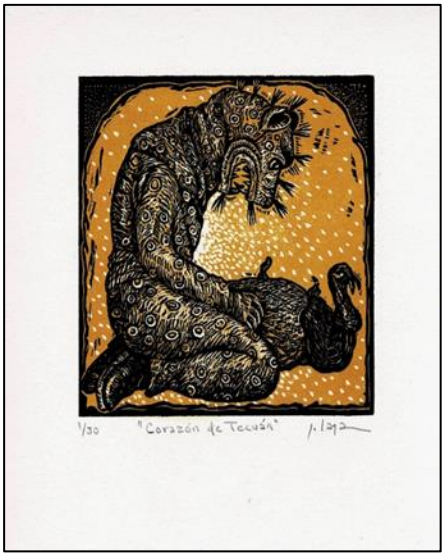


Imagen 71: Grabado "Corazón de Jaguar" basado en las tradiciones de Apango del Artista Javier Lara. Foto: (Facebook Javier Lara).



Imagen 72: Mural en proceso del Artista Rodzila donde se ve un hombre jaguar de Acatlán venerando la cruz 2021. Foto: (Facebook Rodzila).



Imagen 73: Mural de Ernesto Carbajal (Cloro al óleo) inspirado en la máscara que uso el maestro de Arte Jaime Tomatzin Tehuitzin en tantas peleas. Foto: (Facebook Ernesto Carbajal).

El arte local es un enunciado apenas entreabierto, es necesaria la interpretación cultural para descifrarlo correctamente, no todas las obras de arte locales son abiertas en un sentido libre, si no que requieren que el receptor posea los códigos, que pertenezca a una comunidad de interpretación,

específica. Pero hay que observar que este tipo de sentido hermético, "cerrado", es prácticamente universal a toda manifestación estética ligada a lo ritual, el ritual no es abierto, es selectivo por naturaleza humana, pues está dedicado a una sociedad específica, a un grupo reducido, frecuentemente es incluso secreto, iniciático.

El ritual siempre separa al profano del neófito, marca una identidad de un colectivo particular, frente a otros ajenos que aún no cruzan el umbral. Participar en el ritual como actor, es escalar en su comprensión simbólica, dentro de una escala social. El arte contemporáneo de Guerrero tiene mucho de esta herencia de identidad cerrada, en resistencia, frente a la cultura ajena. Aun así, hay algo que nos atrae de ese misterio, algo inconsciente que nos impulsa a percibir esta vitalidad ajena, como algo que pulsa vivo en nuestro inconsciente. Es quizá la fuerza que emana un símbolo, que se arraiga en la psicología humana, la fuerza, la guerra, la sexualidad, el poder, la rebeldía, todas actitudes humanas, que sin importar la cultura en que nos ubiquemos, o la comunidad de interpretación en donde nos posicionamos, están presentes abierta u ocultamente dentro de nosotros. El arte y la ritualidad, por tanto, siempre tendrán algo de indescifrable, de misterio. Bajtín afirma que el texto, en su núcleo libre "no permite una explicación causal, una previsión científica" (Bajtín, 2012). El arte local escapa frecuentemente de la racionalidad mecánica, entrando en la esfera de las emociones, de la sensaciones, que con su inmediatez, derrumban la racionalidad euro centrista que nos ha acostumbrado la crítica de arte, su brutalidad y sinceridad rompen la actitud monológica, que supone la estética occidental como hegemónica, rompe con la actitud que discrimina otras culturas y otras expresiones como inferiores, la imagen del arte creados por otros pueblos, si somos suficientemente sensibles y empáticos, nos interroga, nos invita a contemplarse a nosotros mismos, en el espejo del otro.

3.3 La imagen del toro de petate en el arte de Guerrero una interpretación comparativa a través de los conceptos de *nachleben* y *pathosformel*

La interpretación que realizan los artistas de Guerrero de la cultura local es similar a la punta de hielo de un iceberg. Las formas simbólicas presentes en el arte local que son representadas con mayor frecuencia encuentran su origen en la actividad ritual, lo que implica que la imagen mostrada en una galería de arte muestra solo la superficie de un mar de significados profundo. El arte posee la capacidad de visibilizar símbolos que son vitales para la comunidad y que se encuentran profundamente arraigados en la vida cotidiana. El arte se convierte en una forma de hacer visible lo invisible, hace aflorar aquello que es esencial para la cultura local, muestra tangiblemente los elementos que forman parte de la identidad. Por medio del arte, los artistas de Guerrero reinterpretan el imaginario colectivo de su cultura, generando así un imaginario individual que refleja su propia visión del mundo. El arte (*Imagen 74*), es solo una de las maneras en que se pueden explorar estos significados, pues el ritual sigue siendo una ventana privilegiada para mirar a las emociones humanas.

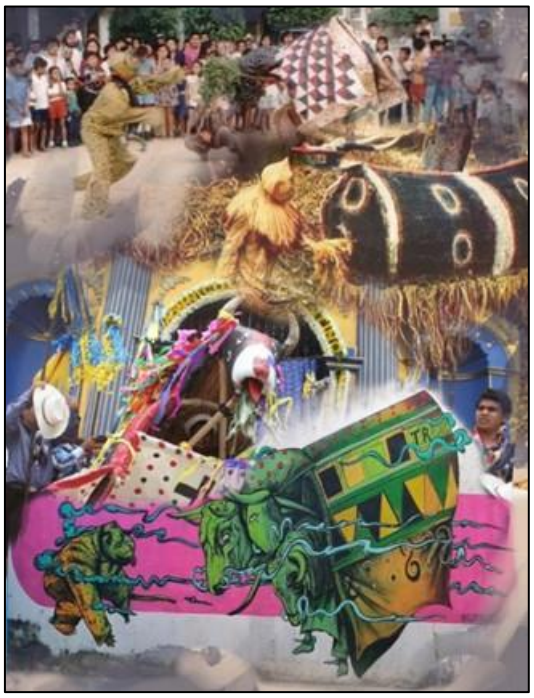


Imagen 74: Arte y ritual africanos y de Guerrero sobre el toro del petate, Grafiti de Ernesto Carbajal. Collage: (Amaury Velázquez).

El imaginario colectivo alberga símbolos cuyo significado se ha ido perdiendo con el paso del tiempo, pero que son en cierta medida una persistencia del pasado. Para explorar estos significados es apropiado emplear el método comparativo, colocando como objeto de estudio las manifestaciones etnoestéticas que dan origen a la imagen artística, tal metodología permite abrir el panorama interpretativo de los símbolos presentes en el arte y en la cultura local. El ritual como fuente de inspiración para el arte, se presenta en diversas formas que pueden ser comprendidas a través de la lectura de los vestigios de épocas antiguas.

El arte de los pueblos de Guerrero constituye un ejemplo de la lógica de la transmisión histórica de las imágenes, la pervivencia de las imágenes o *nachleben* es un asunto en el que el historiador del arte Aby Warburg ha sido pionero, y cuyas aportaciones teóricas son de gran utilidad para este capítulo. El arte contemporáneo de Guerrero tiene un pie en la tradición y otro en la actualidad. Es posible rastrear los significados más antiguos y prístinos de los símbolos rituales que dan origen al arte contemporáneo. Las imágenes del jaguar y de la danza conocida como "toro del petate" son ejemplos privilegiados para observar la relación entre la vida cotidiana, los rituales y su reinterpretación contemporánea en el arte.

Realicé una interpretación de las imágenes artísticas del toro de petate enfrentando un jaguar, siguiendo el camino propuesto por Aby Warburg en su análisis sobre los *Pathosformel*, los *cuales* son patrones formales, cargas emotivas que se repiten frecuentemente a lo largo de la historia del arte, pero que adquieren significados diferentes en distintos contextos culturales. Según Urueña Calderón:

> La *pathosformel* se caracteriza por ser la suspensión momentánea de un movimiento patético, es decir hace referencia a un *pathos*, un padecer, una carga emotiva, que se hace imagen, una forma o más bien, fórmula. Se dice que una imagen es una *pathosformel* cuando se entiende que en esta se
>
> "condensa en una brusca parada la energía del movimiento y la memoria" (Agamben, 2010: 17). Lo anterior señala la posibilidad de que la carga emotiva pueda ser transmitida en cadenas de larga duración a través de diferentes interpretaciones y reinterpretaciones (Urueña Calderon, 2017: 41).

El *Pathosformel* es una figura que se hereda parcialmente de una cultura a otra, una especie de supervivencia de la imagen, persistencia que Warburg nombró como *Nachleben*[267] el *pathosformel* va más allá de la imagen implica el performance ritual, una experiencia estética compleja centrada en la repetición de emociones particulares, gestos y actitudes emotivas. Collen Becker (2013)[268], afirma que la preocupación principal de Warburg era entender la migración de estas fórmulas de *Pathos*[269] entre culturas, las contribuciones de Aby Warburg a la historia cultural, son la metodología que rastrea los significados de una obra de arte más allá del estudio de la iconografía artística, rompiendo el paradigma de que el arte viene solamente del arte. Warburg buscó la respuesta en la interdisciplina, al considerar que el arte no es una esfera aislada de la cultura, recurriendo a fuentes diversas, a través del estudio de la mitología, las creencias populares, los objetos artesanales, el estudio del ritual y de las fiestas antiguas, incluso desde una perspectiva etnográfica, buscando en las prácticas de los pueblos actuales, el origen de las formas emocionales supervivientes, persiguiendo el significado oculto del arte.

Un concepto esencial en el trabajo de Warburg, es el término "*Nachleben*", palabra alemana que se traduce al inglés como "*survival*" y en español como "vida después de la vida" o "supervivencia". En el contexto de la historia del arte, el término se refiere a la vida continua, e influencia de las formas artísticas, motivos y símbolos del pasado en períodos y culturas posteriores. El concepto de *pathosformel* se centra en patrones visuales y gestuales recurrentes en el arte, mientras que el

[267]Mariela Silvana Vargas (2014) describe la etimología del vocablo que usa Warburg de la siguiente manera Nachleben: "en el diccionario de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm lo define como 1)» nachfolgendes, nach-dauerndes leben« [vida posterior, vida que pervive] y 2) »nachahmendes leben« [vida que imita]. El verbo "nachleben" recoge también el doble significado de sobrevivir e imitar, tomar a alguien como ejemplo. En diccionarios contemporáneos se define "Nachleben" como "la vida de un muerto en el recuerdo de sus deudos" o la "pervivencia en el recuerdo de los descendientes"3 y al verbo "nachleben" como imitar, "vivir de acuerdo al ejemplo dado por alguien". Este último significado vincula "nachleben" con "nacherleben", cuya definición es "revivir a través del recuerdo algo que otros han vivido" (Silvana, 2014: 318)

[268]Becker, Colleen. "Aby Warburg's Pathosformel as a methodological paradigm." *Journal of Art Historiography* 9 (2013): CB1

[269]Mariela Silvana Vargas describe que esta idea también está presente en Walter Benjamín: Esta idea de que un contenido, forma, idea o *pathos* del pasado, dotado de un valor objetivo y una vida propias incide sobre las producciones artísticas e intelectuales del presente ocupa también en Benjamín un lugar central dentro de sus análisis culturales y de su noción de crítica de arte. Las ideas políticas de Benjamín son subsidiarias asimismo de esta concepción de un pasado que no está ni muerto ni cerrado, en particular, de la idea de un pasado que tendría derechos sobre el presente, (Silvana, 2014: 322)

Nachleben[270] se enfoca en su supervivencia y evolución en contextos culturales posteriores. Urueña Calderón (2017) afirma sobre este concepto:

> El concepto de *pathosformel* puede ser caracterizado como una poderosa categoría de análisis a través de la cual es posible rastrear relaciones históricas y geográficas entre diferentes tipos de representaciones – imágenes o palabras- a partir del establecimiento de correspondencias temáticas, morfológicas, o gestuales. Estas imágenes circulan a lo largo de periodos de larga duración y transportan cargas mnémicas que van transfigurando su significado dependiendo de los diferentes contextos de recepción (Urueña, 2017).

Siguiendo a Aby Warburg busqué encontrar el *Nachleben* de los *Pathosformel* del arte del Estado de Guerrero, es decir; ver cómo los patrones y símbolos visuales de las imágenes pictóricas han derivado desde símbolos rituales, y han sido reinterpretados en diferentes contextos culturales. No ha sido común en México el análisis de imágenes derivadas de la ritualidad utilizando una metodología comparativa al estilo de Warburg, al menos no desde el arte, a excepción de trabajos como los de Johannes Neurath. El nacionalismo académico ha propiciado que se afirme que todas las imágenes, símbolos y prácticas son resultado de una génesis local, incluso delimitando su estudio comparativo al área geográfica mesoamericana, negando el origen mestizo y múltiple de muchas de las prácticas actuales. Por el contrario, considero que existen patrones comunes que se repiten en culturas distantes. Cuando diferentes culturas entran en contacto, es común que muchos contenidos emocionales del *pathosformel* de cada una se mezclen, aunque la singularidad de cada forma de *pathos* es la que permite rastrear su origen en última instancia. La actitud emocional humana no es tan diferente en todas partes, después de todo. Por lo tanto, la comparación de las formas emocionales puede llevar a encontrar correlaciones semánticas en cierta medida universales. Incluir datos de regiones tan alejadas del Estado de Guerrero, no tiene la intención de demostrar una conexión directa o de afirmar un origen específico, más bien la intención es mostrar

[270]Mariela Silvana Vargas afirma que en Warburg: las imágenes asumen un papel fundamental en la transmisión y en la conceptualización de la supervivencia del pasado. Las Pathosformel –fórmulas del pathos- poseen por definición una Nachleben, es decir, son capaces de pervivir y sobrevivir el paso del tiempo y son capaces de conservar y transmitir contenidos, formas y emociones puesto que están marcadas "engramáticamente" por las fuerzas del pasado. La vida después de la vida el concepto de "nachleben" en Benjamin y Warburg afterlife. The concept of "nachleben" in Benjamín and Warburg Mariela Silvana Vargas1 technische universität zu berlin (alemania) (Silvana Vargas 2014:321).

como formas emocionales similares han persistido por siglos a lo largo del mundo, alimentando al arte de todas las épocas.

El detonante de este análisis es la imagen de un jaguar enfrentando a un toro de petate, plasmado en un grafiti realizado por el artista Ernesto Carbajal, alias: “Cloro al óleo” (*Imagen 76*) pintado en la comunidad de Ometepec, en la Costa Chica de Guerrero. La danza del toro de petate es el tema que representa esta pintura.



Imagen 75: Mural de Ernesto Carbajal sobre las tradiciones de Ometepec donde aparece el tigre enfrentando al toro del petate. Foto: (Facebook Ernesto Carbajal).

¿Qué necesitamos conocer, para entender el significado de esta imagen? En primer lugar, como es obvio, algo sobre la danza del toro de petate. Antes de continuar, ofreceré una breve descripción: la danza del toro de petate es una tradición popular, que se lleva a cabo en diversas comunidades de México y de la Costa Chica de Guerrero. Esta danza es una representación simbólica del sacrificio del toro, que se realiza en el contexto de las festividades religiosas de la iglesia católica. La danza se realiza con la representación de un toro hecho de una estructura de carrizo o varas, recubierto con un tejido de petate (una estera de palma trenzada), de ahí su nombre. El toro es cargado a cuestas por una persona que es llamada "corazón del toro" que simula los movimientos del animal (Prudente, 2013).

El petate que da la forma al toro (*Imagen 76*) está pintado con distintos patrones geométricos, cruces, marcas de ganadería, adornado con numerosas tiras de papel de colores.



Imagen 76: Toro de petate en Azoyú. Foto: (Facebook)

En la danza del toro de petate, participan vaqueros que portan máscaras negras que representan a hombres afrodescendientes quienes simulan la captura del toro[271]. También participa un hombre disfrazado de jaguar, quien intenta capturar y montar al toro (no en todas las representaciones de la zona aparece). La danza culmina con el lazamiento y captura del toro de petate, por parte de los vaqueros negros y la representación del sacrificio y desmembramiento del toro, todo de manera teatral y simbólica. En momentos la representación tiene matices cómicos y burlescos, en otros la multitud que acompaña al toro camina solemnemente, como lamentándose del próximo sacrificio, durante la procesión se simula el bramido lastimero del toro, a través del toque de un cuerno que preludia su muerte. La danza del toro de petate se inserta en los ciclos festivos de la iglesia católica de las fiestas patronales locales, y recuerda en muchos aspectos a las estaciones o paradas realizadas en la escenificación de la crucifixión de Cristo[272] que se realiza en Semana Santa[273] por la iglesia católica. Aunque el contexto general de la danza es de fiesta y algarabía, la danza está imbuida de un profundo simbolismo religioso y cultural, que se remonta a la época colonial, y que fusiona elementos de la cultura indígena, afrodescendiente, y española.

[271] Véase el siguiente video sobre la danza del toro de Petate Xochistlahuaca
https://www.youtube.com/watch?v=9JsCYoDNWoc

[272]No es sorprendente esta relación del toro sacrificado con Cristo y la cruz pues son un Pathosformel muy similar, la crucifixión de Cristo se convirtió en el paradigma del sacrificio, un dios que muere para limpiar los pecados para después renacer, la conexión entre el toro de petate y la cruz es muy evidente pues en el pecho del toro está pintada una cruz, el toro se convirtió en una metáfora afrodescendiente del sacrificio de Cristo.

[273]La monta del toro de petate por el tigre, antes se realizaba en Semana Santa, otra fiesta donde aparece el toro de petate se realiza en mayo a la Santa Cruz.

Para entender la pervivencia de las formas emocionales del arte de Guerrero, es fundamental contrastar las imágenes con obras similares, de diversos artistas de Guerrero, y después compararlas con las imágenes del sacrificio del toro o de animales similares, presentes en culturas africanas, europeas y americanas, fuentes probables en menor o mayor medida del origen del símbolo, para finalmente volver a las imágenes contemporáneas, para interpretarlas ya desde otra perspectiva. Por tanto, para profundizar en el estudio del origen de la forma emocional, de la imagen del toro de petate, es necesario ir más allá de la interpretación individual de los creadores, y de su memoria subjetiva. En este sentido, es necesario tomar en cuenta el contexto histórico en el que se desenvuelve la imagen y la memoria cultural a la que pertenece. Busco identificar patrones emocionales similares en culturas diversas en relación con el sacrificio del toro, lo que implica probablemente, la existencia de un *pathosformel* común, formas que expresan emociones universales que se repiten en diferentes culturas y épocas.

En estos dos personajes el toro, y el jaguar, podemos ver una especie de "tótems[274] de la colectividad" que identifican a la cultura indígena, por un lado, con el jaguar, y por el otro con el toro, representativo de las culturas africanas y española. Aunque, como veremos más adelante, el papel del jaguar en la danza del toro de petate podría derivar del símbolo del leopardo de las culturas africanas. Hay diversas imágenes de artistas de Guerrero que están relacionadas con esta temática, como la pintura de los artistas Baltazar Castellano Melo y Olga Manzano (*Imagen 77*), realizada en el Museo de Culturas Populares en la Ciudad de México.



Imagen 77: Mural de Baltazar Castellano Melo y Olga Manzano sobre la cultura Afrodescendiente en Guerrero. Museo de las culturas populares. Foto: (Amaury Velázquez).

[274]Sigmund Freud afirma en relación con el tótem: "En muchas circunstancias importantes, el miembro del clan procura acentuar su parentesco con el tótem, haciéndose exteriormente semejante a él; esto es, cubriéndose con la piel del animal o haciéndose tatuar en el cuerpo la imagen del mismo, etc. En los sucesos solemnes, tales como el nacimiento, la iniciación de los adolescentes y los entierros se exterioriza en palabras y actos esta identificación con el tótem. Para ciertos fines mágicos y religiosos se bailan danzas, en el curso de las cuales todos los miembros de la tribu se cubren con la piel de su tótem e imitan los ademanes que le caracterizan. Hay, en fin, ceremonias en el curso de las cuales es solemnemente sacrificado el animal (Freud, 1912:101)".

El mural representa diversas facetas de la cultura afrodescendiente de la Costa Chica, el centro de la escena, un individuo que carga la estructura del toro de petate corre, mientras es acechado por un tecuán, o tigre mareño de la Costa Chica, (un hombre disfrazado de jaguar). El tecuán y el toro podrían interpretarse como un encuentro "amistoso" entre la cultura indígena y la africana, aunque es obvio que la imagen revela desde un principio, el intento del jaguar de dar caza al toro, figurando de manera algo humorista, la idea del sacrificio.

El arte fija una representación ritual, a través de una imagen estática, la cual pierde algo del dinamismo y emotividad del performance teatral, para volverse rígida, recontextualizando de cierta manera el símbolo del sacrificio del toro, creando nuevos horizontes de interpretación, fijando una nueva forma emotiva o "*pathosformel*". Esta nueva forma, es en cierta medida hija de la anterior, pero en esencia es una nueva entidad simbólica, que aún puede leerse en relación con la anterior[275]. Es así como una forma psicológica, va generando un *nachleben* una pervivencia, que se hace visible en el arte, por su carácter de permanencia frente a lo efímero del rito.

Un ejemplo de reinterpretación del *pathos* del sacrificio del toro es otra imagen de Baltazar Castellano, perteneciente a la serie "la muerte de las culturas", (*Imagen 78*).



Imagen 78: Pintura donde aparece el toro de petate cruzando migrantes de Baltazar Castellano Melo perteneciente a la serie "la muerte de las culturas". Foto: (Facebook Baltazar Castellano).

[275] Peter Burke en el libro *Cultura popular en la Europa moderna* se pregunta sobre el valor de la creación individual frente a la creación comunitaria: "Lo individual es creativo en el sentido de que cada artefacto o actuación es de nueva creación, algo distinta a las versiones precedentes. Cada artesano o intérprete desarrolla su propio estilo, su propia expresividad, privilegiando algunos formalismos y temas del fondo común sobre otros. La variación individual de la cultura popular, como la variación regional, es una cuestión de selección y combinación. Combinar fórmulas y motivos y adaptarlos a un contexto nuevo, no es un proceso mecánico" (Burke 2014: 254).

Donde con su característico estilo, pinta un toro del petate, cruzando el Río Bravo en la frontera de México, llevando a niños migrantes afro de Guerrero en el lomo y en el interior del toro, dirigiéndose por el río, hacia una "estatua de la libertad" con rostro negro, que representa al mestizaje de los Estados Unidos. Esta imagen transforma el símbolo costeño del toro de petate, en una metáfora de la migración, que implica algo de la muerte de la cultura del que migra. Asimila la idea del sacrificio del toro, al sacrificio de dejar el hogar, acción que se realiza al buscar trabajo como migrante en otro país, esta es la descripción de la pintura en palabras de Baltazar Castellano Melo:

> Esta pieza forma parte de una colección[276] de una serie que pinté sobre migrar. Precisamente estoy al tanto de algunas noticias que pasan en el país y en el mundo, y uno de estos casos es cuando hubo una temporada que, en la frontera, de Estados Unidos y México, es que dejaban a niños abandonados... En su calzado llevaban números de teléfono de familiares que estaban viviendo en Estados Unidos, migración y derechos humanos, decían: -no queremos problemas, si ahí está ese número hay que marcar- si es su familiar lo comprobamos, y lo vamos a dejar a Estados Unidos. Y así hubo muchos malos casos, pues algunos niños se los robaron los "malillas" de la frontera, y de aquí a que los encontraba migración, o personas que tenían ese número, eran niños abandonados y se los robaban. Entonces (pinte) casos como esos... o el del autobús que chocó, o el caso de la cárcel que murieron calcinados, hubo una serie de noticias muy fuertes, de las oleadas migratorias que pasan por aquí y pues es que México es un filtro, donde ahora se están quedando muchos migrantes aquí en la Ciudad de México, son las nuevas migraciones, las nuevas negritudes, si lo podemos ver así, porque hay muchos Afro. Entonces, esta serie (de pinturas), muestra unos niños que están montados en el toro de petate, incluso uno está mirando al pasado, como un recuerdo que está en un papel en blanco. El toro de Petate es una de las influencias más afro que tenemos por la ganadería, pues fue pensada para los

[276] El grabado titulado "Mancuerna" según Castellano Melo: "Se basa en el Toro de petate (…) Sin embargo, esta obra lleva otro trasfondo. Hay manos detrás del toro que surgen de la nada, estas lo están frenando, a manera de bozal y hacen que tenga una sonrisa sarcástica. Ese poder que no se ve, pero que está detrás del toro, son aquellos que también están frenando la labor artística, esa élite que mueve tanto lo político como lo artístico y cultural. Diferentes manos se ven, saludan hipócritamente, pero también hay puños de justicia, señalamientos de la sociedad; estas manos tienen cicatrices, hieren a las personas, en particular a las mujeres. Observamos a una mujer que está cornada, flagelada por puntas de acero que fueron incrustadas en el toro. Simboliza los obstáculos y señalamientos que padecen, esta mujer está embarazada, tiene una familia que está detrás de ella, que la acompaña y quienes también sufren por las injusticias de las que es objeto, tanto física, pero, quizás, sobre todo, psicológicamente. Esta mujer está gritando y peleando por su vida. En medio surge una mano, esta no es del poder, sino de las amistades, de sus amigos, una mano que la intenta sostener, pero que es solo un alivio momentáneo dentro de la inminente agonía" (Baltazar Castellano Melo, Facebook 2023).

negros, porque ya teníamos esa parte donde veníamos de domar las bestias, los caballos y las vacas. Por eso en el toro de petate también hay una historia de que el Santo San Nicolás de Tolentino, es el santo que agarra el toro, se lo da a un cacique, se lo lleva paseando, y se lo regala al último, en un reto, entonces lo hacen Santo. En la pintura se ve un toro del petate donde van montados (migrantes niños) cruzando el mar, cruzando el Río Bravo, que es por donde atraviesan nuestros paisanos, y pues quienes van adelante son los "coyotes" los que llevan a estos niños, algunos coyotes porque les pagan están vendidos con el narco o con los que tengan el poder ahí… o con el sistema político, social, entre el narco y el gobierno. Es ver que los pasan, pero encima los sueltan y los pasan para allá, hay un tráfico tremendo. Y ahí está… se están enfrentando al símbolo de Estados Unidos, a la estatua de la libertad cómo diciendo ¿a qué vienes? vete para allá, es la mano del poder del capital de Estados Unidos, que es como una masa enorme donde fluye la economía. La estatua de la libertad está fusionada, porque lleva en su manto a la virgen de Guadalupe, un símbolo mexicano… y está el mestizaje como rostro, afroamericano, afromexicano, todo es el rostro latino como es hoy. Los niños van vestidos como migrantes, migrantitos, migrantes pequeños, hijos de migrantes, algunos hasta en la panza de sus madres van cruzando, y algunos que nacieron en la frontera, por eso esta parte (en la pintura) de los niños con sus juegos, con juguetes todavía, pues porque aún son niños. Y el ángel, que está ahí al pie de la virgen, como ese símbolo de lo mexicano, el ángel con el color verde, blanco y rojo, pero además es también como el símbolo de la Guadalupe, la fe, lo que te hace estar, y lo que te hace vivir y soñar, tener ese sueño americano que al final se convierte en algunas ocasiones en tragedias, en odios, y separación de familias. Ya no puedes regresar a tu país, discriminación. (Entrevista a Baltazar Castellano Melo 2024).

La pintura de Baltazar Castellano “migrantes” es un ejemplo contemporáneo de cómo el *pathos* del toro se transmite y recodifica. Algo de la imagen del *pathosformel* del sacrificio del toro de petate, está implícito en cierta medida en todas las nuevas imágenes que se generen en base a él (*Imagen 79*).

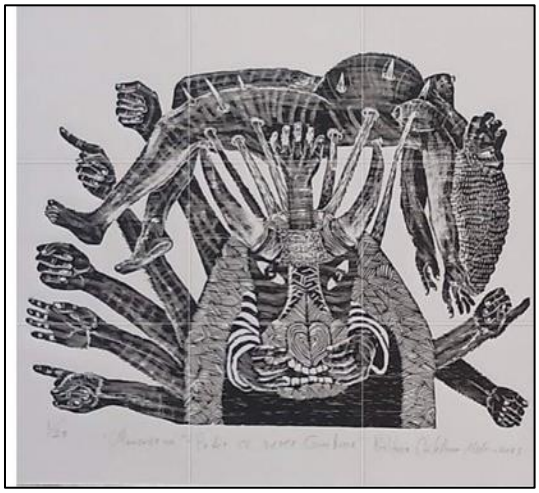


Imagen 79: Xilografía “Mancuerna” (poder es querer cambiar) de Baltazar Castellano Melo. Foto: (Facebook: Baltazar Castellano Melo, 2023).

Es evidente que una imagen puede contener simultáneamente diversos tipos de formas emocionales. En este caso la idea del sacrificio, la renovación y el renacimiento también pueden estar presentes. Para quien solo conoce la imagen contemporánea, y no el contexto, probablemente la interpretará de acuerdo con *pathos* similares, de acuerdo con su empatía personal a través de emociones o experiencias parecidas como ser migrante, etc. Pero el sentido sacrificial del toro permanecerá oculto.

Existe sin duda un *logos*, un conocimiento implícito dentro de una forma emocional, conocimiento que ha sido decodificado en las religiones establecidas. La comparación de distintas formas emocionales finalmente nos ayuda a entender algo del *logos*, del sentido profundo de la imagen. Como creación humana, la forma estética es solo la parte tangible de una forma simbólica, a pesar de existir una interrelación entre ambas, estas pueden tomar caminos separados. Las formas estéticas vinculadas a una forma simbólica son un enunciado que en sí mismo contiene una narrativa, que transmite un *logos,* un saber expresado en una forma emocional. Las formas estéticas pueden transmitirse de manera separada de las formas simbólicas, lo que provoca que en un

determinado momento se les pueda asignar nuevos significados. Aun así, el *pathos* emocional original, define muchos de los sentidos futuros. Las formas estéticas al ser insertadas en un nuevo contexto obligatoriamente serán reinterpretadas de acuerdo con las nuevas circunstancias sociales, generando nuevas formas simbólicas vinculadas. Los sistemas simbólicos dominantes ejercerán presión sobre el texto estético, para ajustarlo a sus marcos de interpretación. La similitud entre formas estéticas es también la similitud entre dos textos, entre dos temas parecidos, que pueden en determinadas circunstancias, integrarse en un nuevo texto que conserva parcialmente rastros de su origen híbrido.

Para aquellos que conocen el contexto del ritual, y son conscientes del símbolo del sacrificio implícito en el toro de petate, la imagen adquiere una apreciación distinta. Por lo tanto, es importante conocer cómo un símbolo es valorado en su lugar de origen.

La importancia de la imagen del toro de petate, en la identidad afrodescendiente de Guerrero es crucial. Podemos verla reflejada en las pinturas de la artista afrodescendiente Ayde Rodríguez, quien representa de una manera fresca y espontánea al toro del petate de las comunidades negras de la Costa Chica, especialmente de Cuajinicuilapa. Ayde pinta el paisaje y la vida cotidiana de la región, revelando emociones ligadas al territorio, construyendo un paisaje emocional del rito, la imagen refleja la algarabía relacionada con la representación del toro de petate, recordemos que la actitud afrodescendiente sobre la muerte y el sacrificio está ligada indisolublemente con el baile y la fiesta (*Imagen 80 y 81*).

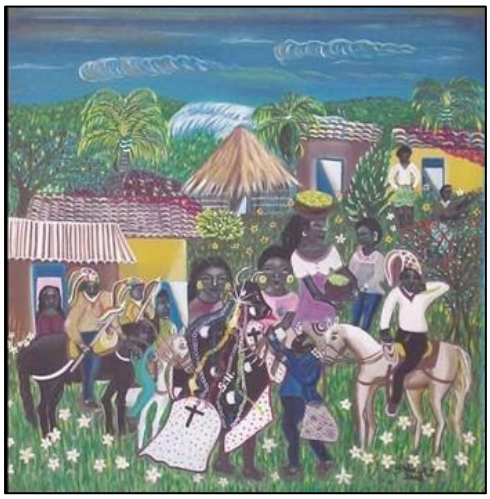


Imagen 80: Pintura sobre el Toro de Petate de Ayde Ródríguez. Foto: (Facebook Aydee Rodríguez).



Imagen 81: Pintura sobre las tradiciones del Toro del petate de Ayde Rodríguez. Foto: (Facebook Ayde Rodríguez).

La tradición oral atribuye un origen Africano a la danza del toro de petate que se empezó a danzar en la Costa. La memoria de las comunidades actuales de la Costa Chica recuerda cómo los arrieros, la mayoría vaqueros negros, realizaban grandes recorridos desplazando ganado vacuno y caprino desde la costa de la actual de Oaxaca, pasando por Guerrero y llegando incluso hasta Puebla. Los datos etnohistóricos confirman la existencia de grandes haciendas en la región, que recurrían a la población afrodescendiente para el cuidado del ganado (*Imagen 83)*.



Imagen 83: Recorrido del toro del petate junto con otros personajes. Foto: (Facebook).

La mayoría de los pobladores se inclinan a atribuir la invención local, desde las raíces de la cultura afro, a la danza del toro del petate, lo que confirma que la danza representa, casi por completo, la identidad afrodescendiente de la región. La forma de vida de la Costa Chica está todavía hasta el presente, relacionada con la actividad ganadera, por lo que no es raro que la imagen del toro tenga tanta vigencia.

Pero habría que detenernos un poco aquí, a rastrear la historia de estas imágenes preguntándonos por el *nachleben* del *pathosformel* del sacrificio del toro: la pervivencia de la imagen, la forma psicológica de un rito. ¿Dónde se origina esta imagen que ahora da identidad como comunidades afrodescendientes a la Costa de Guerrero?

La explicación de la génesis local es verosímil, pero descarta otras influencias. Danzas similares, con ligeras variantes, están presente en todo el continente americano y se pueden rastrear en cierta medida hasta España y ciertamente también a África.

Existen registros de danzas españolas como “la danza de las vaquillas” (*Imagen 82*) en Teruel y Zaragoza desde el siglo XVIII. La hipótesis del origen español en la nueva España de la danza del toro de petate es sostenida por la historiadora Juana Martinez Villa[277] .



Imagen 82: Fiesta de la vaquilla en España. Foto: (Quadratin).

Es probable que muchos de los elementos actuales sean efectivamente de origen español, sin embargo, el *pathosformel* del sacrificio del toro en España es de gran antigüedad y tiene influencia de los cultos romanos y griegos que se originaron en el remoto Egipto.

Sin embargo, en el libro *Epa toro prieto* (2001) el historiador Michoacano Jorge Amos, contradice la narrativa monológica de esta afirmación, dando numerosas evidencias desde una metodología histórica, de una influencia u origen africano, en la danza del Toro del Petate sobre todo del grupo Bantú, lo cual también es probable. La danza del toro de petate afirma Jorge Amos, está esparcida en todo el continente americano, principalmente en zonas donde hay comunidades negras, como Brasil y Colombia. La más endeble de estas hipótesis, es la que afirma que la danza del toro de petate es totalmente una creación indígena colonial, sin embargo, el sacrificio de bóvidos no era un tema ajeno a la religiosidad indígena, pues en el norte de México y Norteamérica la caza de bisontes[278] fue importante para grupos como los apaches, hasta la extinción del bisonte en el siglo

[277] https://www.quadratin.com.mx/entretenimiento/cultura/el-torito-de-petate-una-fiesta-traida-de-la-nueva-espana/

[278]Véase el texto de Muñoz, J. P. M. (2004) "Las vacas jorobadas": el bisonte y su cultura en las fronteras españolas de Norteamérica. *Huelva en su Historia*, *11*

XIX. Por lo que alguna vez existió un *pathos* sacrificial similar[279], ritos sacrificiales de bóvidos, existieron alguna vez entre los pueblos originarios del norte. El sacrificio de toros es importante entre los huicholes, por ejemplo, y recuerda la cacería del venado del cual es su sustituto[280]. Sin embargo, es evidente que, sea cual fuere el origen de la danza del toro de petate, fue adoptada en comunidades indígenas y mestizas, y esta asociación se dio más comúnmente, donde había una fuerte presencia afro.

El *ethos* de las comunidades de origen español, africano e indígena encontraron similitud en la actitud festiva y ritual recurrente, la actitud del *pahtos* sacrificial es una constante común que se repite en todas estas culturas manifestándose en el arte.

