

# La redefinición del imaginario sobre la indigenidad como acto político de resistencia.

ROZENN LE MUR (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO)

## Resumen

*Para conmemorar el Día Internacional de los Pueblos Indígenas y el Año internacional de las Lenguas Indígenas, en agosto del 2019, Jóvenes Indígenas Urbanos, Raíces del Verso y el Colectivo Nahuales organizaron la pinta del mural comunitario *Y que nadie borre nuestras huellas* en la ciudad de Guadalajara, Jalisco. Se propusieron colaborar para visibilizar la presencia de los jóvenes indígenas en la ciudad, usando el espacio público para reconfigurar y reapropiarse del imaginario sobre indigenidad, en lo que denominaron un “acto político de resistencia.” En esta investigación, nos proponemos reflexionar sobre el muralismo comunitario como herramienta para dialogar y reconfigurar imaginarios, donde lo político es un eje fundamental. Nos preguntaremos: ¿De qué forma se usa una propuesta artística como este mural para abrir un debate sobre interculturalidad, discriminación e identidad indígena en la ciudad? Y ¿de qué forma el mural comunitario *Y que nadie borre nuestras huellas*, como producción discursiva, es un acto de resistencia?*

**Palabras claves:** Muralismo comunitario; imaginario; indigenidad; interculturalidad; análisis del discurso.

## Introducción

En 2019, la autora mixe Yásnara Elena Aguilar comentaba en una entrevista en *El País*: “Pocas veces se nos ve [a los indígenas] como agentes políticos. Somos usados como una reserva folclórica que justifica cultural y espiritualmente al Estado mexicano” (Ferri). Aguilar propone una crítica al discurso oficial del gobierno mexicano que celebra el pluralismo cultural del país mientras deja de lado las cuestiones económicas y sociopolíticas fundamentales que afecta a las comunidades indígenas. La entrevistada argumenta que se representa a los pueblos indígenas como una de las mayores riquezas de México, que se usa sus costumbres y artesanías como atractivo turístico, sin que sean consultados ni tomados en consideración políticamente y, por lo tanto, sin que esta exaltación de su cultura se traduzca en derechos.

Esta misma preocupación fue el punto de partida de la JIU (Jóvenes Indígenas Urbanos) para iniciar la propuesta de la realización del

mural comunitario *Y que nadie borre nuestras huellas* en la ciudad de Guadalajara, en el marco del Día Internacional de los Pueblos Indígenas y del Año internacional de las Lenguas Indígenas en 2019. Trabajaron en colaboración con otras asociaciones: Raíces del Verso y el Colectivo Nahuales, y organizaron juntos los talleres y la pinta de este mural.

Así, propusieron visibilizar la presencia de los jóvenes indígenas en la ciudad, usando el espacio público para reapropiarse del imaginario sobre indigenidad, en lo que denominaron un “acto político de resistencia.” Al plasmar un conjunto de elementos iconográficos que diseñaron en grupo, elaboraron un soporte que les permitió plantear problemáticas ligadas a la falta de derechos sociales de las comunidades indígenas en la ciudad, a su invisibilización, a problemas de discriminación y a conflictos identitarios frente a los discursos hegemónicos estereotipantes sobre la indigenidad.

La tradición muralista en México, desde el muralismo clásico del principio del siglo pasado hasta las propuestas comunitarias de Tepito

Arte Acá o del Taller de Investigación Plástica, ha demostrado que el compromiso político ha sido un componente importante de las distintas propuestas de arte mural mexicano. En cuanto al aspecto comunitario, el muralismo comenzó a generar desde los años sesenta acciones directas en el espacio urbano, resignificando y replanteando un arte social construido desde la gente, con la gente y para la gente. Se empezaron a definir como “herramientas de construcción social y de resistencia” a partir de la ocupación de espacios urbanos planteados desde el arte público, con todas las connotaciones políticas y sociales que esto conlleva dentro de un territorio específico. Aquí, lo social se entiende como una “comunidad de ciudadanos,” según lo que plantea Fernando Calderón (261), enfatizando cada palabra y lo que implica. Por un lado, la comunidad: es decir, el lazo social, la solidaridad, el proyecto común y por el otro, la ciudadanía: la participación activa y la concientización de los derechos políticos.

Además, como obras públicas, los murales se vuelven experiencias didácticas, pedagógicas y hasta subversivas, y, por lo tanto, inevitablemente se instalan en el imaginario social del entorno (Castellanos 152). Asimismo, al ser una práctica de la didáctica social, el muralismo se puede entender como una tecnología: un conjunto de recursos empleados para la concientización social, una apropiación de una práctica histórica, de sus procedimientos y de sus connotaciones para abrir un diálogo.

En esta investigación, nos proponemos reflexionar sobre el muralismo comunitario como herramienta para dialogar y reconfigurar imaginarios, donde lo político es un eje fundamental. Nos planteamos las siguientes preguntas: ¿De qué forma se usa una propuesta artística como este mural para abrir un debate sobre interculturalidad, discriminación e identidad indígena en la ciudad? Y ¿de qué forma el mural comunitario *Y que nadie borre nuestras huellas*, como producción discursiva, es un *acto de resistencia*?

### En cuanto a la metodología

Para analizar este mural comunitario, lo definiremos como una producción discursiva.

Partiremos de la idea de que el discurso es una concepción del lenguaje, según la línea teórica de Mikhail Bajtín, que resalta el aspecto dialógico de los discursos.

El discurso es un fenómeno social, y como tal, se produce en un contexto social. El estudio de este contexto (aspectos económicos, políticos, sociales) hace parte del análisis del discurso. Así, el discurso es una práctica social determinada por estructuras sociales, por órdenes del discurso (que es un conjunto de convenciones). Por lo tanto, tienen un efecto sobre las estructuras sociales y al mismo tiempo están determinadas por ellas. De esta forma, pueden contribuir a una continuidad social o a su cambio, que es precisamente lo que se propuso con el mural *Y que nadie borre nuestras huellas* y que proponemos examinar en este trabajo.

