

***Territorio y andar: des-bordamientos de la práctica artística
desde el desplazamiento de las comunidades indígenas***

*Territory and Walk: Un/embroidery Artistic Practices from
the Displacement of Indigenous Communities*

Carlos Romualdo Piedad

DOI 10.15517/es.v81i1.47641



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Territorio y andar: des-bordamientos de la práctica artística desde el desplazamiento de las comunidades indígenas

Territory and Walk: Un/embroidery Artistic Practices from the Displacement of Indigenous Communities

Carlos Romualdo Piedad¹
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México

Recibido: 12 de febrero de 2021

Aprobado: 19 de marzo de 2021

Resumen

El presente trabajo² es una especie de disección desde la experiencia propia en el contexto del arte contemporáneo, de la educación y de las experiencias del desplazamiento y migración de la comunidad Mazahua/Jñatrjo originaria del Estado de México hacia la Ciudad de México. Se plantea como una reflexión desde un sentido de conflicto y tensión entre, por lo menos, dos diferentes contextos que me conforman: el de la práctica artística y la relación comunitaria indígena.

Palabras clave: migración; territorio; comunidades indígenas; arte contemporáneo; lenguaje familiar

Summary

This work is a kind of dissection from one's own experience in the context of contemporary art, education and the experiences of displacement and migration of the Mazahua/Jñatrjo

¹ Profesor e investigador de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del grupo de investigación ICDAC (Intervenciones Críticas desde el Arte Contemporáneo). Maestro en Artes Visuales. ORCID: 0000-0002-1088-4001. Correo electrónico: carlosromualdo@fad.unam.mx

² Trabajo realizado con el apoyo del Programa UNAM-DGAPA-PAPIME PE404520.

community, originally from the State of Mexico to Mexico City. Placing it as a reflection from a sense of conflict and tension between at least three different contexts that make up me: that of artistic practice and the indigenous community relationship and the artistic education.

Keywords: migration; territory; indigenous communities; contemporary art; familiar language

Introducción

En la orilla del mundo estoy esperando a-los-viajeros-que-nunca-llegarán (Aimé Césaire³, 1969, p. 59).

El complejo proceso de desplazamiento de comunidades e individuos genera, en su mismo transitar de salida y llegada, tanto experiencias como objetos, huellas, ausencias y deseos por conservar rastros que ayuden a manifestar lo que se es y lo que se busca. Reflexionar desde las prácticas artísticas contemporáneas en la experiencia de la migración de las comunidades indígenas permite desbordar propuestas artísticas y momentos de diálogo que cuestionen sobre elementos básicos como la noción de lengua materna, el territorio y el posible sentido de pertenencia de los que se desplazan. En este sentido, este trabajo está articulado en siete apartados que abonan en la misma reflexión sobre las implicaciones del proceso de desplazamiento de las comunidades indígenas hacia las ciudades. En el primer momento, en El canto antiguo o del humo... y sus ecos reviso la posibilidad e imposibilidad del habla desde el proceso migración y tránsito entre diferentes territorios, donde la lengua, el idioma y el lenguaje queda en una especie de indeterminación. Esto debido a que no se posee plenamente la lengua de origen ni la lengua del contexto al que se llega, con lo que se problematiza así la concepción misma de lengua materna.

En el segundo apartado, Canto del viento. La llegada y la salida, el desplazamiento de humo, comparto una revisión de la noción de origen de mi familia materna dentro de la comunidad Mazahua del Estado de México. Se trata de un origen que se diluye en la distancia, porque no está manifestado en una historia escrita u oficial; es un origen que se recupera mediante la tradición oral de mi madre, en su deseo de activar la memoria familiar y su voz.

En el Canto del viaje. Central de Camiones Ixtlahuaca-Observatorio se recupera la experiencia personal de transitar entre el contexto rural y ciudadano a partir de vías de comunicación y transporte, como lo pueden ser las estaciones de camiones. Estas son las mismas que han tenido un fuerte impacto en los contextos en los que se localizan, y que tienen presencia en la historia de los territorios que conectan, así como en los individuos que circulan por estas vías de comunicación. En el cuarto apartado, Manto materno, recupero

³ Aimé Césaire publicó el poema Cuaderno de un retorno a un país natal en la revista *Volonté* en París en 1939, es sin duda un texto complejo y se ha tomado como un trabajo con posibles vínculos con el surrealismo.

de mi madre, rastros de su escritura, su voz y memoria, a partir de un bordado elaborado por ella, hasta una grabación en cinta magnética de su palabra en mazahua. Todos ellos son elementos que posterior a su muerte han tomado especial importancia dentro mi proceso de indagar, desde mi práctica artística, en lo que sería su deseo por conservar sus recuerdos y los saberes propios convocados por su lugar de procedencia. Aunque al final, ella perdió progresivamente algunas palabras en mazahua, en estos rastros algo quedó y los he intentado decodificar mediante la imagen y el sonido.