En mi búsqueda sobre cómo llegó a América el símbolo del leopardo, encontré que se fusionó con las creencias locales del jaguar, (tema que toqué en anteriores capítulos). Durante la búsqueda, encontré sin pretenderlo algunas tradiciones del pueblo Senufo de Costa de Marfil en África occidental similares a las danzas del toro de petate de la Costa Chica de Guerrero. Por lo que me inclino a pensar, que la danza del toro del petate, puede ser una convergencia del ritual español, con diversas tradiciones africanas sobre el toro, las cuales tenían muchas similitudes en la imagen de su *pathos* sacrificial, y fueron finalmente adoptadas por las comunidades indígenas.

[279]Sigmund Freud refiere al respecto: "La forma más antigua del sacrificio, anterior a la agricultura y al uso del fuego, era, pues, el sacrificio animal, en el que la carne y la sangre eran consumidas en común por el dios y sus adoradores, siendo requisito esencial que cada partícipe recibiese su porción. Tales sacrificios constituían una ceremonia pública y una fiesta celebrada por el clan entero. La religión era, en general, algo común, y el deber religioso, una obligación social. Los sacrificios y las fiestas coincidían en todos los pueblos, pues cada sacrificio comportaba una fiesta y no había fiesta sin sacrificio. El sacrificio-fiesta era una ocasión de elevarse alegremente por encima de los intereses egoístas y hacer resaltar los lazos que unían a los miembros de la comunidad entre sí y con la divinidad" (Freud, 1912:123).

[280]Entre varios grupos étnicos indígenas el sacrificio de un toro es un ritual importante, entre los huicholes como describe Saumade: "Esta relación entre ganado y peyote aparece en plena luz en ocasión de la Semana Santa. Aquí la fiesta cristiana, cuyo momento más dramático es el sacrificio del toro, se dice weiyaki, una palabra wixarika que significa también "caza", lo que subraya la continuidad entre la celebración pascual y la caza del venado a cargo de los hombres que cumplen con la peregrinación a Wirikuta. La fiesta también evidencia la articulación entre caza y ganadería, costumbre y cultura occidental. La conjunción de las fuerzas internas y externas, en un momento clave del calendario, previo a la temporada de aguas, es representada de una manera ejemplar por las figuras santas "cristianas"." Saumade, F. (2013). Toro, venado, maíz, peyote: El cuadrante de la cultura wixárika. Revista de El Colegio de San Luis, 3(5), 16-54.

Las tradiciones del toro de petate de la Costa de Guerrero (*Imagen 84*). Tienen gran parecido con las representaciones rituales del pueblo Senufo, donde existe una danza que involucra el enfrentamiento de un toro con un leopardo.



Imagen 84: Enfrentamiento del tigre con el Toro en Azoyú Guerrero. Foto: (Facebook).

El *pathos* del sacrificio es una forma fundamental, que se repite en todas las culturas y es motivo reiterado de la representación artística. Los ritos de sacrificios de toros estaban extendidos por toda África, especialmente entre los grupos Bantú de África occidental, central y oriental, por ser la ganadería, una de las formas principales de vida de los pueblos Bantú como bien ha señalado Jorge Amos. Cabe destacar que, en los ritos de España, el toro no está asociado de ninguna manera con el leopardo, el cual es un animal que no se representa en ninguna danza. Lo que indica aquí una probable influencia africana o indígena del jaguar en este símbolo.

Considerando las evidencias previas que he encontrado a lo largo de mi investigación, puedo afirmar que el símbolo africano del leopardo influyó considerablemente en el símbolo indígena del hombre-jaguar, dado el parecido de los *pathosformel* o formas emocionales entre ambos, como veremos más adelante en detalle, en concreto con el caso del toro de petate, es muy probable que

derive del símbolo del leopardo del pueblo Senufo llamado *Nufori*, que se enfrenta a un búfalo mitológico llamado *Komo* (*Imagen 85*).



Imagen 85: Postal proveniente de la Republique de la Cote de Ivory con la fotografía de la danza del Leopardo enfrentando a un búfalo en un rito de iniciación Senufo. Foto: (www.Omnia.ie).

En diversas culturas africanas, tanto el toro como el leopardo son animales totémicos que, más allá de un clan o grupo particular, representan la identidad de toda una comunidad, e incluso representan, una identidad más allá de una región, una identidad panétnica. Estos animales toro y leopardo en la mitología africana están asociados simbólicamente entre sí, como opuestos complementarios, ya que el leopardo se asocia principalmente con el cielo, la lluvia, el trueno y el fuego, mientras que el toro se asocia con la tierra, los campos, la siembra y la renovación. Asimismo, en muchas culturas africanas del presente y del pasado, se sacrificaba un toro o un leopardo como símbolo del dios de la fertilidad y el renacimiento, para algunos pueblos de Costa de Marfil como los Anyi[281], el leopardo también era una ofrenda de sacrificio, para propiciar la lluvia. Toro y leopardo son símbolos de caracteres opuestos, una dualidad que se complementa.

[281]El sacrificio de un leopardo entre los Anyi, es motivo de la portada del libro de: De Heusch, L. (1985). *Sacrifice in Africa: a structuralist approach*. Manchester University Press.

El arte es una manera de ver congelado en el tiempo, una forma emocional un *pathosformel* del pasado, fijado materialmente, los restos de arte escultórico o pictórico son testimonio de las creencias del sacrificio del toro en la antigüedad, en ocasiones el arte es casi la única fuente para su estudio, el arte congela en una imagen, mitos, rituales, creencias. En Egipto, por ejemplo, números relieves y pinturas de las tumbas, muestran el ritual llamado de "apertura de la boca"[282] el cual tenía relación con culto de Osiris, donde se entregaban ofrendas de extremidades de toros, con la creencia que la sangre transmitía la vida del animal a la persona momificada, para su renacimiento en la otra vida, incluso una constelación egipcia, tenía la forma de "la pata" del sacrificio de la res, que aparece en numerosas pinturas de tumbas. El arte es reflejo del rito, antes de la fotografía el arte era la única manera de fijar permanentemente un acto ritual. Pues el rito es de carácter efímero y está ligado a cierta temporalidad. Los rituales sacrificiales de toros[283] se realizaban en diversas culturas, en ciertas épocas del año teniendo un *Pathosformel* muy parecido, ligado al renacimiento de la vegetación, especialmente cuando las lluvias comenzaban a principios de mayo.

En el culto egipcio a Osiris, el sacrificio de un toro simbolizaba la muerte y desmembramiento de Osiris, por parte de su hermano Seth y su posterior renacimiento, el ritual representaba el reverdecer de los campos y la estación de la primavera, de allí la relación de la constelación del Tauro con el mes de mayo[284]. Este ciclo que se repite periódicamente representa el triunfo de la vida sobre la

[282]El ritual de la apertura de la boca en la tradición religiosa fenicio-púnica de Álvaro Gómez Peña. Peña, Á. G. y Peco, LMC (2021). El ritual de la apertura de la boca en la tradición religiosa fenicio púnico. *SPAL-Revista de Prehistoria y Arqueología*, (30.1), 96-136.

[283]Frazer describe las creencias en torno a los sacrificios de toros en el antiguo Egipto: "Cuando los egipcios antiguos sacrificaban un toro, invocaban sobre su cabeza todos los males, que de otro modo caerían sobre ellos y sobre la tierra de Egipto, y después vendían la cabeza a los griegos o la tiraban al río. Ahora bien, no puede decirse que en épocas conocidas por nosotros, los egipcios adorasen toros, pues creemos que corrientemente los mataban y comían. Pero un buen número de circunstancias nos llevan a la conclusión de que originalmente todo el ganado, tanto toros como vacas eran tenidos como sagrados por los egipcios, pues no solamente eran estimadas como santas las vacas y no las sacrificaban nunca, sino que tampoco los toros podían ser sacrificados, a menos de que tuvieran ciertas señales naturales; un sacerdote examinaba todos los toros antes de que fuesen inmolados; si alguno tenía las señales apropiadas, el sacerdote ponía su sello en el animal como señal de poder sacrificarle y sí un hombre sacrificaba un toro no sellado, el culpable era condenado a muerte. Además, el culto de los toros negros Apis y Mnevis, especialmente del primero, jugaron una parte principal en la religión egipcia; todos los toros que morían de muerte natural eran cuidadosamente enterrados en los suburbios de las ciudades, y sus huesos, reunidos de todos los lugares de Egipto, se enterraban en un solo lugar. Y en el sacrificio de un toro en los grandes ritos de Isis todos los adoradores se golpeaban el pecho y se lamentaban. En conjunto, pues, estamos en el derecho de suponer que los toros fueron originalmente estimados, al igual que las vacas, como sagrados por los egipcios y que el toro sacrificado y sobre cuya cabeza recaían las desgracias del pueblo fue en un tiempo una divina víctima expiatoria" (Frazer 2010: 643, 644).

[284]La danza del toro de petate se celebra cerca del día de la Santa Cruz en la comunidad de Cochoapa en Ometepec, y está relacionado con las peticiones de lluvias.

muerte. El *pathosformel* de la actitud emocional del sacrificio, ligada al renacimiento de la tierra, fue el núcleo central de este tipo de ritos en todas las culturas del mundo, en Europa el toro se liga al crecimiento del trigo según Frazer. Por ello no es tan sorprendente, encontrar este sentido aun en el presente. Existe el dato de una tradición actual en México, de la representación del toro de petate, realizada en Morelia Michoacán, documentada por el investigador Jorge Amos, en la descripción popular de la representación, está presente la idea de que el toro del petate sacrificado es inmortal:

> Durante el recorrido, cada vez que se representa frente a la casa de un "compadre" que solicitó se le "bailara el torito", la danza termina con la muerte del toro mediante el acto simbólico de colocarle el machete en el testuz. Después de lo cual se levanta (pues se inclina para indicar que ha muerto) y comienza de nuevo a bailar. Al finalizar el martes de Carnaval se desmembraba y se repartía, para luego servir el "menudo", una comida a todos los participantes; pero El Sábado de Gloria y El Domingo de Resurrección vuelve a aparecer (Amos, 2015: 22).[285]

En la tradición contemporánea del toro de petate de Morelia, se encuentra la representación de la capacidad del toro para resucitar después de la muerte, como vemos el significado simbólico, no es muy diferente, (muerte-renacimiento) a pesar de la gran diferencia en los puntos de comparación, con la antigüedad egipcia, dada la gran distancia temporal, lo cual no quiere decir que el *pathosformel* se pueda remontar hasta el antiguo Egipto ininterrumpidamente.

Lo que indica más bien, siguiendo la propuesta de Aby Wartburg, que el *pathos* del sacrificio y renacimiento, es el núcleo central de este tipo de representaciones del toro, y que esta forma es de una gran antigüedad, sea cual fuere su origen, una especie de *pathos* o *leitmotiv* fosilizado un *Leitfossilien* o huella fósil emocional, usando un término acuñado por Aby Warburg. Y este es el tema central, también de las imágenes del arte relacionadas con el toro de petate.

[285]Jorge Amós Martínez Ayala (2015). Mitos y ritos del toro durante El Carnaval en Morelia. Jorge Amós Martínez Ayala y Yaminel Bernal Astorga De fiestas, danzas y andares en Morelia. Morelia (México): H. Ayuntamiento de Morelia

Incluso el *pathos* del sacrificio del toro se puede visualizar como un ejemplo del *nachleben* por excelencia, "la pervivencia" ligada a la reinvención de la imagen (*Imagen 86*).



Imagen 86: Mural del Artista Urbano José Luis Correa sobre el Toro del petate de Azoyú montado por un hombre jaguar. Foto: (Facebook José Luis Correa).

Habría que hacer un paréntesis por lo que veremos adelante. Las imágenes del pasado nos parecen en ocasiones aterradoras. La vida urbana oculta el sacrificio animal, comemos en un restaurante, un suculento bistec de res, sin ver, sentir, o imaginar, el sufrimiento del animal, el hombre de campo del pasado, para comer un filete, tenía que pasar por el cuchillo a un animal que probablemente vio nacer, crecer y ahora morir[286], tal acto era sentido y significativo sin lugar a dudas, no era extraordinario ver lágrimas derramadas en este acto, por el contrario este mismo acto, disfrazado de civilización, se nos oculta en el presente, la violencia se esconde, pasando desapercibida. La misma gente que degusta por la mañana un plato de res, sin el menor

[286]Girard, R. (1995) en su libro: *La violencia y lo sagrado* afirma qué hay evidencia de que el sacrificio animal fue un sustituto desde la antigüedad del sacrificio humano, citando a Joseph de Maistre, en su *Eclaircissement sur les sacrifices*: "observa que las víctimas animales siempre tienen algo de humano, como si se tratara de engañar lo mejor posible a la violencia: «Siempre se elegía, entre los animales, los más preciosos por su utilidad, los más dulces, los más inocentes, los más relacionados con el hombre por su instinto y por sus costumbres. » Se elegía en la especie animal las víctimas más humanas, en el caso de que sea legítimo expresarse de este modo.» Y Girard prosigue: "La etnología moderna aporta en ocasiones una confirmación a este tipo de intuición. En ciertas comunidades pastoriles que practican el sacrificio, el ganado está estrechamente asociado a la existencia humana. En dos pueblos del Alto Nilo, por ejemplo, los nuer, estudiados por E. E. Evans- Pritchard, y los dinka, estudiados más recientemente por Godfrey Lienhardt, existe una auténtica sociedad bovina, paralela a la sociedad de los hombres y estructurada de la misma manera" (Girard, R. 1995:11) Por otra parte aun entre los griegos prácticas de sacrificio humano e incluso antropofagia existieron y fueron sustituidos por el sacrificio de animales, como afirma Robert Graves: "En Creta se sustituyó pronto a la víctima humana por un cabrito; en Tracia, por un ternero; entre los adoradores eolios de Posidón, por un potro; pero en los distritos atrasados de Arcadia todavía se comía sacrificialmente a niños, incluso en la era cristiana. No está claro si el ritual Eleo era antropófago, o si, por ser Crono un Cuervo-Titán, se alimentaba a los cuervos sagrados con la víctima sacrificada." (Robert Graves pág. 41)

remordimiento, es la que vocifera alarmada por la tarde, por la violencia de una corrida de toros[287]. Walter Benjamín, afirma que no se puede separar la dicotomía civilización y barbarie. Al mismo tiempo que se desarrolla una cultura compleja, la barbarie siempre la acompaña.

El sacrificio puede verse al mismo tiempo como rasgo de civilización, parte de un ritual religioso, pero también cómo acto de barbarie. Siempre tendrá algo de aterrador la muerte de otro ser, aun cuando se piense que con su sacrificio se perpetúa la vida, probablemente este conflicto psicológico dio origen en el pasado, al rito como forma de expiación de la culpa cómo ya ha expresado Sigmund Freud en el libro *Tótem y tabú*: "El psicoanálisis nos ha revelado que el animal totémico es, en realidad, una sustitución del padre, hecho con el que se armoniza la contradicción de que estando prohibida su muerte en época normal se celebre como una fiesta su sacrificio y que después de matarlo se lamente y llore su muerte. La actitud afectiva ambivalente, que aún hoy en día caracteriza el complejo paterno en nuestros niños y perdura muchas veces en la vida adulta, se extendería, pues, también al animal totémico considerado como sustitución del padre" (Freud 1912:130). El *pathosformel* del sacrificio está anclado en esta forma emocional primaria universal de la psiquis humana como ha revelado Sigmund Freud. Tendemos a pensar en el arte, como opuesto a la barbarie, vemos en el arte un síntoma de civilización, en el presente vemos el arte como una fuerza positiva, en un mar de emociones humanas, la mayoría de las veces contradictorias. Sin embargo, el arte durante siglos sirvió de justificación y apoyo estético a los más diversos cultos del poder y la violencia. El arte solamente sublima el sacrificio con una representación simbólica, haciéndolo más tolerable, sustituyendo con una imagen icónica el acto

[287]Al respecto de la doble moral en torno a civilización y barbarie y sobre el sacrificio humano y el animal, se dice que Himmler el esbirro de Hitler, encargado de los campos de concentración se desmayó presenciando una corrida de toros en España, impactado por la violencia del sacrificio del toro. El mismo Hitler promulgó leyes en defensa de los derechos animales, mientras ambos mandaban incinerar a miles de personas en los campos de concentración, sin el menor remordimiento. Esta doble moral es común en ciertos grupos extremistas de Estados Unidos, exigen derechos animales, mientras que a los inmigrantes indocumentados les dan un trato peor que a los mismos animales. https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-12-24/himmler-toros-hitler-franco_3346110/#:~:text=Al%20comandante%20Himmler%20le%20dio,el%20c%C3%ADrculo%20de%20la%20esv%C3%A1stica.

sacrificial. El arte en muchas ocasiones es sustituto del sacrificio, como lo es la imagen de un Cristo crucificado[288]. No debemos olvidar que la violencia se esconde aún tras la imagen artística.

Este patrón temático en el arte; el *pathosformel* del sacrificio y renacimiento, está presente aún en diversas figuras y ritos relacionados con el toro en España, alrededor de la zona mediterránea, donde la cría de ganado vacuno fue fundamental para la reproducción de la vida cotidiana. Vuelvo hacer énfasis que el propósito de este apartado no es demostrar el origen histórico de la danza del toro de petate, sino presentar como la forma emocional, el *pathos* del sacrificio del toro, y su representación, ha estado presente en diversas culturas siendo un tema recurrente en el arte de diversas épocas, y al abordar la comparación, sugerir una posible interpretación de la representación artística y ritual actual del toro de petate en Guerrero (*Imagen 87 y 88*).



Imagen 87: Estructura del toro del petate frente a un mural. Foto: (Facebook Azoyú)



Imagen 88: Grafiti sobre el toro del petate y el jaguar de Azoyú del artista Monyer. Foto: (Facebook Monyer).

[288]Al respecto del cristianismo Sigmund Freud ve en la crucifixión de Cristo un remanente del sacrificio totémico que sustituye al padre por el hijo: "La religión del hijo sustituye a la religión del padre, y como signo de esta sustitución se resucita la antigua comida totémica; esto es, la comunión, en la que la sociedad de los hermanos consume la carne y la sangre del hijo -no ya las del padre-, santificándose de este modo e identificándose con él. Nuestra mirada persigue a través de los tiempos la identidad de la comida totémica con el sacrificio de animales, el sacrificio humano teoantrópico y la eucaristía cristiana y reconoce en todas estas solemnidades la consecuencia de aquel crimen que tan agobiadoramente ha pesado sobre los hombres y del que, sin embargo, tienen que hallarse tan orgullosos. La comunión cristiana no es en el fondo sino una nueva supresión del padre, una repetición del acto necesitado de expiación. Observamos ahora cuán acertada es la afirmación de Frazer de que la «comunión cristiana ha absorbido y se ha asimilado un sacramento mucho más antiguo que el cristianismo»" (Freud 1912 :141).

En ocasiones encuentro evidencia constante, de que en efecto esta forma emocional, se ha transmitido efectivamente parcialmente de una cultura a otra, la imagen del toro sacrificado que renace, como veremos tiene un *nachleben* muy antiguo.

El *pathos* del renacimiento del sacrificio del toro de petate se asemeja emocionalmente como ya comenté al del culto a la deidad del Buey Apis[289], considerado inmortal en la mitología egipcia. Al morir de forma natural el toro que representaba al Buey Apis era reemplazado por otro toro, lo que simbolizaba la resurrección de Osiris. Manchas en la piel que simulan alas de buitre y una media luna, eran como signo del dios en los toros candidatos a representar a Apis. En este pequeño detalle del *pathosformel* podemos ver que hay una vinculación del símbolo terrestre del toro, con la imagen celeste del buitre, relación similar a la que se da en Sudamérica con un cóndor que es amarrado a espaldas de un toro en las corridas denominadas *Yawar*, en los pueblos indígenas de los Andes[290], esto sin existir una conexión directa como es evidente. En Mesopotamia era corriente la imagen del toro alado, en África hay mitos que, tras el enfrentamiento de un toro con un leopardo, el toro termina ascendiendo al cielo por la vía láctea, hasta convertirse en una constelación, convirtiéndose en un toro celeste. Lo sorprendente es que esto muestra que el *pahtosformel* del toro alado, es un símbolo capaz de reinventarse, y recrearse con los trozos de otras culturas, y que es vigente aún la imagen de un toro celeste aún entre diversos pueblos actuales.

[289]Antonio Blanco Freijeiro en su investigación sobre el culto romano de origen egipcio en España *El buey Apis en Iria Flavia (Padrón, La Coruña)* describe cómo los egipcios de Menfis: "conservaban y exhibían un toro vivo como encarnación de Apis. El último ejemplar de la serie, de los centenares de ellos que a lo largo de los siglos residieron en el santuario menfita de Ptah, dejó de existir en el año 362 de nuestra era, penúltimo del reinado de Juliano. Para ser reconocido como Apis, el toro tenía que ostentar ciertas señales: un lunar en forma de buitre de alas desplegadas y algunas otras que las estatuillas fabricadas en Egipto se cuidan muy bien de puntualizar. Plinio asegura que el flanco derecho debía estar adornado de un lunar en forma de creciente: insigne ei in dextro latere candicans macula cornibus lunae crescere incipientis. También Eliano menciona esa mancha como signo distintivo. (Blanco Freijeiro, A., 1984).

[290]Es interesante como el mito del toro alado, se repite en otras culturas en las comunidades indígenas de Los Andes, un toro y cóndor son capturados y amarrados, como describe Tomoeda Hiroyasu sobre la fiesta Yawar fiesta de la pluma de José María Arguedas: "una variante del toreo tradicional consistente en atar un cóndor vivo con una pita de cuero sobre el lomo del animal por torear. La descripción del evento, tan escalofriante, no es menos ilustrativa. El cóndor (concebido también como la gallina, es decir el animal doméstico, del apu) y el toro están íntimamente ligados al espíritu de los cerros y los términos que los oponen son los mismos que contrastan los universos de lo salvaje y lo doméstico, el Cielo y la tierra, el carnívoro y el herbívoro: el cóndor baja desde el cielo en busca de carroña y el toro mágico (illa)aparece desde las entrañas de las lagunas en busca de vacas con las que copular insaciablemente. El encuentro de ambos animales en la plaza de la corrida, para representar los opuestos de un antagonismo insalvable, evoca el antagonismo en sí mismo en su función generadora". Tomoeda Hiroyasu, El toro y el cóndor Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2013

En Michoacán a la figura del toro de petate se le coloca en la espalda la figura de un ave, un guajolote, un pavo real, una paloma, e incluso un árbol, (Jorge Amos comunicación personal) lo que muestra cómo se repite en diversos tiempos y lugares el *pathosformel* del toro alado que renace. Sin embargo, en el culto del buey Apis el toro no era una víctima destinada al sacrificio, por el contrario, al animal se le procuraban los mejores cuidados hasta el día de su muerte, que llegaba por vía natural, momento en que se hacían grandes ceremonias fúnebres. En esto vemos, una sublimación del acto de sacrificio, al igual que en los ritos de los indios Hopi en Norteamérica que menciona Aby Warburg en el libro *El ritual de la serpiente*, donde en vez de sacrificar a las serpientes son liberadas al desierto, para llevar el mensaje de los hombres a los dioses, el sacrificio afirma Warburg puede ser representado de forma sutil, de una forma sublimada desde el mismo ritual.

Es el caso del ritual relacionado con el buey Apis en el antiguo Egipto se creía que renacía tras su muerte en otro toro, que había que encontrar y sacralizar. Frazer menciona que al toro Apis no se le permitía vivir más que un cierto tiempo: "a pesar de que el buey Apis era adorado como un dios con gran pompa y profunda reverencia, no se le consentía vivir más allá de cierto tiempo prescrito en los libros sagrados y a cuya expiración le ahogaban en un estanque sagrado. El límite, según Plutarco, era de 25 años; pero no siempre fue obedecido, pues en las tumbas de los bueyes Apis descubiertas en época moderna resulta de sus inscripciones que en la Dinastía XXII dos de los bueyes sagrados vivieron más de 26 años" (Frazer 2011:541,542) Sin embargo, este no era el destino de todos los toros, qué por lo común servían como fuente importante de ofrenda, alimento, o trabajo en diversas culturas.

En algunos rituales sacrificiales era y es de importancia central, la repartición de la carne del animal que casi siempre, funge como animal totémico, esta acción forma parte vital del *Pathosformel* del rito, y esta representación de la distribución de la carne se realiza de manera simbólica también en la danza del toro de petate. La carne cruda[291] o cocida del toro en diversas culturas se entregaba

[291]Durante la celebración del toro de petate en la Costa se distribuyen para los espectadores de la comunidad los llamados "tamales de carne cruda", conocidos así porque están elaborados con carne de cerdo enchilada, se coloca en la masa y se envuelve en hojas de plátano y se ponen a hervir al vapor. En realidad, están cocidos, pero el nombre de tamales de carne cruda es revelador de su simbolismo.

como ofrenda a los dioses y a miembros específicos de la comunidad como una forma de comunión con un dios, un acto de teofagia[292].

Este tema de la resurrección del toro, también se encuentra muy vivamente en la cultura griega antigua, particularmente en el culto a Dionisio, donde la carne del animal es consumida cruda por las Ménades quienes despedazan al animal con sus manos. El toro sacrificado en los rituales Dionisiacos[293] representa al dios, al tótem que es asesinado. Frazer describe como los cretenses celebran un festival bienal en el cual la pasión de Dionisos se representaba en todos su detalle: "Todo lo que había hecho o sufrido en sus últimos momentos se escenificaba ante los ojos de sus adoradores,-que desgarraban con sus dientes un toro vivo y corrían por los bosques dando alaridos frenéticos"(Frazer, 2011:447) Dionisio se creía, renace tras su sacrificio[294], este patrón temático, del sacrificio y renacimiento del toro es el *pathos*, la continuidad y la pervivencia de un *leimotiv* temático emocional presente en diferentes culturas, su pervivencia a lo largo del tiempo es el *nachleben*. La pervivencia más allá del rito tiene un impulso de vida extra en la imagen del arte. Pero más allá del arte, la persistencia del *pathosformel* del toro probablemente se deba a que el

[292]Sigmund Freud cita a Frazer y coincide con el que todos los clanes totémicos se alimentaron originariamente de su tótem, sin restricción alguna: "Pero después tropezó con grandes dificultades para la comprensión del desarrollo ulterior, en el que el clan se contentaba con procurar a los demás el tótem, renunciando por su parte a alimentarse de él. Supuso entonces que tal restricción no fue dictada por un respeto de orden religioso, sino que obedeció quizá a la observación de que ningún animal se alimentaba con la carne de los de su misma especie. De esta observación habrían deducido los primitivos que la infracción de tal costumbre podía debilitar su identificación con el tótem y disminuir el poder que deseaban adquirir y conservar sobre él. Tal restricción podía también explicarse por el deseo de hacer propicio al animal tótem, respetándolo" (Freud, 1912 :111).

[293] Walter Otto afirma acerca de Dionisio como sacrificador: "Y éste nos dice que es el «descuartizador de hombres» Dionisio quien es despedazado aquí. Por lo tanto, lo que el mito cuenta del dios, que, en forma de Zagreo, de «gran cazador», fue asaltado por los Titanes, se convierte en Ténedos en acto ritual. Y, así como en el mito fue reducido siendo niño y en forma de toro, así se le sacrifica aquí en forma de ternero disfrazado con coturnos. El sentido del mito es que el dios padece en carne propia las monstruosidades que comete. Y lo que el mito narra, lo repite el culto en actos sacrificiales regulares" (Walter Otto, 1997: 87).

[294]Frazer refiere que la relación de Dionisio con el símbolo del toro: "Un rasgo del carácter mítico de Dionisos que a primera vista parece incongruente con su naturaleza como deidad de la vegetación es que con frecuencia se le concibió y representó en figura animal, en particular bajo la forma, o al menos con los cuernos, de un toro. Así, de él se hablaba como el "nacido de la vaca", el "toro", "figura de toro", "cara de toro", "testuz de toro", "toro cornudo", "portacuernos", "bicorne" y "cornudo". Se creyó que aparecía, al menos en ocasiones, como un toro. Fueron frecuentes sus imágenes, tal en Cyzicos, como figura bovina o con cuernos bovinos; también se le pintaba con cuernos. Tipos del Dionisos cornudo se han encontrado entre los monumentos que nos llegan de la Antigüedad. En una estatuita aparece cubierto con una piel de toro, colgando por la espalda la cabeza, los cuernos y las pezuñas También se le representa como un muchacho con racimos de-uva alrededor de las sienes y con una cabeza de ternera de cuernos que apuntan como retoños atada al occipucio y a la espalda. En un jarrón decorado de figuras en rojo está el dios dibujado como un niño con cabeza de ternero, sentado en el regazo de una mujer. Las gentes de Cynaeza tenían una fiesta de Dionisos en invierno, en la que los hombres, previamente embadurnados con aceite para esta ocasión, acostumbraban a elegir un toro de sus ganaderías y lo llevaban al santuario del dios. Se pensaba que Dionisos inspiraba la elección del toro, que probablemente representaba a la misma deidad, pues se creía que en sus festivales aparecía en la forma de toro" (Frazer, 2010 :448).

modo de vida basado en la ganadería vacuna continuó vigente en muchos pueblos, siendo la carne un alimento vital. A pesar del cambio sucesivo de diferentes culturas, el sacrificio del toro persiste como símbolo significativo. Aunque las religiones de Estado que tenían institucionalizado los cultos al toro, como símbolo del poder estatal, desaparecieron sucesivamente uno tras otro. Los cultos y ritos del sacrificio del toro han sobrevivido, persistiendo entre las clases populares, por estar ligados a la vida cotidiana, sobre todo en comunidades que para su mantenimiento dependen del ganado vacuno, como es el caso de la población afrodescendiente de la Costa Chica en Guerrero, por otra parte, una imagen colectiva tan significativa cómo está, no puede escapar al interés de los artistas del pasado y del presente (*Imagen 89*).



Imagen 89: Grafiti de un toro del petate afuera de un mercado de la Costa Chica de Guerrero. Foto: (Facebook).

A pesar de la aparente permanencia de la forma esencial del *pathosformel* del sacrificio animal o humano, nada es totalmente estable en estas creencias, incluso en la mitología, los dioses cambian constantemente de forma. Nietzsche intentó una comparación entre dos formas emocionales opuestas: lo apolíneo y lo dionisíaco, pero estas características psicológicas muchas veces se confunden, o entremezclan en el mito. En los dioses es frecuente en algunas culturas que estos rasgos están separados por pares binarios opuestos, como en Osiris y Seth, en el monoteísmo rasgos contradictorios se fusionan en un solo ser, la deidad judía Yahvé muestra rasgos de bondad, pero también de destrucción, reúne en un solo *pathos* los opuestos emocionales. En los cultos, los dioses mutan de un animal a otro, de acuerdo con la época. El culto de Dionisio en Grecia es un ejemplo particular, de cómo la representación adopta numerosas formas, la capacidad de transformación,

es una de las características fundamentales de Dionisio, que se representa ya como un toro, ya como un león, leopardo, cabra[295], serpiente etc.[296]Lo que indica, además, la fluidez de transformación del sentido de su *phatosformel*. Por ejemplo, para Walter Otto, en la mitología griega, el toro de Dionisio se transforma en el símbolo del enfrentamiento entre los titanes, y el mismo Dionisio:

> Se trata de un terrible combate, a pesar de la supremacía de los enemigos, pues el regio muchacho adopta la forma de los animales más peligrosos, sobre todo, al final, la de un toro bravo. Como toro sucumbe finalmente. Pero ya el nombre de Zagreo, que lleva en este mito, anuncia que es al temible dios, al despiadado destructor, al que le sobreviene este terrible final. De la racionalista descripción de Fírmicó Materno podemos colegir que el ritual del descuartizamiento de un toro vivo en Creta debía de remedar en forma de culto este mito dionisíaco (Otto, W. 1997:163).

Podemos ver que los rituales de muerte de un toro, y su desmembramiento remiten al mito. Pero habría que señalar que la estructura de los cultos y mitos griegos, tenían un sustrato común con las religiones de pueblos vecinos, no eran una creación original en el vacío, algunas de las culturas más antiguas del Mediterráneo tuvieron en la figura del toro una deidad central. El *pahtosformel* del ritual del sacrificio del toro, y su representación en el arte, fue central en muchas culturas del mediterráneo. Al respecto López Salva, M. (1992) en el artículo "Isis y Sarapis: difusión de su culto en el mundo grecorromano" afirma: "Reconocemos en este mito los elementos fundamentales de las religiones agrarias, típicas del Mediterráneo oriental: muerte del dios de la fertilidad por un hermano que personifica la sequía, período de dolor y desolación en el mundo de los vivos y la resurrección del dios" (López Salva,1992:162).

[295]Hay una relación entre Dionisio y el dios Pan que pudo ser un *Pathosformel* que pudo ser heredado al cristianismo en la figura característica del diablo véase: Boardman, J. (1997). *The great god Pan: the survival of an image* (Vol. 29) Thames and Hudson.

[296]En la Costa Chica existe la creencia del diablo, como un ser que tiene la capacidad de la transformación en diversos animales, presentándose a veces como un toro, un caballo, etc. etc., es evidente la similitud del *pathos* del diablo con el de Dionisio.

Este mito y culto al toro con matices similares está presente también en la región mediterránea del Medio Oriente[297], es posible que esta región y en África se haya domesticado *Bos Tauro*, el animal como especie por primera vez[298] y que en esta zona también se hayan originados los mitos religión y *pathosformel* ligados a los sacrificios de toros. El registro más antiguo de un culto institucionalizado al toro está en Çatalhöyük[299] (*Imagen 90*) en Anatolia en una de las primeras ciudades del mundo, de por lo menos 9000 años de antigüedad, la arqueología ha encontrado en esta antigua urbe, vestigios de culto al toro [300] y al leopardo[301] (*Imagen 91*) con representaciones artísticas de ambos animales.



Imagen 90: El registro más antiguo de un culto institucionalizado al toro está en Çatalhöyük en Anatolia Foto web.



Imagen 91: iconografía de leopardos enfrentados en Çatalhöyük. Foto: web.

[297]Pérez de Lama, J. (2003). Azara, P., Com. (2002): Toros. Imagen y culto en el Mediterráneo antiguo, Catálogo de Exposición, Barcelona, Institut de Cultura: Museu D'Historia de la Ciutat, Hellenic Ministry of Culture, Edición trilingue en catalán, castellano e inglés [Reseña]. Revista de Estudios Taurinos, 16, 315-326.

[298]Origen del toro de lidia - Universidad Complutense de Madrid. El texto presenta pruebas de que la genética de los toros españoles deriva de especies africanas llevadas recientemente por cartaginés o beréberes o migraciones prehistóricas de hace 3.800 años cuyo origen es claramente africano, desde el Sahara hacia la península ibérica.

[299]Hodder, I Mark R. Anspach afirma: "La evidencia principal de la existencia de tales rituales de sacrificio en la cultura Çatalhöyük proviene de las pinturas murales antes mencionadas de toros, jabalíes o ciervos siendo cebados por multitudes de figuras humanas, presumiblemente como preludio de ser asesinados. Una clara ventaja de tomar animales salvajes como víctimas rituales es que nadie los vengaría; su muerte no desencadenaría represalias dentro del grupo. Además, suponiendo que las escenas ilustradas fueran representadas en la vida real, sin duda habrían tenido lugar fuera del asentamiento, a una distancia segura del contexto doméstico ordinario. Pag 131 Hodder, I. (Ed.). (2019). *Violence and the sacred in the ancient Near East: Girardian conversations at Çatalhöyük*. Cambridge University Press.

[300]Balter, M. (2016). The Goddess and the Bull: Çatalhöyük: An Archaeological Journey to the Dawn of Civilization. Routledge.
Chicago

[301]Hodder describe sobre la iconografía de leopardo Çatalhöyük: "Las pieles de leopardo que usan muchos de los hombres son un importante marcador ceremonial; dada la aparente exclusión de las pieles de leopardo del espacio de vida doméstico (Hodder 2006), su presencia en estas escenas apunta al carácter transgresor de la violencia representada y subraya la oposición simbólica entre el contexto ritual y el entorno doméstico ordinario" (Pag 131)

Podemos pensar que es en esta región donde se formaron los *pathosformel* del sacrificio del toro y del leopardo por lo menos dentro de una civilización ya estructurada.