De forma más específica, aplicaremos los preceptos del Análisis Crítico del Discurso (ACD), que integra a la vez nociones estructuralistas y constructivistas, y permite trascender la oposición entre el determinismo social y el socio-constructivismo. Desde este planteamiento, las estructuras sociales determinan y también son transformadas por las prácticas discursivas. [1] Entonces, el análisis consistirá en estudiar qué tanto el discurso, en este caso el mural comunitario, puede contribuir a cuestionar y desafiar el orden social y a construir un imaginario diferente para referirse a las comunidades indígenas en el espacio urbano.

Generalmente, las diferentes corrientes de análisis del discurso no proponen una metodología fija; lo que se entiende por el hecho de que estas corrientes parten de conceptos y disciplinas que pueden variar y, sobre todo, que sus propósitos pueden ser diferentes. Además, la metodología se adapta al material discursivo en el cual se centra el análisis. El objetivo de esta investigación fue delinear una propuesta de análisis de discurso que se enlaza con la antropología, es decir, que esté constantemente preocupada por la dimensión social de los procesos semióticos, por los cuales los significados y los textos son construidos y reconstruidos.

Un mural no se puede estudiar solo. Como lo señala Dominique Maingueneau, “el análisis del discurso supone la consideración conjunta

de varios textos, dado que la organización interna del texto aislado no puede remitir sino a sí misma (estructura cerrada) o a la lengua (estructura infinita, reiteración de los mismos procesos)” (19). Por lo tanto, una parte esencial de la metodología consiste en apoyarse en varias entrevistas a los participantes, que ayudarán a reconocer los aspectos contextuales relevantes al análisis del mural.

El contexto se considera como la estructura de aquellas propiedades de la situación social que son relevantes para la producción y la comprensión del discurso. Consiste en categorías tales como la definición global de la situación, su espacio y tiempo; las acciones en curso (incluyendo los discursos y sus géneros); los participantes en roles variados, comunicativos, sociales o institucionales; al igual que sus representaciones mentales: objetivos, conocimientos, opiniones, actitudes e ideologías (Van Dijk, “Análisis crítico del discurso” 27).

El análisis que realizamos presenta la siguiente estructura: en un primer momento, describiremos el mural, sus elementos iconográficos, y el proceso con el cual fue realizado. A continuación, reflexionaremos sobre esta producción discursiva siguiendo tres ejes: el espacio urbano y público como lugar de tensión social, el muralismo como herramienta de disidencia política, y el componente didáctico del muralismo y la forma con la cual abre un debate sobre interculturalidad.

### Descripción del mural

El proceso empezó cuando la JIU (la asociación de Jóvenes Indígenas Urbanos en

la zona metropolitana de Guadalajara) contactó a otras organizaciones, Raíces del verso y el Colectivo Nahuales, para trabajar juntos en el proyecto. En un segundo momento, la JIU invitó a los indígenas urbanos de la Zona Metropolitana de Guadalajara a participar en un taller en el cual dialogaron acerca de su identidad indígena en la ciudad, y en el que se evidenciaron experiencias y sentires compartidos. Los participantes hablaron de lo que experimentaban al llegar a la ciudad, los conflictos identitarios que pueden atravesar, y las situaciones de discriminación que desafortunadamente son muy comunes. A partir de ahí, diseñaron juntos el boceto del mural.

En este sentido, la realización del mural tiene rasgos de muralismo comunitario, pero también de muralismo colectivo. Según las definiciones de Polo Castellanos, en el muralismo comunitario, “la comunidad interviene en el proceso de construcción de la obra de muchas maneras, pero no interviene directamente en el diseño al carecer de los elementos y herramientas plásticas necesarias para la elaboración de un mural; en pocas palabras, la comunidad ayuda a pintar la obra sobre un diseño ya elaborado” (148). En cuanto al muralismo colectivo: “Aquí se trata de buscar el empoderamiento de quienes toman el laboratorio y pintan el mural a partir de un diálogo permanente, desde la humildad en el reconocimiento del otro y su autopertenencia a la diversidad: todas las voces deben ser escuchadas y respetadas, y todas las voces deben hacerse escuchar” (Castellanos 150).

A nivel de la iconografía, lo que predomina en el mural es un corazón formado por una mazorca de maíz. Este elemento está fuertemente



ilustración 1. Fotografía del taller de diseño del mural. (Facebook JIU)

relacionado con la identidad indígena del pueblo mexicano, y muestra que el corazón de los pueblos indígenas está conectado con los frutos de la tierra mexicana. A su vez, según Ana García (miembro de la JIU), representa la unificación e igualdad “en un solo latido, el del pueblo mexicano.” Nos habla del propósito dialógico del mural, inscribiéndose en una perspectiva intercultural: no solamente está dirigido a un público indígena, pero a la sociedad en general, sin descartar a nadie.

Enfoquémonos en este aspecto clave: los idiomas indígenas, el “aire” y la interculturalidad existente en la ZMG están plasmados a través de doce glifos que brotan de la mazorca. En cada uno de ellos, jóvenes indígenas de diferentes culturas escribieron “Y que nadie borre nuestras huellas” en su lengua materna. Las lenguas que se incluyen son: ch’ol, nawatl, purepecha, mixe, mixteco, tzotsil, cora, totonaco, wixarika, zapoteco, otomi y mazahua. Además, estas “huellas” son plasmadas de forma literal, con las



Ilustración 2. El mural “Y que nadie borre nuestras huellas” (Fotografía propia)

El corazón está envuelto en hojas de maíz azules, las mismas que al llegar al suelo se separan en raíces que representan las venas y las arterias del corazón. Estas raíces representan la conexión que los indígenas tienen con su tierra. De hecho, toda la conceptualización del mural y de su iconografía está articulada a partir de una mirada metafórica de la naturaleza y de sus elementos. Como lo explica Ulises Machuca (del colectivo Raíces del verso, encargado de la pinta del mural):

“El mural está compuesto por cuatro elementos. *Tierra*; quien se encuentra por debajo cobijado de raíces las cuales se extienden con el término de unas manos, en representación de unidad. Estos mismos conectan al maíz quien mediante su cabello abraza al segundo elemento *Aire*, representado con las voces naturales de los pueblos de México. A los extremos dos manos: a la Derecha el *Agua* quien purifica la lengua y la justicia a la izquierda el *Fuego* muestra de honor, valentía y pasión de los pueblos indígenas.

marcas de las manos de todos los participantes del proyecto, destacando su protagonismo como comunidad en la realización del mural.



