

Arte y desobediencia frente al orden de género en el Istmo de Tehuantepec

*Patricia Matus Alonso**

Resumen

El presente artículo analiza el proceso de constitución de lo que he denominado *devenir neozapoteca* a través de las voces y las experiencias de dos creativas de la región del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca. A partir de sus trayectorias educativas y artísticas, se busca analizar cómo sus prácticas en el cine comunitario y las artes plásticas develan un malestar frente al género y la etnicidad como categorías fijas e inmutables. Se utilizó una metodología etnográfica que combina entrevistas en profundidad y reflexiones del diario de campo para comprender cómo el trabajo creativo de estas mujeres no sólo refleja, sino también critica y reinterpreta su realidad cultural.

Palabras clave: cultura de género, etnicidades emergentes, prácticas culturales, devenir neozapoteca, sujetas nómades.

Abstract

This article analyzes the process of what I refer to as “becoming Neo-Zapotec” through the voices and experiences of two women artists from the

* UNAM, Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, becaria del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, asesorada por la Dra. Jahel López Guerrero. Correo electrónico: [patriciamatusalonso@gmail.com] / ORCID: [0009-0000-0286-656X].

Isthmus of Tehuantepec, Oaxaca. Drawing on their educational and artistic trajectories, the study explores how their practices in community filmmaking and visual arts reveal a sense of discomfort with gender and ethnicity as fixed and immutable categories. The research employs an ethnographic methodology that combines in-depth interviews and field diary reflections to understand how these women's creative work not only reflects but also critiques and reinterprets their cultural reality.

Keywords: gender culture, emergent ethnicities, cultural practices, becoming neozapotec, nomadic subjects.

Introducción

Cinthyia y Yú nacieron en Asunción Ixtaltepec y Unión Hidalgo, dos comunidades pertenecientes al Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, México. Su trayectoria de vida se caracteriza por haber salido de sus comunidades para estudiar la universidad y, aunque hoy en día son profesionales graduadas entre los 25 y 35 años, comparten el recuerdo de su trayectoria universitaria como un proceso que posibilitó el nacimiento de reflexiones, deseos y fantasías (Garzón Martínez, 2018) pensado desde la intersección entre el campo de los estudios feministas y los estudios culturales críticos, con el ánimo de abonar a la discusión sobre el “giro cultural” del feminismo en Latinoamérica. Para ello, se visitan textos clásicos de los citados campos para dar un sentido histórico y epistemológico a la propuesta y se apuesta narrativa y políticamente por un ejercicio de “fabulación”, en el cual se hace una metáfora de lo que significa “hacer trabajar la cultura”, desde posicionamientos feministas, por medio de la novela *La historia sin fin* (1979) que se materializan en dos prácticas creativas distintas: el cine comunitario y las artes plásticas.

Conocí a estas mujeres durante mi investigación doctoral enfocada en comprender cómo la trayectoria universitaria participa en el devenir de subjetividades complejas y enriquecidas que, en algún momento, retan el orden de género del lugar de origen. Desde ese

entonces he generado un gran interés y admiración por su trabajo. Considero que, con gran sensibilidad, belleza y (auto)crítica, ponen sobre la mesa lo que las incomoda de su contexto y, quizás sin tenerlo en mente, desde su creatividad individual nos reiteran la añeja pero igual de necesaria consigna feminista de que lo personal es político.

Este artículo es escrito en el marco de mi investigación posdoctoral realizada en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades con apoyo del programa de becas posdoctorales en la UNAM. Mi interés es posicionar a mis compañeras como parte de una genealogía de artistas e intelectuales en la región cuyo hacer creativo y político ha permitido la discusión sociológica y antropológica de categorías como etnicidad y, asimismo, intentar comprender que la situación actual del Istmo de Tehuantepec caracterizada por dinámicas de discriminación hacia las mujeres, violencia y despojo, es parte constitutiva de sus representaciones culturales (Cejas, 2020).

Los fragmentos etnográficos que presentaré fueron recopilados a través de entrevistas a profundidad. Asimismo, se mostrarán algunas notas de mi diario de campo, las cuales surgen del proceso de investigación, pero también de recuerdos y conversaciones con familiares que se derivan de mi pertenencia a la comunidad de Juchitán de Zaragoza.

Una etnografía de la etnografía. ¿Quiénes son las neozapotecas?

Fue una casualidad que mi trabajo de campo enfocado en mujeres universitarias que habían regresado a su comunidad me llevara a conocer a una generación de creativas que podemos reconocer bajo la categoría “neozapotecas”. Es decir, nunca tuve la intención de establecer esto como un criterio de inclusión y, asimismo, fue una doble serendipia, pues ni Cinthya, ni Yú se reconocen como parte del canon artístico.

La realidad es que sus actividades creativas que, a mis ojos, son expresiones de lo que hoy se denomina artivismo (Cejas, 2020)

constituyen luchas cotidianas o segundas jornadas que se suman a sus trabajos “formales”, necesarios para sobrevivir como muchas otras mujeres del Istmo que se enfrentan a la precariedad laboral, al desempleo y a la falta de oportunidades en el lugar de origen.

En este artículo me refiero a sus actividades dentro del cine comunitario y las artes plásticas como prácticas creativas o prácticas culturales que constituyen una práctica corporal (Muñiz, 2018). Esta precisión no intenta reiterar las discusiones entre lo que es arte y lo que no lo es, más bien busca argumentar que su hacer creativo es producido por su contexto (Cejas, 2020), de allí la importancia de su análisis.