Ya en Mesopotamia, los toros alados llamados *aladlammû,* o *lammasu,* (hombre toro) (Viloria, SB 2016)[302] eran esculturas que custodiaban la puerta de las ciudades, el toro se veía entonces como símbolo del poder del estado, y la fuerza, pero también de la justicia. El toro en Mesopotamia se vinculó desde muy temprano a creencias astronómicas, como las relacionadas con Tauro[303], el *pathosformel* ligado a la constelación taurina fue heredado de civilización en civilización convirtiéndose en una creencia popular que pervive hasta el presente este es el *nachleben* del signo astrológico de *Tauro*. Aby Warburg fue de los primeros en hacer notar la relación de los mitos con la astronomía, y su relación con el arte de todas las épocas. Estas creencias astronómicas, influenciaron notablemente la religión del antiguo Egipto, pues el control del tiempo era fundamental para la agricultura. El pueblo egipcio tuvo además en la actividad ganadera otra actividad fundamental.

La cultura del toro hunde sus raíces profundamente en la cultura africana del alto Nilo, donde el bóvido es parte de la vida cotidiana, la cultura egipcia tuvo un pie en África, y otro en la vecindad de Medio Oriente y el mediterráneo, zona donde el símbolo religioso del toro tenía gran difusión en las deidades representadas. La cultura egipcia influenció posteriormente las tradiciones del toro en Grecia, tras el dominio de Egipto por parte del imperio Macedonio, el culto egipcio al buey *Apis*[304] fue sincretizado por la voluntad del Alejandro Magno, con el de Osiris y Zeus, que pasaron a convertirse en la deidad griega Serapis, cuyo culto fuera institucionalizado finalmente por

[302]Viloria, SB (2016). Los toros y leones androcéfalos alados en Mesopotamia: historia y significado. *TEMPUS Revista en Historia General*, (3), 5-21.

[303]Podemos ver que en estas celebraciones donde se representa un toro tanto en África como en Grecia, el símbolo del toro tenía su correspondiente astronómica en otras regiones de África. La constelación de Tauro es vista como una representación del toro entre los Senufo, donde se realiza un combate de un toro con un leopardo, la constelación de leo se asocia al leopardo y el toro a la constelación de Tauro. En distintos mitos a lo largo de África el leopardo y el toro celestial compiten para ver qué lugar toman en el cielo. En la historia del toro celestial y el leopardo, se dice que el leopardo persigue al toro, a través del cielo nocturno y trata de atraparlo, pero el toro finalmente logra escapar al cielo, donde se convierte en la constelación de Tauro.

[304]Dodson menciona como: "El Apis era en esencia una encarnación del dios-creador menfita, Ptah, aunque con el paso del tiempo sus afiliaciones se volvieron más complejas, particularmente con referencia a la deidad helenística, Serapis (cf. Otto 1938/1964: 23-34)" Dodson, A. (2005). Bull cults. *Divine creatures: animal mummies in Ancient Egypt*, 72-105.

Ptolomeo (Vinagre, 2000)[305]. Cuando se estableció una provincia griega en Egipto, el culto de *Serapis* y al toro *Buchis*, fueron los principales de la ciudad de Alejandría, existían templos de *Apis* en Grecia y en Delos que servían como oráculos a través de la interpretación de sueños. El culto de *Serapis*[306] sirvió como deidad principal, pieza de una identidad intercultural que unía todo el Mediterráneo, África con Europa, Medio Oriente y parte de Asia. En este caso hay suficientes evidencias históricas de que el *pahtosformel* del culto al toro, pasó de Egipto a Grecia, el *nachleben* del toro egipcio, se helenizó como ejemplo de ello están numerosas vasijas, que representan los mitos de Teseo y Hércules enfrentando un toro[307]. El *pahtos* del sacrificio del toro, probablemente ya existía previamente en Grecia, lo que permitió la aceptación del rito egipcio por su prestigio, y ofreció la posibilidad de reforzar creencias similares. La conexión de Grecia con Egipto implicó que empezaran a circular diversas figuras emocionales de los ritos egipcios, hacia Grecia y zonas aledañas. Está demostrado como la religión egipcia, influenció las religiones mistéricas, incluido el culto de Dionisio que tenía según el historiador griego Plutarco, gran similitud con el de Osiris[308]. Aby Warburg puso atención a estos flujos de las imágenes del mito al arte, centrándose en cómo estos mitos terminaron siendo aún visibles durante el renacimiento. El arte sin el mito, para Aby Warburg, pierde todo sentido y explicación. Podemos afirmar siguiendo esta línea de Warburg, que más que decir que el arte viene del arte, es más correcto decir que el sacrificio es el centro del rito, y de allí el arte lo sigue. Generalmente cuando vemos una forma artística del presente, ligada a una tradición ritual, olvidamos que estas formas han aparecido y desaparecido sucesivamente en la

[305]Vinagre, M. A. (2000). Los intérpretes de sueños en los templos de Serapis. *ARYS: Antigüedad, religiones y sociedades*, *3*, 129-141.

[306]López Salva, M. (1992). Isis y Sarapis: difusión de su culto en el mundo grecorromano.

[307]Un trabajo que analiza el papel del toro en el arte es el de: Noffke, Gary L., "The Symbol of the Bull as an Art Form" (1966). Masters Theses. 4220. https://thekeep.eiu.edu/theses/4220

[308]Narra Plutarco sobre la similitud del rito de Osiris con el de Dionisio y con las procesiones Báquicas: "Puede conocer, ¡joh Clea!, mejor que tú, que Osiris no es otro más que Dioniso, ¿siendo tú la más eminente entre las Tíades de Delfos? ¡Tú, que fuiste por tu padre y tu madre consagrada a los Misterios de Osiris! Si se nos demandan pruebas, dejemos a un lado los misterios herméticos, y vayamos a las ceremonias que los sacerdotes practican abiertamente, el entierro del buey Apis, el traslado de su cuerpo sobre una almadía, no difieren en absoluto de las procesiones báquicas. De igual forma, se revisten con pieles de corzo, portan tirsos, profieren gritos, y se mueven y agitan como aquellos que están poseídos por Dioniso en sus orgías. La misma identidad a la que nos referimos es la que ha impulsado a gran cantidad de artistas griegos a representar a Dioniso en forma de toro. En Elide, las mujeres que ruegan a Baco que se les acerque, lo hacen suplicando que se les acerque con piel de toro. Los argivos dieron a Dioniso el apelativo de Bougenes, es decir, el nacido de una vaquilla, y lo invitan a salir del agua al son de los clarines, para lo cual, lanzan un cordero al fondo del agua para el Guardián de las Puertas". (Plutarco capítulo XXXV) PLUTARCO, D. Q. (1995). Isis y Osiris, Obras morales y de costumbres (Moralia) VI.

historia del arte. La forma emocional fundamental del sacrificio permanece, a pesar del cambio y transmisión entre culturas.

Parece sorprendente que el mito del toro del antiguo Egipto pervivirá de alguna manera, y alcanzará Europa, pero esto sucedió en más de una ocasión, como en el culto a Isis, que influenció las representaciones de madonas negras en el cristianismo, el *pathosformel* de la madre es una forma universal, sin embargo, ciertas culturas por su prestigio lo encaminan hacia cierta representación que se convierte en dominante. El flujo de los *pathosformel* de Egipto continuó tras el ascenso y expansión del imperio Romano sustituyendo o uniéndose a otras formas locales del culto al toro, por toda Europa de lo qué hay evidencias arqueológicas. La continuidad de la forma emocional del toro fue en particular muy exitosa en su expansión. El culto al toro con el *pathos* del culto egipcio fue proseguido por los romanos tras la invasión a Egipto en el año 30 Ac. Los ritos egipcios tenían mucho prestigio para las élites Romanas como forma de rito ligado al poder supremo. Los emperadores eran los encargados de entronizar al toro que representaba al Dios *Apis* o *Bauchi*, la forma emocional de un rito puede persistir, a pesar de sufrir cambios drásticos de significado, de acuerdo con las nuevas circunstancias sociales. Alonso Bermúdez Mombiela (2014), describe cómo se representa el culto al toro *Bouchis* en la estela Bauchem (versión tardía del culto a *Apis*), en la estela se narra que, al morir un toro del santuario, el monarca sacralizaba otro toro, como efigie del rey, el toro llamado "*Bouchis*" o "*Bou-Hs*" era un toro sagrado en la mitología egipcia, asociado con la fertilidad y la fuerza masculina. Era venerado en la ciudad de Heracleópolis Magna y se le consideraba un dios protector[309]. Los antiguos egipcios creían que el toro *Bouchis* era la encarnación del dios Ra, y que su muerte y resurrección anuales simbolizaban el ciclo de vida y muerte en la naturaleza. La Estela de *Bauchem*, es una representación histórica de este culto. Esta práctica egipcia afirma Bermúdez Mombiela, la continuaron los emperadores romanos (Bermúdez, 2014:87).

Diversos historiadores consideran probable que los romanos fueran los que llevaran a la hispana ciertos aspectos del culto del toro. Por otra parte, la arqueología ha demostrado que el culto al toro estaba extendido desde la antigüedad en el territorio de la antigua hispania, por lo menos desde la

[309]Dodson, A. (2005). Bull cults. *Divine creatures: animal mummies in Ancient Egypt*, 72-105.

cultura Tartesos con probable influencia fenicia, vestigios del culto al toro se hallan por todas partes del Mediterráneo (Creta) del lado de Europa y de África[310] (Martínez, y Pérez, 1997).

Es muy probable que en España exista cierta influencia de la cultura islámica en la tauromaquia tras siete años de dominio musulmán pues, a pesar de la actitud iconoclasta que le caracterizó, hay registros históricos de cacerías de toros organizadas por musulmanes, donde en ocasiones enfrentaban un toro con un león[311] (motivo este de muchos mitos africanos con una connotación astronómica). Tras la reconquista cristiana, fue difícil para el catolicismo erradicar esta práctica, pues el *pathosformel* del sacrificio del toro estaba fuertemente arraigado en la península ibérica, la iglesia consideraba pagana esta práctica por influencia musulmana o Romana, llamando las corridas de toros "cosas de Moros".

Las corridas de toros finalmente se convirtieron en un símbolo de la identidad colectiva de la actual España[312] atribuyéndole un origen completamente local. En la época medieval en Castilla, hay registros de que aún se practicaban cacerías en fiestas de toros muy diferentes a la tauromáquica que conocemos hoy en día. Como veremos la actividad ritual se convirtió gradualmente en una actividad lúdica y en un espectáculo profano, manteniendo a veces una asociación más que festiva, con alguna fecha religiosa cristiana, esto muy a pesar del clero católico. Hay que decir que el catolicismo no inventó sus *pathosformel* de la nada, heredó también de la cultura romana muchos rasgos rituales de la religión egipcia, muchas procesiones cristianas se asemejan más en su forma en su *pathos* ritual a la forma Romana de los cultos egipcios a Osiris, que a los ritos judaicos.

Para la cultura judía se veía al toro, o más bien al becerro, como una ofrenda aceptable para el sacrificio dirigido al dios Yahvé; la sangre del animal era derramada en el altar y la carne quemada en braseros, como ofrenda llamada *holocausto*. Por otra parte, el judaísmo veía en el toro un símbolo del mal representado en la figura del becerro de oro que destruyó Moisés, probablemente como repudio a otras religiones donde el toro se representaba como deidad principal como podemos leer en textos bíblicos (Valera, 2012). Este recelo a la figura del toro lo heredó el cristianismo,

[310]Martínez, JMB y Pérez, MPGG (1997). Carácter sacro y funerario del toro en el mundo ibérico. *Quaderns de prehistòria i arqueología de Castelló*, (18), 417-442.

[311]Fernández-Truan, Juan Carlos. "Orígenes de la tauromaquia." *Sport and violence*. Universidad Pablo de Olavide, 2006.

[312]González Alcantud, José Antonio. "Toros y moros. El discurso de los orígenes como metáfora cultural." *Revista de Estudios Taurinos, 10, 67-90.* (1999).

donde el sacrificio de toro simbolizaba básicamente la aniquilación del mal. Dolores Carmen Morales Muñiz[313] (2013) describe en su texto *Carne y símbolo: Toros en las tierras madrileñas durante el Medievo* como en la etapa medieval de España, se solían alancear toros como un espectáculo caballeresco relacionado con la caza y la montería, así como con el entrenamiento militar. Las corridas de toros eran muy populares para celebrar eventos importantes, tales como recepciones de embajadores, victorias militares, fiestas religiosas, bodas y bautizos reales, etc.

El origen de las corridas de toros en España, según Morales Muñiz, se encuentra en la caza de toros semisalvajes, que era una actividad exclusiva de los nobles, Morales describe cómo se llevaba a cabo la persecución a caballo y con lanza en un campo abierto, aunque posteriormente tal práctica se trasladó a lugares cerrados, la primera corrida oficial de la que se tiene registro ocurrió durante una montería en el siglo XII (página). En esta descripción de las fiestas madrileñas, podemos ver como el *pathosformel* de sacrificio se va descontextualizando, apartándose gradualmente de su origen religioso quedando solo el *pathosformel* festivo, sin embargo, algunos de los elementos del rito, permanecieron como la repartición de la carne. Morales Muñiz describe que, en tiempos medievales después del sacrificio del toro, la repartición de la carne era un asunto fundamental:

> Pero no pocos estudios subrayan que en las fiestas populares de los toros había una dimensión más importante incluso que el propio divertimento y que no era otra que la obtención de la carne, un alimento infrecuente en la mesa de las clases populares. Así tenemos -de nuevo vemos la asociación entre carne y símbolo- muchas noticias sobre fiestas en las que, tras los espectáculos, se producía la entrega de carne entre los participantes (Muñiz, 2013:149).

En los mitos egipcios, griegos y romanos, la repartición de la carne del toro era una especie de comunión con lo sagrado, la ingestión de un dios. Gradualmente surgieron algunas representaciones del toro que por alguna razón, (tal vez presiones del cristianismo) sustituyeron el sacrificio por una representación simbólica; como la danza actual de la vaquilla de Teruel y Zaragoza en España, donde se simula también el sacrificio de un toro ficticio hecho de un armazón de madera, recubierta con tela de colores, que representa el toro (muy similar al toro del petate de América) al final de la representación española se finge la muerte del animal dando tres tiros al aire, momento en que se reparte finalmente de manera simbólica la sangre y carne del toro,

[313]Muñiz, D. C. M. (2013). Carne y símbolo: Toros en las tierras madrileñas durante el Medievo. *Miscelánea Medieval Murciana*, (37), 139-154.

repartiendo vino y rosquillas de pan[314]. Este ritual simbólico de sacrificio, probablemente se asimiló a las viandas utilizadas en la eucaristía cristiana, el vino por otra parte, ya era un símbolo asociado al sacrificio de Dionisio por un lado, y por el otro al de Osiris, esto revela de forma interesante que el sacrificio de Cristo es en todo similar, como símbolo de *pathosformel* al del sacrificio del toro, al igual que el de Dionisio y Osiris, estos dioses tenían en común su relación con el trigo. Frazer asume que en Europa el sacrificio del toro era asociado al grano del trigo primariamente: "También se representó a Dionisos, como hemos comprobado, como un toro. Todo lo que acontece nos induce a suponer que esta forma taurina debe haber sido solamente otra expresión en su carácter de deidad de la vegetación, especialmente por ser el toro una encarnación del espíritu del grano común en la Europa septentrional y en la última asociación de Dionisos y Deméter y Perséfona en los Misterios de Eleusis se demuestra, por lo menos, que tenía fuertes afinidades agrícolas" (Frazer 2011:529). En algún momento las ofrendas de cereales y de vino, sustituyeron la ingestión ritual de la sangre y carne del toro[315], los cuales son una forma de alimentación común en África entre las tribus Bantú.

[314]La relación con el pan viene tal vez con la vinculación del toro con el cereal Frazer describe un ritual europeo: "También bajo la forma de toro o buey matan al espíritu del grano en los rastrojos al finalizar la siega. En Pouilly, cerca de Dijon, cuando están a punto de terminar la siega, adornan un buey con flores, cintas y espigas y le llevan a dar una vuelta entera por el campo, seguido de toda la cuadrilla de segadores bailando. Aparece entonces uno disfrazado de diablo que siega las últimas cañas de espigas e inmediatamente matan al buey; comen después parte de su carne en la cena de la cosecha y la otra parte la adoban y guardan hasta el primer día de la siembra de primavera. En Pont-á-Mousson y otros lugares, al atardecer de la última jornada de siega conducen una ternera adornada con flores y espigas de la mies, haciéndola dar tres vueltas al corralón de la alquería o granja, atrayéndola con un cebo y hostigándola con aguijadas los hombres o guiada con una cuerda por la esposa del labrador. La ternera escogida para esta ceremonia es la primera de la granja nacida en la primavera. La siguen todos los gañanes con sus aperos y después le permiten que corra libremente, perseguida por los labriegos, y al que la captura le llaman rey de la ternera. Por último la sacrifican con toda solemnidad". (Frazer 2011:521) Frazer, J.G., Campuzano, E. and Campuzano, T.I., 2011. La rama dorada. FCE-Fondo de Cultura Económica.

[315]Entre los huicholes existen sacrificios de toros, Medina Miranda (2014) explica que: "En la tradición wixarika (huichola), el toro y el venado son el principal alimento de los dioses, las víctimas sacrificiales de mayor importancia y el ofrecimiento de su sangre es el medio primordial para establecer contacto con el universo mítico. Alimentar a los dioses tiene como principal propósito procurar que estos liberen las lluvias estivales. Es el fundamento de un diálogo con los personajes del ámbito mítico, en un intercambio de sangre por lluvia, para el cual es preciso adentrarse en los relatos que explican el origen del mundo. Si bien, la sangre del toro es el alimento de todos los ancestros, independientemente de que sean teiwari o wixaritari, se dice que los bovinos son propiedad de las deidades teiwari. A ellos es necesario recurrir cuando se desea tener éxito en la ganadería, pero también en otro tipo de actividades en la que el fin último es el enriquecimiento personal". El alimento de los dioses: toros y ciervos en la tradición wixarika. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-Nuevo mundo Nuevos mundos*.

A pesar de la prohibición de sacrificios de toros por el cristianismo, no pudo ser erradicada esta práctica en España, y pudo persistir en ciertos ritos hasta el presente. En América latina, por la influencia española, hay ritos similares por todo el continente americano que incluyen la tauromaquia (*Imagen 92 y 93*).



Imagen 92: Dibujo de un toro del petate en una página de un libro del artista Jaime Ignacio López Santiago. Foto: (Facebook)



Imagen 93: Grafiti de un toro recorriendo las calles del artista Monyer. Foto: (Facebook Monyer).

En una comunidad del Estado de Guerrero, hay un rito de probable influencia española y africana, en el poblado de Mochitlán los pobladores dan muerte a varios toros, como parte de una tradición dedicada a la patrona del pueblo, la virgen de Santa Ana, con la intención de que les vaya bien en sus cosechas (vemos de nuevo la relación del toro con la agricultura), el sacrificio se realiza como acto propiciatorio de la lluvia. La celebración consiste en pasear toros amarrados por las calles de Mochitlán (similares tradiciones hay en España) los toros después son punzados en el vientre y su sangre bebida, (debo señalar que la acción de beber la sangre del ganado, es una práctica común alimentaria hoy día, entre las tribus ganaderas de África) finalmente la carne es cocinada y consumida por la población, vemos en el sacrificio del toro en Mochitlán con la figura de la repartición de la sangre y la carne de una manera muy real, y nada metafórica que sirve como un acto propiciatorio de la lluvia.

En la danza del toro de petate de Guerrero de la Costa Chica, se escenifica por igual, la captura y la muerte del toro, y la repartición de su carne está acción se realiza de una manera completamente

imaginaria, recitando versos humorísticos, destinando cada porción de la carne imaginaria a personas ficticias, lo que veremos tiene gran importancia simbólica[316]. Giovanna Gasparello (2017) describe cómo se realiza en la llamada "danza de los vaqueros" de marcada influencia afrodescendiente en la Montaña de Guerrero en una comunidad indígena *Mehpa*, donde los vaqueros recitan los versos de la repartición de la carne del toro, de la siguiente manera: "La cola para Doña Bartola, cabeza para Doña Teresa, ojo para muchacho flojo, frente para un pariente, boca para los músicos, lengua para un chismoso, oreja para Doña Julieta" (Gasparello 2017:97). También la investigadora afrodescendiente Francisca Aparicio Prudente (2013) en su libro *Danzas tradicionales de la población afro mestiza* describe los versos humorísticos recitados en la Costa Chica de Guerrero al concluir la danza del toro de petate:

> A la persona a quien se le otorga, don Pancho
> hace el corte y dice el nombre/ de la pieza del toro
> y los vaqueros contestan a quien va dirigida en
> verso.
> Don Pancho: la cola
> Vaqueros: pa' doña Lola.
> Don Pancho: la rabadilla
> Vaqueros: pa' doña Pilla.
> Don Pancho: el brazuelo
> Vaqueros: pa' don Marcelo.
> Don Pancho: la panza
> Vaqueros: pa' doña Esperanza.
> Don Pancho: la nariz
> Vaqueros: pa' Emperatriz.
> Don Pancho: la cabeza
> Vaqueros: pa' Teresa (Aparicio, 2013:79)

Esta parodia ritual pudo ser en algún momento un acto sacrificial real, con una lógica de repartición de la carne del toro, como una ofrenda ligada a formas religiosas. Entre los Talensi de África occidental por ejemplo se sacrifica todavía un toro como ofrenda a los altares de los dioses, la carne se reparte mediante cortes de carne con patrones cuidadosamente establecidos (imagen). En el

[316]Frazer afirma que en el pensamiento antiguo la ingestión de la carne implica adquirir las características del animal: "Los namaquas se abstienen de comer carne de liebre, pues creen que les haría de corazón cobarde, como la liebre. Pero en cambio comen carne de león o beben su sangre o la del leopardo, para adquirir el valor y la fuerza de estas bestias. Los bosquimanos no darán a sus hijitos corazón de chacal a comer, para no exponerlos a que sean tímidos como el chacal; pero les dan corazón de leopardo para que sean bravos como el leopardo. Cuando un hombre wagobo del África Oriental mata un león, se come el corazón para hacerse bravo como un león y cree que comer el corazón de una gallina le acobardaría" (Frazer 2011:562).

artículo: “Talensi animal sacrifice and its archaeological implications” Timothy Insoll describe así la ofrenda:

> La cola, parte de la piel y la pata trasera trasera, mientras que el Tibil Gaadan (Gadan Yire) que es un, anciano y parte de la familia Tengdaana obtendrá la pata delantera izquierda, y los 'sobrinos' (los hijos de mujeres de la familia Tengdaana que se han casado) obtienen el cuello (Fig. 2) (Insoll, 2010 :238).

En el caso de los Talensi de África occidental, existen aún en el presente sacrificios de animales, cuya carne es distribuida de manera jerárquica y simbólica (*Imagen 94*).

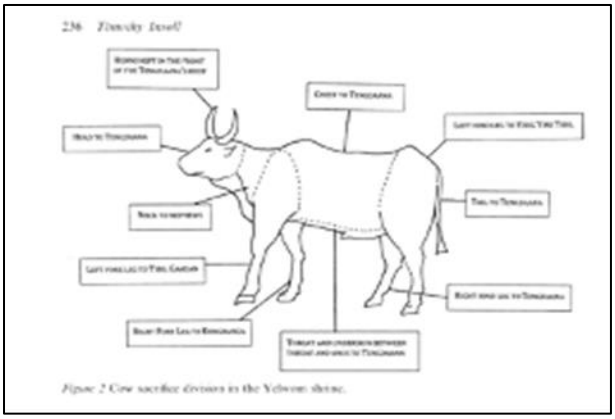


Imagen 94: Esquema de los cortes de la repartición de la carne del toro en el libro: Talensi animal sacrifice and its archaeological implications” Foto: (Timothy Insoll).

Cada parte se ofrece a un ancestro deificado, que se llama ceremonialmente “tío o sobrino” de manera similar a los versos costeños, el toro representa de alguna manera al “el tótem del dios” y comer su carne es participar de su “divinidad”, como afirma Frazer: “Ahora es fácil de colegir por qué un salvaje (sic) desea participar de la carne de un animal que considera divino. Comiendo del cuerpo del dios, compartirá los poderes y atribuciones del dios. Y si el dios lo es del grano, éste será su propio cuerpo; si es un dios de la vid, el jugo de la uva será su sangre; de manera que comiendo el pan y bebiendo el vino, los fieles participan del verdadero cuerpo y sangre de su dios” (Frazer 2011: 565).

Es muy probable que los versos del toro de petate de la Costa Chica sean una aportación afrodescendiente que recuerda la cultura africana de la repartición de la ofrenda sacrificial del toro, de una manera humorista, como es clásico en este tipo de danzas, el humor probablemente fue

también una forma de ocultar el significado religioso a la vista de todos. Hay numerosos ejemplos de rituales africanos de sacrificio de toros, entre los Serer de Senegal en África occidental, por ejemplo, un toro blanco o negro, es sacrificado para propiciar la lluvia como se describe en el texto: "Chasse rituelle, divination et reconduction de l'ordre socio-politique chez les Serer du Sine (Sénégal) de Marguerite Dupire[317], donde se detalla un rito donde participan solo mujeres, que precede al cultivo femenino del arroz:

> El buey, que las mujeres casadas, que son las únicas que participan en esta ceremonia secreta, obtienen de los ricos y de los notables, es sacrificado por las jóvenes y su sangre se derrama en el río. La carne es cocinada y consumida por las mujeres con bebida fermentada. Luego bailan en secreto, algunas con ropa masculina, y cantan mientras golpean calabazas que contienen semillas (tong). Este culto femenino de sacrificio, consumo, bailes y cantos una vez duró tres días. El sacrificio de un buey blanco al genio Tourou Mbosé, en Kaolack, para obtener lluvia, también parece ser un culto femenino y el oficio de oficiante se transmite por vía uterina. Los huesos e intestinos del animal inmolado son arrojados al agua del río y su carne es consumida, mientras ancianas vestidas de hombres cantan y bailan llevando sobre sus cabezas cuernos de buey, enrojecidos con la sangre del animal sacrificado (Dupire, 1947:20).

Ejemplos como estos sobran y darían lugar a otra tesis para comprobar qué hay tradiciones africanas que pudieron influenciar la danza del toro de petate, el cual no es objetivo de este capítulo, sino mostrar la importancia del estudio de la forma emocional del ritual en el arte.

Ya he hablado en capítulos anteriores de cómo la población afrodescendiente, la mayoría de origen Bantú, llegó durante la colonia, a la entonces nueva España, y como es que la población africana tuvo gran presencia en el Estado actual de Guerrero. Bastaría añadir que el sacrificio de toro es una práctica común en toda África asociada con la petición de lluvias y la agricultura, vemos aquí de nuevo el símbolo de sacrificio de muerte y renovación del toro, parece ser que mitos parecidos a los de Osiris eran corrientes en toda África, como es el caso de Senegal. Parece probable que el símbolo actual del toro de petate sea una mezcla de tradiciones africanas y españolas que finalmente parecen compartir un lejano origen común como forma estética ancestral en Egipto y

[317](N 'doye 1947b). Dupire Marguerite. Chasse rituelle, divination et reconduction de l'ordre socio-politique chez les Serer du Sine (Sénégal). In: *L'Homme*, 1976, tomo 16 n°1. pp. 5-32.

medio oriente. Es de particular interés la similitud del sacrificio de toros entre los Serer, por ser un rito sacrificial oficiado por mujeres, con el culto a Dionisio en Grecia, donde las ménades son las que sacrifican los animales, podemos ver *pathosformel* semejantes en lugares y culturas tan alejadas entre sí, es evidente la asociación simbólica toro-sacrificio-sacerdotisas-renacimiento. El símbolo del Dionisio además del toro se relaciona igualmente con el leopardo, está asociación toro-leopardo aparece ya en la cultura egipcia como una relación entre dos *pathos* opuestos de los hermanos Osiris y Seth, mientras que en el *pathos* griego están encarnadas ambas polaridades de manera conjunta en la figura de Dionisio, que es al mismo tiempo sacrificado y sacrificador.

En la danza del toro de petate de la Costa de Guerrero se escenifica un enfrentamiento del toro con un jaguar para representar la lucha de los opuestos, suceso idéntico al que se da entre los Senufo de Costa de Marfil donde el danzante que viste de leopardo llamado *Nufori* (*Imagen 95*) enfrenta a un búfalo negro hecho de una estera llamado *Komo* que tiene atributos de un monstruo mitológico (Beckwith, y Fisher, 2002) (imágenes del libro *African ceremonies*).



Imagen 95: El Leopardo "Nufori" enfrentando al Bufalo "Komo" en el pueblo Senufo de Costa de Marfil. Imágenes tomadas del libro African Ceremonies. Foto: (Beckwith y Fisher, 2002).

Debo recordar que el historiador y antropólogo Aguirre Beltrán ha señalado que gran parte de la población negra esclavizada en México provenía de Costa de Marfil de la etnia Mandinga o del pueblo Senufo, por lo que no es raro encontrar rastros de sus rituales y sus *pathosformel* en diversas danzas a lo largo del país y de Guerrero, mezcladas con tradiciones españolas e indígenas. Las formas emocionales o *pathosformel* como hemos visto están ligadas a culturas específicas y están codificadas por diversos códigos religiosos, morales, o éticos, al migrar de un continente a otro

los pueblos de manera voluntaria o forzada, llevan a cuestas su cultura, llevando las formas simbólicas emocionales que son transmitidas entera o parcialmente, al perderse las instituciones que la originaron, los *pathosformel* quedan despojados de gran parte de su sentido, de su *logos* de su conocimiento iniciático codificado, persistiendo en muchas ocasiones solo como imágenes supervivientes, cascarones vacíos, *nachleben* de formas rituales del pasado, solo persiste la forma emocional esencial del sacrificio, que permanece como un fantasma viviente, por estar anclado en los sentidos emocionales primarios de las sociedades ganaderas, como es el caso la población afrodescendiente de la Costa de Guerrero. Sin embargo, una forma emocional de tal importancia como el sacrificio del toro, representado en el toro de petate sigue siendo fuente de inspiración para los artistas, convirtiéndose en un motivo central de los pintores afrodescendientes actuales de Guerrero convirtiéndose en un símbolo de resistencia étnica.

PARTE IV CAPÍTULO FINAL

4.1 Bricolaje cultural como proceso de reconfiguración de los símbolos rituales

Una de las incógnitas teóricas centrales en esta tesis fue entender cómo se construyen y se recrean los imaginarios identitarios nahuas y afrodescendientes, a través de la estética ritual y la práctica artística. Para resolverlo tuve que considerar el arte como un elemento más de la cultura, entendiendo que no está desligado de los procesos históricos y sociales, el arte es sólo la expresión estética más visible de múltiples sucesos. Los artistas provenientes de comunidades indígenas o afrodescendientes utilizan los elementos del imaginario de su cultura, para construir sus obras pictóricas, más allá de representar solamente su agencia personal, parten de una agencia colectiva, afirmando la pertenencia a una identidad étnica, que suponen está anclada a un pasado ancestral como fuente de origen. El discurso visual de los artistas trata de enfatizar que estos elementos estéticos actuales se han mantenido en una continuidad ininterrumpida desde un pasado remoto, siguiendo los discursos de "autoridad" que siguen la lógica nacionalista. Más allá de esta explicación *Emic* que viene por parte de los creadores, mi propuesta de análisis *Etic*, parte de una visión del arte, como parte integral de los procesos sociales. La evidencia que encontré a lo largo de la investigación es que la estética actual, tanto indígena, como mestiza, y afrodescendiente, más que un origen monológico o monocultural, es el resultado de la interacción entre culturas diversas, de un diálogo y conflicto entre culturas. Las formas simbólicas de cada grupo étnico se intercambiaron durante varios siglos de contacto colonial, y en el proceso efectivamente perduran algunos elementos estéticos del pasado de cada cultura, pero lejos de permanecer sin cambios, se fueron intercambiando y modificando poco a poco, hasta configurar las prácticas estéticas actuales de las comunidades.

La estética de los pueblos actuales deviene de sistemas simbólicos particulares en interacción. Para comprender esta interacción es de utilidad la propuesta de Yuri Lotman del concepto de *semiosfera*, donde el universo semiótico de cada cultura es un conjunto de diversos textos y lenguajes, originalmente cerrados entre sí, Lotman usa la metáfora de la semiosfera, como la de un edificio completo formado por diferentes ladrillos (Lotman, 1996:12). Si bien cada pieza es un elemento menor, cada una tiene una importante función en la estructura de todo el edificio. Debe aclararse que los espacios semióticos (*semiosferas)* de cada cultura, en las condiciones históricas del inicio

del sistema mundo, (Wallerstein) han estado en permanente interacción, intercambiando elementos simbólicos constantemente y creando nuevas identidades en el proceso. Puede pensarse que no se puede encontrar prácticamente alguna cultura en el mundo, que sea un sistema cerrado (si es que alguna vez la hubo).

La función de la estética es vital para la construcción de las semiosferas, pues todo texto se enuncia únicamente mediante la estética. La identidad étnica se objetiva en formas estéticas específicas, la identidad se hace visible en símbolos de pertenencia a un grupo, esto es particularmente notable en la indumentaria, en la ropa étnica, en los trajes rituales etc. Cada símbolo individual lo podemos imaginar como un ladrillo, que forma parte de la construcción de la semiosfera y que se puede intercambiar o entrelazar con otra construcción. La identidad permite crear una frontera, entre lo ajeno y lo propio, la identidad es el centro radiante que permite la diferencia y la congruencia entre diversas culturas. Si observamos la coexistencia de culturas cercanas geográficamente en el pasado, notaremos que comparten prácticamente los mismos elementos simbólicos, (como sucedió entre las culturas de Mesoamérica, por ejemplo) la identidad es lo único que marca la frontera entre esferas de sentido.

Frecuentemente la diferencia más marcada entre grupos étnicos cercanos se fundamenta en el lenguaje, en aspectos como el territorio, en la historia particular, el arte forma parte de estos sistemas simbólicos identitarios a veces de manera central, a veces de manera periférica, pasando de una esfera a otra como embajadores culturales. Esto no es algo nuevo, la arqueología ha usado desde tiempo atrás, las formas estéticas como documento histórico para clasificar áreas culturales, como lo definiera el antropólogo Alfred Kroeber en 1962[318], la estética ha servido para encontrar similitudes culturales, independientemente de la filiación étnica de cada grupo. ¿Pero por qué la estética es importante en el intercambio cultural? La respuesta posible es: porque los elementos estéticos impulsan relaciones de significado, entre culturas. El arte es uno de estos elementos vitales que sirven de fermento en la interacción simbólica. Es de fundamental importancia prestar atención a estas unidades simbólicas que cumplen dicha función, Lotman considera que los elementos

[318]José Manuel Osorio afirma que el antropólogo norteamericano Alfred Kroeber, en Roster of Civilizations and Culture de 1962: "llegó a indicar en qué consistiría la naturaleza de los valores culturales: ellos son el ámbito de lo estético y de lo puramente intelectual, de lo moral, y de la creatividad" Osorio, J.M., 2015. La antropología de Alfred Kroeber como epistemología morfológica. Estudios de Filosofía, (52), pp.181-196

intercambiables entre semiosferas culturales, son formaciones semióticas periféricas, constituidas por fragmentos o textos aislados, que cumplen el papel de "catalizadores" entre s*emiosferas* de tal forma que:

> Las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas no por estructuras cerradas (lenguajes), sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados. Al intervenir como «ajenos» para el sistema dado, esos textos cumplen en el mecanismo total de la semiosfera la función de catalizadores. Por una parte, la frontera con un texto ajeno siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido. Por otra, todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema. Precisamente la destrucción de esa totalidad provoca un proceso acelerado de «recordación» —de reconstrucción del todo semiótico por una partede él. Esta reconstrucción de un lenguaje ya perdido, en cuyo sistema el texto dado adquiriría la condición de estar dotado de sentido *[osmyslennost"],* siempre resulta prácticamente la creación de un nuevo lenguaje, y no la recreación del viejo, como parece desde el punto de vista de la autoconciencia de la cultura. La presencia constante en la cultura de una determinada reserva de textos con códigos perdidos conduce a que el proceso de creación de nuevos códigos a menudo sea percibido subjetivamente como una reconstrucción («rememoración») de códigos viejos (Lotman,1996: 17).