Insertar ilustración 3. Ejemplo de glifos en mixe y tzotsil (Fotografía propia)

## I. El espacio urbano como lugar de tensión social

### 1. La invisibilización de los indígenas en la ciudad

El censo del INEGI de 2010 reporta la presencia de 51702 indígenas en el estado

de Jalisco. De esta población, casi la mitad vive en la Zona Metropolitana de Guadalajara (25215 personas) [2]. Además, es probable que esta población esté subrepresentada en las encuestas, de un lado, por el uso exclusivo del criterio lingüístico como contundente para determinar la pertenencia a un grupo indígena (Chávez 12) y, del otro, por el hecho de que puedan decidir no presentarse como indígenas para evitar actos de discriminación.

Claramente, las ciudades mexicanas se están convirtiendo en escenarios de diversidad étnica y por lo tanto cultural. Sin embargo, aún si la proporción de indígenas que viven en la ciudad es alta, en general, no se imagina a los indígenas en las grandes ciudades. No se reconoce esta diversidad étnica en contextos urbanos, debido a la manera en la cual se ha conceptualizado a los indígenas en México desde la Colonia y que todavía persiste en la sociedad contemporánea. La construcción del imaginario sobre los pueblos indígenas, para la sociedad mayoritaria y sobre todo en el ámbito urbano, les ubica en el campo. Aunque la presencia de los pueblos indígenas en la ciudad es obvia, se considera que no es un espacio que les pertenezca, y que su presencia en la urbe solo se debe a propósitos temporales (venta de artesanía, servicio doméstico, necesidad de ir al hospital, etc.).

Por lo tanto, difícilmente se puede afirmar que se ha llegado al reconocimiento de la población indígena en las ciudades, sea por parte de las autoridades públicas o también de la sociedad en general (Chávez 12).

La propuesta del mural *Y que nadie borre nuestras huellas* es que, para lograr tal reconocimiento, y a su vez derivar en un “reconocimiento jurídico y transversal de la diferencia cultural, una redistribución de recursos, un empoderamiento de los sujetos diferenciados y finalmente una gestión de los propios involucrados” (Dietz y Mateos 123), lo primero es enfrentar la invisibilización de los indígenas en la ciudad. Los participantes del proyecto, al manifestar su presencia en este espacio plasmando una pintura mural tan imponente, replican contra la delimitación de espacios exclusivos y marca de distancias entre indígenas/no-indígenas, los de arriba/los de abajo, los de la ciudad/los del campo. Rechazan

esta “ubicación diferenciada en el espacio urbano,” cuestionando esta “jerarquización de los espacios” (Silva Téllez, *La ciudad* 108).

## 2. La rearticulación de la tradición

De la misma forma que se considera al indígena en un espacio rural, se lo considera en el pasado. Esta dicotomía ha sido, hasta la fecha, la manera más común de pensar la historia y la diferencia étnica. Se piensan las tradiciones indígenas como fenómenos estáticos, fijadas alrededor de componentes folklóricos. Los festivales sobre culturas indígenas se celebran de manera casi automática, haciendo referencia a su vestimenta tradicional, a su artesanía, a sus bailes, etc.

Los colectivos involucrados en la realización de *Y que nadie borre nuestras huellas* querían proponer esta vez algo diferente, para subrayar que es necesario modificar nuestros marcos de entendimiento sobre los grupos étnicos y la diversidad cultural. Querían desafiar la mirada hacia los indígenas, el perfil exclusivamente folclórico que se les atribuye de forma rígida en los diferentes eventos sobre culturas indígenas.

Al realizar un mural para hablar de su cultura y de sus derechos, su trabajo se vincula obviamente con la tradición muralista clásica mexicana, con el muralismo comunitario más reciente, pero también con el graffiti, la cultura juvenil y las connotaciones alternativas que conlleva. De esta manera, demuestran que son parte de la sociedad moderna actual, sin que los procesos de modernización sean sinónimos de pérdida cultural. Así, incitan a los paseantes a pensar las culturas indígenas desde nociones más dinámicas, no tan apegadas a miradas esencialistas. En términos de George Yúdice, proponen una “rearticulación de la tradición” (100).

Sin embargo, es interesante notar que esta visión de la modernidad contrasta con el muralismo postrevolucionario. No es la modernidad mecánica y la admiración por el progreso tecnológico y la ciencia de Diego Rivero o David Alfaro Siqueiros. Vemos más bien una modernidad sustentable, donde lo que se repite es la representación de elementos naturales y la sinergia del hombre con la naturaleza. Muestran

así que la inclusión en la sociedad urbana, moderna, no implica un rechazo a los elementos más importantes de su cosmovisión. Sus formas de vida y su pensamiento están relacionados directamente con la naturaleza, que es un aspecto trascendental de su identidad. Como lo plantea Estela Mayo:

Aunque en la ciudad no estamos sembrando, no estamos yendo a las milpas, no estamos cosechando y no estamos haciendo las cosas como lo haríamos en nuestros lugares de origen, estos elementos de la naturaleza nos siguen marcando. Quieras o no, a pesar de estar aquí, incluso a pesar de haber nacido aquí, siempre nos identificamos con estos elementos. Es nuestra conexión con la comunidad de origen.

Con este mural urbano, declaran que forman parte de la ciudad, de forma pluricultural, sin tener que descartar los elementos culturales más importantes de su identidad como indígenas.