La antropóloga e historiadora Elsa Muñiz desarrolla el concepto de prácticas corporales para dar cuenta del proceso:

En el que se producen los sujetos en virtud de un conjunto de acciones performativas [...] mismas que los individuos ejecutan sobre sí mismos y sobre los otros, a través de las cuales se adquiere una forma corporal y se producen transformaciones, es decir, se constituye la materialidad de los sujetos (Muñiz, 2018: 282).

Las prácticas corporales podrían definirse como:

Sistemas dinámicos y complejos de agentes, de acciones, de representaciones del mundo y de creencias que tienen esos agentes, quienes actúan coordinadamente e interactúan con los objetos y con otros agentes que constituyen el mundo; si consideramos que forman parte del medio en que se producen, es decir, que son históricas, estaremos de acuerdo en que los procesos cambiantes que las caracterizan y diferencian, no son independientes de las transformaciones del medio y/o del contexto en el que se desarrollan (Muñiz, 2014: 27).

Me parece importante decir que si bien lo que aquí denomino “prácticas creativas” o “prácticas culturales” no eran parte de mis intereses iniciales de investigación, pronto me vi obligada a mirarlas, pues además el campo me colocó en distintas ocasiones frente a una

categoría *emic*, esas que son tan importantes para el hacer antropológico.

Cinthyra fue la primera compañera que entrevisté. Ella es una joven que ha incursionado al cine documental a través de convocatorias del Estado. Su primer cortometraje documental titulado *Huachinango rojo* aborda el ritual de comprobación de la virginidad y la violencia contra las mujeres en el Istmo. En aquella entrevista me habló sobre cómo sus aprendizajes en la universidad y, luego, su investigación para su película la habían hecho preguntarse sobre otras formas de ser zapoteca. Le parecía que había un discurso dominante sobre la feminidad zapoteca que no le hacía sentido y se preguntaba cómo sería una zapoteca feminista, que quizás no encarnara los elementos considerados socialmente parte de la identidad. Esa fue la primera vez que Cinthyra se nombró como neozapoteca:

Neozapoteca es esta zapoteca que ya trae otro tipo de pensamiento [...] que el feminismo, que las luchas entre mujeres, pero no dejan las enaguas y creo que podría ser... tanto Paula, como tú, como muchas mujeres que decimos *ok*, somos zapotecas, sí, hablamos o no hablamos zapoteco, pero crecimos acá y sabemos la cultura, pero también estamos dispuestas a traer otro tipo de luchas (Cinthyra. Entrevista 2021).

Meses después, conocí a Yú, una creativa multidisciplinaria que hace imágenes con cianotipia, ilustraciones y pinturas con tierra que invitan a reflexionar sobre la defensa del territorio istmeño y la violencia contra las mujeres. Cuando la conocí fue la segunda vez que, por las bondades de la etnografía, volví a escuchar sobre el neozapotequismo.

Aquel encuentro con Yú fue revelador. Platicaba con ella sobre unas ilustraciones que había hecho después del terremoto de 2017, un momento en que el Istmo vivía una crisis de violencia que se sumaba al fracaso en la reconstrucción. Ella me explicaba que sus prácticas no se asemejan a lo que normativamente se considera “arte zapoteca”, pues no se adhiere a una estética conformada por flores, siluetas de mujeres y colores brillantes. En esa ocasión, le conté

sobre lo que Cinthya me había dicho acerca del neozapotequismo. Fue increíble que en ese momento Yú abriera su libreta y me enseñara algo que había dibujado días atrás. En letras grandes con lápiz, sobre la hoja blanca se leía la palabra: neozapoteca. En entrevista nos cuenta:

Creo que me situó en esta corriente estética de neozapoteca porque estéticamente la obra y yo como artista no vamos en ese camino tradicional del arte istmeño; creo que yo vengo acompañada de una generación nueva que trae otras propuestas y lo que yo hago desde mi lugar, del espacio situado es muy importante para mí porque siempre estoy entre Oaxaca y el Istmo, siempre estoy en esos dos lugares y desde esos dos lugares intento producir algo a partir de mí (Yú. Entrevista 2022).

Pasó el tiempo y me quedé reflexionando en lo que conozco sobre el Istmo, especialmente sobre Juchitán de Zaragoza, de donde soy originaria. Desde niña he sabido que en esa región la creatividad, el arte, la política y la identidad han ido de la mano. Recordé aquellos fragmentos que leí en un libro de la antropóloga Marinella Miano (2002) sobre los primeros istmeños que habían ido a estudiar al entonces Distrito Federal, y cómo conformaron una primera generación de estudiosos que posicionaron a la región fuera del Istmo por primera vez. Rememoré las narraciones de mis padres sobre el movimiento coceista conformado en los años setenta y sus logros, canciones y edificaciones legendarias como la casa de la cultura y el foro ecológico (Campbell, 1989). Recordé también las luchas más recientes en contra de las empresas eólicas y el corredor interoceánico, así como los poemas y cuentos de poetisas y escritoras admiradas como Irma Pineda y Natalia Toledo. De pronto me pregunté si mis compañeras no eran parte de esa genealogía. Por supuesto que lo eran, al igual que una generación de poetisas jóvenes, cineastas, muralistas, raperas e ilustradoras, pero: ¿qué estaba en juego?, ¿por qué el “neo” junto a lo zapoteca?

Me pareció que era fundamental analizar el neozapotequismo desde una perspectiva situada e interdisciplinar.