Por su parte, la sección Lengua bastarda es una reflexión detonada desde la producción la película *De nuevo otra vez* (2019), de la directora de cine Romina Paula. Se trata de una suerte de “espejeo” con otros contextos y territorios (Argentina y Alemania), en donde la noción de migración deja en una especie de indeterminación o modificación lo que puede entenderse como lengua materna y que probablemente tiene mucho que ver con la pérdida y ganancia en el proceso de desplazamiento familiar entre diferentes zonas geográficas. El apartado Refugio y diálogos es un momento en el que la noción de ciudad, nación y lugar de llegada entran en un momento de diálogo y cuestionamiento por parte de mi hija. Con ello se propone, al final, el cuestionamiento de en si la ciudad se puede convertirse en un refugio de las carencias y deseos de nuestros padres por darnos otras oportunidades de subsistencia y desarrollo.

Por último, en el apartado Timosanilwia. Nos sentamos a conversar⁴, se abordan procesos de investigación artística que se detonan en el terreno del arte contemporáneo, con la peculiaridad de que esta pieza nace del deseo de generar vínculos entre diferentes comunidades indígenas u originarias. Lo anterior, nos permite pensar no solo en hasta dónde se pueden posibilitar momentos de diálogos entre diferentes contextos de procedencia geográfica y cultural, sino también en cómo estos procesos artísticos pueden tomar un lugar dentro de una muestra con las características de una bienal de arte y cómo pueden posibilitar diferentes lecturas por parte de los espectadores. Seguidamente, se plantea, en una sección de conclusión, la apuesta de que posiblemente es en el terreno de las prácticas artísticas donde se pueden posibilitar espacios de diálogo y acompañamiento, de hospitalidad hacia los que llegan, lo que nos permitiría borrar la distancia histórica y afectiva con la pertenencia y la diferencia.

⁴ Timosanilwiah/Nosotros conversamos. Proyecto que se presentó en el Museo de Ciencias y Artes MUCA en la segunda Bienal Universitaria de la UNAM de Artes y Diseño convocada por la Facultad de Artes y Diseño, UNAM. El mismo estuvo integrado por Juan Antonio González Vásquez, Carlos Romualdo, Marcos Vargas Martínez y Eduardo Macchetto Jiménez.

Canto antiguo del humo... y sus ecos

Puede ser que hablar de nosotrxs⁵ requiera otra lengua, una que nos permita decir, cantar y acentuar las palabras⁶ en búsqueda de su sentido justo. Me refiero a una lengua que nos deje compartir el sentido acompañado mediante los olores y los dolores, desde las palabras lavadas en aguas mezcladas con sedimento viejo: una que no sea ajena y que no duela porque no podemos encontrar la codificación precisa. Porque nuestro vocabulario, por más que se enriquezca, jamás podrá plantear las oraciones adecuadas y las preguntas, mismas que se responden con más preguntas, con paisaje, con luz de sol entrando por los huecos de los techos de nuestras casas, de los días posteriores a las tormentas con las nubes más oscuras.

¿Cómo hablarte desde este centro del fuego, desde este cuenco de la mano vacía, desde los *huecos del agua*⁷, para que, entonces, se atienda a la simplicidad de los días y de las horas, siempre alejadas de un origen, de un centro, del ombligo de nuestro mundo? ¿Cómo hablarte desde los traumas subalternos y desde la desesperanza que llenó nuestras mesas? ¿Cómo hablarte desde nuestras propias violencias, desde nuestros propios errores y rencores por nosotros mismos y por nuestros colores, por nuestra voz? Para *ellos* y para sus ojos, correctos y precisos, siempre fuimos los holgazanes y salvajes, los sucios y los imposibilitados de hablar por nosotros mismos. Entonces, ¿cómo hablarte desde esta lengua oficial que expulsó los cantos de mi hogar?, ¿cómo recordar las frases creadas en una lengua materna que ahora desconozco, que me resuena un tanto lejana y que vuelve como un eco? Hoy esa lengua simplemente se muestra como susurros de otros tiempos y otros lugares. ¿O será que nosotros mismos derrumbamos esa arquitectura de nuestra vida, antes de ingresar a las grandes ciudades, cuando lavamos nuestra cara, nuestra piel, nuestra

⁵ Nota editorial: en este artículo se respeta la posición de la persona autora con respecto al uso de la 'x' como marcador inclusivo, a pesar de que esta forma no se encuentra dentro del uso normativo del español ni se apega a las políticas de lenguaje inclusivo de la institución editora.

