



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
CENTRO DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS SOBRE CHIAPAS
Y LA FRONTERA SUR

“LOS MURALES CREADOS EN CHERÁN K'ERI A PARTIR DEL
MOVIMIENTO AUTONÓMICO Y SU INFLUENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LAS MEMORIAS DE SUS HABITANTES”

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA: HELENA VARI ORTEGA PRADO

TUTOR: DR. FELIPE ORLANDO ARAGÓN ANDRADE
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTORIAL:

DRA. MERCEDES MARTÍNEZ GONZÁLEZ
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
DR. LUIS ALEJANDRO PÉREZ ORTIZ
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
DRA. ELIZABETH ARAIZA HERNÁNDEZ
POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA
DR. FRANCISCO ROSAS TOMÁS
POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA

MORELIA, MICHOACÁN, 15 DE ABRIL DE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatorias

En memoria de Papá Chavo (1949-2021), ejemplar comunero comprometido con el bosque y con la comunidad de Cherán cuyo legado nos corresponde continuar a quienes honramos su trabajo, su coherencia, su vida y su familia.

*A las comuneras y comuneros cheranenses que construyen autonomía en Cherán.
A los caídos en el proceso.*

A los indígenas marginados, oprimidos e invisibilizados, por construir resistencias de las que necesitamos aprender.

A la capacidad humana de comprometernos política y socialmente con nuestros entornos.

A la Antropología por permitirnos el encuentro con los otros y con nosotros mismos.

Índice de contenido

Dedicatorias.....	2
Agradecimientos.....	5
Introducción.....	7
PARTE I. TEÓRICO METODOLÓGICA.....	14
Capítulo 1. Metodología.....	14
<i>Los primeros acercamientos</i>	17
<i>Observar desde la antropología</i>	22
<i>La búsqueda del enfoque de estudio</i>	28
<i>El trabajo de campo durante la pandemia</i>	30
<i>La organización y preparación de la información</i>	34
Capítulo 2. Marco teórico y conceptual.....	35
<i>El enfoque de investigación</i>	37
<i>La memoria</i>	38
<i>Los murales como medios de memoria</i>	47
<i>Los murales en sí mismos</i>	49
PARTE II. CHERÁN K'ERI: LA COMUNIDAD Y SU CONTEXTO POLÍTICO.....	61
Capítulo 3. Reseña de la comunidad y antecedentes del movimiento autonómico.....	61
<i>Monografía de la comunidad</i>	61
<i>Antecedentes históricos</i>	64
<i>Etapa colonial y los primeros registros</i>	64
<i>El Porfiriato y la Sierra Purhépecha</i>	66
<i>Cherán y la Revolución Mexicana</i>	67
<i>El cardenismo y su influencia en la región</i>	68
<i>Otros procesos sociales</i>	73
<i>La elección de 1988 y la insurrección purhépecha</i>	75
<i>Historia del movimiento autonómico de Cherán K'eri de 2011</i>	81
<i>El inicio del movimiento</i>	84
<i>“Por la seguridad, justicia y reconstitución de nuestro territorio”</i>	90
PARTE III. LOS MURALES DE CHERÁN K'ERI.....	96
Capítulo 4. Antecedentes, materialidad, producción y recepción de murales en la comunidad ..	96
<i>Los antecedentes</i>	96
<i>Las intervenciones gráficas en el espacio público de Cherán K'eri</i>	98
<i>Las primeras pintas en 2011</i>	99

<i>Los aportes del exterior a la comunidad</i>	101
<i>El surgimiento de ExJoven en 2015</i>	103
<i>Rompimiento al interior del Primer Concejo de Jóvenes: cambio y diversidad en los objetivos</i>	105
<i>La producción y recepción de los murales en Cherán K'eri: los mensajes, los autores y sus metodologías importan</i>	113
<i>Los murales del movimiento autonómico de Cherán K'eri en la memoria de sus habitantes</i>	124
Capítulo 5. El análisis y las conclusiones	158
<i>En cuanto a la producción de los murales</i>	159
<i>En cuanto a la recepción de los murales entre las personas</i>	160
<i>Distinciones analíticas específicas que se ejercen en Cherán</i>	161
<i>Los murales de la memoria del movimiento autonómico de Cherán</i>	163
<i>El aporte de esta investigación en un contexto más amplio</i>	166
Fuentes de información y bibliografía	169
ANEXOS	181
Anexo 1. Guiones de entrevistas	181
<i>Entrevista semiestructurada sobre el movimiento autonómico de 2011</i>	181
<i>Entrevista semiestructurada sobre la recepción de los murales a partir del 2011 y su contexto</i>	182
<i>Entrevista a profundidad con autores sobre a producción de los murales</i>	183
Anexo 2. Perfiles de los interlocutores	184
<i>Personas con cargo en alguna administración</i>	184
<i>Personas sin cargo en la estructura</i>	185

Agradecimientos

A la comunidad de Cherán K'eri que trabaja por su proceso de autonomía del que aprendemos tantos. Al Cerro de San Marcos y su bosque, que fueron mi puerta de entrada a la comunidad y sus procesos. A cada interlocutor con quien conversé en Cherán de quienes me he nutrido y con quienes se construyó esta investigación. A esos momentos frente al fuego.

A mi sol Irékani, a mi raíz María Elena, a mi viento y gaviota Juancho, a mi tierra Juan Colorado. A mi Juan José, a mi Haydeé y mi Mony, a mi Lucy, a mi Juan Bosco, a mi Lupita y Xavi Prado, a mi Mariquita. Ustedes han sido mi sostén y conocen mis fortalezas y fragilidades como nadie. Gracias por estar conmigo en días de sol y de lluvia. A mis Pedroza Ramírez: Papá Chavo, Geno, Chabe, Mamá Lola, Alejandro, Israel, Susanita, Queta, Cami que me reciben desde 2013 en casa, en ese lugar que es también mi hogar y en el que nos hemos hecho familia.

Al cuerpo académico que me ha formado más allá de la antropología con su trabajo comprometido e incansable, especialmente a mi tutor, el Dr. Orlando Aragón Andrade, quien confió en mi proyecto y de quien aprendo una forma de transformar el mundo dentro de la academia, pero sobre todo afuera. A la Dra. Mercedes Martínez González, quien confió en que una diseñadora gráfica podía hacer antropología y me animó a hacerlo, promoviendo mi trabajo y capacidad; al Dr. Felix Alexander Kupprat, al Dr. Luis Alejandro Pérez Ortiz; y a la Dra. Elizabeth Araiza por su orientación, contención, calidez y experiencia en este apasionante proceso.

A Doña Chepa, Don Trini, Francisco Rosas, Yunuén Torres, Fogata 37 ½, Sol, Javi Rafael, Salvador Xarhícata, comuneros que me llevaron de la mano a profundizar en los asuntos de su comunidad y a quienes tengo la fortuna de haber conocido en estos diez años... ¡y los que faltan!

A la Dra. Tania Hélène Campos Thomas, que ha sido confidente y escucha de mis inseguridades personales y académicas: por darme luz, orientación y claridad en momentos de confusión antropológica y por explicarme las posibilidades afines a mis convicciones sociales para construir esta investigación. Y a Serch Amador por vincularme con ella justo cuando estaba por renunciar.

A tres enormes mujeres a quienes sigo, admiro y amo: Lidia Rodríguez, Esperanza Ramírez Romero, Chela Almanza: faros de confianza al entrar en un mundo que desconocía absolutamente.

A quien ha cuidado mi columna con buen humor afecto, el Dr. Jaime Villaseñor. Y al equipo de rehabilitación, enfermeras y cuidadores que me han atendido para que yo recupere la salud.

A mis luces del corazón y pensamiento: Pino Dueñas, Irina, Daniela, Pedraza, Diana, Claudia, Karla Ayala, Leslie Dávalos, Nono Salas, Poncho Alcántar y Arturo Ramos.

A mis exalumnos en León, Guanajuato y a cada persona que confió en mí para acudir a reforestar al bosque cheranense y participar con su trabajo de la reconstitución de este territorio. Su presencia y colaboración desinteresada me cambiaron la orientación profesional, la vocación y el código postal.

A mis redes de amor en quienes pude apoyarme cuando la vida se me puso difícil, a quienes han soportado mis ausencias y estrés en el acompañamiento, en las desveladas y el cuidado durante mi convalecencia, incluso cuando no estaba lista para conversar.

Al feminismo de profesoras, alumnas, amigas, familiares y mujeres de todos los espacios y tiempos que me han enseñado con su vida que hay que actuar y hablar aunque me tiemble la voz.

A la UNAM, al Conacyt, a la educación pública, gratuita y laica que permite cumplir sueños y transformar realidades. A los millones de mexicanos que con sus impuestos permiten que los estudiantes accedamos a la educación y a quienes nos comprometemos para retribuir a este país que, con sus luces y sombras, tanto nos ofrece y nos necesita.

Al pensamiento de izquierdas construido por mujeres y hombres, en quienes *vamos como enanos sentados sobre los hombros de gigantes...*

Introducción

“Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos sobre ella, para existir”

José Saramago

Desde su surgimiento y dentro de la Antropología Social, se sabe que el estudio de la Antropología del Arte y el de la Antropología de la Memoria son áreas del conocimiento que se han estudiado bajo múltiples enfoques y disciplinas variadas. Recientemente y mediante la transversalidad es que se pueden analizar los fenómenos sociales de manera más amplia para su comprensión. En este trabajo se retomaron fundamentalmente los postulados de Astrid Erll (2008) para estudiar los murales creados en Cherán K’eri y la influencia de estas piezas en la construcción de las memorias de sus habitantes, a partir de su movimiento autonómico iniciado en 2011. Para ello, las intervenciones artísticas se consideraron como *medios de memoria*, concepto que permitió categorizar teórica y metodológicamente estas manifestaciones gráficas del espacio público en relación a los usos y significados que les otorgan los cheranenses de esta comunidad purhépecha michoacana.

El objetivo de esta investigación está dirigido a la discusión de los murales que surgieron a partir de un movimiento político de autonomía indígena. Dichas manifestaciones gráficas fueron observadas y analizadas desde las premisas y perspectivas que postulan las Epistemologías del Sur (de Souza Santos, 2003; 2010; 2019), propuesta epistemológica y política que busca la descolonización de la producción del conocimiento en las Ciencias Sociales, así como la visibilidad y relevancia de los saberes, prácticas y experiencias que generan distintos sujetos subalternos en su resistencia frente al capitalismo, al colonialismo y al patriarcado (de Souza Santos, 2010). Esto me permitió definir un posicionamiento político claro que es importante manifestar desde el principio de esta investigación.¹

¹ Es probable que en este sentido el lector traiga a su mente las discusiones frecuentes sobre *objetividad* y *subjetividad* en la investigación académica. Para aclarar puntualmente este aspecto refiero la lectura del Capítulo 2. Marco teórico y conceptual, donde doy cuenta de los postulados teóricos con los que sustentó a *la intersubjetividad* como característica fundamental del paradigma interpretativo-crítico que elegí para realizar esta investigación cualitativa.

Para abordar las distinciones conceptuales que conforman el estudio de la memoria se utilizaron aportes múltiples. Sobre la *memoria colectiva* discuto con planteamientos del psicólogo y sociólogo francés Maurice Halbwachs (2004, 2011), en tanto la *memoria coleccionada* refiero al sociólogo estadounidense Jeffrey K. Olick (1999). Abordé la *memoria social* desde la mirada de Halbwachs (2004), la del politólogo alemán Harald Welzer (2008) y los estudios del neuropsicólogo Hans Markowitsch (2008). La *memoria cultural y comunicativa* desarrollada por la lingüista Aleida Assmann (2011) en conjunto con su esposo, el arqueólogo Jan Assmann (2011) se enriquece con el concepto de *memoria histórica* del historiador francés Pierre Nora (1989), la *contra-historia* de la antropóloga Uli Linke (2015) y las discusiones entre *memoria e historia* como formas en que desde el poder se utiliza y controla el pasado, según el filósofo, lingüista e historiador Tzvetan Todorov (2015).

En México y Guatemala, particularmente en zonas mayas, los textos y estudios de caso realizados por el arqueólogo y antropólogo Felix A. Kupprat (2015a, 2015b, 2021 y s/f) y sus aportes dentro del seminario que cursé con él, aclararon postulados, teorías y propuestas metodológicas al revisarlos en sus propias investigaciones sobre modos de transmitir y memorizar la cultura. A nivel local, en Cherán K'eri Rocío Moreno (2019), Casimiro Leco Tomás, Alicia Lemus Jiménez y Ulrike Keyser Ohrt (2018) así como integrantes de la Fogata Kejtsitani (2018) y el Concejo de Jóvenes (2021) e investigadores cheranenses como Juan Jerónimo Lemus (2016), Francisco Rosas Tomás (2019) y José Atahualpa Chávez Valencia (2016) han escrito y publicado respecto a la memoria en su comunidad, pero también han ejercido con otros de sus paisanos el diálogo, la rememoración y reflexión sobre estos procesos a partir del movimiento político iniciado en 2011.

Son muchos más los comuneros y comuneras quienes comparten saberes y aportaciones trascendentes para el conocimiento social. Intenté recuperar algunas de esas reflexiones para visibilizarles, sumándome así a la tarea de aminorar la marginación epistémica en que han sido relegados por el ámbito académico que no les reconoce para la producción científica. Si bien es cierto que hay intelectuales campesinos e indígenas miembros de estas comunidades que han pasado por

procesos de educación formal universitaria, aquí refiero conocimientos subalternizados como lo indican las Epistemologías del Sur.

Estas referencias sirvieron para aproximarme a la información que reuní durante los nueve años en que recolecté información *in situ*. Específica y localmente respecto a la triada murales-memoria-movimiento cheranense, el único texto que se aproxima de alguna manera es el artículo publicado por Juan Gallardo (2021). En él, se reseñó una parte del tema desde la perspectiva de algunos autores de murales en Cherán K'eri sin considerar la mirada de comuneros y comuneras quienes conviven diariamente con el fenómeno analizado, de manera que justamente ahora sus puntos de vista configuran parte fundamental de la riqueza etnográfica de esta investigación.

En tanto al movimiento autonómico, sus implicaciones jurídicas y sociales destacan las publicaciones de Orlando Aragón Andrade, fundador del *Colectivo Emancipaciones* que agrupa al conjunto de abogadas y abogados litigantes en el proceso de la comunidad de Cherán K'eri desde 2011 y hasta nuestros días. Sin duda, el conocimiento del Dr. Aragón y su amplia visión como antropólogo, historiador y abogado del proceso jurídico cheranense posibilitó la comprensión, discusión y reflexión, pues tuve la fortuna de que fungiera como tutor académico de este trabajo.

Para iniciar, es importante decir que desde el auto-sitio, en la comunidad fue notoria la creación abundante de intervenciones gráficas en diversos muros del espacio público, situación que no ocurría con anterioridad y que además contrasta con otras localidades purépechas donde no sucede lo mismo a pesar de haber iniciado también sus propios procesos de autonomía. En ese sentido, aunque el caso de Cherán ha sido ampliamente estudiado desde perspectivas históricas, sociales, ambientales, políticas y jurídicas, existe una carencia de literatura académica que aborde el papel del fenómeno artístico para ampliar la comprensión del movimiento político y ése es uno de los aportes fundamentales de esta tesis.

Para mí, desde la primera visita a Cherán fue notoria la proliferación de muros con imágenes y mensajes en sus paredes, pero ¿para qué se estaban usando esos murales? Resultaba pertinente analizar esas creaciones para identificar su influencia

en los cheranenses dado que muchos de los contenidos correspondían a su movimiento autonómico y eran los más visibles y mejores ubicados, pero otros no. Estos objetos de estudio no cuantitativos y las narrativas que de ellos se desprenden constituyen el objetivo general de esta investigación, realizada desde la mirada de la antropología del arte y la antropología de la memoria.

Desde 2013 pude observar que en la comunidad se mantuvo, aumentó, organizó y extendió la producción de murales con la participación de diversos actores: individuos y colectivos de autores locales, foráneos, con y sin formación artística, instituciones variadas, empresas, entidades gubernamentales y diversas organizaciones en conjunto conformaron un fenómeno social con preguntas antropológicas pertinentes para su indagación. Dentro de ese panorama, la diversidad de percepciones y la disputa de las memorias que los cheranenses han elaborado respecto a su proceso de autonomía tienen implicaciones importantes desde hace once años y hasta el presente, toda vez que este movimiento ha sido punto de partida para que, ya en 2023, sean casi una treintena de comunidades indígenas que han tomado esa experiencia como referente para iniciar sus propias experiencias autonómicas. Lo ocurrido a nivel micro en esta comunidad de la Sierra Purhépecha michoacana puede escalarse a nivel macro al abrir una ventana distinta respecto al papel de manifestaciones culturales en entornos que viven procesos de cambio social. Podemos aprender de ello a partir de las relaciones entre las intervenciones del espacio público y las personas que las crean, las reciben, conviven con ellas, las interpretan, dotan de significado y usan en su cotidiano para legitimar, penalizar, cuestionar y construir comunidad.

Bien merece mencionar que, en lugar de enunciar hipótesis², desde el inicio de este proyecto académico elegí partir de presupuestos de investigación o *axiomas* sobre los cuales se fue construyendo el proceso indagatorio. Podían comenzar a identificarse distintas etapas de creación por los contenidos, estilos y mensajes de las piezas: había temas vinculados a la autonomía de la comunidad, al tiempo que otros parecían desdibujarlo; algunos tenían firmas y logotipos genéricos con lo que

² Para comprender la postura epistemológica a partir de la cual tomé esa decisión sugiero consultar el marco teórico donde profundizo en la explicación que me permitió construir el proceso indagatorio con esta estructura.

parecía ser el año de creación, pero no todos; se podían distinguir los que tenían profesionalización en la técnica y los que buscaban transmitir ideas por encima de la “perfección” de los trazos.

Al hablar con habitantes sobre esos dibujos en las paredes, la curiosidad detonó y pude comenzar a imaginar posibles temporalidades, preguntas antropológicas y supuestos que las acompañaron, con la inicial sospecha de que detrás de la producción de esas manifestaciones gráficas había razones de procesos sociales que vivía la comunidad que reflejaba en sus muros. Así se formuló el objetivo de la investigación: analizar los procesos de creación, recepción y materialidad de los murales realizados a partir del movimiento autonómico en 2011 en la comunidad indígena purhépecha de Cherán K’eri y su influencia en la construcción de las memorias de sus habitantes.

En términos metodológicos, esta tesis se insertó dentro de los postulados del paradigma interpretativo-crítico de la investigación social cualitativa y se concentró en el análisis diacrónico de los murales para identificar relaciones, narrativas y usos en la comunidad desde 2011 hasta agosto del 2021, delimitando el estudio temporalmente a los primeros diez años del fenómeno. Si bien mi formación profesional como licenciada en Diseño Gráfico, aunada a la práctica docente universitaria que desempeñé durante doce años impartiendo asignaturas referentes al arte y diseño me hubiera permitido vincular orgánicamente esta investigación con múltiples áreas de las ciencias sociales o humanidades³, decidí enmarcarla dentro de la antropología de la memoria y antropología del arte.

Es posible suponer que el lector podría encontrar aquí un análisis estético o semiótico de las imágenes a las que me refiero. No obstante, la decisión de insertar mi tema de tesis en un posgrado en Antropología Social requería dejar esas reflexiones a un lado por ser inquietudes que pertenecen a otros campos del conocimiento como la Filosofía del Arte y la Cultura o la Historia del Arte. En este sentido reitero que la motivación principal fue el interés específico por comprender los procesos sociales que rodean la producción, la recepción, la materialidad y las

³ La disyuntiva inicial consistió en que el objeto de estudio podía abordarse en una investigación de Artes y Diseño, pero también de Comunicación, Ciencias Políticas, Filosofía del Arte, Historia de la Cultura o Antropología Social.

implicaciones políticas de esas imágenes entre los cheranenses dentro del espacio público de su comunidad; no así la composición, la técnica artística, la iconografía, las paletas de color ni las imágenes en sí mismas.

El trabajo de campo *in situ* permitió estudiar etnográficamente 13 murales entre más de un ciento de ellos disponibles en la comunidad, que destacaron por la mención recurrente y relevancia entre los 21 interlocutores entrevistados.⁴ A través de 45 entrevistas abiertas, estructuradas, semiestructuradas, a profundidad, presenciales y telefónicas⁵ se conformó el *corpus* de datos etnográficos e intersubjetividades con las que se construyó y enriqueció esta investigación.

Con ello, la estructura interna de esta tesis de maestría está conformada por cinco capítulos. En el primero se detalla la metodología empleada, el enfoque de estudio, las herramientas etnográficas utilizadas, la sistematización de la información y los ajustes necesarios para desarrollar la investigación cualitativa durante la pandemia por Coronavirus. El segundo despliega el marco teórico y conceptual en que se insertó el análisis: Epistemologías del Sur, la Antropología de la Memoria, la Antropología del Arte y los murales como categoría de estudio.

En el tercer capítulo se reseñó la monografía de la comunidad, se explicaron sucintamente los antecedentes sociales del movimiento autonómico de Cherán y se recuperaron los relatos que conformaron la narrativa del movimiento de 2011. El capítulo cuarto contiene la ejecución de categorías planteadas en la Teoría de los Medios (Erll, 2008) para abordar los procesos de producción, recepción y materialidad de los murales en Cherán K'eri en tanto a la construcción de memorias entre sus habitantes. Finalmente, en el capítulo quinto se presentan los hallazgos, los resultados y las conclusiones del análisis.

⁴ El perfil de los entrevistados puede consultarse a profundidad en el Anexo 2, donde se explica el rol social de cada uno de los interlocutores, divididos en tres universos: a) Comuneros y comuneras sin formación artística ni puestos en la estructura de gobierno, b) Elementos de la primera Coordinación y los tres Concejos Comunales y c) Autores de murales.

⁵ Debido al confinamiento que debimos respetar por la pandemia de Covid-19 en 2020 y 2021 se recurrió a la interacción mediante llamadas telefónica y mensajes por WhatsApp, posibles por el vínculo que se había generado previamente y desde 2013 con personas de Cherán. Incluso, irónicamente, ese ajuste a la metodología permitió estrechar con notoriedad mi relación con los interlocutores al profundizar la comunicación, solidaridad y acompañamiento con quienes vivieron detrimento en su salud, dificultad para acceder a ella o pérdidas de familiares por contagios de coronavirus (ver el capítulo 1).

Además de la bibliografía y las fuentes de información, en este trabajo y aunque no es común en la investigación antropológica se incluyeron anexos con los cuestionarios de entrevistas y los perfiles de los interlocutores por considerarles una aportación de importancia. Al revisar su contenido, el lector podrá darse cuenta de que hay información adicional que no encontrará en este documento, pues la propia dinámica de las entrevistas decantó en conversaciones que aportaron abundantes datos etnográficos que hubo que dejar fuera para usarse en artículos, análisis y publicaciones futuras. En este sentido, considero que esta tesis ofrece una perspectiva que se nutrió de diversas herramientas disciplinares, toda vez que mi formación en Diseño Gráfico y Artes se unió a la adquirida durante el posgrado en Antropología Social. Una vez concluido, este acotado aporte académico abre diversas vetas para profundizar el estudio en posteriores abordajes; habré de elegir alguno de ellos para continuarlo en el doctorado en Antropología Social, aunque todos quedan a disposición de otros investigadores a quienes las reflexiones aquí descritas sirvan como contribución a sus propios procesos indagatorios.

PARTE I. TEÓRICO METODOLÓGICA

Capítulo 1. Metodología

“Gracias a la memoria se da en los hombres la experiencia”

Aristóteles

Esta investigación fue realizada en el marco de tres situaciones excepcionales: durante el primer semestre, en diciembre de 2019, un par de paros académicos por violencia de género al interior del plantel donde estudio, la ENES Morelia; en segundo semestre, otro paro en solidaridad a los profesores de asignatura del mismo campus debido a las condiciones laborales con las que desempeñaban sus funciones; y, como es sabido, a partir de marzo de 2020, el confinamiento que debimos guardar por casi dos años durante la pandemia por Covid-19. Las circunstancias hicieron necesarios diversos cambios relevantes en el planteamiento de la investigación, sobre todo en lo que atañe a la metodología, pues el aislamiento impidió la realización de estancias de campo *in situ* planeadas desde el protocolo inicial. También hubo que adaptar las herramientas antropológicas con las cuales pensé que me aproximaría a los datos etnográficos y para ello, recurrí a la tecnología y medios de comunicación que fueran viables, seguros, accesibles y económicos para resolver las necesidades del proyecto sin modificar los objetivos del estudio propuesto. Lo que sí se alteró sustancialmente fueron los tiempos de término y entrega de esta tesis, pues desde abril de 2020 la pandemia afectó aspectos específicos en mi contexto: respecto a lo económico, hubo que cerrar el negocio familiar y se redujeron los ingresos al hogar. La preocupación por este aspecto aunado a la salud de mis padres, por su proceso de vacunación, el mío y la dinámica social generalizada afectaron también mi estabilidad, de manera que, en mi caso la capacidad de concentración para lectura y la fluidez en la redacción académica se vieron alteradas notoriamente. Al término de la beca Conacyt fue necesario encontrar trabajo en esas condiciones, adaptarse a la nueva normalidad y posteriormente, en diciembre de 2022 requerí una segunda cirugía de columna, con lo que los tiempos se extendieron todavía más. Fue solo gracias a apoyos familiares, de amistades y

profesionales de diversos tipos que fui superando cada una de esas situaciones con sus propios tiempos, procesos, reflexiones y consecuencias.

Respecto al trabajo de campo, si bien desde 2013 en la comunidad de Cherán K'eri había explorado etnográficamente algunos aspectos relativos a esta investigación, proteger la salud de los habitantes de la localidad, la propia y la de mi familia fue prioritario a partir de que comenzó a haber contagios en México. Debí darme a la tarea de encontrar herramientas útiles y soluciones creativas para recabar la información que esperaba obtener durante las últimas temporadas que había pensado pasar en la comunidad. Las condiciones a las que nos obliga una pandemia son parte de las complejidades de nuestros mundos contemporáneos, imposibles de abordar antropológicamente sin reformular, adaptar y refuncionalizar los métodos. Con base en los planteamientos de antropología colaborativa de George Marcus y Douglas Holmes (2008), recientemente Adolfo Estalella (2021) se ha pronunciado en el sentido de que la etnografía es un acto de invención, de creatividad y hasta cierto punto de improvisación que no hemos reconocido ni cuidado lo suficiente en su desarrollo a través del tiempo.

Sin duda el trabajo etnográfico debe entenderse a la luz de una metodología flexible aunque rigurosa, que permita los cambios necesarios según los demanden diversos contextos y circunstancias; si la cultura es dinámica, las estrategias e instrumentos mediante los cuales se recolecta información en campo sobre fenómenos culturales deberán también serlo. Es en este tenor que algunos de los especialistas más destacados en esta discusión, como Rosana Guber (2015), insisten en el ejercicio de la *reflexividad*. Para ella, la investigación antropológica debe tener como una de sus características primordiales la constante revisión y reflexión en todas sus fases, y sobre todas las decisiones tomadas en cada aspecto teórico y metodológico, desde el inicio y hasta el final. La contingencia que vivimos hace aún más clara la necesidad que señala Rosana Guber (1988) de “indagar reflexivamente de qué manera se co-produce el conocimiento a través de sus nociones y sus actitudes, y desarrollar la reflexión crítica acerca de sus supuestos, su sentido común, su lugar en el campo y las condiciones históricas y socioculturales en que el investigador lleva a cabo su labor”. Si desde hace años se ha mostrado

que los métodos tradicionales no son suficientes tal y como están descritos en los manuales académicos (Marcus y Faubion, 2009), es necesario reformar la etnografía y ampliar los modos de indagación para enfrentar los desafíos en el presente.

No sólo la cultura, también los métodos se encuentran en constante tensión entre la convención y la invención (Wagner, 1975). Frente al reto de terminar esta tesis en medio del confinamiento que dificultaba realizar trabajo de campo, apelé a la inventiva. En este apartado describo con detalle el conjunto de herramientas y acciones mediante las cuales fui construyendo este proceso investigativo que, como todos los que se ocupan de fenómenos socioculturales, está atravesado por diversos factores que marcan pautas y ritmos distintos. No es un proceso lineal, sino que “la investigación es percibida como movimiento constante” (Campos, 2013:32) y “es fundamental incorporar a nuestro *habitus* científico la reflexión sistemática de la posición del autor, no sólo en cuanto a características estructurales, sino también de experiencias vitales” (Robles, 2000:44). Por ello doy cuenta a continuación de algunos pormenores en torno a la manera en que me acerqué al tema y a la antropología, pertinentes para situar la investigación.

Inicié el posgrado habiéndome propuesto entender la antropología, una disciplina con la que yo no estaba familiarizada pues mis áreas de conocimiento previas fueron el diseño gráfico, la educación, la comunicación y el periodismo. Si bien, fui aceptada en el posgrado de antropología social y etnología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), su estudio para mí implicaba comenzar desde el inicio: conocer el vocabulario específico, los conceptos, sus fundamentos epistemológicos, herramientas metodológicas, identificar autores, propuestas teóricas, posturas éticas y sobre todo comprender que la generación de conocimiento antropológico descansa en el trabajo etnográfico con sus múltiples aristas, requerimientos y condiciones. Coursaba las materias del primer semestre al mismo tiempo que intentaba organizar y definir el plan de acción para los periodos siguientes.

Una de las preocupaciones centrales en esta etapa fue encontrar el modo adecuado de realizar el estudio sobre un tema que desde el inicio requería ser analizado desde dos áreas distintas de conocimiento: por un lado, el movimiento

político de Cherán K'eri iniciado en 2011 y por otro, la producción de murales en la localidad a la que dicho movimiento dio lugar. Esta característica hizo más complejo el proceso *per se*, puesto que fue necesario buscar lectores, sugerencias y posibilidades teórico-metodológicas que permitieran integrar con solidez una estructura a seguir. Los coloquios semestrales fueron puntos de partida muy útiles para contrastar opiniones, a veces dispares y otras coincidentes, pero siempre clarificadoras. Sin embargo, como lo relato a continuación, los primeros acercamientos y el encuentro con Cherán K'eri, con su gente, con su movimiento político y con sus murales, sucedieron años antes de mi ingreso al posgrado, cuando ni siquiera estaba en mis planes estudiar otra maestría.

Los primeros acercamientos

Abundar sobre las condiciones en que se fue conformado el objeto de estudio y su tratamiento permite dar a conocer las circunstancias que marcan la totalidad del proceso para planearla y realizarla (Campos Thomas, 2013). En el caso de esta investigación, ese proceso de construcción y delimitación del objeto de estudio inició años antes del interés académico: mi primer acercamiento a Cherán K'eri se dio a inicios del año 2013. En ese entonces trabajaba como profesora universitaria de materias de arte, diseño y comunicación en León, Guanajuato, donde radicaba desde 2010. Cuando supe del conflicto que vivió la comunidad en 2011, me pareció admirable el valor con que los cheranenses habían defendido su bosque. La diferencia con lo que yo conocía en ese sentido era notoria: en Morelia, ciudad donde nací y viví la mayor parte de mi vida (a menos de dos horas de Cherán en automóvil) era habitual ver transitar camiones de árboles talados a cualquier hora del día o de la noche sobre el periférico o el tramo de avenida Camelinas, sin que las personas ni las autoridades que lo atestiguaban hicieran algo al respecto, al menos en las diversas ocasiones en que me tocó transitar junto a patrullas y vehículos cargados de troncos. Si bien la reforestación era una actividad de la que entonces se hablaba poco, era una labor en la que yo era sensible y participaba voluntariamente cada vez que me era posible desde 1993, como miembro de la Asociación de Scouts de

México. Antes de la movilización política de Cherán en 2011, participé en reforestaciones en diferentes localidades de Michoacán, Jalisco, Guanajuato, Morelos y Nayarit. En las Lagunas de Montebello, Chiapas, coordiné una brigada internacional donde con un equipo de dieciséis jóvenes europeos y cuatro mexicanos reforestamos varias hectáreas durante un par de meses.

Mi condición de exploradora y campista frecuente me permitía disfrutar la naturaleza, ser perceptiva del paisaje y sentirme afortunada de conocer parajes, climas, zonas geográficas turísticas y poco visitadas pero también aprender a cuidarlas y comprometerme con su preservación⁶. Por eso era sumamente interesante para mí conocer a las personas que habían iniciado un movimiento social por la defensa de sus bosques. Cabe señalar que también fue significativo ser mujer y ser de Michoacán, pues me sorprendió que en primera instancia, hubiera sido un grupo de mujeres cheranenses quienes enfrentaron a los talamontes. Si bien tenía un gran interés en el movimiento detonado en Cherán K'eri, lo conocía poco, por lo que antes de trasladarme al lugar para visitarlo me informé lo más que pude a través de conversaciones con colegas activistas y periodistas de mi confianza. Esa primera visita y la charla nocturna con integrantes del movimiento en la única fogata que conocí activa, determinaron gran parte de lo que fui decidiendo después. Como un compromiso que asumí de manera personal, durante los siguientes cuatro años me sumé mensualmente a las faenas de reforestación cada temporada de lluvias, colaborando con la comunidad que buscaba reconstituir su territorio devastado a escala masiva por elementos del crimen organizado los años previos.

Junto con la primera y segunda administración a cargo del Concejo Mayor y de Bienes Comunales, trabajé en la tarea sumando la mayor cantidad de brazos posibles. En cada ocasión realicé múltiples invitaciones para incluir a mis familiares, amistades y alumnos con quienes nos desplazábamos desde León hasta Morelia.

⁶ Al ser miembro activo o inactivo del Escultismo (Scouts del mundo) los integrantes nos comprometemos a tener presente los diez artículos de la Ley Scout en nuestro actuar personal, familiar y cívico. Particularmente, el sexto artículo dice: "El scout es amigo de los animales y respeta la naturaleza", condición básica con la que debemos cumplir cada que se nos convoca a participar en eventos al aire libre, bajo la premisa de "dejar el mundo en mejores condiciones de como lo encontramos". Generalmente, cada campamento incluye alguna actividad de limpieza, reforestación, servicio, mantenimiento o retribución al lugar y/o población con la que interactuamos, por lo que me mantenía atenta a estos temas.

Ahí integrábamos el grupo completo de reforestadores con quienes nos reuníamos en la salida a Pátzcuaro y, a veces más, a veces menos, llegábamos a la localidad para trabajar con los cheranenses en las reforestaciones sociales durante el fin de semana. Podríamos decir que los pinitos y los cerros, en mi caso, fueron la puerta de entrada a la confianza de personas y familias con quienes entablé relaciones profundas desde 2013 hasta la fecha.

En el vínculo que se va estableciendo con un lugar y con quienes lo viven, se dan acontecimientos específicos que otorgan visibilidad a quien investiga; de ello han informado autores imprescindibles como Clifford Geertz⁷ (1973). En este caso, mi participación inicial como integrante voluntaria de los grupos reforestadores fue un acierto que he podido corroborar años después cuando en la plaza de Cherán algunas personas que yo no identifico se han acercado a saludarme, por recordarme plantando árboles junto con ellas. Sin proponérmelo, a través de esa actividad fui entrando en contacto con procesos políticos, sociales y ambientales que la comunidad tenía activos a partir de su experiencia de movilización. En cada ocasión que visité Cherán para unirme a las tareas de reforestación aprendía sobre dinámicas diferentes a las mías y fue una etapa que viví con especial disfrute por las reflexiones que surgían en mi cabeza durante las siguientes semanas, pues comenzaban a gestarse preguntas antropológicas frente a la alteridad y las diversidades con las que estaba teniendo encuentro. En ese sentido, comenzaba a ver a esos *Otros* como reflejo a través del diálogo, la igualdad y la diferencia, e iniciaba así, una vía de reconocimiento “como experiencia básica universal de nuestra especie” (Kapuscinski, 2007).

Por otro lado, mi formación como diseñadora gráfica y mi gusto heredado por la fotografía (mi padre y mi madre ejercieron la fotografía gran parte de su vida) me han convertido en una buena observadora, sobre todo de colores y contrastes, de la luz, las formas, los paisajes y el entorno en general. En Cherán llamaron de inmediato mi atención los murales pintados en numerosas paredes de la ciudad: los había de diferentes tamaños, estilos y temas. Fue notorio para mí que los murales que vi en 2013 expresaban mensajes sobre el movimiento que ahí se vivía: la

⁷ En su famosa narración de la “Riña de gallos en Bali”, en *La interpretación de las culturas* (1973).

autonomía, el cuidado del bosque, el rechazo a la corrupción y el repudio a los partidos políticos. Cada vez que regresaba a Cherán encontraba mayor cantidad de estos murales, algunos diferentes, otros nuevos, a veces había sido borrado uno para poner otro distinto encima. A raíz de la curiosidad que me provocaban esas intervenciones gráficas, mi labor como docente universitaria en León empezó a reorientarse: busqué conocer más sobre el muralismo mexicano, arte indígena y semiótica visual e impartí algunas de esas materias. Sin duda, las experiencias en Cherán K'eri modificaron en sus significados mis maneras de comprender y de ser profesora de temas vinculados al arte y a la comunicación. Al mismo tiempo, el gusto que siempre tuve por las ciencias sociales -y que había mantenido relegado durante muchos años- iba en aumento.

En 2017 me realizaron una cirugía de columna y el médico me indicó que ya no podría reforestar por el esfuerzo físico que implica esta tarea. Fue muy difícil para mí en términos emocionales asumir tal prohibición, pues el vínculo que la reforestación me había abierto con miembros de la comunidad en Cherán era muy importante en mi vida a esas alturas: no quería dejar de frecuentar y ser útil a las personas con quienes ya tenía fuertes y variados vínculos. Fue entonces que se consolidó con claridad la idea de hacer aportes desde lo académico y decidí cursar otro posgrado que entrelazara las pasiones que identificaba yo hasta el momento: intervenciones gráficas urbanas, la comunidad de Cherán y los procesos políticos que se habían desarrollado ahí a partir de la recuperación del bosque.

Conjuntar los temas que me interesaban con el compromiso que adquirí en Cherán resultó en la planeación de un proyecto de investigación que llevaría a cabo en el marco de la Maestría en Antropología de la UNAM. Fui aceptada y en agosto de 2019 cerré mi labor docente en León, me mudé a Morelia y comencé el aprendizaje sobre teorías y metodologías antropológicas para aportar a Cherán desde este otro contexto. Así fue que la aproximación que en un inicio obedeció únicamente a motivaciones ideológicas y personales, se transformó en visitas voluntarias de trabajo comunitario que dieron paso a la investigación académica aquí planteada.

Daniel Bertaux (citado por Martínez Salgado, 2002: 54) indica que lo que está en juego en un proceso de investigación es el compromiso de quien se lo propone: “contiene en filigrana ciertas formas de pensamiento y excluye otras (...) la elección de su método será tomada mucho más en función de inclinaciones profundas que de consideraciones racionales”. Con base en esta idea es que deliberadamente elijo no ocultar mis motivaciones personales en torno al lugar, a su gente y a la investigación. Me he apoyado de manera resuelta en el paradigma interpretativo-crítico (ver Martínez Miguelez, 2012) que asume la generación de conocimiento como resultante de la intersubjetividad: mis subjetividades, las de mis interlocutores y las del propio proceso investigativo en su curso, todas puestas en juego durante el trabajo etnográfico.