El neozapotequismo es un nomadismo

El campo de la filosofía y las ciencias sociales se ha caracterizado por disputas acerca del sujeto, la subjetividad y la etnicidad. Pensando en el sujeto, por ejemplo, el antropólogo François Laplantine (2010) expone cómo hemos pasado de un sujeto ahistórico, asocial, fijo e inmutable a un sujeto procesual inscrito en la Historia. Lo mismo pasa con la subjetividad. Retomando a la filósofa italiana Rosi Braidotti, hoy sabemos que estamos frente a subjetividades encarnadas, contradictorias, nómades (Braidotti, 2015). De tal manera, que el sujeto y la subjetividad son hechos encarnados e indisolubles (Muñiz, 2014).

Estamos también en un momento de disputa de la categoría etnicidad. Atravesamos un discurso de un Estado que se reconoce pluriétnico y pluricultural, al mismo tiempo en que legitima formas de dominación contra las comunidades indígenas y es el eje central de una representación que vincula lo étnico con el atraso, lo folklórico, lo unificado y lo atrapado en el pasado. Así, los estudios culturales con personajes como Stuart Hall (2010) y Eduardo Restrepo (2004), vienen a recordar que no existe una etnicidad, sino etnicidades en plural.

Con esto en cuenta, me parece que el neozapotequismo es una expresión local y situada que nos pone a pensar que, efectivamente, las subjetividades y etnicidades son procesos encarnados que hacen parte de la gran Historia (Laplantine, 2010).

En este texto explico, a la luz de Braidotti (2005, 2015), que el neozapotequismo es un nomadismo; es una subjetividad encarnada que asume la contradicción como parte de su devenir. Asimismo, con Stuart Hall (2010) pienso que el neozapotequismo es una etnicidad “sin garantías”, pues conlleva una visión anti-anti-esencialista de la identidad y la etnicidad¹ (Restrepo, 2004), lo cual implica que

¹ Siguiendo la lectura que Eduardo Restrepo hace a las teorías de la etnicidad de Stuart Hall, entendemos la etnicidad “sin garantías” como aquella que cuestiona los esencialismos que desde la teoría social se han desplegado para el análisis de la etnicidad. Por un lado, se opone a los enfoques que proponen una necesaria correspondencia entre un plano de la vida social y otro. Por ejemplo, una necesaria correspondencia entre la etnia y el lugar de

no busca la necesaria correspondencia con elementos culturales que, desde distintos discursos, se han constituido como propios de lo zapoteca-istmeño.

Los ejercicios de contextualismo radical (Grossberg, 2009) son muy importantes en este tenor. Nos dice Braidotti (2015: 222) que las sujetas nómades son “cartografías vivientes del presente” o “mapas políticamente informados” y, en este caso, el “neo” que antecede a lo zapoteca, lejos de ser una ruptura, es una continuidad crítica y un devenir que nos arroja un mapa de la situación actual del Istmo de Tehuantepec, la cual, a modo de tecnología de género (De Lauretis, 1996) interpela a las mujeres zapotecas, las produce.

En un cruce entre lo *emic* y lo *etic*,² propongo el devenir neozapoteca como una categoría que comprende un proceso de producción subjetiva en donde se intersecan el malestar de la cultura de género istmeña; la experiencia del racismo ante el encuentro de poblaciones no zapotecas –en este caso durante la trayectoria universitaria–; el hecho de vivir en un territorio en constante transformación, asediado por la violencia cotidiana, narcotráfico, feminicidios y megaproyectos y, al mismo tiempo, el amor por la cultura de origen y el deseo de pertenencia comunitario.

El neozapotequismo como he dicho antes, no es una ruptura sino un devenir producido por un contexto complejo, híbrido y contradictorio. Es una figuración basada en la resistencia (Anzaldúa, 2015; Braidotti, 2015), un acto performativo (Butler, 1998) y una etnicidad emergente y sin garantías (Restrepo, 2004; Hall, 2010).

nacimiento. Asimismo, se opone a los enfoques que argumentan que hay una necesaria no correspondencia entre estas relaciones. La propuesta anti-anti-esencialista de la etnicidad de Hall demanda su historización y contextualismo radical, propone que “debe estudiarse y conceptualizarse en relación con los procesos de subjetivación que la posibilitan y que producen el sujeto étnico” (Restrepo, 2004: 72).

² En la labor etnográfica se conocen dos perspectivas analíticas distintas. La perspectiva *emic* es la que los miembros de una cultura elaboran sobre ella, mientras que la *etic* es la que se construye teóricamente a partir del análisis antropológico de la realidad (Restrepo, 2018).

Devenir neozapoteca

A modo de nota a favor de la comprensión me permito resumir de manera muy simplista la trayectoria universitaria de mis compañeras, pues es fundamental para comprender el devenir neozapoteca y la naturaleza constitutiva de sus prácticas culturales (Cejás, 2020). Defino aquí la trayectoria universitaria como el tiempo que ocurre desde que se movilizan los recursos para acceder a la educación hasta el momento en que vuelven o no a la comunidad de origen. De tal manera que la trayectoria universitaria abarca tres transiciones y/o puntos de inflexión (Blanco, 2011): la salida de la comunidad, la llegada al nuevo contexto y el regreso.

Las compañeras que entrevisté salieron de sus comunidades para estudiar la universidad, pues en ese entonces había muchas dificultades para acceder a la educación superior. A excepción del Instituto Tecnológico del Istmo, ubicado en Juchitán de Zaragoza, la manera más accesible de recibir educación superior era en las ciudades de Oaxaca, México o Tuxtla Gutiérrez. Como aquellos istmeños relatados por Marinella Miano (2002), estas mujeres salieron de sus casas, sin embargo, no fue fácil pues se enfrentaron a diversos escenarios por su condición de clase, género y etnia.