⁶ Entiéndase en el sentido de “acentuar las palabras para que las ausencias bailen, y acentuar las ausencias para que las palabras bailen” (Didi-Huberman, 2017, p. 9). En el texto *Gestos de aire y de piedra, sobre la materia de las imágenes* (2017), Didi-Huberman hace una diferencia entre lo dicho, que depende de las correlaciones sujeto-objeto, significante-significado, y el decir que sugiere “testimonio, sinceridad y proximidad”, una “respiración que se abre al otro” (2017, p. 17).

⁷ La exhibición *Los huecos del agua, Arte de pueblos originarios*, montada en Museo Universitario del Chopo en el 2019, es una muestra que convoca una revisión de la producción artística de los pueblos originarios del país en el que se plantea (Vargas, 2019).

boca, para que no expresara insensateces hacia un mundo en el que la luz nos mostró otras imágenes, como una especie de “alucinación oculta vertida en lo profundo” (Abreu, 2002, p. 86), al que necesitábamos pertenecer? ¿Será que nosotros mismos fuimos enterrando los recuerdos de esa vida otra, de esos otros recuerdos?

A veces, también, he escuchado sobre un complejo colonial y de cómo somete la voz designando lugares y andares; pero acá, entre el lodo, todo va diferente: nos agarramos fuerte para trepar el monte y cantar al viento nuestra historia, nuestro dolor y nuestra esperanza. A lo mejor para los demás las narrativas propias no pasan por tantos filtros, pero a nosotros nos lleva un poco más de tiempo y esfuerzo. En algunas ocasiones, contar partes de *nuestra historia* y nuestra forma de andar, nuestros recorridos cartográficos, es sumamente conflictivo, ya que para revelarnos en palabras nos tenemos que abrir las entrañas, mirar lo que queda en ellas y regresar a los recuerdos bastante bien guardados. Este acto de abertura implica mostrarte una parte de esta existencia que es una mezcla entre tiempo y polvo, de humo que anda y toma camino de ida y vuelta: acaso no llega plenamente, acaso no se va por completo.

Canto del viento. La llegada y la salida, el desplazamiento de humo

Mi madre me contaba que sus abuelos no eran realmente de la zona de Santo Domingo, cerca de Ixtlahuaca en el Estado de México, sino que vinieron desde lejos, probablemente de Veracruz. Un día llegaron a esta zona solamente con un par de *guajolotes*, los cuales se perdieron entre las *milpas* después de haber llegado. Al cabo de un tiempo, retornaron con sus crías, conocidas como *pípihos*⁸. Eran tantos animales que la cantidad de dinero que obtuvieron al venderlos cupo en una cobija; fue con ese recurso que pudieron conseguir un terreno que se repartió entre sus hijos y nietos.

Por lo tanto, me parece que plantear que venimos de una línea directa con la nación Mazahua está en tela de juicio⁹, pero lo cierto es que nuestra familia se integró y formó parte de la comunidad, ya sea desde trabajos de faena comunitaria o simplemente porque

⁸ En mi comunidad se les llama *pípihos* a las crías de guajolotes.

⁹ En la página web del Atlas de los Pueblos Indígenas de México del Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI) y del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), se comenta que: “No hay información muy clara sobre el origen del pueblo mazahua, algunos autores lo relacionan con las tribus chichimecas de cazadores que fundaron las ciudades de Culhuacán, Otompan y Tula; otros afirman que sus integrantes provienen de los acolhuas, que dieron origen a la provincia de

se compartió el idioma, el tiempo y la compañía. De ese modo, las relaciones familiares se hicieron manifiestas; se construyeron casas y se organizaron para buscar sustento mediante la siembra de maíz y la crianza de animales domésticos. Pero, cuando los recursos no dieron para más, se pensó en ir en busca de otros lugares en los que poder desarrollarse. Así fue como mi madre, como muchos mazahuas lo han hecho por años, salió de casa con zapatos en mano hacia la terminal de autobuses de Ixtlahuaca.