Dentro de la Investigación Social Cualitativa (Campos Thomas, 2013: 92) este proceso investigativo buscó ser riguroso mas no rígido, pues “propone la reflexividad como un método que permite vigilar epistemológicamente nuestras pesquisas, evitando emprender una cruzada inútil con el fin de eliminar las subjetividades presentes en cualquier indagación”. Una de las características de este tipo de investigaciones es la dificultad que entraña hacer uso de métodos preestablecidos como guía, pero que de alguna manera son una imposición desde la academia cuando no se toma en cuenta la participación intrínseca de quienes nos proporcionan información, pues ellos también la interpretan y resignifican en el proceso de brindárnosla. En este sentido, apostar a un método donde caben los cambios resultantes del vínculo con el objeto y entre los sujetos implicados -comenzando por quien investiga-, es poner sobre la mesa un asunto ético. Al respecto, Carlos Pabón (2005) se pronuncia en los siguientes términos:

La ausencia de certezas absolutas –llámense Dios, Razón, Verdad o Ciencia- bajo las cuales cobijarse y sentirse seguro de que el mundo tiene sentido, puede ser una condición que produzca desasosiego, pero no tiene por qué considerarse una situación catastrófica. Por el contrario, tal condición puede pensarse como un reto formidable: el reto que propone asumir el problema de la ética en una era sin certezas.

Observar desde la antropología

Cuando en diciembre de 2019 me acerqué a Cherán K'eri como estudiante del posgrado en antropología, el Tercer Concejo Mayor de Gobierno Comunal había cambiado los procesos de admisión para los tesisistas que buscan realizar investigación en la localidad. Conocidos de anteriores administraciones me habían informado que a los interesados en realizar un estudio como el que yo me proponía no se les solicitaba más que una carta de presentación por parte de la universidad de procedencia y tener una entrevista general con algún miembro del Concejo Mayor. Luego se le derivaba a la Coordinación de Gobierno Comunal que correspondiera para que hablara con mayor profundidad sobre el trabajo que pretendía realizar de modo que la comunidad estuviera al tanto. Sin embargo, el día que entregué la carta en la Casa Comunal me hicieron una entrevista breve frente a los *k'eris*⁸ presentes y me solicitaron un cronograma de trabajo. Lo llevé ese mismo día y entonces me requirieron el proyecto completo de investigación impreso, asignándome una fecha posterior para presentarlo.

Hice llegar el documento tal cual me lo solicitaron y se me pidió acudir para tener una entrevista con los doce miembros del Concejo Mayor. Como era diciembre me cambiaron la cita en varias ocasiones debido a que, me explicaron, tenían mucho trabajo por el calendario festivo y el cierre de año. El momento llegó y en la reunión estuvieron ocho *k'eris*, uno de los cuales leyó mi proyecto en voz alta. Los demás me iban cuestionando conforme escuchaban la información. Al final me dijeron que tendrían que dialogar entre ellos y con las autoridades ausentes para tomar una decisión. Me pidieron mi número telefónico para llamarme cuando tuvieran la respuesta. Toda vez que yo vivo en Morelia y había que entregar los documentos en Cherán, me parecía incomprensible el tiempo que requería y lo complejo que se estaba volviendo obtener la autorización, pues además mis conocidos en la localidad se mostraban extrañados por la cantidad de citas y requisitos que me pedían, así como por los frecuentes cambios de fechas. El día de la entrevista en 2019 con los miembros del Concejo, informé que me interesaba quedarme a presenciar el evento

⁸ Palabra con que se designa a los integrantes del Concejo Mayor de Gobierno Comunal: 12 miembros, 12 *K'eris*

de murales llamado ExJoven, programado para ese fin de año y que pretendía permanecer en Cherán hasta la semana siguiente en que me darían una respuesta. Sabía que no podían impedirme la estancia, pero me interesaba que tuvieran conocimiento de que estaría platicando con las personas y tomando fotografías. Era importante que el Concejo estuviera enterado de mi presencia porque además, un par de personas de la comunidad ya me habían cuestionado en ese sentido. Dadas las condiciones que estaba observando, necesitaba prever cualquier mala interpretación desde ese primer acercamiento con personas, procesos y administraciones desconocidas hasta entonces: me interesaba generar interacciones respetuosas a largo plazo, pues había considerado un mínimo de siete visitas más de la estancia de tres meses establecida en el plan del posgrado. Una vez que expliqué mi interés de permanecer en la comunidad durante esos días, a finales de diciembre llevé a cabo formalmente mi primera visita de campo.

En la Casa Comunal de manera fortuita, mientras proporcionaba mis datos de contacto a una k'eri en particular, alcancé a escuchar una conversación entre la secretaria de la oficina y otros k'eris. La asistente comentaba sobre los documentos del trámite de aceptación para mí, por lo que asumí que la respuesta era positiva, aunque me acababan de decir que tendría que esperar su comunicado hasta que iniciara el siguiente año. Me despedí, pero en realidad me quedé afuera haciendo un poco de tiempo para que la chica se desocupara: una vez que salieron todos de la Sala del Concejo Mayor regresé a preguntarle directamente y ella confirmó la aprobación de mi solicitud. Me pidió que enviara por correo todos mis datos y los documentos en versión electrónica para elaborar la carta de aceptación y entregármela en físico en mi siguiente visita. Lo hice inmediatamente a través de mi celular, confirmé de recibido ahí mismo y para la fiesta del Fuego Nuevo Purhépecha, a finales de enero de 2020, recogí la autorización oficial.

Como es de esperarse, nunca recibí la llamada telefónica pendiente pero con el documento impreso ya en mano tuve la posibilidad de realizar otra visita de campo en el segundo semestre de la maestría. Estuve primero en diciembre de 2019 y luego en enero de 2020, tiempo en el que pude recolectar información, que a decir verdad, conocía desde antes por mis visitas informales anteriores, pero que fue corroborada

y ampliada ya en un proceso de investigación que implicaba la aplicación de instrumentos propios de la antropología: *observación participante*, *observación directa*, *entrevistas abiertas* y el inicio de la redacción del *diario de campo*.

En Cherán se habían realizado durante cinco años consecutivos los eventos de producción de murales llamados ExJoven; dos años antes acudí a la edición de 2017 acompañada de Lidia Iris Rodríguez, amiga arqueóloga y doctora en Antropología Social que conocía mis iniciales intenciones de estudiar los murales en la localidad. En aquel momento, de manera más bien intuitiva realicé *entrevistas informales* (algunas de las cuales pude grabar en audio con el consentimiento de los entrevistados), hice *recorridos a pie*, amplié el *registro fotográfico de diversos murales e identifiqué personas involucradas* en la actividad. Algunos comentarios que hicimos con Lidia al respecto se incluyeron en el protocolo de investigación que conformé para postular en la maestría y parte de aquellas entrevistas se sumaron a los datos de este trabajo. Con esas pautas comencé la investigación antropológica pues en 2019, ya como alumna, mi interés se concentraba en contrastar, profundizar e incrementar los hallazgos obtenidos en la dinámica anterior.

El campo desarrollado en la comunidad fue enriquecedor no solamente por la experiencia de *estar ahí*, sino por sucesos vividos con intensidad que impactaron de modo especial a la investigación: en cuanto supe las fechas en que se pintarían murales para la edición de ExJoven 2019 (20, 21 y 22 de diciembre) me pareció oportuno invitar a la doctora Elizabeth Araiza Hernández, investigadora especializada en antropología del ritual y antropología del arte, con quien yo había cursado mi primer taller de redacción etnográfica. Ella conocía mi tema y había leído un par de textos míos al respecto. En aquel entonces ella estaba realizando trabajo de campo en la sierra purépecha para su investigación sobre las Pastorelas, por lo que supuse que le interesaría ver los murales y que estando cerca de Cherán aceptaría venir para estar juntas desde los primeros días; fue una fortuna que aceptara, pues su presencia me dio seguridad y fuimos comentando mis entrevistas, percepciones y hallazgos de esos días. Con generosidad, la doctora Araiza me orientó respecto al proceso de autorización del Concejo Mayor y escuchó mis

preocupaciones, dudas e inquietudes, aportándome claridad y contención con su experiencia.

Ya con toda intención antropológica y con la producción de murales en marcha, busqué formas distintas de interacción: ante la invitación expresa del profesor y doctor Francisco Rosas Tomás (autor de varios murales en la comunidad) me incluí a pintar en la intervención gráfica que coordinó en los muros de Katájperakua, la cárcel de Cherán. Como era una intervención simultánea en fechas pero independiente de ExJoven, me trasladaba de un evento a otro constantemente para observar lo más posible. Por otro lado, con el grupo de ExJoven pude integrarme con Giovanni Fabián y Rosi Huaroco a los recorridos en camioneta que, como organizadores locales, usaban para transportar a los invitados foráneos para asignarles muros, entregar pintura, comida o herramientas. En ambos casos pude identificar y tomar registro de las formas de interacción, organización, ejecución, conversaciones y gestiones para cada grupo.

Ese mismo 2019 sucedió algo que, a la distancia, me ha hecho reflexionar sobre su impacto en esta investigación y en mi involucramiento con personas específicas en la comunidad. Considero importante incluirlo como parte de esta metodología, pues sin haberlo imaginado, un hecho personal ha tenido eco en este trabajo: desde la primera vez que llegué a Cherán a reforestar, en un acto de gran hospitalidad, confianza y sin conocerme en absoluto, Geno Pedroza y su familia me han acogido en su casa cada vez. A Geno no le importaba si éramos dos o más de setenta los voluntarios, ella, integrante del Concejo de Bienes Comunales en la primera administración, siempre ha visto por nosotros: gestionó los lugares donde dormimos cada ocasión, la mayoría de las veces en las recámaras de su casa, con camas, cobijas y baño a nuestra disposición; otras veces en las instalaciones del vivero o en la cochera de algún familiar. Geno siempre nos acompañó durante esas estancias, a veces con compañeros del Concejo o de La Ronda Comunitaria, con sus sobrinas pequeñas o ella sola.

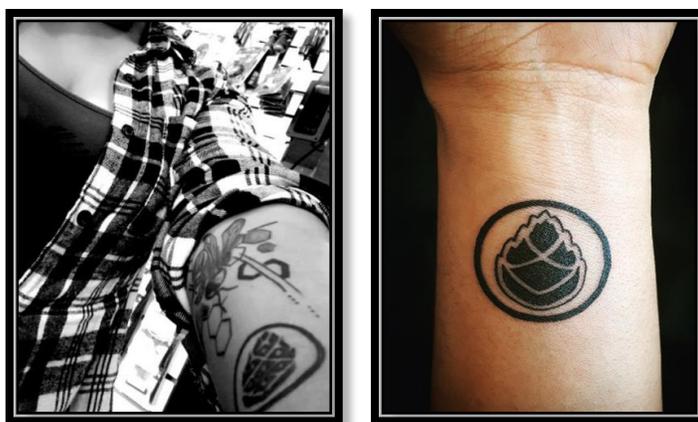
En las visitas de los primeros años pude ir conociendo a los integrantes de su familia, así como a sus amistades y comuneros activos en el movimiento. Poco a poco fui entablando mayor relación con ellos. Sin embargo, una de sus hermanas,

Chabe, se mantenía distante: saludaba amable pero no interactuaba conmigo. Yo me sentía un poco intimidada porque percibía que ella me observaba, como si desconfiara, pero entendía su reserva por lo que habían vivido en el pueblo y comprendía muy bien que tenía sus razones para dudar.

Sólo en una ocasión conversamos Chabe y yo, pues para mi sorpresa su hija (de ocho años en aquel momento) me quería enseñar varias libretas de dibujos que llevaba elaborando desde años atrás. Casi todas las hojas tenían mensajes sobre el cuidado a la naturaleza, su comunidad y el nuevo gobierno. La niña se había dado cuenta de mi gusto por fotografiar murales y por andar preguntando sobre los mensajes que las personas percibían, así que ese día, mamá e hija me cuestionaron sobre lo que Susanita me mostraba. Ella fue el vínculo para que Chabe y yo empezáramos a platicar y nos diéramos cuenta de varias afinidades. Además, ahora sé que verme constante en la labor de reforestar en Cherán aumentó la posibilidad de conversaciones (en cantidad y profundidad) con varios miembros de su familia. Puedo decir que primeramente fui yo el sujeto de observación de los Pedroza y hasta después, al haber puesto en común sus conclusiones, me fueron permitiendo mayor confianza para indagar con profundidad. Ha sido un ejercicio recíproco, construido naturalmente y en conjunto.

En la comunidad, cada ocasión me surgían dudas por lo que observaba o escuchaba. Me fui animando a preguntar y con las respuestas identificaba otras formas de percibir el mundo, distintas a lo que yo conocía. Solía ser en la cocina, mientras tomábamos nurite con pan o comíamos mandarinas y cacahuates, que charlábamos hasta la madrugada sobre el movimiento: la importancia de las fogatas, sus opiniones y experiencias sobre lo que han vivido y la relación especial que como familia llevan con los árboles y el cerro San Marcos pues don Salvador Pedroza *Papá Chavo*, el padre de la familia, fue resinero desde joven. Al pasar el tiempo la relación se fue profundizando y comenzamos a interactuar a distancia mediante llamadas telefónicas, a través de Whatsapp y ocasionalmente en Facebook. En León continuaba reflexionando y me surgían nuevas interrogantes que buscaba resolver en mi siguiente visita.

Conversando sobre esos temas de interés en común, surgió la idea de hacernos un tatuaje con Chabe. Ella ya tenía cuatro, el mío sería el primero. A finales de 2019 se concretó la idea: una piña de pino encerrada en una flama como recuerdo de las fogatas activas del movimiento en Cherán y en la muñeca izquierda como símbolo del trabajo en la resistencia “porque todo empezó por defender el bosque” (ver imágenes 1 y 2). Estábamos muy contentas con nuestra novedad pero el hecho nos valió un disgusto de Geno, quien al enterarse nos cuestionó porque no está de acuerdo con que hayamos “rayado” nuestra piel.



Tatuaje de Chabe Pedroza a la izquierda, el mío a la derecha, 24 de diciembre, 2019.
(Fotografía izquierda: Isabel Pedroza, 2020. Fotografía derecha: Ortega Prado, H.V., 2020).

Pasamos el momento incómodo entre las tres, pero a mí me preocupaba que en la familia fueran a disgustarse además por mi participación en haber ocasionado un malestar entre hermanas por un tatuaje nuevo en el brazo de Chabe. Jamás reparé en que podía ser mal visto. Yo iba por algunos días o semanas como cada vez, pero al retirarme ellas se quedarían con la bronca en casa. Me sentí apenada por no haber considerado esas perspectivas. Aunque luego de seguir pensando, también caí en cuenta que fue un momento en que fui tratada como parte de la familia: la reprimenda, aunque fue ligera y no pasó a mayores, me tocó parejo como a otra hermana más y debo decir con el perdón de Geno, que por ese motivo fue un regaño que me gustó recibir. A partir de entonces sentí que la confianza aumentó considerablemente entre todas, pero en especial fui teniendo mayor libertad para

conocer las motivaciones de Chabe al pintar imágenes en la fachada de su casa. Ella es la autora de varias experiencias de murales y manifestaciones gráficas que presento en esta investigación.

Esas paredes a pie de carretera me habían intrigado desde el inicio de mis visitas a Cherán porque veía que los contenidos habían cambiado tres veces. Sin habérmelo propuesto realmente, salía el tema en conversaciones frente a la lumbre de la chimenea o en el negocio que tiene ella afuera de casa. Ahora Chabe me contesta y también me pregunta: platicamos sobre convicciones políticas, discrepancias, nuestras dudas sobre el feminismo, educación y la forma en que se mantiene vivo el movimiento. Con ello, he confirmado que hablar sobre mí y permitir exponerme ante los demás genera espacios de sociabilidad entre pares donde los vínculos se profundizan y se posibilitan diálogos mucho más enriquecedores en todos sentidos.

La búsqueda del enfoque de estudio

Como todas, esta investigación presentó sus propios retos. Uno de ellos, como mencioné anteriormente, fue por conjuntar dos temas diferentes -el movimiento autonómico y los murales que surgieron con él-, lo que requería asesoría académica en ambos sentidos. Mi tutor, el doctor Orlando Aragón, es abogado, historiador y antropólogo experto en los procesos jurídicos y políticos que ejercieron los habitantes de Cherán para lograr establecer el autogobierno por Usos y Costumbres en la comunidad. Como miembro fundador del Colectivo Emancipaciones (equipo de abogados que litigaron los juicios) garantizaba la orientación de esa parte, dado que el surgimiento de los murales no se explica sin la existencia del movimiento político que él conoce como pocas personas. Pero respecto a los murales, yo necesitaría la intervención de alguien más. La doctora Mercedes Martínez, titular de la materia de Antropología del Arte y del Diseño, fue la primera persona con la que comenté mi proyecto antes de ingresar al posgrado y en el primer semestre cursé su materia para disipar varias dudas: no estaba segura si el proyecto se abordaría desde de la antropología del diseño, la antropología de la imagen, la antropología visual o la

antropología del arte, pero conforme avancé en su curso me pareció que mis pretensiones se ajustaban al campo de estudio de la última: la antropología del arte. Al ser diseñadora también, Mercedes comprendió y me guio en el proceso de integrarme al contexto de la antropología, pues ella había vivido esa experiencia al realizar su doctorado años atrás.

Cada vez que mi tutor y yo se lo solicitamos aportó su visión, amplió las posibilidades que veíamos y aclaró dudas que fueron surgiendo en el transcurso. Sin embargo, la dualidad de mi investigación fue motivo de frustración durante mi proceso, pues respecto al abordaje de los murales en específico me sentí constantemente insegura de estar aprovechando el potencial del tema a cabalidad. Desde un inicio me interesó conocer la función política que los murales ejercen en los habitantes con los que conviven diariamente. Por ello, mi primer enfoque fue abordar la investigación desde la *agencia social* y las *relaciones entre personas y objetos en situación de arte* que propone el antropólogo Alfred Gell (2016), con su teoría del *Art Nexus*.

Trabajé el inicio del apartado teórico bajo esta perspectiva, pero las interrogantes específicas que requería para abordar el tema me llevaron a solicitar que un par de lectoras externas comentaran mi avance de investigación en el Primer Coloquio Nacional del posgrado en el que participé. En ese evento, la doctora Elizabeth Araiza me hizo ver que la teoría en que me estaba concentrando no era la conveniente para indagar en los aspectos que me motivan a investigar este fenómeno social, toda vez que ya tenía conocimiento de los tipos de relaciones entre los murales, sus creadores y receptores. Ella sugirió virar hacia el estudio de la memoria de los habitantes en Cherán, que desde la fenomenología hermenéutica había estudiado el filósofo y antropólogo Paul Ricoeur (2013), pues luego de haber dialogado con ella tanto en Cherán como en Morelia, opinaba que el recordar y olvidar en la comunidad era uno de los asuntos políticos que surgían al hablar del movimiento a través de los murales. De la otra lectora -quien había aplicado la teoría de Alfred Gell en objetos artísticos de otra comunidad purhépecha-, desafortunadamente no obtuve respuesta a mis últimos correos y probablemente por

su experiencia, hubiera resultado de gran pertinencia su visión sobre ese enfoque de estudio para esta tesis.

Justo en esa etapa y debido al inicio de la pandemia, el Posgrado en Antropología abrió a los estudiantes la posibilidad de inscribirnos en materias a distancia, pues todos los cursos del siguiente semestre se impartirían en modalidad virtual. Me integré así al seminario de Antropología de la Memoria con el doctor Felix Kupprat, intentando obtener mayor claridad para la investigación. Este seminario fue determinante pues durante ese semestre conocí perspectivas conceptuales, metodológicas y teóricas que comenzaron a entrelazarse con datos del trabajo de campo simultáneo que estuve llevando a cabo. La orientación específica del doctor Kupprat me ayudó a aclarar las motivaciones específicas que interesan abordar a esta investigación sobre los murales y el movimiento, contrastando las diferentes posibilidades que ofrecía estudiarlos desde la antropología de la memoria.

El trabajo de campo durante la pandemia

La imposibilidad de sostener presencia física por la cuarentena ante el riesgo de contraer Coronavirus, hizo que las llamadas telefónicas y el uso de Whatsapp fueran las vías más eficientes para resolver los retos de comunicación con miembros de la comunidad. La falta de calidad en la señal de internet, los costos que representa y el tipo de tecnología que requiere, no permitía proponer videollamadas como forma viable para desarrollar el trabajo de campo en las condiciones que estuvimos viviendo. Si bien fue una práctica distinta a como se acostumbra hacer en la antropología, las conversaciones resultaron fructíferas y abundantes en información etnográfica. Cabe señalar que esto fue posible gracias al trabajo previo que me permitió conocer de antemano a los actores involucrados.

En lo que atañe a la configuración de la *unidad de análisis*⁹ que trabajaría a distancia, decidí diseñar el mapa de actores incluyendo algunos nombres que obtuve desde mis primeras observaciones en la localidad, a muchos incluso sin conocerles

⁹ Para abundar sobre la importancia de configurar la unidad de análisis para la realización del trabajo etnográfico, véase *La Etnografía. Método, campo y reflexividad* de Rosana Guber (2015).

personalmente pero sabiendo que eran actores clave para la investigación. Decidí trabajar con dos universos diferenciados dependiendo del rol que cada persona había desempeñado en los diez años que llevaba vivo el movimiento: quienes habían ejercido algún cargo en la organización de gobierno y quienes no. Obtuve otros perfiles y contactos específicos por intervención de Geno Pedroza y mi tutor, Orlando Aragón, quienes me hicieron favor de vincular e informar a las personas sobre la llamada que recibirían de mi parte. Al entrevistarles fueron surgiendo nombres nuevos con quienes me recomendaban hablar. Pregunté el modo de encontrarles y normalmente, para cuando me presentaba a través de un mensaje escrito de Whatsapp las personas ya estaban enteradas de que les iba a buscar. Estas redes de interlocutores llegaron a crecer de tal manera que hubo que detener la agenda de entrevistados cuando iba en veinte personas. Incluso habiendo tomado esa decisión, recibí un par de mensajes después solicitando agendar conversaciones que habían sido aplazadas con anterioridad.

Por otro lado, si bien mi formación en diseño gráfico, comunicación y educación me ubicó en desventaja teórica y metodológica respecto de la antropología desde el inicio de la maestría, también permitió una construcción del trabajo de campo libre de estructuras previas -a veces quizá limitantes- para abrir posibilidades que integré de manera orgánica al proceso de obtener datos etnográficos. Tenía que obtener información, pero iba a priorizar a las personas por encima de cualquier dato. El reto: resolver los desafíos del escenario que vivíamos sin perder de vista las necesidades de las personas y las de la investigación.

A través del contacto recurrente por mensajes de texto y llamadas telefónicas pude generar proximidad con los interlocutores. Cuidando de no saturarles, requerí ser especialmente sensible para identificar cuando era necesario espaciar los saludos o mensajes, pero manteniendo un contacto respetuoso y cercano entre personas que vivíamos los momentos más álgidos de la pandemia. A final del año 2020, cuando parecía que perdería la comunicación por las vacaciones, busqué que las celebraciones decembrinas estuvieran de mi lado para saludar, felicitar y preguntar por la salud de los familiares. A partir de esas fechas hubo un repunte importante en la cantidad de contagios y los lazos se fortalecieron notoriamente

cuando fue necesario apoyar a quienes, por ejemplo, por tener a algún familiar enfermo de Covid-19 necesitaban insumos o aparatos que se conseguían en Morelia, a quienes necesitaban ayuda para encontrar información específica, asuntos económicos o desafortunadamente para hacer esquelas por fallecimiento.

Compartir las preocupaciones y realidades que trajo la pandemia permitió un acercamiento mayor con las personas, acompañar a la distancia con empatía, acciones concretas y escucha solidaria. De ninguna manera quiero decir que agradezco la existencia de esta circunstancia, pero aunque mucho nos ha quitado, también trajo algunas luces y en este caso posibilitó conversaciones, proximidades y confianzas que quizá en un entorno habitual no hubieran sido posibles. Dadas las condiciones adversas que vivíamos en todos los contextos, me importaba que el proceso de entrevistar sobre un tema no prioritario para la comunidad en aquel momento -los murales- fuera muy respetuoso y libre, por lo que busqué adaptarme a los horarios de las personas sin forzar ni abrumar para que fueran ellos quienes pusieran las fechas y horarios. Aunque eso implicó reducir los tiempos que requería para escribir, para mí era fundamental que las personas se sintieran respetadas; por fortuna siempre se lograron ajustar las citas en días cómodos para ellos y para mí.

De igual manera me interesaba enfatizar que estaba trabajando telefónicamente debido a que consideraba primordial cuidar la salud de quienes me brindaban su tiempo para conversar; si bien en noviembre podría haberme desplazado a Cherán porque allá los contagios eran muy pocos todavía, en Morelia vivíamos otra situación y prefería evitar cualquier riesgo también para mi madre, con quien vivo y a quien también me correspondía procurar. Ser franca y explícita siempre será necesario. Estaba consciente de que los cheranenses que habían sido entrevistados con anterioridad para otros proyectos de investigación estaban acostumbrados a hacerlo de forma presencial, pero en general, a excepción de una persona, se mostraron comprensivos de que tuviera precauciones.

Considero importante destacar que, contrario a lo que se esperaba por el obstáculo de hacer campo a distancia, la comunicación telefónica resultó una vía útil, práctica, económica y hasta cómoda: en total se aplicaron 32 entrevistas divididas en cuestionarios respecto al movimiento político y respecto a la producción de

murales (ver Anexo 1). En el periodo de noviembre de 2020 a enero de 2021 registré casi 3 mil minutos de entrevistas grabadas en audio (previa autorización de cada entrevistado) realizadas a 21 interlocutores distintos con quienes conversé una, dos o incluso tres ocasiones, siempre por teléfono. De las 36 entrevistas buscadas, 32 fueron programadas de común acuerdo, hubo 5 cambios de fecha, 4 no se llevaron a cabo y hubo una cancelación por Covid en un familiar de quien sería entrevistado, cita que posteriormente la persona buscó reagendar. Mientras desarrollaba los cuestionarios, en libretas tomé notas y resalté los fragmentos relevantes en el minuto y el segundo en el que habían sido dichas para poder ubicar la información con agilidad entre la multitud de comentarios que estaba obteniendo.

Habiendo hablado con personas vinculadas a este tema, en la comunidad surgió un ejercicio muy interesante: a Yunuén, Daniela y Rocelia (algunas de las mujeres entrevistadas) se les ocurrió realizar un recorrido a pie por distintas calles para, mientras visitaban murales distintos, comentar entre ellas lo que sentían y pensaban al ver las piezas. Extendieron el ejercicio a mujeres que iban encontrando a su paso. Me hicieron llegar mensajes con sus reflexiones, fotografías capturadas por ellas de los murales que les gustaría borrar y sus razones para hacerlo. Aunque se planteó la posibilidad de replicar la actividad con otros entrevistados, la misma cuarentena impidió que fuera viable realizarla en ese momento. No obstante, este ejercicio ha sido una aportación para el estudio, no sólo en cuanto a información, sino incluso como estrategia creativa y colaborativa para la obtención de la misma. En paralelo, una aportación que enriqueció este trabajo fue haber recibido las fotografías del archivo personal de Javier Rafael, otro artista cheranense quien de manera muy generosa me ofreció e hizo llegar su compendio de imágenes de murales que ha ido registrando con los años. Dejar fuera, por los tiempos del posgrado y las circunstancias poco favorecedoras debidas a la pandemia, la posibilidad de desarrollar una metodología híbrida y colaborativa es una de las decisiones que más trabajo me costó tomar para esta investigación. No obstante, queda abierta la posibilidad para retomar estos hallazgos y contenidos en el trabajo posterior que me gustaría desarrollar para el doctorado, confiando en que las condiciones permitan realizarlo para entonces.

En este mismo sentido debo comentar también que a la diversidad de opiniones que presento en este documento le hicieron falta dos testimonios que considero sustanciales: el de un conocido artista cheranense a quien la comunidad identifica con mucha claridad por sus piezas, trayectoria artística y cercanía con las personas, y el de un artista extranjero quien pintó piezas emblemáticas en conjunto con miembros de la localidad desde los primeros años del movimiento. Sin duda sus aportaciones hubieran enriquecido ampliamente la diversidad de voces en esta investigación, pero tras varios intentos de concretar las conversaciones fue necesario dejar su participación para otro momento.

La organización y preparación de la información

Una vez que tuve la información registrada en audio, procedí a transcribir, ordenar, seleccionar, relacionar y analizar los contenidos con los que habría de redactar los tres iniciales capítulos que se pensaron para la tesis. Conforme avancé en este proceso, fue necesario afinar el orden, vínculo y claridad de información del documento, resultando cinco capítulos finalmente. Respecto a los datos etnográficos obtenidos en las entrevistas, las notas a mano fueron de gran utilidad pues aunque al inicio transcribí en Microsoft Word ocho entrevistas completas, me di cuenta que requería demasiado tiempo y no era realmente necesario. Cambié la estrategia y en los apuntes destacué los comentarios significativos para buscarlos en los audios, ayudándome de los minutos que también habían sido señalados.

Posteriormente asigné un color distinto a las respuestas de cada persona entrevistada y en una tabla de tres columnas fui categorizando las preguntas realizadas, transcribí las respuestas y organicé la información con base en el capítulo o apartado al que correspondía. A mano identifiqué los temas o conceptos coincidentes, los matices que aparecían y seleccioné la cita que mejor expresaba los diversos contenidos. Fue importante llevar control de la frecuencia con que aparecían citas de cada persona para evitar sobrecargar la participación de alguien en particular, repetir información y equilibrar el documento. Además, para evitar cualquier pérdida de información, las entrevistas también fueron transcritas del audio

a documentos textuales mediante la plataforma *Trint*, que si bien requiere de numerosas correcciones en los archivos resultantes, vale conservarlos como duplicados. En ese mismo sentido, cada día envié a mi correo y celular los archivos, audios, imágenes o avances trabajados, de manera que aseguraba que, si una o dos plataformas llegaban a fallar, hubiera disponible una tercera fuente de almacenamiento. Al final de la redacción del documento fue necesario reconfirmar las autorizaciones de publicación para determinar cuáles serían anónimas y en cuáles podía incluir los nombres de las personas, toda vez que esta etapa es fundamental para respetar la decisión de quienes colaboraron en el proceso, dentro del texto concluido.

Capítulo 2. Marco teórico y conceptual

“Qué pobre memoria es aquella que solo funciona hacia atrás”

Lewis Carroll

Como se ha dicho antes, a esta tesis le interesa analizar, desde la antropología social, el fenómeno de los murales surgidos en Cherán K’eri, Michoacán, a partir del movimiento autonómico de 2011 y su influencia en la construcción de las memorias de sus habitantes. Desde que se construyó esta propuesta como protocolo de investigación fue importante abordar el tema de estudio desde el paradigma interpretativo-crítico de la investigación social cualitativa, que retoma propuestas teórico-metodológicas de diversas disciplinas en la construcción del conocimiento social. En contraste a otro paradigma, dominante y lineal en la construcción del conocimiento, el paradigma explicativo ha sido ampliamente cuestionado por pretender interpretar y medir cuantitativamente fenómenos sociales mediante técnicas como la entrevista y la encuesta, con las cuales demuestra los hallazgos que persigue. Si bien, existen numerosas investigaciones en las que a través de las mismas herramientas metodológicas obtienen datos cualitativos y cuantitativos, es precisamente el planteamiento de la investigación el que determina el paradigma con el que se interpretan los datos. En este trabajo, las preguntas, objetivos, método,

técnicas y la construcción/aproximación al objeto y sujetos de estudio se conformaron a partir del propio desarrollo indagatorio para explicar cualitativamente el fenómeno observado.

Con ello, dentro del paradigma interpretativo-crítico se mantuvo el proceso abierto y flexible para, mediante lo que Jesús Ibáñez (1994) llama *pensamiento crítico*, aproximarme a la *transitividad* (pensar el objeto) y la *reflexividad* (pensar el pensamiento de los sujetos que piensan el objeto). De esta manera se ha reflexionado sobre la acción investigadora en sí misma y es importante explicitar que el tema de estudio, junto con sus abordajes, se asume esencialmente intersubjetivo, vinculado a quien investiga y a los interlocutores que participaron a lo largo del proceso. De este modo y desde la filosofía hermenéutica, el sujeto cognoscente (quien investiga) está indisolublemente unido a lo que encuentra dotado de sentido para investigar y requiere hacerlo suyo para interpretarle, proceso que, dicho sea de paso, no termina nunca (Gadamer, 1993 y 1981).

Asimismo, la decisión arbitraria al seleccionar un fenómeno específico para estudiarlo modifica tanto a la situación observada como al observador mismo, por la injerencia mutua que se causa con la sola presencia de quien indaga en el contexto donde se lleva a cabo la observación. Por ello, es fundamental “asumir conscientemente nuestra intrusión en el proceso investigativo que nos ocupa” (Almorín, 2000 en Campos Thomas, 2013:88) para alejarnos de toda explicación única y concluyente, pues lo que se busca al hacer investigación social dentro del paradigma interpretativo crítico es aproximarnos a *comprender* el fenómeno desde la diversidad de voces que lo construyen y lo vuelven relevante.

La *reflexividad* es entonces el método que permite a los académicos tener presente y transparentar la manera en que se proponen comprender el mundo del que forman parte, al tiempo en que se ocupan de analizarlo; mirar y mirarse a través de otros contextos en que el encuentro se hace posible, dentro de los múltiples entramados socioculturales de los que se forma parte (Campos Thomas, 2013). Por otro lado, es importante mencionar que esta tesis se aborda desde dos amplias discusiones transdisciplinarias: los murales creados en Cherán K’eri a partir del 2011 (desde la mirada de la Antropología del Arte) y la construcción de la memoria de sus

habitantes respecto de su movimiento autonómico (desde la Antropología de la Memoria). Para ello se retomaron marcos conceptuales correspondientes a las ciencias sociales, artes visuales y humanidades, pues al depender de la interacción entre sujetos sociales, los cambios de consumo y las prácticas culturales actuales, no conviene estudiar el fenómeno desde una sola dimensión (García-Canclini, Cruces y Urteaga, 2012).

El enfoque de investigación

La discusión sobre estos murales, objetos de estudio de este trabajo, fueron observados y analizados desde la perspectiva y premisas que postulan las Epistemologías del Sur (Santos, 2002, 2003, 2009). Esta propuesta epistemológica y política busca la visibilidad y la relevancia de los saberes, conocimientos y experiencias que generan distintos sujetos subalternos en su resistencia frente al capitalismo, colonialismo y patriarcado. Los planteamientos dentro de este enfoque no aspiran a mejores discusiones académicas únicamente, sino que buscan incidir en las realidades concretas que viven los grupos en resistencia, como la comunidad indígena purhépecha de Cherán K'eri.

Cuando se habla del Sur Global nos referimos al Sur epistemológico y político, no al geográfico. El Sur epistemológico es una “metáfora de las violencias sistemáticas causadas por el colonialismo y el capitalismo globales y las prácticas locales de complicidad con éstos. Es un Sur que también existe en el Norte global geográfico, llamado el Tercer Mundo de los países hegemónicos, o el Sur Imperial. El Sur de las Epistemologías del Sur, es el Sur Antiimperial” (Santos, 2009). Estas herramientas conceptuales revisan y amplían la visión de la Teoría Crítica Moderna, identifican valores propios, métodos específicos y saberes concretos que han permitido sobrevivir a los grupos invisibilizados, a los “no relevantes” y oprimidos dentro de la concepción occidental. La premisa de que no habrá justicia social global sin justicia cognitiva global es determinante para esta investigación dado que los murales y sus procesos fueron observados bajo esas perspectivas: se identificaron críticamente saberes y prácticas de conocimiento que se movilizan respecto a la producción, recepción y materialidad de los murales surgidos en Cherán, mismos

que adquieren impacto político por vincularse a la transmisión de memoria entre sus habitantes y a la transformación social respecto a su movimiento autonómico iniciado en 2011.

La memoria

Para este apartado hubo que distinguir sobre las características del tipo de *memoria* que se observa en la comunidad a diez años del inicio del movimiento autonómico, el contexto social en que se ha comenzado a desarrollar y en tanto a los murales, los mecanismos a través de los cuales se expresa. Los textos presentados a continuación conforman la estructura teórica de este apartado por los conceptos y enfoques que sus autores desarrollaron en ellos. Astrid Erll (2008) trabajó planteamientos como la *materialidad, producción y recepción de los medios de memoria*, usados como eje en esta investigación. Para dialogar con los datos empíricos fueron Jan y Aleida Asmann (2011) en *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination* y Canon and Archive (2008) quienes orientaron el manejo de información bajo los conceptos de *memoria cultural, memoria comunicativa, canon y archivo*; en cuanto a los contextos sociales en que se lleva a cabo el acto de recordar, usé los *marcos sociales de la memoria* (2004) y *la mémoire collective* (2011) de Maurice Halbwachs. Los *lieux de mémoire* de Pierre Nora (1989), entendidos no exclusivamente como espacios físicos del recuerdo, sino como sitios, elementos o repositorios donde se destina y se expresa la memoria. Usé la memoria semántica de Manier y Hirst (2008), quienes desarrollaron una taxonomía bastante útil donde la memoria semántica tiene especial manifestación en el discurso y la clasificación de los interlocutores en Cherán. Adicionalmente, la memoria *colectada y recolectada* de Jeffrey Olick (1999) pudo vincularse a la *transmisión de la memoria* de Paul Connerton (1989), mientras que Michael Steinberg y Matthew J. Taylor (2003) analizaron la *memoria pública* y el poder político en el paisaje de una comunidad guatemalteca que yo retomo en similitud con la experiencia de Cherán. A partir de este material sobre los estudios de memoria se configura la base para la construcción del marco teórico de mi investigación sobre los murales del movimiento cheranense, toda vez que me

interesó poner énfasis en el impacto sociopolítico que esas expresiones gráficas han tenido entre sus habitantes desde su surgimiento. Las investigaciones que analizan la memoria han involucrado campos tan diversos como la historia, la sociología, el arte, la literatura, el estudio de los medios, la filosofía, la teología, la antropología, la psicología y las neurociencias, uniendo así las humanidades, los estudios sociales y las ciencias naturales de manera compleja. Estos estudios no son la primera propuesta de transdisciplinariedad pero sí constituyen un antecedente en los estudios de la memoria.

Los conceptos *memoria cultural*, *memoria colectiva* y *memoria social*, son términos que a menudo se han utilizado de manera ambigua y poco consistente teóricamente. Si bien las discusiones al respecto rebasan el propósito y alcance de mi investigación, no deja de ser imprescindible la claridad en cuanto a la manera en que se entiende la memoria cultural para los fines de este estudio. A pesar de su amplitud, los estudios de la *memoria cultural* no limitan las formas de dar sentido al pasado intencionalmente a través de la narrativa y en la construcción de identidades, pues al no estar delimitado con rigidez, este campo conceptual posibilita la exploración de formas no intencionales e implícitas de recuerdo cultural, como las formas visuales o corporales.