Una de las primeras pruebas que debieron atravesar fue lograr el apoyo de la familia y el permiso del padre, lo cual no fue fácil, pues además de las dificultades económicas, su cuerpo femenino era leído como un símbolo de debilidad; así que mandarlas a estudiar fuera parecía una inversión riesgosa con grandes posibilidades de pérdidas no sólo del dinero invertido, también del honor de la familia.

Una vez instaladas en la universidad, atravesaron por diversas situaciones desde dificultades económicas, soledad y nostalgia por la familia que se quedó atrás, hasta situaciones de burla por su acento y vestimenta, acoso y racismo por parte de sus compañeros y profesores.

Lo anterior nos alerta sobre la atención y cuidado que merece el estudiantado foráneo, pues se expone a diversas situaciones de peligro dentro y fuera de la universidad, donde incluso se pone en riesgo la vida (Vásquez García y Castro, 2008). A pesar de ello, con el

paso del tiempo la estancia en la universidad también crea nuevas experiencias. En el caso de mis compañeras, al tener espacio a solas descubrieron su autoconcepto, exploraron su sexualidad, sus gustos y devinieron en mujeres valientes, creativas e independientes.

Esto último es un aspecto que me interesa particularmente porque conlleva complejidades y más cuestionamientos que certezas. Debo decir que también me concierne por mi propia situación (Haraway, 1995) dentro de esta generación de mujeres que fuimos las primeras generaciones en salir de casa para estudiar, interpeladas por un discurso que ponía la educación como una condición de posibilidad para la superación, el éxito, la libertad y el orgullo de nuestras comunidades de origen.

He observado, sin embargo, que la trayectoria universitaria nos coloca en un lugar complicado caracterizado por el orgullo familiar, el miedo de nuestros padres y madres a que trunquemos los estudios, la frustración posterior ante el desempleo, las ganas de volver a la comunidad y, simultáneamente, las ganas de no volver y continuar explorando. Nos hace devenir en sujetas inacabadas, nómades (Braidotti, 2015) —lo cual nos gusta— pero se contrapone a lo que sentimos que se espera de nosotras.

En varias ocasiones, mis amigas expresaron la sensación de que lo que se espera de ellas ahora que han terminado sus estudios es el matrimonio y la maternidad:

Te enseñan esta forma de vida en que terminas tu carrera, tienes ya trabajo, ¿qué sigue?: casarte ¿no?, tener hijos —y ya tienes 25 años—; la verdad es que así piensan aquí todavía (Cinthya. Entrevista 2021).

Me reconozco en sus testimonios, pues también he sentido que cometo una falta por haberme comprometido con mi educación y haber “dejado mis roles de lado”.

De allí viene lo que, apelando al conocimiento situado (Haraway, 1995), he nombrado el malestar de la cultura de género, lo cual defino desde una coproducción y un espejo con las experiencias de mis compañeras y con un cruce entre la antropología médica crítica y

los estudios feministas como sensaciones de falla y una suerte de desobediencia al orden de las cosas.

El malestar de la cultura de género se caracteriza por “dolores del alma, estados de tristeza, ansiedades o pesares” (Menéndez, 2005: 59) que proceden de relaciones sociales (Kleinman, 1988; Schep-Hughes, 1992), en este caso, una cultura de género histórica, patriarcal y dicotómica, la cual produce y, a la vez, se sustenta en las representaciones de la feminidad y masculinidad de los discursos hegemónicos (Muñiz, 2001, 2002).

Este malestar es complejo, pues se imbrica con el amor por la cultura. La antropóloga Margarita Dalton (2010) ha explorado con gran detalle cómo las zapotecas del Istmo de Tehuantepec construyen su identidad, fortaleza y amor propio a través de rituales del ciclo de la vida en donde ellas son las protagonistas. Ser una mujer zapoteca es un orgullo e implica saberse constituida por una serie de representaciones gustosas que, por supuesto, construyen el género y la feminidad en la región (De Lauretis, 1996).

Es, de hecho, este arraigo el que implica nuevos dolores, resistencias y malestares de género que hacen parte del devenir neozapoteca, como el hecho de que al volver a la comunidad se encuentran con un territorio feminicida, violento y ocupado por megaproyectos, como se observa en los siguientes testimonios:

Un golpe que me dio de realidad fue una noticia de una mujer que encontraron en una maleta. Yo viví toda mi vida en el Istmo y nunca había escuchado eso y eso me hizo preguntarme. ¿Por qué acá? Eso no pasa, pasa en la Ciudad de México, aquí es el Istmo, acá es pueblo zapoteca (Cinthya. Entrevista 2021).

Empezaron a llegar los ventiladores eólicos dentro del pueblo y cuando había calma se escuchaba el zumbido, o sea sí llegaba el *zuummm zuummm zuummm* y yo decía. ¿Qué es ese ruido? [...] Para mí sí fue una cosa preocupante, escuchaba un ruido constantemente estando en el centro y yo no me imaginaba la gente que vivía más cerca cómo vivía ¿no?, ahora se escucha más porque son más (Yú. Entrevista 2022).

Devenir neozapoteca es entonces una figuración que nos sitúa como sujetas encarnadas y localizadas en un contexto específico. Alguna vez Gloria Anzaldúa escribió sobre la figuración mestiza “aunque defiando mi raza y mi cultura cuando se las ataca por parte de no mexicanos, conozco el malestar de mi cultura” (2015: 64), decía.

La figuración neozapoteca implica una subjetividad compleja, multiestratificada y en proceso, así como la toma de conciencia de las relaciones de poder que nos constituyen y que tienen que ver con la propia localización. Es devenir en un proceso continuo, híbrido e interconectado (Braidotti, 2005) que implica saberse conformada por un marco simbólico asociado a la tradición zapoteca que causa orgullo y, al mismo tiempo, adoptar una posición crítica hacia sus convenciones. Es saberse incómoda y, simultáneamente, orgullosa.