Además, este discurso sobre la naturaleza no sólo adopta “formas modernas” al plasmarse en un formato innovador desde una iniciativa indígena, también tiene resonancias significativas en el contexto del mundo actual, definiéndose como parte de una presente cultura ecológica y una conciencia ambientalista (Sánchez Parga 142). Les permite, de forma estratégica, encontrar aliados, unirse con otros grupos que comparten los mismos objetivos, para que sus reivindicaciones tengan más alcance.

### 3. El espacio público para reconfigurar y redefinir los imaginarios

Un componente central del muralismo, desde la época posrevolucionaria y a través de sus diferentes manifestaciones desde entonces, es su componente público. En una sociedad donde se denota claramente una tendencia a la privatización y a la burocratización en el contexto de transformación y crisis del Estado, destaca la importancia de repensar lo público (Ramírez Kuri 101).

Primero, es necesario indicar que, si lo estatal

es público, lo público no necesariamente es estatal. En este caso, los jóvenes indígenas que realizaron el mural, lo hicieron desde su propia iniciativa, sin responder a ningún proyecto gubernamental. Aunque solicitaron apoyos económicos a diferentes instituciones para poder llevarlo a cabo (por ejemplo, la Comisión Estatal Indígena, la Secretaría de Cultura, entre otros), los aportes brindados consistieron sobre todo en materiales y algunos viáticos. Este financiamiento mínimo no implicó ninguna participación o condición de parte gubernamental en cuanto al proceso de decisión sobre la organización de talleres, la temática o la iconografía del mural.

Asimismo, se apegaron al aspecto *popular* de la comprensión de lo público. Su visión corresponde a la definición propuesta por Polo Castellanos: “un espacio que pertenece a la gente que lo habita y lo circula, donde se ubican los sentidos de identidad y pertenencia de los pueblos, la memoria y hasta las tradiciones” (147). Así, el objetivo era evadir los canales burocráticos para poder expresarse sin lineamientos preestablecidos y sin necesidad de recursos que permitan el *acceso* al discurso. No había distancia entre artista y espectador. Es más, cualquiera podía participar en la elaboración del mural. De la misma forma, se distinguen del ámbito académico, donde se acostumbra hablar *del* indígena, o *sobre el* indígena, o donde se *deja hablar al* indígena. En contraste, los participantes elaboraron un discurso sobre la indigenidad desde su propia experiencia, y literalmente, desde sus propios idiomas.

El lugar donde se encuentra pintado el mural también es importante, está cercano al cruce de dos avenidas centrales de Guadalajara (Federalismo y Juárez), en el corazón de la ciudad. A una cuadra se encuentra el Parque Revolución, un punto de encuentro para muchos jóvenes y personas que trabajan por la zona, por lo que es evidente que se buscaba una exposición masiva del mural entre la población de la ciudad.

De esta forma, los jóvenes indígenas participantes del proyecto se apropiaron de la ciudad, entendida como un espacio de representación y expresiones de tensiones

sociales, culturales y políticas. El mural se inserta en el flujo de discursos e imaginarios que contribuyen a definir el espacio urbano, material y simbólicamente (Sandoval). Usan el espacio público para reconfigurar, redefinir y reapropiarse de la imagen de los indígenas.

Su meta consistió en partir de la experiencia diaria, para, como lo expresa Keane, “transformar los códigos predominantes de la vida cotidiana” (58). Desde la convivencia local en la ciudad, empezar a transformar las formas de relación, la manera de concebir e interactuar con el otro.

Aparte, demostraron su creatividad vinculando su trabajo con estrategias del campo de la comunicación. Extendieron su visibilización de diferentes formas: por ejemplo, realizando numerosas entrevistas para diferentes periódicos y asegurando su presencia en las redes sociales. Así, su entendimiento del espacio público se entiende desde el movimiento y el cambio continuo, acentuando el carácter interactivo del mural, de un lado; y del otro, sus propias capacidades como jóvenes indígenas urbanos para elaborar un discurso innovador y dinámico y aprovechar las nuevas tecnologías para extender su visibilización.

## II. El muralismo como herramienta de disidencia política

### 1. Ciudadanía étnica e intermediación cultural

La elección del ámbito público para realizar el mural comunitario es una parte central de su proceso de elaboración y de su significación. Es un escenario crucial para comprender como tiene lugar en la práctica este vital entrecruzamiento de lo cultural y lo político.

Es decir, el espacio público, entendido como espacio político y como lugar donde se expresan nuevas realidades urbanas, actúa como medio de acceso a la ciudadanía, como mecanismo redistributivo, de integración social y de articulación espacial (Ramírez Kuri 98).

La ciudadanía se define en relación a la aplicación de obligaciones y el goce de los derechos que se define en las constituciones de los Estados nacionales. Un ciudadano es un sujeto de derechos, que conoce dichos derechos

y que tiene la posibilidad y la capacidad de defenderlos (Olvera 35).

De manera más específica, en relación al caso que nos interesa, Guillermo de la Peña habla de ciudadanía étnica, para referirse a la exigencia de derechos por parte de las comunidades indígenas. Afirma que

Podemos clasificar las demandas de la ciudadanía étnica en cuatro grandes apartados: (1) la visibilidad digna, (2) el fortalecimiento y la reproducción de las expresiones culturales, (3) el desarrollo sustentable conforme a los valores propios, (4) la autoridad y la representación política diferenciada. (12)

Para dicho autor, al ejercer su ciudadanía étnica, los miembros de las comunidades indígenas funcionan como intermediarios culturales y políticos. Construyen su indigenidad como elemento de resistencia, respondiendo de manera crítica a discursos oficiales referentes a los indígenas en México.