Los estudios más fructíferos sobre la *memoria cultural* se basan en el intercambio interdisciplinario entre los estudios de los medios y la historia cultural (A. Assmann, 2008, 2011; J. Assmann, 2011), la historia y la sociología (Jeffrey Olick, 1999), la neurociencia (Markowitsch, 2008) y la psicología social (Welzer, 2008); la psicología cognitiva e historia (Manier y Hirst, 2008), la psicología social y lingüística (Erll, 2008). Por ello, para Astrid Erll se “requiere un manejo sensible de la terminología y una cuidadosa discriminación de los usos disciplinarios específicos de ciertos conceptos y de sus implicaciones” (Erll, 2008: 3). La misma autora elaboró una categorización de tres aspectos que rigen el marco con el que se puede analizar la memoria cultural:

- Dimensiones de la cultura y la memoria: material, social y mental.
- Niveles de memoria: individual y colectiva.
- Modos de memoria: el cómo se recuerda.

En lo que toca a las *dimensiones de la cultura y la memoria*, el concepto más utilizado en la literatura ha sido hasta ahora el de *Mémoire Collective (memoria colectiva)*, introducido originalmente en la discusión por Maurice Halbwachs en su texto “Los marcos sociales de la memoria” (1925). Considero que, en concordancia con Astrid Erll (2008) la *memoria cultural* es un concepto más adecuado que el de *memoria colectiva*. El primero destaca la conexión de la memoria con los contextos socioculturales en los que tiene lugar y el segundo es impreciso porque reduce el término al recuerdo de conjunto dejando fuera la dimensión individual. Esta característica personal que se ejerce al recordar, matiza los acontecimientos recordados dependiendo del sujeto que recuerde. Por ello existirán diferentes interpretaciones del mismo hecho recordado. Para completar la idea, hemos de decir que definir el componente ‘cultural’ de cualquier atributo (en este caso de la *memoria cultural*) sigue presentando complejidades y ambigüedades, incluso aunque las reflexiones y conceptualizaciones filosóficas o antropológicas lo hayan intentado desde hace al menos dos siglos. Al existir una vasta cantidad de significados de *cultura*, para la investigación en Cherán decidí utilizar la que propuso un clásico de la antropología, Clifford Geertz:

El hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales y personales que son enigmáticas en su superficie" (1973: 20).

Uso esta referencia porque me permite identificar al movimiento autonómico de la comunidad cheranense como esa urdimbre que los propios comuneros han construido y caminado, a partir de la cual comenzaron a crear murales que han acompañado el proceso desde 2011. Al profundizar, identifiqué que estas expresiones sociales tienen significaciones diversas en la población y que podía indagar sobre su producción, recepción y materialidad para nutrir la comprensión de la experiencia política de Cherán. Este trabajo consistió en indagar y analizar las narrativas alrededor de algunos de esos muros intervenidos surgidos desde 2011 y hasta 2021, por considerar que esos objetos tenían historias que contar respecto a

la percepción y las formas en que se iba usando, construyendo y disputando las memorias y los significados del movimiento entre diversos grupos de cheranenses.

Además, este concepto se vincula al de Michael Posner (1989), quien desde la lingüística y la neurociencia cognitiva explica que para las teorías antropológicas y semióticas, la cultura puede verse como un marco tridimensional que comprende aspectos sociales (personas, sus relaciones e instituciones), materiales (artefactos y medios) y mentales (formas de pensar, mentalidades definidas culturalmente).

En cuanto a las dimensiones de la cultura y la memoria, *memoria cultural* puede servir como un término general que comprende a la *memoria social* (las relaciones entre personas y los conjuntos a los que pertenecen), el de *memoria material o medial* (estudios de la transmisión de información), y *memoria mental o cognitiva* (el campo de especialización en psicología y neurociencias), como lo interpreta Markowitsch (2008). Estas tres dimensiones están involucradas en la creación de memorias culturales. Por lo tanto, los estudios de la *memoria cultural* se caracterizan por trascender las fronteras de múltiples disciplinas, tal como sucede con la interacción de fenómenos materiales y sociales expresados en los murales de Cherán, en relación al movimiento político en el que las personas han creado relaciones, vínculos, recuerdos y narrativas.

En lo que corresponde a los *niveles de memoria: individual y colectiva*, Jeffrey Olick (1999: 336) distingue dos conceptos de cultura radicalmente diferentes: “uno que ve la cultura como una categoría subjetiva de significados contenidos en la mente de las personas *versus* uno que ve la cultura como patrones de símbolos disponibles públicamente objetivados en la sociedad”. Tenemos entonces que asegurarnos de distinguir dos niveles en los que la cultura y la memoria se cruzan: el individual y el colectivo, o con más precisión, el nivel de lo cognitivo por un lado, y los niveles de lo social y lo medial (de transmisión) por otro. Del primer nivel de la memoria cultural se ocupa la *memoria biológica*. Ningún recuerdo es puramente individual, siempre es inherente a los contextos colectivos. De las personas con las que vivimos y de los medios que usamos adquirimos esquemas que nos ayudan a recordar el pasado y codificar nuevas experiencias. Nuestros recuerdos son provocados y moldeados por factores externos: conversaciones entre amigos,

libros, lugares: recordamos en contextos socioculturales. En este primer nivel, *memoria* se utiliza en sentido literal y el atributo *cultural* significa "contextos socioculturales y su influencia en la memoria". Es especialmente dentro de la historia oral, la psicología social y las neurociencias donde la memoria cultural se entiende de acuerdo con este primer aspecto del término. El segundo nivel de memoria cultural se refiere al *orden simbólico*, los medios, las instituciones y las prácticas mediante las cuales los grupos sociales construyen un pasado compartido. *Memoria* aquí se usa en sentido metafórico: las sociedades no recuerdan literalmente, pero mucho de lo que se hace para reconstruir un pasado compartido guarda cierta semejanza con los procesos de la memoria individual, como la selectividad y la perspectividad inherentes a la creación de versiones del pasado, aunque de acuerdo con el conocimiento y las necesidades presentes (Kupprat, s/f).

En la historia de la cultura y las ciencias sociales se ha investigado mucho sobre este segundo aspecto de la memoria colectiva. Los conceptos más influyentes que han surgido de aquí son los *lieux de mémoire* (lugares, repositorios de la memoria) de Pierre Nora (1989) y las *Kulturelles Gedächtnis* (memoria cultural) de Jan y Aleida Assmann (1992), que analizaremos más adelante.

Las dos formas de memoria cultural se pueden distinguir entre sí a nivel analítico, pero en la práctica lo cognitivo y lo social-medial interactúan continuamente. No existe la memoria individual precultural pero tampoco existe una memoria colectiva o cultural que se separe de los individuos y se plasme únicamente en los medios e instituciones. Así como los contextos socioculturales dan forma a las memorias individuales, una *memoria* que está representada por los medios de comunicación y las instituciones debe ser actualizada por los individuos, por los miembros de una *comunidad de recuerdo*. Sin tales actualizaciones, los monumentos, los rituales, los libros o los murales no son más que material muerto, sin tener ningún impacto en las sociedades, pues es el presente el que las echa a andar. En suma: los estudios de la memoria cultural se ocupan de los procesos sociales, mediales y cognitivos, así como de su interacción incesante.

Los *diferentes modos de recordar* son la propuesta de Astrid Erll (2008) para disolver la oposición inútil de la historia frente a la memoria, en favor de una noción de diferentes modos de recordar en la cultura. Este enfoque parte de la idea básica de que el pasado no se da, sino que debe ser reconstruido y representado continuamente. Por lo tanto, nuestros recuerdos (individuales y colectivos) de eventos pasados pueden variar en gran medida. Esto es válido no sólo para lo que se recuerda (hechos, datos), sino también para cómo se recuerda: la calidad y el significado que asume el pasado. Como resultado, existen diferentes modos de recordar eventos pasados idénticos. El mito, la memoria religiosa, la historia política, el trauma, el recuerdo familiar o la memoria generacional son diferentes formas de referirse al pasado¹⁰. La historia, entonces, no es más que otro modo de memoria cultural y la historiografía su medio específico.

Astrid Erll elabora un doble enfoque de los estudios de memoria: genealogías y ramas disciplinarias, a través de las cuales se ocupa de los aspectos históricos y sistemáticos de los estudios de la memoria cultural.

Señala Confino (en Erll, 2008: 77-84), que los estudios sobre la memoria y la cultura pueden considerarse un campo de investigación desde la década de 1980, con el auge de estudios de memoria cultural. No obstante, los antecedentes de trabajos sobre el tema pueden rastrearse hasta al menos tres décadas antes, siendo la primera referencia explícita el texto *Memoria Cultural* de Maurice Halbwachs (1950), considerado como el padre de los estudios de la memoria. Pero Halbwachs no sólo acuñó el término fundacional "memoria colectiva"; su concepto *Cadres sociaux de la mémoire*¹¹ articuló la idea de que los recuerdos individuales están formados de manera que a menudo serán desencadenados por contextos o marcos socioculturales. Apunta así tempranamente a las teorías de esquemas culturales y a

¹⁰ La autora ejemplifica esto cuando explica que una guerra puede recordarse como un acontecimiento mítico (*la guerra como apocalipsis*), como parte de la historia política (la Primera Guerra Mundial como *la gran catástrofe seminal del siglo XX*), como una experiencia traumática (*el horror de las trincheras, los obuses, el aluvión de disparos, etcétera*), como parte de la historia familiar (*la guerra en la que sirvió mi tío abuelo*), como un foco de amarga disputa (*la guerra que fue librada por la vieja generación, por los fascistas, por los hombres*).

¹¹ Marcos sociales de la memoria.

los enfoques contextuales de la psicología. Otra aportación sustancial de Maurice Halbwachs es su estudio sobre “la memoria familiar y otras prácticas privadas de recordar”, influencia determinante para la historia oral. Además, la investigación que este estudioso realizó en 1914 sobre la memoria de las comunidades religiosas, sienta bases para las *Kulturelles Gedächtnis*¹² de Jan y Aleida Assmann (2011). Aunque el trabajo de Halbwachs tiene sus raíces en la sociología francesa, los estudios de la memoria fueron un fenómeno internacional y transdisciplinario desde el principio, así lo compiló Jeffrey Olick (en Erll, 2008:151-161) quien contextualiza la dimensión del interés en los estudios de memoria puesto que alrededor de 1900, académicos de diferentes disciplinas y países se interesaron en las intersecciones entre cultura y memoria, entre ellos Sigmund Freud, Henri Bergson, Emile Durkheim, Aby Warburg, Arnold Zweig, Karl Mannheim, Frederick Bartlett, Walter Benjamin y, por supuesto, Maurice Halbwachs.

Por su parte, Aby Warburg (2010), historiador de arte, señaló la necesidad de dejar de vigilar los límites disciplinarios para obtener información sobre los procesos de la memoria cultural, una propuesta que bastante tiempo después encuentra su auge con la transdisciplinariedad, ya no sólo en torno al tema de la memoria y la cultura, sino que sentó las bases para los estudios de la memoria cultural con miras a los niveles sociales y cognitivos y un contundente ejemplo de cómo puede abordarse la memoria cultural a través de la *objetivación material de la memoria y su continuidad a través de la recepción-repetición*, conceptos cercanos a lo que me propuse analizar en Cherán mediante sus murales.

El interés que motivaron los estudios más tempranos sobre la memoria disminuyó después de la Segunda Guerra Mundial y se retomó hasta la década de 1980, cuando la *memoria colectiva* se convirtió en un concepto que trascendió el ámbito académico, volviéndose un lugar común a la arena política, los medios de comunicación y las artes. Parte de esos “*nuevos estudios de la memoria cultural*” fueron los trabajos sobre *Lieux de mémoire nacionales* del historiador francés Pierre Nora (1989) y las publicaciones de investigadores alemanes en torno a Jan Assmann

¹² Memorias culturales

(2011), en cuanto a distinciones de la *memoria cultural* y la *memoria comunicativa*; y la *canonización* y el *archivo* de la memoria de las sociedades antiguas propuesta por Aleida Assmann (2008).

Es en ese interés por la función la memoria en las culturas de los medios donde comenzaron a convergir más disciplinas. Académicos de estudios literarios, historia, estudios de medios, periodismo y estudios de comunicación fueron nutriendo con sus puntos de vista uno de los mayores desafíos de los estudios de la memoria: las intersecciones entre los medios y la memoria cultural. La memoria cultural depende de la noción de *lo medial*¹³ porque es sólo a través de la *exteriorización medial* (desde el habla oral hasta la escritura, la pintura o el uso de Internet) que es posible compartir recuerdos individuales, conocimientos culturales y versiones de la historia. Por ejemplo, en las sociedades contemporáneas hoy, quizá más que nunca, la memoria cultural depende de las tecnologías y la circulación de productos mediáticos (Erll, 2008).

Para distinguir entre los diversos conceptos de memoria, vale la pena mencionar algunos de ellos, pues muy probablemente el lector que nos acompaña tenga presentes algunos de ellos. Es importante destacar que las distinciones teórico-conceptuales que intervienen en este trabajo son divisiones analíticas, no tanto empíricas y permitirán clarificar al lector de esta tesis:

Memoria colectiva. Sin duda uno de los intelectuales más citados en este ámbito es Maurice Halbwachs. Pionero en los análisis de la memoria, se le ha dado un lugar protagónico aunque sus planteamientos han sido ya superados. Su concepto de *memoria colectiva* se percibe como inacabado puesto que básicamente se refiere a la suma de recuerdos individuales en conjunto y analíticamente no se puede hablar de memoria única o universal. En esta tesis me interesó rescatar su concepto de los *marcos sociales de la memoria* (1925), donde aborda la construcción de la memoria con base en los contextos internalizados comunes entre las personas que recuerdan.

¹³ Por *medial*, deberemos entender la cualidad de la materialización a través de la cual los seres humanos expresamos ideas, mensajes y recuerdos. Lo *medial* refiere las manifestaciones concretas en donde quedan transmitidas o plasmadas esas ideas, mensajes o recuerdos. Más adelante se profundizará en este concepto.

Memoria social. Con este concepto, Paul Connerton (1989) hace énfasis en la transmisión y continuidad de acciones y actividades que transmiten rasgos de memoria, expresadas mediante rituales conmemorativos o prácticas corporales específicas. Aunque también es ampliamente citado carece de planteamiento teórico definido.

Memoria cultural. Para Jann y Aleida Assmann (1988) es aquella que se instaura de manera convencional para preservar culturalmente no la historia de los acontecimientos, sino la recordada con el fin de legitimar prácticas o discursos del pasado en el presente. Se construye institucionalmente y se exterioriza a través de artefactos y soportes como monumentos, placas conmemorativas, rituales, textos o celebraciones colectivas para establecer formalmente representaciones simbólicas a las cuales se adhieren los recuerdos, siempre dentro de marcos culturales específicos para generar la memoria y crear determinados rasgos de identidad cultural. Usa un lenguaje elaborado que no siempre es accesible para todos los involucrados y trasciende épocas sin necesidad de testigos oculares porque logra conformar el tiempo mítico primordial de las sociedades donde se instituye.

Memoria comunicativa. Para los mismos autores, la distinción entre éste y el concepto anterior es muy clara: a diferencia de la memoria cultural, la memoria comunicativa no es jerárquica ni normativa. Posibilita la identidad personal y colectiva en el tiempo de forma espontánea, subjetiva. Es la memoria del pasado reciente, del recuerdo vivo: a lo sumo se conserva entre 80 y cien años o se logra recordar por cuatro generaciones, máximo. Aquí, los sucesos históricos significativos son experiencias individuales que conforman la autobiografía de personas que la expresan y transmiten en su vida cotidiana a través de lenguaje oral e informal, aunque también aparece en fotos, cartas, videos y registros de redes sociales.

Memoria histórica. Concepto debatido en ciencias sociales por corresponder a la narrativa de quien elabora versiones únicas de los acontecimientos. Generalmente deja fuera la mirada de los sujetos subalternos y se le asume como concepto hegemónico puesto que contiene motivaciones políticas, económicas o de dominación en su elaboración.

Los murales como medios de memoria

Para abordar la relación entre los murales y la memoria del movimiento autonómico como objeto de estudio en Cherán, opté por utilizar el planteamiento transdisciplinario de Astrid Erll (2011) sobre los *medios de memoria*. Decidí aproximarme con este concepto teórico a las piezas visuales debido a que en su desarrollo teórico-metodológico permite el análisis de los procesos entre las personas, sus motivaciones, percepciones y significaciones de las manifestaciones gráficas del espacio público cheranense, convirtiéndolas en formas de construcción y transmisión de mensajes relevantes respecto al movimiento político en que se han desarrollado.

Para Astrid Erll, esos mensajes toman formas concretas en los recuerdos, en dos niveles: el individual y el colectivo. La autora afirma que la memoria cultural es impensable sin el papel que juegan esos mensajes materializados: los medios de memoria. En el nivel individual, la conformación sociocultural de las memorias se basa en gran medida en los procesos de *mediación* o *medialidad*, pues justo la influencia de las formas de comunicarnos -primero en la familia y después en la sociedad- y los esquemas disponibles a través de los cuales lo hacemos, son la forma en que codificamos y decodificamos las experiencias de la vida. En el nivel colectivo, la construcción y circulación de conocimientos y versiones de un pasado común en contextos socioculturales, solo es posible en tanto existan medios de memoria para lograrlo: la oralidad, la escritura y otros medios almacenan la información importante para transmitir a generaciones posteriores; la prensa, la radio, la televisión e Internet lo hacen para difundir versiones de un pasado común en amplios círculos de la sociedad; y finalmente, los medios de memoria con carga simbólica como los monumentos o las ceremonias, sirven como ocasión para el recuerdo colectivo, a menudo ritualizado.

Por tanto, los medios no sólo son relevantes para ambos niveles de memoria, sino que también conectan ambos niveles entre sí. Desde Halbwachs (1950) y Warburg (1929), un supuesto básico de los estudios de la memoria cultural ha sido que la memoria no es una entidad abstraída del individuo ni un resultado único de mecanismos biológicos como la herencia (Manier & Hirst, 2008: 253-262;

Markowitsch, 2008: 275-283). Es precisamente por eso que debemos entender los medios y la mediación como una manifestación del funcionamiento entre la dimensión individual y colectiva del recuerdo. Los recuerdos personales solo ganan relevancia social a través de la representación y distribución de los medios: la *externalización* de ellos a través de entrevistas, diálogos con miembros más jóvenes de la comunidad o la publicación de materiales que los contengan, es lo que permite que los recuerdos personales se puedan convertir en un elemento de la memoria cultural. Por el contrario, el individuo que obtiene acceso a conocimientos e imágenes del pasado compartidos socialmente a través de la comunicación y la recepción de los medios que las contienen, ejerce la *internalización* de esos recuerdos.

En esta misma teoría de la medialidad, Astrid Erll (2011:113-143) identifica dos dimensiones en los medios de memoria: la social y la material. Para abordar la *dimensión social* se vuelve fundamental analizar las motivaciones que rodean la *producción* (los objetivos, la intencionalidad de los mensajes y codificación de contenidos a través de los medios, las posiciones de poder y legitimación de quienes los crean: identificar las intenciones al pintar) y la *recepción* (la funcionalización de los mismos medios, la decodificación de mensajes que los receptores perciben a través de ellos y por supuesto, las concordancias o discrepancias respecto a la intencionalidad de los autores: identificar si las personas que observan los murales perciben las intenciones iniciales de los autores, o no) de los medios de memoria estudiados en sus contextos para identificar los efectos de esas prácticas. Respecto a la *dimensión material*, la autora propone observar al medio como instrumento de comunicación en sí mismo: los elementos que contiene, la ubicación y accesibilidad en el espacio, los mensajes que potencialmente podría transmitir y las características físicas que utiliza como canal para transmitir los mensajes (el color, el estilo, las técnicas empleadas para representar de manera abstracta o figurativa los elementos de la imagen plasmada en la pared).

Este poder de los medios para crear realidades ha sido enfatizado en la teoría de los medios desde sus inicios. Schäffauer (2003) ofreció uno de los primeros postulados claros de la importancia cultural de los medios:

Los medios de comunicación no se limitan a transmitir mensajes, sino que desarrollan una fuerza que da forma a nuestro pensamiento, percepción, recuerdo y comunicación. [...] La *medialidad* expresa que nuestra relación con el mundo es accesible porque conocemos y dominamos –o ignoramos- los significados de los medios que tenemos a nuestro alrededor.

A reserva de que este concepto aparece ampliamente descrito en el capítulo teórico-conceptual de esta tesis, podríamos remitir al lector a una definición resumida del término en este momento. En extenso, un *medio de memoria* se concibe como la estructura material creada en el entorno social a través de la cual se almacena y transmite información para generaciones posteriores conectando entre sí al nivel individual y al colectivo. Los medios de memoria no son portadores neutrales de información, sino que ofrecen construcciones del pasado. Crean los mensajes codificándolos. Todo lo que sabemos del mundo lo sabemos a través de los medios y dependiendo de los medios a los que hemos tenido acceso. Las imágenes del pasado que circulan en la cultura de la memoria no son, por tanto, extrínsecas a los medios: son construcciones hechas a través de los medios. Esto no los convierte en falsos o irreales, sino que representa la condición básica para el surgimiento de la memoria cultural. En su ahora clásico estudio *Understanding Media* (1964), Marshall McLuhan introdujo la famosa frase 'el medio es el mensaje' en el discurso de la teoría de los medios, enfatizando que cada medio transforma la realidad social; este es, para McLuhan, su mensaje. También los medios de la memoria, que pueden entenderse como "extensiones" de nuestras memorias orgánicas, tienen consecuencias en el sentido de que moldean la memoria cultural de acuerdo con sus medios específicos. Por lo tanto y en este sentido, "el medio es la memoria".

Los murales en sí mismos

En cuanto al uso del concepto *mural*, se indagó sobre distintas formas en que podían nombrarse las creaciones visuales pintadas en muros públicos del territorio urbano¹⁴ en la comunidad de Cherán K'eri. Por esta distinción se dejaron fuera de análisis las expresiones gráficas y textuales de lonas, mantas, cartulinas e intervenciones

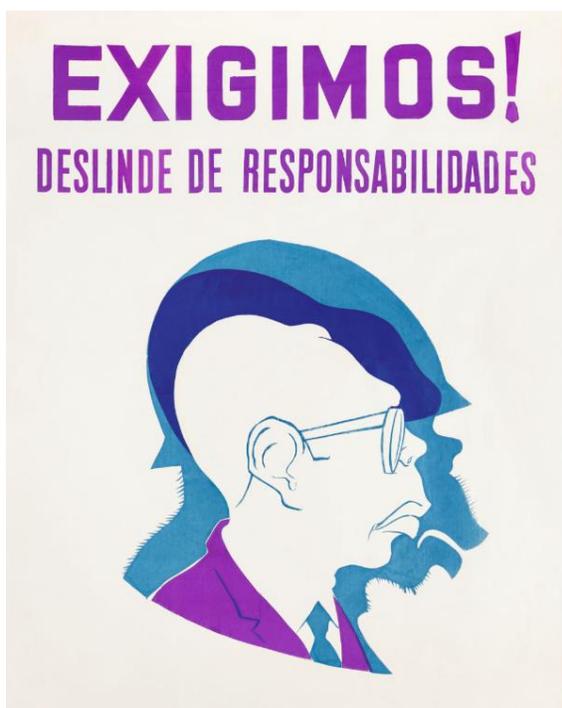
¹⁴ El territorio de esta comunidad indígena está conformado por territorio rural y urbano, siendo en este último el espacio público donde se han pintado murales a partir del movimiento autonómico de 2011.

plásticas que también han tenido lugar en el mismo espacio, haciendo mención de ellas únicamente de manera contextual. Es importante mencionar que para los cheranenses, los murales son lo equivalente a los “dibujos de las paredes que a veces tienen palabras y a veces no”. Nombrarlos exactamente como son descritos en la comunidad complicaría la redacción de esta tesis, por lo que privilegiando la practicidad, opté por usar el término *mural*. Para definir este tipo de intervención visual con precisión académica, retomé las enunciaciones de diversos diccionarios de terminología del arte. Si bien en ellos se describen la variedad de características técnicas estructurales y la recapitulación histórica del término, cuando en esta tesis hablemos de *murales*, nos referiremos a las intervenciones gráficas realizadas sobre paredes del espacio público de Cherán K’eri que previamente y a manera de preparación, fueron fondeadas¹⁵ con una capa delgada de pintura blanca para que posteriormente, los autores plasmen en ellas contenidos visuales.

Fue necesario conocer los conceptos con que la literatura del arte nombra a las manifestaciones artísticas creadas en el espacio público. Para ello, en un primer filtro fue necesario delimitar el fenómeno indagando únicamente respecto a la creación de expresiones pictóricas vinculadas a movimientos políticos para conocer la nomenclatura y características correspondientes. Un segundo filtro fue enfocar la mirada sobre los contextos sociopolíticos de movimientos de autonomía, sobre todo los suscitados en México. Las menciones internacionales como la gráfica desarrollada en el Mayo Francés o el grafiti en Estados Unidos serán mencionadas pero no descritas a profundidad por privilegiar en este documento el enfoque decolonial (Stavenhaven, 1971; Grosfoguel, 2011; Quijano, 2014) en ejercicios cercanos a lo acontecido en Cherán y en comunidades subalternas que usaron el espacio público como medios de memoria y expresión en sociedades que viven procesos de autonomía. El fenómeno observado en Cherán no es nuevo pero sí presenta características propias, específicas. Me concentré en traer a colación los ejemplos surgidos en contextos parecidos, registrados en la literatura académica de la historia del arte, la comunicación y los estudios culturales. Enlisto los movimientos que comparten esas coincidencias:

¹⁵ Término técnico que se usa como sinónimo de *cubrir el fondo de la pared*.

1. *El movimiento estudiantil de 1968*. Con gran variedad de estilos visuales y formas retóricas, esta gráfica fue el principal medio de información y propaganda de aquella movilización social desde sus antecedentes en 1966. A través de pintas urbanas, camisetas, carteles, murales, pegotes, grabados en linóleo y volantes reproducidos con mimeógrafos se abrió el cerco de libertad de expresión para difundir consignas e imágenes de carácter político, subversivas a los referentes oficiales y a la propaganda del régimen de aquel momento. Generalmente sin firmas de autoría, estas producciones se realizaron en talleres de escuelas de arte de UNAM y aunque no fue un movimiento comunitario, sí marcó el inicio de acompañamiento gráfico a las movilizaciones políticas en México pues transmitió a los ciudadanos las demandas estudiantiles de democratización y denuncia ante la represión que ejercía el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Probablemente al lector le interesará conocer el acervo de estos materiales que preserva el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en sus instalaciones, mismos que fueron exhibidos virtualmente durante 2020 y 2022, en el marco del quincuagésimo aniversario del movimiento, en 2018 (MUAC, 2022).



Piezas de la exhibición *Imágenes y revuelta: la gráfica del 68* (MUAC, 2022).

2. *Taller de Investigación Plástica (TIP) en coincidencia política con la Unión de Comuneros Emiliano Zapata (UCEZ)*. En Michoacán, a partir de 1979 este movimiento de corte agrario impactó en las comunidades indígenas del estado. El Taller de Investigación Política (1976) acompañó de elementos visuales de denuncia pública, participación comunitaria, autogestiva y de creación colectiva algunas de las luchas de la UCEZ contra la explotación de sus recursos naturales y su población en territorios purhépechas (Soto González, 2015). Fue en esa conjunción política que el TIP resolvió el mural de los artesanos en la Casa de los Once Patios en Pátzcuaro, y el mural indígena titulado ¡Esta comunidad ha dicho Basta!, en Santa Fe de la Laguna. José Luis Soto González, miembro fundador del TIP, diseñó la Bandera Purhépecha que, con algunas modificaciones y adaptaciones hechas por comunidades locales específicas, continúa usándose como símbolo de unión de lo que se denominó Nación Purhépecha, en espacios que las propias comunidades gestionaron para sí mismas.



Intervención en muro de Katájperakua (la cárcel) de Cherán K'eri, a cargo del profesor Francisco Rosas Tomás, donde se pintó la bandera purhépecha en muro exterior.

(Fotografía: Camila Pedroza, 2019).

3. *La gráfica del Zapatismo, a partir de 1994*. Referente de movimiento autogestivo y de autogobierno indígena en Chiapas que con intervención de actores no indígenas y estética occidentalizada tiene entre sus expresiones una numerosa cantidad de murales políticos en su territorio. En ese sentido, podemos recurrir al trabajo de Jimena Sosa y Paulina Wolkovicz (2015) quienes analizaron con perspectiva sociopolítica los murales zapatistas producidos en Oventic, Chiapas, concibiéndolos como *nuevas formas discursivas de significar la realidad* al visibilizar el movimiento social en el que surgieron.

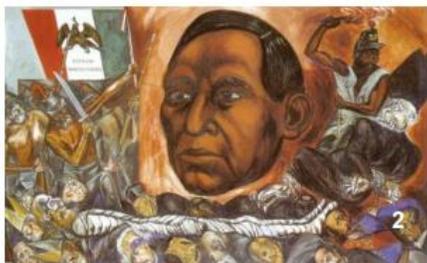


Figura 1
Detalle de mural,
Caracol de Oventic,
enero de 2015.
Foto: Equipo tesina.

Figura 2
José Clemente Orozco,
detalle de mural, Museo
Nacional de Historia,
Chapultepec, México,
1948.

Figura 3
Detalle de mural,
Caracol de Oventic,
enero de 2015.
Foto: Equipo tesina.

Algunos de los murales analizados por Jimena Sosa y Paulina Wolkovicz (2015) en el caracol zapatista de Oventic, Chiapas. (Sosa y Wolkovicz, 2015:3).

4. *La gráfica surgida a partir de la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca) en 2006*. Si bien el movimiento político fue gremial, de corte sindical y no de comunalidad como tal, no podemos dejar de lado que la mayor parte de los maestros participantes en el movimiento eran indígenas. La numerosa gráfica surgida durante y posteriormente a los enfrentamientos puede ser considerada como referente del fenómeno en Cherán dado que la ciudad de Oaxaca se intervino gráficamente desde entonces, expresando consignas y realidades sociales en innumerables muros urbanos. Todavía en el 2023, artistas como Mario Guzmán, que conformaron el inicial ASARO (Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca), continúan manifestando su lucha a través de imágenes politizadas con gran sentido estético y urbano. Para conocer imágenes

y contexto de algunas obras, es pertinente considerar el trabajo de Mike Graham de la Rosa y Susan M. Shadl (2014), quienes publicaron entrevistas y un compendio de imágenes con las que artistas del colectivo ASARO intervinieron muros de la ciudad de Oaxaca para exhibir temas políticos en el *paisaje urbano*, *despertar y revitalizar la acción social colectiva*.



Imagen urbana en el centro de Oaxaca contra el gobernador en turno, Ulises Ruiz Ortiz. Autoría de la pinta: ASARO, 2006. (Fotografía: Itandehui Franco Ortiz, 2011).

5. *Muralismo mexicano en 1920*: si bien a este movimiento artístico tuvo gran valoración estética y cultural dentro y fuera de México, el *mestizaje* y la idea de *progreso* también son categorías que sirvieron para legitimar el proyecto de construcción de una *nación homogénea* que terminó por relegar la diversidad de los pueblos originarios. Esas categorías raciales deben ser revisadas y discutidas seriamente en toda producción intelectual y cultural dado el racismo y clasismo persistente que se expresa a los grupos indígenas vivos, que a la vez, totemiza al indígena muerto por considerarle virtuoso en un pasado mítico que no estorbe el ahora o el mañana. Referente a mi tema de estudio y desde la mirada del arte público, Claudia Mandel (2007) analizó el movimiento del muralismo mexicano durante las tres primeras décadas del siglo XX para entender la construcción de

la identidad y memoria colectiva mexicana basada en la recuperación del pasado histórico nacional y sus tradiciones, lectura que enriqueció la comprensión del proceso de creación de la memoria colectiva en el caso de Cherán K'eri.

En ese proceso, las paredes que muestran imágenes, dibujos o inscripciones han sido cada vez más recurrentes desde 2011 cuando inició el movimiento y al igual que los estudios sobre memoria, la práctica de intervenir el espacio público se ha estudiado desde diversas perspectivas. Es pertinente aclarar que, si bien existe una abundancia de términos para designar la multiplicidad de estas prácticas, las discusiones conceptuales no están definidas. Los medios de comunicación, autores académicos o los propios artistas urbanos nombran las derivaciones gráficas de maneras distintas pero partiremos de que, por sus efectos en la población, “la imagen en muro es un poderoso artefacto comunicativo y expresivo que manifiesta con creatividad la realidad del creador, independientemente del mensaje o imagen que el muro contenga” (Morales Vargas, 2019:67). El cruce temporal, el carácter legal o ilegal de la práctica, la variedad de técnicas, contenidos, discursos y estilos, así como la profesionalización de los autores, plantean distinciones y cruces de límites importantes. Sin embargo, forzar definiciones quizá resulte inútil dado que estas prácticas traspasan, omiten o mezclan las divisiones de los términos que existen actualmente (Abarca, 2010; Amao, 2014; Mendoza, 2015; Morales Vargas, 2019) pero sin duda se requiere distinguir generalidades para facilitar la comprensión del objeto de estudio y abordar la práctica desde sus posibilidades y limitaciones.

En Cherán, los antecedentes de los murales que las personas refieren son lo que llaman *grafiti*¹⁶. La historia del arte recupera desde 1930 los orígenes de la práctica que se conoce con este nombre pero fue especialmente en la década de los sesenta y setenta que surgieron con mayor auge las llamadas *placas (o placazo)*, *firmas o tags*¹⁷ de bandas y sus integrantes en ciudades estadounidenses como California, Filadelfia y Nueva York y como señala Amao (2014: 25):

¹⁶ Traducción al español de *graffiti* en inglés.

¹⁷ *Tag*: término en inglés cuyo significado en español es ‘etiqueta’ y es la forma más tradicional de marcar el territorio (Amao, 2014:26). Se refiere a un pseudónimo que otorga identidad a los escritores

A manera de marcaje, jóvenes inmigrantes realizaron pintas en espacios públicos urbanos frente a la invisibilización social que los mantenía en comunidades segregadas. Con intención territorial, se hicieron presentes en una suerte de *auto-dibujamiento* en el espacio público y social del que estaban marginados.

A partir de entonces, la definición del término *grafiti* tiene múltiples clasificaciones y temporalidades dependiendo del aspecto estilístico que presentan sus variadas manifestaciones (Abarca, 2010:38), pero en general, comprende las siguientes características: quienes lo ejercen buscan mostrar su existencia al marcar temporal y espacialmente la ciudad escribiendo, reescribiendo y sobrescribiendo sus nombres en paredes y cualquier superficie de las instalaciones o mobiliario urbano. Ejercido como un reto lúdico, se jerarquiza a partir de la visibilidad, el estilo y la competencia que supone dejar marca en las superficies más arriesgadas, además de la cantidad de *tags* en comparación con los demás escritores. Es una práctica que se considera a sí misma ilegal y disruptiva, que generalmente utiliza códigos formales de letras, números y construcciones lingüísticas que sólo ese público está acostumbrado a descifrar (Abarca, 2010:248).

Para la década de los ochenta, la práctica se multiplicó exponencialmente por la numerosa competencia entre sus practicantes, quienes agrupados territorialmente, disputaban el uso de las paredes (Amao, 2014:26). Comenzaron a variar los contenidos de la práctica incluyendo incipientemente algunas imágenes o frases. De igual modo se expandió traspasando fronteras: en México, existen registros de algunos *tags* desde 1970 pero fue a partir de los ochenta y noventa que los mexicanos radicados en Estados Unidos introdujeron la actividad en urbes fronterizas como Tijuana, Ciudad Juárez y Monterrey y posteriormente se expandió a Ciudad de México y Guadalajara (Mendoza, 2015:47). Este es el caso de Cherán: fue a través de los migrantes cheranenses en Estados Unidos que, al volver a la comunidad, la práctica se fue introduciendo al territorio indígena. Igual que en el país del norte, las intervenciones, el envío de mensajes entre grafiteros rivales a través

de grafiti, quienes los asumen como nombres propios y cuyo objetivo es marcar profusamente paredes e instalaciones urbanas de sus barrios (Abarca, 2010; Pedroza, 2012).

de códigos¹⁸, el carácter de conquista y defensa de los espacios territoriales para marcar, aunado al prestigio que genera el mayor número de paredes ‘rayadas’, dieron paso a que el grafiti fuera considerado como una práctica vinculada al vandalismo y a la trasgresión. Tal como lo advierte nuevamente Amao (2014:23) “esta connotación negativa se ve respaldada y promovida (legitimada) por el Estado, a través de los reglamentos para las ciudades [pues] se cataloga como infracción que afecta el patrimonio público o privado”. En Cherán, habitantes de la comunidad refieren los *nombres* o *firmas* sin fecha específica de aparición, solamente como una práctica numerosa e indeseada, pues se consideraba que los jóvenes que la ejercían “ensuciaban” la ciudad y por ello se les detenía, reprendía o rechazaba.

Otra categoría encontrada es el *postgrafiti*. Aunque su desarrollo comprende la etapa posterior al grafiti, la distinción no es únicamente temporal: se integraron contenidos visuales e imágenes al mismo tiempo que algunas de las obras se expusieron en recintos destinados al arte y sus autores comenzaron a profesionalizar la práctica (Mendoza, 2015). Por ello, las imágenes plasmadas comienzan a distinguirse por el estilo artístico de sus autores, quienes desarrollan lenguajes visuales o estilos gráficos específicos (Abarca, 2010). No obstante, en la narrativa cotidiana los términos son usados indistintamente para referirse a estos términos (Mendoza, 2015:48): por ejemplo, hay quienes consideran que el *street art*, el *arte urbano* o el *arte callejero* se refieren a la misma práctica. Otros consideran que el *postgrafiti* es una manifestación dentro del *street art* (Abarca, 2010; Amao, 2014) y otros más lo excluyen totalmente (Morales Vargas, 2019).

Para referirnos al *street art*, en este trabajo se retomará la definición de Melina Amao Ceniceros quien a simple vista pareciera que equipara al *street art* con el *grafiti*. Sin embargo, la distinción que aporta es precisamente la posibilidad de que el *street art* adquiera carácter legal, separándola radicalmente de la práctica inicial. A la par, el *street art* puede contener al *grafiti* en todas sus modalidades y además al *arte urbano* o *arte callejero*¹⁹. La práctica de cualquiera de estos términos comparte

¹⁸ Entendidos-decodificados por esos “otros” que conocen las reglas de ese lenguaje.

¹⁹ Los términos de *arte urbano* y *arte callejero* son la traducción en español equivalente a *street art* y mantienen la condición de práctica urbana, creativa y sin permiso (Abarca, 2010). Sin embargo,

la postura antihegemónica que emerge de identidades juveniles subalternas, solo que el *street art* se desvincula del pandillaje, el vandalismo y la subversión (Amao, 2014:22-26). Otra de las maneras en que se interviene el espacio público es el *muralismo urbano*. Podemos decir que, junto a los conceptos anteriores, comparten algunas características, sin embargo, presenta marcadas distinciones: “En su proceso [el muralismo urbano] es testimonio de la vinculación de la juventud con el espacio público, entendido como lugar de encuentro e intercambio, espacio de conflicto, de deconstrucción o reconstrucción de las creativities y los modos de vida urbanos (Figuerola, 2007:66).