Devenir neozapoteca es reconocer que algunas veces le fallamos a nuestra cultura y, al mismo tiempo, la cultura nos falla. Es ensayar maneras de ser parte de la comunidad mientras navegamos estratégicamente con nuestras fallas y malestares.

Devenir neozapoteca es saberse producida por una historia marcada por dispositivos de discriminación y exclusión. Es poner el hacer actual en la denuncia de las estructuras reproductoras de desigualdad (Braidotti, 2015).

Devenir neozapoteca es desobedecer y problematizar desde un lugar creativo, disfrutable y festivo. Es la posibilidad de crear y de estar de otros modos, como dice Cinthya, “es saber la cultura, pero también estar dispuesta a traer otro tipo de luchas”. Es por ello que me interesan las prácticas culturales de estas mujeres, pues exponen las dinámicas de poder que las atraviesan y, al mismo tiempo problematizan su territorio, lo defienden y lo reclaman.

Cinthya. En búsqueda de otras formas de feminidad zapoteca

Cuando conocí a Cinthya tenía 24 años. Ella salió de su comunidad, llamada Asunción Ixtaltepec, para estudiar Comunicación en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fue un maestro el que le

recomendó ingresar a esa carrera y así lo hizo. Cuando llegó a la universidad se encontró con varias situaciones que no fueron de su agrado, entre ellas los prejuicios sobre su origen, basados en el estereotipo de la mujer zapoteca como una mujer grande, matriarca y dominante con los hombres:

Cuando yo fui a estudiar fuera y hablaba que era del Istmo y que yo era zapoteca lo primero que me dijeron fue “es que las juchas son grandes y son malas y le pegan a los hombres” [...] entonces lo primero que se me mete es eso del matriarcado y toda esa cuestión (Cinthya. Entrevista 2021).

Cinthya se refiere a la representación hegemónica sobre la mujer istmeña que ha sido construida desde el siglo XIX. No le agradaba que la compararan con esa representación, pues distaba mucho de su experiencia, así que comenzó a buscar la manera de hacerles saber a los demás que eso que pensaban no era cierto:

Yo lo primero que hago es decir “no es cierto, hay feminicidios, les pegan a las mujeres, hay violencia de género, no todo es como nos pintan, no todas somos Frida Kahlo o algo así” (Cinthya. Entrevista 2021).

Cinthya pensaba en la radio, el periodismo y la televisión como plataformas que la ayudarían a crear sus propias representaciones. Sin embargo, pronto sus profesores comenzaron a interponerse en su camino. El maestro de radio le decía que no podía desarrollarse en esa actividad porque su voz no era adecuada y, asimismo, en periodismo le decían que no podía escribir porque escribía como “cascada”. Esto se debía a su acento y a que creció escuchando y hablando en zapoteco. También le decían que no era buena para hacer televisión, pues no se ajustaba al modelo de belleza necesario para esa área.

Todas estas experiencias, con varios toques de racismo, le sembraron la necesidad de romper con dos representaciones: la representación estereotipante de la mujer zapoteca y la representación

normativa de los medios de comunicación como inaccesible, costosa y adecuada sólo para ciertas personas:

Ahí comenzó mi inspiración de romper estereotipos, estos estereotipos que escribía por ejemplo Elena Poniatowska, Sergei Eisenstein, todos esos estereotipos que nos mostraron. Eso es lo que hago yo, empezar a decir “no somos así, somos de otra manera” (Cinthya. Entrevista 2021).

Así fue como comenzó su camino y, poco tiempo después, se interesó por el ritual del rapto y de la comprobación de la virginidad.³ Le parecía una injusticia que, para constituirse como una mujer respetable, era necesario pasar por ciertas convenciones de género:

Al exterior, la mujer zapoteca es grande, robusta, matriarca, tiene opinión, voto y acá, la política, la vida social [...] sí es cierto, pero para que ella lo tenga tiene que hacer este ritual porque no es lo mismo una mujer que pasa por este ritual, se casa y tiene hijos, a una mujer que es excluida del pueblo porque no salió virgen porque la tachan de puta y entonces ya no tiene ni voz ni voto (Cinthya. Entrevista 2021).

La opinión de Cinthya me parece muy interesante, pues refleja el malestar por la cultura de género. El ritual del rapto o de la comprobación de la virginidad es un componente de los rituales del ciclo de vida (Dalton, 2010) por medio del cual las istmeñas devienen en mujeres honorables. Si bien no se practica en todas las familias, fallar en la comprobación de la virginidad, bajo las normativas de la cultura de género istmeña, origina castigos muy concretos como la expulsión comunitaria.

³ El ritual del rapto es característico de varias comunidades del Istmo de Tehuantepec. Es un ritual que antecede a la vida formal en pareja. El rapto consiste en que el futuro esposo se lleva a su novia a pasar una noche a su casa. En esa noche, él la penetra con un dedo y un pañuelo “para comprobar su virginidad”. Al día siguiente, si la mujer “salió virgen”, se da aviso a la mamá y se llevará a cabo una fiesta para celebrar la honra y fijar el matrimonio. Si no “sale virgen”, las consecuencias son variables, desde la anulación del matrimonio hasta la expulsión de la comunidad.