Siguiendo el pasaje de Lotman, podemos ver que los procesos de interacción entre culturas, se da mediante el diálogo, mediante el intercambio de textos, de formas simbólicas (lo que necesariamente tiene una dimensión estética) estos textos movibles transitan de un sistema a otro, conteniendo aún elementos de la estructura original, una "memoria" semiótica del texto original. Al cambiar de semiosfera necesariamente mutan de alguna manera de sentido, esto implica finalmente la creación de un nuevo texto, en un proceso de intertextualidad. La reinvención como afirma Lotman (1996), en apariencia es más la rememoración de códigos viejos, más que la aparición de nuevos significados. No siempre los textos que se intercambian entre culturas son textos periféricos, cuando un pueblo impone al otro su religión, por ejemplo, está colocando de manera obligada un texto semiótico fundamental en la cultura subalterna que lo recibe, y esto conlleva fuertes cambios identitarios.

Por otra parte, para el historiador, estos pequeños fragmentos de textos sueltos son un tesoro de información valiosa, pues permite ubicar mediante el método comparativo el texto fuente, permitiendo identificar la cultura donde se originó, y reconstruir el probable sentido del texto

original, como expresaba Lotman: "todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema" (Lotman, 1996:17). El proceso de la tesis me llevó a proponer un método para usar la estética como evidencia histórica, partiendo de la premisa que los hechos estéticos son textos. Al aplicar esta metodología de una manera comparativa, encontré cosas inesperadas, como la evidencia de influencias de culturas diversas en los símbolos indígenas del presente, que siempre se habían visto de una manera monológica, considerando un origen único. Encontré por otra parte, que los textos etnoestéticos actuales, son en realidad resultado de una intertextualidad entre culturas de una polifonía cultural de una mezcla de textos diversos como resultado de un proceso colonial. He demostrado en algunos capítulos de esta tesis que la estética como etnotexto, pueden usarse como un documento singular para el estudio de la historia, y quizá esta sea una de mis mayores aportaciones en esta tesis.

La identidad de las comunidades se aglutina en formas simbólicas con una dimensión estética importante que, por su especificidad, han sido elegidas por las comunidades como un elemento estético diferenciador. Por otra parte, hay formas simbólicas que sirven también como una especie de llave integradora de identidades diversas, como un puente de transición entre semiosferas, que en un principio tal vez no tuvieron contacto.

Estos puentes de unión son posibles, por la similitud semántica de ciertas formas simbólicas pertenecientes a cada esfera, las cuales funcionan a la manera de "textos llaves" o "textos claves" de los sistemas simbólicos en interacción, lo que Lotman llama "catalizadores", que en ocasiones son formas simbólicas centrales del sistema semiótico original[319] que terminan en la periferia semiótica por diversas razones, son intercambiadas por su similitud con las formas centrales del sistema receptor, cumpliendo un papel crucial como parte del nuevo sistema.

Durante el proceso de investigación, encontré en particular que el símbolo del hombre-jaguar, presente en la ritualidad y en las danzas de Guerrero, cumplía el papel de "texto clave", pues une dos semiosferas principales, la indígena y la afrodescendiente. Durante la realización de esta tesis, encontré usando la estética como fuente documental histórica, evidencias de que existió influencia

[319]Lotman refiere que "La división en núcleo y periferia es una ley de la organización interna de la semiosfera. En el núcleo se disponen los sistemas semióticos dominantes. (Lotman, 1996:17).

de la forma simbólica del culto del leopardo, que llegó con la población esclavizada proveniente de África a América, al actual Estado de Guerrero durante la época colonial, tal tradición se unió con el culto indígena del jaguar, lo que fue vital para la reconfiguración estética de las prácticas rituales actuales. El símbolo del hombre-jaguar, funcionó como un comodín simbólico identitario, que aglutinó en torno de él, a la población indígena, mestiza y afrodescendiente. Los símbolos del jaguar y del leopardo, fueron textos claves para combinar sistemas simbólicos diferentes. No es por tanto casualidad que la imagen del jaguar siga siendo el motivo más representado en el arte local de diversos grupos, pues en el imaginario constituye una forma simbólica fundamental para la identidad local. Además, el símbolo del *hombre-Jaguar* se utiliza en el Estado de Guerrero, como una imagen representativa hacia el exterior, a través de objetos artísticos y artesanales, pues es congruente a la perfección con los imaginarios indígenas nacionalistas de los guerreros Jaguar. Es decir, coincide con el horizonte de interpretación dominante sobre el pasado de la cultura Mexica y Olmeca que de alguna manera las formas estéticas actuales reactualizan. El símbolo del *hombre-jaguar*, es crucial en la identidad de las comunidades locales, lejos de ser solo un elemento costumbrista y del folclore, los diversos elementos de la estética sirven como una manera de afirmar la pertenencia a un grupo, a un pasado anclado en el territorio y con ello propician la acción colectiva.

Hay evidencia en otras latitudes de que, a los pueblos originarios a los cuales se les ha privado totalmente de sus formas simbólicas identitarias, debido a una colonización agresiva, caen en la decadencia y en la inacción política, integrándose como un elemento subalterno en la escala más baja de la cultura dominante disolviéndose. Aún los fragmentos más pequeños de las formas simbólicas identitarias por tanto son fundamentales en las formas de resistencia étnica. Cuando hay un proceso social de rebelión, a partir de ellas se reinventa el pasado, y plantea el futuro. La estética es una forma de expresión de la identidad, y parte vital de la resistencia de un pueblo a largo plazo. Esto es posible pues la estética como forma de comunicación, permite el diálogo entre pares, entre culturas. Los símbolos finalmente permiten la acción colectiva, Katia Mandoki afirma en torno a la estética como comunicación:

> De ahí que la comunicación estética pueda ser entendida desde el dialogismo bajtiniano, considerando que siempre se establece en un diálogo de alguien con algo, o alguien en concreto sobre algo, de lo dicho con lo no dicho, de lo que puede decirse y con lo que no puede decirse, de lo que se ha dicho

> antes y lo que se podría decir después. Lo que se comparte en la comunicación son enunciados como cargas vitales, energías, actividades, conceptos, preceptos, sentimientos y sensaciones que interpelan al sujeto como enunciante e intérprete en una relación dialógica. Como puesta en común, se intercambia información en la semiosis como se intercambian experiencias afectivo-sensoriales en la estesis. La sensibilidad escucha hasta lo que las palabras no pronuncian (Mandoki, 2008:110).

Esta afirmación de Mandoki, evidencia el papel fundamental de la estética en la comunicación. La cultura como proceso de comunicación, es un proceso continuo de generación y recepción de símbolos, de enunciados, de textos dentro de un contexto social. Por otra parte, el contacto entre culturas implica obligatoriamente el intercambio de formas culturales, el intercambio de textos, o etnotextos[320] en formas estéticas específicas. Lotman afirmaba que la condición mínima para la generación de nuevos textos consiste en la presencia de dos lenguajes: "lo suficientemente cercanos como para que la traducción sea posible, y tan distantes como para que ésta no resulte trivial; y el texto es una formación multilingüe codificada muchas veces, que dentro de los marcos de cualquiera de los lenguajes tomados por separado se revela sólo parcialmente" (Lotman, 1996:7). En los procesos de interacción de culturas en el actual Estado de Guerrero encontramos la presencia de diversos lenguajes en interacción, en permanente diálogo o en discusión asimétrica, que generan nuevos textos, como resultado de la asimilación creativa de palabras ajenas. Es de utilidad la manera en que Yuri Lotman, aborda la importancia del porque un "texto ajeno" se introduce en otra esfera semiótica, expresando de esta manera:

> Hasta ahora en el centro de la atención de los investigadores se ha hallado la cuestión de las condiciones en presencia de las cuales se hace posible la influencia de un texto en un texto. A nosotros nos interesará otra cosa: por qué y en qué condiciones en determinadas situaciones culturales un texto ajeno se hace necesario. Esta cuestión puede ser planteada de otra manera: cuándo y en qué condiciones un texto 'ajeno' es necesario para el desarrollo creador del 'propio' o (lo que es lo mismo)

[320]El etnotexto según Hugo Niño: "Se trata, ante todo, de un relato; y como relato es una performance en cuya realización se opera una restitución de procesos de conocimiento. También, como performance, el etno-texto implica un alto grado de ritualización, tanto en el plano de su adquisición-transmisión, como en el de la interpretación". Véase "El etnotexto: voz y actuación la oralidad." Revista de crítica literaria latinoamericana (1998): 109-121.

> el contacto con otro 'yo' constituye una condición necesaria del desarrollo creador de 'mi' conciencia" (Lotman, 1996: 42).

El texto del culto del leopardo proveniente de África como ajeno a América, por su similitud con el texto ritual del jaguar sirvió de nutriente a las formas simbólicas indígenas, que habían sufrido represión para reproducirse por parte de la cultura dominante, causando con ello la pérdida de muchos de sus elementos estéticos, por ello el texto foráneo del culto del leopardo, se hizo necesario para rememorar una forma simbólica local, ya en proceso de desaparición utilizando los elementos estéticos africanos para recrear un pasado distante indígena. Finalmente, las subculturas son híbridos de sistemas semióticos en interacción (o de varios). Existen textos particularmente significativos fundamentales para una cultura, "textos identitarios" que permiten la diferenciación con grupos de otra cultura. Las danzas y la ritualidad donde aparece el *hombre-jaguar*, son un motivo fundamental del arte local y un etnotexto particularmente importante para la identidad de los guerrerenses actuales[321]. La ritualidad en todas sus formas (incluida las danzas)[322] son el punto central, en las formas de resistencias comunitarias, pues los rituales sirven como marcadores de identidad.

Queda por explicar teóricamente en esta conclusión, la manera en que ocurre la mezcla de las formas simbólicas, durante la interacción cultural y como es que termina repercutiendo en el arte. La antropología ha utilizado distintos términos para explicar el proceso de formación de una nueva estructura simbólica, con términos como hibridación, sincretismo, aculturación[323],

[321]Incluso en el diseño del logo del escudo que representa la entidad de Guerrero, la imagen del hombre-jaguar es un símbolo de importancia. En él se representa un Guerrero Jaguar con una rodela con plumas y un macuahuitl de estilo Mexica. La imagen es reflejo de la retórica del nacionalismo Mexicano, que veía una sola identidad como el origen del presente. Se dice que el diseño fue creado por Diego Rivera tomando como modelo los trajes de guerrero Jaguar que aparecen representados en el códice Mendocino.

[322]Las danzas en pueblos étnicos diversos a lo largo del globo, no eran una forma de espectáculo, eran parte vital de la vida ceremonial en fiestas y rituales. En el caso de las culturas africanas, los pueblos consideran que, en las máscaras y los danzantes mismos, se manifiesta la presencia de los antepasados. La danza ritual, es un modo de reactivar lo sagrado en lo profano. Los africanos creen que la presencia de los antepasados a través de las danzas propicia las buenas cosechas, abundancia en la cría de animales etc., la danza es un punto crucial de las religiones africanas. Con la transformación de la sociedad y el auge del turismo las danzas se han vuelto parte de la dinámica de consumo cultural.

[323]Saul Millän cavila sobre el término de aculturación: "Herskovits, en particular, había distinguido entre los contactos que dan por resultado un "mosaico cultural" de aquellos que forman un proceso continuo de aculturación. Sin embargo, las representaciones de Herskovits sobre el proceso de aculturación aún conservaban el sentido de un mecanismo automático, análogo a la combinación de elementos en un proceso químico. Aunque la visión de Herskovits sobre el sincretismo cultural representaba un claro contraste con las connotaciones de "confusión" y "desviación" que el término

transculturación, mezcla, mestizaje, etc. Cada concepto tiene sus defectos y potenciales para explicar los hechos, como bien señala Peter Burke en su libro *Hibridismo Cultural*[324]. Primeramente, el término hibridación tiene el defecto de usar una metáfora biológica, para explicar un proceso cultural, Burke refiere que el concepto de hibridismo el cual: "ha sido muy criticado recientemente, pues se afirma que está «saturado de historia racial» e que introduce el elemento de la raza en los debates sobre la cultura" (Burke, 2020: 66). El término de *hibridismo* ha sido usado por diversos investigadores entre ellos García Canclini, que usa el término como metáfora social para explicar la situación actual de interacción de culturas en Latinoamérica, este concepto tiene la limitante de reducir la interacción entre culturas, como si el proceso fuera un asunto de "mestizaje" usando una metáfora biológica lo que no es pertinente dado que la cultura es lo opuesto a lo natural.

Las explicaciones *emic* a lo largo de América, están abundantemente teñidas de metáforas de una "memoria genética ancestral", lo que indica la importancia del cuerpo en estos grupos, para asignar subjetivamente la pertenencia a una cultura, aunque sabemos que esto es totalmente imaginario, pues el cuerpo en sí no es portador de cultura alguna. Sin embargo, ciertamente el cuerpo físico, es el elemento simbólico principal al que recurren los grupos étnicos, cuando han sido desprovistos de todas las demás formas culturales para afirmar una identidad. Los términos de mestizaje, hibridismo, mezcla, son metáforas sesgadas e incompletas, que carecen de uno u otro elemento necesario para explicar estos procesos de intercambio semiótico entre culturas, de manera teórica. Incluso del concepto de sincretismo se ha dicho, que es un término que no explica el fenómeno, sino que necesita ser explicado como opina Saúl Millán:

> A pesar de constituir un término corriente en la literatura antropológica, el sincretismo no es algo que explica, sino que debe ser explicado. La noción de sincretismo se revela así como la variante de un principio más general que alude a la conexión de los signos o, mejor aún, a la forma en que distintos sistemas simbólicos se articulan bajo reglas que nunca son contingentes, aun en los momentos culminantes de las vicisitudes de la historia (Millán, 2010:58).

---

había adquirido durante el siglo XIX, permanecía la idea de una mezcla mecánica que reintegraba en una sola formación elementos de culturas dispares. De ahí que una buena parte del procedimiento analítico consistiera en medir el grado de aculturación, el número de elementos ajenos y las dimensiones del nuevo acervo" (Millán, 2010: 45).

[324]Burke, P., 2020. *Hibridismo cultural* (Vol. 353). Ediciones Akal.

Millán (2010) argumenta que el sincretismo tiene que explicarse como "la articulación de distintos sistemas semióticos" ¿Pero de qué forma explicar este proceso de conexión de signos en base a elementos culturales heterogéneos? La escuela antropológica francesa ha desarrollado una línea teórica para explicar los procesos de sincretismo, usando un término propuesto inicialmente por Levi Strauss, en su obra, *El pensamiento Salvaje*, utilizando la metáfora del proceso creativo manual, conocido como *Bricolage* en francés *Bricolaje* en castellano. Con este término Levi's Strauss, brinda una explicación de cómo se generan los mitos, la creación de nuevas formas de pensamiento a través del reciclaje de estructuras simbólicas previas. Metáfora que contrasta con la del "*ingeniero"* que por su proceder, Levi's Strauss, asemeja más al pensamiento científico, por construir a "modo", su objeto y su método.

La metáfora del bricolaje de Levi Strauss permite desarrollar una explicación visual de los procesos de creación de imágenes y de formas simbólicas en contextos sociales. Pues las imágenes artísticas y estéticas hacen visible la identidad de las comunidades. Saúl Millán ha dicho al respecto: "Si definimos el sincretismo como la integración de aspectos selectivos que provienen de distintas tradiciones históricas (Edmonson,1960), es posible advertir que todo sincretismo tiene algo de bricolaje" (Millán, 2010:44)[325].

Las evidencias que encontré en el proceso de investigación muestran que, la cultura regional es resultado de una especie de "bricolaje entre culturas", o siguiendo la terminología de Yuri Lotman una mezcla de textos culturales. La estética regional es el sustrato que sirve como alimento principal de las imágenes que plasman los artistas contemporáneos de Guerrero. El mito del

[325] Saul Millán afirma en su artículo: "Sincretismo y bricolage: el pensamiento salvaje en Mesoamérica" lo siguiente: "Si definimos el sincretismo como la integración de aspectos selectivos que provienen de distintas tradiciones históricas (Edmonson,1960), es posible advertir que todo sincretismo tiene algo de bricolage. Aunque el concepto ha sido particularmente relevante para la antropología mexicana, que se ha enfrentado desde sus orígenes a contextos religiosos en los que es difícil discernir entre el dominio vernáculo y el dominio externo, la noción de sincretismo ha tenido en nuestro medio una trayectoria desconcertante. Los primeros antropólogos que se interesaron en las prácticas religiosas de los pueblos indígenas de México, y particularmente de Mesoamérica, lo hicieron a la luz que dichas prácticas pudieran proyectar sobre el pasado prehispánico. Al negar el impacto evidente de la "conquista espiritual", como la llamó Ricard, dichos estudios se dedicaron a señalar los rasgos precolombinos existentes, buscando sin cesar ídolos detrás de los altares, y a exaltar las expresiones rituales como un conjunto de "sobrevivencias mágicas". La idea que se desprendió de este tipo de aproximaciones, como ha señalado Greenberg, es que después de 500 años de cristiandad, represión eclesiástica y colonialismo, en las ceremonias actuales no han sobrevivido más que unos cuantos huesos del ancestral cuerpo de creencias. Con ello no sólo se negaba la fuerza con que se proyectan las instituciones coloniales sobre el ámbito religioso de los pueblos indígenas, sino sobre todo la capacidad que subyace en este ámbito para organizarse como un sistema coherente (Millán, 2010: 44).

hombre-jaguar es central en este imaginario, comprender el proceso de su génesis, implica abordar una hermenéutica de la estética desde la perspectiva de la antropología simbólica. La antropología ha sido la disciplina más preocupada teóricamente, en analizar los procesos de intercambio entre culturas, el arte y los mitos de las culturas no occidentales.

El antropólogo Levi Strauss fue pionero en el tema y creó un concepto fundamental, usando la metáfora del trabajador manual, el *bricoleur* el cual construye nuevos artefactos, usando de manera creativa piezas sueltas provenientes del desecho de otros objetos, Levis Strauss interpretó con la metáfora del bricoleur la creación de sentidos en los mitos, a través del reciclaje de formas simbólicas previas:

> Desde este punto de vista también, la reflexión mítica se nos manifiesta como una forma intelectual del bricolage. La ciencia, por entero, se ha construido apoyándose en la distinción de lo contingente y de lo necesario, que es también la del acontecimiento y de la estructura. Las cualidades que, en el momento de su nacimiento, hacía suyas eran precisamente aquellas que, como no formaron parte en manera alguna de la experiencia vivida, eran exteriores y, por así decirlo, extrañas a los acontecimientos: éste es el sentido de la noción de cualidades primeras. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del bricolage en el plano práctico consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados sino utilizando residuos y restos de acontecimientos (Levi Strauss, C., 1997: 42).

La metáfora del bricolaje permite analizar la creación de sentidos nuevos de formas culturales, generadas mediante procesos de intertextualidad, resultado de la mezcla de enunciados lo que Bajtín denomina dialogismo, con una metáfora más visual. Los procesos de mezcla de formas culturales, las podemos describir básicamente como un proceso de intercambio de etnotextos entre grupos diversos en contacto, tales textos son luego reinterpretados por una agente individual o colectivo. Lotman afirma que, para darse la mezcla de textos se necesitan por los menos dos lenguajes, dos sistemas simbólicos en interacción. Dentro de la metáfora del proceso de bricolaje cultural, el mismo proceso se realiza con el uso de elementos reciclados, mediante el uso de "piezas sueltas", textos sueltos como cita Barandiarán al respecto de Lacan:

> Así Lacan nos muestra cómo la pieza suelta, una vez que se la ha separado como tal de su función, se torna enigmática. No sabemos lo que significa, pues ya no sirve para nada. Saber para qué sirve es un criterio para saber qué significa. Tal es el pragmatismo elemental de la significación resumida en

> el aforismo wittgensteiniano Meaning is use, es decir, La significación, el sentido, es el uso. De ese modo, la pieza suelta, cuando ya no sirve para nada, es una figura fuera del sentido. Pero en el momento mismo en que ella no sirve ya para nada en cuanto tal, puede ser sometida, prestarse a mil y un usos, y ante todo a un uso que, si me permiten, es de goce puro, si el goce es precisamente, como Lacan lo evoca en la página 11 de su seminario Aún, "lo que no sirve para nada" (Barandiarán, 2015 :14).

La explicación de Lacan de una pieza suelta, como una figura fuera de sentido es reveladora. Pero ¿Cómo pueden formarse "piezas sueltas" en una cultura, si siempre las formas simbólicas están siempre estructuradas en contextos sociales específicos, como bien argumentó Thompson? En el caso del contacto entre culturas, la formación de textos sueltos se da mediante una situación liminal, que implica la destrucción del orden de las formas simbólicas originales, por un proceso de conquista, migración, esclavitud, etc. situaciones que implican un contacto voluntario, o forzoso, lo que implica el reacomodo de nuevos textos o formas culturales.

Todo contacto entre culturas implica necesariamente el intercambio de formas simbólicas, sin embargo, cuando una cultura domina sobre las otras, impone necesariamente sus formas simbólicas, alterando en el proceso a las culturas subordinadas. Esto conlleva a la desestructuración o asimilación de las formas simbólicas subordinadas, lo que implica ciertamente en ocasiones la pervivencia de ciertos elementos y a la descontextualización de la forma simbólica de su sitio original. Tal fractura se debe a que las instituciones que controlaban la forma simbólica desaparecen o se transforman. Dejando la forma simbólica como una pieza suelta[326] en un marco de posibilidades de reciclaje y de reinterpretación, como afirma Barandiarán de las posibilidades de la creación con piezas sueltas: "Una vez eliminado de la pieza suelta su uso natural, ella se presta a otros usos ocasionales para los cuales no estaba hecha. Esa práctica de bricolaje es un proceso,

[326]Para Barandiarán: "La pieza suelta es un objeto al que Lévi-Strauss llama concreto, es decir, un objeto que siempre tiene, cuando queremos reutilizarlo, algo predeterminado en virtud del uso original para el cual ese objeto fue concebido. Así, las iniciativas y los proyectos del bricolador están limitados por la conformación de la pieza, que fue pensada y producida para el uso anterior del cual ahora está separada. Lo que el bricolador debe entonces emplear es un elemento pre constreñido, un elemento que tiene propiedades determinadas y del cual no podemos hacer cualquier cosa. De tal suerte que si bien quien hace bricolaje tiene cierta libertad de maniobra, esta se ve restringida por la configuración concreta del objeto. El bricolador acumula, sin saber por qué, piezas sueltas que siempre podrán servir. Luego, cuando tiene el proyecto, se las arregla con lo que encuentra a mano, con lo que tiene en su poder, con un conjunto finito de materiales de orígenes diversos y heteróclitos" (Barandiarán, 2015 :15).

un procedimiento fundamental. Desde este ángulo podemos incluso considerar de manera fecunda la historia del pensamiento" (Barandiarán, 2015 :14). Las piezas sueltas se convierten casi siempre en sistemas semióticos periféricos en la nueva semiosfera donde son absorbidas. Ya Levi Strauss observó la lógica de bricolaje en la reconfiguración de los retazos culturales de la manera siguiente:

> Esta lógica opera, un poco, a la manera del caleidoscopio: instrumento que contiene también sobras y trozos, por medio de los cuales se realizan ordenamientos culturales. Los fragmentos provienen de un proceso de rompimiento y de destrucción, en sí mismo contingente, pero a reserva de que sus productos ofrezcan entre ellos algunas homologías: de talla, de vivacidad de color, de transparencia. No tienen ser propio, por relación a los objetos manufacturados que pronunciaban un "discurso" del que han pasado a ser los escombros indefinibles; pero, en otra relación, deben poseerlo en cantidad suficiente para participar útilmente en la formación de un ser de una nueva clase: este ser consiste en ordenamientos en los que, en virtud del juego de los espejos, los reflejos equivalen a objetos, es decir, en los que los signos alcanzan el rango de cosas significadas; estos ordenamientos realizan posibles, cuyo número, aunque sea muy elevado, de todos modos no es ilimitado, puesto que es función de las disposiciones (Levi Strauss, 1997: 61).

Levi Strauss afirma que estos "escombros" participan en la constitución de un ser de una "nueva clase", estos escombros son las formas simbólicas desarraigadas de su contexto. Las formas simbólicas subalternas son las que tienden a ser fragmentadas, quedando como piezas sueltas en disposición de ser acomodadas en nuevos contextos sociales. Pero incluso las formas simbólicas centrales dominantes, tienen que ser trasplantadas a otro contexto, y en el proceso, sufren una desestructuración, al separarse de las formas sociales que la originaron. El nuevo contexto cultural en el que son impuestas necesariamente trae aparejados cambios de significación como bien observará Lotman. Existen procesos sociales liminares, como los procesos de independencia o las revoluciones, que implican la creación de una nueva sociedad. Gran parte de estos procesos implican necesariamente una resistencia simbólica, y la creación de nuevos significados en base a formas anteriores. En esos momentos particulares, las formas simbólicas previas, casi siempre son desarticuladas en piezas sueltas y son acomodadas de acuerdo con las nuevas necesidades del contexto social. La antropóloga francesa Andre Mary (1998) ve el proceso como resultado de la fragmentación de dos cadenas sintagmáticas pertenecientes a diferentes universos semióticos, el proceso de unión requiere la asimilación del paralelo de significados de cada forma:

> En la versión desarrollada del mítico bricolaje que nos propone C. Lévi-Strauss, el proceso de fragmentación de dos cadenas sintagmáticas pertenecientes a universos de diferentes significados va de la mano con el establecimiento de relaciones de equivalencia paradigmática entre los elementos o secuencias así fragmentadas. Es difícil decir si es la fragmentación la que precede o provoca las relaciones, o al revés, depende de las lógicas de préstamo y sobre todo del estado de los recursos de la memoria colectiva. En cualquier caso, este primer paso condiciona el juego de permutación entre paradigmas y su posible promoción metonímica: puede resultar una nueva cadena sintagmática. Estos procesos no son específicos del trabajo sincrético, y han podido proporcionar herramientas para comprender cómo los conjuntos míticos y rituales o los panteones divinos de un área cultural dada se descomponen y se recomponen respetando los principios (Mary, 1988: 23).

Cada cadena de significados en interacción aporta elementos, similares que son equiparados y asimilados en lógicas de préstamo. Los momentos de contacto entre culturas son particularmente fértiles, a la creación de nuevas identidades, pues implica la destrucción de los contextos sociales donde estaban insertas las formas sociales, son momentos claves donde las instituciones previas que las definían y delimitaban han desaparecido. Todo proceso de creación de una nueva nación requiere la reinvención de formas simbólicas para generar una nueva identidad, de tal o cual grupo en particular. El nacionalismo mexicano recurrió al pasado prehispánico, como su acervo básico para realizar el bricolaje cultural construyendo una nueva identidad anclada míticamente en los territorios indígenas, buscando con ello legitimidad. Sin embargo, las formas culturales después de la independencia, en realidad son el resultado de la combinación de diversas formas simbólicas de diversos orígenes: europeos, indígenas, africanos, asiáticos, etc. formas simbólicas provenientes de retazos y fragmentos de distintas culturas.

El bricolaje entre culturas requiere de la reunión de formas diversas, reorganizadas por agentes particulares bajo una voluntad particular. La cultura actual es el resultado de un proceso histórico de bricolaje simbólico, que requiere de la agencia de una comunidad o de un actor específico (como un Estado) con intenciones particulares para construir una forma simbólica "nueva". Las manifestaciones estéticas son el vehículo privilegiado para realizar este bricolaje cultural, por su gran potencial de comunicación y generación de identidades, formas estéticas como; la danza, la música, la teatralidad ritual, por ello son vitales para las comunidades. Los procesos de sincretismo han sido equiparados además del bricolaje a procesos artísticos como el collage, una especie de

préstamo cultural que implica el reacomodo de elementos, en una especie de pastiche, que implica el reordenamiento de los elementos originales, más no la construcción de otra realidad de pensamiento, como si implica el Bricolaje. Como bien señala R.Bastide, según la antropóloga francesa Andre Mary en su artículo: "Le bricolage africain des héros chrétiens" donde habla de la obra de Bastide *Memoria collettiva e sociologia del bricolaje*:

> R. Bastide sugirió que el sincretismo mítico obedecía a una ley de las correspondencias sin identificación, mientras que el sincretismo ritual o mágico procedía por yuxtaposición o sustitución a la manera de un mosaico (Bastide, 1967: 159). La materialidad de los objetos, la opacidad de los gestos y la secuencialidad del rito parecen imponer efectivamente el principio de unidades indescomponibles que se prestan a collages o parches mucho más que a un bricolaje. Pero esta materia simbólica hecha de imágenes, objetos, gestos, ruidos, solo tiene sentido a través de la mediación de los esquemas que lo informan, de modo que cualquier préstamo "material" crea el riesgo de una interpelación de las categorías de pensamiento y obliga de todos modos a una reorganización de las secuencias rituales (Mary, 1988: 15).

La creación de una forma cultural, rara vez surge del vacío, lo más común es el reciclaje de elementos estéticos, siguiendo un nuevo lenguaje adaptado a las circunstancias sociales. La interacción entre culturas obliga necesariamente a los procesos de intercambio de textos y de formas estéticas. La relación entre la cultura local y las formas de arte contemporáneas revelan, que la imagen cumple un papel crucial en las identidades. La estética como forma cultural, es fundamental para el desarrollo de los pueblos, las comunidades la usan como una forma de desplegar las acciones colectivas que pueden implicar resistencia a la dominación. Sin embargo, el desarrollo local del capitalismo también implica que las formas estéticas sean apropiadas por el poder económico y político poniéndolas a su servicio.

Las formas estéticas locales son atractivas para el capitalismo, que busca diferenciar los lugares como forma de atraer turismo. Por ello contrario a lo que podía pensarse, la política cultural del presente exacerba la diferencia, fomenta los regionalismos y el folklore local, para crear una imagen atractiva que ofrecer para el consumo externo, pero al costo de despojar a las formas simbólicas de su sentido original, convirtiéndolas en mercancía. Paradójicamente los pueblos aceptan como ventaja relativa esta circunstancia, al fortalecer sus tradiciones, refuerzan la imagen

que buscan presentar al exterior. Dentro del capitalismo las comunidades utilizan la estética local como una fuente de ingreso para reproducir la vida cotidiana.

El riesgo estriba es que esta situación puede derivar en una apropiación cultural total por parte del poder, usurpando la estética local a su antojo. El Estado crea grupos bajo su control, que imitan y reproducen las formas estéticas locales y que se presentan en las condiciones que el Estado decide, mediante grupos folclóricos que convierten la estética en ornato del poder. Los poderes políticos usan la estética local para legitimarse como representantes del "pueblo". En el caso del Estado de Guerrero las danzas, la música, la vestimenta, han sido usadas además como una herramienta de promoción política, que implica la apariencia de que el pueblo, las comunidades están apoyando totalmente a los grupos de poder. Las danzas con la imagen del jaguar sirven de referente para grupos diversos y heterogéneos, creando una identidad regional. Que más allá de diferencias o coherencias políticas o geográficas, comparten una identidad cultural basada en la estética compartida de ciertas danzas como los tecuanes y los Tlacololeros.

4.2 La lucha por el arte y la cultura continúa

Existe una disputa permanente por el uso de los símbolos populares dominantes que son textos pletóricos de sentidos sociales, la imagen del hombre-jaguar llamado localmente "tigre" es una figura preferida por los políticos para designar el cabecilla principal de un grupo partidista, el cacique Ruben Figueroa y su hijo eran conocidos como "el tigre de Huitzuco", personajes como el ex senador Ríos Piter se autodenominan a sí mismos como "el jaguar", actualmente el exgobernador Rogelio Ortega Hernández dice ser "el tigre" para las próximas elecciones para gobernador. El guerrillero Lucio Cabañas fue conocido por la gente del pueblo como "el tigre de la sierra" por su valentía y sus movimientos en la montaña. Paradójicamente la historia de Lucio Cabañas se asemeja más a la dramática performática contada en la danza de tlacololeros y tecuanes pues es rodeado, emboscado y asesinado por el ejército mexicano. La política es un espacio de disputa por el uso de las figuras sociales relevantes, de textos e imágenes que otorgan legitimidad social.

Un suceso importante para entender la disputa por los significados políticos en torno al arte y la cultura por parte del Estado y la sociedad civil, ocurrió en una protesta de la comunidad artística que inició tras el 9 de noviembre del 2025 después del homenaje realizado por el actual gobierno

Estatal (Morena) por el natalicio de Rubén Figueroa Figueroa ex gobernador (por el PRI de 1975 a 1981) represor de movimientos sociales, el cual desapareció numerosas personas en la conocida como Guerra sucia, Figueroa fue persecutor y ejecutor intelectual de Lucio Cabañas Barrientos, Guerrillero y dirigente fundador del partido de los pobres. El "homenaje" por el natalicio fue realizado en el Municipio de Huitzuco de los Figueroa de carácter oficial, siguiendo el calendario cívico de la entidad creado en tiempos del PRI. Al homenaje acudió la gobernadora Evelin Salgado Pineda, la Secretaria de Cultura Aida Martinez Rebolledo entre otras figuras del gobierno Estatal de Morena, en el evento estuvo de invitado el hijo del cacique genocida, Rubén Figueroa Alcocer exgobernador por el PRI (de 1993 a 1996).

Secuencia de los hechos:

- El gobierno estatal de Morena encabezado por Evelin Salgado Pineda realiza un homenaje a Ruben Figueroa Figueroa el 9 de noviembre del 2025.
- Artistas y asociaciones civiles condenan el homenaje estatal a Rubén Figueroa Figueroa y exigen una disculpa pública; denunciando el abandono institucional y el recorte presupuestal al sector artístico.
- El gobierno del Estado aduce que solamente seguía el calendario cívico existente que incluía una fecha para la memoria y el homenaje a Ruben Figueroa Figueroa. Por la presión social y el reclamo de diversos actores, se instala la Comisión para la Revisión y Actualización del Calendario Cívico del Estado donde participan diversos académicos[327].
- Despiden a la encargada de actividades cívicas sin dar ninguna disculpa pública.
- Ocurren diversas protestas de artistas y asociaciones civiles en repudio al homenaje de Rubén Figueroa Figueroa al que llaman "asesino, cacique y genocida", en Chilpancingo,

[327]Noticia de Comunicación Social Guerrero: "18 de noviembre de 2025 "Instalan y toman protesta a la Comisión para la Revisión y Actualización del Calendario Cívico del Estado Chilpancingo, Gro. Por instrucciones de la gobernadora, Evelyn Salgado Pineda, la Secretaría de Cultura instaló y tomó protesta a la Comisión para la Revisión y Actualización del Calendario Cívico del Estado, integrada por dependencias estatales, Congreso del Estado, Comisión de los Derechos Humanos, investigadores e historiadores y representantes del movimiento afromexicano e indígena. https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1182232390753611&id=100069005836159&rdid=ZZczM0sI9bGK6BTz# Comunicación Social Guerrero

> Acapulco y Cdmx las protestas se centran en la petición de renuncia de la Secretaría de cultura Aida Martinez Rebolledo.[328]

El suceso causó indignación y rechazo entre la población sobreviviente a la Guerra sucia y sobre todo entre el sector cultural y artístico de la entidad, el hecho reveló que las estructuras de poder de antaño siguen intactas bajo el disfraz de "izquierda política"[329]. Para reparar el daño a su imagen tras realizar el homenaje a figura tan siniestra, el gobierno estatal recurrió a la movilización de los símbolos históricos de los líderes de la lucha social de la entidad, argumentando que pronto les rendiría un homenaje público con el objetivo de limpiar su posición dañada moralmente[330], como una manera de contrarrestar el descontento de la opinión pública, de cara a las próximas elecciones para gobernador.