A pesar de la evolución gráfica y la complejización de las narrativas visuales, la imagen puesta y expuesta en muros se sigue considerando una irrupción al espacio público, a la mirada, pues el muro tiene el poder de ser la línea divisoria o frontera entre lo público y lo privado; en ese sentido, un grafiti, una firma, un stencil o un mural a primera vista, expresa la ruptura con el orden, con lo instituido o normado. A pesar de que surge en la ilegalidad o porque pinta bardas sin permiso, no implica que sus autores sean criminales; muchos de ellos son fieles al arte, y tienen la necesidad de expresarse creativamente (Morales Vargas, 2020:67). Por otro lado, esta forma de intervención muestra una conciencia individual o colectiva del sentir frente a la realidad que se le presenta al autor, sin intermediarios ni validadores estéticos. Aquí es donde justamente se separa del *arte visual*, actividad en la que por definición se requiere de la aprobación de los cánones de estética (Castellanos, 2017). Esta es otra muestra de su carácter subversivo y de resistencia pues al producir la imagen, rompe la institucionalidad y mercantilización del arte²⁰, evita los cánones estéticos institucionales —aunque sí los usa—, pero los deconstruye; mezcla soportes, perspectivas visuales, paletas de color, escalas, y

se descartan de la definición que plantea Melina Amao puesto que, bajo dichas características, surge la ambigüedad en que no deberían discriminarse los actos teatrales, musicales, dancísticos o de entretenimiento (como estatuas vivientes, mimos, magos, payasos) y para la autora, el *street art* contiene expresiones pictóricas de carácter legal o ilegal que modifican (al menos con cierta permanencia) la estética de las ciudades donde aparecen (Amao,2014:23).

²⁰ Según datos de campo, en Cherán hay piezas realizadas con estas características y también hay las que han surgido como parte de programas remunerados o negociados previamente.

técnicas plásticas en una hibridación de técnicas y materiales buscando alejarse por completo del arte institucionalizado.

Daniela Senn entiende el mural urbano como “un medio efímero por el cual la imagen como producto simbólico se deja ver” (2013:127), en otras palabras, un medio a través del cual la ciudad se reinventa, se re-imagina y se vive. Por su parte, John Umaña (2017) afirma que no existe una definición concreta, cerrada o acabada para puntualizar esta práctica; quizá es posible reconocerla a partir de dos dimensiones que emanan de su propia naturaleza: la artística y la político-social. La dimensión artística se esboza en la propia composición de la imagen que se plasma en el muro —ilustración o narrativa visual— y la dimensión político-social se halla en el conjunto de relaciones que los practicantes desarrollan en el esfuerzo de generar sentidos y significados sobre su hacer en lo cotidiano y al configurar imágenes al margen de la historia oficial (Senn, 2013) —no necesariamente como contradiscurso, pero sí como propuesta alternativa—. La relación dialógica entre ambas dimensiones llama a lo colectivo y cobra sentido al posicionarse como espacio aglutinador de diversos agentes sociales que se resisten a los modelos urbanos de la economía global (Rubiano, 2012) y que hacen lo posible por reivindicar las identidades vivas, los imaginarios o la memoria del contexto en el que viven (Sanabria, 2009). En este sentido, el mural urbano se traduce en transformación colectiva, revitalización del paisaje, recurso de significación social y deconstrucción de los imaginarios populares (Umaña, 2017).

En la práctica del muralismo urbano se proponen y ejecutan imágenes con algún estilo pictórico o plástico, técnicas y materiales diversos que permiten a los autores ser reconocidos a través de sus obras. Entre los practicantes hay luchas y lealtades, competencias y disputas territoriales; también reconocimiento y hermandad, tal y como sucede en el grafiti o street art (Sanabria, 2009). Los une la necesidad de comunicar e incidir en la vida cotidiana de cada entorno; por ello, el muralismo urbano también es comunitario, pues los proyectos pretenden generar un vínculo de empoderamiento sobre la obra y el espacio público al incentivar la participación de la gente en la ejecución de la obra o la cooperación comunitaria con la donación de la pintura, el hospedaje o la alimentación para los artistas que

intervienen sus barrios con la idea de ser “uno con” (Castellanos, 2017). Al respecto del sentido colectivo del muralismo urbano, Umaña comenta que:

La muralística mexicana y las rutas que convoca podrían pensarse [...] como praxis ejercida desde la reflexión colectiva, que se pone en marcha para asomar particularidades contradictorias, articular ideas para la anticipación de cambio, redistribuir lo sensible, hermanar exploraciones de horizontes de la realidad y transversalizar lenguajes (Umaña, 2017:46)

Por lo anterior, es importante destacar que los muralistas urbanos se organizan colectivamente muchas veces en la búsqueda de recuperar la memoria y la identidad —también la propia—. A través de esta práctica autonómica que hasta cierto punto elude el control oficial al intervenir los espacios públicos con narrativas que en algún sentido repelen la imagen y el imaginario oficial, se enuncia el sujeto colectivo mostrando su visión particular del mundo que deviene de su propio conjunto cultural y contexto de vida (Umaña, 2017). Aunque este concepto tiene una caracterización similar a los murales de Cherán, la autodefinición de la comunidad como purhépecha implica un matiz importante, pues se enmarca en la relación tensa con los discursos oficiales del Estado-nación, lo cual impide asumir *lo urbano* de la misma manera que en las ciudades.

Existen otros subgéneros, tipologías, derivaciones o ramificaciones de todas estas prácticas. Por nombrar algunos, podemos referir el *arte público independiente*, el *arte de acción*, la *contrapublicidad*, *artivismo*, *arterrorismo* entre otras que analizan esas intervenciones pero pocas veces enfatizan el impacto del arte de la calle o las expresiones en la memoria individual o colectiva. En Cherán se observa diversidad de estilos, técnicas y contenidos en los muros de la zona urbana pero también presenta continuidad, no desprovista de tensiones, entre lo rural e indígena y lo urbano. Por ello, considero que los términos descritos en la literatura académica consultados hasta el momento, no alcanzan a abarcar las características y matices del fenómeno estudiado. Aunado a la flexibilidad de los conceptos explicados con anterioridad, es fundamental dar cuenta de las características que el vínculo con la memoria determina en Cherán.

PARTE II. CHERÁN K'ERI: LA COMUNIDAD Y SU CONTEXTO POLÍTICO

Capítulo 3. Reseña de la comunidad y antecedentes del movimiento autonómico

“Tenemos la memoria para que podamos tener rosas en diciembre”. James Matthew Barrie

Monografía de la comunidad

La comunidad indígena de San Francisco Cherán se encuentra ubicada en la Meseta Purépecha del estado mexicano de Michoacán, a 123 kilómetros al noroeste de Morelia, la capital del estado y a 415 kilómetros al occidente de la Ciudad de México, capital mexicana (ver mapa superior en página siguiente). Se puede encontrar con las coordenadas 19°41' de latitud norte y 101°57' de longitud oeste. Es uno de los 113 municipios que integran esa entidad federativa y donde se concentra gran parte de la población que se asume purépecha. Cherán limita al noreste con el municipio de Zacapu, al noroeste con Chilchota, al suroeste con Paracho y al sureste con Nahuatzen (ver mapa inferior en la siguiente página).

Según cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en el último censo llevado a cabo en 2010 contaba con 18 mil 141 habitantes. Pertenece al distrito de Uruapan y en su territorio se encuentran también las localidades de Tanaco y Casimiro Leco (El Ceresito). La cabecera municipal es la comunidad de Cherán y a esta población es a la que nos referiremos cuando usemos al término *Cherán o Cherán K'eri*, pues sus habitantes, sobre todo, fueron quienes participaron en el movimiento de 2011, hecho social que interesa a este trabajo.

La localidad se encuentra enclavada en el Eje Neovolcánico Transversal y su territorio, de aproximadamente 223 kilómetros cuadrados (INEGI, 2010), es montañoso, accidentado, con algunos valles pero cercado por cañadas, montes y planicies. La altitud de los cerros y volcanes que lo rodean oscila entre los 3 300 y 2 200 metros sobre el nivel del mar. Al estar inmerso entre bosques de pino y oyamel, el clima de la región es frío durante la mayor parte del año. Debido a la zona volcánica en que se encuentra, el suelo de Cherán es muy poroso pues está constituido

prácticamente por basalto: el agua se filtra muy rápidamente y no existen corrientes permanentes de abastecimiento. La escasez del recurso ha ocasionado múltiples enfrentamientos entre las comunidades de la región (Aguirre, 1995:50; Pérez, 2009, Ávila (1996) y Lemus, 2018:134).

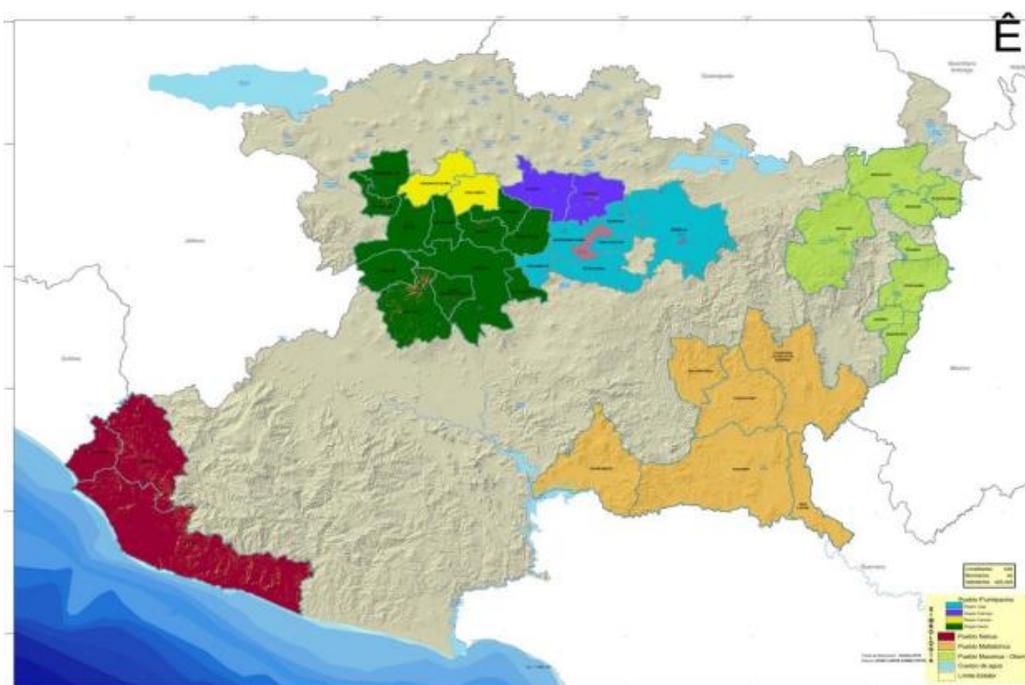


Ubicación de Cherán respecto a Ciudad de México y Morelia, Michoacán, en el territorio mexicano. (Mapa: Google, 2019).



Cartografía actual del municipio de Cherán, en Michoacán. (Mapa: Google, 2019).

Igual que sucede en otras localidades indígenas, el pueblo está dividido en barrios. Cherán tiene cuatro: *Jarhukutini*, significa ‘en el borde’; *Ketsikua* es ‘el de abajo’; *Karhákua* ‘el de arriba’; y *Paríkutini*, que significa ‘pasar al otro lado’. (Guillén, 2016). Estas cuatro divisiones se organizan política y geográficamente en crecimiento territorial, pertenencia y relaciones de la comunidad (Alvarado, 2019:136). Sin embargo, a partir de la colonia se les asignó tan solo un número: barrio primero, segundo, tercero y cuarto, respectivamente (Silva, 2018). Para algunos autores, Cherán pertenece al *Puréecherio* (Castilleja, 2001), denominación utilizada en algunos textos antropológicos para referir aspectos culturales y la organización del territorio y pueblo purhépecha²¹.



Ubicación geográfica del territorio purhépecha en Michoacán. (Mapa: Google, 2019).

²¹ Además de contener los elementos tradicionales de *el costumbre*, la historia y la visión del mundo, recientemente el *Puréecherio* se usa también como término académico para aludir al territorio geográfico purhépecha, dividido actualmente en cuatro regiones: *Japóndarhu* o lugar del lago, *Eráxamani* o la cañada de los once pueblos, *Juátarisi* o la meseta y *Tsakáundurhu* la ciénega de Zacapu. Antiguamente se agregaba una quinta región: *Jurhío* o lugar de la tierra caliente. Según Castilleja y Cervera (2001) el concepto *Puréecheerio* o *Juchá Echerio* se traduce como “el pueblo en el centro”.

Respecto a la toponimia del pueblo, hay dos versiones sobre el significado de la palabra “Cherán”: uno vinculado al verbo *cherani* (asustar) o *ch’erini* (tepetate). Actualmente, ambas acepciones son aceptadas, la primera es más simbólica, que hace referencia a las prácticas medicinales, de hechicería o “pueblo de brujos” que distinguen a su población (Beals,1992) y la otra más fisionómica, que alude a las características físicas del terreno. Esta última corresponde a una práctica muy común en la tradición purépecha, pues es recurrente que los nombres de los lugares hagan alusión a los elementos naturales que se encuentran en ellos (Keyser, 2018:50).

Antecedentes históricos

Aunque mucho hay por decir de las numerosas y muy interesantes etapas que conforman la historia de Cherán K’eri, en este apartado concentraré el desarrollo del contenido en los aspectos que, a mi juicio, es necesario tener en mente para comprender el devenir histórico y político de la comunidad. Este contexto histórico fue hecho en principio para comprender de forma personal del pasado de la comunidad al que accedí, con finalidad de primero explicármelo a mí misma y posteriormente poder ofrecer lo mismo a la investigación. Consideré pues, únicamente los acontecimientos y situaciones que han participado en el tiempo al entrelazarse con el tema central de este trabajo.

Etapa colonial y los primeros registros

Existen muy pocas fuentes documentales que remitan al origen del pueblo de Cherán. En *La relación de Michoacán*²² (2000: 439, 529, 523) se hacen las tres referencias más antiguas del lugar con ese nombre (siglo XIV y XV), pero a decir de Claudia Espejel (2000), no hay certeza de que las menciones coincidan geográficamente con el asentamiento que encontramos hoy:

²² Fuente historiográfica indispensable para cualquier estudio sobre los tarascos o purépechas cuyo nombre completo es *La relación de las ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacán*, editada por primera vez en 1540 por el fraile franciscano Jerónimo de Alcalá.

Actualmente ninguno de los cerros cercanos a Cherán se llama Cherán. Podría ser el cerro Pacaracua, al norte de Cherán. Al este de Cheranatzicurin, sobre el cerro Tamapu Juata [donde] hay un sitio arqueológico registrado en la carta E13B29 del INEGI.

Distintos trabajos abordan el tema sin que haya absoluta claridad para fechar los asentamientos del Cherán que conocemos ahora. Las exploraciones y excavaciones realizadas en 1895 por el etnólogo noruego Carl Lumholtz en *yácatas*²³ cercanas al pueblo actual y el trabajo etnográfico del antropólogo estadounidense Ralph Beals en 1940²⁴, refieren que posiblemente el origen del pueblo se encuentra en las zonas cercanas al asentamiento actual donde los vestigios arqueológicos han sido encontrados. Por lo tanto, los elementos aportados alcanzan sólo para definir a Cherán como un pueblo que existe con ese nombre desde hace 600 años aproximadamente, desde antes de la conquista española y con base en la fuente más antigua de que se tiene registro, La Relación de Michoacán de 1540.

En la comunidad, la gente refiere que durante la colonia el gobierno impuesto por los invasores emitió documentos para dar cuenta de los territorios conquistados y fue por ello que a Cherán se le otorgó un Título Virreinal en 1533. En este certificado se da fe de los linderos, las extensiones territoriales, la fe católica a la que debieron convertirse los pobladores y se otorga el nuevo nombre a la comunidad: San Francisco Cherán. Esa cédula real fue expedida en nombre del rey Carlos V y lleva también el de Hernán Cortés.

Fue también en ese periodo que comenzó a instaurarse la fragmentación forzada del territorio y con ello se impuso la propiedad privada entre los pobladores locales, quienes anteriormente no distinguían entre los términos de propiedad y posesión (Dietz, 2017:41-43). Los registros previos dan fe de que en Cherán se adquirirían derechos y responsabilidades sobre la tierra mientras se utilizara para beneficio familiar o comunitario (Rojas, 2018), de manera que a partir de ese título,

²³ Las *yácatas* son monumentos ceremoniales purhépechas sobresalientes en el área geográfica en la que se insertan, cuya singularidad consiste en estar formadas por cuerpos geométricos sobre una gran plataforma rectangular que las contiene.

²⁴ Como parte del Proyecto Tarasco: el más influyente conjunto de investigaciones lingüísticas y etnográficas, incentivadas entre 1930 y 1940 por el gobierno de México y el de Estados Unidos en el que participaron, sobre todo, académicos extranjeros en diferentes regiones michoacanas.

la división actual de linderos corresponde a la época colonial y frecuentemente los cheranenses aluden al documento para legitimar la posesión de propiedades territoriales cuando han surgido problemas de extensión territorial con comunidades vecinas (Keyser, 2018).

En cuanto a la adscripción administrativa de la comunidad, se sabe que durante el primer siglo después de la conquista, Cherán formó parte de la localidad de Sevina pues su participación tributaria aparece descrita en los registros de la Suma de visitas de pueblos de la Nueva España (1905). Aguirre Beltrán vuelve a mencionar a la población cheranense cuando hace referencia a la epidemia que azotó a los habitantes de toda la región en el siglo XVIII y a su posterior adhesión a la localidad de Nahuatzen (1995:147).

El Porfiriato y la Sierra Purhépecha

En su texto *Historias, procesos políticos y cardenismos*, Calderón Mólgora (2004) describe a detalle la manera en que se desarrollaron los hechos en la Sierra Purhépecha desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX. En la zona, los conflictos administrativos y de tenencia de la tierra han sido numerosos desde antaño. Comenzaron a intensificarse con los primeros contratos de compra-venta de madera y resina que fijaban precios minúsculos en cada rubro durante el siglo XIX, pues la explotación comercial del bosque ha sido motivo de fuertes disputas entre los diferentes actores que han coexistido en la región. Es en ese contexto que en 1861 a Cherán se le otorga la elevación a cabecera municipal y se incorpora al distrito de Uruapan. Los problemas se agravan por la nueva pugna de grupos locales por controlar la municipalidad.

Posteriormente, durante el porfiriato se otorgaron numerosas concesiones a la inversión estadounidense y con ello, se introdujo el ferrocarril en la región: del bosque se extrajeron copiosas cantidades de madera para la fabricación de los durmientes que requieren las vías, se instalaron diversos aserraderos y algunos comuneros comenzaron a arrendar tierras obteniendo un beneficio personal en lugar del comunitario que había prevalecido hasta entonces (Rojas, 2018).

Estos cambios en la zona provocaron fuertes alteraciones en las dinámicas económicas, sociales y políticas de la población indígena: Con el poder económico en manos de actores externos, se debilitó notoriamente la antigua forma de organización social que se ejercía bajo el sistema de cargos²⁵, los terrenos arrendados se convirtieron en haciendas cada vez más extensas y varios extranjeros explotaron el bosque sin mayor impedimento (Jerónimo y Rojas, 2018). Por endeudamiento, muchos cargueros terminaron siendo peones y de este modo puede considerarse que, al alterar el sistema de cargos o cabildo propio de la comunidad, se propició el desalojo de los indígenas de sus tierras, la explotación de los recursos, el ingreso de capital extranjero y el desplazamiento de las autoridades religiosas y políticas tradicionales (Vázquez, 1992:262, Calderón, 2004:88).

“No obstante, el pueblo de Cherán resistió esos procesos. [Primo] Hernández Tapia y Casimiro Leco se convierten en el símbolo indianista que reivindica el imaginario colectivo -en 2011- de Cherán como un pueblo guerrero defensor de los bosques”. Queda en la memoria de sus habitantes que al haberse lanzado a la lucha contra el inversionista estadounidense Santiago Slade Jr. y su Compañía Industrial, fueron los primeros revolucionarios a favor de la comunidad (Velázquez, 2013).

Cherán y la Revolución Mexicana

Es importante decir que en la región purépecha hacia 1910, como en muchas otras regiones del país, las reformas liberales tomaron fuerza pero la Revolución Mexicana fue un proceso que se vivió alejado de la narración histórica oficial: “para muchas personas que vivieron aquellos acontecimientos la revolución significó violencia, muerte, enfermedad, hambre y otras desventuras” por el saqueo y constantes agresiones de que fueron objeto durante su desarrollo (Prunell: 1999: 48).

²⁵ También llamado Cabildo, el sistema de cargos es la organización purépecha que vincula estrechamente la autoridad económica, política y religiosa en los ‘cargueros o mayordomos’. Ostentar ese cargo tradicional otorga estatus y honor a los varones que demostraban amplio historial en servicios comunitarios para poder resguardar la imagen del santo patrono de la comunidad, y amplia capacidad económica para ofrecer alimentos, música y bebidas a la comunidad en las fiestas patronales (Gallardo, 2005). Con la llegada de los inversionistas extranjeros, las dinámicas y el poder cambiaron de mando.

En Cherán, durante esa etapa se produjeron constantes enfrentamientos en la búsqueda de recuperar las tierras que habían sido despojadas a la población y una vez que terminó la revolución, los habitantes retomaron el cabildo indígena con funciones civiles y religiosas (Rojas, 2018), mas no políticas. Es hasta décadas después, como se verá más adelante, que en un proceso posterior al cardenismo *La Revolución* toma tintes de progreso para la comunidad, al legitimar una posición de autoridad fundamentada en valores revolucionarios a los que hizo referencia (Calderón 2004).

El cardenismo y su influencia en la región

Esta etapa tuvo gran importancia en la conformación del nuevo orden político nacional. En la Sierra Purépecha los cambios se dieron entre tensiones y marcaron pauta en la historia de la región. Por la trascendencia de estos hechos, profundizaré en algunos momentos específicos que considero repercutieron en la comunidad para el tema de investigación que interesa a esta tesis.

A partir de la década de 1920 y siendo Lázaro Cárdenas del Río gobernador de Michoacán, buscó hacer frente a la situación de la tenencia de la tierra transformando la comunidad indígena en comunidad agraria para que, al convertir los planes y parcelas comunales en ejidos privados, los ejidatarios conformaran cooperativas que permitieran el desarrollo de producción agrícola sin precedentes. Estos intentos de modificar la estructura social provocaron múltiples enfrentamientos violentos en prácticamente toda la Sierra Purépecha, pues los habitantes defendieron de nueva cuenta sus costumbres, de manera especial la propiedad comunal de la tierra por encima de las propuestas o imposiciones externas. El agrarismo no fructificó de la misma manera que en otras regiones del país.

En Cherán fue notorio el rechazo en otras áreas: tampoco se aceptó la educación pública socialista por estar vinculada a las campañas de desfanatización del movimiento cristero, que persiguió el ejercicio religioso instalado profundamente en la población. Como respuesta, los cheranenses defendieron la jerarquía cívico religiosa manifestada en el sistema de cargos y las prácticas cristianas siguieron

reproduciéndose -aunque a escondidas- con mayor radicalización de la población a favor de la Iglesia Católica. (Calderón, 2004:145).

Ya en los años treinta, con Cárdenas como presidente de México, el sistema político posrevolucionario siguió plagado de dificultades, contradicciones y resistencia. En la transición del Estado liberal desarrollista al Estado populista se consolidaron las primeras políticas de indigenismo con las que se pretendió mexicanizar y homogeneizar la cultura de los pobladores indígenas. En la práctica, esta política presentó más rasgos asimilacionistas que integracionistas y durante el complejo proceso de construcción del proyecto nacional, las luchas y choques constantes entre grupos tradicionalistas y agraristas se vivieron por los indígenas como un asunto que excluyó su identidad y autonomía.

En ese periodo se derramó mucha sangre por la arbitrariedad y corrupción que generaron los abanderados del agrarismo, quienes sin estar precisamente vinculados a Lázaro Cárdenas, impusieron prácticas de saqueo, explotación del bosque y violencia en la Sierra Purépecha, abanderados con la construcción del estado nación como objetivo “oficial”²⁶ (Calderón, 2004:107). Si bien el cambio cultural promovido por el nuevo régimen fue resistido durante varios años, para 1943 son los propios pobladores quienes solicitan la intervención del Ejército y del Estado para frenar las actividades en los múltiples aserraderos que seguían explotando recursos sin beneficio para la mayoría de los pobladores locales.

Es de ese modo que comenzó a normalizarse la intervención estatal y durante los años cincuenta se consolidó la hegemonía revolucionaria, que en esta zona del país poco tuvo que ver con los objetivos generales del proyecto nacional, sino que pudo ejecutarse gracias a las solicitudes explícitas de los pobladores respecto a la necesidad de control del bosque: éste siguió siendo la manzana de la discordia. Si bien, es cierto que en ese periodo el Estado invalidó los contratos de empresas estadounidenses que explotaban los recursos forestales (como la de Santiago Slade Jr.), personas de la comunidad, vecinos e incluso militares, ostentaron cercanía con Cárdenas para explotar los recursos forestales a través de la tala clandestina usando los mismos aserraderos (Calderón, 2004).

²⁶ Las comillas son mías.

El mismo autor enfatiza que, a diferencia de los años veinte, para los cuarenta y cincuenta el *ethos* local de la Sierra Purépecha termina siendo sustituido por el *ethos* nacional promovido por el cardenismo, que como se ha dicho antes, tuvo un papel crucial en esa transformación cultural (2004: 24). Pero realmente, en la práctica, Cherán constituyó su organización social, económica y política como autoridad híbrida entre algunas antiguas costumbres heredadas de la época colonial y otras promovidas por el cardenismo²⁷.

Calderón Mólgora identifica el surgimiento de nuevas dinámicas en la región: con Cárdenas del Río como vocal ejecutivo al frente del proyecto de la Comisión del Tepalcatepec-Balsas (cargos que ejerció de 1947 a 1968), el Partido de la Revolución Institucional (PRI)²⁸ tomó gran fuerza local, regional, y nacional además de que adquirió un papel clave en el orden jerárquico de la vida política mexicana.



Lázaro Cárdenas del Río en Pátzcuaro, Michoacán.

(Fotografía: Colección Archivo Casasola, 1940. Fototeca Nacional INAH).

En esos años, el PRI se constituyó como partido único en Cherán y emergieron varias facciones al interior, situación que provocó diversos

²⁷ Para Moisés Franco (2003) en la región purhépecha son los sistemas de cargos los que otorgan cohesión al gobierno comunal-municipal desde el siglo XVI y XVII.

²⁸ Fundado en 1929 con el nombre de Partido Nacional Revolucionario (PNR), posteriormente se reconstituyó en 1938 como Partido de la Revolución Mexicana (PRM), para en 1946 adquirir el nombre con el que existe hasta nuestros días: Partido de la Revolución Institucional (PRI).

enfrentamientos que incrementaron en cantidad y violencia durante los años sesenta e inicios de los setenta. Muchos de los ejidatarios se convirtieron en funcionarios, políticos o alcaldes y los conflictos siguieron agravándose: el clientelismo proliferó en numerosos entornos y la violencia jugó un papel relevante para la reproducción del caciquismo. Fue un periodo de constantes pugnas por ostentar cargos públicos y administrar los recursos del bosque.

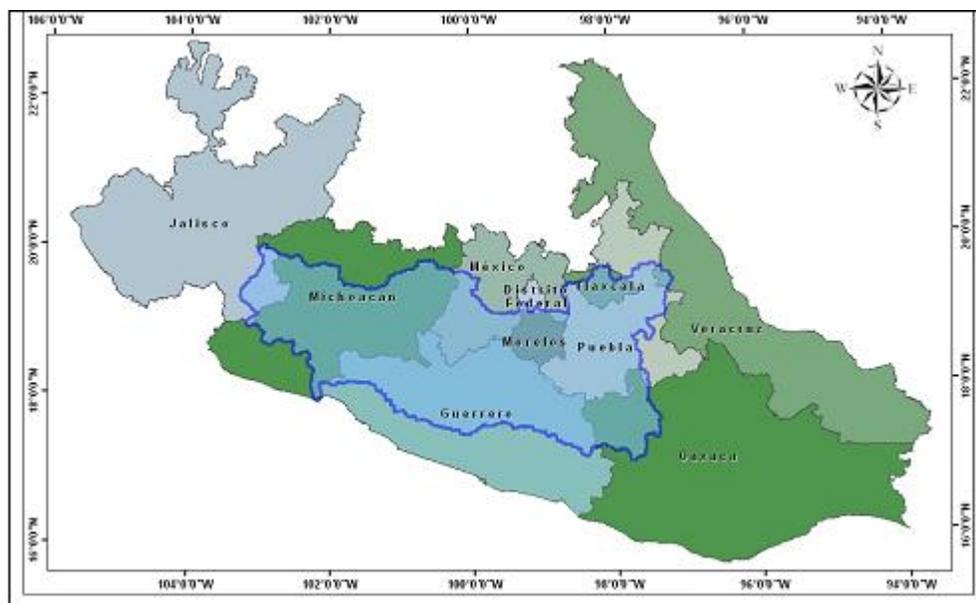
Al mismo tiempo, a nivel nacional, regional y local la intervención del Estado fue muy profunda en diferentes ámbitos como la educación pública (con la fundación del Instituto Politécnico Nacional y el desarrollo y fomento de centros de investigación minero, agrícola y ganadero); la distribución de tierra y crédito ejidal (con el reparto agrario); la reforma laboral (con la Ley del salario mínimo); la electrificación (creación de la Comisión Federal de Electricidad); el agua y el riego, la salud, el desarrollo de modernas vías de comunicaciones y transportes; la nacionalización de los ferrocarriles y la expropiación del petróleo.

Para los habitantes de la Sierra Purépecha, Tierra Caliente y el sur de Jalisco era evidente el *progreso* nunca antes visto de múltiples obras públicas en sus territorios²⁹: escuelas, hospitales, agua potable y alcantarillado, presas, plantas hidroeléctricas, carreteras, puentes, canales, túneles y caminos, fundación de bancos, impulso y crédito para los ejidatarios, agricultores, ganaderos y la posibilidad de obtener trabajo pagado para los habitantes locales en esas construcciones modificaron a profundidad la percepción del cardenismo en la zona.

Resulta interesante el argumento de Calderón Mólgora (2017) que observa que, durante el proyecto de la Comisión Hidrológica del Tepalcatepec-Balsas, los conflictos agrarios o religiosos surgidos a nivel local (en Cherán) y a nivel regional (en la Sierra Purhépecha) mientras Cárdenas había sido gobernador de Michoacán o presidente de la república, quedan atrás, y debido al notorio desarrollo en la región

²⁹ Al 6 de mayo de 1950, hay registro de 160 obras públicas terminadas, 20 carreteras en construcción, cientos de kilómetros en canales de riego, 14 escuelas terminadas y siete presas de gran envergadura con los proyectos de las comisiones del Tepalcatepec y del Balsas (Aguirre, 1995, La Voz de Michoacán, 6 de mayo de 1950 en Calderón, 2004).

y al trato cercano con las comunidades indígenas, se le comienza a asumir como héroe nacional y líder popular³⁰.



Región de trabajos realizados durante las comisiones de la cuenca del Tepalcatepec y la del Río Balsas, 1967. (Mapa: Diario Oficial de la Federación, 2020).

Con la muerte de Lázaro Cárdenas del Río, en 1970, se hizo evidente la profunda admiración, afecto y agradecimiento que miles de mexicanos profesaban al expresidente. En *Historias, procesos políticos y cardenismos* (2004) encontramos variados testimonios de habitantes purépechas que expresaban su sentir al respecto. Incluyo aquí una cita que ilustra lo dicho por varios de ellos:

En Janitzio, el testimonio de la señora María Juliana Mateo³¹ es interesante: “Estamos muy tristes porque vamos a quedarnos solos... Nosotros no éramos nada. Él hizo el monumento -de Morelos- y desde entonces viene mucha gente a la isla y podemos vivir. Él nos puso la luz eléctrica, el agua potable, la escuela, el hospital... Se murió Tata Lázaro³²... ¿creen ustedes que habrá otro como él?”

³⁰ Para profundizar en el cambio de percepción popular en torno de la figura de Lázaro Cárdenas del Río en la Meseta Purhépecha, consultar la conferencia digital transmitida por la plataforma de Facebook de Los Cronistas por Michoacán, A. C el 19 de octubre de 2020.

³¹ *La Voz de Michoacán*, 20 de octubre de 1970 en Calderón, 2004.

³² En purhépecha, la palabra *Tata* alude a los antepasados, al padre, al protector. (Pérez, 2009:129).

La personalidad, liderazgo y cercanía de Cárdenas con los indígenas, su capacidad de trabajo durante décadas, el contacto permanente con las comunidades, su disposición por escuchar y compartir la mesa con indígenas o campesinos favorecieron a la mitificación de su figura. Los múltiples contrastes en esa percepción son constantes y es necesario mencionar también que los recursos distribuidos llegaron a percibirse como concesiones del estado y no como derecho social. Más aún, muchos de tales recursos son atribuidos a la bondad de Tata Cárdenas (Calderón, 2004:250). En el mismo sentido, Tatiana Pérez Rodríguez comenta:

Los vestigios de toda esta obra quedan plasmados en la memoria de la población beneficiada. Los logros y conquistas de lo que ocurrió cuando el general estaba vivo y llegaba a la Sierra Purépecha se han convertido en historias que se transmiten generacionalmente (2009:127).



Casa Comunal de Cherán, en 2011. Pintura de Lázaro Cárdenas del Río abrazando el bosque.
(Fotografía anónima en Velázquez, 2013:50).

Otros procesos sociales

A finales de la década de 1970 otro factor fue importante: la emigración de purépechas a Estados Unidos iniciada desde principios del siglo XX y fortalecida durante el cardenismo se volvió masiva, generando consecuencias económicas,

políticas y culturales importantes. Igual que en el entorno nacional, ya no eran únicamente los varones quienes migraban, sino familias completas que buscaban condiciones de vida de *progreso*.

En la Sierra Purépecha, el evidente aumento en el flujo de migrantes es un indicador de la conflictiva situación en que se mantenía el bosque y la precariedad en que cayó la producción agrícola, pocos años después del cardenismo. Fue entonces que las remesas se convirtieron en uno de los mayores sustentos para la economía local. Políticamente, los migrantes también han jugado un papel importante en la dinámica social: en algunos casos fueron antiagraristas y en otros favorecieron al cardenismo cuando regresaron del norte a la localidad (Calderón, 2004). En la historia reciente de Cherán, los migrantes fungen como actores trascendentes en la vida política de la comunidad, como se verá más adelante.

La influencia estadounidense es puesta de manifiesto cotidianamente de muy diversas maneras en la interacción cotidiana. “A pesar de que los norteños están fuera, continúan conservando su membresía como ‘comuneros’ sembrando sus tierras y haciéndose visibles en las asambleas comunitarias a través de sus familiares” (Leco, 2018). Sin embargo, la etnicidad sigue siendo un factor importante al momento de elegir quien ejerce cargos de bienes comunales: se privilegia a quienes hayan permanecido en el pueblo por aludir al arraigo, conocimiento de costumbres y tradiciones que se conservan con mayor contundencia en quien se queda que en quien se va (Calderón, 2004). La condición de ausente es un obstáculo para el ejercicio de prácticas locales y para obtener derechos políticos (Román, 2013).

A este aspecto se une el creciente número de intelectuales indígenas bilingües y occidentalizados, quienes en la comunidad se han convertido en influyentes representantes políticos (Dietz, 2017:22). Junto a las dinámicas anteriores, han dado paso a procesos de transculturación y aculturación que forman parte de la vida en Cherán y definen a la comunidad con éstos como algunos rasgos específicos en su conformación. Para Marco Antonio Calderón Mólgora (2004), esos profesionistas jugaron un papel trascendental tanto en la organización de las movilizaciones sociales como en el caciquismo desarrollado en esa etapa.

La elección de 1988 y la insurrección purhépecha

En la década de los ochenta, México se insertó en el sistema económico mundial conocido como neoliberalismo y dejó atrás el pacto estatal mexicano. Como consecuencia, durante el sexenio de Miguel de la Madrid se vivió una grave crisis nacional que afectó la economía, la política y la vida social. Esto provocó profunda inconformidad ante las decisiones gubernamentales y se generó una gran movilización social con el surgimiento de la llamada sociedad civil, organizada en frentes y coordinadoras (Pérez, 2009, Calderón, 2004).

La crisis también fracturó a la élite gobernante: del interior del PRI se derivó en el Frente Democrático Nacional (FDN) con el apoyo de numerosas organizaciones civiles que promovieron la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano³³, quien pretendía, siguiendo el ejemplo de su padre, impulsar el desarrollo independiente del país, defender la soberanía e identidad nacional y combatir la pobreza a través de un gobierno democrático.

Para 1980, a doce años de que Lázaro Cárdenas del Río dejó el cargo como vocal ejecutivo en las comisiones de la cuenca del Tepalcatepec y del Río Balsas, en la Sierra Purhépecha los servicios públicos que habían gozado las comunidades durante su gestión se habían deteriorado, eran deficientes e insuficientes. El abuso del poder y el inicial neoliberalismo habían llevado de nueva cuenta la marginación y las carencias a sus habitantes, donde el alza en la inflación³⁴ y el consecuente aumento en la canasta básica, tenían catalogada a la región como una de las más pobres de México (Ávila 1996:133).

Además, en aquel momento el acceso al agua y el derecho sobre la tierra ya no se limitaban a condiciones biofísicas, sino que eran recursos controlados por los caciques y las élites locales. Las inconformidades se manifestaron en distintos niveles: uno, en el plano material-económico, y el otro moral-simbólico (Pérez, 2009). En ese contexto llegó a las comunidades la noticia de la elección de 1988, la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas y la campaña del FDN.

³³ Hijo del general, exgobernador de Michoacán y ex presidente mexicano, Lázaro Cárdenas del Río.

³⁴ Inflación que en 1982 alcanzó hasta el 98.8% (Guillén, 1990 en Pérez, 2009).

El estudio realizado por Tatiana Pérez Ramírez (2009) en cuatro pueblos purépechas (Paracho, Nahuatzen, Cherán y Charapan) identificó que las formas comunitarias de vida social salieron a la luz y en las reuniones se platicaba sobre las noticias internas y externas. La discusión se propiciaba en diversos lugares, desde la casa comunal, las asambleas comunitarias, “hasta en las esquinas donde empezaba todo”, o las fiestas familiares y religiosas, donde se materializa la vida comunitaria.