Cinthy se graduó de la licenciatura con una tesis sobre el rapto y con el tiempo se convirtió en el cortometraje documental por el que la conocí:

Mi documental es mi tesis de licenciatura que se llama “Huachinango rojo. La violencia del cuerpo en las mujeres zapotecas” y lo hice junto con otro compañero. Desde antes, ya habíamos planeado hacer un documental, sin varo claro, porque era un poco difícil conseguir dinero siendo estudiantes de comunicación, así que decidimos emprender un proyecto de fotografía para tener dinero para comprar una cámara y equipo para grabar el documental con nuestras propias herramientas (Cinthy. Entrevista 2022).

En el camino de su investigación, Cinthy se dio cuenta de que el mandato de la virginidad atravesaba la experiencia de las niñas istmeñas en todos los sentidos:

Empezamos a ir al Istmo a hacer entrevistas con las niñas, a ver hasta qué punto las niñas sabían el concepto de virginidad o himen, por ejemplo, y ahí empezamos a ir construyendo la narrativa de hacia dónde queremos llevar la historia. Me encontré con muchas niñas que decían “dice mi mamá, dice mi abuela que tengo que llegar virgen al matrimonio” pero cuando yo les preguntaba qué era el himen muchas no sabían, la gran mayoría [...] entonces pensé: ¿por qué las mujeres en el istmo de niñas ya sabemos qué es la virginidad, pero nadie explica “esto es el himen”?, o nadie nos dice “nadie te puede tocar sin tu consentimiento”. Entonces, el ritual del rapto ha hecho que sea importante la virginidad en el imaginario de la gente del Istmo y ahora las niñas tienen mucho miedo de perder esa virginidad, pero en realidad no saben qué onda con eso, sólo se preocupan por mantenerlo para que puedan mantener su virginidad en algún momento (Cinthy. Entrevista 2021).

El malestar por el ritual de la comprobación de la virginidad es un elemento constitutivo de su devenir neozapoteca y de sus prácticas

culturales. Cinthya se conflictúa con la cultura de género istmeña y con una representación de la etnicidad que demanda la encarnación de normativas corporales como únicas formas de legitimidad:

Este tema no es nada más del pasado, también es del futuro. En el documental toco el tema de un feminicidio de una chica que la robaron y un caso de violación. La mujer zapoteca es respetada si tiene una cubeta de tamales en la cabeza o va a vender en el mercado o baila, hasta ahí, pero una mujer zapoteca no es respetada si va a marchas, si consigue sus derechos a pesar de que somos una cultura de revoluciones. Siento que somos generaciones nuevas, ahí es donde aplica el neozapoteca (Cinthya. Entrevista 2021).

El cine que hace Cinthya podría interpretarse como una plataforma creativa y política que procura la vida a través de la denuncia de estructuras opresivas para las mujeres. Expresa un malestar a la cultura de género, la cual demanda la comprobación de la virginidad como parte esencial de la dignidad y el honor, especialmente en la juventud.

Asimismo, expresa su malestar hacia una noción de etnicidad ahistórica e inmutable, por eso construye su neozapotequismo como una forma de etnicidad que no garantiza la necesaria correspondencia con elementos tradicionales istmeños (Hall, 2010; Restrepo, 2004). A través del cine deja de ser objeto de las historias de otros y se convierte en protagonista de sus propias representaciones. Con su práctica creativa habilita nuevos espacios de lucha, crea etnicidades emergentes (Hall, 2010) y deconstruye el género (De Lauretis, 1996).

Las etnicidades emergentes, según Stuart Hall (2010) permiten a los sujetos dirigir su propia experiencia y empoderar sus etnicidades debido a que construyen lugares desde donde hablar. Cinthya sueña con prender la televisión y ver mujeres como ella, hablando zapoteco, mixteco u otra lengua originaria, por eso desea que haya más mujeres estudiando, creando y sabiendo que es posible contar historias desde y sobre nosotras:

Así como yo hay muchas personas que queremos romper esos cánones de belleza, contra el racismo, que se cuenten historias desde nosotros, las historias con que nos sentimos identificados, que veamos una actriz, una protagonista indígena, que hable una lengua, o sea desde ahí es como “no manches, está hablando en mixteco, yo quiero ver a alguien que hable zapoteco”, o sea ya eso es como un triunfo, por ahí vamos. En la mercadotecnia también, comenzar a ver publicidad, que veamos a alguien con nuestros colores, nuestros cuerpos, desde ahí. Si no lo cambiamos nosotros, ¿pues quién? (Cinthya. Entrevista 2022).

Cinthya continúa trabajando como cineasta independiente y postulando a las convocatorias que apoyan a jóvenes creativas a desarrollar sus ideas. Este hacer se ha convertido en una forma de activismo gozoso, pues sus acciones aperturan un nuevo horizonte para sí misma, pero también para otras jóvenes.

Yú. En defensa de la tierra y el viento

Yú nació y creció en Unión Hidalgo, una comunidad que en zapoteco también se llama Rancho Gubiña. En la actualidad, Rancho Gubiña es un pequeño y caluroso pueblo, rodeado por grandes aerogeneradores, propiedad de empresas eólicas extranjeras, que la gente llama “ventiladores”.

Yú es artista plástica. Gracias a la influencia de un artista zapoteco muy respetado en el pueblo, decidió estudiar artes en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Actualmente vive entre Unión Hidalgo y la ciudad de Oaxaca. Su trabajo actual es muy interesante y está íntimamente relacionado con la vida en Rancho Gubiña y por muchos sentipensares que tuvo cuando regresó a su pueblo después de estudiar la universidad.