---

[328]Nota de Noticias Reporte Guerrero: "Escritores y promotores culturales protestan contra la secretaria de la Cultura, Aida Martínez, condenan homenaje a Rubén Figueroa y exigen disculpa pública; denuncian abandono institucional y recorte presupuestal al sector artístico. Poetas, escritores y promotores culturales de Guerrero realizaron una protesta con lecturas a micrófono abierto en el zócalo de Chilpancingo para exigir una disculpa pública del gobierno estatal y la destitución de la secretaría de Cultura, Aida Melina Martínez Rebolledo, por haber organizado el homenaje oficial al exgobernador Rubén Figueroa Figueroa, señalado por crímenes y desapariciones durante su administración (1975-1981). Con libros en mano, autores y ciudadanos se concentraron frente al Palacio de Cultura, donde dieron lectura a fragmentos de obras que abordan las heridas de la llamada "guerra sucia" en Guerrero, un periodo marcado por la violencia de Estado entre las décadas de 1960 y 1980, etapa en la que el poder político estuvo dominado por la figura de Figueroa Figueroa. Los escritores Carlos F. Ortiz y Geovani de la Rosa, organizadores del acto, señalaron que la protesta busca que el gobierno del estado se disculpe con las familias de las víctimas y que se destituya a Martínez Rebolledo por respaldar un homenaje que calificaron de "ignominioso". Noticias Reporte Guerrero Chilpancingo, Gro., 16 de noviembre de 2025. Texto: Yener de los Santos Fotografía: Jesús De La Cruz. https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1245155894302225&id=100064234771381&rdid=Rtao5ibtmNi15VOp#

[329]Véase la nota: El Tlacolol 19 de noviembre de 2025 · #Columna El Tlacolol | Cacicazgos y crímenes de lesa humanidad, la herencia del Figueroato. Por Arturo de Dios Palma, Jesús Guerrero y Emiliano Tizapa https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=724258024073814&id=100094688687909&rdid=NSrThH1MY4ldxMUy#

[330] El rector de la Uagro afirmó: "Van a estar los nombres de los mártires y los nombres de los desaparecidos: rector. En próxima sesión de C.U., propuesta de incluir a Lucio Cabañas y Genaro Vázquez. Posteriormente, reconocer a luchadores sociales contemporáneos que viven, detalla" Plural. Periodismo Para Todos. 20 de noviembre de 2025 https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=832436769382429&id=100078483410671&rdid=RVZSCdhQGrGXhUCG#

El suceso es un epílogo de diversas heridas y procesos sociales que siguen sin sanar, que finalmente detonaron y se visibilizan en protestas artísticas. Podemos leer el acontecimiento como la disputa por la legitimidad del uso de la figura de Lucio Cabañas, y del repudio de la imagen de su antagónico Ruben Figueroa (*Imagen 96*).



Imagen 96: Homenaje por el aniversario del natalicio de Ruben Figueroa. Archivo/Facebook Héctor Vicario Castrejón

La pugna política tiene como escenario el arte y la cultura en la búsqueda de la justicia. El uso de homenajes a personajes históricos específicos, en contextos sociales, muestran que la voluntad de los agentes determina la intención política, hacer una conmemoración a personajes de izquierda o de derecha, obedece a intereses de las clases dominantes, que sin embargo chocan con las expectativas de las clases populares, quienes legitiman el poder político con su voto.

El poder político dominante es el agente que intenta definir la hegemonía de los significados públicos de los personajes históricos en base a sus intereses de clase, esto determina las alianzas que establece, y el tipo de intercambio simbólico que mantiene con otros agentes de poder. Un homenaje constituye un acto que representa empatía o sumisión con el sector que lo recibe, los bienes culturales son, por lo tanto, una disputa de sentidos políticos. El poder en turno tiene que mostrar apariencia de legitimidad ante su base social, por lo que cede a ciertas presiones de las clases populares, manteniendo como propias imágenes y figuras que representan el ideal social popular. Esto al fin de cuentas no es más que un "montaje" una apariencia, que cubre la realidad de las relaciones de poder entre las elites.

Sin embargo, la sociedad civil ejerce alternativamente un poder con sus acciones, pues tiene la legitimidad histórica de su lucha, que llevó al actual partido de "izquierda" a gobernar en la entidad.

Por lo que los actos simbólicos de protesta popular van creando presiones sobre la clase dominante. Las acciones[331] contra el homenaje a Ruben Figueroa Figueroa por parte de la comunidad artística y la sociedad civil, incluyeron la lectura de poesía, y de textos alusivos a la guerra sucia, música regional y contemporánea, la pega de stickers y la pinta de murales, el uso de máscaras regionales, así como el grito de diversas consignas como: ¡Si Lucio viviera con nosotros estuviera!

En las diversas protestas además de artistas plásticos, escritores, poetas etc., participaron Micaela Cabañas hija del Guerrillero Lucio Cabañas, Diana Hernández la hija de Ranferi Hernández Acevedo, otro dirigente social asesinado durante el gobierno de Figueroa Alcocer, y miembros de diversas organizaciones sociales (*Imagen 97* y *98*).



Imagen 97: "Exigen al congreso local la destitución de Aída melina por homenaje a Figueroa" Fotos: Oscar Guerrero Cromática agencia fotográfica y multimedia 2025 https://www.facebook.com/photo/?fbid=1561713885404202&set=pcb.156171529540406122



Imagen 98: Ilustración por Art. M. Amapola Periodismo https://amapolaperiodismo.com/2025/11/25/memoria-y-justicia-la-rebeldia-vive/

[331] Diversas organizaciones convocan a un acto en repudio al homenaje a Figueroa: "Chilpancingo, Guerrero, a 23 de diciembre de 2025.- Organizaciones sociales convocaron a la conmemoración del 65 aniversario luctuoso de los Mártires de 1960 y se pronunciaron en contra del homenaje al exgobernador Rubén Figueroa Figueroa. Convocaron integrantes de la Asamblea Popular de los Pueblos de Guerrero (APPG), el Partido de los Pobres, el Movimiento de los Sentimientos del Sur Guerrero, Nacidos en la Tempestad, la Organización Campesina de la Sierra del Sur, la Organización Indígena Campesina Vicente Guerrero, así como Dirección Colectiva de Organizaciones Sociales, Civiles, Estudiantiles y Sindicatos del Estado de Guerrero, el Centro de Defensa de los Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan y los 69 trabajadores del Instituto Estatal para la Educación de Jóvenes y Adultos de Guerrero. También exigieron la destitución de la secretaría de Cultura, Aída Melina Martínez Rebolledo, y del subsecretario de Desarrollo Político y Social, Francisco Rodríguez Cisneros. En conferencia de prensa frente al monumento a los caídos en el centro de la alameda central Granados Maldonado, el dirigente de la APPG, Nicolás Chávez Adame, llamó de manera "urgente" a la concentración el próximo martes en el monumento "original" a las 11 de la mañana, para un mitin". 23 de diciembre 2025 https://suracapulco.mx/sumaran-al-acto-por-los-martires-de-1960-el-repudio-al-homenaje-a-figueroa/

Los manifestantes exigieron la renuncia de la Secretaría de Cultura de Guerrero, Aida Melina Martínez Rebolledo. Argumentando que no ha habido disculpa alguna por parte del gobierno Estatal, por parte de la Gobernadora Evelyn Salgado Pineda por el homenaje. "Sin el cese de Aída Melina no hay diálogo" planteó la comunidad artística en un documento con más de 600 firmantes en la llamada "Carta por la defensa del derecho a la cultura" el 10 de diciembre de 2025 que en resumen pedía los siguientes puntos:

> -Disculpa pública inmediata del Gobierno del Estado de Guerrero, a cargo de la gobernadora Evelyn -Cesia Salgado Pineda, dirigida a las víctimas de la Guerra Sucia, a las familias afectadas, a las organizaciones de derechos humanos y a la sociedad guerrerense.
>
> -Destitución definitiva de Aída Melina Martínez Rebolledo de la Secretaría de Cultura.
>
> -Y, sumamos, una disculpa formal y pública por los actos de violencia, difamación y hostigamiento institucional perpetrados en contra de integrantes de las comunidades culturales, incluyendo la campaña digital impulsada desde la Dirección de Comunicación Social de la Secultura.
>
> -Sólo tras el cumplimiento íntegro de estas exigencias podrá hablarse de condiciones mínimas para cualquier proceso de diálogo o construcción de una agenda cultural colectiva. Las comunidades culturales de Guerrero hemos actuado con claridad, transparencia y responsabilidad. Esperamos del gobierno estatal la misma seriedad.
>
> Por la defensa de los derechos culturales del pueblo de Guerrero. La cultura no se somete al autoritarismo (Comunidades Culturales del Estado de Guerrero, 2025).[332]

La petición principal del documento es la disculpa a las víctimas y herederos sobrevivientes de la Guerra Sucia, ante el ofensivo hecho de que un gobierno que se dice emanado de la lucha popular realice un homenaje a un genocida[333], lo que desconoce los esfuerzos históricos de la

[332]Comunicado compartido en redes sociales por el artista José Luis Correa Catalán https://www.facebook.com/100000544150333/posts/26245851681682946/?rdid=Oj.z8TQ9843XPi83x#

[333] El periódico el Tlacolol narra así: "La historia de este priista es sumamente conocida. Figueroa Figueroa es la materialización del cacicazgo, es el arquetipo, el modelo que todos los caciques de Guerrero siguen. No sólo eso, es también la materialización de lo peor de la política: fue represor, violador, convirtió el dinero público en un negocio privado. En una parte de la etapa más oscura de Guerrero —la mal llamada Guerra sucia—, Figueroa Figueroa fue fundamental, en su gobierno se recrudeció el terror que ya ejercía el Ejército en Coyuca de Benítez, Atoyac, San Jerónimo y Tecpan. Nombró al general Mario Arturo Acosta Chaparro Escápite como su jefe policiaco. Acosta Chaparro convirtió las instalaciones de la Policía de Acapulco en un centro de tortura: con sus propias manos torturó, asesinó y desapareció a por lo menos 143 personas". Columna El Tlacolol | Cacicazgos y crímenes de lesa humanidad,

sociedad civil por la búsqueda de la justicia. Para recibir esa disculpa se pide como única condición la renuncia formal de la responsable del homenaje; la Secretaría de Cultura Aida Martinez Rebolledo. Se añade la inconformidad del sector cultural por la gestión de las actividades clamando por el abandono institucional a la comunidad artística. El punto final de la sociedad civil es la propuesta de construir una nueva agenda cultural en la entidad. El arte fue un medio muy importante en el desenvolvimiento de las protestas de la comunidad cultural. El texto de la carta íntegro es muy importante para entender el movimiento:

> Carta por la defensa del derecho a la cultura en Guerrero
>
> A la opinión pública,
> a las autoridades estatales y federales,
> a los medios de comunicación,
> a la sociedad civil,
> a creadoras y creadores artísticos,
> y a quienes defienden la dignidad y la memoria histórica de nuestro estado.
>
> Guerrero, México. 18 de Noviembre de 2025.- Las y los abajo firmantes —artistas, gestores culturales, promotores, docentes, investigadores, creadores comunitarios, colectivos independientes, integrantes de casas de cultura, talleres y espacios autónomos, y representantes de las diversas disciplinas artísticas del estado— nos dirigimos a ustedes con profunda indignación y responsabilidad para exigir la destitución inmediata de la Secretaría de Cultura de Guerrero, Aída Melina Martínez Rebolledo, por las siguientes razones.
>
> Durante su gestión, la Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero ha sufrido un evidente vaciamiento institucional, una crisis operativa y una ruptura profunda con las comunidades culturales, provocada no por falta de recursos técnicos o humanos, sino por una conducción caracterizada por:
>
> Despotismo y maltrato laboral hacia las y los trabajadores de la institución, generando un ambiente hostil, antiético y contrario a cualquier política pública de derechos culturales.
>
> Centralización y traslado forzado de casi todas las actividades institucionales a la ciudad de Iguala, anulando el carácter plural, regional y comunitario de la vida cultural guerrerense, vulnerando el acceso equitativo a la cultura.
>
> Los nombramientos de directivos sin preparación técnica ni trayectoria comprobada, lo cual ha precarizado los programas culturales, afectado la operación profesional de los equipos y debilitado la imagen institucional.
>
> Omisiones sistemáticas en la atención y acompañamiento a artistas, gestores y promotores de todas las regiones del estado, negando recursos, espacios, apoyos básicos y herramientas para el trabajo artístico.

---

la herencia del Figueroato Por Arturo de Dios Palma, Jesús Guerrero y Emiliano Tizapa. https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=724258024073814&id=100094688687909&rdid=NSrThH1MY4ldxMUy# El Tlacolol

Secretismo en el manejo de recursos destinados a la comunidad cultural afectada por el huracán Otis, especialmente aquellos comprometidos para la recuperación de espacios y la reactivación del trabajo creativo.
Desconocimiento profundo de la esencia de la gestión cultural, que implica dialogar, vincular, formar públicos y democratizar el acceso a las artes.

Siendo el hecho más grave —ético, político e histórico— la organización de un ignominioso homenaje —al que ahora llaman acto cívico— a Rubén Figueroa Figueroa, responsable directo del terrorismo de Estado en Guerrero durante la Guerra Sucia.
Esta acción constituye una apología del crimen de Estado, una agresión a la memoria de las víctimas y sus familias, una afrenta a quienes resistieron y lucharon por la justicia y una traición a los principios elementales de la cultura como espacio de verdad, dignidad y paz.

Las omisiones y agravios específicos por disciplina son numerosos y profundamente dañinos, de los cuales mencionamos algunos:

En el ámbito de las Artes Visuales, se evidencia una falta de profesionalización y ausencia de especialistas dentro de la institución, así como el cobro indebido a artistas por el uso de espacios públicos, como ocurrió en la galería de Ixcateopan. Se han abandonado talleres y programas fundamentales de formación, como los dedicados al grabado y la gráfica, mientras que los museos han sido reducidos a simples bodegas con obra colgada, sin museografía, investigación ni curaduría profesional. A esto se suma la falta de gestión para materiales, herramientas y apoyo a espacios públicos, el desmantelamiento del vínculo con la Federación y ausencia de una Bienal de Pintura, además de una falta de apoyo real a exposiciones y exhibiciones.
En el campo de las Artes Plásticas prevalece la inactividad y el abandono de espacios y salas públicas, así como el uso elitista y político de recintos sin mecanismos transparentes de asignación, negando el acceso gratuito para proyectos artísticos comunitarios.

En cuanto a las Artes Escénicas, ha ocurrido el desmantelamiento de la Muestra Estatal de Teatro, suspendida por más de cuatro años, junto con la cancelación del Congreso Estatal de Teatro, que servía como vínculo con el Congreso Nacional. Además, se han organizado eventos discriminatorios y excluyentes en colaboración con la Compañía Nacional de Teatro, y se ha ejercido un menosprecio grave hacia figuras fundamentales, como ocurrió con el maestro Serafín Aponte, expulsado de la Compañía de Danza de Acapulco. La ausencia de un Programa de Formación de Públicos, a su vez, provoca que los eventos culturales se realicen con salas vacías debido a la falta de estrategia y arraigo comunitario.

La situación del cine es alarmante: no existen muestras y hay una ausencia total de circuitos itinerantes, tampoco existe un proyecto de recuperación del cine en Guerrero, falta de acceso a fondos para la creación y exhibición audiovisual, opacidad y favoritismo en las convocatorias, así como la poca visión para crear una Cineteca —como ocurre en otros estados— y de instituciones que preserven el archivo audiovisual histórico del estado.

En literatura, el panorama no es distinto. No existen programas editoriales dignos ni publicaciones respetuosas de la producción local, y las bibliotecas permanecen desactualizadas y sin acervos infantiles. Es necesaria la creación de Bibliotecas Infantiles, pues desde estos recintos se crean públicos a la vez que se potencia el desarrollo artístico, no existe una sola biblioteca infantil ni en ciudades ni en comunidades.

Además, persiste una total opacidad en el uso del presupuesto público, falta respaldo y protección al Museo Naval —patrimonio estratégico del estado— y hay un grave rezago legal y administrativo en la constitución operativa de la Secretaría de Cultura.

Frente a este escenario crítico, las exigencias son claras y urgentes:

1.- Destitución definitiva e irrevocable de Aída Melina Martínez Rebolledo.
2.- Construcción de una Agenda Cultural en coordinación con la ciudadanía.
3.- Reactivación de las escuelas de formación artística con respaldo educativo.
4.- Realización de sesiones públicas de consulta y rendición de cuentas.
5.- Presentación pública de proyectos antes del etiquetado de recursos.
6.- Restablecimiento del Consejo Estatal de Cultura con representación comunitaria.
7.- Asignación progresiva del uno por ciento del presupuesto estatal a la Cultura.
8.- Fortalecimiento de infraestructura cultural con visión social y no política.
9.- Acceso gratuito a talleres y programas artísticos en todos los municipios.
10.-Recuperación de parques y espacios públicos.
11.- Recuperación de vínculos nacionales e internacionales que han sido abandonados.

Desde nuestro sentir, el homenaje promovido por la Secretaría a Rubén Figueroa Figueroa representa una violación ética imperdonable y una agresión directa a la memoria histórica de Guerrero; por ello demandamos una disculpa pública por parte del Gobierno Estatal, a cargo de Evelyn Cesia Salgado Pineda, dirigida a las familias de las víctimas de la Guerra Sucia, a las organizaciones de derechos humanos y a la sociedad guerrerense.

También planteamos que ningún espacio público —parque, recinto, calle o escuela— lleve el nombre de Rubén Figueroa Figueroa ni de ningún integrante de su estirpe, porque lo público no puede ser plataforma de impunidad y la memoria no se negocia.

Finalmente, la cultura no es propaganda ni botín político. Ningún programa público de cultura es propiedad del funcionariado en turno, sino de la sociedad de Guerrero. Consideramos que las exigencias que presentamos son para beneficio del Pueblo guerrerense, al cual esta administración no le garantiza integralmente el derecho de acceso a la cultura.

La cultura no homenajea a genocidas.
¡Ni un paso atrás!

Atentamente: (Firmas de más de 600 artistas, académicos y trabajadores de la cultura)[334]

Un acto de repudio central sucedió en el parque público Ruben Figueroa Figueroa (irónicamente nombrado así en el Gobierno de una presidencia municipal de MORENA) fue tomado en un acto de resignificación del sitio por la comunidad artística, rebautizado como "Parque Lucio Cabañas", en él se realizaron actividades culturales; conciertos, lectura de libros,

[334] Carta por la defensa del derecho a la cultura: https://www.paginazero.com.mx/carta-por-la-defensa-del-derecho-la-cultura-en-guerrero

pegas de stickers de Lucio Cabañas y Figueroa, se pronunciaron emotivos discursos por pintores, escritores, y miembros de movimientos sociales, denunciando el homenaje y recordando la memoria histórica de la lucha de Lucio Cabañas.

Las pinturas y stickers (*Imagen 99*) colocados sufrieron el vandalismo y la hostilidad de algunos vecinos. Finalmente, sin importar las protestas de los artistas inconformes, el comité vecinal decidió cambiar el nombre a "Parque Morelos" desconociendo el esfuerzo por recordar la memoria de Lucio Cabañas.



Imagen 99: Colectivos culturales y genocida, cacique y violador" Rubén Figueroa, exgobernador responsable de la desaparición, asesinato y represión de miles de personas durante la llamada "Guerra Sucia" en la entidad. (desinformémonos 2025) https://buff.ly/YoKoGXeorganizaciones sociales protestaron frente al Congreso de Chilpancingo y en el Palacio de Cultura de Guerrero para exigir la destitución de la titular Aída Melina Martínez Rebolledo, por el homenaje "

El uso y disputa de símbolos y personajes para nombrar los espacios, revela cómo los lugares reflejan las relaciones históricas de poder y las tensiones entre clases sociales.

Tras presiones y protestas de la comunidad artística y cultural en Chilpancingo, Taxco, iguala y Acapulco, la Secretaria de Cultura emitió una disculpa, el martes 23 de diciembre a dirigida a las víctimas de la guerra sucia, a sus familias, a las comunidades culturales y al pueblo de Guerrero, por parte de la Secretaria de Cultura Aida Martinez Rebolledo, fue emitida por un canal no oficial, a través de su página pública de Facebook, que en resumen habla de los siguientes puntos:

1. Ofrezco una disculpa a los sobrevivientes, a las familias de los desaparecidos y a la sociedad guerrerense por el dolor e indignación que este acto provocó. Escucho su reclamo y valido su legitimidad.

2. Como un acto consecuente de compromiso con el pueblo guerrerense hemos promovido la revisión exhaustiva y actualización del calendario cívico del Estado libre y soberano de Guerrero; asimismo, se ha presentado el sustento técnico-jurídico para la iniciativa de decreto de reforma del artículo 30 de la Ley número 761 sobre Símbolos de Identidad y Pertenencia. Con ello atendemos la urgencia de que nuestro marco normativo deje de ser una inercia del pasado y refleje los valores democráticos del presente.

3. Priorizaremos los esfuerzos para que los espacios públicos y actos oficiales sirvan para dignificar a las víctimas, preservar el legado de las luchas sociales y educar en Derechos Humanos.

4. Seguiremos fortaleciendo coordinadamente espacios de diálogo que transformen la cultura en Guerrero, que impulsen los talentos y lugares de encuentro que representen el arte y la cultura en nuestra entidad. (Aida Melina Martínez Rebolledo, 2026)[335]

La disculpa recibió duras críticas de parte de la comunidad cultural, pues el gobierno del Estado de Guerrero falló primeramente en cumplir su promesa de la destitución de la responsable de la Secretaría de Cultura. El comunicado no fue emitido de manera oficial por la gobernadora, ni por un canal establecido de comunicación. Aunque se realizó un cambio en el calendario cívico, eliminando el homenaje al natalicio de Ruben Figueroa Figueroa, e institucionalizando el reconocimiento a luchadores sociales. El suceso se mostró ante la opinión pública como una simulación del poder para mantener el estatus de gobierno de supuesta filiación de "izquierda" emanado de la lucha popular. Se evidenció a todas luces la usurpación de la historia, enmarcada en el escenario de la disputa por los capitales simbólicos, que implican el manejo de las formas culturales de los pueblos y el arte. El gobierno del Estado quedó deslegitimado moralmente al realizar un homenaje a un personaje tan siniestro que la acción popular civil, armada y pacífica se esforzó por sacar de la vida pública. Por ello la comunidad artística desconoció la disculpa, mostrando el hecho como una gran simulación, como un acto vil de apropiación de la historia rebelde del pueblo de Guerrero:

335 Disculpa publicada en la página pública de Facebook de la Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero. Aida Melina Martínez Rebolledo
https://www.facebook.com/100058710081993/posts/1420334256600230/?rdid=s998wrxt9PijQeTO#

- “Desconocemos su disculpa”, le respondieron a la aún funcionaria horas después de hacer pública su postura en el sentido de admitir “un error” y “un agravio” por el homenaje institucional al gobernador priista Rubén Figueroa Figueroa, ofrecer una disculpa a las víctimas de derechos humanos en el sexenio del ex mandatario, y anunciar que “seguiremos fortaleciendo coordinadamente espacios de diálogo que transformen la cultura en Guerrero”, firmando la misiva, “sinceramente”, como “Secretaria de Cultura del Estado de Guerrero” (Plural. Periodismo Para Todos 2025).[336]

El suceso muestra que el arte es también un escenario de las disputas sociales (*Imagen 100*). De improviso las tensiones no resueltas brotaron a la superficie, el arte fue un medio para visibilizarlas.



Imagen 100: Mural hecho en el monumento a los caídos del 68 por los artistas durante las protestas. foto: Ángel Carlos Sánchez 30 de diciembre de 2025. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10163674829693728&set=pcb.10163674830418728

[336] En nota del periódico Plural se dice sobre la respuesta: “Desconocemos la revisión del Calendario Cívico llevado a cabo en días anteriores, pues se realizó sin la participación de personajes reconocidos y que cuenten con el conocimiento, sensibilidad y experiencia en la materia para realizar dicha labor, además de que se hizo sin tomar en cuenta a los agraviados, omitiendo la pluralidad que demanda dicho ejercicio”. Insisten, además: “se debe garantizar la reparación del daño y dejar en claro que ningún espacio público llevará el nombre de los perpetuadores de agresiones y violaciones de derechos humanos contra la población, como lo dicta la Recomendación ya mencionada”. Aquí recalcan que de Martínez Rebolledo “no sólo exigimos su renuncia, sino su destitución, pues durante su administración ha sumado acciones desfavorables que entorpecen el diálogo, la escucha y el encuentro con las distintas comunidades que forman parte del estado de Guerrero. Es evidente que no tiene un proyecto y que no cuenta con el perfil, la capacidad, ni la sensibilidad para ocupar el cargo que le fue conferido”. Plural periodismo para todos 23 de diciembre 2025 https://www.facebook.com/100078483410671/posts/desconocemos-su-disculpamovimiento-por-la-defensa-del-derecho-a-la-culturarespon/857290393563733/

Los artistas de las nuevas generaciones, a pesar de aparentemente generar un arte desligado de temas políticos están insertos en tensiones sociales no resueltas, y conflictos de clases. En circunstancias como la presentada, las fracturas acumuladas en la gestión cultural detonan la inconformidad, emitiendo mensajes eminentemente políticos (*Imagen 101*), las heridas siguen abiertas y bajo la aparente calma, la sociedad civil resiste a través del arte y la cultura. El suceso reforzó los lazos entre artistas y movimientos sociales, mostró la necesidad urgente de crear agendas de cultura independientes del Estado.



Imagen 101: Stickers pegados en las paredes del parque Figueroa renombrado "Lucio Cabañas" por las protestas y luego "Parque Morelos" por los vecinos. Foto: Ángel Carlos Sánchez 30 de diciembre de 2025 https://www.facebook.com/photo/?fbid=10163674057953728&set=pcb.10163674058508728

La presión de la comunidad cultural por el abandono a las actividades culturales ocasionó que se diera más importancia a la realización de conferencias, conciertos, presentación de libros, por parte de las instituciones, quienes están al pendiente de las acciones de los movimientos culturales a través de las redes sociales y de la prensa, monitorean las inconformidades y tratan de ganar la simpatía pérdida de la sociedad civil. El gobierno realizó ciertas actividades de acuerdo con las necesidades y protestas rastreadas en las redes, todo esto de cara de quedar bien frente a las próximas elecciones para gobernador, asignando incluso un leve aumento al presupuesto cultural. Sin embargo, sigue sin incluirse el arte disidente, por ello la situación obligó a los artistas inconformes a crear redes de arte alternativas que organicen actividades y busquen financiamiento por otras vías.

Es claro que los intereses de las clases dominantes fomentan la exclusión del arte crítico, esto muestra que las clases subalternas deben crear canales propios de difusión cultural, libres de la hegemonía estatal. El arte, la cultura y la estética, siguen siendo vitales en los procesos de resistencia políticos e identitarios pues forman conciencias críticas no subordinadas.

La resistencia a través del arte no concluye, sigue en pie de lucha. La comunidad cultural tras las protestas sigue construyendo espacios alternativos, frente a la institucionalidad burocrática que se apropia de las formas culturales populares dentro de los límites del orden establecido. Desde abajo debe construirse lentamente una contrahegemonía a través de la resignificación rebelde de los símbolos populares construyendo un proyecto político alternativo. Lucio Cabañas afirmaba con claridad que para ser exitosa la lucha popular es necesario: ¡Ser pueblo, hacer pueblo, y estar con el pueblo! La visión política del Estado es de neutralizar la cultura, cooptar las comunidades, desmantelar la organización popular, sofocar la crítica, destruir la disidencia, lo alternativo, convertir en folclor las culturas locales, y hacer un lado el arte crítico y el pensamiento rebelde. Ante ello la alternativa es la organización popular, la creación de espacios alternativos, la creación de redes de arte y cultura independientes que defiendan el diseño y la construcción de otros mundos posibles.
Debo aclarar que no todos los artistas nombrados en esta tesis participaron en la protesta, algunos se mantuvieron al margen.

Conclusiones

La estética y la cultura local podrá ser una forma de resistencia, en cuanto la reproducción de las fórmulas simbólicas siga en control de la comunidad, cuando estas formas simbólicas son apropiadas por actores externos como el Estado, la estética se convierte en una herramienta del poder de la sociedad dominante. Sin embargo, se da el caso que simultáneamente formas simbólicas, estén en uso en las comunidades subalternas, y al mismo tiempo sean apropiadas por los grupos en el poder.

En los grupos subalternos estas formas son plenas de sentido y frecuentemente se les atribuyen propiedades sobrenaturales o extraordinarias. Por ejemplo, los tecuanes o *hombres-jaguares*, se cree que son representantes de los antepasados y por lo tanto se considera que deben de intervenir

en los rituales para la reproducción de la vida de la comunidad, como lo son las peticiones de lluvia. Por otra parte, en la sociedad mestiza estas mismas formas simbólicas son un cascarón vacío, que sigue creando identidad, pero carecen de los mismos atributos simbólicos. Por esto mismo en la sociedad dominante es más fácil que estos símbolos sean comercializados abiertamente como folclor vacío. Por otra parte, de igual manera en las comunidades estos símbolos pueden convertirse en objetos para el comercio, pero frecuentemente se distinguen de los objetos ceremoniales, que intervienen en el ritual a los que se trata con sumo respeto. Esta diferencia puede verse en el arte realizado por un miembro de una comunidad indígena, y otro artista de la sociedad dominante, para el primero la representación pictórica es una extensión de lo sagrado, y para el segundo es una imagen, si importante, pero sin un carácter sacro.

La importancia de las formas estéticas identitarias es que generan movilizaciones colectivas y esto conlleva finalmente a la acción política. La historia del Estado de Guerrero demuestra que, frente a las amenazas externas, las comunidades han podido resistir, gracias a sus formas de organización, mantenerse en pie y hacer frente a los poderes que las desestabilizan, sin duda la estética local y el arte cumplen un papel vital en este proceso.

En el arte étnico la agencia colectiva basada en la cultura local tiene prioridad sobre la agencia individual. Sin embargo, el talento y creatividad de artistas individuales crea nuevos caminos para la agencia colectiva, genera nuevos modos de interpretar las formas estéticas colectivas. El arte por tanto efectivamente es una herramienta para reconfigurar la realidad, una herramienta para construir otros mundos, para diseñar nuevos imaginarios colectivos, pues la agencia individual abre nuevas interpretaciones a símbolos colectivos. El arte sigue siendo un medio vital para la expresión humana de manera colectiva e individual.

El arte, y la estética tienen la capacidad de generar comunidades, la percepción de una realidad compartida estructurada con símbolos y códigos comunes es lo que genera la comunidad. Por ello es por lo que los pueblos al migrar tratan de reconstruir sus danzas, rituales, su música etc., pues estas acciones tienen la capacidad de congregar a la gente, generando emociones compartidas que denotan el sentido de pertenencia a un grupo. En el arte occidental actual se mantiene parcialmente esta capacidad de generar comunidad; un grupo de personas que se reúne a ver una película, o a escuchar un concierto de música clásica, o de rock etc., se reúne con intereses afines y comparten

una experiencia común, finalmente participan de un sentido de pertenencia colectivo, aunque sea de manera momentánea.

Las exposiciones de arte, la lectura de un libro, la contemplación de un mural genera un público particular que se identifica con cierto creador. Las danzas regionales crean identidades colectivas, danzas como los diablos de la Costa Chica, sirven para visibilizar una identidad afrodescendiente, los tecuanes hombres-jaguar de los nahuas, aglutinan en su imagen a la identidad de todo un Estado. Los medios de comunicación o las redes sociales pueden amplificar estas identidades centradas en comunidades pequeñas, y tornarse más grandes. A través de las redes sociales los artistas se sienten parte de un colectivo más amplio que se nutre de formas estéticas locales, con ello participan de una identidad común. Las redes digitales permiten observar formas estéticas lejanas, pero en las que se reconocen orígenes semejantes, lo que tarde o temprano detonará una experiencia compartida y ampliada. Por otra parte, el arte deja lugar también a la singularidad, al mostrar la personalidad del individuo, lo que permite afirmar la particularidad del sujeto y al mismo tiempo integra su identidad personal en un colectivo más grande donde se disuelve. El arte derivado de la etnoestética tiene el potencial de convertirse en una forma de visibilizar las necesidades colectivas, formando parte vital de los procesos de resistencia de los pueblos, al generar símbolos compartidos, que funcionan como emblemas, estandartes de la acción colectiva.

El arte étnico es un espacio para la creación de imaginarios, un espacio para la representación de sí mismos, de acuerdo con la visión que los pueblos quieren proyectar al exterior. El arte tiene el potencial de ser un embajador cultural de las aspiraciones e intereses de los pueblos que lo crean. El arte pictórico indígena y afrodescendiente incita al diálogo a través de imágenes, es un texto visual que revela un discurso antes oculto emanado de las comunidades. El arte crea un vínculo entre distintas sensibilidades, percepciones y realidades, entrelaza diversas formas de ver y comprender el mundo.

El arte étnico es una ventana para observar y acercarse a entender la manera de ver, sentir y percibir los problemas, circunstancias e imaginarios de los pueblos. En reiteradas ocasiones los artistas locales plasman una imagen idealizada de su cultura mostrando una imagen positiva de sí mismos, que ayuda a contrarrestar la discriminación, estigmatización y los imaginarios negativos, con que

han sido representados y caricaturizados por parte de los grupos dominantes. Representar una imagen favorable de sí mismos es fundamental en los discursos públicos y subterráneos de la resistencia identitaria.

El arte hecho desde los pueblos originarios y afrodescendientes traza un nuevo camino a la percepción de sí mismos en relación con los demás, crea imaginarios alternativos, mundos posibles e imposibles, los cuales pueden desembocar finalmente en la construcción de nuevas realidades e identidades.

La estética como percepción del mundo, implica todos los sentidos corporales, su objetivación concreta se filtra a través de la cultura en la creación de objetos singulares que definen la pertenencia a un grupo étnico.

La estética es un refugio de la identidad de diversas maneras, los tejidos y bordados de los huipiles de enaguas y blusas sirven a las mujeres indígenas y afrodescendientes como una manera de expresar su pertenencia a un grupo y su singularidad. Los pueblos usan su indumentaria en la vida cotidiana, en la ritualidad, etc. para señalar con dignidad su identidad colectiva.

Lenguaje, oralidad, canto y poesía, indígena y afrodescendiente son registros acústicos de la estética local de vital importancia, constituyen al mismo tiempo sistemas simbólicos de pensamiento que articulan la manera en que los pueblos ven el mundo.

Las acciones corporales danzas, gestos, ademanes constituyen registros estéticos fundamentales, pues los movimientos guardan la memoria de las comunidades de una manera teatral, son textos cinéticos que enuncian un diálogo subterráneo de identidad, su significado sólo es accesible a los iniciados en los códigos rituales, su sentido permanece invisible a los profanos, tal ocultamiento es el disfraz ideal para la persistencia de tradiciones por mucho tiempo perseguidas. Los gestos y objetos rituales son textos de resistencia que están a la vista de todos.

Algunos puntos fundamentales de este trabajo, en relación con la estética y el arte de Guerrero fueron:

- La estética como sensibilidad y percepción ligada a la cultura se objetiva en diversas formas cinéticas, auditivas, visuales, etc., para difundir códigos sociales fundamentales para la identidad de las comunidades.