Inconformes con las decisiones del gobierno priista de aquel momento, habitantes de las cuatro poblaciones y militantes del PRI rompieron con el partido y se integraron al FDN para apoyar a Cárdenas Solórzano, quien había sido gobernador del estado de Michoacán, de 1980 a 1986. A partir de entonces, en varios municipios indígenas se generó la más importante movilización civil sin precedentes en la región. También a nivel nacional, Cárdenas Solórzano recibió fuertes muestras de apoyo por numerosos grupos, asociaciones y sindicatos, con miras a la elección presidencial que se celebraría en 1988. Para Tatiana Pérez Ramírez, uno de los sitios claves de organización en ese periodo fue el estado de Michoacán, específicamente en la Sierra Purépecha donde, como se mencionó con anterioridad, la figura del general Lázaro Cárdenas del Río gozaba de gran relevancia:

La campaña electoral de Cárdenas despertó un México profundo que había estado marginado a lo largo de su historia. En consecuencia, bajo el cobijo de la imagen del General de los años treinta, Cuauhtémoc Cárdenas fue referente de confianza y certidumbre (2009:126).

De esta manera, el mito del cardenismo³⁵ fue fundamental en el contexto de 1988. La comunidad purépecha apoyaba a Cárdenas Solórzano pero con Cárdenas del Río en la memoria³⁶. Los habitantes pusieron de manifiesto formas propias del pasado y

³⁵ Entendido el cardenismo no sólo como la política de gobierno llevada a la práctica por Lázaro Cárdenas del Río en diferentes etapas, sino como la socialización de la percepción heroica de la figura de Cárdenas, así como las prácticas políticas que se justifican a nombre de los valores revolucionarios promovidos por él (Calderón, 2004:219).

³⁶ No fue absoluta la rendición a la figura de Cárdenas Solórzano: “Algunos ancianos y ancianas consideran que no existe comparación entre los dos Cárdenas; de cualquier forma, el hecho de que Cuauhtémoc fuera hijo de Lázaro es una garantía de que propiciaría el progreso de México en caso de que llegara a ser presidente. Esto se puede explicar por “herencia de sangre” o por el respeto que el hijo le debe a la memoria de su ilustre padre” (Calderón, 2004: 272).

de aquel presente que de manera natural habían sido parte de su costumbre: se constituyeron comités locales en apoyo al FDN, acudían a las convocatorias dentro y fuera de la Sierra Purépecha, y a su regreso, distribuían la información al interior de las familias, entre amigos y vecinos de barrio, de manera que llegó un momento en que los integrantes del partido fueron rebasados.

Esos comités se sostuvieron por cuenta de las personas de cada pueblo, sin financiamiento de ningún político o institución nacional. Reconocían el liderazgo del FDN pero también actuaron con autonomía dependiendo de los intereses de sus comunidades cuando no estuvieron de acuerdo con los dirigentes. De ese modo se difundió la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas entre los municipios indígenas (Pérez, 2009:131). El intercambio constante entre comités estatales y municipales favoreció para que los habitantes serranos conocieran el proceso electoral, el padrón y la credencial de elector. Los cardenistas se integraron a los mítines en diferentes ciudades del país y el 6 de julio de 1988 votaron y cuidaron las casillas locales durante la jornada electoral, usando este mecanismo como protesta y resistencia. Con esos esfuerzos, en la Sierra Purépecha la ventaja del FDN sobre el PRI fue incuestionable, pero a nivel nacional se otorgó la ventaja a Carlos Salinas de Gortari en medio de graves irregularidades y “fallas” del sistema de cómputo.

Se avanzará en la democracia; el pueblo, el mejor vigilante: MM



EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

FUNDADO EN 1914



LIC. JUAN FRANCISCO CALY ORTIZ • NUMERO 25,882 • MEXICO, D. F., JUEVES 7 DE JULIO DE 1988 • AÑO LXXIII • TOMO CCLXXXVI • Director General: C. P. DANIEL LÓPEZ BARROSO

México dio el triunfo a Salinas de Gortari: JVD



Legítimo, establecer juicios de fraude sin fundamento: Bartlett

Se ve la más elemental norma de civildad en los momentos de cumplimiento para ir a la ley... **Por MANUEL PONCE**



Estoy convencido de la victoria; fue apegada a la ley, dice CSG

Continuando, legal e inapelable, el fallo de nuestro candidato... **Por FIDEL SAMANIEGO y ENRIQUE ARANDA**

Cárdenas carecen de validez los anuncios adelantados de victoria

Rescato, que se compruebe primero la legalidad del proceso... **Por ANTONIO ARELLANO**

Denuncias, brotes aislados de riña y muchas falsas alarmas, en el DF

El proceso electoral de ayer en el Distrito Federal... **Rosario Ibarra: ha manipulado el proceso la CFE**



No solicitará la anulación de los comicios, por ahora, M. Clouthier

Por ideales, no para las personas, los votos que tuvo el PDM... **Por EDUARDO CORREA**

Incidentes fuertes en Guanajuato y gran tensión en Querétaro y Sonora

Obtuvo el PRI 2.5 votos x mil de la nominación

Se recordará a un gobierno que no se le ignora la fama de medidas que son venenosas

Desconfió el candidato demócrata al cambio de ubicación de la cédula

7 DE JULIO DE 1988

Portada del diario mexicano El Universal, 7 de julio de 1988.

Los simpatizantes de Cárdenas sabían que no habían perdido, sino que les habían hecho fraude. No había derrota sino un triunfo arrebatado, robado. La falta de claridad en los comicios electorales se tradujo en acusación de fraude por parte los cardenistas al PRI. A partir de entonces, hubo numerosas confrontaciones, disputas entre dirigentes políticos, protestas y muestras de respaldo en solidaridad a Cárdenas Solórzano dentro y fuera de los canales institucionales, de las más sutiles a las más radicales (Pérez 132-134).

CUADRO 1
*Resultados de las elecciones federales de 1988
en la Meseta Purépecha⁴⁶*

Municipio	Total	PRI	94	FDN	94
Julio 1988 (FED)	14 934	1 503	10	12 490	84
Charapan	2 273	219	10	1 656	73
Cherán	2 774	241	9	2 458	89
Nahuatzen	4 535	461	10	3 942	87
Paracho	5 352	582	11	4 434	83

Resultados de las elecciones federales de 1988 en la Meseta Purhépecha.
(Tabla: Ávila,1996:294 en Pérez, 2009:133).

CUADRO 2
*Resultados oficiales de la votación para presidente
de los Estados Unidos Mexicanos³⁷*

Candidato	Partido	Votos	Porcentaje
Carlos Salinas de Gortari	PRI	9 641 329	50.36
Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano	FDN (PARM, PPS, PFCRN, PMS, CD)	5 956 988	31.12
Manuel J. Clouthier	PAN	3 267 159	17.07
Gumersindo Magaña	PDM	199 484	1.04
Rosario Ibarra	PRT	80 052	0.42
Total		19 145 012	100.00

Resultados oficiales de la votación para presidente de los Estados Unidos Mexicanos
(Tabla: Woldenberg, 2000:202 en Pérez, 2009:133).

El descontento se tradujo en acciones: lejos de disolverse, las comunidades purépechas fortalecieron su organización y en Cherán, el 26 de noviembre de 1988 integrantes de la población tomaron el palacio municipal, respaldados por gran cantidad de cheranenses, que acudieron al llamado convocados por el toque de las campanas del templo³⁷. Al apropiarse de los espacios de poder político solicitaron al presidente municipal y sus funcionarios retirarse del edificio de ayuntamiento y fijaron sellos en la entrada principal para evitar saqueos y robos. Se instalaron en plantón

³⁷ Sistema de convocatoria que se repetiría años más tarde.

afuera del palacio municipal y durante varias semanas resistieron los intentos de desalojo por parte de grupos policiales que usaron fuertemente la violencia. Hombres, mujeres y niños participaron en la defensa del pueblo (Pérez, 2009). Lo mismo se repitió en 49 municipios michoacanos (Ávila, 1996).

En los pueblos purépechas de Pichátaro, Cherán, Nahuatzen y Charapan la insurrección cívica continuó hasta un año después. En Cherán, a través de negociaciones y resistencia, los pobladores lograron instalar un “gobierno paralelo” y aunque entre tensiones, los cardenistas disputaron el mando político local bajo sus reglas y mecanismos (Pérez, 2009). A nivel estatal, esta organización política sin precedentes también impactó en la gubernatura de Michoacán: el priista Luis Martínez Villicaña dejó el cargo solicitando licencia para ocupar la Dirección de Caminos y Puentes Federales y la decisión fue considerada una victoria para los cardenistas. Para Tatiana Pérez, este ejercicio transformó la vida de los purépechas de la sierra:

Se constató que la movilización y organización, cívica y comunitaria, eran posibles para modificar el rumbo de los acontecimientos. Fue una experiencia de aprendizaje que concluyó con la suma de nuevas demandas tanto de democracia como de autonomía. (...) Se gestó la insurrección cívica purépecha desde la participación activa en la campaña electoral hasta la toma de los ayuntamientos. (2009:136).

En 1989 el Frente Democrático Nacional (FDN) se transformó en el Partido de la Revolución Democrática (PRD), con lo que la sociedad cheranense se polarizó entre estas dos ideologías distintas. Con ello, muchos de dichos caciques recuperaron el discurso de la revolución mexicana y el discurso del cardenismo como estrategias de legitimación; todos ellos lograron establecer redes hacia el gobierno estatal y federal (Calderón, 2004). Desde entonces y hasta la primera década del siglo XXI, la región ha vivido fuertes procesos de tala, cambio de uso de suelo por empresas aguacateras y mano de obra explotada por procesos neoextractivistas en la zona (Velázquez, 2013: 74). De esta manera, algunas de las características del proceso de 1988 estudiado por Tatiana Pérez (2009:137), pueden considerarse como experiencia política para el movimiento que, posteriormente y con sus adecuaciones, se vivió en Cherán en 2011:

1. Frente a *lo robado*, la población se movilizó consciente para incidir con sus acciones en la política local y estatal.
2. Se utilizaron mecanismos de participación antiguos y modernos, de acuerdo a sus costumbres y necesidades (participación indígena híbrida donde se cruza la vida comunitaria con mecanismos cívicos).
3. Esta experiencia política se construyó a partir de procesos nacionales y locales de aquel presente, pero de la mano de un pasado idealizado que persistía en la memoria colectiva.
4. La memoria histórica inspiró a la gente a través del mito legítimo en la comunidad para ejercer el poder: las movilizaciones de 1988 se vinculan al mito del General y Tata Lázaro, a los derechos ganados en 1930 encarnados en Casimiro Leco y se funden con las creencias, mitos, religión y estructuras comunitarias. Todo ello en defensa del futuro y para reivindicar el pasado.
5. Se evidenció que los espacios de participación política pueden ser utilizados, rebasados y adaptados para modificar el rumbo de los acontecimientos.

Con ello, resulta importante el análisis que Tatiana Pérez realiza en la región, pues contrasta con otros estudios faccionalistas por el énfasis observado en la agencia social y la utilización de la acción política de los actores purhépechas, quienes a través de movilizaciones sociales, reconocen el impacto directo de su proceder en el ejercicio, organización y conformación del Estado y su gobierno.

Historia del movimiento autonómico de Cherán K'eri de 2011

Fue a inicios del siglo XXI que se gestó la movilización popular en Cherán, sin precedentes hasta entonces. A partir de 2006, durante el sexenio presidencial de Felipe Calderón Hinojosa, la violencia recrudeció a nivel nacional, pero en particular, el Estado de Michoacán registró un aumento sustancial de la corrupción, la presencia del crimen organizado y la inseguridad entre sus habitantes³⁸. Orlando Aragón

³⁸ En su informe de 2015, la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE) ubicó a México en el último lugar de transparencia entre los 34 miembros que la conformaban hasta ese entonces. El sexenio de Calderón Hinojosa había concluido en 2012.

Andrade (2019), abogado militante del proceso jurídico en Cherán, enumera los hechos más visibles y significativos que produjeron esa movilización:

(I) El problema del incremento de la explotación ilegal de la madera por la aparición de un “nuevo” actor en la región, como es [el] crimen organizado; (II) el incremento de la inseguridad al interior de la comunidad a consecuencia precisamente del creciente poder del crimen organizado; (III) la corrupción e ineptitud de la autoridad municipal y también de las autoridades estatales; (IV) la crisis política y la disputa que había dejado el último proceso electoral en el municipio, dividiendo abiertamente a los cheranenses entre los seguidores del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y los del Partido de la Revolución Democrática (PRD) (Aragón, 2019:54).



Protestas en la plaza principal de Cherán, 2011. (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

El crimen organizó a talamontes locales y de comunidades vecinas. En Cherán la tala ilegal se realizó a gran escala con la protección de hombres armados frente a toda la comunidad. Según diversas versiones coincidentes, habían comenzado a talar cerca de un ojo de agua que abastece la zona, lugar que por tradición purépecha se considera sagrado por ser parte del bosque y los árboles centenarios que albergaba (Aragón, 2019).

En 2008 fue evidente la presencia del cártel de La Familia Michoacana en las actividades económicas de esa región: al ser una comunidad con importante

actividad agrícola, también se perjudicó el modo económico de subsistencia de gran parte de sus pobladores, quienes, a decir de ellos mismos, ya no podían subir al cerro a usar sus tierras, pastorear a sus animales o bajar recursos para el autoconsumo (Velázquez, 2013).

Las amenazas, extorsiones, secuestros y asesinatos a los cheranenses se volvieron cotidianas y recurrentes. Habitantes, investigadores y fuentes periodísticas coinciden en que diversas figuras políticas y autoridades de los tres niveles de gobierno estaban coludidas con criminales para explotar la sierra ilegalmente y ya en 2010 grandes superficies habían sido además quemadas con la intención de cultivar cannabis o planta de aguacate (Aragón, 2019; Velázquez, 2013; Lemus, 2018; Turati, 2012; Flores, 2015; Pressly, 2016).

Frente a esta situación, la indignación y preocupación de los habitantes de Cherán se incrementó con notoriedad. En repetidas ocasiones buscaron apoyo de las autoridades municipales, estatales y federales, así como de partidos políticos, pero ninguna instancia actuó en consecuencia.



Una de las zonas deforestadas en los bosques de Cherán.

(Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

El inicio del movimiento

Verónica Velázquez (2013) presenta en su tesis de maestría descripciones que ayudan a comprender y contextualizar aquel momento:

La noche del jueves 14 de abril se repartieron alrededor de 30 papelitos por debajo de las puertas de algunas casas del Barrio Tercero: “Llegó el día de enfrentar a los malos, nos reuniremos en El Calvario a las 6:30”. Aún no daban las 5:00 de la mañana cuando las comuneras y comuneros estaban reunidos en el atrio de El Calvario, sin armas, dispuestos a detener a los talamontes. Llevaban semanas reuniendo dinero, desesperados buscando cómo confrontar a los sicarios, pero ese día fueron los 30 papelitos lo que los armó de valor para enfrentarse “al monstruo” (Velázquez, 2013:106).

Sólo pocas personas estaban enteradas de ese plan, por lo que la mayoría se fue sumando a las comuneras cuando se dieron cuenta que se estaban enfrentando a los talamontes:

Entre las 5:00 y las 6:00 am del viernes 15 de abril de 2011, las campanas del Templo de El Calvario del Barrio Tercero, sonaron diferente a lo habitual. Don Miguel, quien vive cerca del cerrito Kukundicata, pensaba que era la llamada a misa; a Doña Rosa del Barrio París, le pareció la alerta de un incendio. Aquella madrugada el atrio del templo lució distinto a su soledad habitual, aún estaba oscuro cuando se reunieron las primeras mujeres. Conforme avanzaron los minutos llegaba más gente: jóvenes, niños, señoras y pocos señores, porque la mayoría estaba trabajando. Mientras afuera del templo sonaban los cohetes, adentro el cura Antonio daba el sermón incitando a más población a sumarse al contingente. Poco antes de las ocho de la mañana, armados con palos y piedras, los comuneros reunidos se enfrentaron a la primera camioneta de “los malos” que entró al pueblo para saquear la madera como de costumbre. Aquella mañana de viernes -celebración de la octava- marcaba el inicio de un movimiento que cambiaría el curso de la historia de San Francisco Cherán (Velázquez, 2013:102).

En un ejercicio de rechazo activo, el enfrentamiento se prolongó durante horas. Hubo varios heridos por arma de fuego, algunos talamontes escaparon, pero la comunidad detuvo a otros. Los retuvieron en el templo de El Calvario y los interrogaron para obtener información. Horas más tarde, llegó Mauricio Cuitláhuac Hernández, líder de los grupos del crimen organizado en la región, escoltado por la policía municipal de Cherán iniciando otra balacera. Los comuneros suponen que iba a rescatar a sus secuaces y ante el nuevo enfrentamiento, comenzó a salir más

gente. Para defenderse, alguien echó cohetes y le dio a uno de ellos. Tuvieron que regresarse sin rescatar a los detenidos (Guillén, 2016:100).

Con estos hechos, “la comunidad corroboró sobre la red local de corrupción, la infiltración del narcotráfico en la policía municipal, los cobros de cuota por bajar madera y los lugares clandestinos a donde llevaban la madera robada en Cherán” (Lemus, 2018:144).



Se quemaron diversos vehículos ubicados como pertenencia de “los malos”.

(Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

Entonces, la población buscó protegerse de las probables agresiones. Orlando Aragón (2019), lo expone de la siguiente manera:

... La preocupación principal de los comuneros y comuneras de Cherán fue el temor de que los talamontes volvieran con más pistoleros a tratar de rescatar a sus secuaces o a vengarse de las personas que les habían hecho frente. Por esta razón los purépechas de Cherán decidieron tomar algunas medidas inmediatas ante un eventual ataque del crimen organizado. Estas medidas tuvieron un carácter defensivo y consistieron en la instalación de barricadas resguardadas por los propios comuneros en todas las entradas de la comunidad, así como el establecimiento de fogatas en cada una de las esquinas de la comunidad, mismas que fueron veladas y alimentadas por los vecinos de cada una de las cuadras del casco urbano de Cherán (Aragón, 2019:56).



Fogata activa en la comunidad de Cherán (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

Alicia Lemus (2018), comunera e investigadora cheranense, explica el significado simbólico de haber establecido fogatas en las esquinas del pueblo:

La conformación de las fogatas fue la clave para lograr la estabilidad durante el periodo de atricheramiento. Cuatro fueron las principales funciones de una fogata; vigilar el entorno, recrear espacios y hábitos, compartir recursos y bienes materiales, y por último compartir y socializar sobre los acontecimientos comunitarios. [...] La fogata (término en castellano para equiparar a la parangua³⁹ en lengua p'urhepecha) en Cherán tiene una connotación simbólica. No es sólo un apilo de leña que produce fuego y está asentada en cualquier espacio físico. Desde la perspectiva de los cheranenses es la parangua, el fogón que está en la cocina. La cocina es un espacio importante dentro de la estructura del hogar. La parangua sirve para preparar alimentos, platicar alrededor de ella, calentarse en los tiempos de frío, en la cocina y al calor de la parangua, las mujeres daban a luz hasta hace dos décadas atrás. Parangua y cocina son el núcleo de un hogar. Es donde la familia en colectivo comparte la mayor parte del tiempo. Cuando se habla de la fogata en este texto, significa que la gente literalmente sacó la cocina y su parangua del hogar a la calle, en cruce de cuatro calles se instaló una fogata/parangua (Lemus, 2018: 145).

³⁹ Cuya ortografía y pronunciación varía dependiendo de la región purhépecha donde se use.



Fogata 14, Bario Cuarto, 28 de mayo de 2011. (Fotografía: Verónica Velázquez, 2013:122)

Se activaron casi 200 fogatas que permanecieron en funciones por lo menos durante 9 meses y fueron la base para la reactivación de las asambleas donde se discutían ideas y tomaban decisiones, en un principio sobre todo las que tenían que ver con la seguridad del pueblo. “Fue ante el saqueo forestal a modo paramilitar y la infiltración de la delincuencia en la cotidianidad local, que el 15 de abril del 2011, la población de Cherán con sus 18 141 habitantes (INEGI, 2010), entró en estado de “auto-sitio” bajo la consigna: seguridad, justicia y defensa de los bosques” (Velázquez, 2013:102).



Auto-sitio en Cherán, mayo de 2011. (Fotografía: Verónica Velázquez, 2013:109).

El mismo 15 de abril, el presidente municipal de Cherán, Roberto Bautista, abandonó la comunidad. Los habitantes comenzaron a organizarse. Alejandra Guillén (2016), recuperó la declaración de un comunero quien narró lo siguiente en 2013:

Todos estábamos en las calles cuidando con palos, haciendo fuego con llantas de vehículos, con leña...Durante 22 días nos cancelaron las comunicaciones y la Policía Federal dijo que era por seguridad. [...] Primero se pidió al gobierno que nos escuchara, luego exigimos respuestas de Gobierno del Estado. El 6 de junio hacemos una marcha de que ya no queremos olvido y luego decidimos que ya no queremos que intervenga el Gobierno en ningún aspecto, porque se venían tiempos electorales y ya planeábamos que la comunidad nombraría a sus autoridades sin intervención de los partidos. Se dijo que la democracia no era exclusiva de los partidos políticos, era del pueblo y en este caso, de nuestro pueblo (Guillén, 2016:102).



Fogata y comuneros en una de las esquinas del pueblo. (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

Aragón Andrade (2019) explica el proceso que se vivió los meses posteriores al enfrentamiento: En asamblea se nombró una coordinación general y otras comisiones más⁴⁰, para cubrir todas las necesidades de la población. Los integrantes debían ser personas de honor, miembros de cada uno de los cuatro barrios que

⁴⁰ Además de la coordinación general se formaron comisiones de las fogatas, de honor y justicia, de prensa y propaganda, alimentos, finanzas, educación y cultura, forestal, del agua, de limpieza, de jóvenes, de agricultura y ganadería, de comercio, de identidad y, finalmente, la de salud.

conforman la comunidad y prestar sus servicios sin cobrar. De entre ellas, destaca la reactivación de la Ronda Comunitaria, que había sido el órgano encargado del orden hasta la década de los treinta. Sus integrantes, bajo esquema rotativo, se dedicaron a reforzar la seguridad en las barricadas, a vigilar espacios específicos y hacer rondines para mantener el orden de la comunidad. (Aragón, 2019:56-58). El proceso de organización y la estructura que adoptaron los cheranenses presentan características importantes que es necesario enfatizar:

Esta forma de gobierno y organización social sustentada en las fogatas, las asambleas y las comisiones fue producto de las necesidades que se tenían que atender día con día; no fue el resultado de ninguna elaboración académica o de una inteligencia indígena –como sí se intentó con el actual gobierno municipal en Cherán–, sino del sentido común de los cheranenses de a pie. No obstante, esta forma de gobierno demostró su eficacia al guiar exitosamente a la comunidad en un proceso por demás complejo e inédito, de casi nueve meses, que finalizó con la instalación de una nueva autoridad municipal en Cherán, esta vez distinta –como ya lo dije– a la del presidente municipal, síndico, regidores, etcétera (Aragón, 2019:58).



Mujeres en fogata-parangana (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

“Por la seguridad, justicia y reconstitución de nuestro territorio”

Así, el movimiento iniciado el 15 de abril de 2011 fue tomando mayor estructura a través de largas discusiones en asambleas de barrio, asambleas generales y movilizaciones políticas. La coyuntura que representaba el proceso electoral de 2012 marcó una siguiente etapa importante en la toma de decisiones al interior de la comunidad.

Para Verónica Velázquez (2013), la consigna inicial de rechazo a la tala indiscriminada del bosque que detonó el enfrentamiento inicial, se robusteció con otro tipo de demandas comunitarias: la seguridad, la justicia y, posteriormente, la voluntad de organizar su propio proceso de elección de gobernantes por usos y costumbres debido al rechazo a los partidos políticos por el divisionismo y el clientelismo que habían provocado al ejercer el poder.



Bloqueo en calles de la zona urbana de Cherán en demanda de justicia, seguridad y paz. (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

Fue entonces que de manera orgánica pero también circunstancial, tres jóvenes abogados e investigadores involucrados en la defensa judicial de los derechos

humanos de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), tomaron el caso e iniciaron el litigio judicial ante la Sala Superior del Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (SSTEPJF).

Hacia finales de ese año, el 2 de noviembre, [la comunidad de Cherán] ganó un histórico juicio ante el máximo tribunal electoral del Estado mexicano que reconoció, por primera vez en una comunidad indígena, su derecho a elegir a su autoridad municipal y su conformación de acuerdo con sus “usos y costumbres” y no bajo el esquema genérico de autoridad municipal establecido en el artículo 115° de la Constitución federal (Aragón, 2019:83).



La libre determinación fue exigida por los cheranenses para conformar a sus autoridades por usos y costumbres. (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

De esa manera, en un hecho histórico de gran trascendencia, el municipio purhépecha de Cherán no participó en los comicios estatales del 13 de noviembre de 2011 (Velázquez, 2013:135). Sin haber terminado el año 2011, diversas adecuaciones a los artículos 2°, 3°, 72°, 94°, 103°, 114° y 139° de la Constitución local fueron autorizadas en tiempo récord por la legislatura en funciones como estrategias para obstaculizar la elección de los gobiernos municipales en comunidades indígenas por usos y costumbres.

Con ello también se pretendía evitar que se replicara el proceso legal que Cherán había ganado a su favor (Aragón, 2019: 83). Conformados como Colectivo Emancipaciones, los abogados continuaron el proceso de defensa y acompañamiento del municipio indígena de Cherán.



Las demandas del pueblo fueron expuestas en numerosas mantas, pancartas y cartulinas (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

En la comunidad, tras acuerdos al interior de la Coordinación General (la comisión encargada de organizar el proceso de la lucha social) y aunque ya había una sentencia favorable, se decidió volver a los tribunales para impugnar judicialmente la reforma constitucional, puesto que la libre determinación se ponía en riesgo a los tres años siguientes, cuando se produjera el nuevo proceso electoral en Michoacán.

La situación se complicaba por el regreso del PRI al gobierno del estado de Michoacán y por los pronunciamientos que el gobernador Fausto Vallejo (posteriormente obligado a dejar el cargo por los vínculos de su hijo con el crimen organizado) y Jesús Reyna (a la postre gobernador sustituto de Michoacán y luego preso por iguales vínculos) habían realizado en desacuerdo con el proceso político de Cherán. En este contexto de incertidumbre, y con el litigio en curso, tomó posesión, el 5 de febrero de 2012, la nueva autoridad municipal de Cherán: el Concejo Mayor de Gobierno Comunal. (Aragón, 2019:83-85).



Toma de posesión del Primer Concejo Mayor de Gobierno Comunal en Cherán K'eri el 5 de febrero de 2012. (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

Dos años se prolongó el proceso judicial. Durante ese tiempo a la comunidad le fueron suspendidos los apoyos económicos y los programas de asistencia a los que tenían derecho. Los alimentos, medicamentos y las comunicaciones escasearon. La tergiversación de la información en medios locales, las presiones de los partidos políticos y el hostigamiento laboral hacia los abogados por autoridades académicas de la UMSNH (quienes finalmente tuvieron que salir de la institución) y las múltiples

trabas en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, respondían a la coacción desde diversas instancias para que Cherán se alineara al Gobierno del Estado.

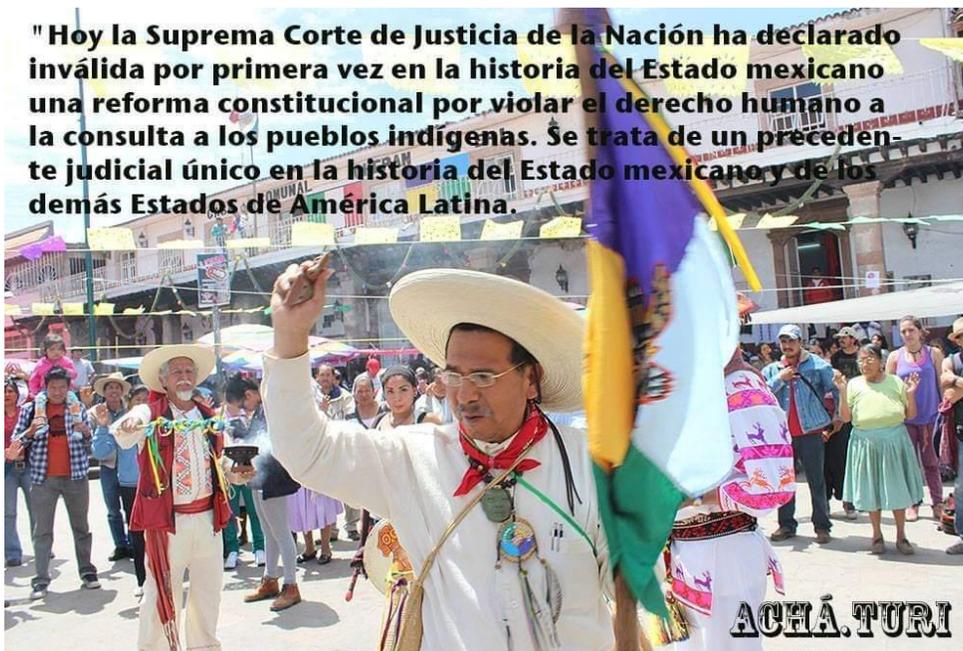
En esta etapa, el apoyo moral y económico de los norteños fue fundamental. Aunque en muchos casos la situación migratoria no les permitía movilizarse, su consuelo era llamar por teléfono y transmitir un poco de tranquilidad a sus familiares, haciendo sus donativos para mitigar las carencias que vivía la comunidad. Casimiro Leco Tomás (2018) recogió múltiples testimonios de “norteños”⁴¹ que decidieron tener participación activa durante el movimiento comunal. Aquí un ejemplo::

“Durante el año, yo me fui dos veces una vez en julio y otra en noviembre, yo me pagaba mi boleto de avión y todo el dinero que se juntaba de los paisas de las cooperaciones, donaciones, kermes, jaripeos, tómbolas, rifas, peleas de gallos, carreras de caballos, palo encebado, concursos y venta de artesanías, sacábamos dinero y fue así que ayudamos, nombre vieras que chido se portó nuestra raza, se vía nomás en sus caras el dolor, la impotencia y el coraje de la gente de estar tan lejos y no poder hacer más por sus familiares en Cherán y todos cooperaban, [...] yo por mi parte me siento bien porque creo que estamos cumpliendo, es lo menos que nosotros podemos hacer por nuestra raza, porque ellos están allá y todavía hasta cuidan nuestras casas, la neta “carña” a mí no me importó viajar aunque dos veces me corrieron de mi trabajo, para qué aguardar tanto dinero si después ya no voy a tener casa a donde llegar, por eso aunque desde acá hay que defender a *juchari ireta*” (Sr. Flores, junio de 2013, Reading, Pennsylvania, E.U.)

Fue hasta que en mayo de 2014 se ganó el juicio de controversia constitucional al poder ejecutivo y legislativo de Michoacán en el Pleno de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Con ello, se garantizaba el derecho humano a la consulta⁴² y se reconoció igualdad jurídica a la estructura del gobierno del municipio de Cherán en relación con la de cualquier otro municipio. Por primera vez en la historia de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) se habló explícitamente del municipio indígena.

⁴¹ Los *norteños* o los *paisas* son apelativos que refieren a los migrantes indígenas en Estados Unidos, en este caso, de origen purhépecha.

⁴² “El derecho a la consulta es el derecho que tienen en todos los pueblos y comunidades indígenas a que cualquier cuestión de índole oficial, ya sea un proyecto de desarrollo, ya sea una legislación, ya sea una política pública, todas estas cuestiones primero tienen que ser consultadas, es decir, tienen que preguntarle a los comuneros y a las comuneras si están de acuerdo o no, qué les parece, o cuál es su opinión, etcétera. (Aragón Andrade en Román Burgos, 2014).



Publicación de Producciones Achá Turi el día que se ganó el juicio de reconocimiento a la consulta (en muro de Facebook de Juan José Estrada Serafín, 27 de mayo de 2014).

La acción comunitaria movilizó al derecho y, a través de los argumentos innovadores de los abogados⁴³, se logró hacer un uso contra-hegemónico del mismo para utilizarlo como arma política. En el transcurso se sumaron vinculaciones solidarias de gran relevancia como la de académicos nacionales y extranjeros, centros de investigación y algunas de sus autoridades, organizaciones de derechos humanos y algunos medios alternativos (posteriormente los tradicionales) que dieron cobertura mediática en diferentes momentos. En este contexto, Cherán K'eri⁴⁴ inició un proceso de autonomía vivo, en construcción, que sigue caminando.

⁴³ Insertos en el paradigma "la legalidad cosmopolita subalterna" (Sousa y Garavito, 2007:17 en Velázquez, 2013).

⁴⁴ En la comunidad diversos actores refieren que, a partir de haber logrado el autogobierno, otros pueblos purhépechas empezaron a referir a Cherán con la palabra *K'eri*, vocablo que significa *grande o el hermano mayor*, debido a que reconocían desde fuera la valentía y organización de ese pueblo de la meseta.

PARTE III. LOS MURALES DE CHERÁN K'ERI

Capítulo 4. Antecedentes, materialidad, producción y recepción de los murales en la comunidad

“El verdadero viaje se hace en la memoria”. Marcel Proust

El sentido etnográfico de este capítulo se desarrolló gracias a la información que aportaron diversos comuneros y comuneras cheranenses, quienes telefónicamente o en conversaciones previas al año 2020, contribuyeron de manera fundamental narrando sus recuerdos, opiniones y experiencias. Como ya conocen los lectores y lectoras de esta investigación, la particularidad de condiciones en que tuvo que realizarse el trabajo de campo requirió reflexiones metodológicas específicas, incluida en la primera parte de esta tesis, específicamente en el capítulo uno. El registro de las entrevistas abiertas, estructuradas, semiestructuradas, a profundidad, conversaciones y hasta confidencias, conforman el elemento central que permitió profundizar la comprensión sobre el proceso autonómico de Cherán K'eri, partiendo de los murales que han acompañado el camino desde su inicio.

Los antecedentes

Varios de los cheranenses a quienes me acerqué para indagar sobre el surgimiento de lo que en este trabajo nombraremos *murales en la comunidad*, identifican el inicio de esta práctica con la creación del Primer Concejo de Jóvenes en 2015, pues fue a partir de entonces que la producción de *pinturas con dibujos en las paredes*⁴⁵ aumentó. Sin embargo, refieren otros precedentes: por un lado, recuerdan las pinturas que había en muros de escuelas públicas y por otro, los *grafitis*: abundancia de “letras, firmas y rayones” pintados en todo tipo de superficies del espacio público, antes del movimiento. Los jóvenes quienes realizaban esas y otras actividades como patinar o bailar *break dance* en la plaza eran reprendidos o castigados por las autoridades. La comunera Yunuén Torres, mujer joven cheranense con amplia trayectoria en la difusión y generación de actividades culturales en la región desde

⁴⁵ Forma en que se nombra en la Cherán K'eri a los muros intervenidos con imágenes.

años antes del 2011, comenta: “Antes [del movimiento] había muchos compañeros a los que les gustaba el *grafiti* [...] los hacían con la idea de llegar con un aerosol, pintar lo que podían rápido, corriendo, y se iban porque los iban a atrapar”.

Aunque desde distintas disciplinas académicas y no académicas se han acuñado definiciones y categorizaciones variadas del término *grafiti*, en Cherán se observa que el concepto se usa para asignar con una misma palabra a los nombres, firmas realizadas en el espacio público o *tags*⁴⁶, que incomodan a la mayoría de los sectores de la población porque “ensucian las casas” o “son cosas de vagos”, y cuyos habitantes o vecinos rechazan de manera enfática debido a que aparecen en las paredes de casas, negocios o cualquier sitio público. Son trazos que se hacían repetidamente en la comunidad antes del 2011 y no incluían imágenes, dibujos ni mensajes específicos. Francisco Rosas Tomás, profesor de primaria y autor de varios murales en la localidad, recuerda: “Había solo grafitis [...] eran así como puras letras, muy digamos... estilizadas”.⁴⁷



Trazos en paredes que ejemplifican lo que en la comunidad se nombra *grafiti*.

(Fotografía: Ortega Prado, H.V., diciembre, 2019).

⁴⁶ Un *tag* es un texto escrito que irrumpe en el espacio público. Generalmente se realiza con marcador o pintura de aerosol a modo de alias o pseudónimo del autor, mayoritariamente varón. Los escritores de este tipo de grafiti mantienen con su tag la relación que se lleva con un nombre propio, generando identidad pública a través del anonimato. La práctica del *tagging*, implica firmar desmesuradamente todo el mobiliario urbano que los escritores encuentren a su paso (Cooper & Chalfant, 1984:27 en Pedroza, 2010:92-94).

⁴⁷ Francisco Rosas, entrevista en diciembre de 2020.

La producción de intervenciones gráficas en el espacio público fue cambiando a partir de abril del 2011, cuando inició el movimiento autonómico en la comunidad: la creación de piezas durante estos diez años y su relación con los cheranenses son el objeto de estudio que aborda esta investigación. En los siguientes apartados, presento características puntuales de algunos murales que han habitado las paredes de Cherán K'eri en diferentes temporalidades dentro de la primera década de vida que lleva su proceso de autonomía. Según datos aproximativos de Giovanni Fabián⁴⁸, quien participaba y gestionaba todavía en 2023 la producción de estas piezas en la comunidad, hasta enero del año 2021 se habían creado entre 90 y 110 murales distintos, la mayoría en paredes diferentes pero otros han sido borrados para repintar sobre ellos. Es importante señalar que, aunque han sido numerosos y variados los tipos de intervenciones en Cherán, los datos de campo obtenidos en entrevistas y observaciones directas e indirectas realizadas con profundidad permitieron distinguir analíticamente los murales más significativos respecto a las diferentes formas de interpretar el movimiento autonómico que vivieron sus habitantes. Por esta razón, busqué concentrarme en los que fueron mencionados con mayor énfasis, recurrencia y pregnancia⁴⁹ para los cheranenses entrevistados.

*Las intervenciones gráficas en el espacio público de Cherán K'eri
como medios de memoria a partir del movimiento autonómico de 2011*

En su texto *Memory in Culture*, Astrid Erll y Ann Rigney (2011) elaboran planteamientos teórico-metodológicos que permiten estudiar algunos murales en

⁴⁸ Giovanni Fabián, comunero cheranense, autor de varios murales y uno de los cuatro fundadores del Primer Concejo de Jóvenes (entrevista del 5 de febrero de 2021).