Canto del viaje. Central de Camiones Ixtlahuaca - Observatorio

La carretera que conecta Toluca y Atlacomulco se abrió en 1945, en ese momento “empezaron a emigrar los mazahuas a la capital. El pueblo mazahua de Santo Domingo, fue uno de los primeros” (Poniatowska, 2011, p. 15). Dentro de mis recuerdos más vívidos de la infancia, encuentro la continua entrada y salida de las estaciones de camiones, en particular de las centrales de autobuses de Observatorio en la Ciudad de México e Ixtlahuaca en el Estado de México. Solo bastaba con el ascenso y descenso del camión para cambiar de paisaje, ambientes, sonidos y tipos de cuerpos con los que uno tropezaba. Salir de la ciudad y entrar al pueblo eran travesías que se determinaban por las temporadas de cultivo del maíz, las fiestas patronales o el fallecimiento de algún familiar. En cambio, salir del pueblo y entrar a la Ciudad de México se determinaba por los tiempos escolares. No fueron pocas las veces que mis padres, después haber terminado con el trabajo del campo, decidían regresar a la ciudad en la madrugada de los días lunes. Era entonces cuando caminábamos del pueblo de Santo Domingo, donde se encontraba la casa de los abuelos, hacia la estación de camiones en Ixtlahuaca para llegar a tiempo y abordar uno de los primeros camiones que entraban a la gran urbe metropolitana a través de la estación Observatorio, la cual a su vez se conectaba inmediatamente con el sistema de transporte de tren Metro. Esa era la manera para poder estar en punto para la clase de las ocho de la mañana y continuar con el proceso de educación, o podemos decir también, con el proceso de adaptación.

El transitar entre diferentes territorios, de la ciudad al pueblo y viceversa, no me permitió tener en ese momento un sentido de pertenencia plena en ninguno de los dos contextos: para mis familiares en la comunidad, yo era el de la ciudad, alguien que no tenía las

Mazahuacán, actualmente Atlacomulco, Ixtlahuaca y Jocotitlán” (Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, 2020, párr. 4). Por lo tanto, podemos observar que no hay una versión clara de la procedencia de los pueblos mazahuas. Es en la historia oral donde podemos encontrar rastros que nos permiten ir construyendo una narrativa propia del origen y procedencia.

habilidades necesarias para las diversas tareas básicas del campo. En cambio, en la ciudad fui el que venía de la provincia. Quizás fue por ello que, años más tarde, dentro de mis estudios de licenciatura, sentí cierto afecto por el pensamiento fronterizo y las obras de arte en contextos de la cultura chicana; sentía que había una frontera invisible que siempre cruzaba y que no me permitía tener una identidad determinada, bien formada o estable. Tal vez, en procesos constantes de desplazamiento, uno se va adaptando a las circunstancias y se vuelve necesario aprender a hablar otra *lengua*¹⁰, que también es corporal, para poder entrar y salir de estos contextos determinados y sus diferentes territorios, probablemente a través de las centrales de autobuses. Es decir, entrar y salir con el idioma como camuflaje.

Canto de compañía, manto materno

La parte relacional con mi madre es una especie de compañía y presencia constante, aún después de su partida. En mi momento postadolescente (después de decidirme por no permitir que mi genealogía afectara de manera negativa en mi persona, después de incursionar en grupos de danza ritual en la Ciudad de México y de formar mi primera *banda de metal*), Li, como siempre le dijimos a mi madre, fue quien me acompañó en el desarrollo de una poética en mazahua. Recientemente, me he percatado de que el audio fue grabado en un estudio de un modo apresurado; al ser el primer contacto con el proceso de registro, está recitado en una velocidad que no es propia de la lengua y su actuar en la localidad. Sin embargo, esta poética se ha convertido para mí en una especie de *canto de compañía*, pues su voz ha quedado grabada y es un recuerdo conservado en un DAT¹¹. Esta grabación me permite regresar cuando necesito refrescar mi recuerdo con el timbre de su voz; en esos momentos, vienen a mi mente el traslado hasta la zona norte de la ciudad, el transporte público, la llegada al estudio, el nerviosismo de nuestra primera grabación, también el regreso a la estación de metro, la comida en los puestos a las afueras para conmemorar el momento y, siempre, las sonrisas que nos acompañaron.

¹⁰ Son interesantes las indagaciones de Juana San Román en el texto *Lalange y el cuerpo* (2012), cuando comparte que “Las palabras habladas por una comunidad constituyen la lengua, hablamos y somos hablados en una, la lengua materna” (San Román, 2012, párr. 22) y es en la figura materna, o quien asuma esta función, donde recae una enseñanza del habla en el hablante, a partir de un vínculo íntimo donde están presentes las resonancias, modulaciones, y ritmos sonoros; entonces es *lalange* (lalengua) materna la que “entraña vida y muerte en el cuerpo” (San Román, 2012, párr. 22).

¹¹ Digital Audio Tape era un recurso para grabación de audio en el que se ocupa una cinta magnética.