- Los elementos de las formas estéticas locales se convierten en un lenguaje primario para el artista, una especie de lengua materna, que alimenta la subjetividad individual del creador. De este encuentro entre la conciencia colectiva y la sensibilidad individual surge el arte local.
- La estética como sensibilidad y como forma estética de los pueblos actuales, es resultado de la interacción entre grupos diversos, es consecuencia de la mezcla de diversos horizontes culturales. Aunque el discurso artístico local enfatiza un origen histórico de carácter monológico por motivos de afirmación étnica, gradualmente se empiezan a reconocer raíces compartidas.
- La estética regional es resultado de un diálogo en el tiempo entre voces culturales diversas. El arte de Guerrero como lenguaje personal, es el resultado del diálogo de la estética local con las voces contemporáneas, que la interpretan.
- La etnoestética hace palpable y tangible, la identidad colectiva, las formas estéticas rituales actúan como símbolos dominantes que movilizan la acción colectiva en defensa de los intereses de las comunidades.
- Las formas estéticas rituales que representan a los antepasados son las más significativas, para la población local, como la imagen del *hombre-Jaguar*, o *el toro de petate* en cuanto vinculan a los grupos del presente a un origen mítico anclado en el territorio indígena o africano.
- En esta tesis encontré evidencias, de que las formas estéticas relacionadas con el jaguar presentes en el Estado de Guerrero son el resultado de la interacción de formas estéticas indígenas, con las formas rituales africanas relacionadas con el leopardo llegadas América, y en menor medida de formas estéticas asiáticas finalmente resignificadas por el cristianismo europeo.
- El símbolo del *hombre-jaguar* por tanto aglutina diversas identidades de la población indígena, afrodescendiente y mestiza, es un símbolo de gran relevancia hasta el día de hoy para las comunidades y para el arte actual del Estado de Guerrero. El *hombre-jaguar* es un símbolo vivo, en continuo proceso de resignificación, que se adapta a la sociedad contemporánea.

La evidencia encontrada en esta investigación muestra que la estética de los pueblos indígenas y afrodescendientes ha servido como forma de resistencia identitaria subterránea prolongada y sostenida a lo largo del tiempo y que en momentos de represión brota en franca rebelión. Por otra parte, es notorio que el capitalismo actual tiene una marcada tendencia a apropiarse y poner bajo su control a la estética popular, al mismo tiempo que busca el control y despojo de los territorios comunales.

Los pueblos tratan de obtener ventajas económicas y políticas del uso y usufructo de la estética local, pero al mismo tiempo la utilizan para movilizar la acción colectiva en la actividad ritual comunitaria. En determinado momento si las circunstancias lo propician, las formas estéticas pueden movilizar la acción, en un sentido político y defensivo del territorio, reaccionando contra las diversas formas del despojo capitalista, como lo vimos en diversos ejemplos de esta tesis.

La estética como percepción está codificada culturalmente, los pueblos a través de la estética crean formas rituales, textos colectivos producto del tiempo largo, los cuales son el vehículo ideal para las identidades locales que requieren de un anclaje simbólico en el pasado. Los cambios graduales que ocurren en las formas estéticas sirven como herramientas de diferenciación local, así, por ejemplo, las danzas se reconocen por sus variantes estéticas entre pueblos, comunidades, barrios, grupos etc. La etnoestética a pesar de tener raíces y patrones comunes, sirve también como una forma de diferenciación local entre colectivos diversos.

La etnoestética es casi siempre conservadora pues busca perpetuar una tradición, aunque la innovación es necesaria en cierta medida para su permanencia. La estética tradicional está anclada siempre a lugares, territorios y a grupos específicos y generalmente es de larga duración.

Las formas estéticas no escapan a los procesos locales del capitalismo, pues las mismas comunidades la convierten en mercancía que permite crear una fuente de ingreso, basada en patrones culturales propios. También existe un ejercicio de dominación simbólica en la interpretación de las formas culturales, que está sujeta a relaciones de poder por parte de la sociedad dominante, como las que ejercen; académicos, historiadores, antropólogos, arqueólogos, etc., las exégesis e interpretaciones de la estética local repercuten directa o indirectamente, sesgando el significado que dan las comunidades a sus formas simbólicas.

Los pueblos realizan un proceso de negociación, diálogo o asimilación, seleccionado o rechazando las interpretaciones académicas que convienen a sus intereses y expectativas, incorporando o rechazando estas interpretaciones en su discurso estético y artístico.

En el presente, la estética local no escapa a las vicisitudes del mercado, el turismo convierte a los objetos étnicos en folklore, tradiciones que tenían sentidos rituales, las convierte en objetos de consumo. El etnotexto no escapa a este poder del capitalismo de convertir cualquier cosa en mercancía incluida la cultura y el ritual. El coleccionismo ha llevado al despojo de objetos significativos para las comunidades, como las máscaras que servían de modelos colectivos para danzas rituales. La pérdida del tal patrimonio de la memoria deja al etnotexto en un margen de "incertidumbre" abierto o más bien obligado a la reinvención, esto implica en muchas ocasiones la transformación radical del sentido original. Las presiones sobre el mercado de objetos étnicos van creando gradualmente imágenes espectaculares, producidas explícitamente para el consumo de coleccionistas de lo exótico, que poco o nada tienen que ver con el contexto ritual original.

Observé que la etnoestética es un texto colectivo sujeto al control de la comunidad lo que restringe su transformación, al ser un elemento de la identidad colectiva no puede ser cambiado al libre arbitrio de la voluntad individual. Sin embargo, obviamente los cambios suceden y generalmente esta variación del sentido ocurre en manos de creadores centrales para la comunidad: mascareros, elaboradores de vestuario, danzantes etc. que, al dar un toque personal a sus objetos, van generando variaciones sutiles.

Cualquier modificación es finalmente censurada o aprobada por la comunidad. Esto conlleva a que los etnotextos cambian muy lentamente por lo que es posible reconocer elementos y conexiones históricas con el pasado. Sin embargo, la interpretación del etnotexto en base a los intereses del presente puede borrar de un solo golpe, capas de significados previos, de las culturas diversas que han ejercido influencia, dándole novedosos sentidos.

El arte inspirado en la estética local como creación individual, sigue siendo juzgada como parte de los significados colectivos, bajo los parámetros del etnotexto que lo originó, la comunidad valora que tan apegado u alejado continúa del texto del que deriva. Un ejemplo, son los grafitis inspirados en danzas locales, la crítica principal proviene del público que conoce en detalle la tradición, cualquier elemento innovador que se aparte de las convenciones y sentidos originales, es criticado

e incluso censurado. En concreto interpretaciones ciborg-futuristas del símbolo del jaguar, son criticadas al considerarse que modifican la tradición (sobre todo cuando se pintan en lugares públicos), en cambio cuando se exhiben, en galerías y espacios dedicados al arte, generan pocas reacciones adversas inclusos son vistos con aceptación. Existe un público local, que acepta de buena gana estas variaciones de la cultura tradicional. Los artistas por otra parte defienden su individualidad, y la libertad de interpretación de las tradiciones en contextos contemporáneos.

El etnotexto está sujeto a cambios y variaciones constantes por presiones e intercambios con las culturas hegemónicas, lo que implica la constante resignificación y negociación de significados. El arte participa de esta cadena de innovaciones, creando nuevos sentidos para la tradición.

Algunos sectores del arte local tienen una actitud crítica ante la estética regional y mantienen una posición distante o alterna, esta situación ocurre en momentos de ruptura generacional y como una reacción frente a la folclorización de la cultura local. Hay momentos en que las formas estéticas tradicionales son abandonadas y su falta de repetición las condiciona al olvido. También ocurre que el exceso, o abuso de las formas estéticas locales por parte del poder, conlleven a que sean suprimidas por los nuevos poderes, o que las nuevas generaciones las rechacen por su vinculación al poder.

Existen artistas locales (pocos) que reniegan del uso de las formas estéticas locales, tratando de crear un lenguaje propio, sus obras no siempre son bien recibidas, ni comprendidas localmente. Sin duda las obras más populares en la entidad son las que retoman elementos de la estética local. El arte de vanguardia tiene pocos seguidores, es un arte desarraigado del contexto local, con el que poco se identifican las personas locales, sin embargo, sucede frecuentemente que lenguajes de arte foráneos, sean adaptados con éxito a las formas estéticas locales. El arte basado en la estética local puede llegar a un agotamiento y decadencia por la repetición monótona, la creatividad individual añade novedosas interpretaciones, que dan vida a los imaginarios colectivos. En Guerrero hay algunos artistas con un lenguaje plástico innovador, que han sabido usar con acierto la combinación de la estética local, con el arte contemporáneo occidental.

Hay casos excepcionales de artistas como Nicolás de Jesús, que han sabido mantenerse apegados a sus tradiciones de una manera innovadora, junto con una actitud crítica y reflexiva, al mismo tiempo que se insertan en un mercado de arte global, que consume y alienta su obra rebelde.

El arte étnico producido en las comunidades nahuas del Balsas, frente a la pérdida de la centralidad turística que tuvo Acapulco, ha buscado mercados en distintos Estados del país. Hay una crisis en el sector artesanal de la entidad, ya que después de los daños causados por el Huracán Otis en Acapulco, cayeron drásticamente las ventas por la reducción del turismo. La producción de arte popular es uno de los pocos bastiones económicos de las comunidades, que permiten anclar a las personas al territorio, y reducir la migración, las comunidades por años han sabido usar las ventas de sus objetos, para su reproducción social e identitaria. Paradójicamente el estrago causado por el huracán Otis (2023), hizo que se diera temporalmente cierta atención a el arte producido en Guerrero, antes conocido solo por unos cuantos especialistas, un colectivo de Grabadores de Acapulco *Demina,* llevo una exposición superviviente de los estragos del huracán Otis, al centro cultural en los Pinos.

El trabajo de los artistas locales es el resultado de un diálogo intertextual permanente de la estética local, con el arte foráneo y con las circunstancias sociales del presente, así como con la individualidad psicológica de cada creador. La estética regional constituye un lenguaje común, en que los artistas se fundamentan. En algunas ocasiones, los artistas realizan interpretaciones futuristas innovadoras y alternativas de los símbolos locales, (como sucedió con el proyecto conocido como la "cueva del Jaguar", un túnel pintado con grafitis en un paso a desnivel de automóviles, en el centro de la ciudad de Chilpancingo).

Los migrantes reconstruyen en sus lugares de llegada los elementos estéticos de sus comunidades, danzas, música, etc. en sus nuevos hogares, como pasa en las comunidades nahuas y afrodescendientes, de Chicago, Manhattan, Nueva York, etcétera. En el contexto de migración, surgen imágenes poderosas para afirmar la pertenencia a un país o una localidad, como la virgen de Guadalupe, la bandera mexicana, el calendario Azteca, la danza de los diablos*,* la imagen del hombre-jaguar, se convierten en símbolos colectivos de ser guerrerenses.

También va siendo corriente que las formas estéticas del Estado de Guerrero sean representadas por artistas de escala nacional, que consideran que las imágenes representan el pasado colectivo del país, la imagen del guerrero jaguar, es un icono vigente en el imaginario nacionalista. Podemos ver en distintas escalas, que la etnoestética funge como fuente de inspiración poderosa, con la capacidad de articular la identidad en distintos niveles.

La etnoestética es sensible, a aceptar influencias actuales revestidas de supuesta antigüedad, por ejemplo: la danza azteca, una recreación contemporánea de las danzas concheras, ha sido aceptada como símbolo del pasado prehispánico en la entidad. La creatividad cultural mediante la hibridación de elementos estéticos lleva a inventar nuevos ceremoniales, donde convergen danzantes aztecas, tlacololeros, tecuanes etc., (en ocasiones con un toque de tambores africanos). Tal bricolaje de elementos estéticos diversos, tratan de enfatizar generalmente el origen indígena siguiendo los discursos monológicos nacionalistas. Jóvenes urbanos se integran a estos grupos, tratando de buscar una identidad anclada a un pasado que ya no es tan nítido en el presente y que requiere reinventarse. Estos procesos se reflejan en el arte, que reinterpreta lo actual a través de la estética del pasado arqueológico. Así por ejemplo es triunfante la interpretación de la estética regional, que liga las formas actuales del hombre-jaguar, con la cultura Olmeca, una retórica que impulsó la antropología y la arqueología nacionalistas, pues afirman un milenario vínculo psicológico con el territorio.

A pesar de su potencial rebelde, el arte y la etnoestética no escapan a las circunstancias globales. Puesto que se convierten en mercancías de diversas maneras, en formas vacías desprovistas de contenido, en objetos para la venta y el consumo. El capitalismo del disfrute del paisaje, el desarrollo turístico y la mercantilización de la cultura y el lugar, convierten las formas rituales en souvenirs, en meros recuerdos de la visita a un lugar.

El consumo de imágenes es vital en una sociedad que se expande y busca lugares con cierta singularidad. La comercialización de la cultura sin embargo vuelve la tradición en folclor, despojándola de contenido, dejándola como una forma vacía, un cascarón que es atractivo estéticamente. Para las comunidades su estética tradicional sigue teniendo significados, sentidos vivos, profundos, formas plenas de identidad, el arte y la artesanía constituye un reflejo de su mundo simbólico, de su forma de vida, a pesar de que la sociedad dominante no la comprenda, ni la considera incluso como forma de resistencia, la estética es una de las formas fundamentales para construir la identidad local.

Las comunidades han sabido adaptarse a estos cambios, mantienen su singularidad, sin vender su dignidad. Las comunidades se oponen enérgicamente al despojo del capitalismo de distintas

maneras, defendiendo sus territorios, su lengua, sus tradiciones. El arte y la estética es una de las múltiples maneras de visibilizar su lucha y participa de manera cada vez más activa en los movimientos sociales diversos de la entidad.

El arte puede ayudar a contribuir a forjar nuevos imaginarios de justicia. Sin embargo, el artista profesional, enfrenta como cualquier otra persona los avatares de la existencia, la necesidad de tener ingresos para sostener a la familia, la precariedad laboral, que implica no tener ninguna prestación social. Ante esta situación no le queda en ocasiones más que crear imágenes comerciales, el mercado local demanda vorazmente imágenes, provenientes de la estética regional, ciertas festividades impulsan la producción de objetos, generando ingresos básicos para los artistas locales. Muy pocos artistas, como Nicolás de Jesús, tienen la fortuna de crear su obra libre y críticamente.

Poco a poco el arte de Guerrero se incorpora al mercado global del arte, a veces de manera ventajosa para el artista, pues le permite dedicarse por entero a la creación. En cualquier circunstancia el ingresar a un mercado global de arte, convierte al artista de un pueblo originario en un embajador de su cultura. El artista reacciona casi siempre de manera solidaria, ante las situaciones que agreden a su comunidad. El sentimiento de solidaridad que ha creado la tradición local del trabajo comunal se extiende hacia los artistas de los pueblos originarios, colaborando de diversas maneras, en el desarrollo de su lugar de origen.

El arte en diversos sentidos contribuye a crear comunidad, los murales inspirados en la estética local por su ubicación pública hacen visible un imaginario colectivo de manera permanente, que al contrario de la actividad estética ritual, es siempre efímera y con una temporalidad acotada, el arte genera comunidad por la percepción estética compartida. El arte permite extender la vida visible de la actividad ritual. Murales en lugares públicos, se muestran como testimonios de la cultura de un pueblo. Para el espectador externo estas imágenes aparecen como objetos folclóricos, pero para la exégesis local, cada personaje, cada acción está llena de sentido.

El arte étnico se ha enfrentado en asimetría en la difusión, frente a los grandes medios de comunicación, el acceso a galerías y círculos de arte oficiales ha sido limitado. El auge de las redes

sociales ha permitido disminuir esta brecha, y cada vez es más frecuente generar espacios donde se puede ver las manifestaciones estéticas y artísticas de los pueblos.

Es necesario reducir la brecha en la centralización del arte, abrir espacios para el arte proveniente de los Estados y las comunidades originarias, la exclusión de los artistas se da también por el desconocimiento de las instituciones centralizadas dedicadas a ello, hasta hace poco tiempo, no existían catálogos o registros de creadores de los Estados, provenientes de comunidades originarias, o afrodescendiente esto apenas comienza a iniciarse.

La academia nacional, no ha prestado suficiente atención al arte étnico o local, en el caso de Guerrero, los pioneros de los estudios han sido casi en todos los casos extranjeros: norteamericanos franceses etc. En México, la estética de los pueblos originarios ha sido abordada casi únicamente desde la perspectiva de la antropología, existen pocos trabajos desde disciplinas como el arte, el diseño, la estética etc., por lo mismo ante tal vacío de información, la crítica y curaduría de arte nacional no tiene los elementos suficientes de conocimiento para valorar la producción artística de las comunidades. Es necesario impulsar exposiciones, conferencias, investigaciones, generar documentales sobre la estética y el arte, de los pueblos originarios, y afrodescendientes en sus múltiples manifestaciones.

Por lo mismo no existen casi publicaciones para difundir el arte indígena, o afrodescendiente, es necesario crear espacios donde se divulgue el arte, la literatura, la poesía, la pintura, la danza, el teatro, el etnodiseño etc. que se crean en las comunidades. Dando importancia a la difusión de las lenguas y saberes locales, dando margen a la creatividad, la crítica, y la expresión de los pueblos. Lo ideal sería que este tipo de publicaciones surjan desde colectivos locales, evitando la centralización y el paternalismo. Poetas indígenas como Martín Tonalmeyotl, y Hubert Matiwa, impulsan en el presente (2024) la creación de centros culturales, en sus comunidades de origen, dedicadas al arte. Artistas plásticos como Baltazar Castellano y Olga Manzano, impulsan estos espacios entre la población afrodescendiente.

Es necesario formar nuevas generaciones de investigadores del arte, que tengan herramientas teóricas pertinentes, para abordar el estudio integral de la estética, el arte popular, el arte contemporáneo y urbano de las comunidades. Es de vital importancia impulsar desde la academia

la creación de investigaciones, tesis, artículos que, desde lo local, aborden estas temáticas, para colaborar en la generación de conocimientos y la inclusión sobre el tema.

Es necesario indagar en estos estudios, alejándose de la folklorización que ha sido característica de la visión oficial. Analizando las realidades contemporáneas que sufren los pueblos, migración, violencia, mercantilización etc., saliéndose de los paradigmas académicos, entendiendo a la producción estética actual como resultado de procesos históricos complejos, y de una relación asimétrica con los procesos económicos, globales y locales. Es necesario el abordaje interdisciplinario de estos temas del arte, desde la sociología, la estética, el diseño, la filosofía, la historia, la antropología, el territorio etc.

La difusión del arte del Estado de Guerrero ha sido poca, por la intensa atención que prestan los medios informativos a las noticias de violencia. La prensa local tiene poca formación en cuestiones artísticas, la cobertura de eventos, y trabajos de investigación son reducidos, aun así, en ocasiones, únicamente la prensa local cubre las notas sobre arte, pues son escasos los trabajos académicos, y la difusión por parte de instituciones dedicadas al arte.

Por otra parte, desde la dimensión antropológica nacional, el estudio de la estética se ha limitado a interpretaciones monoculturales, sin tomar en cuenta las interacciones y las transformaciones culturales entre grupos, esta tesis, rompió algunos paradigmas al respecto, proponiendo metodologías posibles, para usar la estética como fuente documental. En esta tesis se vislumbran líneas de investigación que se pueden tocar ampliar posteriormente a mayor profundidad, como los aportes africanos de las danzas, y creencias del leopardo que han influenciado a la etnoestética del jaguar en Guerrero, México y América, asunto del que encontré mucha evidencia.

La riqueza de manifestaciones estéticas constituye un documento histórico, de inapreciable valor, para entender los procesos de integración cultural. Esta tesis sienta precedente para establecer metodologías que aborden el estudio comparativo del acto estético, el cual es un texto que tiene múltiples dimensiones, acústicas, visuales, cinéticas, etc., abordar su análisis, permite encontrar relaciones, no visibles de otra manera. Pude percibir en mi investigación, que hay un gran aporte de elementos estéticos africanos en diversas danzas del país, que han sido invisibilizados por el discurso nacionalista académico de la cultura. Sería una aspiración personal futura, pulir y perfeccionar una metodología para investigar estos temas.

La producción del arte actual enfrenta varios retos, la profesionalización implica la especialización y el ingreso de los artistas a un mercado, donde frecuentemente sacrifican su individualidad y su pertenencia a una comunidad. Por otra parte, las estructuras de los pueblos tienen una gran tradición en el trabajo comunitario, que hacen contrapeso a la individualización y el egoísmo característicos de las estructuras del arte occidental.

El arte de protesta como es obvio no es apoyado por ninguna institución, los artistas que tienen una postura política crítica son generalmente marginados de las estructuras oficiales, los artistas que se han mantenido independientes y viven de la venta de sus obras, están lejos de los reducidos círculos del arte nacional y local.

El arte en un presente abrumado de medios electrónicos puede continuar siendo un refugio de la personalidad humana y de las luchas colectivas, los artistas han aprendido a usar las tecnologías para proyectar su obra y hacer escuchar su voz.

La creación humana tiene hondas raíces, hereda voces, diálogos con los ancestros, en ocasiones el arte dialoga con un futuro incierto, imagina mundos, sueña con construir nuevas realidades, alza su voz contra la injusticia, construye un sueño con colores, pinta una pesadilla reflejo de la realidad en que se vive, el arte es de los pocos espacios disponibles hoy en día, para pensar callando, para hablar a través del lienzo, para gritar en silencio sobre el muro.

Las diferentes valoraciones de una imagen estética pueden indicar el grado de situación que se encuentran respecto de su sociedad. Grupos en disidencia pertenecientes a comunidades específicas usan las formas estéticas locales como una forma de llamar la atención y generar acciones colectivas en rebeldía, los grupos disidentes también pueden usar la estética como un arma política para llevar su mensaje de protesta a un público más amplio dada la gran capacidad de atracción de esta. La estética local funciona como una forma de identidad a largo plazo, lo que implica una forma de resistencia identitaria sostenida y prolongada, una resistencia de baja intensidad que es visible pero que frecuentemente pasa desapercibida. Las comunidades resisten en reproducir su cultura y su estética de manera cotidiana por días, meses, años décadas, como expresara el poeta Bertold Brech: “Hay hombres que luchan un día y son buenos. Hay otros que luchan un año y son mejores. Hay quienes luchan muchos años, y son muy buenos. Pero los hay que luchan toda la vida: esos son los imprescindibles.” La frase aplica certeramente a las

comunidades indígenas y afrodescendientes, la tenacidad de reproducir sus formas simbólicas implica una forma de resistencia, larga, tenaz y prolongada, que sucede frente a nuestros ojos, de manera casi invisible y cotidiana.

El arte Guerrerense no es una voz individual, es la voz de un pueblo que corre como la sangre, en los pinceles, en la tinta, en las gubias y en los muros, es la voz que se levanta en un grafiti colectivo, o en una pintura en papel amate, es la voz de la memoria que se recrea que se re imagina, una memoria que se reinventa y se reconstruye así misma. La etnoestética funciona como una forma de memoria colectiva, un diálogo oculto a través de pasos, gritos y máscaras, una voz oculta, que surge y grita públicamente, una voz del pasado que se escucha en el presente, un rugido feroz que aterroriza la soberbia del poder, voz rebelde de un pueblo, que se niega a olvidar sus orígenes. La etnoestética es una forma de resistencia pública, que construye redes identitarias, símbolos a través de actos de significado, que danzan en la memoria del inconsciente colectivo.

Referencias bibliográficas

@nicolasdejesus1, 2020. *Aztec Náhuatl Artist Nicolás De Jesús.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=ETEtPQQYLoE [Último acceso: 2022].

Adorno, T. W., 2001. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.* Madrid: Trotta.

Agudelo, C., 2013. Movilidades y resistencias de los caribes negros. Pasado y presente de los garífunas. *Revista CS,* Issue 12.

Aguilar Ayala, M., 2022. *Directorio de mujeres afromexicanas artistas de todas las disciplinas e indisciplinas. Agrietando el racismo epistémico.* s.l.: Tesis Doctoral. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.

Aguirre, B., 1972. *La población negra de México.* México: Fondo de Cultura Económica.

Aguirre, B. G., 1989. *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro.* México: Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica-Instituto Nacional Indigenista-Gobierno del estado de Veracruz.

Albarrán Méndez, S. & Romero, T., 2023. Yásnaya E. Aguilar Gil: "La lucha por la lengua tiene que entenderse como lucha del territorio". *El Salto Diario*, 05 04.

Alcocer Perulero, M., 2019. Población afrodescendiente en Guerrero: entre la representación y la reapropiación de estereotipos raciales. *Cultura y Representaciones Sociales,* 14(27), pp. 348-378.

Aldana Cedeño, J., 2010. Art and Politics: Between Propaganda and Resistance. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura,* 37(2), pp. 221-243.

allenartcollection, 2018. *allenartcollection. Migración.* [En línea] Available at: https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/38648/migracion?ctx=eed17711d306937709b1ea7317ac2b1f17e988bb&idx=2

Alonzo Padilla, A. L., 2015. *Historiografía, memoria e historia de la guerrilla mexicana (1967-1982.* s.l.: Doctoral dissertation, Universidad de Santiago de Compostela.

Amapola, 2023. El mural de David León y la representatividad guerrerense. *Amapola periodismo*, 12 05.

Amith, J. D., 1997. The Amate Tradition: Innovation and Dissent in Mexican Art. *Voices of Mexico,* pp. 71-79.

Andrade Gabiño, M. J., 2019. *Lado B.* [En línea] Available at: https://www.ladobe.com.mx/2019/10/soy-acaso-negra-exposicion-africamericanos-en-el-museo-amparo/

André, M., 1993. Le bricolage africain des héros chrétiens. *Religiologiques: sciences humaines et religion,* Volumen 8, pp. 1-27.

Anituy Rebolledo, A., 2022. Masacre en la coprera 20 de agosto de 1967. *Periódico el sur*, 25 agosto.

Anon., 2011. *Centro Cultural Cimarrón.* [En línea] Available at: http://centroculturalcimarron.blogspot.com/

Anon., 2020. *valorisons nos artistes et notre culture N'nanien. démonstration danse panthère en pays gnamboa.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=glI3YYEtOig

Anon., 2025. *Facebook:Comunicación Social Guerrero.* [En línea] Available at: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1182232390753611&id=100069005836159&rdid=ZZczM0sI9bGK6BTz# Comunicación Social Guerrero [Último acceso: 18 Noviembre 2025].

Arellanes, C., 2006. Dominicos, conflictos por tierras en el Istmo de Tehuantepec, siglos XVIII y XIX. *Anuario dominicano,* Issue 2, pp. 401-490.

ArteRelieve, 2019. *Arte relieve galería.* [En línea] Available at: https://www.arterelievegaleria.com/ixrael-montes/

Art.M, 2025. Memoria y justicia la rebeldía vive. *Amapola periodismo transgresor*, 25 Noviembre.

Attali, J., 1985. *Historias del tiempo.* Ciudad de México: Fondo de Cultura económica.

Austin Langshaw, J., 1975. *How to do things with words.* s.l.: Harvard university press.

Aviña, R., 2023. *La Dama de Shangai, Acapulco y la Dalia Negra.* [En línea] Available at: https://moreliafilmfest.com/la-dama-de-shanghai-acapulco-y-la-dalia-negra

Bajtín, M., 2011. *Las fronteras del discurso.* Buenos Aires: Las cuarenta.

Bajtín, M., 2012b. *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: FCE.

Bajtín, M., 2012a. *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI.

Banks, M., 2010. *Los datos visuales en la investigación cualitativa.* Madrid: Ediciones Morata S.L.

Barabas, A. M. & Bartolomé, M. A., 1997. Mediación o autogestión: grandes represas, movimientos sociales y etnicidad. *Horizontes Antropológicos,* Issue 3, pp. 39-60.

Barandiarán, A., 2015. La lógica del Bricolaje y las Piezas sueltas. *Conclusiones Analíticas,* Volumen 2.

Barnett, E., 2015. *Arte Clandestino: Rebellion, Graphic Art and Youth Culture in Oaxaca, México.* Tesis doctoral: Georgia State University.

Baudrillard, J., 1981. *El sistema de los objetos.* s.l.: Siglo XXI.

Baumgarten, A., 1975. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía.* Buenos Aires: Aguilar.

Baumgarten, A., 2020. *Estética.* s.l.: Mimesis.

Beaucage, P., 2022. ¿Etnocidio o genocidio? El drama de los internados indígenas y la política indigenista de Canadá. *Antropología Americana,* 7(13).

Becker, C., 2013. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. *Journal of Art Historiography,* Issue 9.

Becker, H., 2008. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico.* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. S., 2008. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Beckwith, C. & Fisher, A., 1999. *African ceremonies.* New York: Harry N. Abrams.

Bernando Cantú, 2021. *CRAC-PC: Fundación y primeros años (1995-2006).* [En línea] Available at: https://subversiones.org/wp-content/uploads/2015/04/COMUNICADO-CIPOG-EZ-10-ABRIL-2015.pdf

Betancourt Radilla, R., 2020. Para ser pintor necesitas salirte del estado lamenta Javier Tellez el javo. *El Sur*, 08 02.

Blanco Freijeiro, A., 1984. El buey Apis en Iria Flavia (Padrón, La Coruña). *Gallaecia: revista de arqueoloxía e antigüidade,* pp. 261-268.

Blázquez Martínez, J. M. & García-Gelabert Pérez, M. P., 1997. Carácter sacro y funerario del toro en el mundo ibérico. *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló,* Issue 18, pp. 417-442.

Boardman, J., 1997. *The great god Pan: the survival of an image.* s.l.: Thames and Hudson.

Borja, J., Castells, M., Belil, M. & Benner, C., 1998. *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información.* Madrid: Taurus.

Borja, J. & Castells, M., 2002. *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información.* México: Ed. Taurus.

Bourdieu, P., 1991. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus.

Bourdieu, P., 2013. *El sentido social del gusto.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Braudel, F., 1970. *La historia y las ciencias sociales.* Alianza Editorial ed. Madrid: España.

Brito Cruz, J., 2017. *La Provincia de Técpan durante la guerra de independencia 1811-1814.* s.l.: Tesis. Instituto de Investigaciones Históricas. Facultad de Historia. Programa Institucional de Maestría en Historia.

Buckridge, S. O., 2018. Jamaican Lace-Bark and the Construction of the Feminine. *Journal of Museum Ethnography,* Issue 31, pp. 28-51.

Burke, P., 2014. *Cultura popular en la Europa moderna.* s.l.: Alianza editorial.

Burke, P., 2020. *Hibridismo cultural.* s.l.: Ediciones Akal.

Cabrera, L., 1958. *La sociedad secreta Abakuá.* s.l.: Ediciones COR La Habana.

CalpulliTecuanichan, 2015. *Calpulli Tecuanichan.* [En línea] Available at: https://calpullitecuanichan.wordpress.com/ [Último acceso: 12 08 2022].

Campos García, M., 2018. Casas españolas y matrimonios afro mayas en Mérida de Yucatán, siglo XVI. *Historia mexicana,* 67(3), pp. 1087-1134.

Cano, N., 2009. Las milicias de Pardos y mulatos en el Istmo de Tehuantepec. *Boletín del Archivo General de la Nación,* 6(24), pp. 89-108.

Cárdenas Zamora, M. A., 2021. *Warburg heredero de Nietzsche. Pathosformel y Nachleben como crítica a la cultura.* s.l.: Tesis. Pontificia Universidad Javeriana.

Carney, J. A., 1998. The role of African rice and slaves in the history of rice cultivation in the Americas. *Human Ecology,* 26(4).

Carvajal Medina, R., 2021. La honda y los honderos en Mesoamérica. *Tempo. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades,* Issue 16, pp. 11-23.

CasaAmèricaCatalunya, 2021. *americat.barcelona.* [En línea] Available at: https://americat.barcelona/es/inauguracion-mural-america-xxi

CasaAmèricaCatalunya, 2021. *Americat.barcelona. El mural América XXI celebra los 110 años de Casa Amèrica Catalunya.* [En línea] Available at: https://www.americat.barcelona/es/el-mural-america-xxi-celebra-los-110-anyos-de-casa-america-catalunya

Castellano Melo, B., 2024. *Entrevista* [Entrevista] (10 02 2024).

Castells, M., 1999. *La era de la información. El poder de la identidad. Vol. II.* México: Siglo XXI.

Castells, M., 1999. *La era de la información. La sociedad red. Vol. I.* México: Siglo XXI.

Castells, M., 2009. *La era de la información. El poder de la identidad.* Vol. II ed. México: Siglo XXI.

Catalán, C., 2025. Facebook: José Luis Correa Catalán. [En línea] Available at: https://www.facebook.com/100000544150333/posts/26245851681682946/?rdid=Oj.z8TQ9843XPi83x# [Último acceso: 10 Diciembre 2025]

Cazadero, M., 1995. *Las revoluciones industriales.* México: Fondo de Cultura Económica.

Ceiba, R. D. l., 2022. *raizdelaceiba.* [En línea] Available at: https://www.instagram.com/raizdelaceiba/

Charles Sanders, P., 1988. *La fijación de la creencia.* s.l.: Traducción castellana y notas de José Vericat.

Chávez, L., 2023. Reciben exalcaldesa y el rector Saldaña presea hermanos Bravo, de la alcaldía capitalina. *El Sur*, 22 04.

Claval, P., 1999. Los fundamentos actuales de la geografía cultural. *Anales de geografía,* pp. 25-40.

CNDH, s.f. *CNDH México. Masacre en El Charco, Ayutla de los Libres, Guerrero. 7 de junio.* [En línea] Available at: https://www.cndh.org.mx/noticia/masacre-en-el-charco-ayutla-de-los-libres-guerrero-7-de-junio

CNDH, s.f. *cndh.org.mx. Desaparición forzada de Rosendo Radilla Pacheco.* [En línea] Available at: https://www.cndh.org.mx/noticia/desaparicion-forzada-de-rosendo-radilla-pacheco [Último acceso: 2022].

ColegiodeSanIldefonso, 2023. *Colegio de San Ildefonso. Invitación al taller de gráfica "Yo soy negro".* [En línea]

Available at: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hZg9-xKcDeA

Comunicados, 2021. *Página 3.* [En línea] Available at: https://pagina3.mx/2021/10/pintan-en-murales-la-raiz-identidad-y-cultura-africana/

COPRED, s.f. *Personas Afrodescendientes.* [En línea] Available at: https://copred.cdmx.gob.mx/storage/app/uploads/public/5a1/ef4/6e7/5a1ef46e7d3d1979061907.pdf [Último acceso: 13 abril 2022].

Coriat, B., 2001. *Taller y el Cronómetro.* España: Siglo XXI.

Cortés Palma, Ó., 2022. *Tecuán. Danza comedia teatro del siglo XIX.* s.l.: INPI Morelos Quadrivium Editores.

Cozzolino, F. & De Parres Gómez, F., 2023. Arte e imaginación política: reflexiones a partir del movimiento zapatista en México. *Designio. Investigación en Diseño Gráfico y Estudios de la Imagen,* 5(2).

Creadores, a. y. g. c., 2025. Carta por la Defensa del Derecho a la Cultura en Guerrero. Página Zero, 18 Noviembre

Cruz Castellanos, J., 2017. *La Manta y La Raya. La danza de los Líceres.* [En línea] Available at: https://www.lamantaylaraya.org/?p=1277

Cruz Rivera, S. A., 2019. La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica. *Pasado Abierto,* 4(9).

Cruz, M., 2016. *Ser sin tiempo.* s.l.: Herder Editorial.

CulturasPopulares, 2019. *twitter.com/dgcpopulares.* [En línea] Available at: https://twitter.com/dgcpopulares/status/1101325698382381056 [Último acceso: 2022].

Cultura, M. p. e. d. a. l., 2025. "Desconocemos su disculpa". *Plural. Periodismo Para Todos*, 23 Diciembre.

Cushing, L., 2006. *A brief history of the "clenched fist" image.* [En línea] Available at: https://www.palomar.edu/users/lpayn/115/fist.pdf

Darin, M., 2018. *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce.* México: FCE.

Debate Digital, 2017. Cloro al Óleo de grafitero a gran artista guerrerense. *Debate digital*, 11 18.

Descartes, R., 1863. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences.* s.l.: F. Tandon et cie.

DGCPIU, 2019. *https://www.facebook.com/CulturasPopularesOficial.* [En línea] Available at: https://www.facebook.com/CulturasPopularesOficial/videos/merequetengueya-conoces-las-m%C3%A1scaras-de-canto-de-ruja-para-atzatzilistli-est%C3%A1n-i/416368905595176/?locale=hi_IN [Último acceso: 2022].

Diarassouba, S., 2016. Senufo and the specter of transfiguration. *European Journal of Social Sciences Studies,* pp. 117-134.

Díaz, V. R., 2016. El impacto de la violencia en la vida cotidiana de los pueblos nahuas del estado de Guerrero, México. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe,* 13(2), pp. 39-55.

Didi-Huberman, G., 2006. *Ante el tiempo.* Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G., 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* s.l.: Abada.