Los colectivos que trabajaron de manera comunitaria en la realización del mural *Y que nadie borre nuestras huellas* corresponden directamente a esta definición de Guillermo de la Peña de intermediarios culturales y ciudadanos étnicos, al proponer una reflexión sobre la manera con la cual son representados los indígenas desde la exigencia de derechos constitucionales. Ana García lo explicaba así en una entrevista individual:

Lo que exigimos es, principalmente, el permitirnos hacer parte de la ciudad. Pareciera que no tenemos este derecho como indígenas. Pareciera que nosotros no tenemos por qué visibilizarnos en la ciudad porque da mala imagen. Principalmente esto, el derecho a la ciudad y también el derecho de hablar de interculturalidad y de derechos en la educación, en la salud, en la economía ... y el derecho a nuestra identidad. Que supuestamente, todos estos derechos están escritos, firmados, en varios convenios ... pero en nuestra realidad, siguen siendo ausentes. Exigimos hablar de este tema, desde una postura más consciente, más reflexiva,

una interculturalidad real.

García recalca que, si bien estos derechos están reconocidos jurídicamente en México, y son garantizados por la Constitución, no existen los mecanismos para permitir su aplicabilidad en la práctica social.

De hecho, como lo subraya Alberto Olvera, no sólo no se cumplen ni se aplican, sino que, incluso, no siempre son exigidos por los ciudadanos (45). Generalmente, los derechos sociales que son plasmados en la Constitución acostumbra ser ejercidos por aquellos sectores de la población que tienen la capacidad organizativa y política para hacerlos valer. Como estos sectores son sumamente reducidos, la mayoría de la población termina careciendo de ciudadanía social (Olvera 46). Considerando este aspecto en los talleres que organizaron de forma comunitaria, uno de los objetivos principales al realizar el mural fue definirse como ciudadanos realizando una lucha por el reconocimiento de sus derechos; y antes de esto, empezar con una lucha por el reconocimiento de su misma *presencia*. Los participantes quisieron generar espacios de ciudadanía activa, incitando tanto a las instituciones como a todos los paseantes, desde la calle, a cuestionarse sobre el ambiente en el cual quieren convivir.

En el proceso, adquirieron un rol de traductores culturales. Aprendieron las reglas de colaboración de diferentes espacios, y a presentarse como ciudadanos aptos a tomar acciones e iniciativas, a reconocer los intentos de apropiación de sus proyectos, etc.

Si bien la propuesta se llevó a cabo desde un afán de solidaridad, aún así los participantes tenían conciencia de las luchas de poder y de las necesarias estrategias discursivas implicadas. En este sentido, se puede definir el mural como un acto político: no desde espacios institucionales claramente delimitados, pero desde el espacio público urbano como la calle.

## 2. Lucha por la primacía icónica

Históricamente, la iconografía sobre las comunidades indígenas mexicanas ha sido un correlato de la dominación que las instituciones públicas y privadas han ejercido para justificar

sus medidas y asentar su poder político y económico. Las imágenes han tenido una participación determinante en la construcción de discursos identitarios referentes a la indigenidad y han estado vinculadas al reforzamiento de ideologías y a las luchas por la hegemonía.

Estas representaciones hegemónicas de la indigenidad suelen elaborarse a partir de estereotipos fundamentados en los aspectos folklóricos de las culturas indígenas. Lo que se expone son las artesanías, las vestimentas, las fotografías estetizadas de los rostros arrugados de la sabiduría ancestral, como “riqueza nacional,” como patrimonio de todos los mexicanos. Es una mirada romántica completamente desvinculada de las problemáticas económicas y sociales de estas comunidades; se trata de una visión esencialista de la cultura, diseñada para impulsar el turismo y la venta de diversos productos, que excluyen de su imaginario la hibridez, la diversidad y el dinamismo de las culturas. Dicha visión les permite expresarse solamente dentro de un marco rígido y controlado por las élites. Constituye una imagen de la diferencia que habla más de quienes la construyen que de los representados. Es una imagen que se puede consumir.

A partir de la exaltación superficial de algunos elementos culturales articulados con estereotipos –por ejemplo, de ignorancia o vulnerabilidad– se justifica una política que impide que se respeten los derechos constitucionales de los indígenas. En este sentido, se reproducen dinámicas colonialistas: un “colonialismo interno” donde no solamente se permite la persistencia de relaciones desiguales y asimétricas entre indígenas y no-indígenas, pero donde incluso se ejerce un control sobre la forma en la cual se nombra y se muestra el *Otro*. Los espacios oficiales de representación, como los museos, por ejemplo, han cimentado el imaginario de la sociedad sobre la indigenidad. En un ejercicio de “reflexión narcisista” y de “adoctrinamiento político y cultural” se procede a una selección de imágenes simplificadoras. No representa solamente una práctica simbólica, también es una práctica política (Pazos 34).

El mural *Y que nadie borre nuestras huellas* se pensó en respuesta a esta tendencia de hablar en nombre de los indígenas, y a la dificultad para

imaginarlos como pueblos contemporáneos, urbanos, ciudadanos.

Estamos resistiendo en la ciudad. Porque no ven la ciudad como un espacio para indígenas, y queríamos demostrar que estamos presentes, en constante interacción con la ciudad. Esta es la resistencia: que nos quieras ver o no en la ciudad, pues nosotros nos plantamos en un mural, y que nos veas constantemente en el centro de la ciudad. A lo mejor, posteriormente nos puedes reconocer como parte de este espacio. (Mayo)

Es una resistencia que estos colectivos han emprendido ante la colonialidad de las imágenes, tejiendo las relaciones entre política, cultura e imagen para demostrar el conflicto de los indígenas urbanos frente a las hegemonías (Nahmad Rodríguez 105). El simple hecho de visibilizarse en el escenario público y de introducir referencias nuevas sobre las diferencias étnicas sin que la definición de sí mismos sea impuesta, es ya un acto de resistencia. Los jóvenes indígenas participantes querían demostrar a las instituciones que ‘no solamente sirven para sus presentaciones o eventos,’ sino que son capaces de cuestionar los discursos dominantes.