Durante casi toda su vida, mi mamá se dedicó a las labores domésticas como un modo de empleo. Es en este contexto donde me pude percatar de que la noción de trabajo siempre estaba acompañada de una especie de subsistencia. Incluso, en varias ocasiones me tocó apoyar con diversas actividades para descargar la cantidad de trabajo siempre pendiente, siempre con algo por terminar. Le trabajó mucho tiempo con la persona que posteriormente sería mi madrina, de quien siempre recibí la idea de que asistir a la escuela y estudiar sería lo único que me ayudaría a cambiar mi situación humana. En realidad, no había tiempo para el sosiego o actividades recreativas, pero mi madre se las ingenió, en no sé qué tiempo, para bordar un *mantel*, como ella lo llamaba, una especie de muestrario de bordado en la que ella plasmó *lo que conocía*: las puntadas y formas que recordaba (imagen 1). Me contaba que lo hacía para que no lo olvidara, una especie de texto que para mí resulta encriptado. Cuando lo observo, me cuesta trabajo verlo de manera específica, poner atención a los detalles, a las formas y las figuras; me implica verle de manera conjunta, en una mezcla multicolor sin algún patrón cromático establecido, sino por las líneas que se acomodan de manera ordenada y rítmica.

En este *texto bordado*, se puede observar una organización por líneas horizontales, que se pueden agrupar en cuatro grupos. En ellas se puede apreciar una intención por enmarcar a los extremos superior e inferior con una especie de composición en espejo, mientras que en la parte central se nota más una intención de acomodar dos grupos que se requerían registrar, dado que la composición es más compleja y ordenada. Además, resulta interesante la utilización del color para este muestrario, puesto que, sin lugar a dudas, respeta la idea de florido y colorido propio del bordado mazahua, en la realización de cenefas. Asimismo, se presenta una diversidad de elementos (en algún momento supe que las flores se denominaba *flor mazahua*), a veces contrapuestos en la disposición.

Pensar que mi madre dejó este recurso –un muestrario, urdido con sus manos–, considerando que ella no pudo aprender a leer la palabra escrita en español, me hace pensar en este manto como un texto escrito a puntadas, bordado para conservar en la memoria un poco de la vida que siempre tuvo, pero que sostuvo a fuerza de cuidarse, en una especie de grieta en el tiempo laboral. Una pregunta obligatoria para mí es: ¿cómo ir decodificando este *texto bordado*? Es decir, ¿cómo poder recuperar esa memoria que mi madre deseaba no olvidar ni que se olvidara? Pienso que hecho de traerlo ahora a mi campo de acción es donde puedo ir encontrando posibilidades para entenderlo un poco más, aunque no completamente. Esto requiere ir cotejando con otros bordados de la zona e indagar en diversas

Imagen 1. Manto materno



Fuente: Carlos Romualdo.

fuentes de información; no obstante, es principalmente en la praxis estética donde puedo revivir y convivir con este recurso. Por ello, he explorado diferentes piezas fotográficas donde me he planteado la posibilidad de dialogar mediante la imagen para ir decodificando las posibles funciones y significaciones de este manto (imagen 2).

Refugio y diálogos

Mientras veníamos de regreso de nuestra caminata familiar de domingo, entre el polvo fino del sendero que recorren los caballos y los pocos transeúntes, por un territorio comunal que alberga uno de los más bellos y acogedores espacios al sur de la Ciudad de

México, mi hija de seis años me pregunta por qué decidí venir a *México*. Entiendo que este tipo de preguntas son lanzadas como una manera de abrirse paso en el entendimiento del mundo y del lugar que ella tiene en el mismo, al igual que cuando pregunta cosas como: ¿qué sentiste cuando me viste nacer?, ¿cómo te sentirías si me perdiera? Es una lógica que no comprendo completamente, pero que me indica que es importante *bordar* una respuesta concreta que la acompañe en tiempos de incertidumbre. Es entonces cuando le cuento que yo no decidí venir a *México*, sino que mis padres fueron quienes llegaron, que aquí nací, en un hospital cerca de Coyoacán. Cuando digo esto, ella me responde: “¡por eso te gusta mucho ir para *allá!*”, y que a ella también le gusta mucho ir a *allá*. Le cuento que también he

Imagen 2. Bajo tu manto



Fuente: Carlos Romualdo.

vivido en otros lugares: Guanajuato, Quintana Roo, Morelos; ella se acuerda que hubo un personaje con apellido Morelos en la historia de nuestro país. Retomo la conversación y le cuento que también he vivido en Boulder Colorado, Tsaille, París, Buenos Aires, Drunen, Neuhaus, aunque por poco tiempo, pero la intensidad de los días *allá* fue más que suficiente para decir *vivir*.