Dodson, A., 2005. *Bull cults. Divine creatures: animal mummies in Ancient Egypt.* s.l.: Cairo Scholarship Online.

Duncan Quince, 2008. *Campaña educativa sobre derechos humanos de las personas afrodescendientes. Módulo III: el derecho a la identidad. Tras las huellas culturales del africano y sus descendientes.* San José: IIDH.

Dupire, M., 1976. Chasse rituelle, divination et reconduction de l'ordre socio-politique chez les Serer du Sine. *L'Homme,* 16(1), pp. 5-32.

Durin Séverine, 2005. Sacrificio de res y competencia por el espacio entre los wixaritari (huicholes). *Alteridades,* pp. 89-102.

Durkheim, E., 1982. *Las formas elementales de la vida religiosa.* s.l.: Ediciones Akal.

Dutrénit Bielous, S., 2020. México en el Cono Sur: asilo diplomático y lecciones de su práctica en los años setenta. *EntreDiversidades: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades,* 7(2), pp. 6-32.

Ehrenberg, F. Nicolás De Jesús, 2013. *Youtube. Pintura en Papel Amate. Felipe Ehrenberg. Nicolás De Jesús. Historia de Ameyaltepec. Arte Azteca Náhuatl.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=WXdIBhaugtw

Ehrhard, M., 2022. *senufo-art.com.* [En línea] Available at: https://www.senufo-art.com/2019/07/29/the-kodal-mask/ [Último acceso: 2023].

Elías Norbert, 2019. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas.* s.l.: Siglo XXI.

Elías, N., 2010. *Sobre el tiempo.* Ciudad de México: Fondo de Cultura económica.

ElSur, 2024. Padre Glyn Jemmott Nelson. En encuentro en Ometepec piden Afromexicanos que el gobierno los reconozca en la constitución. *El Sur*, 20 04.

Escobar, A., 2014. *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes.* s.l.: Editorial Universidad del Cauca.

Escobar, A., 2019. *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal.* Colombia: Editorial Universidad del Cauca.

FAD.UNAM, 2022. *Taxco.FAD. UNAM.* [En línea] Available at: https://taxco.fad.unam.mx/

Fathy, H., 1982. *Arquitectura para los pobres.* México: Ed. Contemporáneos.

Fazio, M., 2008. *Secularización y crisis de la cultura de la Modernidad.* s.l.: Instituto de Filosofía Política e Historia de las Ideas Políticas. UNAV.

Federici, S., 2004. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Ferri, P., 2022. La Comisión para la Verdad concluye que Ayotzinapa “fue un crimen de Estado”. *EL PAÍS*, 19 agosto.

Figueroa, G. C., 2016. Afrodescendencias plurales. Mirada etnográfica a las narrativas de la identidad afrodescendiente en México. *Trama,* Issue 7.

Figueroa, M., 2020. Afromexicanidad y racismo. *Pie de Página*, 16 junio.

Fillitz, T. & Van Der Grijp, P., 2018. *An Anthropology of Contemporary Art: practices, markets, and collectors.* s.l.: Taylor & Francis.

Fitzpatrick, T. y otros, 2022. *Nicolás de Jesús: a mexican artist for global justice.* s.l.: Hirmer. Neuberger Museum of Art Purchase College SUNY.

Flores Villeda, P., 2011. *Los conflictos desde los estudios territoriales: pueblos Nahuas del Alto Balsas.* Tesis: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Fofana, k., 2017. *youtube.com/@karnanfofana6875. Yaladjons de Boundiali lors d'un funéraille à Nondara (commune de Boundiali).* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=6O4fPYBgnNQ [Último acceso: 2022].

Forster, T., 1993. Senufo masking and the art of Poro. *African Arts,* 26(1), pp. 30-42.

Foster, H., 1995. The artist as ethnographer. The traffic in culture: refiguring art and anthropology. En: *Traffic in Culture.* s.l.: University of California Press, pp. 302-304.

Frank Trey, P., 2010. Rebelión esclava y libertad en el México colonial. En: Elisabeth Cunin, Juan Manuel de la Serna & M. E. Velázquez, edits. *De la libertad y la abolición: Africanos y afrodescendientes en Iberoamérica.* México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.

Frazer, J. G., 1981. *La rama dorada.* Madrid: FCE.

Frazer, J. G., 2011. *La rama dorada.* s.l.: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S., 1912. Tótem y tabú: Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. En: *Tótem y tabú y otras obras: 1913-1914.* s.l.: s.n.

Gabayet, N., 2014. Hipótesis sobre el nahualismo entre los morenos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. *Dimensión Antropológica,* Volumen 47, pp. 125-140.

Gabayet, N., 2020. *El tigre escondido: memoria ritual de los pueblos negros de la Costa Chica.* s.l.: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

Gabayet, N., 2020. El ritual sutil de conversión al nahualismo de los pueblos negros de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. *Iberoforum, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana,* 15(29), pp. 109-134.

García Canclini, 1996. Culturas en globalización. América Latina, Europa, Estados Unidos: libre comercio e integración. En: *Seminario de Estudios de la Cultura CNCA-CLACSO.* Venezuela: Ed: Nueva Sociedad.

García Canclini, 2014. *Art beyond itself: Anthropology for a Society without a Story Line.* Durham: Duke UP.

García Canclini, N., 1982. *Las culturas populares en el capitalismo.* México: Nueva Imagen.

García Canclini, N., 1989. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* s.l.: Grijalbo.

García Canclini, N., 1995. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización.* México: Grijalbo.

García Canclini, N., 2014. *Art Beyond Itself: anthropology for a society without a story line.* s.l.: Duke University Press.

García de León, A., 2010. Economía política de la esclavitud en la Nueva España: un ensayo de aproximación general. *Historias,* Issue 77, p. 43–52.

García Ortega, M., 1992. *El Consejo de Pueblos Nahuas del Alto Balsas, contra la construcción de la presa San Juan Tetelcingo, Guerrero, 1990–1992.* Tesis: Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

García Ortega, M., 2015. Migraciones indígenas del sur de México: viajeros y norteños nahuas. *Rutas de Campo,* Issue 6, pp. 84-89.

García Ortega, M. & Celestino Solís, 2015. El otro viaje: muerte y retorno entre los migrantes nahuas de México. *Liminar,* 13(1), pp. 41-55.

García Sainz, G., 2005. El jaguar, dios y origen de nuestra raza indígena. *Arqueología Mexicana,* Volumen 72.

García, M., 2007. Testimonios e imágenes de la migración nahua. *Norteamérica: Revista Académica del CISAN-UNAM,* 2(1), pp. 207-220.

García, M., 2008. Rituales de paso y categorías sociales en la migración internacional nahua del Alto Balsas, Guerrero. *Cuicuilco,* 15(42), pp. 77-96.

Guerrero, O., 2025. Exigen al congreso local la destitución de Aída Melina por homenaje a Figueroa. Cromática agencia fotográfica y multimedia, 18 Noviembre.

Gasparello, G., 2019. Megaproyectos y el inalterable discurso indigenista. *Ojarasca. La Jornada*, 11 01.

Gasparello, G., 2017. *Fiestas y danzas en la montaña de Guerrero: tradiciones culturales mè'phàà en Colombia de Guadalupe.* s.l.: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Geertz, C., 1981. *La Interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Geertz, C., 1987. *La Interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Geertz, C., 1992. Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali. En: *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Gell, A., 2016. *Arte y agencia: una teoría antropológica.* Buenos Aires, Argentina: Sb editorial.

Gell, A., 2021. *Arte y agencia: una teoría antropológica.* s.l.: Sb editorial.

Giasson, P., 2022. *Nicolás de Jesús: a mexican artist for global justice.* Alemania: Hirmer.

Giasson, P., 2008. Le Mexique populaire et les images tragiques. Sur les traces de l'artiste Nicolás De Jesús. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art 5.*

Giasson, P. & Aline, H., 2003. Peindre la révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique. *CNRS Ethnologie.*

Gilardi González, M. d. P., 2018. La hermenéutica en la teoría de la historia de Edmundo O'Gorman (1906-1995). En: *Historia y método en el siglo XX.* México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas.

Giménez Montiel, G., 2016. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales.* s.l.: Iteso.

Girard, R., 1995. *La violencia y lo sagrado.* Barcelona: Anagrama.

gob.mx, 2022. *https://www.gob.mx/cultura/prensa.* [En línea] Available at: https://www.gob.mx/cultura/prensa/los-semilleros-creativos-de-cultura-comunitaria-arman-fiesta-musical-en-el-parque-papagayo-de-acapulco-guerrero
[Último acceso: 11 08 2022].

Góchez, A., 2023. *razon.com.mx. Artistas rescatan la historia de la negritud en México.* [En línea] Available at: https://www.razon.com.mx/cultura/artis

Goloubinoff, M., 1997. Indiens dans la ville, les Nahuas artisans d'Acapulco (Mexique). *Villes du Sud et environnement,* pp. 214-224.

Gómez Peña, Á. & Carranza Peco, L. M., 2021. El ritual de la apertura de la boca en la tradición religiosa fenicio-púnica. *SPAL-Revista de Prehistoria y Arqueología,* Issue 30.1, pp. 96-136.

Gómez, A. E., 2005. El estigma africano en los mundos hispano-atlánticos (Siglos XIV al XIX). *Revista de História,* Issue 153, pp. 139-179.

Gómez, P. P., 2015. *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial.* Quito, Ecuador, Bogotá, Colombia: UD Editorial, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

González Martínez., R., 2011. *El nahualismo.* s.l.: Univ. Nacional Autónoma de México, Inst. de Investigaciones Históricas.

Good, E., 1988. *Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero.* México: Fondo de Cultura Económica.

Good, E., 2013. Formas de organización familiar náhuatl y sus implicaciones teóricas. *La ventana, Revista de estudios de género,* 4(37), pp. 9-40.

Good, E. C., 1988. *Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero. México.* México: Fondo de Cultura Económica.

Good, E.C., 1996. El trabajo de los muertos en la Sierra de Guerrero. *Estudios de cultura náhuatl,* Volumen 26, pp. 275-287.

Good, E. C., 2009. El comercio de Artesanías de los nahuas del Balsas. En: *Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de Guerrero.* s.l.: UNAM y la secretaria de asuntos indígenas del gobierno del Estado de Guerrero.

Good, E. C., 2015. Múltiples formas de ser nahuas. Miradas antropológicas hacia representaciones conceptos y prácticas. *Anales de Antropología,* 52(1), pp. 197-198.

Good, E. C. & Barrientos López, 2004. Nahuas del Alto balsas: En: *Pueblos Indígenas del México Contemporáneo.* s.l.: CDI.

Good, E. C., 2005. Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero: expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano. *Estudios de cultura náhuatl,* Issue 36.

Goodspeed, B., 1955. *Mexican Tales: A Compilation of Mexican Stories and Legends.* s.l.: American Book & Print. Company.

Gracida Gómez, R., 2023. Sobrevive sin apoyo del gobierno el museo de las culturas afromestizas en Cuajinicuilapa. *El Sur*, 02 09.

GranOm, 2022. *granom.com.mx.* [En línea] Available at: https://www.granom.com.mx/

Graves, R., 2019. *Los mitos griegos.* s.l.: RBA Libros.

Grebe Vicuña, M. E., 1983. Etnoestética: un replanteamiento antropológico del arte. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas,* Issue 15, pp. 13-18.

Grignon, C. & Passeron, J. C., 1992. *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura.* Madrid: La Piqueta.

Guédez, Ramos, J. M., 2011. Participación de negros, mulatos y zambos en la independencia de Venezuela, 1810-1823. (NUEVOS APORTES). *Academia Nacional de la Historia. Boletín de la Academia Nacional de la Historia,* 94(374).

Guerrero.Gob, 2022. *guerrero.gob.mx. Entrega Evelyn Salgado la Presea: "Migrantes Transformando Guerrero".* [En línea] Available at: https://www.guerrero.gob.mx/2022/12/entrega-evelyn-salgado-la-presea-migrantes-transformando-guerrero/

Guilhem, O., 1998. "Tepeyóllotl, "corazón de la montaña" "señor del eco": el dios jaguar de los antiguos mexicanos. *Estudios de Cultura Náhuatl,* Volumen 28.

Gutiérrez, Á., 1988. *Corrido y violencia entre los afromestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.* Chilpancingo: Universidad Autónoma de Guerrero.

Gutiérrez Ávila, M. A., 1986. *Léxico del trabajo agrícola en la comunidad afromestiza de San Nicolás.* México: Tesis de licenciatura en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Gutiérrez Mendoza, G., 2016. *La heráldica de Chiepetlán, Tlapa, México.* s.l.: Municipio de Tlapa de Comonfort.

Gutiérrez Velázquez, M. E., 2006. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII.* s.l.: UNAM.

Haidar, J., 1994. Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas. En: J. A. González & J. Galindo Cáceres, edits. *Metodología y cultura. Pensar la cultura.* s.l.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 119-158.

Harrison, J. E., 1913. *Ancient art and ritual.* London: Williams and Norgate.

Harvey, D. & Varela Mateos, A., 2007. *Breve historia del neoliberalismo.* s.l.: Ediciones Akal.

Hatcher, E. P., 1999. *Art as culture: An introduction to the anthropology of art.* s.l.: Greenwood Publishing Group.

Haynes, D., 1995. *Bakhtin and the visual arts. A companion to art theory.* s.l.: Blackwell Publishing.

Haynes, D., 2013. *Bakhtin reframed.* s.l.: Bloomsbury Publishing.

Hémond, A. & Pierre, R., 2005. *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions.* Paris: L' Harmattan-CEMCA.

Hémond, A. & Goloubinoff, M., 1997. El "Vía Crucis" del agua: Clima, calendario agrícola y religioso entre los Nahuas de Guerrero (México). *Antropología del clima en el mundo Hispanoamericano,* Issue 1, pp. 237-271.

Hémond, A., 1996. Pratiques cynégétiques et nouveaux discours écologiques chez les Nahuas du Balsas (Mexique). *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée,* 38(2), pp. 269-288.

Hémond, A., 1999. Héros ou victime? L'innovation technique comme transgression sociale au Mexique. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des technique,* Volumen 33.

Hémond, A., 2009. Espacios, identidad e innovaciones técnicas entre los nahuas amateros. *Oxtotitlán, Itinerancias antropológicas,* Issue 4, pp. 5-14.

Hémond, A., 2017. Habiter par l'art: migration mexicaine et art muraliste social à Chicago, Pilsen. En: L. Olivier, M. Guy & P. Suzanne, edits. *La part artistique de l'habiter: perspectives contemporaines.* s.l.: L'Harmattan, pp. 129-155.

Hémond, A., 2019. Des amateros aux Nahuas du Haut-Balsas. Reformulations identitaires et territoriales d'une région indienne au Mexique. *Revista Trace,* Issue 33, pp. 39-49.

Hémond, A., 2020. *Peindre la révolte: esthétique et résistance culturelle au Mexique.* s.l.: CNRS Éditions via OpenEdition.

Heredia Sales, 2013. *Las artesanías en México situación actual y retos.* México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Publica.

Hernández Cuevas, M. P., 2005. *África en el carnaval mexicano.* s.l.: Plaza y Valdés.

Hernández Gómez, A., 2015. *CASA FARO Zapata: los conflictos y retos de gestores culturales en contextos de excepción en Acapulco.,* s.l.: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2015.

Hernández Jaimes, J., 2003. Actores indios y Estado nacional: las rebeliones indígenas en el sur de México, 1842-1846. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México,* Issue 26, pp. 5-44.

Herrera Sipriano, F., 2009. *La Revolución en la Montaña de Guerrero. La lucha zapatista 1910-1918.* México D.F: INAH.

Hine, C., 2004. *Etnografía Virtual.* Barcelona: UOC.

Hodder, I., 2019. *Violence and the sacred in the ancient Near East: Girardian conversations at Çatalhöyük.* s.l.: Cambridge University Press.

Hoffmann, O., 2007. Las narrativas de la diferencia étnico-racial en la Costa Chica, México. Una perspectiva geográfica.". En: *Los retos de la diferencia, Actores de la multicuturalidad entre México y Colombia.* s.l.: s.n., pp. 363-397.

Hohendahl, P. U., 1987. Sobre el estado de la investigación de la recepción. En: *Estética de la recepción.* Madrid: Arco Libros.

Horcasitas, F., 2008. La danza de los tecuanes. *Estudios de Cultura Náhuatl. Instituto de Investigaciones Históricas,* Volumen 39, p. 239–286.

Horts, H. A. & Miller, D., 2012. *Digital Anthropology.* London, New York: Berg.

Howard, M., 2002. *The anthropology of art. In Companion encyclopedia of anthropology.* s.l.: Routledge.

Hugo Niño, 1998. El etnotexto: voz y actuación la oralidad. *Revista de crítica literaria latinoamericana,* Issue 47, pp. 109-121.

IAGO, 2019. *Sucedió en Oaxaca. Gráfica Cimarrón, arte afrooaxaqueño, llega al IAGO.* [En línea] Available at: https://sucedioenoaxaca.com/2019/05/24/grafica-cimarron-arte-afrooaxaqueno-llega-al-iago/

Ildefonso Tlayoltzin, L. L., 2015. *El maquequesquiya función, relación y continuidad con el ciclo agrícola Ritualidad y sentimiento en los hombres jaguar.* s.l.: Tesis de Licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

Inah.gob.mx, 2022. *Por el Día Internacional de los Afrodescendientes, el Centro INAH Guerrero prepara un encuentro y muestra cultural.* [En línea] Available at: https://www.inah.gob.mx/boletines/por-el-dia-internacional-de-los-afrodescendientes-el-centro-inah-guerrero-prepara-un-encuentro-y-muestra-cultural

[Último acceso: 22 08 2022].

Insoll, T., 2010. Talensi animal sacrifice and its archaeological implications. *World Archaeology,* 42(2), pp. 231-244.

Isacson, A., 2023. *Wola.org. Incidentes mortales de la Patrulla Fronteriza desde el año 2020.* [En línea] Available at: https://www.wola.org/es/analisis/incidentes-mortales-patrulla-fronteriza-2020/

Iser, W., 1987. *El acto de leer. Teoría del efecto estético.* Madrid: Taurus ediciones.

Iturralde Nieto, G. & Velásquez, M. E., 2016. *Afrodescendientes en México: una historia de silencio y discriminación.* s.l.: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación.

Jauss, H. R., 1987. El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En: J. A. Mayoral, ed. *Estética de la recepción.* Madrid: Arco/Libros.

Jeffreys, Mervyn, D. W., 1971. Maize and the mande myth. *Current Anthropology,* 12(3), pp. 291-320.

Jesús, N. d., 2024. *Entrevista sobre el significado obras Sueño Migrante y migración* [Entrevista] (23 Marzo 2024).

JGCL/VVS, 2020. *Enciclopediagro. Gómez del Payán Medina, Jaime Antonio.* [En línea] Available at: https://enciclopediagro.mx/biografias/gomez-del-payan-medina-jaime-antonio/

Johnson Warren, A., 2009. *Diablos, machos, broncos and indios: the politics and poetics of history in northern Guerrero.* s.l.: Tesis Doctoral. The University of Texas at Austin.

Jolly, P., 2002. Therianthropes in San rock art. *The South African Archaeological Bulletin,* pp. 85-103.

Kanu Ikechukwu, A., 2022. An Investigation into Igbo Therianthropy. *APPON Philosophical Quarterly,* Issue 1.

Kindl, O., 2010. Apuntes sobre las formas ambiguas y su eficacia ritual. Un análisis comparativo desde el punto de vista de los huicholes (wixaritari). En: *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México.* s.l.: El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 65-97.

Kindl, O. & Neurath, J., 2008. Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos. *Suplemento del boletín Diario de Campo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,* Issue 48.

Kistler Beach, M., 2023. *@beachmuseum. Art Bytes: "Glimpse of Taxco" by Sven Birger Sandzén.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Hvz8TZT_43I

klonhes09, 2021. *Develación del mural "Corazón de maíz"del artista: Oscar Montalvo-Tekuan. Tlapa-Antonio Vivar Díaz.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=w1v7uayltyM

Kurnitzky, H., 2020. *Bienvenido al mundo kitsch o la cursilería sin límites.* Estados Unidos: KPD.

Kurnitzky, H., 2006. *Extravíos de la antropología mexicana.* s.l.: Editorial Fineo.

La/Nouvelle/Chaîne/Ivoirienne, 2022. *NCI Reportages La danse des "hommes panthères" chez les Sénoufos.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=oGpAJFZuGgk [Último acceso: 2023].

Larry, Shiner, 2004. *La invención del arte, una historia cultural.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Laviña, J., 2005. *Esclavos rebeldes y cimarrones.* s.l.: Fundación Ignacio Larramendi.

Leff, E., 2002. *Saber ambiental.* México: Ed. Siglo XXI, UNAM, PNUMA.

Leotteau, F., 2008. Del ritual a la imagen del Arte en el Caribe a finales del siglo XX. *Memorias: revista digital de historia y arqueología desde El Caribe,* Issue 8.

Leuthold, S., 1996. Is there art in Indigenous Aesthetics? *The Journal of Arts Management, Law, and Society,* 25(4), pp. 320-338.

Lévi-Strauss, C., 1997. *El pensamiento salvaje.* s.l.: Fondo de Cultura Económica.

Lewis, L. A., 2005. Negros, negros-indios, afromexicanos: raza, nación e identidad en una comunidad mexicana morena (Guerrero). *Guaraguao,* 9(20), pp. 49-73.

Lipovetzky, G. & Serroy, J., 2016. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico.* Barcelona: Anagrama.

Lofredo, J., 2007. La otra guerrilla mexicana. Aproximaciones al estudio del Ejército Popular Revolucionario. *Desacatos. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social,* Issue 24, pp. 229-246.

López Arenas, G., 2006. Deidades de la fertilidad agrícola en el panteón mexica. *Estudios Mesoamericanos,* Issue 7, pp. 45-52.

López Chávez, A. N.-H., 2018. La movilización etnopolítica afromexicana de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca: logros, limitaciones y desafíos. *Perfiles latinoamericanos,* 26(52).

López Macedonio, M. N., 2020. El lugar de los estudiantes normalistas rurales en la política corporativa del gobierno cardenista. *Tzintzun. Revista de estudios históricos,* Issue 72, pp. 163-188.

López Salvá, M., 1992. Isis y Sarapis: difusión de su culto en el mundo grecorromano. *Minerva. Revista de Filología Clásica,* Issue 6, pp. 161-192.

López Santillán, Á. A. & Marín Guardado., G., 2010. Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización del espacio y la cultura. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad,* 31(123), pp. 219-260.

López, C. F. I., 1991. *Producción económica y estética entre los artesanos Nahuas del Alto Balsas Guerrerense.* s.l.: Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Economía.

Lotman, I., 1996. *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto.* s.l.: Valencia, Madrid.

Lotman, I. M., 1998. *El texto y la función, en la semiosfera II.* Madrid: Cátedra.

Lupo, A., 1995. *La tierra nos escucha: la cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales." La tierra nos escucha: La cosmología de los Nahuas a través de las súplicas rituales.* s.l.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional Indigenista.

Mandoki, K., 2008. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica l.* México: Siglo XXI.

Manzano Añorve, Á., 1997. La tigra. Cuento. *Revista Amate. Arte, cultura y sociedad de Guerrero,* Issue 9.

Manzano Ranacuijla, O., 2024. *Entrevista* [Entrevista] (15 03 2024).

Marcuse, H., 1981. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología en la sociedad industrial avanzada.* Barcelona: Ariel.

Marcus, G. & Myers, F. R., 1995. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology.* s.l.: Univ of California Press.

Margena de la O, 2021. Sin Límites. La Galería, una comunidad de arte en Chilpancingo. *Amapolaperiodismo*, 03 08.

Markman, P. T. & Markman, R. H., 1989. *Masks of the spirit: Image and metaphor in Mesoamerica.* s.l.: Univ of California Press.

Martín, E., 2020. *CULTURA HISPANA. Los sones negros del flamenco: sus orígenes africanos.* [En línea] Available at: https://zappingdanse.wordpress.com/2020/01/13/africa-2020/ [Último acceso: 2022].

Martínez Ayala, J. A., 2001. *Épa toro prieto! "." Los "toritos de petate" una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos bantú en el siglo XVII.* s.l.: Instituto Michoacano de Cultura.

Martínez Ayala, J. A., 2015. Mitos y ritos del toro durante El Carnaval en Morelia. *De fiestas, danzas y andares en Morelia.*

Martínez Ojeda, B., 2006. *Homo digitalis: etnografía de la cibercultura.* Bogotá: Corcas Editores.

Martínez, G. I., 2005. Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno. *Estudios de Asia y África,* pp. 89-115.

Martínez, G. I., 2007. De Florida a Coahuila: el grupo mascogo y la presencia de una cultura afro criolla en el norte de México. *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, africanos y asiáticos,* 2(3), pp. 13-24.

Marx, C. & Hobsbawn, E. J., 1982. *Formaciones económicas precapitalistas, Pasado y Presente.* México DF: Siglo XXI Editores.

Marzal Palacios, F. J., 2006. *La esclavitud en Valencia durante la baja Edad Media (1375-1425).* s.l.: Doctoral dissertation, Universitat de València.

Marzal Palacios, 2006. *1library.co.* [En línea] Available at: https://1library.co/article/sicilia-cerde%C3%B1a-esclavitud-europa-bajomedieval.yeroe97q

Marzal Palacios, F. J., 2006. *La Esclavitud en Valencia durante La Baja Edad Media (1375-1425).* s.l.: Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.

Matiúwàa, H., 2017. *Hubert Matiúwàa (2017) Tsína rí nàyaxà'/Cicatriz que te mira.* México: Pluralia/Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

Méndez Tello, C. D. & Irra, J. C., s.f. *static1.squarespace.com.* [En línea] Available at: https://static1.squarespace.com/static/57b74931b3db2be1cef4e3c8/t/58dd4de9cd0f6828598b46ba/1490898410293/DIA+DE+MUERTOS+cuijla+-+Por+Candelaria+Donaji+Mendez+Tello.pdf [Último acceso: 05 12 2022].

Mercado369, 2020. *https://www.youtube.com/@mercado_369. Aydeé Rodríguez López.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=AS7imbwDDZ4

mexicodesconocido, s.f. *De diablos y difuntos: Día de Muertos en la Costa Chica de Guerrero.* [En línea] Available at: https://www.mexicodesconocido.com.mx/dia-de-muertos-en-la-costa-chica-de-guerrero-danza-diablos.html

Middeldorp, N. & Rosembert, A., 2018. *Pueblos indígenas y afrodescendientes: Herramientas para la defensa del territorio: indicadores para la evaluación de la consulta y protocolo para la resolución de conflictos socioambientales.* s.l.: Inter-American Institute of Human Rights, & Christensen Fund.

Mignolo, W., 2009. *El lado más oscuro del Renacimiento.* s.l.: Universitas humanística.

Miguel Sánchez, J., 2022. *Amapolaperiodismo. Jaime Antonio Gómez del Payan. Los murales de Tixtla, una historia que reivindica a Guerrero y a México.* [En línea] Available at: https://amapolaperiodismo.com/2022/01/26/los-murales-de-tixtla-una-historia-que-reivindica-a-guerrero-y-a-mexico/?amp

Miguel Sánchez, J., 2022. El Zanate Azul puede desaparecer si la ciudadanía no utiliza los espacios destinados al arte. *Amapola Periodismo*, 08 09.

Miller, I. L., 2012. *Voice of the Leopard. African Secret Societies and Cuba.* s.l.: University Press of Missisippi.

Mirada Ayala, A., 2020. Proyectar el graffiti como arte y no como vandalismo. *El Sol de Acapulco*, 23 7.

Miranda Arrieta, E., 2000. *Entre armas y tradiciones: Los indígenas de Guerrero en el siglo XIX.* s.l.: CIESAS.

Miranda, A., 2022. Don Ricardo, exguerrillero y heredero de la estirpe Infante. *El Sol de Acapulco*, 22 08.

Mondragón Montes, M. A., 2021. Los triunfos de la Revolución haitiana en sus Constituciones, 1801 y 1805. Derechos y libertades en tiempos de esclavitud. *Derechos y libertades entre Cartas Magnas y océanos: experiencias constitucionales en México y España (1808-2018) Instituto de Investigaciones Jurídicas,* pp. 381-406.

Morales Muñiz, D. C., 2013. Carne y símbolo: Toros en las tierras madrileñas durante el Medievo. *Miscelánea Medieval Murciana,* Issue 37, pp. 139-154.

Morales, M., 2019. Al grito del ¡Ruaj! break folk se presenta en el Cervantino. Los diablos de Break the Folk se presentan en el Cervantino. *ADN Cultura*, 15 10.

Morphy, H. & Morgan, P., 2009. *The anthropology of art: a reader.* s.l.: John Wiley & Sons.

Morris Bermúdez, R., 2007. Al borde del multiculturalismo: Evaluación de la política lingüística del estado Mexicano en torno a sus comunidades indígenas. *Confines de relaciones internacionales y ciencia política,* 3(5), pp. 59-73.

Mosquera, J. d. D., s.f. El Movimiento Cimarrón. Su lucha y sus logros. *ISLAS. Foro Raza y Cubanidad: Cuba, pasado, presente y futuro,* pp. 61-67.

Mumford, L., 1957. *Arte y técnica.* Buenos Aires: Nueva visión.

Mumford, L., 2011. *El pentágono del poder: el mito de la máquina. Vol. II.* s.l.: Pepitas de calabaza.

Munné, F., 1996. *Psicología Social del ocio y el tiempo libre.* Madrid: McGraw-Hill.

Muñoz Cano, O. R., 2018. Anuncia el faro Zapata la apertura de sus talleres de cultura urbana en la Zapata. *El Sur*, 27 04.

Muñoz Cano, O. R., 2023. Ofrecen la expo "imaginario" de David de León en el palacio de cultura de Chilpancingo. *El Sur*, 14 03.

Muñoz Cano, R., 2022. Muestra el artista nahua Nicolás de Jesús una retrospectiva de su trabajo en Estados Unidos. *EL Sur*, 10 08.

Muñoz Cano, R., 2023. Harán rifa de obra para financiar una exposición de artistas guerrerenses en el foro Demina. *El Sur*, 23 05.

MuseodeAmérica, 2012. *Museo de América. Traje de ñañigo.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Upy4RbmNcbY

Mvengou, C. P. R., 2018. El Barco (negrero) en imagen, palabra y acción. Notas para pensar las memorias de la diáspora afro en Latinoamérica. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas,* 25(73), pp. 211-232.

Mvengou, C. P. R. M., 2016. El barco afromexicano. *Revista Euroamericana de Antropología,* pp. 90-97.

Mvengou Cruzmerino, P. & Lefèvre, S., 2003. Propuestas para una “relectura” trasatlántica afrodiaspórica de las américas negras a partir del caso mexicano. En: *Nuestra América negra: huellas, rutas y desplazamientos de la afrodescendencia.* s.l.: Universidad Bolivariana de Venezuela, pp. 5-48.

Mwebantu, 2015. *facebook.com/Mwebantu.* [En línea] Available at: https://m.facebook.com/Mwebantu/photos/picture-the-makishi-emerge-out-of-the-deadmakishi-dancers-enter-the-main-arena-a/816195388500558/

Nannini, A., 2015. Ancient or modern? Alexander G. Baumgarten and the coming of age of aesthetics. *Filozofija i društvo,* 26(3), pp. 629-651.

Naranjo Santana, M. D. C., 2006. Las construcciones vernáculas en Canarias o las construcciones de la necesidad. En: *La arquitectura vernácula: patrimonio de la humanidad: Asociación por la Arquitectura Rural Tradicional de Extremadura.* Diputación Provincial de Badajoz: s.n., pp. 795-856.

Nathaniel, M., 2021. Amapola, integración y resistencia en las comunidades indígenas de Nayarit. En: *En Proyecto Amapola México.* s.l.: Noria Research.

Nathaniel Morris, 2020. Ya los jóvenes son maestros pa’ la raya: amapola, agricultura e identidad indígena en la sierra de Nayarit. En: *La violencia toma lugar. Tierra, mercados y poder en el México rural.* s.l.: Noria Research.

Navarrete, C., 1971. Prohibición de la Danza del Tigre en Tamulté, Tabasco, en 1631. *Tlalocan,* pp. 374-376.

Navarrete, A., 2025. Sumarán acto de los mártires de 1960 el repudio al homenaje a Figueroa. *El Sur*, 23 Diciembre.

Neuberger/Museum/of/Art, 2022. *https://hyperallergic.com/.* [En línea] Available at: http://www.mutualart.com/ExternalArticle/Nicolas-De-Jesus--A-Mexican-Artist-for-G/9EFF1866DDA965B3?source_page=Artist

Neurath, J., 2021. *Someter a los dioses, dudar de las imágenes: enfoques relacionales en el estudio del arte ritual amerindio.* s.l.: Sb editorial.

Noffke, G. L., 1966. *The symbol of the bull as an art form.* s.l.: Masters Theses. Eastern Illinois University.

Ocampo, S., 2008. Piden aclarar muerte de grafitero en Guerrero. *La Jornada*, 19 05.

Oikión Solano, V., 2007. El Estado mexicano frente a los levantamientos armados en Guerrero. El caso del Plan Telaraña. *Tzintzun,* Issue 45, pp. 65-82.

Olavarría, M. E., Millán, S., Bonfiglioli, C. & Lévi-Strauss, C., 2010. *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión.* s.l.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología.

Olguín, E. M., 2015. Novohispanos particulares: la convivencia entre europeos, africanos y novohispanos delincuentes y los indios del nayar entre los siglos XVI y XVIII. *Encuentro Nacional de investigadores del pensamiento Novohispano. Universidad Autónoma de San Luis Potosí.*

Oropeza Keresey., D., 2011. La esclavitud asiática en el virreinato de la Nueva España 1565-1673. *Historia mexicana,* pp. 5-57.

Orozco, J. C., 1943. *Cristo destruye su cruz.* [Arte] (Museo de Arte Carrillo Gil).

Ortner, S. B., 1995. Resistance and the problem of ethnographic refusal. *Comparative studies in society and history,* 37(1), pp. 173-193.

Osorio, J. M., 2015. La antropología de Alfred Kroeber como epistemología morfológica. *Estudios de Filosofía,* Issue 52, pp. 181-196.

Otto, W. F., 1965. *Dionysus: myth and cult.* s.l.: Indiana University Press.

Oyarvide, C. M., 2011. La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales,* Issue 50, pp. 1-35.

Pallasmaa, J., 2019. *Habitar.* Barcelona: GG.

Palma, A. d. D., Guerrero, J. & Tizapa, E., 2025. Cacicazgos y crímenes de lesa humanidad, la herencia del Figueroato. El Tlacolol, 19 noviembre.

Pavía Guerrero, M. T., 2018. Afrodescendencia en Chilpancingo. *Diario de Campo. Nombrar y contar. Visibilidad estadística de las poblaciones afromexicanas,* Issue 5.