De esta forma, se enfrentan directamente a la idea de vulnerabilidad con la cual se ha concebido tradicionalmente al indígena en México; idea que promueve acciones desequilibradas y que implica una desigualdad discursiva que no favorece el arreglo político (Corona 18). Las acciones que realizaron para llevar a cabo el mural demuestran que aplicaron diferentes estrategias para cumplir con la visión política que tienen: organizarse para encontrar financiamiento, encontrar aliados que compartan sus convicciones, negociar con instituciones gubernamentales. Reflexionaron, desde lo comunitario, sobre las imágenes con las cuales se sienten identificados. Fue una producción colectiva de contra-imágenes, dirigida hacia la “institucionalidad dominante,” una “lucha entre lo instituido y lo emergente” (Silva Téllez, *El graffiti como parte*). No necesariamente implicó un rechazo de todas las representaciones sobre indigenidad a las cuales

estamos acostumbrados; ciertos elementos fueron apropiados, otros presentados desde un enfoque diferente. El aspecto clave en el proceso fue sobre todo tomar el protagonismo, el imponer su propia definición de quiénes son, asentándose como actores sociales y políticos.

### III. El muralismo para hablar de interculturalidad

#### 1. Educarnos interculturalmente desde un pluralismo agónico

Esta lucha por la primacía icónica hace que el mural sea explícitamente político, al incitar a los espectadores al diálogo y al generar opinión pública. En este sentido, el arte se vuelve una herramienta de construcción política muy poderosa. Es un espacio de interacción, creación y transformación que permite reconfigurar los imaginarios fuera de los parámetros institucionales que pueden ser rígidos, que se elaboran a partir de perspectivas hegemónicas, estándares y estereotipos.

La cuestión de la accesibilidad fue fundamental en la realización del proyecto, porque se plantearon llevarlo a cabo a partir de nociones como la inclusión, el diálogo y la apertura a todos, independientemente de su identidad étnica o condición social. La falta de acceso y de control puede llegar a ser muy notable en las relaciones de poder entre los grupos indígenas y los no-indígenas: empezando (en el caso de México) por la cuestión de la dominación del idioma español, el acceso al conocimiento de diferentes géneros discursivos (el género académico, el género mediático, etc.), o incluso la imposibilidad de acceso *físico* a ciertos espacios (todos los círculos sociales no son igualmente abiertos y accesibles a todos los grupos). En otras palabras, la dominación que se implementa de forma discursiva implica un acceso preferente al discurso, que se toma como base o recurso de poder, comparable a recursos sociales tales como la riqueza, el estatus, el conocimiento y la educación (Van Dijk, *Racismo y análisis críticos* 19).

Al plasmarse en la calle, en el centro de la ciudad, invitando a todos a participar, el mural propone limitar el factor de desigualdad en

la accesibilidad y redefinir las definiciones que hacemos de “nosotros” y de “ellos,” promoviendo lo que Chacón-Cervera y Cuesta-Moreno llaman un “pluralismo agónico” (73). Lo hacen plasmando diferentes voces y diferentes idiomas, sin que tenga un punto final, pensando en su obra como un inicio, una apertura al dialogo para compartir diferentes experiencias y puntos de vista.

Por lo mismo, el campo artístico puede entenderse como un espacio educativo: es una práctica social que genera interpelación en los sujetos e incide en su mirada, al cuestionar sus juicios valorativos. Como lo plantea Torres (55), sería erróneo pensar en las políticas educativas interculturales como un asunto exclusivo de las autoridades educativas o del sistema educativo, además de pensar que deberían ser dirigidas exclusivamente a las poblaciones indígenas. Los retos que impone la interculturalidad implican una redefinición exhaustiva de la relación de todos los ciudadanos y una consecuente transformación de las sociedades contemporáneas. Es necesario reeducar nuestra mirada y repensar nuestras relaciones, a partir de una gestión que involucre a personas de diferentes culturas. Muchos proyectos existentes, en particular en el espacio escolar, han llegado “desde arriba” y siguen circunscritas únicamente a las escuelas que cuentan con población indígena (Durin 64). Con su presencia, los jóvenes indígenas urbanos quieren cambiar esta aproximación a la interculturalidad, educar a la sociedad mayoritaria sobre la realidad de los pueblos indígenas y convertirse en un elemento detonador en la construcción de una ciudadanía más respetuosa de su diversidad.

En esta óptica, en continuidad con el discurso propuesto en la elaboración del mural, los jóvenes de la JIU organizan diferentes tipos de talleres: cursos de lenguas indígenas, de elaboración de artesanías de diferentes regiones, de fotografía, de poesía ... todos desde “su voz y sus conocimientos” (García). Para empezar, se empeñan en ‘desmitificar’ la idea de indigeneidad: romper con el mito que ubica a las comunidades indígenas como una sociedad homogénea, con características similares. Es importante para ellos no reducir las clases a un enfoque folklórico, por lo tanto,

relacionan las enseñanzas sobre técnicas con una comprensión cultural de los contextos. Asimismo, los talleres se articulan con reflexiones sobre los estereotipos que se usan para concebir a los indígenas y con una crítica al racismo estructural que experimentan. Por ejemplo, en los talleres de idiomas, dedican tiempo a reflexionar sobre las connotaciones de términos como “dialectos” en lugar de “idiomas,” demostrando que son vinculados con una comprensión prejuiciosa de las culturas indígenas.

## 2. La identidad indígena en este espacio

Un punto recurrente en las entrevistas llevadas a cabo con los participantes es su trabajo de reflexión en cuanto a su identidad indígena en la ciudad, primero individual y luego colectiva.