Mientras Yú estudiaba sucedieron eventos importantes que marcaron su devenir. Uno de ellos fue la instalación del parque eólico a las afueras de su pueblo, así que fue inevitable que cuando se graduó de su carrera, con más conocimiento de técnicas y métodos de

expresión artística, su obra se dirigiera a ello. Es muy interesante, sin embargo, que para que ella interpretara el parque eólico como un problema fue necesaria su salida y su regreso a la comunidad, como si con la salida se hiciera posible “un baño de luz exterior” (Braidotti, 2005) que posibilitara una experiencia de distancia y extrañeza:

Desde que yo me fui, el pueblo sigue en el mismo rezago y yo no me había dado cuenta porque como vivía ahí yo lo veía normal. Cada presidente municipal que estaba nunca hizo nada y aparte a esa edad lo que menos te interesa... pues no te interesaban esos temas y no había tanta comunicación y redes sociales, por ejemplo, los eólicos llegaron en 2011, yo ya estaba en la universidad y cuando llegaba en vacaciones, pues no me daba cuenta del todo, pues porque llegaba a divertirme en el pueblo porque eran cosas que no podía hacer en la ciudad, ¿no? (Yú. Entrevista 2022).

Como antecedente, los parques eólicos se instalaron en el Istmo paulatinamente, pero pronto su presencia y ocupación del espacio se volvió evidente, pues se encontraban cada vez más cerca de los pueblos, las casas y las personas, lo cual causó una ruptura con la forma de experimentar la vida cotidiana:

Yo me fui en el 2007 y los eólicos se pusieron en el 2011, pero en unas de mis cuantas regresadas era impresionante porque era toda la entrada [del pueblo], fue impresionante ver tantos ventiladores. Cuando yo llegaba a Unión, antes de que se instalaran, la vida era muy tranquila y pacífica y aunque el aire siempre ha estado y el calor, ¿no?, pero no lo sentías tanto como después de que se instalaron (Yú. Entrevista 2022).

Otra transformación en el pueblo que influyó en el hacer actual de Yú fue el terremoto de 2017. Cuando la conocí estaba desarrollando una instalación artística titulada *Yoo Bido'* o Casa sagrada, que consiste en casitas elaboradas de papel teñido con una técnica de cianotipia, en cuyas paredes se observan fragmentos de la vida en el Istmo.

Con esta instalación buscaba hacer una reflexión sobre el hogar, el cual estaba en constante cambio, pues durante el terremoto se cayeron gran parte de las casas en Unión Hidalgo y con ello hubo una pérdida de las construcciones tradicionales hechas de tejas y adobe, además de un recrudecimiento de la violencia contra las mujeres. Incluso, la primera vez que la conocí fue a través de la imagen de una casita que, con una frase muy pequeña, denunciaba el clima de violencia en el Istmo. Después me contó que esa imagen era parte de la investigación inicial para el proyecto *Yoo Bido*.

Las prácticas culturales de Yú me han permitido ver que las dinámicas de transformación y violencia del Istmo de Tehuantepec constituyen nuevos malestares que se intersecan con el malestar de la cultura de género. Juntos hacen parte de sus procesos de subjetivación y de su devenir neozapoteca.

Las prácticas culturales de Yú materializan un contexto que la incomoda y, al mismo tiempo, son un mecanismo de acción por medio del cual denuncia, defiende lo propio y resiste a su malestar:

Mi obra actual más bien es hablar de territorio, el territorio que se desconoce y cómo poco a poco está siendo ocupado por ajenos a la comunidad. Estoy visitando todos los mojones posibles y llevándome tierra de ahí. Haré un mapa de tierras y aceites tóxicos donde hay eólicos y el sentir a partir de ese despojo. Pondré palabras en zapoteco como despojo, territorio, dolor, enfermedad (Yú. Entrevista 2022).

De acuerdo con Mónica Cejas, las prácticas culturales son prácticas de intervención social con dimensión artística que están vinculadas con lo político debido a que “los agentes ponen en acción una praxis feminista que expone y deconstruye, mediante estrategias discursivas, un orden simbólico hegemónico, heteronormativo y patriarcal (que suele ser además racista y clasista)” (Cejas, 2020: 192). En este sentido, el cine de Liz y la obra gráfica de Yú se configuran como prácticas culturales y modos de hacer activismo en donde son ellas las que se constituyen como sujetas de sus propias representaciones y desentrañan las relaciones entre cultura y poder.

Reflexiones finales

En este artículo me he centrado en describir el hallazgo etnográfico de la categoría neozapoteca, utilizada por dos creativas del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca.

Me he permitido construir teóricamente esta categoría a través de los aportes de los estudios feministas, los estudios culturales e incluso de la antropología médica crítica. Estas reflexiones han sido posibles gracias a las nutritivas entrevistas que tuve con Yú y Cinthya y a la cercanía que me causa su trabajo, por lo cual, considero que mis conjeturas sobre el devenir neozapoteca son una coproducción que nace de nuestras experiencias encarnadas y situadas dentro del Istmo de Tehuantepec y en nuestras trayectorias universitarias.

Las prácticas culturales de estas mujeres dentro del cine y las artes plásticas me han llevado a pensar sobre “la naturaleza constitutiva y política de la representación misma, sus complejidades, los efectos del lenguaje, la textualidad como sitio de vida y muerte” (Hall, 2010: 61, citado en Cejas, 2020) y también en “la representación misma, como sitio de poder y de regulación; de lo simbólico como fuente de identidad” (Hall, 2010: 63, citado en Cejas, 2020).

De acuerdo con la feminista y experta en estudios culturales Mónica Cejas, me atrevo a argumentar que el quehacer de mis compañeras ha sido una manera de “poner en tela de juicio sus contextos” (Cejas, 2020: 191) caracterizados por una serie de situaciones complicadas, en donde destacan las dinámicas de despojo, discriminación y violencia que caracterizan al Istmo de Tehuantepec hoy en día.