⁴⁹ Derivado de *Prägnanz*, la palabra pregnancia tiene su origen en el concepto alemán que significa 'concisión' y es definido literalmente como 'breve, contundente y significativo en la expresión'. Las Leyes de percepción Gestalt (1920) aplicadas en psicología, comunicación o en disciplinas que utilizan lenguajes visuales para producir y transmitir contenidos, asumen a la pregnancia como la cualidad de una forma, composición o contenido visual capaz de captar la atención y ser recordado al ser observado, asimilado y comprendido. La pregnancia es un atributo que intenta explicar el motivo por el cual las personas se quedan impregnadas de ciertos elementos cuando los miran, dependiendo de la fuerza y significado de las formas que perciben (Koffka, 1969). De este modo, un mural pregnante será el que tienda a 'dejar su huella en el observador, a persistir, a recurrir' (Oviedo, 2004:93) en la mente de quienes lo observaron.

tanto *medios de memoria*⁵⁰, a partir de dos dimensiones específicas: la social y la material. Respecto a la primera, fue necesario analizar los elementos alrededor de la *producción* y la *recepción* de las piezas que identificamos como medios de memoria para encontrar las coincidencias o discrepancias entre las intenciones de los autores y los mensajes que los destinatarios entrevistados interpretan. Posteriormente, en cuanto a la dimensión material, el análisis se enfocó en las piezas como instrumentos de comunicación en sí mismas, a partir de los elementos visuales que usaron sus emisores (los autores) para comunicar los mensajes creados y definidos previamente (codificación y decodificación). A continuación, se presentan las maneras en que ambas dimensiones fueron expresándose en Cherán desde el inicio de su movimiento autonómico en 2011 hasta el 2021, tomando en cuenta las temporalidades, los actores involucrados, los objetivos, prácticas y distinciones en los mensajes percibidos a partir de la creación de los diferentes tipos de piezas.

Para referirnos a estas creaciones, lo más adecuado será utilizar el término *mural*, debido a que nos referimos a composiciones visuales (figurativas o abstractas) pintadas sobre un muro o pared de algún tipo de construcción⁵¹, en este caso, del espacio público cheranense.

Las primeras pintas en 2011

Al iniciar el movimiento de autonomía cheranense en 2011, surgió una serie de procesos que, en conjunto, coexisten paralelamente. Uno de ellos fue la expresión de consignas y mensajes para manifestar las exigencias y reclamos que los cheranenses hacían al sistema político mexicano. Espontáneamente creados por cualquiera que quisiera hacerlo, los escritos en cartulinas, letreros improvisados, paredes y mantas pintadas a mano, mensajes textuales y diversas imágenes fueron

⁵⁰ A reserva de que este concepto aparece descrito con mayor profundidad en el capítulo teórico-conceptual de esta tesis, para contextualizar podríamos remitir al lector a una definición resumida del término en este momento: un *medio de memoria* se concibe como la estructura material creada en el entorno social a través de la cual se almacena y transmite información para generaciones posteriores, conectando en sí misma los recuerdos individuales y colectivos, y manipulando el contexto en el que surge. Los medios de memoria no son portadores neutrales de esa información, sino que ofrecen construcciones específicas del pasado a partir de códigos para hacer llegar los mensajes que previamente definen sus autores (ver capítulo 2).

⁵¹ Para profundizar en la definición del término mural, el lector podrá remitirse al Marco Teórico desarrollado en el capítulo 2 de este trabajo.

difundidas al exterior desde el mismo 15 de abril y durante los meses posteriores, pues mientras la comunidad organizó el auto-sitio, algunos medios de comunicación publicaron fotografías de lo que sucedía al interior: camionetas incendiadas, personas con los rostros cubiertos en barricadas recién construidas, fuegos encendidos en diversos puntos, bloqueos y las peticiones expresadas en las calles del pueblo. Como es de imaginarse, la situación atrajo la atención de la prensa, instituciones, organizaciones no gubernamentales, sindicatos, investigadores académicos, estudiantes, activistas sociales y ambientales, agrupaciones ciudadanas, instancias gubernamentales, la opinión pública nacional e internacional, miembros de la sociedad civil, artistas sean amateurs o profesionales, músicos, danzantes, performancers, entre otros, quienes crearon obras mediante las cuales difundieron el movimiento incluso a nivel internacional incluso aunque de origen la comunidad no había previsto llamar a la atención de los foráneos a esa escala.



Mujer cheranense pintando consignas en una manta (Fotografía: Viva Tierra y Libertad, 2016).

Salvador Santaclara Xarícata, uno de los adolescentes que eran reprendidos por patinar en la plaza principal, recuerda que en aquellos momentos, a sus 14 años, le encargaron pintar mantas con diversos mensajes y señalética en barricadas. Junto

con su cuñada escribió con pintura el reglamento para controlar el acceso a la población en la barricada F3 y “con la bola de amigos hicimos tratos con los adultos: ofrecimos pintar casas si nos dejaban patinar”. Así, varios jóvenes pintaron diversas viviendas de calles céntricas como la Zaragoza o la Independencia. Salvador recuerda que con color blanco arriba y rojo abajo “le dimos una manita al pueblo, pues con lo del movimiento mucha gente empezaba a visitarnos”. Él, como otros compañeros de esa actividad, siguieron organizándose cada vez de manera más concreta para, dependiendo de sus edades, adquirir responsabilidades en barricadas, fogatas y faenas. Se mantuvieron involucrados en diversos ejercicios culturales para años después, con esa experiencia inicial en el recuerdo, alimentar la motivación y elegir la carrera de Licenciatura en Artes Visuales como opción profesional.

Los aportes del exterior a la comunidad

Los colectivos artísticos nacionales y extranjeros se hicieron presentes rápidamente y con algunos de ellos la inicial intervención de muros en el centro del pueblo se volvió una actividad de conjunto. Niños, jóvenes y adultos participaron en varios de esos trabajos durante 2011. Don Trini Ramírez, maestro y comunero integrante de la Primera Comisión y del Primer Concejo Mayor de Gobierno Comunal, describe lo que recuerda del proceso:

Muchas gentes sin conocernos vinieron y nos brindaron su apoyo. Hubo muchos colectivos que vinieron con el objeto de aportar a través de lo que ellos sabían hacer y les gusta hacer. En el caso de los murales hay muchos todavía en algunas partes de la comunidad, como uno que está en la entrada de Paracho, referente a Zapata. Lo pintó un colectivo con muchachos de Cherán, y también dieron talleres a los niños. [Para poder pintar] primero era la autorización por parte de la [Primera] Comisión y ya cuando se formó el Primer Concejo, a través de ellos se solicitaba la autorización. Nosotros siempre les dijimos que todo lo que permitiera desarrollar la conciencia, adelante. Siempre pedimos que hicieran las cosas bien, que tuvieran un objetivo sobre todo encaminado a los niños para que esto permanezca a largo plazo y bueno, la mayoría entendió. [...] Debería uno conocer todas las técnicas, pero en esos momentos había otras prioridades y dejamos que los pintores hicieran su labor. Claro que no permitimos cosas que fueran en contra de lo que nosotros pensábamos en ese momento: generar conciencia. Otros más se dedicaron a escribir, a recopilar datos y cada quien hizo su trabajo.

En esta respuesta fue posible ir identificando que tres de sus componentes se asumen en la misma dirección: “desarrollar conciencia”, “hacer las cosas bien” y que el hecho de pintar “tuviera el objetivo de encaminarlo a los niños para que esto [el movimiento] permanezca a largo plazo”. Son condiciones que indican que el Concejo dirigía, orientaba la creación de los murales, es decir que tenía el “control cultural” (en el sentido de Bonfil Batalla, 1984) sobre los procesos de creación: sus formas, sus contenidos, sus mensajes, el tipo de memoria que se quería transmitir. Lo que distingue entonces al movimiento de creación de murales en Cherán respecto de otros movimientos similares, sean indígenas o urbanos (masivos o no), es que los cheranenses tienen el control cultural sobre las diferentes etapas del proceso de creación.

Aunado a ello destaca el contraste de “la mayoría entendió”: es decir, se tenía claridad de que *algunos otros* no coincidían con esa misma forma de pensar y actuar. Geno Pedroza, mujer integrante del Primer Concejo en Bienes Comunales, amplía con su respuesta sobre esa etapa:

Mientras yo estaba en la estructura sí había quien pintaba pero no había Concejo de Jóvenes. Hubo muchos colectivos, gente que se vino a ayudarnos de una manera u otra. Lo que fue en ese tiempo del 2012, 2013 y 2014 hubo mucha gente que pintaba murales sencillos, fáciles de ver, de entender. Chamaquitos de aquí los hacían, pero orientados por muchachos de fuera. [...] No me acuerdo si había [otros murales] antes, no tenía ese mirar.

El aprendizaje e interés de jóvenes y niños cheranenses permitió que artistas visuales como Mauricio Poveda, fundador del colectivo colombiano Dexpierte y los mexicanos Agustín Ruiz, Alejandro Sandoval y Gustavo Chávez Pavón, ofrecieran su conocimiento y trayectoria impartiendo talleres a quienes quisieran aprender. Impulsaron la creación de murales colectivos con miembros de la comunidad y abrieron la posibilidad de desarrollar ideas *de* los cheranenses *para* y *con* los cheranenses sobre los muros de su comunidad, marcando una perspectiva diferente a lo que hasta entonces se conocía en el pueblo. Esta metodología fue una diferencia importante también respecto de otras experiencias de expresión plástica en comunidades indígenas “occidentalizadas”, elaboradas por artistas externos a la

comunidad, como es el caso de los murales del movimiento zapatista. En este periodo y con estos autores, los colectivos no fueron remunerados económicamente. Se acercaron a la comunidad con la intención individual de aportar al movimiento y los apoyos otorgados consistieron básicamente en recibir alojamiento en casas de algunas personas del pueblo, quienes también les ofrecían los alimentos. De este modo, hubo un intercambio cultural importante entre quienes participaron haciendo suya esa experiencia, toda vez que quienes mantenían el control cultural fueron los cheranenses mismos desde el Concejo Comunal o el Concejo de Jóvenes.

El surgimiento de ExJoven en 2015

Con el Segundo Concejo Mayor de Gobierno Comunal iniciado en 2015 se conformó el Primer Concejo de Jóvenes en Cherán K'eri. Esta estructura fue un espacio ganado por los jóvenes para el sentir y la autonomía de los muchachos cheranenses, quienes enfrentaban tensiones constantes con los adultos por no ser considerados en sus gustos, capacidades políticas y desarrollo cultural. Yunuén Torres, Giovanni Fabián, Iván Ambrocio y Nidia Pañeda López tuvieron a su cargo esa primera administración. Desde el inicio, el eje cultural fue central en su acción política y en diciembre de ese año se llevó a cabo el primer evento de Expresión Joven a nivel comunitario. 'ExJoven' ha sido el nombre desde entonces, aunque existe otro término que identifica al evento: 'Xarhatakuarhikuarhu'. Éste es una construcción de varias palabras en purhépecha y con el fuego de la imagen que la acompaña, significa "estoy aquí y me hago presente".



Logotipo de Xarhatakuarhikuarhu. Es otra imagen con la que se identifica al evento de ExJoven.
(Fotografía: Ortega Prado, H. V., diciembre de 2019).

Esa primera edición conjuntó diversos motivos y objetivos:

- Abrir la oportunidad de que jóvenes y niños cheranenses pudieran pintar muros en su comunidad, incluir a todo el que quisiera hacerlo sin importar los conocimientos previos, pues se aprendería en el proceso y al intervenir muros desgastados, también se buscaba reducir 'el problema de los grafitis'.
- Incentivar la expresión a través del arte, teniendo como prioridad el mural pero también con elevación de globos de Cantoya y ejecuciones musicales de diversos géneros y grupos invitados de la región.
- Visibilizar el sentir de los jóvenes, la cultura de la zona y la defensa del territorio. Dejar registro en las paredes, a modo de recordatorio permanente, del proceso Cherán ha construido en su caminar.

En ese sentido, un acontecimiento específico determinó desde el inicio la temática del evento: Justo un año antes, en 2010, el asesinato de Ramiro Torres Ascencio, hermano de Yunuén, derivó en la ejecución de murales como recordatorio y sensibilización sobre un aspecto específico que se vive en la comunidad: la manera como se enfrenta la violencia entre los jóvenes, entre los adultos y la dinámica intergeneracional que afecta a la comunidad para mantenerlo en la memoria. Con todo esto como fundamento, la primera edición del evento tuvo gran éxito y se instauró como actividad anual desde entonces. Poco a poco fue posible lograr que, en Cherán la gente aceptara como legítimo el hecho de que los jóvenes intervinieran el espacio público, se incluyeran en las discusiones de barrio los temas que para ellos son importantes e integraran su sentir, distinto muchas veces al de los adultos.

De esta forma se trabajó un año más, pero en 2017 hubo un quiebre importante: por discrepancias profundas en las tomas de decisiones, la administración del Primer Concejo de Jóvenes sufrió una fractura al interior: Yunuén e Iván se retiraron de la estructura, quedando únicamente Giovani Fabián en ese espacio⁵².

*Rompimiento al interior del Primer Concejo de Jóvenes:
cambio y diversidad en los objetivos*

A pesar de haber realizado un trabajo en equipo exitoso y reconocido en la comunidad, durante los dos primeros años de la administración existieron situaciones puntuales que terminaron por fragmentar de raíz a sus integrantes. La propuesta inicial del evento cambió desde antes de la ejecución del ExJoven 2017 y, llegado el fin de semana de diciembre cuando la comunidad recibió gran cantidad de invitados para intervenir los muros, ni Yunuén Torres ni Iván Ambrocio estuvieron presentes. En palabras de Yunuén, las incompatibilidades fueron varias:

⁵² Por asuntos personales, Nidia se había apartado de la estructura desde mucho antes.

Siento yo que es un rollo de egos: cuando ya un grupo se define como artistas visuales que critica que otro no tenga la técnica o la capacidad de transmitir algo, ahí entramos en conflicto. La primera pelea justo fue por eso, porque decidieron borrar murales sin avisarnos. Aparte no era cualquier mural, era el que pintaron los compañeros de La Mintzita, donde justo la temática, pese a lo que ellos consideraban mala calidad de haber pintado, hablaba del capitalismo y cómo nosotros estamos vencidos a través de muchas de las tiendas transnacionales y sus sistemas: aparecía un Oxxo que tenía una equis como de “aquí no entra”. Era un mural potente en el sentido de que quien pasara, entendía la idea, y de repente ver que un grupo de personas decidió que eso no era visualmente correcto y deciden borrarlo para pintar algo más, a nosotros nos chocó. Fue el detonante para que al interior de la organización hubiera fuertes discusiones porque no solo fue ese mural, fueron más. Entonces nuestra idea inicial, que había sido recuperar los muros más dañados de la comunidad e intervenirlos, de repente se rompía y resulta que solamente un grupo decidió cuál debían borrar, cuál no y bajo qué criterios. Esto sí nos causó un conflicto de manera que dos de los tres organizadores originales [Nadia había dejado la estructura previamente] nos retiramos del evento deseando la mejor de las suertes, que continuara todo chido y lo que sea, pero ya había una ruptura que nosotros no podíamos mediar.

Desde esos momentos iniciales se desarrolló un vínculo político, afectivo e identitario con ciertas piezas, sus autores y la forma en que desarrollaban sus composiciones visuales, pues con sus aportaciones artísticas a la comunidad se ampliaba la posibilidad de aprender y expresar los objetivos del movimiento:

También se lo hicieron a un muro que para mí fue inconcebible: uno de los artistas que ha sobresalido de Cherán, Ángel Pahuamba. Por cuestiones de salud no pudo terminar el muro y entonces ellos decidieron que fue mucho tiempo en que no lo terminó y decidieron borrarlo. Para nosotros fue una molestia muy grande porque él ha sido una persona que independientemente de que se ha vuelto muy famoso, representa elementos de la comunidad. Aparte se mostró disponible para un evento donde no podíamos ofrecerle nada, pero nos decía “yo los apoyo”. Que hayan borrado su obra fue el punto mayor que nos obligó a decidir dejar el evento. [...] El primero que borraron fue el *Del fuego la palabra* (ver imagen superior en la página siguiente). Ése sí dolió porque para ellos, según visualmente no tenía nada, pero para nosotros era potente. Igual con el de *Los ojos del fuego*, también fue borrado (ver imagen inferior en la página siguiente). La gente que caminaba por ahí, se sentía identificada con eso, muchas personas van al centro y todavía se extraña. (Yunuén Torres, entrevista en diciembre de 2019).



Mural *Del fuego la palabra*. Autor: Mauricio Poveda, Dexpierte Colectivo (Colombia), 2014.
Ubicación: corredor peatonal entre el templo de San Francisco y la Escuela Primaria Federal Casimiro Leco, en el centro de Cherán. Borrado en 2017.
(Fotografía: Ortega Prado, H.V., septiembre, 2014).



Mural *Ojos de fuego*. Autor: Mauricio Poveda, Dexpierte Colectivo (Colombia), 2014.
Ubicación: junto al anterior, en la misma pared. Borrado igualmente en 2017.
(Fotografía: Ortega Prado, H.V., septiembre, 2014).

Las discrepancias en cuanto a las motivaciones para pintar habían generado conflicto y estaban marcando una orientación distinta en la producción de murales

descrita en las etapas anteriores. Resultaba necesario continuar el trabajo de campo para escuchar la voz de diversos interlocutores: la de los autores de piezas y los habitantes que, sin ser parte de la estructura de gobierno, tenían claridad en sus percepciones dado que conviven todos en el mismo espacio público de la Cherán. Particularmente, esta última etapa es la que ha aportado mayor cantidad de información para el análisis, pues además de ser la más actual, es la que también presenta mayor contraste en la opinión de los entrevistados.

Una de las diferencias más profundas tiene que ver con los objetivos que se otorgan a la práctica de pintar muros en Cherán. Resultó necesario indagar sobre las razones de *para qué sirve pintar en los muros*. Obtuve respuesta de algunos de los autores de los murales que podemos apreciar hoy en la comunidad, quienes también son organizadores y/o fundadores del evento anual de ExJoven (suspendido en su edición del año 2020 por los riesgos que implicaba desarrollarlo durante la pandemia). Ellos aportaron su visión y podemos ubicarlos en un primer grupo discursivo. Giovanni Fabián, integrante fundador del Primer Concejo de Jóvenes opina de la siguiente manera:

El arte es una manera de resistir, de luchar a través de las imágenes sin tanta política, sin tanto argüende, es lo positivo que tiene el arte: puedes decir muchas cosas a través de las imágenes. A partir de esto [el movimiento en Cherán] surgió el reconocimiento de nuestros elementos sin caer en un arte de lucha social o arte político, que siempre es panfletario de “no más sangre o no más muertos, o Cherán resiste”, sino con elementos propios de la cultura como el bosque, la fauna, la flora, las tradiciones, la vestimenta, la lengua. Son los elementos que en lo personal empecé a adoptar e insertar en la idea de hacer murales, para contrastar el arte elitista de los museos o galerías que a veces ni siquiera contribuyen a la sociedad. Y el espacio público es totalmente distinto porque ahí se inscribe más en cuanto a la comunidad: no va a faltar la señora que te diga ‘eso es del diablo’ o cuestiona por qué pintan las paredes, etc., etc. Pero eso es positivo porque estás en contacto con otros públicos que no están tan cerca del arte. Hacer murales es muy importante para el movimiento porque a través de eso se empezaron a identificar muchas cosas, principalmente de la lucha y en general de todo lo que tenemos en el pueblo.

Giovanni reconoce el potencial comunicativo del arte y su carácter político. Si bien expresa no querer hacerlo panfletario, al situar su trabajo en el espacio público

necesariamente adquiere relevancia política por el contexto y el vínculo que se genera entre los murales, las personas y las ideas individuales y colectivas respecto al movimiento autonómico. Él destaca en sus piezas los elementos propios de la cultura y vida cheranense y ha identificado reacciones respecto a los contenidos que los habitantes observan en los murales (recepción), proceso que se analizará a mayor profundidad más adelante. Por su parte, Francisco Huaroco, artista consolidado regionalmente desde un par de décadas anteriores al surgimiento del movimiento, expresa su visión:

Lo comentamos entre nosotros [los artistas]: es salirse de la rutina de que tienes que pintar para estar en un museo o una galería. Eso se hace para un sector pequeño de la población, son quienes normalmente están involucrados en el arte quienes van a esos lugares, pero mucha gente no tiene acceso o contacto. Aquí en Cherán mucha gente no conoce ni Morelia, yo creo. Entonces ¿tú crees que van a acceder a algún museo? Y nosotros pintamos las paredes precisamente para ofrecer el arte que nosotros hacemos a toda la gente, se vuelve un asunto de colaboración donde nosotros pintamos, pero el hecho de que esté un muro al aire libre hace que lo vea toda la gente, toda la población. Y de esa forma abres el asunto del arte de manera diferente, no tan elitista. También, inconscientemente la gente los ve, pero se está formando una idea, una posibilidad por un gusto, por la apreciación del arte y de ayuda con las imágenes. También te vuelve un poco más sensible y creo que eso ayuda mucho.

Ambos autores destacan la importancia de sacar el arte de los museos para llevarlo a la calle como un aporte a la comunidad, intentando alejarse del elitismo que conocen y han vivido dentro de ese mundo. En cuanto a Ariel Pañeda, el integrante más veterano del mismo grupo de artistas, expresa su punto de vista:

Realmente uno lo que hace es tomar cualquier cosa: desde papel, el suelo, un cartón, un muro, como una posibilidad de expresión. [...] Entonces, obviamente un muro vacío ubicado en algún lugar, para uno es como un imán donde mentalmente ya trazaste todo, hiciste una obra y esa es una de las cualidades que tenemos como artistas. [...] O sea, uno como creador, simplemente lo ves como un lugar donde tú puedes plasmar algo. [...] El arte siempre va a ser subjetivo: siempre va a tener un aporte y si está bien trabajado, no solamente [va a aportar] el mensaje político o el mensaje social. A nosotros como creadores lo que más nos llama al pasar y ver un mural es ver si se tuvo libertad creativa, si está muy forzado por querer decir algo o no tiene soltura. Y hay veces que, con rayas, con dos o tres manchones ves

realmente una cuestión de expresión bien resuelta. Nosotros lo que notamos es la forma de expresión. [...] Hay algunos artistas que vienen invitados y de a poco el meterse en la misma comunidad empiezan a encontrar el sentido más importante y digo yo: ¿el sentido de qué? El sentido de pertenencia. Sobre todo en los artistas se da mucho el que seamos muy individualistas, que seamos egos difíciles de juntar, de unir. Aquí lo importante es en qué momento la gente que viene o la de aquí deja esa individualidad, deja ese ego y toma lo de los demás, no sólo de los demás artistas, sino también de los vecinos, aunque ellos ni siquiera vayan a pintar. Cuando de veras hay una comunicación entonces se da ese momento en el que tú pierdes un poco de esa individualidad. Y lo más importante de encontrar en un muro es precisamente colectividad, aunque lo haya hecho una sola persona. Ahí está la cosa importante [...] Si [alguien] tiene pinturas y permiso puede hacer lo que quiera, los muros no son de nosotros. La cuestión es en el evento en sí: si nosotros lo estamos organizando, consiguiendo recurso para materiales, comida, hospedaje, movimiento, playeras, difusión, etc., etc., obviamente no le vas a dejar a alguien que nunca ha trabajado el mejor muro. Pero sí le das la posibilidad, incluso a muchos de los artistas que vienen se les pega un grupo de niños, de jóvenes, hasta de mujeres, señoras, pero es porque ven que el trabajo de ese artista es como el que ellos quieren hacer y los mismos autores se vuelven docentes porque están enseñando y se sienten bien de que haya gente a la que le gusta ese modo de trabajo.

La mirada de estos tres autores de murales en la comunidad es trascendente pues también permite reconocer algunas tensiones al interior de quienes además de ser comuneros cheranenses, organizan el evento de murales y ejercen el arte como forma de vida y sustento: los cánones occidentales que rigen la profesionalización artística los sitúa bajo ciertas perspectivas como miembros de ese gremio y se vuelve importante destacar la jerarquía identificada en los dos grupos a los que se refieren los artistas: en el *nosotros* caben ellos mismos, la agrupación que constituye el grupo de profesionistas y organizadores de ExJoven y, por otro lado, cuando hablan de *quienes no son nosotros*, es donde entra la comunidad, las personas que no pertenecen al gremio anterior, que muchas veces tiene ganas de aprender. Dado que el espacio público es compartido con cheranenses que no se dedican al arte pero conviven con las piezas cotidianamente, resulta importante indagar en la manera de cómo convive esta variedad de percepciones en la misma comunidad. En esta misma opinión podemos ver que se reconoce el valor de la colectividad al

considerar lo que el público opina y aporta. Sin embargo, queda claro que se privilegia a quien es artista al asignar espacios disponibles para intervenir.

Salvador Santaclara Xarícata también es cheranense y licenciado en Arte y Cultura. A diferencia de sus colegas, que en mayoría estudiaron en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), Xarícata cursó sus estudios en la Universidad de Guanajuato (UG). Ha participado en exposiciones colaborativas con sus colegas michoacanos, pero no se siente parte del grupo actual de ExJoven. Compartió una mirada distinta:

Para mí, pintar en las paredes sirve para recordar. Es como un archivo en el que se recolectan las experiencias e imágenes y quedan ahí, en la dinámica social de la gente como un recordatorio. [...] Creo que ahora no hay muchos murales con esa riqueza como los hubo en el primer momento del movimiento. En las primeras ediciones del ExJoven había mucho trabajo colectivo, era una actividad para registrar o reinterpretar los acontecimientos y dialogar con la comunidad. Era una propuesta más interesante de crear mural porque los más jóvenes eran marginados de algunas actividades políticas pero podían discutir sobre qué imagen poner o qué hacer. Ahora ya es más como “hay este muro, que lo pinte alguien”. Creo que para que un mural sea fuerte tiene que preguntarse más sobre cómo se hace, para qué se hace y por qué. [Elegir] una postura crítica: no es necesario pintar muchos murales sino pensar para qué lo estamos haciendo y quizá el camino para pensar eso sea que los jóvenes en una comunidad indígena donde los adultos gobiernan, tengan en los murales una forma de organización, un espacio político donde puedan trabajar. ExJoven tenía esa función pero en las dos últimas ediciones que he observado se está perdiendo porque hay menos participación de la gente del pueblo -más allá de quienes lo organizan-. Antes era un momento de efervescencia entre los jóvenes que platicaban desde antes “qué vamos a pintar” y ahora dicen “ya van a empezar a llegar los que pintan”. Ha habido ciertas decisiones que quizá se han manejado mal porque hay una participación más foránea, que no está mal, pero ahora parece más una cuestión individual. Ahora es de “va a venir el artista de Uruapan, el artista de Morelia” y antes era “va a venir alguien de fuera pero va a proponer un mural en diálogo con la comunidad”.

Si bien, los artistas buscan pintar murales en el espacio público para contrarrestar el elitismo de mantener las obras de arte dentro de museos, quizá caen en otro tipo de elitismo al jerarquizar y privilegiar los conocimientos académicos con los que cuentan por encima de lo que puedan decir otros de sus colegas o quienes no han estudiado

arte. Con la participación de Xarícata queda manifiesto también que los murales sirven como reflejo de las discusiones y temas pendientes por trabajar en la comunidad pues, a diez años de autogobernarse, los entrevistados son conscientes del trabajo diario que requiere dar continuidad al movimiento autonómico. El mismo artista lo explica con sus palabras:

A mucha gente le dejó de interesar o ya no presta sus paredes porque se sienten violentados con las imágenes o porque las cosas no son como ellos imaginaban que se iban a hacer. Pienso en mi grupito de amigos y ya nadie participa. [...] Mis últimos dos acompañamientos han sido sólo para ayudar a fondear y ahí llegué a escuchar que habían invitado a un artista que pinta cuerpos degollados entonces había que esconder ese mural porque sabían que la comunidad no lo iba a aceptar. [...] No me siento parte de ExJoven, porque por un lado he estado lejos [viviendo en Guanajuato por sus estudios de licenciatura] y no he podido tener una participación más activa. Pero como organizador no me siento parte, como comunidad tampoco me siento cercano al evento, en las primeras ediciones sí, había además un recorrido y ahora organizaron una comida pero como no estaba formando parte del grupo de organizadores, pues no me enteré. Quizá uno de los problemas es que el ExJoven fue una propuesta del Primer Concejo de Jóvenes con Yunuén y que luego se agregó la administración con Giovanni, pero en este último el Concejo Mayor [en la tercera administración] se ha comido demasiado al Concejo de Jóvenes, y creo que esa crisis interna del movimiento se puede ver también en el ExJoven: la gente quiere participar pero el evento se ha hecho más individual que colectivo, igual que el Concejo Mayor.

Otro artista de la comunidad es Javier Rafael, también egresado de la Universidad Michoacana como sus colegas de ExJoven, pero tampoco forma parte de ese grupo. Aquí comparte la reflexión sobre lo que para él significa pintar muros en Cherán:

Pintar paredes sirve mucho, es un espacio donde todas las personas tenemos acceso independientemente de la clase social: el muro está a la intemperie mostrándose a sí mismo y haciéndote una llamada de atención como diciendo “ven, voltea a verme a mí”. Yo siento que está bien que se pinte en los muros para que la gente pueda hacer consciencia. El muro es como una persona que te cuenta la historia con lo que hay dentro del mural pero a la vez esa persona eres tú: tu imaginación empieza a descifrar y narrar por tu cuenta a partir de lo que ves en el mural. [...] Ahora hay mala organización, Cherán no es cualquier cosa, somos diferentes a las demás comunidades. Hemos logrado lo que otras comunidades no se atreven a lograr, no es que no puedan pero no se han

atrevido a lograrlo. Una organización como la tuvimos el día que inició todo [el 15 de abril de 2011] no cualquier comunidad la tiene. Otros lo han intentado pero no les ha funcionado del total. Entonces venir y dejar pintar artistas de fuera y decirles pinten, ahí está el material y que debrayen lo que ellos quieran, pues no. Si tú como artista vas a un Pueblo Mágico sabes qué cosas no puedes pintar y los organizadores actuales no han dado dirección a la intervención de los muros o no replantearon el tema ni cuestionaron qué es lo que queremos decir a través de los murales o a dónde queremos llegar. No hubo ese planteamiento por parte de los organizadores, por eso la gente desorientada que no conoce Cherán que nomás ve changos o danzas, se les hace fácil agarrar uno de esos elementos, pintarlo y ya.

Estas entrevistas nos permiten ver que los objetivos al intervenir muros públicos son divergentes incluso entre los cheranenses que comparten la formación universitaria, académica y artística. Hay percepciones encontradas que enfatizan razones individuales o comunitarias, dependiendo de las motivaciones de cada quien. Entre los primeros autores, la percepción entre el *nosotros* y *los otros* se asume de manera jerárquica, vertical. En los últimos dos interlocutores, la relación se percibe más bien horizontal al asumirse ellos mismos parte de la comunidad sin separaciones respecto a su formación profesional. Ambas formas impactan en cómo se interpreta su actuar entre algunos otros cheranenses, quienes sin formación especializada sí conciben características que *deben reunir* las piezas expuestas en las paredes de su comunidad.

La producción y recepción de los murales en Cherán K'eri: los mensajes, los autores y sus metodologías importan

En Cherán existen otras personas que pintan paredes sin pertenecer a ExJoven: Isabel Pedroza Ramírez es una de ellas. Geográficamente su casa está ubicada a poca distancia de la barricada actual en la carretera que llega desde Nahuatzen-Morelia (una de las principales del pueblo) y también es forzoso pasar por ahí para llegar a K'atájperakua (la cárcel y sede del Concejo de Honor y Justicia, el equivalente a la policía). Sabe que gran parte de la población recorre ese camino y que incluso, los elementos de La Ronda Comunitaria deben transitarlo diariamente, pues reportan en esas oficinas. Por ello, desde que comenzó el movimiento en 2011,

ha utilizado la fachada de la casa familiar como lienzo para expresar mensajes diferentes en torno a la vida política de su comunidad. Ha cambiado las imágenes cuatro veces, dependiendo de lo que haya sucedido y lo que ella considera importante denunciar. Sin haber necesitado formación artística ni invitación del grupo que organiza ExJoven, Chabe dibuja para crear conciencia.



Primer mural en la comunidad realizado en 2011, cuando había iniciado el movimiento en la comunidad y antes de que llegaran los colectivos artísticos. Fue pintado en la fachada particular de la familia Pedroza Ramírez, en el Barrio Tercero. Autora: Chabe Pedroza Ramírez.

(Fotografía: Ortega Prado, H.V., 2013).

Podemos entonces darnos cuenta de que en el proceso de producción con el de recepción se asoma la variedad de interpretaciones. Si bien hay acontecimientos vividos que se expresan de manera colectiva, los recuerdos y contextos individuales marcan distingos importantes. Esta diversidad de prácticas alrededor del proceso de creación de los murales en Cherán me llevó a indagar y elegir una manera de abordar analíticamente la forma en que se materializa la memoria en esta comunidad. Exploré el *Art Nexus* de Alfred Gell y los planteamientos hermenéuticos de Paul Ricoeur pero los postulados de Astrid Erll (2008) me permitieron acercarme al interés

fundamental que motivó esta tesis: comprender las implicaciones y relaciones de los murales respecto a la construcción de la memoria del movimiento autonómico en los cheranenses. Como dije al inicio de este capítulo, la Teoría de los Medios de Memoria elaborada por Astrid Erll, (2008) plantea dividir el fenómeno en dos dimensiones: *materialidad y producción-recepción* de los medios de memoria. Sin embargo, como puede observarse en las narrativas obtenidas en campo, las categorías de producción y recepción están entrelazadas pues se expresan vinculadas de manera orgánica: al cuestionar a los entrevistados sobre la producción de las piezas, diversos testimonios incluyen la recepción en su respuesta, y del mismo modo para explicar la recepción, los entrevistados recurren a la manera en cómo fueron realizados los murales, es decir, la producción. Así, ambas dimensiones analíticas se influyen una a la otra, por lo que metodológicamente sería equivocado observarlas por separado. Por ello, en las siguientes citas textuales conservaré ese vínculo pues la producción está permeada por cómo va a ser recibido el mural y la recepción está influenciada por cómo *debería* ser producido.

Alejandro Pedroza Ramírez es hermano de Chabe y vivió las primeras etapas del movimiento como comunero activo: formó parte del primer cuerpo de La Ronda Comunitaria en los momentos más álgidos, cuando el servicio a la comunidad era una labor voluntaria en defensa y protección del territorio, sin remuneración económica asignada. También fue integrante del primer grupo de Guardabosques y comparte su visión del tema, acuñada por esas experiencias:

Lo que se va a pintar [en una pared] es porque va a tardar en borrarse y lo que trata de avisar, su mensaje, va a durar bastante tiempo, hasta que haiga otro mensaje que se necesite. Es para la mayoría de personas, entre más gente lo vea, haces el bien. En los murales de mi casa mi hermana era ya conocida y la familia también, un tanto por eso. Entre dibujitos y cosas curiosas daban mensaje y a la misma gente les daba curiosidad ver. Decían: “ah qué bonitos dibujos, ahora ya pintaron otra cosa”. Y les gustaba, mucha gente se paraba, como estamos en la carretera a la entrada veíamos que se paraban en sus coches, se bajaban las gentes de fuera, de otros pueblos o los que llegaban a vacacionar, los maestros, la gente... nosotros mirábamos que se paraban y miraban, o tomaban fotos, comentaban y seguían su camino [...] También mis hermanas, nomás llegaba el aniversario [del movimiento] y hacían cartulinas

para llevar [a la plaza, al festejo], las hacían tratando de dar un mensaje porque llegaba mucha gente y periodistas... y estaba bien porque expresaban. A la gente le daba gusto. Entre todos hacíamos la idea y Chabe, pues tiene esa habilidad.

Alejandro, como otros comuneros, sabe que los mensajes pintados en las paredes importan, que las personas en general son capaces de identificar las ideas significativas y que ese proceso tiene impacto, por lo que está convencido de que hay que cuidar y seleccionar lo que se va a pintar. Habla de la vigencia de esos contenidos porque vincula la expresión pública de las ideas con la temporalidad del contexto y vivido por los espectadores y en eso radica el 'gustar', el 'ser bonito' o con esa actividad 'hacer el bien'.

Incluso, los mensajes percibidos pueden llegar a impactar profundamente en quienes encuentran significado personal en los murales. Un par de ejemplos importantes son los siguientes: al preguntarle sobre cuál es el mural que más le gusta, Don Trini Ramírez contestó: "El mural que está en la Sala de Juntas. Ése es con el que quiero morirme".

El otro ejemplo es el vivido por la familia Pedroza Ramírez: luego de una serie de árboles talados en el potrero de su propiedad los integrantes enfrentaron a sus autoridades, ahora comunales. Esperaban tener apoyo del Segundo Concejo de Gobierno y al ver que se avalaba la práctica contraria a la que defendían con el movimiento, hubo altercado y fuertes disputas. Chabe y dos de sus hermanos resultaron detenidos en K'atájperakua y durante las horas que transcurrieron ahí, ella pidió del exterior cartulinas y plumones para expresar su desacuerdo mediante dibujos y mensajes pintados desde adentro. Se hizo fotografiar con ellos y desde la celda subió imágenes a Facebook con dos objetivos: protestar por la situación y dar a conocer su punto de vista del conflicto.

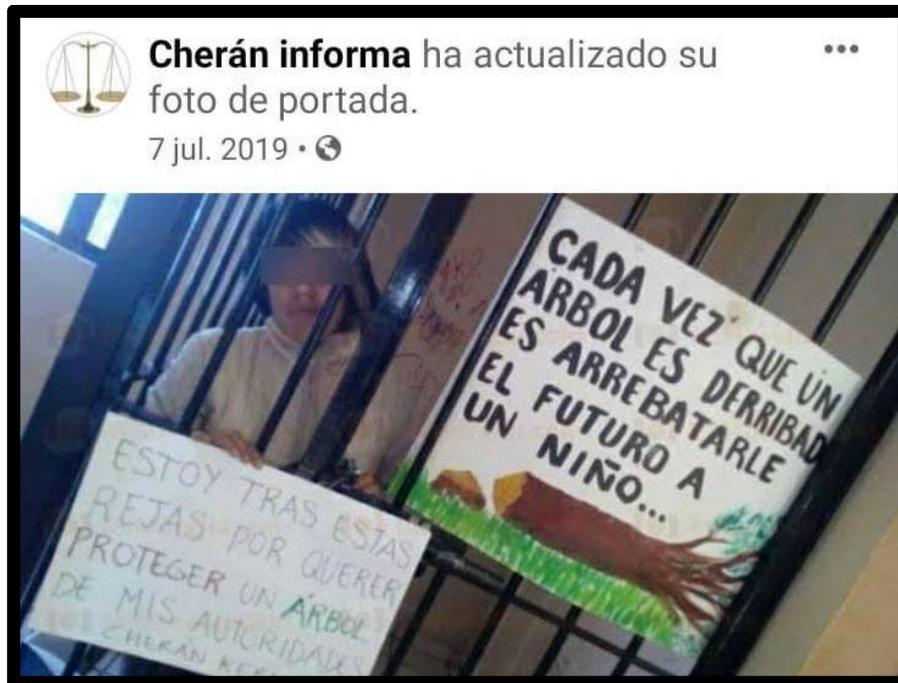


Imagen desde adentro de K'atájperakua.
(Publicación: muro de Facebook de Cherán Informa, 2019).