Los conflictos identitarios que sienten en el espacio urbano están ligados principalmente a la discriminación casi sistemática que experimentan, pero también a las diversas expectativas a las cuales sienten que tienen que responder (comunidad de origen o familiares, por ejemplo). Identificarse como indígena en la ciudad es un asunto complicado para los jóvenes, y esta cuestión fue en realidad el punto de partida en la realización del mural, desde los talleres iniciales. Los entrevistados explican que “preservar un idioma, vestirse como se vive en los pueblos originarios, querer expresar lo que se piensa desde el modo originario, en la ciudad ... es un acto de valentía” (Machuca) y “el no quitar nuestra identidad estando en la ciudad, el seguir siendo nosotras y nosotros mismos a pesar de la discriminación, a pesar del racismo, a pesar de estas desigualdades, a pesar de que se quieran apropiarse de lo que somos y de lo que estamos haciendo es un acto de resistencia” (García).

Estas reflexiones nos hablan del surgimiento de nuevas identidades que toman posesión y presencia en las ciudades. No existen muchos espacios donde se reflexione sobre estas nuevas identidades de los jóvenes indígenas y que consideren las situaciones muy diversas que viven. Por ejemplo, desde la academia, el indígena de los textos antropológicos casi siempre ha sido un hombre adulto, dirigente,

curandero, artesano. Falta mucho que investigar en relación a lo que experimentan los jóvenes indígenas en cuanto a los procesos de movilidad o migración, con lo que implica de inconsistencia internas y conflictos identitarios y culturales (Castro Pozo 674). Sin embargo, su papel es crucial en la reconfiguración de la familia y la comunidad.

## Conclusión

Al definirse a la vez como práctica contestataria y recurso estético, el mural comunitario *Y que nadie borre nuestras huellas* es un ejemplo de que los límites entre arte, comunicación y política se pueden confundir, es decir proponer nuevos encuentros y cruces entre estética, comunicación y militancia política (López).

Para aproximarnos a la cuestión de la resistencia en el arte mural, subrayamos que, por ser una producción discursiva, este mural comunitario se inscribe en un contexto dado. Como lo plantea Peter Burke, el mural nos habla del “ojo de la época”: de acontecimientos políticos, de tendencias económicas y estructuras sociales, y también de las “historia de las mentalidades” (11). La ciudad juega aquí un rol determinante, clave para la comprensión del discurso que es este mural. Como lo indica Remedi, existe a la vez como realidad material, socialmente construida, que se habita; como un conjunto de estructuras e instituciones que nos preceden y de la que somos producto, y también como una representación imaginaria, una construcción simbólico-discursiva.

Aquí, el “acto de resistencia” consistió simplemente en visibilizarse, nombrarse a sí mismos e insistir en tener voz en este espacio tradicionalmente dominado por discursos ideológicos hegemónicos. Decimos simplemente, no porque sea una tarea fácil, sino porque solamente exigen el ejercicio de derechos básicos, a nivel individual y comunitario. Claramente, la reconfiguración del imaginario colectivo construido por las imágenes pasa necesariamente por el ejercicio del poder, por lo tanto, el espacio público urbano se convierte en un territorio donde confluyen herramientas estratégicas de resistencia (Castellanos 145).

La idea del mural era dirigirse a todos los

ciudadanos. Por un lado, interpelar a la sociedad mayoritaria, concientizar a la población respecto a los conflictos identitarios expuestos por los jóvenes indígenas, mostrar que son ligados a un sistema estructural de discriminación, de racismo y de falta de aplicabilidad de derechos. En este aspecto, el idioma era el hilo director para expresarse al mismo tiempo sobre su identidad y sus derechos, indicando que, si muchos deciden dejar de hablar su idioma materno, es para no ser objeto de la estigmatización social que viven en la ciudad. Se puso hincapié en la falta de reconocimiento de la diversidad étnica en los contextos urbanos, sugiriendo nuevas vías para construir una interculturalidad más efectiva.

Los participantes planearon esta interpelación, o “llamada de atención,” desde principios de solidaridad, pidiendo a los paseantes, indígenas y no-indígenas, que se unieran, que participaran en la pinta del mural, que plasmaran también sus huellas. Crearon así un espacio para generar formas de reconstrucción del tejido social y, aunque sea a una escala local, romper las relaciones asimétricas entre indígenas y no indígenas.

Por otro lado, al realizar el mural, también se propusieron dirigirse a otros indígenas urbanos, hacerles sentir que muchos jóvenes compartían sus experiencias y sus conflictos, y abrir de esta manera un espacio de diálogo comunitario. No se trataba de convencerlos de mantener cierta identidad en la ciudad, sino de manifestarse como comunidad de apoyo, como interlocutores susceptibles de haberse enfrentado a los mismos obstáculos y capaces de entender los conflictos que puedan sentir. La idea era comunicarles que podían definirse como quisieran, sin tener que alinearse con categorías hegemónicas preestablecidas. Es un derecho proclamado en la Declaración de las Naciones Unidas (2013): que la definición de la indigeneidad se reserve a los propios pueblos originarios y que no sea impuesta por otros grupos.

Los colectivos participantes propusieron un espacio para evidenciar que las identidades indígenas son dinámicas, múltiples, que se actualizan constantemente y que se pueden pensar fuera de los marcos esencialistas de autenticidad y pureza impuestos por la sociedad

occidental. No hay “falsos indígenas” o “medio indígenas,” como a menudo se les critica a los jóvenes indígenas urbanos, y no es inevitable tomar decisiones maniqueas en cuanto a quienes son y cómo se presentan. Es un proceso que implica apropiaciones diversas, asimilaciones, rechazos, resignificaciones y estrategias.

Al abrir este espacio de dialogo entre jóvenes indígenas urbanos, los colectivos que pintaron *Y que nadie borre nuestras huellas* conforman lo que Martínez y de la Peña llaman una “comunidad moral,” es decir una comunidad no definida principalmente por su territorialidad, sino por las redes de apoyo (218). De esta forma, proponen un modelo asociativo moderno, acorde con las problemáticas actuales de ciudadanía étnica en la ciudad.

## Notas

[1] Ver Foucault 1971.

[2] 5471 en Guadalajara, 12339 en Zapopán, 1719 en Tonalá, 3175 en San Pedro Tlaquepaque, 476 en el Salto y 2035 en Tlajomulco (INEGI).