Planteo que las mujeres istmeñas, especialmente las jóvenes que han salido de sus comunidades para estudiar la universidad, padecen lo que he denominado el malestar de la cultura de género caracterizado por sensaciones de tristeza y pesares cuya etiología no es biológica sino cultural y política (Menéndez, 2005). Dicho malestar se articula con otros procedentes de la violencia contra las mujeres y la instalación de megaproyectos que modifican el paisaje y transforman la vida.

Entendemos aquí el devenir neozapoteca como un proceso de producción de subjetividades complejas, encarnadas y localizadas en un tiempo particular (Braidotti, 2015). Reitero que no se trata de una ruptura con lo zapoteca, sino de una figuración que reconoce un malestar (Anzaldúa, 2015) frente a una forma hegemónica de construir el género y la etnicidad.

Devenir neozapoteca es también la puesta en acción de etnicidades emergentes y sin garantías (Hall, 2010) las cuales señalan un discurso que construye lo zapoteca como entidad fija, inmutable, ahistórica y en correspondencia con una única forma de encarnar la feminidad.

Comprender las prácticas creativas neozapotecas como prácticas corporales (Muñiz, 2014) nos permite ver las representaciones del mundo, los discursos, los agentes y las creencias históricas que la subyacen y, gracias a ello, podremos alertarnos sobre el papel que hoy en día tiene el Estado en la construcción de lo étnico. Asimismo, nos ayuda a entender que las disputas sobre el sujeto, la subjetividad y la etnicidad que caracterizan a nuestras disciplinas todavía no han terminado, pues su comprensión como entidades fijas e inmutables continúan interpelando a los sujetos de género. Finalmente, este artículo nos subraya que la cultura de género es un proceso de larga duración (Muñiz, 2001) pues, si bien gozamos nuevas libertades gracias a las luchas de grupos feministas y de mujeres diversas, todavía encarnamos los malestares producidos por un orden de género que se interseca con otras desigualdades sobre el cuerpo-territorio.

Referencias

- Anzaldúa, Gloria (2015), *La Frontera: The New Mestiza*, Capitan Swing, Madrid.
- Blanco, Mercedes (2011), “El enfoque del curso de vida: orígenes y desarrollo”, *Revista Latinoamericana de Población*, vol. 5, núm. 8, pp. 5-31.
- Braidotti, Rosi (2005), *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, 2a. ed., Akal, Madrid.

- Braidotti, Rosi (2015), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, 2a. ed., Gedisa, Barcelona.
- Butler, Judith (1998), “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, núm. 18, pp. 296-312.
- Campbell, Howard (1989), “La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 41, núm. 2, pp. 247-263.
- Cejas, Mónica (2020), “Cartografiar desde el activismo visual y artístico en el sur global: Zanele Muholi y Mujeres Públicas”, en Mónica Cejas (coord.), *Feminismo, cultura y política* (pp. 191-228), Universidad Autónoma Metropolitana/Itaca, Ciudad de México.
- Dalton, Margarita (2010), *Mujeres: género e identidad en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México.
- De Lauretis, Teresa (1996), “La tecnología del género”, *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, núm. 2, pp. 7-34, [http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/11003/1/uba_ffyl_r_mora_2.pdf].
- Garzón Martínez, María Teresa (2018), “Defender Fantasía: hacia un modelo de crítica cultural feminista”, *ISTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 22, pp. 79-99.
- Grossberg, Lawrence (2009), “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”, *Tabula Rasa*, núm. 10, pp. 13-48.
- Hall, Stuart (2010), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Envió Editores, Popayán.
- Haraway, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.
- Kleinman, Arthur (1988), *The Illness Narratives. Suffering, Healing, and the Human Condition*, Basic Books, Nueva York.
- Laplantine, François (2010), *El sujeto, ensayo de antropología política*, Bellaterra. Barcelona.
- Menéndez, Eduardo (2005), “Intencionalidad, experiencia y función: la articulación de los saberes médicos”, *Revista de Antropología Social*, núm. 14, pp. 33-69.

- Miano, Marinella (2002), *Hombre, mujer y muxe' en el Istmo de Tehuantepec*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- Muñiz, Elsa (2001), *La cultura del género en la era de la democracia*, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Estudios de Posgrado, Ciudad de México.
- Muñiz, Elsa (2002), *Cuerpo, representación y poder I. México y las políticas de reconstrucción nacional 1920-1934*, 2a. ed., Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México.
- Muñiz, Elsa (2014), "Prácticas corporales: performatividad y género. A manera de introducción", en Elsa Muñiz (coord.), *Prácticas corporales: performatividad y género* (pp. 9-37), La Cifra, Ciudad de México.
- Muñiz, Elsa (2018), "Prácticas corporales", en Hortensia Moreno y Eva Alcántara (coords.), *Conceptos clave en los estudios de género* (pp. 281-298). CIEG-UNAM, Ciudad de México.
- Restrepo, Eduardo (2004), *Teorías contemporáneas de la etnicidad. Stuart Hall y Michel Foucault*, Editorial Universidad del Cauca, Popayán.
- Restrepo, Eduardo (2018), *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Scheper-Hughes, Nancy (1992), *La muerte sin llanto. Violencia y vida cotidiana en Brasil*, Lectulandia/Primo.
- Vásquez García, Verónica y Castro, Roberto (2008), "¿Mi novio sería capaz de matarme? Violencia en el noviazgo entre adolescentes de la Universidad Autónoma Chapingo, México", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 6, núm. 2, pp. 709-728.

Fecha de recepción: 06/05/25

Fecha de aceptación: 16/11/25

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202564209-231