Las reacciones posteriores derivaron en diversas tensiones entre la familia y las autoridades, por lo que finalmente a Chabe se le obligó a pedir disculpas públicas por su actuar y por haber ventilado la situación hacia afuera de la comunidad. En respuesta, Isabel pintó el tercer mural en la fachada de su casa, segura de que La Ronda Comunitaria y quienes la habían detenido en el potrero, verían el mensaje y la comunidad podría enterarse de su postura:

No fue justo lo que hicieron. Pinté incluso el vidrio roto porque quería pintar las cosas como fueron, no a como me conviene. Con lo de USOS Y COSTUMBRES Sí reafirmaba yo que estamos con la comunidad, que seguimos de acuerdo con esta forma de gobierno, pero simplemente eran las personas [del Segundo Concejo] las que no actuaron bien. Necesitaba expresar lo que yo sentía, lo que había pasado con mi familia porque muchos lo malinterpretaron [...] Miras un dibujo y se te queda, es una manera más entendible que poner una frase o puras letras [...] No les pongo manuscrita porque quiero que lo entiendan todos: gente grande, joven, los niños, que lo entienda quien no sabe leer” (entrevista telefónica, 1 de febrero de 2021).



Tercer mural en la fachada particular de la casa de la familia Pedroza Ramírez, Barrio Tercero.
Autora: Chabe Pedroza, 2018. (Fotografía: Ortega Prado, H.V., 2018).

Con estos ejemplos, Susanita -hija de Chabe y Yaraí, nieta de Papá Chavo y sobrina de Geno y Alejandro Pedroza Ramírez- ha replicado la dinámica de su mamá al dibujar primero en numerosos cuadernos mensajes de conciencia ambiental y social. Posteriormente en 2019, pintó en su habitación una pared sobre uno de los temas del que, desde los seis años que yo la conocí, comparte con interés y recurrencia entre sus conocidos, profesores y compañeros de escuela: la defensa y el cuidado del bosque, el respeto por la naturaleza y el papel de los niños y adultos para preservar el planeta. A los once años comenzó a colaborar con el profesor Francisco Rosas en murales comunitarios y actualmente, a sus 14 años y sin educación artística formal ni ser parte de ExJoven, Susi pinta murales como autora independiente en su comunidad, Cherán K'eri.



Mural dedicado a reconocer el legado de Papá Chavo, abuelo materno de quien Susanita aprendió la consciencia del cuidado y defensa del bosque. (Fotografía: Isabel Pedroza, 2023).

Es un hecho que la práctica de intervenir paredes en la comunidad ha generado diversos impactos individuales, familiares y colectivos, independientemente de las posturas de los autores de murales. Los habitantes que no se asumen creadores, por supuesto también tienen mucho que decir y conforman el siguiente grupo discursivo. Veremos algunas de las opiniones recuperadas.

Susan Rosas ha colaborado en seis murales aproximadamente. Estudia Arte y Patrimonio Cultural y para ella, la pintura en los muros responde a que “hay diferentes maneras de expresar: hablando, bailando, cantando, dibujando, pero las pinturas quedan por más tiempo, por muchos más años. En Cherán es eso, a las personas les gusta que haya muchos murales y que estén bonitos, la gente de aquí busca que sea de la comunidad, que la represente”.

Sin intención de profundizar en el análisis estético o semiótico, vemos que la concepción de *lo bonito* en estos últimos dos comentarios está relacionada a la incorporación de elementos culturales propios que comprende la comunidad. En este sentido, menciono un momento importante que me ayudó a comprender esta

relación: en septiembre de 2018 fui invitada al cambio de administración del Segundo al Tercer Concejo Mayor de Gobierno Comunal. La asistencia al ritual de madrugada que se realiza en el lugar conocido como “El Toro” fue especialmente reducida, de manera que a diferencia de años previos y otros eventos a los que había asistido, en esa ocasión éramos muy pocos los foráneos en la ceremonia.

Supe que mi presencia y mi actuar había sido observado porque una vez en la plaza, esperando a que iniciara el tradicional recorrido por el pueblo con los símbolos sagrados, Don Héctor nos preguntó a Geno y a mí: “¿por qué no se han ido a *poner bonitas*?” Geno contestó: “es que ella (refiriéndose a mí) no es de aquí”, a lo que el carguero del Fuego Nuevo contestó: “anden, vayan a vestirse y apúrense porque ya va a empezar”. Yo expliqué que no tenía el traje típico y que mucho menos me atrevería a portarlo en un evento de esa importancia, que yo era *turish*⁵³. Don Héctor insistió y Geno me volteó a ver sorprendida. Dijimos que sí pero unos pasos adelante le expresé que yo no creía que fuera adecuado y ella contestó: “¿qué no ves que te está dando permiso de que te vistas?” Y más que permiso, me estaba enviando a que lo hiciera. No tenía dinero para comprar el ajuar, además el tiempo era corto y recuerdo ver que Geno hablaba por teléfono. Me pidió que caminara rápido y casi corriendo llegamos a casa de Doña Chepa, comunera fundamental en el inicio del movimiento. Supe que la llamada que hizo Geno era para solicitarle que me prestaría su reboso, falda, faja y delantal. Geno completaría mi vestimenta con uno de sus preciados huanengos⁵⁴ bordados por Queta, su otra hermana.

Regresamos a casa de Geno y me dijo con un tono muy especial: te voy a vestir. Planchó cada elemento con cuidado, sin dejarme intervenir. Por sus movimientos y silencio entendía yo que el momento tenía importancia específica. Disfruté y me emocioné con cada prenda que fue acomodando sobre mí, haciendo consciencia de que ese acto significaba un vínculo muy especial con Geno, su familia y la comunidad, pues caía en cuenta de que Don Héctor y seguramente más

⁵³ Palabra en purhépecha que en aquel momento yo entendía como sinónimo de *foráneo*, *externo* o *el que no es de aquí*, por lo que sentía que sería una atribución inmerecida portar alguna prenda tradicional que usan las mujeres con distinción en las festividades como la de ese día. Después comprendí matices más específicos a los que se refiere el término.

⁵⁴ Blusa tradicional purhépecha hecha y bordada finamente a mano.

personas me habían observado sin que yo me hubiera dado cuenta, antes de darme esa autorización. Estaba casi lista cuando me di cuenta que entre mi equipaje solo contaba con botas para el frío y que de ninguna manera era adecuado usar ese calzado con la indumentaria que portaba. Mamá Lola (madre de Geno, Chabe, Alejandro y otros ocho Pedroza Ramírez más) sacó dos pares de huaraches y me prestó los que decidieron que me quedaban mejor. Yo seguía sin creer que portaría prendas de esas mujeres cuyo trabajo había sido tan trascendente en el movimiento.

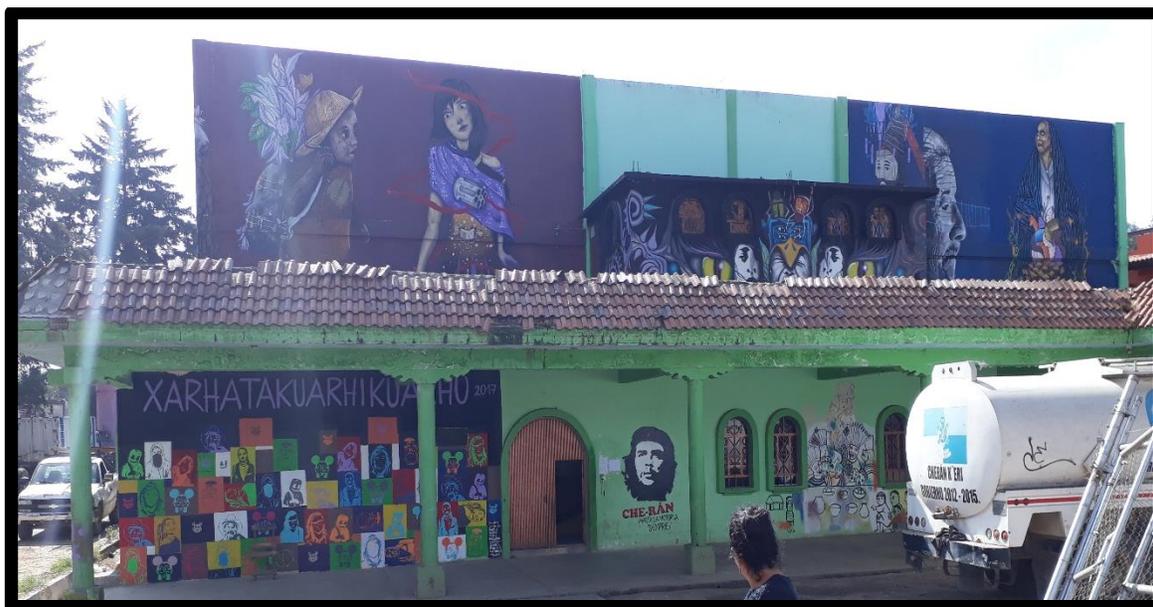
Con cada momento de esa experiencia me sentí parte, entendí lo que era significaba estar vestida *bonita* y comprendí con mayor profundidad el sentido de ese concepto y la responsabilidad de ser incluida. Geno y Susanita su sobrina también se vistieron y regresamos juntas a la plaza. Don Héctor nos vio y asintió de lejos. En la pérgola ya estaban los símbolos sagrados y las personas comenzaban a aglomerarse. Por respeto me mantuve a distancia en uno de los portales mientras Geno y Susi se acercaron a quienes estaban terminando de acomodar cada elemento en el centro de la plaza. Vino Susi corriendo y me dijo que Nana Adelaida me mandaba llamar. Pensé que me reclamaría por portar la vestimenta tradicional siendo foránea así que me acerqué con timidez. Me saludó amablemente y me informó que sería copalera en el recorrido. Junto con Geno iríamos caminando detrás de la bandera purhépecha y nos correspondía ahumar los símbolos y portar el copal durante todo el camino por los cuatro barrios. Tuve muchas dudas porque entonces estaría a la vista de todos, pero con otra mirada, Geno me tranquilizó. Le pregunté en privado si Nana Adelaida sabía que yo no era cheranense y se rió de la inocencia de mi pregunta.

Gracias al *rapport de campo* pude identificar que todas estas situaciones son formas de transmisión de información que se practican en la comunidad. El proceso de comunicación que se vive en torno al envío, recepción y comprensión de mensajes⁵⁵ se desarrolla con códigos específicos que entienden y comparten los integrantes del grupo social que puede descifrarlos. Estos procesos comunicativos

⁵⁵ Para profundizar sobre este modelo de comunicación, el lector podrá encontrar más información en "The process of communication: an introduction to theory and practice" (Berlo, 1960) y "Codificación y decodificación en el discurso televisivo" (Hall, 2004).

también se observan en los murales y cuando no existe la coincidencia entre el código y la persona que debería poder descifrar el mensaje, la transmisión se obstaculiza. Por ello es que Astrid Erll (2008) afirma que “el medio es el mensaje”. Don Trini Ramírez lo expresa en otro comentario que permite ver aplicados esos procesos y conceptos analíticos:

Todavía hay algunos murales que ya preguntando a quienes lo hicieron vemos que sí tienen un contenido, pero a simple vista como que requeriría uno que primero le explicaran a toda la gente cuál era el propósito de la pintura o por qué fueron realizados en lugares donde no debieron haberse realizado: por ejemplo, está un mural en el auditorio municipal que es un edificio que está hecho para el deporte y como que las pinturas [que hicieron ahí] son de otra cosa. Hubo algunas observaciones de que no era congruente el mural con el edificio ni para lo que fue creado. Entonces, ahorita el hecho de que pinten y desarrollen el arte es con el objeto de plasmar, a través de la pintura, mensajes del momento que se vive. [Al inicio del movimiento] hubo algunas manifestaciones de pintura que no encajaban con nuestra cultura, con ser indígena, ser purhépecha, sino que su cosmovisión [la de los pintores] o forma de ver el mundo era diferente. Algunas de esas pinturas incluso [personas de la comunidad] nos dijeron que no estaban bien, nos señalaron algunos detalles, pero finalmente nosotros decíamos que el arte debe ser muy diverso y no podemos censurar así. (Entrevista el 19 de diciembre de 2020).



Murales realizados en la fachada y paredes exteriores del auditorio deportivo municipal. Autores diversos, individuales y colectivos que pintaron en ediciones distintas de ExJoven. (Fotografía: Ortega Prado, H.V., 2019).

Además de la distinción entre los murales con mensajes comprensibles y los que no, varios de los entrevistados incluían en su narrativa otro elemento importante: la temporalidad. Con ella categorizaban en dos etapas distintas las intervenciones gráficas y distinguían características definidas entre “los murales de antes” y “los de ahora”. En la siguiente intervención de Geno Pedroza podemos verlo con claridad:

Yo por lo que percibo es que todos los murales que en ese entonces se hicieron [durante los primeros años, los de antes], eran una forma de expresar lo que sentía la comunidad. Varios eran de leer, entender el mensaje que traía: de defensa, de cuidado a la comunidad, a la familia, basta al crimen, o no tumben más árboles o cuida el bosque. Mensajes de ese tipo, y si llevaban dibujos estaban así, sencillos para toda la gente. Desde una persona mayor hasta un niño, todos podían entender ese mural o lo que querían transmitir. Estaban como para dar una enseñanza de vida a todo aquel que lo podíamos ver, que al verlo recordemos lo que hay que hacer. Los de ahora ya no son iguales, ya se ha perdido el significado. Hay unos que sí tienen poquito de relación con lo que es Cherán. Ya los de ahora en particular a mí me cuesta mucho trabajo percibirlos, no los puedo leer.



Mural en el Barrio Cuarto, “de los que sí se entienden, ése fue de antes”. Autor(es) desconocido(s). (Fotografía: Ortega Prado, H.V., febrero, 2014).

De este modo, además de reconocer la posibilidad de comprensión de los mensajes plasmados en los murales y la temporalidad en que los entrevistados agrupan las etapas de su surgimiento, aparece un tercer elemento en tensión, importante de nombrar: las personas que tienen acceso a pintar muros en territorio cheranense. Salvador Xarícata y Javier Rafael ya lo mencionaban en sus intervenciones páginas atrás, y Yunuén Torres, como otros interlocutores, apunta la crítica en el mismo sentido:

Nosotros notamos desde 2011 que en los muros que se hacían en forma comunitaria había participación de muchas edades. Ya en el Concejo de Jóvenes a mí me tocó impulsar ese espacio desde la administración de Cherán, en un evento que hablaba de plasmar en los muros lo que estábamos viviendo. Pero el muro también es una forma de un grito constante que te está diciendo que hay elementos ahí que te cuentan historias, una memoria viva, y que justo los murales son una pieza clave para no olvidar el proceso que Cherán ha tenido para construirse. Ésa era la primera tirada, que la idea de conseguir muros para los jóvenes que tienen esa inquietud en Cherán pudiera servir como recordatorio permanente y que está ahí latente, vivo, visible. Ahora ha cambiado esa sintonía, ha habido críticas muy puntuales desde la comunidad respecto a que ya hay una profesionalización del tema de ser artista y que defienden su postura de crear lo que sea en un muro que se les brinda en la comunidad libremente. Que también es válido, pero que en la lógica de lo que representa Cherán, pues ya no nos concuerda como debería ser. Entonces esta idea rompe la dinámica con la que el evento había sido creado: sensibilizar un tema de violencia, pero también brindar una oportunidad a aquellos que apenas estaban empezando a plasmar en muros y que además quien sea y de la edad que fuera podía ser parte de ese proceso: plasmar una idea basada en la comunidad pero que llamaba a los que pasaban por ahí, a los niños principalmente, que les atraen los colores o la idea de estar tocando la pintura, colaborando también en esa instancia.

Los murales del movimiento autonómico de Cherán K'eri en la memoria de sus habitantes

Al escuchar las percepciones de los entrevistados me intrigó saber entonces qué murales conservan los cheranenses en su memoria y cuáles son los que recuerdan vinculados a su movimiento autonómico. Para contextualizar las entrevistas comencé preguntando sobre el movimiento mismo, los aspectos fundamentales que los interlocutores identifican en el presente respecto al pasado para después indagar

sobre los murales que –para cada quien- mejor representan ese acontecimiento. Pregunté específicamente sobre el primero que venía a su memoria y también sobre los que mejor consideran que expresan lo vivido. Sus respuestas aparecen a continuación, en orden del más mencionado al que obtuvo como mínimo cinco menciones entre los veintiún entrevistados. Algunos de los interlocutores recordaron varios y sin importar el momento de la entrevista en que hayan sido referidos, todas las alusiones fueron contabilizadas.

El lector podrá ver los nueve murales que mejor representan al movimiento según lo mencionado por los y las cheranenses que compartieron sus recuerdos. Se incluyen datos de su ubicación en la comunidad indicando el lugar donde fue pintado, las dimensiones aproximadas, los autores y año de elaboración, además de la descripción del contenido de las piezas, es decir, lo que se nombra como *materialidad*⁵⁶ en la Teoría de los Medios de Memoria de Astrid Erll (2008). También se mencionan las veces que los interlocutores refirieron esa pieza durante la entrevista, si permanece o no y los comentarios relevantes al respecto. Esta sistematización de información me permitió identificar los elementos recurrentes en las narrativas y los matices en las memorias de los cheranenses, la relevancia que otorgan a aspectos específicos, las cualidades positivas que señalaron y las características que generan tensiones entre comuneros, ya sea por el proceso durante su *producción* (Erll, 2008), la forma como son leídos y la forma en que los autores se vincularon con la comunidad al pintar. Es importante repetir que este análisis no se concentra en asuntos estéticos, lenguajes visuales o técnicas de representación artística sino en la relación de los murales con las personas en tanto a sus vínculos con el movimiento autonómico vivido desde lo individual, lo colectivo y lo comunitario. Los datos etnográficos obtenidos me llevaron más allá de las composiciones gráficas y sus colores para concentrarme en lo que los murales pueden decirnos si indagamos más profundamente en las percepciones de hombres

⁵⁶ Además de la dimensión social de los medios de memoria (producción y recepción) la dimensión material de la Teoría de los medios de memoria de Astrid Erl (2008) refiere las formas, imágenes, colores, textos o códigos específicos que permiten la transmisión de mensajes siempre que el emisor y el receptor compartan, conozcan y dominen los significados de esos códigos para decodificar los mensajes que contienen. Estos atributos son lo que entendemos por *materialidad* en esta investigación.

y mujeres cheranenses, es decir, la *recepción* (Erll, 2008). Las siguientes tablas concentran las respuestas de quienes que no tienen como actividad principal dedicarse a actividades artísticas pero identifican los murales, los conocen, tienen información, opinan sobre ellos y han convivido con las piezas. Es importante hacer esta distinción porque posteriormente conoceremos la mirada de las personas que sí se dedican a actividades artísticas como modo de vida y con ello, podremos contrastar los hallazgos y continuar la reflexión.

MURAL 1. “EL DE OJOS DE FUEGO” O “LA NIÑA CON EL PALIACATE”	
Ubicación	Se ubicaba en una zona muy céntrica, sobre una pared del corredor peatonal que va de la plaza principal al mercado, por el costado sur del Templo de San Francisco y sobre el muro norte de la Escuela Primaria Federal Urbana General Casimiro Leco López.
Dimensiones	Aproximadamente 7m de largo por 3,5m de alto.
Autor (es) y fecha de elaboración	Mauricio Poveda, fundador del colectivo artístico colombiano Dexpierte, junto con cheranenses con quienes habló y convivió en la comunidad, 2013.
Descripción material de la pieza	Este mural contenía una imagen muy llamativa por varias razones: el lugar donde estaba ubicado, sus dimensiones, la expresividad de los ojos representados y los colores altamente contrastantes que además se hacía acompañar de otra pieza muy poderosa (el mural “Del fuego la palabra” que el lector encontrará descrito en esta misma sección, más adelante). La pieza tenía únicamente dos elementos: el rostro de una niña o niño indígena en escala de grises cuya boca y nariz se encontraban cubiertos por un paliacate de llamas de fuego en tonos rojos, naranjas, amarillos y blanco. Debido a que se pintó sobre un muro del centro de Cherán, el autor conservó los elementos originales de la construcción de un edificio en el centro de los pueblos al interior del estado de Michoacán: paredes blancas con un cubrepolvos color terracota. También mantuvo el nombre de la escuela que alberga el muro intervenido, importante en tanto corresponde a un personaje emblemático de la comunidad, referido en más de una ocasión por quienes le recuerdan por haber sido el primero en defender los bosques cheranenses en el pasado: Casimiro Leco López.
Menciones	Veintidós ocasiones entre los entrevistados.
Permanencia	Fue borrado por decisiones de algunos integrantes de ExJoven en 2017.
Comentarios relevantes:	Destacaron cuatro comentarios que algunos interlocutores mencionaron respecto a esta pieza: “cada que paso por ahí, todavía duele que ya no esté”, “que lo quitaran fue doloroso”, “ojalá lo volvieran a poner”, “reflejaba lo que estaba sucediendo al inicio del movimiento. El del niño que estaba con el paliacate con el rostro cubierto era el símbolo de ese momento, de lo que pasaba. Y si alguien preguntara el por qué pues está toda la historia ahí, esos son los detalles que permiten volver a recordar la historia”. Podríamos decir que esta imagen fue icónica del movimiento y quedó en la memoria de quienes visitamos o conocimos la comunidad de Cherán mientras duró sobre la pared. Es notorio que, incluso habiendo sido borrado, años después el rostro de este mural sigue siendo utilizado en letreros informativos de la comunidad para promocionar eventos, en perfiles de redes sociales personales y colectivas o incluso en el buscador de Google, si uno activa la búsqueda con las palabras clave de “murales Cherán”.



“El de Los ojos de fuego, el de la niña con paliacate”. (Fotografía: Ortega Prado, H. V., 2013).

MURAL 2. “EL DE LA SALA DE JUNTAS”	
Ubicación	Sala de Juntas dentro de la Casa Comunal, espacio oficial del Concejo Mayor de Gobierno Comunal por Usos y Costumbres en el centro de Cherán, Michoacán.
Dimensiones	Aproximadamente 7m de largo por 4m de alto.
Autores y fecha de elaboración	Marco Guardián y Giovanni Fabián, abril de 2014.
Descripción material de la pieza	Esta pieza contiene los elementos que el Primer Concejo identificó como los más emblemáticos de la historia de su comunidad para conmemorar el primer año del aniversario del movimiento. En orden de aparición, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: imagen de una de las camionetas que trasladaban la madera de los árboles talados seguida de una vista del paisaje de la comunidad de Cherán, la campana del Templo del Calvario que sirvió para convocar a la comunidad el día del levantamiento, la imagen de la Virgen de Guadalupe, rostros de niños con pancartas y adultos reconocidos en la comunidad expresando el sufrimiento y la movilización que se vivía, los cuetes que sirvieron para defenderse y comunicarse entre pobladores pues desarrollaron un código que usaba esos artefactos para enviar mensajes concretos de alerta, la imagen del Templo del Calvario donde inició el movimiento, el fuego, fogata o <i>parangua</i> alrededor de la que se unió, organizó y protegió la comunidad; un <i>k'eri</i> portando el gabán y sombrero tradicional de la región, un guardabosque, un elemento de la Ronda Comunitaria y los bultos de arena apilados con que se construyeron las barricadas desde el primer día del auto-sitio. Abajo y a la derecha aparecen imágenes icónicas de elementos que representan a la comunidad y la participación de los niños y jóvenes en su movimiento social.
Menciones	Dieciséis ocasiones entre los entrevistados.
Permanencia	Sigue existiendo en el mismo lugar donde inicialmente fue mandado a hacer.
Comentarios relevantes:	La expresión de Don Trini Ramírez cuando pregunté sobre el mural que más le gusta contestó: “El de la Sala de Juntas. Es con el que quiero morirme”.



Mural de la Sala de Juntas dentro de la Casa Comunal. (Fotografía: Ortega Prado, H. V., agosto de 2016).

MURAL 3. “EL DEL FUEGO LA PALABRA”, “EL QUE ESTABA JUNTO A LA NIÑA DEL PALIACATE”	
Ubicación	Se ubicaba junto al mural de “Ojos de fuego” en una zona muy céntrica, sobre una pared del corredor peatonal que va de la plaza principal al mercado, por el costado sur del Templo de San Francisco.
Dimensiones	Aproximadamente 12m de largo por 3.5m de alto.
Autor (es) y fecha de elaboración	Mauricio Poveda, fundador del colectivo artístico colombiano junto con cheranenses con quienes habló y convivió en la comunidad, 2014
Descripción material de la pieza	<p>El fondo, completamente negro, contenía por sí solo tres elementos diferentes: una frase de cuatro palabras, dos bloques de plantas con algunas flores con sus tallos, y una serie de llamas de fuego. Con la intención de profundizar un poco más, analizo cada una de estos elementos por separado y en orden jerárquico por tamaños:</p> <p><i>La frase.</i> Textualmente se podía leer: “Del fuego la palabra”. Las letras eran sólidas, angulosas con discretos patines en las terminales de cada carácter, llamativas por el tamaño (ocupaban prácticamente toda la longitud del mural) y el color (blanco sobre el fondo negro). Con el mismo blanco se había dado un efecto de sombra a la frase completa. El significado de la frase en su conjunto me remitía justamente a la dinámica que se generó cuando los cheranenses, alrededor del fuego se organizaron, escucharon, conocieron y decidieron muchas de las acciones que pusieron en marcha como comunidad. Es importante destacar que el fuego en la cosmovisión purépecha es una entidad importante, por lo cual concluyo que la frase expresaba más allá de un mero enunciado: remitía a un aspecto característico de la configuración interna y espiritual de este grupo social que incluso se mantuvo después del movimiento (como sucedió con mi experiencia ocurrida en 2013).</p> <p><i>Plantas.</i> En dos tercios de la composición, el de en medio y el de la derecha, aparecían zonas con plantas en colores verdes, tallos cafés y algunas flores color</p>

	<p>crema. Los colores remitían a una planta viva y preguntando en trabajo de campo, supe que eran ramas de nurite, una planta muy consumida entre personas de la comunidad, algunos de los cuales se refirieron a ella como ‘una planta casi sagrada’, pues les acompaña cotidianamente y en rituales específicos también. En Cherán, defender el bosque había originado el movimiento por lo que se entiende la pertinencia de incluir elementos vegetales que acompañen la frase y las llamas. Además, con ello también se transmitía que el bosque, la comunidad y la palabra estaban vivas de nueva cuenta.</p> <p><i>Llamas de fuego.</i> En el tercio izquierdo, debajo de la palabra DEL aparecían una serie de llamas que se difuminaban en el fondo negro; los tonos cálidos que las conformaban (rojos, naranjas y amarillos) provocaban un contraste intenso y reforzaban la idea de la presencia importante del fuego anteriormente descrita. En conjunto, la pieza me parece poderosa por representar aspectos importantes de la historia reciente de la comunidad y haber logrado transmitirlos de manera sensible.</p>
Menciones	Quince ocasiones entre los entrevistados.
Permanencia	Fue borrado por decisiones de integrantes de ExJoven en 2017.
Comentarios relevantes:	<p>Debido a lo ocurrido en el movimiento puede explicarse la presencia y existencia de este mural. Sin haber retomado las fogatas, el diálogo tampoco se hubiera activado. De ese modo, el autor a través de su metodología logró abordar con pocos elementos visuales uno de los efectos que trajo el movimiento a la comunidad. Mi presencia en la única fogata comunitaria que alcancé a conocer me permite considerar también que en esta pieza se habla igualmente de la posibilidad de “incendiar” la palabra, en el sentido de otorgarle el valor que llega a tener la comunicación seamos conscientes de ello o no. De manera personal, el mural me remite a incontables veces en las que alrededor de una fogata, un fogón, la cocina o las brasas en el cerro, la convivencia, el acercamiento y el diálogo surgen entre las personas para crear lazos que permanecen incluso cuando el fuego ya no está presente.</p> <p>También destacaron tres comentarios en que algunos interlocutores se refirieron a esta pieza como “cada que paso por ahí, todavía duele que ya no esté”, “que lo quitaran fue doloroso”, “ojalá lo volvieran a poner, esa imagen decía todo para lo que se hizo el movimiento</p>



Mural “Del fuego la palabra”. (Fotografía: Ortega Prado, H. V., 2013).

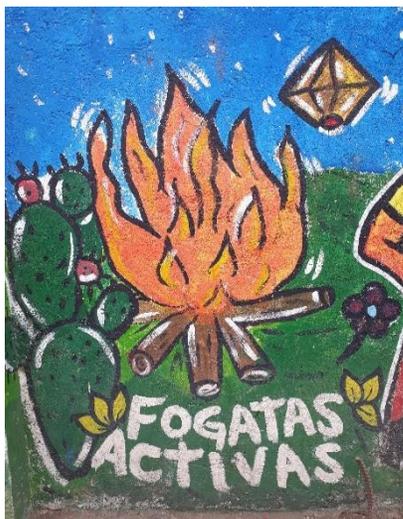
MURAL 4. “EL DEL PUENTE DE RADIO FOGATA” , “LA LÍNEA DEL TIEMPO”	
Ubicación	Sobre uno de los muros del puente que va al Barrio Cuarto, sobre la barranca.
Dimensiones	Aproximadamente 20m de largo por 3m de alto.
Autores y fecha de elaboración	Fue un trabajo en conjunto con un colectivo artístico de Perú (no pude rastrear el nombre, las personas no lo recuerdan). Participaron niños, mujeres y jóvenes junto con los muchachos peruanos que luego de hablar con la gente definieron las imágenes que llevaría el mural, 2011.
Descripción material de la pieza	Este mural puede leerse en diversos sentidos y contiene elementos que expresan la situación de la comunidad antes, durante y después del movimiento. Quizá por eso algunos entrevistados se refirieron a él como “la línea del tiempo”. Si comenzamos a verlo desde la parte más cercana al puente podemos identificar a una mujer, un encapuchado y un niño juntos alrededor de una fogata, bajo la luna y estrellas que recuerdan la madrugada del 15 de abril de 2011, fecha de inicio del movimiento autonómico de Cherán inscrita en la parte inferior. Hacia la derecha de ese primer bloque se observan pinos, trozos de troncos talados y más fogatas. Arriba, una camioneta con la inscripción de <i>Ronda Comunitaria</i> , lleva dentro a dos varones y una mujer quien marca la dirección de avance. Delante de esa camioneta se encuentra otra cargada de troncos talados con el nombre de <i>Mafia de Talamontes</i> , donde debajo de esa palabra alguien intervino posteriormente con la palabra <i>PUTO</i> . Siguiendo la imagen se observa a diversos pobladores que sostienen en sus manos letreros con las demandas y exigencias que detonaron la movilización de los cheranenses. Algunos están armados, otros atrincherados en la barricada del Barrio Tercero (F3) y también aparece una mujer sosteniendo la bandera de México. Se incluyen las fechas en que se montó esa barricada, la del inicio de agrupación de los Jóvenes Unidos por Cherán y la de fundación de Radio Fogata, estación de radio comunitaria que se instaló rústicamente y fungió como medio de comunicación oficial durante el auto-sitio y los meses posteriores. A esa imagen le siguen diversas casas, el templo de San Francisco, la Casa Comunal y la plaza, todo con cerros y el sol de fondo: imágenes relevantes del paisaje que conforman esta comunidad. A la derecha se encuentra una fogata específicamente grande, con globos de Cantoya detrás, elementos culturales que niños y jóvenes disfrutaban elaborar, presentar y volar desde hace casi 20 años. Avanzando un poco más, se observan dos jóvenes junto a una cámara profesional con la fecha en que fue fundada T.V. Cherán. Leyendas como <i>Rescatar las tradiciones</i> , <i>Jóvenes Guerreros</i> , <i>Crear conciencia</i> , <i>Pinta y Lucha</i> , rodean ese tramo del mural junto con flores, estrellas y globos de distintas formas geométricas tradicionales de Cherán. A esas imágenes les siguen las que los niños cheranenses quisieron incluir en el mural, con sus propios trazos y composiciones, distintas a las del resto del muro. Un hombre a quien se le tapó el rostro vuela un globo de Cantoya cuya cola está hecha de mazorcas de maíz rojo, muy consumido entre la población. Le sigue una televisión que sintoniza TV Cherán, canal de transmisión audiovisual que surgió después de Radio Fogata. Posteriormente identificamos a una persona con pasamontañas que viste una playera con la frase <i>Florece la rebeldía</i> , quizá de inspiración zapatista. Le siguen Bob Esponja, diversas flores, estrellas, nopales, plantas, hojas, la bandera tricolor y finalmente, una mariposa antecede la última parte del mural, la firma: dentro de una nube roja se lee <i>Cherán, Perú, TV Canal #6, 1/8/2015</i> .
Menciones	Diez ocasiones entre los entrevistados
Permanencia	Sigue existiendo en el mismo lugar donde inicialmente fue mandado a hacer.
Comentarios relevantes:	Varios interlocutores recuerdan que niños y jóvenes cheranenses estuvieron entusiasmados con esta experiencia porque dibujaron libremente sobre el muro y después los integrantes del colectivo mejoraban los trazos y explicaban cómo hacerlo. Algunas mujeres no se creían capaces de “pintar bien” y fueron motivadas por los muchachos peruanos a perder el miedo y hacerlo juntos. A este mural también se refirieron como “la línea del tiempo, el que narra la historia o el que tiene las camionetas que bajaban madera”



Vista general del muro en donde se conserva actualmente esta intervención gráfica, 2023.
(Fotografías: Ortega Prado H. V., 2014 y 2017).



Acercamientos fotográficos de los elementos que conforman el mural “Del puente, la línea del tiempo, el que narra la historia o el que tiene las camionetas que bajaban madera”.



Fragmentos que componen el mismo mural. (Fotografías: Ortega Prado, H. V., 2014 y 2017).



Último tramo del cuarto mural más mencionado entre los entrevistados.
(Fotografías: Ortega Prado, H. V., 2014 y 2017).

MURAL 5. “EL DE ROSAS DE LA CASA COMUNAL”

Francisco Rosas Tomás tiene múltiples murales en la comunidad, pero específicamente y respecto al movimiento autonómico, los que fueron mencionados por los entrevistados son dos. En este momento describiré el de la Casa Comunal y en una tabla subsecuente la otra pieza.

Ubicación	En el primer cuadro del centro de Cherán, dentro de la Casa Comunal en la planta baja, justo en el muro del fondo. Es visible desde la entrada que a su vez, conecta con la plaza principal de la comunidad. Es un sitio relevante por ser el lugar oficial en que realiza sus funciones el Concejo Mayor de Gobierno Comunal, anteriormente Ayuntamiento.
Dimensiones	Aproximadamente 8m de alto por 6m de largo.
Autor (es) y fecha de elaboración	Francisco Rosas Tomás y personas de la comunidad, 2012.
Descripción material de la pieza	<p>El “profe Fran” es conocido por su forma de realizar murales: además de invitar a pintar a alumnos, habitantes de la comunidad y familiares, cada vez busca que las personas que van pasando por la calle pierdan el miedo a pintar y participen en sus piezas. Él motiva a señoras, niños y jóvenes enseñándoles a hacer ciertos trazos para que se animen. Leyendo de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, podemos encontrar lo siguiente:</p> <p>Las primeras imágenes representan los tres estallidos de cuetes con los que los cheranenses se comunicaron al interior de la comunidad, durante los meses del auto-sitio. El cielo azul también alberga una parte del paisaje del territorio, donde se muestra la pinada tupida que la comunidad ha ido recuperando. Al centro, una máscara de la Danza de los Negritos que caracteriza las celebraciones de Navidad se muestra adornada con listones, flores y el panel típico de la celebración del Corpus Christi, elementos que evocan la concepción cíclica del tiempo, marcada por el ritual y la fiesta, cuya realización se rige por un ciclo anual. A la izquierda de ese elemento aparece otra máscara, pero ésta de madera al natural y con expresión sonriente (lo cual la distingue respecto de la mayoría de máscaras, cuyo rostro es de seriedad o impávido). Está mirando toda la escena con aprobación, gusto o alegría. Es como si dijera “<i>ya no tenemos miedo</i>” o “<i>estamos contentos de haber logrado la autonomía</i>”. Debajo vemos al maestro mascarero reconocido entre los habitantes por ejercer uno de los oficios más antiguos y valorados,</p>

	<p>puesto que quienes ejercen esa actividad –personas cada vez más escasas- han aportado esas piezas fundamentales en los ajuares de múltiples celebraciones del ciclo festivo local. Posteriormente, al centro aparece Susi Rosas Tomás, mujer joven hincada que sostiene en lo alto una copalera humeante. Está ataviada con el traje tradicional de esta comunidad: rollo negro de lana con delantal azul, faja, huanengo blanco de relindo y trenzas. Ejercer esta función es un rasgo honorífico para las muchachas que lo hacen puesto que el humo del copal forma parte de los elementos sagrados con los que los purhépechas acompañan las fiestas religiosas. El confeti de colores sobre su cabeza también es un elemento festivo en cada evento importante, pues según lo que he podido ver en campo, son las mujeres quienes lo ponen sobre las cabezas de las personas que reconocen importantes para ellas. A la altura de su cintura, vemos el Cerro de San Marcos y el volcán Juanyan, cerros que conforman la figura reconocible del paisaje de Cherán K’eri. A sus pies, plantas y flores acompañan el conjunto. Luego, a lo largo del mural y a la derecha de Susi, podemos ver a un elemento de la Ronda Comunitaria, institución que desplazó a la Policía Local desde 2011 y citada por Don Trini Ramírez como “la más importante que recuperamos con el movimiento”, pues significa haber vuelto a tomar la comunidad en manos propias, cuidándose a sí mismos y tomando decisiones en favor de la gente y con la gente. El hombre aparece de perfil, armado y portando el uniforme de camuflaje con la bandera purhépecha bordada en su manga izquierda. Abajo y a la izquierda, vemos a una mujer bordadora de prendas tradicionales, conocedora de símbolos, técnicas y uso del color que distinguen a su comunidad de otras también purhépechas, pero muy distintas entre sí.</p>
Menciones	Ocho ocasiones entre los entrevistados.
Permanencia	Permanecen en su lugar original.
Comentarios relevantes:	A las personas les gusta ver rostros conocidos de la comunidad y actividades importantes tradicionales representadas en la pared. Hombres y mujeres por igual.
(Ver imagen en la página siguiente)	



Algunos de los murales más recordados son “los del maestro Rosas”. Aquí aparece el mural identificado como “el de la Casa Comunal, abajo al fondo”. (Fotografía: Ortega Prado, H. V., 2019).