De regreso, le pregunto a qué se refiere con la palabra *México*, ya que mis padres decían “voy a *México*” refiriéndose a la ciudad, pero que *México* puede ser todo el país. Ella me responde; “¡pues México, todo México!”. Creo que ella aún no genera la división entre *México* y *México*, el país en sí o el lugar mítico a llegar. De este modo, regresamos por un camino de tierra, pensando en las decisiones que se pueden dar para *estar* en un lugar. Al final le cuento que ya de mayor sí decidí estar en *la ciudad*, por lo que esta tiene: sus calles, la escuela, el museo, la música, la forma de vida y que, incluso, ahora adoro vivir entre montañas. Ella caminando me responde solamente que también le gusta *vivir en México*. Aún no tengo la certeza de si habla del país o de la ciudad a la que llegamos empujados por el deseo, los conflictos, las carencias o las promesas, y en la que pusimos en acción la capacidad de adaptarnos al entorno, de adaptar nuestra forma de hablar y nuestra forma de vivir.

Lengua Bastarda

Durante la película *De nuevo otra vez* (2019), dirigida por Romina Paula y protagonizada por ella misma junto con su madre y su hijo, Romina hace un alto para recapitular y reflexionar en un sentido ensayístico sobre la “historia de sus propias raíces” (Zimmerman, 2019, parr. 5). A partir del recurso de *voz en off* y mediante el acompañamiento de diapositivas, cuenta un poco de su historia familiar. Es interesante lo que relata sobre un bisabuelo de origen alemán quien en 1920, después de la Segunda Guerra Mundial, llega a Argentina como segunda opción, después de haberle sido denegada la visa para asentarse en Canadá; por lo tanto, fue a “parar en una tierra que, en principio, no eligió y de la que probablemente nada sabía” (Paula & Dubcovsky, 2019, 17:10). Comenta también que tiempo después de haberse establecido, una de las hijas de este señor –nacida en Argentina– educó a sus hijos en alemán: “la abuela hablaba el castellano con acento, como si su presencia en el país fuera algo transitorio, coyuntural” (Paula & Dubcovsky, 2019, 18:38). De ese modo, podemos pensar en la presencia materna de la lengua, la de origen, y cómo esta es un elemento que acompaña en procesos de movilización y migración. Pero lo más interesante para mí es una frase que la protagonista comparte: “El alemán que hablamos en la familia es un alemán *atravesado, bastardo, cusco*, la lengua materna en su sentido más literal” (Paula & Dubcovsky, 2019, 19:00).

Pensar en las implicaciones de la lengua materna en el proceso de construcción de las identidades permite pensar en nuestros elementos para interactuar con el mundo y sus habitantes. Pienso en mi situación y ahora entiendo que asumirse como indígena, más que determinar una categoría social y cultural, es una categoría política (Gil, 2018). Para mí la noción de poblaciones originarias llegó un poco tarde. En otros lugares se puede asumir el ser indígena mediante el apellido, como en el caso de Guatemala, o por presencia porcentual de *sangre original*, como ocurre en las comunidades en Canadá, pero en México es importante la noción de lengua materna, dado que es a partir de la identidad lingüística que se asume pertenecer a una población o comunidad determinada. En mi caso, me asumo como mazahua, pero sin el conocimiento de mi lengua materna, que además implica un problema de género.

Recuerdo que mi madre no me enseñó el idioma por miedo a ser señalado del resto de los alumnos en la escuela. Sabía en carne propia del señalamiento que se hacía a lo diferente, por lo que, al día de hoy, la lengua mazahua resulta un poco alejada, pero no completamente ajena. También es interesante que en mi época de formación escolar básica, mi madre y yo fuimos aprendiendo juntos el español. Los momentos de corrección fueron varios y en diferentes ocasiones. Puedo ver esto como una cancelación de posibilidades para integrarse en un mundo repleto de otros sonidos, timbres y tonos, con lo que se genera distancia y se impide un diálogo que supere las barreras lingüísticas.

***Timosaniwia*. Nos sentamos a conversar**

A partir del proyecto *Timosaniwia*¹², palabra que se traduce como “nos sentamos a conversar”, mediante un sentido colectivo comunitario, conformamos un equipo integrado por Juan Antonio Gonzalez Vasquez, Marcos Vargas Martínez, Eduardo Macchetto Jiménez y yo, cuatro artistas multidisciplinarios que hemos estudiado en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (imagen 3). En este proyecto pudimos poner en marcha una activación de diferentes idiomas en los terrenos del arte, como el Náhuatl de la comunidad de Ixcacuatitla en Chicontepec, Veracruz; el Zapoteco de la comunidad de Teotitlán del Valle en el Estado de Oaxaca, y el Mazahua de la comunidad de San Juan de los Jarros en el Estado de México (imagen 4).

¹² Segunda Bienal de Artes y Diseño, 2020, *Pedir lo imposible*, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://bienal.unam.mx/>

Imagen 3. TimosaniIwia, *Nos sentamos a conversar*



Fuente: Carlos Romualdo.