## Obras citadas

- Bajtín, Mikhail. “El problema de los géneros discursivos.” *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno editores, 1995, pp.248-294.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, 2005.
- Calderón, Fernando. *La construcción social de los derechos y la cuestión del desarrollo : antología esencial de Fernando Calderón Gutiérrez / Fernando Calderón; prólogo de Alain Touraine*. CLACSO, 2017.
- Castellanos, Polo. “Muralismo y resistencia en el espacio urbano.” *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, vol. 7, no. 1, 2017, pp. 145-153.
- Castro Pozo, Maritza. “Jóvenes e indios en el México contemporáneo.” *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 6, no. 2, 2008, pp. 667-708.
- Chacón-Cervera, Juan Camilo, y Oscar Julián Cuesta-Moreno. “El grafiti como expresión artística que construye lo político: pluralidad de mundos y percepciones. Una mirada en Bogotá.” *Revista Nodo*, vol. 7, no. 14, 2013, pp. 65-76.
- Chávez González, Mónica. “Los dilemas de la interculturalidad en contextos de migración indígena urbana.” *Diversidad. Revista de Estudios Interculturales*, vol. 0, 2012, pp. 11-22.
- Corona Berkin, Sarah. “La vulnerabilidad indígena como obstáculo político.” *REDHES. Revista de derechos humanos y estudios sociales*, vol. 2, no. 3, enero-junio 2010, pp. 13-19.
- De la Peña, Guillermo. “Cultura popular y cultura indígena.” *Culturas indígenas de Jalisco*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2006.
- Dietz, Gunther y Mateos Cortés, Laura. *Interculturalidad y educación intercultural en México: un análisis de los discursos nacionales e internacionales en su impacto en los modelos educativos mexicanos*. SEP, CGEIB, 2011.
- Domínguez Rueda, Fortino. “De-construyendo la visión comunitarista sobre migrantes en Guadalajara. Los zoques de Chiapas.” *Diversidad. Revista de Estudios Interculturales*, vol. 0, octubre 2012, pp. 22-38.
- Durin, Séverine. “¿Una educación indígena intercultural para la ciudad? El departamento de educación indígena en Nuevo León.” *Frontera norte*, vol. 19, No. 38, julio-diciembre 2007, pp. 63-91.
- Ferri, Pablo. “Los pueblos indígenas no somos la raíz de México, somos su negación constante.” *El País*, 9 Sept. 2019, Web. Accesado 10 de febrero 2020.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Gallimard, 1971.
- García, Ana. Entrevista personal. 15 de mayo 2020.
- INEGI. “México – Censo de Población y Vivienda 2010.” Red Nacional de Metadatos, 2010, Web. Accesado 18 de marzo 2020.
- Keane, John. “Transformaciones estructurales de la esfera pública.” *Estudios Sociológicos del Colegio de México*, vol. 15, no. 43, 1997, pp. 47-77.
- López, Matías. “Estrategias de intervención en la ciudad. Espacio público y acción política.” *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, Argentina, 2010.
- Machuca, Ulises Ángel. Entrevista personal. 11 de mayo 2020.
- Maingueneau, Dominique. *Analyse du discours et archive*. Presses Universitaires de Franche-Comté, 1993.
- Martínez Casas, Regina y Guillermo de la Peña. “Migrantes y comunidades morales. Resignificación, etnicidad y redes sociales en Guadalajara.” *Revista de Antropología Social*, vol 13, U Complutense de Madrid, 2001, pp. 217-251.
- Mayo, Estela. Entrevista personal. 13 de mayo 2020.
- Naciones Unidas. *Los pueblos indígenas y el sistema de derechos humanos de las naciones unidas*. Naciones Unidas, 2013.
- Nahmad Rodríguez, Ana. “Las representaciones indígenas. La pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video.” *Latinoamérica*, no. 45, 2007, pp. 105-130.

- Olvera, Alberto. "La construcción de la ciudadanía en México en los albores del siglo XXI." *Revista Sotavento MBA*, no. 10, 2001, pp. 35-48.
- Pazos, Álvaro. "La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología." *Política y sociedad*, no. 27, 1998, pp. 36-46.
- Ramírez Kuri, Patricia. "La ciudad, espacio de construcción de ciudadanía." *Revista Enfoques*, no. 7, 2007, pp. 85-107.
- Remedi, Gustavo. "Representaciones de la ciudad: apuntes para una crítica cultural". *Henciclopedia*, 2006. Web. Consultado 2 diciembre 2019.
- Sánchez Parga, José. *Qué significa ser indígena para el indígena. Más allá de la comunidad y la lengua*. U Politécnica Salesiana, 2013.
- Sandoval Espinosa, Alejandra. "Para una lectura de graffitis en las ciudades de América Latina." Trabajo realizado para el seminario de teoría crítica latinoamericana, Universidad de Chile, 2002.
- Silva Téllez, Armando. "El graffiti como parte de los Imaginarios urbanos." *Alonso Gil*, Oct. 2006, Web. Consultado 14 Nov. 2019.
- . "La ciudad como comunicación." *Diálogos de la comunicación*, no. 74, 2007.
- Torres, Rosa María. "Derecho a la educación es mucho más que acceso a la escuela." *X Congreso Nacional de Educación comparado "El derecho a la educación en un mundo globalizado"*. San Sebastián, España, 2006, pp.43-59.
- Van Dijk, Teun. "El análisis crítico del discurso." *Anthropos*, no. 186, Septiembre-Octubre 1999, pp. 23-36.
- . *Racismo y análisis críticos de los medios*. Paidós Comunicación, 1997.
- Yúdice, George, et al., editores. *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. NED - New edition, vol. 4, U of Minnesota P, 1992.

## Biografía de la autora

---

Rozenn Le Mur es profesora investigadora de la Universidad de Guadalajara, adscrita al departamento de Estudios de la Comunicación Social. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (México), nivel 1.