Pavía Miller, M. T., 2018. *Antropología e Historia en Guerrero.* [En línea] Available at: https://www.facebook.com/antropologiaehistoriaguerrero/posts/en-1954-luis-arenal-

concluy%C3%B3-en-el-ala-sur-del-patio-interior-del-palacio-de-gob/752133438325009/
[Último acceso: 2022].
Paz Paredes, L., 2015. Campesinas ambientalistas de Petatlán, Guerrero. *La jornada ecológica*, 18 09.
Peirce, C. S., 1986. División de signos. En: A. Sercovich, ed. *En: Sercovich, Armando (ed.). La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires: Nueva visión.
Peñaloza Pérez, S., 2019. *XX ENCUENTRO DE PUEBLOS NEGROS.* [En línea] Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://imagine-mexico.com/wp-content/uploads/2019/11/Program-Encuentro-de-Los-Pueblos-Negros-2020.pdf
Pérez Aguirre, D. M., 2016. Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934). *Tzintzun.Revista de estudios históricos,* Issue 63, pp. 177-206.
Pérez Cortés, C. F., 2014. *Crear crearse.* s.l.: Universidad Autónoma Metropolitana.
Pérez de Lama, J. & Azara, P. C., 2003. Toros. Imagen y culto en el Mediterráneo antiguo, Catálogo de Exposición. *Revista de Estudios Taurinos. Institut de Cultura: Museu D 'Historia de la Ciutat, Hellenic Ministry of Culture,* pp. 315-326.
Pérez Suárez, T., 2003. El Pochó: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco. *Revista Mexicana de Arqueología,* pp. 62-67.
Pérez Vicente, A., 2021. *ADN Cultura. José Luis Correa charla sobre máscaras de Guerrero última parte.* [En línea] Available at: https://adncultura.org/jose-luis-correa-charla-sobre-mascaras-de-guerrero-ultima-parte
Photographs/Hamill/Gallery, s.f. *www.hamillgallery.com/.* [En línea] Available at: https://www.hamillgallery.com/MANDINGO/MandingoMasks/MandingoMask01.html
Pineda Rivera, D. A., 2016. Aristóteles: entre aisthesis y phantasía. *Universitas Philosophica,* 33(67), pp. 131-164.
Pink, S. y otros, 2019. *Etnografía digital principios y práctica.* Madrid: Ediciones Morata.
Piovani, J. I. & Krawczyk, N., 2017. Los Estudios Comparativos: algunas notas históricas, epistemológicas y metodológicas. *Educação & Realidade,* Volumen 42, pp. 821-840.
Plutarco, D. Q. & Pordomingo Pardo, F., 1995. *Isis y Osiris, Obras morales y de costumbres VI.* s.l.: Editorial Gredos.
Pratten, D., 2007. *Man-Leopard Murders: History and Society in Colonial Nigeria.* s.l.: Edinburgh University Press.
PROYECTOSMONCLOVA, 2023. *@proyectosmonclova1553. Aydeé Rodríguez, David Montaño, Allan Fis - Almas cimarronas: voces y miradas de Cuajinicuilapa.* [En línea] Available at: https://m.youtube.com/watch?time_continue=204&v=BptwSG0Vv1M&embeds_widget_referrer=https%3

A%2F%2Fwww.proyectosmonclova.com%2F&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fcdn.embedly.com%2F&embeds_referring_origin=https%3A%2F%2Fcdn.embedly.com&source_ve_path=MTY0N
[Último acceso: 2022].

ProyectosMonclova, 2023. *artsy.net/show/proyectos-monclova.* [En línea]
Available at: https://www.artsy.net/show/proyectos-monclova-almas-cimarronas-voces-y-miradas-de-cuajinicuilapa?sort=partner_show_position

Quecha, C., 2017. El racismo y las dinámicas interétnicas: una aproximación etnográfica entre afromexicanos e indígenas en la Costa Chica de México. *Antropologías del Sur,* 4(8), pp. 33-47.

Quintero Romero, D. M. & Rodríguez Herrera, A. L., 2008. Organizaciones sociales: nuevos actores políticos en Guerrero. *Política y cultura,* Volumen 30, pp. 39-66.

Quintero Romero, D. M. & Rodríguez Herrera, A. L., s.f. Organizaciones sociales: nuevos actores políticos en Guerrero. *Política y cultura,* Issue 30, pp. 39-66.

Radiodiffusion, 2014. *Radiodiffusion Télévision Ivoirienne. Culture/ Zoukougbeu: à la découverte des hommes panthères niamboua.* [En línea]
Available at: https://www.youtube.com/watch?v=IH4l-OuureI
[Último acceso: 2022].

Ramírez Velázquez, B. R., 2003. *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio; un recorrido por los campos de las teorías.* México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Ramírez, B., 2003. *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio, Un recorrido por los campos de las teorías.* México: Ed. UAM Xochimilco y Miguel Ángel Porrúa.

Ramírez, D., 2013. *youtube.com/@dingydo33. Los tlacololeros de Chichihualco en Omaha, Nebraska.* [En línea]
Available at: https://www.youtube.com/watch?v=5JQtYD3u5Zw
[Último acceso: 2024].

Rebolledo Ayerdi, A., 2023. Guerreras del Sur. *El Sur. Periódico de Guerrero*, 09 04.

Rebolledo, M., 2025. Facebook: Aida Melina Martínez Rebolledo. [En línea]
Available at: https://www.facebook.com/100058710081993/posts/1420334256600230/?rdid=s998wrxt9PijQeTO#
[Último acceso: 23 Diciembre 2025].

Redacción/Quadratín, 2021. *Oaxaca Quadratin.* [En línea]
Available at: https://oaxaca.quadratin.com.mx/pintan-en-murales-la-raiz-identidad-y-cultura-africana-en-casa-san-agustin/

Relieve, A., 2019. *Arte relieve galería.* [En línea]
Available at: https://www.arterelievegaleria.com/shinzaburo-takeda/

Rey Roa, A., 1996. *Un análisis de la cultura yoruba desde la sociología de la religión.* s.l.: CIPS, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas.

Ríos Sánchez, M. Á., 2021. Miguel Covarrubias (1904-1955) y la configuración de la estética olmeca. *Éndoxa,* Issue 48, pp. 165-192.

Rivera Pérez, M. E., 2018. Murales históricos del Estado de Guerrero. *CR. Conservación y Restauración,* pp. 84-88.

Roca Martínez, B., 2017. Pensar con James Scott: dominación, conocimiento, resistencia. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales,* 19(37), pp. 91-113.

Rojas, P. L., 2015. Protágoras y el significado de aisthesis. *Revista de filosofía,* Volumen 71, pp. 127-149.

Rojas Soriano, R. & Peralta García, Á., 2008. *Pablo Sandoval Cruz Su lucha social en Guerrero por un mundo mejor.* México DF: Plaza y Valdéz.

Romero Vázquez, G., 2020. *Entrevista* [Entrevista] (19 07 2020).

Romero, I., 2020. *El viento derriba parte del muro fronterizo que Trump dice es "prácticamente impenetrable.* [En línea]
Available at: https://cnnespanol.cnn.com/video/viento-derriba-muro-fronterizo-trump-calexico-paneles-mexicali-pkg-digital-original/

Romero, L., Gonzalo Rosas, R. & Zavala, A., 2018. Cartografía de un despojo. El mapa hidroeléctrico en la Sierra Negra de Puebla. En: H. Cerutti, ed. *Cartografía de nuestras realidades.* Ciudad de México: UNAM, pp. 61-78.

Rosal, M. Á., 2007. *Cofradías afroamericanas. Religiosidad católica y sincretismo afrocatólico, siglos XVI-XIX.* San Miguel de Tucumán: XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán.

RTI, 2023. *youtube.com/@RTIinfo225. À la découverte de la danse panthère, une tradition en pays Gnamboua.* [En línea]
Available at: https://www.youtube.com/watch?v=7YOG64hntRM

Rueda, S., 1998. De conspiradores y mitógrafos: entre el mito, la historia y el hecho estético. *Historias,* Volumen 39, pp. 17-26.

Safranski, R., 2013. *Sobre el tiempo.* s.l.: Ed. Katz.

Salama, P. V. & Palos, A. M., 1976. *Una introducción a la economía política, Popular.* s.l.: Era.

Sánchez Serrano, E. y otros, 2014. *Del asalto al cuartel madera a la reparación del daño a víctimas de la violencia del pasado: una experiencia compartida Chihuahua y Guerrero.* s.l.: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública, Cámara de Diputados, LXII Legislatura; Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Sánchez Vázquez, A., 1977. *Las ideas estéticas de Marx: ensayos de estética marxista.* s.l.: Ediciones Era.

Sánchez, C., 1998. Breve historia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Estudios Latinoamericanos. *Estudios latinoamericanos,* 5(9), pp. 141-161.

Sánchez, M. A., 2017. *Tradiciones Xochistlahuaca: El Tigre 2017.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=eXoa5hpCsO0

Sánchez, M. A., 2018. *Toro de Petate - Xochistlahuaca 2018.* [En línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=9JsCYoDNWoc

Sánchez, V. A., 1979. *Las ideas estéticas de Marx: ensayos de estética marxista.* México: Ediciones Era.

Sánchez, 2025. Facebook: Angel Carlos Sánchez. [En línea]
Available at: https://www.facebook.com/photo/?fbid=10163674829693728&set=pcb.10163674830418728 [Último acceso: 2026].

Sandra Ley, Shannan Mattiace & Guillermo Trejo, 2019. Resistencia indígena al gobierno criminal: por qué las instituciones regionales de autonomía étnica protegen a las comunidades del narcogobierno en México. *Revista de Investigación de América Latina,* 54(1), pp. 181-200.

Sandzen, B., 1931. *A Glimpse of Taxco. Lithograph on paper.* [Arte] (Smithsonian American Art Museum).

Santos, Y. d. l., 2025. Escritores y promotores culturales protestan contra la secretaria de la Cultura, Aida Martínez. Noticias Reporte Guerrero, 16 Noviembre.

Sarmiento, S., 2004. El movimiento indígena en Guerrero. *Ojarasca,* Issue 88.

Saumade, F., 2013. Toro, venado, maíz, peyote: El cuadrante de la cultura wixárika. *Revista de El Colegio de San Luis,* 3(5), pp. 16-54.

Saumade, F., 2013. Toro, venado, maíz, peyote: El cuadrante de la cultura wixárika. *Revista de El Colegio de San Luis,* 3(5), pp. 16-54.

Schneider, A. & Christopher, W., 2020. *Contemporary art and anthropology.* New York: Routledge.

Schneider, D., 1976. Notes toward a theory of culture. En: *Meaning in Anthropology.* Albuquerque: University of New México Press.

Schneider, D., 1976. *Notes toward a theory of culture. Meaning in Anthropology.* Albuquerque: University of New México Press.

Schoijet, M, M., 2008. *Límites del crecimiento y cambio climático.* s.l.: Siglo XXI.

Schuster, M., 2023. *Ilustrar el socialismo. Entrevista a Fred Andersson.* [En línea] Available at: https://nuso.org/articulo/ilustracion-socialismo-izquierda-grafica-representacion-historia/

Scott, J., 2004. *Los dominados y el arte de la resistencia.* s.l.: Ediciones Era.

Secretaría/de/Cultura, 2023. *gob.mx. El mural La muerte de las culturas (el México negro) se integra a la exposición El espíritu del 22: Un siglo de muralismo en San Ildefonso.* [En línea]

Available at: https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-mural-la-muerte-de-las-culturas-el-mexico-negro-se-integra-a-la-exposicion-el-espiritu-del-22-un-siglo-de-muralismo-en-sal-ildefonso

Sendón, P. F., 2014. Tomoeda Hiroyasu, El toro y el cóndor. *Journal de la Société des américanistes,* 100(2), pp. 241-248.

Sharman, R., 1997. The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach. Journal of the anthropological society of Oxford. *Journal of the anthropological society of Oxford,* 28(2), pp. 177-192.

Sirenio Kau, 2021. 10 años del asesinato de normalistas. La justicia no es para los pobres. *Pie de Página*, 12 12.

Smith, C., 2000. *Indigenous cultures in an interconnected world.* s.l.: UBC Press.

SMM, 2023. *Marca.com. Símbolos del feminismo y qué significan: triángulo, pañuelo verde, banderas....* [En línea]
Available at: https://www.marca.com/tiramillas/actualidad/2023/03/08/64086b06e2704e9b768b4579.html#

Soro, B., 2021. *youtube.com/@behsoro8789. Sénoufo de Kanoroba.* [En línea]
Available at: https://www.youtube.com/watch?v=KChdkuY9jIA
[Último acceso: 2022].

Sun, 2014. Pintan murales en Tixtla en honor a normalistas desaparecidos. *Informador.mx*, 2 11.

Syntia Alves & Roció Pérez, 2014. El arte del ritual y la ritualidad del arte. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación,* Issue 7.

Taylor, D., 2003. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas.* s.l.: Duke University Press.

Taylor, D., 2009. Performance e historia. *Apuntes De Teatro,* Issue 131, pp. 105-123.

Tarrow, S. (1997). El poder en movimiento. Los movimientos sociales. *La acción colectiva y la política.* Alianza. Madrid.

Tenoch Laaksonen, S. T., 2011. *Discurso de resistencia en una leyenda religiosa de San Juan Tetelcingo, Guerrero. Un acercamiento a las tradiciones orales de los nahuas con elementos cosmogónicos de impugnación.* México: Tesis de Maestría. CIESAS.

Thompson, J. B., 1993. *Ideología y cultura moderna teoría crítica social en la era de la comunicación de masas.* México: UAM Unidad Xochimilco.

Tlachinollan, 2018. *tlachinollan.org. XXIV INFORME DE TLACHINOLLAN | MONTAÑA: Manantial de la resistencia, torbellino de esperanza.* [En línea]
Available at: https://www.tlachinollan.org/xxiv-informe-de-tlachinollan-montana-manantial-de-la-resistencia-torbellino-de-esperanza/

Toledo, V., 2015. *Ecocidio en México, La batalla final es por la vida.* s.l.: Ed. Grijalbo.

Tragameluz, 2018. *Primer Chiapas Paralelo. Encuentro Internacional, Político, Artístico, Deportivo y Cultural «Mujeres que Luchan».* [En línea] Available at: https://www.chiapasparalelo.com/trazos/cultura/2018/03/primer-encuentro-internacional-politico-artistico-deportivo-y-cultural-mujeres-que-luchan/

Turner, V., 1980. Símbolos en el ritual ndembu. En: *En la selva de los símbolos.* s.l.: Siglo Veintiuno.

UAGro., Á. d. P. d. l., 2025. El 30 de diciembre Memorial para quienes dieron su vida por la UAgro. Plural. Periodismo Para Todos, 20 noviembre.

Ubieto, M. L., 2010. Interacción cultural y dialogismo: una relación productiva para el estudio teórico-literario de la interculturalidad. *Revista de filología Alemana,* Issue 18, pp. 11-37.

Unesco, 2008. *ich.unesco.org.Makishi masquerade.* [En línea] Available at: https:/ich.unesco.org/en/RL/makishi-masquerade-00140

Unesco, 2010. *Secret society of the Kôrêdugaw, the rite of wisdom in Mali.* [En línea] Available at: https://ich.unesco.org/en/USL/secret-society-of-the-krdugaw-the-rite-of-wisdom-in-mali-00520

Urieta, I., 2021. El Zanate Azul, centro cultural que apoya a los artistas capitalinos. *Amapola Periodismo*, 17 05.

Urieta, I., 2021. Javier Lara: del muralismo al taller de grabado. *Amapola Periodismo*, 8 11.

Urueña Calderón & Juan Felipe, 2017. *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin.* s.l.: Editorial Universidad del Rosario.

Van Bockhaven, V., 2013. *The Leopard Men of the Eastern Congo (ca. 1890-1940): history and colonial representation.* s.l.: Tesis Doctoral. University of East Anglia.

Van Damme, W., 1991. Some notes on defining aesthetics in the anthropological literature. *Journal of the Anthropological Society of Oxford,* 12(2), pp. 167-181.

Vandor, D., 2021. *waddingtons.ca.* [En línea] Available at: https://www.waddingtons.ca/the-life-and-work-of-margot-van-voorhies-carr/ [Último acceso: 2023].

Vargas, M. S., 2014. La vida después de la vida. El concepto de Nachleben en Benjamín y Warburg. *Thémata,* Volumen 49, pp. 317-334.

Varios, 2006. Piden al gobierno estatal respuesta a la construcción del instituto de arte indígena. *El Sur*, 31 05.

Vásquez Bracamontes, S. J., 2020. *El proceso organizativo afromexicano: El análisis de la lucha por el reconocimiento constitucional de la Costa Chica de Oaxaca.* Quito, Ecuador: Tesis de maestría, Flacso Ecuador.

Velázquez García & Helene Balsle, 2020. Los norteamericanos que reinventaron a los pueblos de México: Los emprendedores extranjeros en la redefinición de la cultura y el turismo. *Latin American Research Review,* 55(1), pp. 49-63.

Velázquez Gutiérrez, M. E. V., 2016. Balances y retos de los estudios antropológicos sobre poblaciones afrodescendientes en México. *Anales de Antropología,* 50(2), pp. 177-187.

Vértiz De La Fuente, C., 2014. Pintores de Guerrero retratan el rostro de los 43. *Proceso*, 29 11.

Villaboy Zaldívar, R., 2014. El dilema" negro" de la independencia latinoamericana. *Universidad de la Habana,* Issue 278, pp. 5-19.

Villela, S., 2011. Laca de Olinalá y Temalacatzingo, patrimonio artesanal en riesgo. *Diario de Campo,* Issue 6, pp. 4-7.

Vinagre Lobo, M. A., 2000. Los intérpretes de sueños en los templos de Serapis. *Antigüedad, religiones y sociedades,* Volumen 3, pp. 129-141.

Volóshinov, V. N., 2014. *El marxismo y la teoría del lenguaje.* Buenos Aires: Ediciones Godot.

Wallerstein, I. M., 2001. *El capitalismo histórico.* s.l.: Siglo XXI.

Warburg, A. & Etorena Hormaeche (trad.), 2004. *El ritual de la serpiente.* México: Sexto piso.

Widmer, T., 2018. *The New York Times. La protesta de los puños en alto en México 68.* [En línea] Available at: https://www.nytimes.com/es/2018/10/16/espanol/opinion/opinion-olimpiadas-mexico-68.html

Wittfogel, K. A., 1955. Aspectos del desarrollo de las sociedades hidráulicas. En: *Las civilizaciones antiguas del Viejo Mundo y de América.* s.l.: s.n.

Wolf, E. R., 1987. *Europa y la gente sin historia.* México: Fondo de cultura económica.

Wolff, J., 2021. *Aesthetics and the Sociology of Art.* s.l.: Routledge.

Zabala Sandoval, J. D., 2015. Epistemicidio como negación del reconocimiento: Pensar la educación en las estructuras espacio-temporales de producción y reproducción de desigualdades sociales. *Academicus,* 1(7).

Zecchetto, V., 2006. *La danza de los signos. Nociones de semiótica general.* Buenos Aires: La crujía.

Zimmermann, B., 1987. El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción. En: J. A. Mayoral, ed. *Estética de la recepción.* s.l.: s.n.

Índice de imágenes

1. Mural de Nicolás de Jesús en la escuela de Antropología social en Tixtla, dedicado a los 43 normalistas desaparecidos y a la lucha por encontrarlos de sus padres. Foto: (Facebook: Aztec nahua art).
2. Imagen 2: “La modernidad como monstruo que devora al pueblo”. Políptico Mural Autor: Nicolás de Jesús. Foto (Facebook: Aztec Nahua art).

3. Imagen 3: Mural “La tierra no se vende se ama y se defiende Zapata Vive”. Políptico Autor: Nicolás de Jesús. Foto (Facebook: Aztec Nahua art).
4. Imagen 4: Nicolás de Jesús es orador en la: " Marcha del Color de la Tierra " atrás del contingente de zapatistas esta su pintura “Caminos de Lucha e Inspiración en el Arte” 2001. Foto (Facebook Aztec Nahua art).
5. Imagen 5: Pintura de Nicolás de Jesús, “sueño migrante” imagen que hace alusión al periodo de Trump, que se caracterizó por la persecución y racismo hacia los latinos. Foto: Aztec Nahua art
6. Imagen 6: Lona mural pintada por Nicolás de Jesús dedicada a la policía comunitaria de la Montaña de Guerrero y su líder encarcelada. Foto: Aztec nahua art
7. Imagen 7: El artista nahua Guerrerense Nicolás de Jesús, posa ante uno de sus murales (2018) que retrata la vida de los migrantes en las ciudades norteamericanas y la persecución que sufren. Foto (Facebook: Aztec Nahua art).
8. Imagen 8: El pintor y grabador Nahua Nicolás de Jesús muestra una plancha de aguafuerte. Foto (Facebook Aztec Nahua art).
9. Imagen 9: Nicolás de Jesús, pintando la lona para la caravana Zapatista que llega a iguala 2001.Foto (Facebook: (Aztec Nahua art).
10. Imagen 10: Obra de Nicolás de Jesús “Sueño migrante”. Foto: Facebook: Aztec Nahua Art.
11. Imagen 11: Esquema que elaboré para facilitar la explicación. El bloque 1 narra el arribo a la frontera, el bloque 2 el transito migratorio y la persecución por parte de la policía migratoria y el apoyo de los ancestros, el bloque 3 la libertad morena asediada por Trump, el bloque 4 la virgen de Guadalupe protegiendo a sus hijos yacientes. Foto: Sueño Migrante obra de Nicolas de Jesús (Esquema: Amaury Velázquez).
12. Imagen 12: pintura de Nicolás de Jesús titulada “Virus criminal”. Foto: (Facebook: Aztec Nahua Art).
13. Imagen 13: Grabado de Nicolás de Jesús al aguafuerte, aguatinta y acuarela titulado “Migración” Realizado el año de 2001. Foto: (Facebook Aztec Nahua art)
14. Imagen 14: obra de Nicolás de Jesús titulada “masacre del Charco” 2009. Foto: (Facebook Aztec Nahua Art).
15. Imagen 15: “no queremos represión” de Nicolás de Jesús artista Nahua de Guerrero Foto: (Facebook Aztec Náhuatl Art)
16. Imagen 16: Griselda Romero con su obra titulada Yaocihuatl, Mujer Guerrera que habla sobre la sabiduría de la mujer indígena y su lucha por la lengua originaria. Foto/ (Facebook: Gris Romero).
17. Imagen 17: Pintura de Griselda Romero “Lenguas originarias” Foto ((Santos, 2025)Facebook Griss Romero).
18. Imagen 18: Esquema para análisis de Pintura de Griselda Romero “Lenguas originarias” Foto: (Facebook Griss Romero).
19. Imagen 19: Este gesto se remonta a la revolución francesa fue usado posteriormente como símbolo de los trabajadores organizados. El gesto del puño en alto pasó después a ser un símbolo mundial del socialismo. Grabado del Taller de Grafica Popular.
20. Imagen 20: Muñecas con formas de Mazorca en una exposición de gris Romero en la alcaldía de Xochimilco Cdmx Foto (Amaury Velázquez).
21. Imagen 21: Baltazar Castellano Melo y uno de sus murales “Migrar y la muerte de las culturas” en el Colegio de San Ildefonso. Foto (Facebook Baltazar Castellano).
22. Imagen 22: mural Africamericanos de Baltzar Castellano en el museo Amparo. Foto: (Museo Amparo Lado B).
23. Imagen 23: Pintura de Baltzar Castellano Melo. Foto: (Facebook Baltazar Castellano).
24. Imagen 24: Mascarada Makishi en Mozambique, Malawi, y Zambia realizada por los pueblos Luvale, Chokwe, Luchazi y Mbunda. Foto (https://m.facebook.com/Mwebantu).
25. Imagen 25: fotografía de Olga Manzano en la invitación para la exposición por los grabados del Sur en el centro cultural los Pinos. Organizada por Demina. Foto: (Facebook Demina 2023).

26. Imagen 26: Olga Manzano pintando con Baltazar Castellano el Mural América XXI en Barcelona. Foto: (Facebook: Olga Manzano 2023).
27. Imagen 27: Mural de Olga Manzano y Baltazar Castellano en University of New Orleans Foto: (Facebook Olga Manzano).
28. Imagen 28: Olga Manzano pintando un Mural en los pasillos de la Universidad de Nuevo Orleans. Foto: (Facebook: Olga Manzano).
29. Imagen 29: Esquema de la obra: "El Rito del Maíz las raíces de Guerrero" por Olga Manzano. Foto: (Facebook: Olga Manzano).
30. Imagen 30: La artista Ayde Rodríguez y sus grabados. Foto: (Facebook Ayde Rodríguez).
31. Imagen 31: Exposición de Aydee Rodríguez Foto:(Proyectos Monclova Gallery Polanco).
32. Imagen 32: Pintura de Aydee Rodríguez sobre la tradición oral del encallamiento de los barcos negreros cerca de Cuajinicuilapa. Foto: (Facebook: Aydee Rodríguez).
33. Imagen 33: Tlacololeros de Tecoanapa Guerrero. Foto: (Facebook Cultura Guerrerense).
34. Imagen 34: Rutas de trata de personas esclavizadas. Slave Trade Routes Foto: (U.S. History Wall Maps).
35. Imagen 35: Zona de distribución actual del pueblo Senufo en costa de marfil en África occidental. Imagen (https://es.wikipedia.org/wiki/Senufo#/media/Archivo:Senufo_languages).
36. Imagen 36: Avistamiento de un jaguar en Guerrero foto: (El Sur periódico de Guerrero 22 de diciembre 2017).
37. Imagen 37: La importancia del jaguar en la cultura olmeca es innegable, en la imagen un hombre jaguar en proceso de transformación. Foto: (Dumbarton Oaks. Washintong).
38. Imagen 38: Esquema de Miguel Covarrubias sobre la evolución del símbolo del felino olmeca a Tlaloc. Foto: (Revista de arqueología Mexicana).
39. Imagen 39: Procesión de funeral de un hombre leopardo en Camerún África. Foto: (Facebook).
40. Imagen 40: Pérez Suárez T. (2003) Pochó una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco. Foto: (Revista Mexicana de arqueología).
41. Imagen 41: Tlacololeros que portan mascaras negras, Tecoanapa es una comunidad con presencia de población afrodescendiente. Foto: (Facebook).
42. Imagen 42: Detalle de máscara negra de Tlacololero de Tecoanapa. Foto: (Facebook).
43. Imagen 43: Látigos elaborados con corteza de árbol provenientes de las comunidades negras de Jamaica. En: Jamaican Lace Bark and the construction of the femennine Foto: (Buckridge, 2018).
44. Imagen 44: Máscara mandinga con rasgos muy similares a las máscaras de Tecoanapa. Propiedad de una galería privada. Foto web.
45. Imagen 45 Látigo hecho de bejuco de Mangle elaborado en Tecoanapa. Foto: (Facebook Mila DTD).
46. Imagen 46: Látigo echo de bejuco usado en un ritual del pueblo senufo en áfrica occidental que se usa para imitar un trueno Foto:(web)
47. Imagen 47: Pintura olmeca de un guerrero jaguar en las grutas de Juxtlahuaca Guerrero de la que algunos antropólogos afirman que porta un látigo. (Foto: web)
48. Imagen 48: Una de las danzas más antiguas de la entidad que portan látigos es la de los Diablos de Teloloapan se remontan al inicio de las luchas por la independencia. Foto: (Facebook: Fidel de la Puente Basabe).
49. Imagen 49: Sombrero tradicional africano de Ghana. Foto:(Web).
50. Imagen 50: Imagen Sombrero típico del tlacololero. Foto: (Facebook).
51. Imagen 51: Los Yaladjons o Yaradjo de Buondali Los personajes Senufo representan espíritus de los antepasados, portan, sombreros, morrales, rifles, látigos, los acompaña un hombre vestido con manchas y características del leopardo. Foto: (YouTube https://www.youtube.com/watch?v=CfIgjnuUsXE
52. Imagen 52: "El rasgo más característico del traje Kodal es el material: Tejido de algodón estampado a mano. Existe una amplia gama de determinados diseños. Algunos deben imitar pelaje o manchas, otros muestran fuertes patrones geométricos. El Kodal cubre toda la cabeza y el

cuello. La tela que se muestra tiene círculos impresos, presumiblemente hechos con tapas de botellas y un patrón de rayas geométricas en marrón oscuro y rojo" (Markus Ehrhard, 2022) El Boloye porta un látigo al igual que varios tecuanes en Guerrero y otras partes del país. Fotos:(www.omnia.ie y www.senufo-art.com).

53. Imagen 53: Traje de Nañigo procedente de Cuba de influencia Abakua de Nigeria con manchas de leopardo en un museo de America de Madrid España. (YouTube https://www.youtube.com/watch?v=Upy4RbmNcbY).
54. Imagen 54: Existen trajes de Nañigo en Cuba que aún mantienen las manchas de leopardo idénticas a los trajes de jaguar de Guerrero de la Foto: (https://www.youtube.com/watch?v=LBNXTxwUAMM).
55. Imagen 55: Trajes de los homes panthere (hombres leopardo) del pueblo Krou de Niamboua en el distrito de Zoukougbeu África occidental. Foto web
56. Imagen 56: Los pueblos Bembe del Congo usaban disfraces de leopardo para cazar monos en la imagen se ve un traje con un patrón de manchas de anillos concéntricos y otro con moteado negro. Foto: (Van Bockhaven, 2013).
57. Imagen 57: Traje de los hombres leopardo del Congo llama la atención la cuerda de la cintura. Foto: (Van Bockhaven, 2013).
58. Imagen 58: Hombre jaguar de la comunidad de Apango Guerrero presentando ofrenda de aves a las cruces. Foto: (Facebook Víctor Cabrera)
59. Imagen 59: Pintura sobre el origen del mito del jaguar del artista Javier Téllez denominado "Tepeyollotl". Foto: (Facebook Javier Téllez).
60. Imagen 60: Fotografía de un poblador de Zitlala con su máscara de Tecuan Foto: (Fernando Soto, 1993).
61. Imagen 61: Hombre- Tecuan de Acatlán con las varas de flores de tomoxochitl que entregara para formalizar la relación con la novia. Foto: (Rodzila 2021).
62. Imagen 62: Pelea de hombres jaguares o tecuan de Acatlán Guerrero "Una gota de sangre por una gota de lluvia" Foto: (Rodzila).
63. Imagen 63: Olmeca supuestamente cópula con una hembra de Jaguar, pintura en las cuevas de Oxtotitlán de Acatlán Guerrero. Foto: (Dibujo de David Grove).
64. Imagen 64: Cihua tecuani (mujer jaguar) Foto:(Franyelí García 2021).
65. Imagen 65: El jaguar y su relación con el ciclo agrícola del maíz trajes de tecuan de diferentes comunidades, Zitlala, Chilapa, Acatlán, Chilpancingo, pintura de Griselda Romero. Foto: (Facebook: Gris Romero).
66. Imagen 66: Pintura de Griselda Romero sobre las tradiciones de días de muertos y los tecuanes de Guerrero. Foto: (Facebook: Gris Romero).
67. Imagen 67: Pelea de tecuanes en Zitlala Foto: (Fernando Soto, 1993).
68. Imagen 68: Hombre jaguar de Acatlán cargando a su hija durante un ritual de petición de lluvias. Foto: (Facebook Monyer).
69. Imagen 69: Diversas imágenes de las obras de Javier Téllez donde aparece el hombre-jaguar. Foto: (Facebook Javier Tellez).
70. Imagen 70: Pintura sobre los 43 jóvenes de Ayotzinapa del Artista José Luis Correa pintado en la comunidad de Zitlala. Foto: (Facebook José Luis Correa).
71. Imagen 71: Grabado "Corazón de Jaguar" basado en las tradiciones de Apango del Artista Javier Lara. Foto: (Facebook Javier Lara).
72. Imagen 72: Mural en proceso del Artista Rodzila donde se ve un hombre jaguar de Acatlán venerando la cruz 2021. Foto: (Facebook Rodzila).
73. Imagen 73: Mural de Ernesto Carbajal (Cloro al óleo) inspirado en la máscara que uso el maestro de Arte Jaime Tomatzin Tehuitzin en tantas peleas. Foto: (Facebook Ernesto Carbajal).
74. Imagen 74: Arte y ritual africanos y de Guerrero sobre el toro del petate, Grafiti de Ernesto Carbajal. Collage: (Amaury Velázquez).

75. Imagen 75: Mural de Ernesto Carbajal sobre las tradiciones de Ometepec donde aparece el tigre enfrentando al toro del petate. Foto: (Facebook Ernesto Carbajal).
76. Imagen 76: Toro de petate en Azoyú. Foto: (Facebook)
77. Imagen 77: Mural de Baltazar Castellano Melo y Olga Manzano sobre la cultura Afrodescendiente en Guerrero. Museo de las culturas populares. Foto: (Amaury Velázquez).
78. Imagen 78: Pintura donde aparece el toro de petate cruzando migrantes de Baltazar Castellano Melo perteneciente a la serie "la muerte de las culturas". Foto: (Facebook Baltazar Castellano).
79. Imagen 79: Xilografía "Mancuerna" (poder es querer cambiar) de Baltazar Castellano Melo. Foto: (Facebook: Baltazar Castellano Melo, 2023).
80. Imagen 80: Pintura sobre el Toro de Petate de Ayde Ródríguez. Foto: (Facebook Aydee Rodríguez).
81. Imagen 81: Pintura sobre las tradiciones del Toro del petate de Ayde Rodríguez. Foto: (Facebook Ayde Rodríguez
82. Imagen 82: Fiesta de la vaquilla en España. Foto: (Quadratin).
83. Imagen 83: Recorrido del toro del petate junto con otros personajes. Foto: (Facebook).
84. Imagen 84: Enfrentamiento del tigre con el Toro en Azoyú Guerrero. Foto: (Facebook).
85. Imagen 85: Postal proveniente de la Republique de la Cote de Ivory con la fotografía de la danza del Leopardo enfrentando a un búfalo en un rito de iniciación Senufo. ´Foto: (www.Omnia.ie).
86. Imagen 86: Mural del Artista Urbano José Luis Correa sobre el Toro del petate de Azoyú montado por un hombre jaguar. Foto: (Facebook José Luis Correa).
87. Imagen 87: Estructura del toro del petate frente a un mural. Foto: (Facebook Azoyú)
88. Imagen 88: Grafiti sobre el toro del petate y el jaguar de Azoyú del artista Monyer. Foto: (Facebook Monyer).
89. Imagen 89: Grafiti de un toro del petate afuera de un mercado de la Costa Chica de Guerrero. Foto: (Facebook).
90. Imagen 90: El registro más antiguo de un culto institucionalizado al toro está en Çatalhöyük en Anatolia Foto web.

91. Imagen 91: iconografía de leopardos enfrentados en Çatalhöyük. Foto: web.

92. Imagen 92: Santiago dibujo de un toro del petate en una página de un libro del artista---. Foto: (Facebook)

93. Imagen 93: Grafiti de un toro recorriendo las calles del artista Monyer. Foto: (Facebook Monyer).

94. Imagen 94: Esquema de los cortes de la repartición de la carne del toro en el libro: Talensi animal sacrifice and its archaeological implications" Foto: (Timothy Insoll).

95. Imagen 95: El Leopardo "Nufori" enfrentando al Bufalo "Komo" en el pueblo Senufo de Costa de Marfil. Imágenes tomadas del libro African Ceremonies. Foto: (Beckwith, y Fisher, 2002).

96. Imagen 96: Homenaje por el aniversario del natalicio de Ruben Figueroa. Archivo/Facebook Héctor Vicario Castrejón

97. Imagen 97: "Exigen al congreso local la destitución de Aída melina por homenaje a Figueroa" Fotos: Oscar Guerrero Cromática agencia fotográfica y multimedia 2025 https://www.facebook.com/photo/?fbid=1561713885404202&set=pcb.156171529540406122

98. Imagen 98: Ilustración por Art. M. Amapola Periodismo https://amapolaperiodismo.com/2025/11/25/memoria-y-justicia-la-rebeldia-vive/

99. Imagen 99: Colectivos culturales y genocida, cacique y violador" Rubén Figueroa, exgobernador responsable de la desaparición, asesinato y represión de miles de personas durante la llamada "Guerra Sucia" en la entidad. (desinformémonos 2025) https://buff.ly/YoKoGXeorganizaciones sociales protestaron frente al Congreso de Chilpancingo y en el Palacio de Cultura de Guerrero para exigir la destitución de la titular Aída Melina Martínez Rebolledo, por el homenaje "al

100. Imagen 100: Mural hecho en el monumento a los caídos del 68 por los artistas durante las protestas. foto: Ángel Carlos Sánchez 30 de diciembre de 2025.https://www.facebook.com/photo/?fbid=10163674829693728&set=pcb.1016367483041872 8

101. Imagen 101: Stickers pegados en las paredes del parque Figueroa renombrado "Lucio Cabañas" por las protestas y luego "Parque Morelos" por los vecinos. Foto: Ángel Carlos Sánchez 30 de diciembre de 2025 https://www.facebook.com/photo/?fbid=10163674057953728&set=pcb.10163674058508728

Tabla 1: Prácticas etnoestéticas donde aparece el hombre jaguar en el Estado de Guerrero.

Tabla 2: Imaginarios donde aparece un hombre felino (jaguar, leopardo, lince, tigre) en las culturas en contacto en el Estado de Guerrero. Elaboración Amaury Velazquez