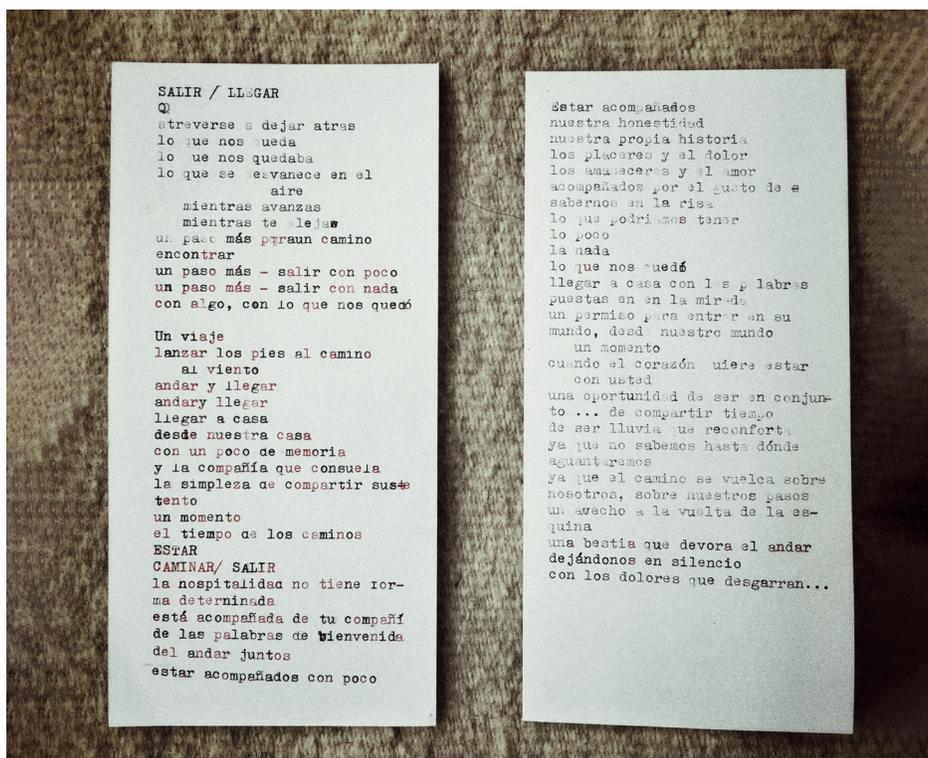
Imagen 4. TimosaniIwia, *Nos sentamos a conversar (activación en el Museo)*



Fuente: Carlos Romualdo.

El proceso consistió en desarrollar una serie de visitas intercomunitarias e interfamiliares en las comunidades con las que estamos vinculados por cuestiones de procedencia, a partir de la noción de hospitalidad que está presente en las mismas comunidades. Ahí se entiende la hospitalidad como un elemento que permite poner en acción procesos de confluencia, diálogo y reconocimiento de los saberes propios de los respectivos lugares de procedencia. Durante el desarrollo del proyecto nos pudimos dar cuenta de que la activación efectiva del idioma está íntimamente relacionada con diversas manifestaciones cotidianas como el afecto, la cultura, el conocimiento del ambiente que nos rodea y de cómo se concibe el mundo (imagen 5). Nos quedó claro que falta poner atención plena a los sonidos que se articulan en diferentes idiomas y en las maneras en cómo se hacen presentes. Es necesario detenerse y escuchar atentamente la intención de la palabra y de cómo se nos comparte, aunque no la entendamos la podemos sentir, como una especie de abrazo sonoro en una hospitalidad que pocas veces se experimenta como sincera.

Imagen 5. Timosanilwia, *Nos sentamos a conversar (texto de bienvenida)*



Fuente: Carlos Romualdo.

Conclusión

Partir es un poco morir/ Llegar nunca es llegar definitivo
Oración del migrante

A lo largo de este texto he planteado algunos elementos que considero importantes para permitir la reflexión en torno al fenómeno de flujo migratorio de comunidades indígenas, a partir del cuestionamiento a la generación de posibles narrativas propias de las comunidades que han migrado para poder compartir las experiencias propias. La experiencia de movilidad de comunidades indígenas entre diferentes territorios implica la generación de diferentes momentos de ganancia y pérdida, debido a que no solo se transporta el cuerpo, sino que se lleva consigo las memorias, la lengua y la forma específica de concebirse en el mundo. Para un indígena radicado en la Ciudad de México, la educación formal académica es parte de un proceso de integración a este nuevo contexto al que se ha llegado, pero también es un proceso que implica el aculturamiento y posiblemente el olvido. Puede que se gane un idioma como puede ser el español, puede que pierda la lengua originaria como puede ser el mazahua. Entonces podríamos preguntarnos cuál de las dos opciones elegirá su descendencia como su lengua materna.

También, se ha revisado a partir de la experiencia propia, el sentido que tienen el territorio de procedencia y el de llegada, y cómo se problematiza el sentido de pertenencia a conceptos como nación o comunidad. Si bien es cierto que el movimiento y los desplazamientos son inherentes a la actividad humana, los motivos de la búsqueda de esos otros territorios pueden ser muy diferentes. No es lo mismo el desplazamiento en búsqueda de terrenos fértiles para el desarrollo personal o comunitario, que los procesos de movilización empujados en un sentido de diáspora o en búsqueda de refugio o asilo. En este sentido, es importante pensar en las posibilidades de las diversas prácticas artísticas que implican procesos de diálogo en las diferencias, lo cual genera momentos de confluencia, convivencia y acompañamiento desde diversas perspectivas y medios (imagen 6).

Para cerrar este texto, en diálogo con el planteamiento de Aimé Césaire (1969), podríamos lanzar algunas preguntas que permitirían seguir conversando con el tema: ¿qué sería un pueblo natal o una patria a la cual regresar?, ¿será posible un regreso a un país natal, un regreso pleno a la comunidad? Considerando que los orígenes están mezclados con los mitos fundacionales de nuestra existencia, ¿será que no tenemos una casa como tal, sino que solo andamos de paso, en una casa nómada, una casa de campaña, pensando que nuestro andar se asemeja a un transitar de la bacteria?

Imagen 6. In yutniu, in ñuu, in kivi¹³ [Un árbol, un pueblo, un tiempo].

Fuente: Carlos Romualdo.

Para despedirnos, queridx lectorx, puedo comentarte sinceramente que cuando andes por *acá*, te podemos decir ¡bienvenido seas a esta casa!, con su adobe y su polvo, también con su refugio. Bienvenido seas con tus pasos y tus carencias, con tu cansancio de

¹³ Proyecto de participación colectiva que realicé como parte de mis estudios de licenciatura en la comunidad Ñu Davi (Mixteca) de La paz Zaragoza, en el municipio de Santa Inés en el Estado de Oaxaca en 2004.

no encontrar un consuelo y oídos. Acá nos sentamos alrededor del fuego, el gran viejo, nos sentamos y articulamos palabras pequeñas, en otras lenguas orales/corporales; palabras pequeñas que articulan grandes oraciones, porque tomamos en cuenta la tierra y el viento, el sol y la noche. Puedes pensar que el anacronismo nos acompaña, pero el sustento y la compañía la tienes segura. Después seguirás andando, a otros lugares y otros tiempos, pero seguro que llevas una semilla plantada en la coraza, para que florezca con los tuyos. Acá no buscamos obtener la ventaja sé que es difícil entenderlo, pero nuestra recompensa es la compañía en este viaje, andarnos acompañados –por un momento si gustas–, pero no solos. Ese es nuestro regalo, una búsqueda constante para este viaje.

Referencias

- Abreu, E. (2002). *Canek, Historia y leyenda de un héroe maya*. México: Colofón.
- Césaire, A. (1969). *Cuaderno de un retorno al país natal*. Ciudad de México: Editorial ERA.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Gestos de aire y de piedra, sobre la materia de las imágenes*. México: Cantamares.
- Gil, Y. E. (2018). La sangre, la lengua y el apellido. En Jauregui, G. (Ed.), *Tsunami* (pp. 25-39). Ciudad de México: Sexto Piso.
- Instituto Nacional de Pueblos Indígenas. (2020). *Mazahuas Etnografía. Atlas de los Pueblos Indígenas de México*. [Página web]. Recuperado de http://atlas.inpi.gob.mx/?page_id=1210
- Paula, R. (Directora) & Dubcovsky, D. (Productor). (2019). *De nuevo otra vez* [película]. Argentina: Varsovia Films SRL.
- Poniatowska, E. (2011). Tres estampas mazahuas. *Artes de México*, 102, 12-17. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/24318827>
- San Roman, J. (4 de abril de 2012). Lalangue y el cuerpo. *Reanudados*. 1-9. Recuperado de: <https://mitote.org/2021/07/28/lalange-y-el-cuerpo/>
- Vargas, I. (2019). Los huecos del agua, Arte de pueblos originarios. *La tempestad*, 21(149), 96.
- Zimmerman, G. (05 de julio de 2019). Crítica de “De nuevo otra vez”: La maternidad en tela de juicio. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-nuevo-vez-maternidad-tela-juicio_0_V-7Ojh8C7.html