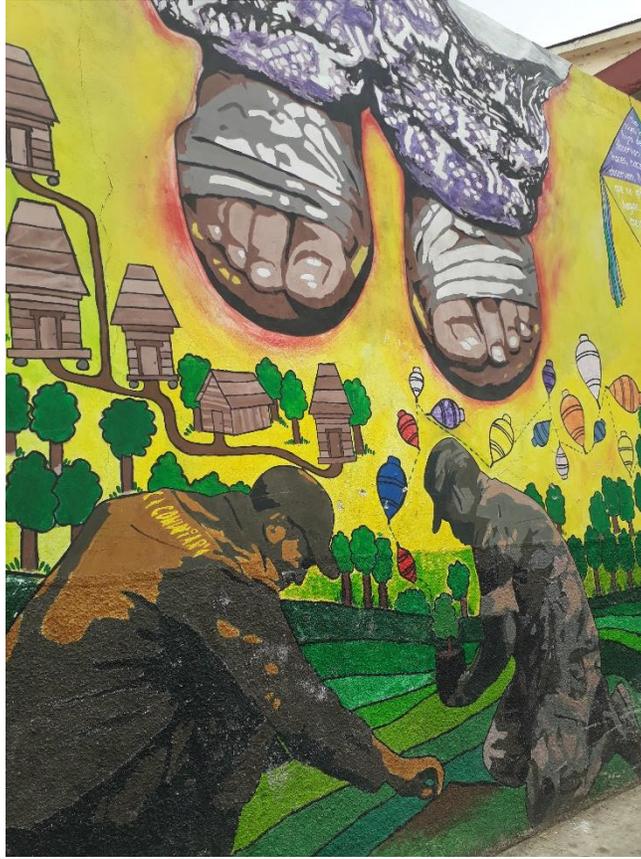
MURAL 6. “EL DE LA RONDA PLANTANDO ARBOLITOS”

Ubicación	Sobre la calle Zaragoza, en el muro poniente de la primaria Casimiro Leco López, frente al paradero de las combis, muy cerca del mercado.
Dimensiones	Aproximadamente 7m de largo por 4m de alto.
Autor (es) y fecha de elaboración	Francisco Rosas Tomás y personas de la comunidad, 2016.
Descripción material de la pieza	Esta pieza ubicada en el centro de Cherán se conservó en el 2017, cuando muchas a su alrededor fueron borradas. Sobre el fondo amarillo destacan los siguientes elementos: unos pies indígenas que visten huaraches tradicionales y pantalón de manta bordado en la parte inferior, a la derecha aparece un papalote

	<p>con los cuatro colores de la bandera purhépecha en cuyo interior tiene la inscripción: <i>“Tus hijos, los hijos de todos, observan lo que haces, hacen lo que observan. NO hagas lo que no quieres que ellos hagan. Dales el mejor ejemplo”</i>. Bajo los pies vemos cinco trojes purhépechas (casas tradicionales de madera y techumbre de tejamanil), unidas por caminos de tierra y rodeados de árboles. Bajo ellos, dos elementos de la Ronda Comunitaria siembran árboles hincados sobre extensiones amplias de territorio comunal. Varios trompos de colores unidos y más árboles acompañan la escena y nos dirigen hacia una niña cheranense vestida a la usanza tradicional de los días de fiesta. Arriba de su rostro, vemos la lista de las trece personas que colaboraron para pintar sobre ese muro, el maestro Rosas firma al último y nos podemos dar cuenta de la diversidad de trazos, estilos y edades de las personas, pues sólo Josefina Hurtado aparece con el apelativo de “Sra.”. Finalmente, tres de girasoles, elementos simbólicos de fiesta y trazos espirales en distintos tonos de verde cierran la composición visual.</p>
Menciones	Seis ocasiones entre los entrevistados.
Permanencia	Permanecen en su lugar original.
Comentarios relevantes:	Fue interesante identificar que en el año de 2017, cuando muchas de las piezas del centro -valiosas para la población- fueron borradas, el mural amarillo del maestro Rosas fue el único que permaneció sobre los muros de la escuela primaria Casimiro Leco López.



Mural conocido como “el de Rosas, el amarillo frente a las combis frente al mercado” o “el de La Ronda que está sembrando arbolitos”. (Fotografías: Ortega Prado, H. V., 2019).



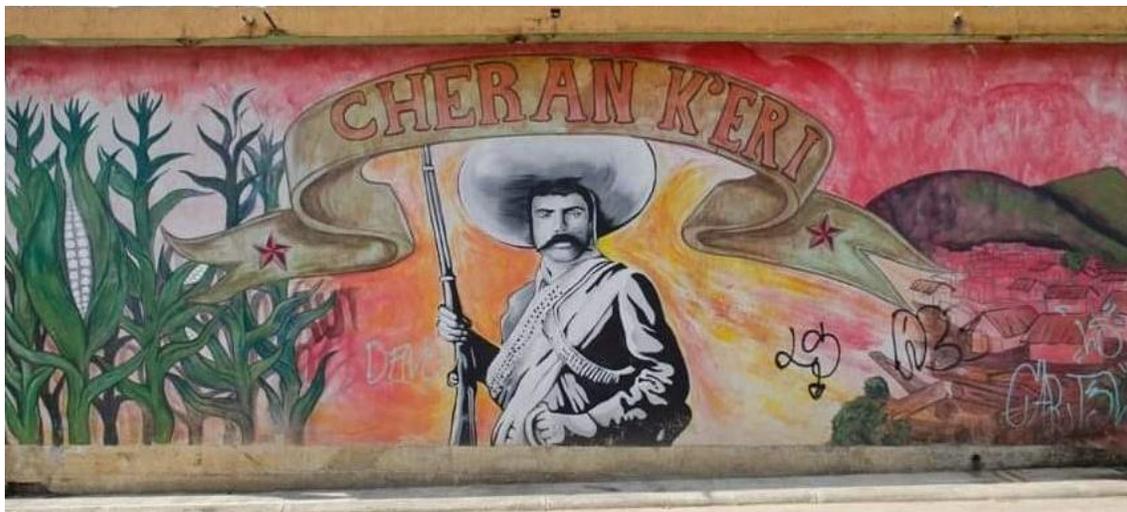


Detalles del mural conocido como “el amarillo frente a las combis, por el mercado”, “el de La Ronda que está sembrando arbolitos”. (Fotografías: Ortega Prado, H. V., 2017).

Hubo tres murales que tuvieron cinco menciones cada uno. Incluyo la información correspondiente igualmente en tablas pero en lugar de numerarlos, me referiré a ellos únicamente con las maneras en que fueron nombrados por los entrevistados. Con ello trato de evitar establecer jerarquía personal sobre las piezas.

“EL ZAPATA QUE ESTÁ EN LA BARRICADE DEL BARRIO SEGUNDO”, “EL DE LA ENTRADA DE PARACHO”	
Ubicación	Se encuentra en una pared justo a la salida de Cherán, rumbo a Paracho, en donde se montó la barricada del Barrio Segundo (F2).
Dimensiones	Aproximadamente 8m de largo por 3m de alto.
Autor (es) y fecha de elaboración	Colectivo de fuera (no se pudo rastrear el nombre del colectivo ni el lugar de procedencia, los interlocutores solo refieren que eran personas que no eran de Cherán, junto a personas que sí, 2011.

Descripción material de la pieza	Con algunos graffitis sobre la pieza, el mural se encuentra dividido en tercios verticales marcados por el color que alude a los colores de la bandera mexicana. De izquierda a derecha podemos observar que una milpa crecida en color verde da paso a una imagen en blanco y negro de Emiliano Zapata con carrilleras, fusil y sombrero, ícono de lucha por la defensa de la tierra en la comunidad. A la derecha, un cielo color rojo cubre los cerros, las casas de adobe con teja y muestra varios árboles talados, con troncos trozados por el suelo. Todo el conjunto se encuentra envuelto por un listón color café claro donde podemos leer el nombre de CHERÁN K'ERI, con una estrella roja a cada costado.
Menciones	Cinco ocasiones entre los entrevistados.
Permanencia	Sigue estando en el lugar original pero ya se encuentra desgastado por el paso del tiempo. El profesor Francisco Rosas Tomás ha expresado su intención para retocarlo.
Comentarios relevantes:	“Fue muy bueno que pusieran ese Zapata ahí a la entrada de Paracho porque era como si les diera la bienvenida a todos los que iban llegando al pueblo”, “ya ahora muchos no saben, pero ahí habíamos puesto la barricada del Barrio Segundo y estaba como mandado a hacer porque era como una imagen de lucha”, “ese mural hay que retocarlo porque ya está muy deslavado y a la gente le gusta”.



“El Zapata que está en la barricada del Barrio Segundo”, “el de la entrada de Paracho”.
(Fotografía: Ortega Prado, H. V., 2014).

“EL DEL SEMÁFORO DE LOS NIÑOS”

Ubicación	Sobre un muro de la esquina poniente de la Casa Comunal, bajo el semáforo de la plaza principal, justo en el centro de Cherán. En la esquina del portal Hidalgo sobre la pared de la calle Independencia, esquina con calle Constitución.
Dimensiones	Aproximadamente 10m de largo por 5m de alto.
Autor (es) y fecha de elaboración	Autor(es) desconocido (s), 2011. No pude rastrear algún dato que me permitiera conocer la autoría de esta pieza.
Descripción material de la pieza	La parte central del mural era la más llamativa tanto por el espacio que ocupaba como por su contenido visual: la imagen más destacada correspondía a la representación de una casa tradicional de la región (hecha con muros de adobe pintados de blanco, con guardapolvo color terracota y techumbre de teja) en medio de un círculo que tenía los cuatro colores de la bandera purhépecha en el fondo. Ese círculo se encontraba inserto en un paisaje de cerros verdes con numerosos árboles, casas y una siembra de maíz. Bajo él, aparecía uno de los ríos y tres de las pilas de Kumitzarhu, uno de los sitios en que la comunidad capta el agua. En la base de esa composición aparecían siete niñas intercaladas con siete niños, los catorce de piel morena y con variadas vestimentas. Debido a que la estructura de esa pared presenta dos ventanales a los costados, al costado izquierdo del ventanal de la izquierda se podía observar un pino, un venado de los que todavía se pueden encontrar en los cerros de Cherán, un niño con un letrero color rojo que tiene la frase <i>Buscando la justicia</i> , la continuidad de los cerros y una gran fogata. Sobre el ventanal de ese lado se plasmó el rostro de una mujer purhépecha, con su reboso tradicional color azul marino con franjas azul rey y blanco, mismo que se extendía sobre todo el ventanal, usando el elemento arquitectónico como si fuera su cuerpo cubierto. Sobre el ventanal de la derecha había un hombre purhépecha que mostraba su puño izquierdo levantado tal como los purhépechas saludan a su bandera o en señal de lucha. Él se encontraba vestido a la usanza de la región: con camisa de manta bordada en los puños, paliacate al cuello y su sombrero. En este caso, el ventanal también se usaba como si fuera su cuerpo, pues abajo podríamos observar las barbas del gabán típico que usan los varones cheranenses.
Menciones	Cinco ocasiones entre los entrevistados.
Permanencia	Fue borrado en 2021.
Comentarios relevantes:	“Ese mural está muy bien ahí porque todos pueden ver que lo que se hizo en Cherán es para las siguientes generaciones”.

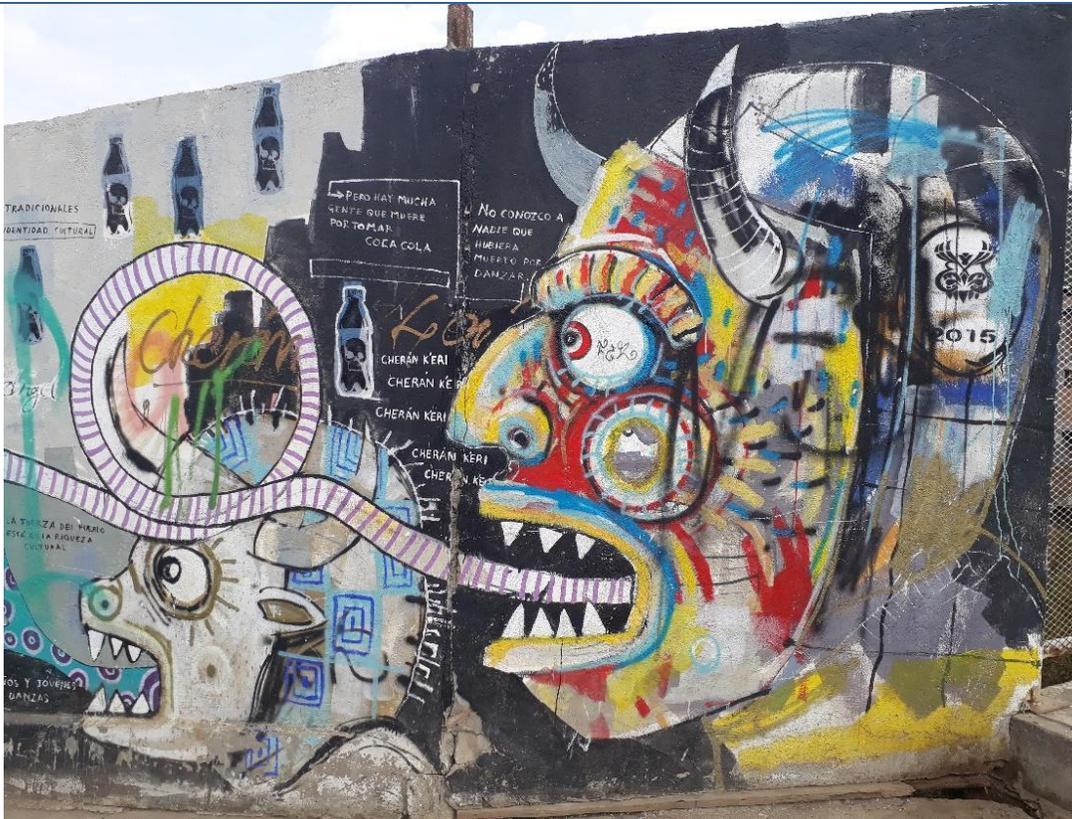


Mural “el del semáforo de los niños” en la esquina poniente de la Casa Comunal, en el centro.
(Fotografía: Ortega Prado, H. V., 2014).

“EL DEL PUENTE, DE PAHUAMBA”, “EL DE LOS CHANGOS”

Ubicación	Sobre uno de los muros del puente que va al Barrio Cuarto, sobre la barranca. Frente al muro donde se encuentra el otro mural de Radio Fogata, descrito en como el mural 2.
Dimensiones	Aproximadamente 10m de largo por 3m de alto.
Autores y fecha de elaboración	Artista cheranense reconocido por su comunidad, Ángel Pahuamba, 2015. También promovió que participaran otros jóvenes de la comunidad quienes posteriormente estudiaron Artes Visuales en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) o en la Universidad de Guanajuato (UG).
Descripción material de la pieza	A través de elementos culturales que ha ido posicionando con el estilo particular de su obra, el autor cheranense Ángel Pahuamba plasmó en este mural cinco <i>changos</i> (palabra común en la región de la Sierra Purhépecha para referirse a los diablos) y tres ermitaños, personajes ataviados como indica la tradición de una de las danzas más importantes: la Danza de los Changos. En todo el mural los protagonistas aparecen rodeados de envases de Coca Cola que presentan etiquetas de calavera como los que contextualmente identificamos cuando vemos líquidos que son dañinos o peligrosos para la salud. Esas botellas se hacen acompañar por diversas frases, recordadas por algunos entrevistados como “mensajes buenos o consejos que están bien” refiriéndose al movimiento autonómico que es también por una autonomía alimentaria. La pieza inicia en el extremo más cercano al puente con la imagen de mayor tamaño de todo el mural: una cabeza de chango de gran tamaño, plasmada sobre un fondo negro y con colores brillantes que vuelven llamativo su rostro. En su cráneo se aprecia el logotipo de ExJoven con el año 2015, edición en la que observamos que todavía el artista Ángel Pahuamba había participado del evento. Le sigue otro diablo de menor escala sin contraste de color y entre ambos perfiles la frase <i>No conozco a nadie que hubiera muerto por bailar, pero hay mucha gente que muere por tomar Coca Cola</i> . Debajo se repite el

	<p>nombre de <i>Cherán K'eri</i> en cinco ocasiones. No es casual que se mencione con frecuencia el número cinco. Se debe sin duda a que los jóvenes que participan en la danza de changos deben hacerlo en cinco ocasiones. Nuevamente se hace referencia al tiempo, y por tanto a la memoria. Las lenguas de ambos diablos se extienden y retuercen hacia las imágenes contiguas sobre las cuales se lee <i>Mi pueblo conserva sus danzas tradicionales, identidad cultural</i>. Esas lenguas parecen remitir a la función de los <i>listones</i> o líneas, en el sentido de Tim Ingold (en Campos Thomas, 2015), que conectan puntos <i>puntos nodales</i>. Aquí hacen referencia a líneas de transmisión del saber sobre las danzas, las tradiciones de Cherán.</p> <p>Adicionalmente, el movimiento que Pahuamba imprimió en los personajes recuerda los pasos de baile que los changos ejercen mientras ejecutan la danza. Entre estas mismas imágenes leemos <i>La fuerza del pueblo está en la riqueza cultural</i>. Junto a ella el autor escribió <i>Pepsi Cola Coca Cola Muerte</i> y debajo de ambas <i>En mi pueblo niños y jóvenes participan en las danzas</i>. Posteriormente podemos observar al primer ermitaño con un letrero que indica su rol, seguido de un diablo que carga a otro ermitaño recordando el sentido profundo y complejo de la danza, que mediante un registro lúdico provoca una actitud crítica y reflexiva sobre lo que sucede en la comunidad, en la región y en el mundo (ver Araiza, 2015, 2018) en este caso, sobre el consumo masivo de productos industrializados. A un costado leemos las palabras <i>Muerte lenta</i>, junto otro envase de Coca Cola y debajo de ellos, al centro del mural, se lee <i>AUTONOMÍA, AUTODETERMINACIÓN, CAMINOS HACIA LA LIBERACIÓN</i>. El tercer ermitaño dice <i>El refresco mata</i>, idea reforzada por más botellas de refresco que dicen <i>Muerte negra</i> o <i>+Muerte</i>. Otros dos diablos aparecen en la escena con listones en sus manos y uno de ellos dice <i>No + Coca Cola</i>. Sobre un fondo amarillo, podemos leer con musicalidad la rima siguiente: <i>Permítanme danzantes / en este grandioso día / contarles de un pueblo / donde los refrescos no existían / en este hermoso pueblo / su gente feliz vivía</i>. Este tipo de composiciones poéticas (relatos en verso) mediante los cuales se ejerce una crítica social, están presentes en diferentes momentos de la representación ritual de Navidad o invierno, que incluye danza de negritos, rancheros y changos. Son palabras rituales que tienen un carácter memorial, escritas sobre el muro parecen cumplir una doble función memorial: sobre el ritual, sobre su función crítica y sobre lo que sucedió en la comunidad. Se puede entender como una especie de intermemorialidad, acorde con los fenómenos de intertextualidad (Araiza, 2023).</p> <p>El fondo amarillo se extiende hacia la izquierda y alberga otra frase más: <i>La esperanza de un mejor futuro está en los niños participativos</i>, relevante porque en ese espacio aparecen imágenes dibujadas por pequeños cheranenses, con trazos infantiles que muestran que esas figuras no fueron hechas por expertos dibujantes sino que el autor quiso incluir la participación de personitas de la comunidad. Las frases <i>Futuro: niños de Cherán</i> y tres envases más de Coca Cola con letreros que dicen <i>Muerte: Coca Cola y Pepsi Cola</i>, continúan rodeando la imagen. Dos personajes, unos nopales, un árbol de trazos simples, líneas y figuras verdes, cafés y negras acompañan esa parte del mural hasta fundirse con el siguiente, pintado sobre el mismo muro. Ambos se integran por los listones que ahora forman parte del sombrero de un hombre de edad avanzada, que hace alusión a la tradicional Danza de los viejitos michoacanos: otro elemento del acervo cultural de la región. Con ello, pareciera que Ángel Pahuamba fuisona no sólo sus propias ideas, sino las de los otros autores que intervinieron otro espacio del mismo muro, respetando la unicidad de cada pieza pero encontrando un vínculo de coincidencia y coherencia respecto a los mensajes que propone respecto a los niños y su participación en la construcción de la cultura y el futuro de su comunidad.</p>
Menciones	Cinco ocasiones entre los entrevistados.
Permanencia	Sigue existiendo en el mismo lugar donde inicialmente fue mandado a hacer.
Comentarios relevantes:	Algunos de los entrevistados ubicaron el mural refiriéndose a él como “el de Pahuamba”, “uno que tiene diablos y dice que no hay que tomar Coca”, “ese mural me gusta porque nos da mensajes buenos”.



Mural “el del puente de Pahuamba”, “el de los changos”, “uno que tiene diablos y dice que no hay que tomar Coca”, en acercamientos fotográficos. (Fotografías: Ortega Prado, H. V., 2017).





Si bien están estilizados, los personajes incluidos en este mural son fácilmente reconocibles para los interlocutores, quienes refirieron las danzas y los mensajes como elementos en su memoria. (Fotografías: Ortega Prado, H. V., 2017).





Acercamientos fotográficos del mural de Ángel Pahuamba, cerca del puente que va al Barrio Cuarto. (Fotografías: Ortega Prado, H. V., 2017).



Perspectiva del mural de Ángel Pahuamba en el corredor peatonal antes de llegar al puente que atraviesa la barranca. (Fotografías: Ortega Prado, H. V., 2017).



Imágenes de referencia para que el lector identifique los trajes que utilizan quienes bailan la Danza de los Changos, en Cherán K'eri. (Fotografías: Morales, K., 2019 y Ortega Prado, H. V., 2019).



Luego de una tarde de ensayos para las fiestas del 6 de enero en la comunidad, José posa junto a uno de los murales realizados ese mismo año, en 2019. (Fotografía: Ortega Prado, H. V., 2017).

Las mismas preguntas fueron planteadas a quienes se dedican a actividades artísticas como ejercicio profesional de vida. El maestro Francisco Huaroco, Giovanni Fabián y Ariel Pañeda son también fundadores de ExJoven y también conformaron el Colectivo Cherani, una asociación de creación reciente de artistas cheranenses que ha llevado sus piezas a museos dentro y fuera de nuestro país. Podemos observar algunas distinciones importantes con relación a las percepciones anteriores, las de quienes no se dedican a las actividades artísticas como ocupación laboral. Al preguntar sobre el mural que mejor representa al movimiento, Francisco Huaroco contestó:

Son asuntos complejos. El Calvario es el centro, donde inició todo. Es un lugar que merece mucho respeto y responsabilidad. Es como un sitio sagrado. Sus muros invitan a intervenirlos porque es un lugar con mucha fuerza. Creo que se quedó a deber en los muros del Calvario. Falta algo que complete.

El templo del Calvario se encontraba con los muros intervenidos de la siguiente manera, al momento de realizar estas entrevistas:



Templo de El Calvario, en el Barrio Tercero. Del lado derecho de la imagen inician los murales que menciona el maestro Francisco Huaroco, continúan en la página siguiente.
(Fotografía: Ortega Prado, H. V., 2019).



Continuación de la intervención en muros del Templo de El Calvario. Autores: Giovanni Fabián, Ariel Pañeda, Alain Silva y Bethel Pañeda. (Fotografía: Ortega Prado, H. V., 2019).

Como ya se dijo, en Cherán las narrativas de los interlocutores expresan la producción y la recepción de los murales como una sola categoría analítica indivisible. Tal es el caso del siguiente comentario de Francisco Huaroco, cuando insistí en saber cuál era el mural que para él mejor representa al movimiento. El maestro narró su experiencia el 15 de abril de 2011, para explicar la pieza que comentó después:

Entre todo el desconcierto, [yo, Franciso Huaroco] iba de arriba para abajo en organización con la gente. Había mucho ruido y movilización. Al pasar por fuera de una casa, algo me hizo mirar hacia dentro y vi que varias mujeres estaban agrupadas con miedo, hincadas. Rezaban por lo que estaba sucediendo en el pueblo. Me impresionó el murmullo del rezo, los rostros de las mujeres y la confusión afuera.

Años después, en 2019 pintó el muro que aparece a la izquierda, para recordar la escena del día que inició el movimiento. Mencionó otro mural de su autoría (el de la derecha) y lo refirió como los murales del movimiento que vienen primero a su memoria:



“A tu pregunta de cuál viene primero a mi memoria, responderé con uno mío, que es entrañable porque es el rostro de mi hija y el de mi madre”, Francisco Huaroco, 2017.

(Fotografías: Ortega Prado, H.V., 2019 y 2017).

En el caso de Giovanni Fabián, el mural que llega primero a su memoria es el que se encontraba en la pared del Instituto Tecnológico Superior Purhépecha⁵⁷. Fue un muro institucional a cargo de Francisco Huaroco y le motivó e inspiró mucho a estudiar arte por su tamaño y la manera de hacerlo. En contraste, para Ariel Pañeda no hay un muro que exprese el movimiento:

No lo hay, es difícil porque tendría que ser muy objetivo y el arte siempre va a ser subjetivo. [...] Si está bien trabajado, nosotros como creadores lo que más nos llama al pasar y ver un muro, es si la persona o conjunto de personas que lo pintaron tuvieron de veras una libertad creativa. Puedes ver si uno está forzado y no lo logra porque no tiene soltura y a veces en dos, tres rayas o manchones ves una cuestión de expresión bien resuelta. [...] No existe un mural así porque cada uno de los que hay en la comunidad muestran la

⁵⁷ La fotografía de este mural no aparece puesto que fue borrado en algún momento y no logré localizar alguna foto para referir su contenido.

parcialidad o algún momento. Y como el movimiento no fue un día ni una sola situación sino muchas que vienen juntas, no se puede encontrar. [...] Hay varios muros que tienen que ver con las cuestiones del movimiento en sí y otros con los momentos de tensión que se han vivido hasta la fecha, pero todavía no hay uno que abarque un concepto como el otro.

Hasta este punto, parece que tanto las respuestas de Giovanni como las de Huaroco y Ariel, se mueven en el círculo de experiencias personales o del mundo de artistas al que pertenecen mientras que los comentarios de las personas que no se dedican a esta actividad, refieren elementos coincidentes de la experiencia del movimiento vivido como acontecimiento comunitario. Dentro del cuestionario que había preparado previamente me interesaba indagar respecto a los elementos o imágenes que las personas consideran que un mural debería llevar para que representara a su movimiento de autonomía. Pedí igualmente que opinaran sobre el lugar donde debería estar y encontré coincidencias y distinciones importantes.

A excepción de los tres autores mencionados en el párrafo anterior, las otras personas mencionaron elementos específicos que repitieron con bastante frecuencia: Geno Pedroza dijo sin dudar: “Una fogata, un fogón, una familia, un troje, el bosque, animales del bosque, nuestra bandera purhépecha. Yo lo pondría en la plaza, en el quiosco o donde todos pasamos al mercado o a la plaza pero que esté a la vista de todos, más accesible.” Don Trini Ramírez hizo hincapié en lo siguiente:

Que llevara la defensa del bosque, la memoria de lo que dijeron nuestros abuelitos, las personas mayores. Que el bosque no es de nosotros, nosotros somos parte del bosque. Lo más importante es recordar esas palabras, que son ciertas y afirmarlo. También llevaría árboles y por consiguiente, ojos de agua porque son vida. Que estuviera en la Casa Comunal, que las paredes estén llenas de esos murales para que nos sigan recordando que somos parte de ese gran conjunto.

Del mismo modo y desde Estados Unidos, Alejandro Pedroza enfatizó el vínculo de la comunidad con la naturaleza y con la seguridad ganada:

En el centro de Cherán debería haber algo que diga que valió la pena lo que pasamos para estar donde estamos: más seguros, que los cerros están bien, que valió la pena lo que hicimos. Ponerlo ahí en el centro porque es donde los visitantes van y que estuviera en una pared grande, principal, donde se hacen

los desfiles. Que la gente lo mirara, desde los más chicos para que preguntaran a los papás. Ahí para ir a tomarme un refresco y donde todo el mundo pase una vez a la semana mínimo. Que no hubiera excusa para no verlo.

Sin haberse escuchado entre ellos, Susan Rosas retoma el sentido de actualidad de Alejandro, y comenta: “Que llevara fiestas, celebraciones, plantaciones de árboles creciendo o gente alegre. Debería estar en uno de los muros a la entrada de Cherán para que la gente vea que se ha avanzado bien”. Llama la atención que, al responder sobre la ubicación del mural imaginario, la voluntad generalizada se expresa en términos de que fuera una creación para todos, para el disfrute de los integrantes de la comunidad pero también para los de fuera, como una forma de enviar mensajes al exterior: que hay alegría en los cheranenses, que consideran haber avanzado positivamente a partir del movimiento y que quieren decirlo. Javier Rafael es otro artista de la comunidad que no pertenece al grupo de ExJoven pero opina respecto del lugar donde habría que pintar:

Para mí sería muy necesario poner un mural en El Calvario. Ese lugar podría tomarse como un lugar sagrado porque gracias a que ahí inició esa lucha Cherán tomó otro camino distinto a lo que estábamos acostumbrados. Ahorita lo que hay en El Calvario son rostros y no son tan expresivos para mí: hay un señor, un niño, una niña, una señora. Les hace falta mucho, como que veo que pintaron por pintar, sin ninguna narrativa visual. En cuanto a los elementos yo creo que sí es necesario que se hagan murales que hablen de la comunidad, que narren los hechos ocurridos, que haya mención de las personas que murieron luchando. Y sobre todo por otro hecho muy emblemático que fue que los hombres se refugiaron detrás de las mujeres y hace falta la presencia femenina, que dentro de los murales se hable de ellas y tengan poder.

Ante la misma pregunta, Salvador Xarícata dirige su respuesta a cuestionar las motivaciones de la actividad en los últimos años. Dado que él es artista y ha observado el proceso desde el inicio, reflexiona al respecto:

No hay una receta de elementos y no es necesario hacerla. Mejor pensar en el porqué: antes había una propuesta más interesante de mural: socializar, integrar a jóvenes marginados, contar y discutir temas. Para que un mural sea fuerte o en relación con el movimiento debe preguntarse qué se hace, quién y por qué lo hace. Es necesario tener una postura más crítica, no es necesario

pintar muchos murales, sino pensar para qué los estamos haciendo. Necesitamos ver a los murales como un espacio político en que la comunidad pueda trabajar.

Giovanni Fabián tiene una perspectiva distinta:

Para que realmente una imagen trascienda tiene que haber conexión con una idea y siento que algo abstracto o efímero puede dar a entender de la misma manera la idea del movimiento que algo figurativo. Eso es lo que ha hecho diferente el arte de Cherán al de otros lados: que no ha caído en una idea política de hacer arte, sino totalmente abierto [...] porque si no, habría caído en una moda o un estilo y todos estaríamos haciendo lo mismo. Ése no es el plan sino entendernos, reconocernos y estar en una constante evolución. [...] A las personas externas que han venido [generalmente invitados por integrantes del actual ExJoven o Colectivo Cherani] siempre se les ha dicho que no específicamente porque vengan a Cherán pinten algo de Cherán. Sino que pinten lo que ellos hacen, lo que ellos quieren y eso contribuye a que la comunidad no solo esté viendo lo local. Creo que se crea un pensamiento más abierto para entender el arte. Respecto al lugar, fíjate que al principio pedíamos hacerlos cerca del centro para que todo el mundo los viera. Pero hace tres años nos dimos cuenta que eso es un error y que ya ni había tantos muros para intervenir. Ahora pasa algo distinto: la misma gente empezó a proporcionarnos sus casas y por eso en 2019 salimos hacia el Barrio Cuarto o Tercero. En cuanto a los contenidos es algo incierto, efímero: pueden poner algo muy fuerte para la comunidad y al día siguiente te lo borran, puedes estar un día y al día siguiente ya no. Intentamos moderar los espacios y conocer a los artistas de fuera, con la idea de que los murales duren lo más que tengan que durar para que en vez de disminuir, crezca porque Cherán en la actualidad es conocido como un pueblo donde hay murales y muchos. Se han hecho otras cosas también, pero el mural ha agarrado protagonismo para hablar del movimiento en Cherán. En total, de 2010 a la fecha, habrá habido entre 90 y 110 murales entre los que hay ahorita y los que han borrado.

Por su parte, el maestro Francisco Huaroco expresó: “Para los elementos, necesitaría pensar. Respecto al lugar: difícilmente podría decir un lugar específico aparte de El Calvario”. Otra pregunta que arrojó perspectivas encontradas fue al cuestionar sobre las razones por las que algunos murales son borrados y otros permanecen. Aquí la opinión de Rocelia:

Se quedan porque sí nos gustan o representan lo que es la comunidad, o porque los artistas no han decidido borrarlo. Eso pasa actualmente, quienes se dan ese renombre dicen lo que no es arte o no es algo bien, como el que borraron de la plaza, uno de un niño con llamas. Eso fue poco profesional de

su parte y mucha gente se molestó de que lo quitaran y pusieran otras cosas totalmente fuera de la comunidad, mejor que se queden como muros de pintura normal.

Geno Pedroza tiene su punto de vista también:

Siento que los chavos que lo hacen ahorita no hacen conciencia... como que quieren hacer una colección nada más: quitan uno y ponen otro. No le dan ese análisis, no le dan la seriedad. Que pregunten a ver porqué, o que analicen el que vamos a poner. No lo analizan bien. Me pasó con uno que me gustaba, decía mucho la niña que estaba en la escuela en la plaza [Ojos de fuego]. No me gustó cuando fui y ya no lo miré. Estaba hermoso y grande y ése ya no está. Estuvo buen tiempo. Hay un colectivo ahora que trae personas a pintar y hay un desacuerdo, descontento. Hay quien defendía que el de la niña se quedara, al final se quitó y hubo discusión por eso.

Una experiencia específica nos ayuda a comprender mejor la forma en que la recepción de murales se cuestiona en Cherán: En el Barrio Cuarto, en alguna edición de ExJoven se invitó a pintar a un reconocido artista, Miguel Rincón Pasaye. El estilo del trabajo que realizó⁵⁸ en un muro de la clínica del IMSS ocasionó comentarios como el de Daniela, quien vive en ese barrio:

Por ahí está muy oscuro y pasa poca gente. El mural era más oscuro todavía, como con arte abstracto. A mi mamá le daba miedo ese cuadro porque tenía rostros deformes. Llegué a escuchar que otras señoras y señores decían: “Eso qué”. Después vi que lo cambiaron por la imagen de una señora con su trenza larga. Ese sí me representa porque se ve como una señora de Cherán y podría ser cualquiera de las que viven aquí. El anterior era de un artista reconocido pero no en Cherán y se hizo consenso en la fogata [para quitarlo] porque a la gente no le gustaba, ese fue el entendido en la comunidad.

Desde que quedó terminado el nuevo mural, fue vandalizado con una raya de aerosol, de lado a lado⁵⁹. Algunas personas que conocen el caso de cerca atribuyen ese actuar a los actuales miembros de ExJoven. Angélica también es vecina del Barrio Cuarto y recuerda así:

⁵⁸ La fotografía de esta pieza no aparece puesto que fue borrado y no logré localizar alguna foto para referir su contenido.

⁵⁹ La fotografía de este mural no aparece puesto que tuve conocimiento de él durante la pandemia y no he ido a la comunidad a buscar registrarlo fotográficamente.

Frente a mi casa, en la clínica del IMSS vinieron unos que no sé de dónde eran. Pintaron pero a los vecinos no les gustó: no tenía mensaje, les daban miedo los monos que habían pintado, eran como niños diabólicos. Los vecinos pidieron que se quitara ese mural y mejor que se pintara de blanco. Luego vinieron los de Colombia [Mauricio Poveda y Dexpierte Colectivo] y decidieron poner una fogata, una cazuela, los pies de una señora y las barbas de su rebozo. También se ven sus trenzas y los cerros de Cherán. Además, dice “Fogata 23 Activa” y simplemente se quitó y se puso otro con el consentimiento de los vecinos. El Concejo de Jóvenes puso la pintura cuando fuimos a solicitar quitarlo.

Salvador Xarícata también identifica otro trabajo que generó reacciones similares y por ser autor de murales y artista de la Universidad de Guanajuato, expresa claramente: “En la primaria Casimiro Leco, Pablo Querea⁶⁰ pintó dos rostros que parecían cadáveres y esos no gustaban, estaban ahí más a huevo que una propuesta. Eso sucede cuando llego, pinto lo que yo quiera y me voy. Y no hay ese diálogo que había al principio. Hay que hacerse más responsable de las imágenes”. La conclusión de Yunuén Torres, quien se mantiene cerca del proceso desde el inicio y continúa dándole seguimiento, concluye:

Ese tema ha generado todo un conflicto muy visible, pero como nosotros no somos artistas o demás, somos considerados como quien no puede opinar aunque claro que hay tema desde la comunidad [...] Por ejemplo, en la clínica del Barrio Cuarto la comunidad habló y estaba pidiendo hasta con un escrito que la cosa ahí tenía que cambiar. Que [quitar ciertos murales] no podía ser nada más un capricho que alguien decidió que eso no era lo visiblemente perfecto para que estuviera dentro de la comunidad [...] yo sé que no estamos preparados como para una apreciación de ese tipo de arte que vienen a imponer, porque se ha caído en esa dinámica de imponer. Quizá desde una buena intención pero que realmente no nos aporta a nosotros como habitantes de la comunidad porque no le encontramos un sentido o que refleje lo que queremos que se cuente a través de los muros. Entonces por eso ha habido esos últimos choques: porque la gente que está inmersa en ese tema considera arte lo que tal vez la comunidad no lo considera.

De nueva cuenta como en las respuestas anteriores, las opiniones contrastan entre las personas que no se consideran artistas y los tres autores de ExJoven. Estos

⁶⁰ Quien en ese momento se desempeñaba también como técnico académico en la licenciatura en Arte y Diseño de la UNAM, ENES Unidad Morelia.

últimos omiten las discrepancias que expresa el primer grupo. Por supuesto, metodológicamente se cuidó plantear la pregunta de la misma manera a todos los entrevistados: en su opinión, ¿por qué algunos murales permanecen y otros han sido borrados? Giovanni respondió:

El motivo más gacho es porque alguien considera que es malo. El chango, el diablo o máscaras de diablo en la comunidad hacen referencia al mal. La gente mayor que así los interpreta y entonces no duran mucho. A un amigo, Pablo Querea, le han borrado dos que no le gustan al pueblo por ignorancia a su tratamiento estético. El director de la escuela Casimiro Leco borró 15 murales y dejó los que a él le gustaban, en base a sus gustos y por proyectos de remodelación o construcción.

El maestro Francisco Huaroco contestó en la misma sintonía de Giovanni: “En la escuela Casimiro Leco cambian constantemente de directores y hay mucho desconocimiento del arte. Por ejemplo, a Pablo Querea lo han censurado porque pinta temas fuertes como la muerte y le han borrado muros. A mí como artista, visualmente me gusta pero a la gente no. A veces pintar diablos se relaciona con brujería o esas cosas. Son cosas que pasan”. Y Ariel Pañeda lo expresa así: “No hay conocimiento ni valoración del trabajo. Hay muros borrados por el propietario porque no les gustaban. El del Fuego la Palabra fue borrado de manera fortuita, fue suerte”. Sin embargo, los diablos o *changos* pintados por Ángel Pahuamba en uno de los muros cercanos al puente no se perciben negativamente entre los cheranenses. Eso muestra que no son las figuras en sí mismas las que son aceptadas o no, sino la forma de llevar a cabo el proceso de intervenir gráficamente algún espacio público de la comunidad de Cherán.

Posteriormente y ante la pregunta: ¿te gustaría que se volviera a poner algún mural de los que se han borrado? Ocho personas dijeron que sí y mencionaron El de la mirada con paliacate. Cinco eligieron El del fuego la palabra:

Ése está en mi mente siempre también. [...] Ésos dos tienen que volverlos a poner. [...] Los murales del 2012 transmitían la fuerza, las ganas, te daban ese empujón. Transmitían mucho y estaban distribuidos en los cuatro barrios. Por donde ibas te gustaba verlos, te entretenías, te parabas. Hoy en día me gustaría retomar éstos.

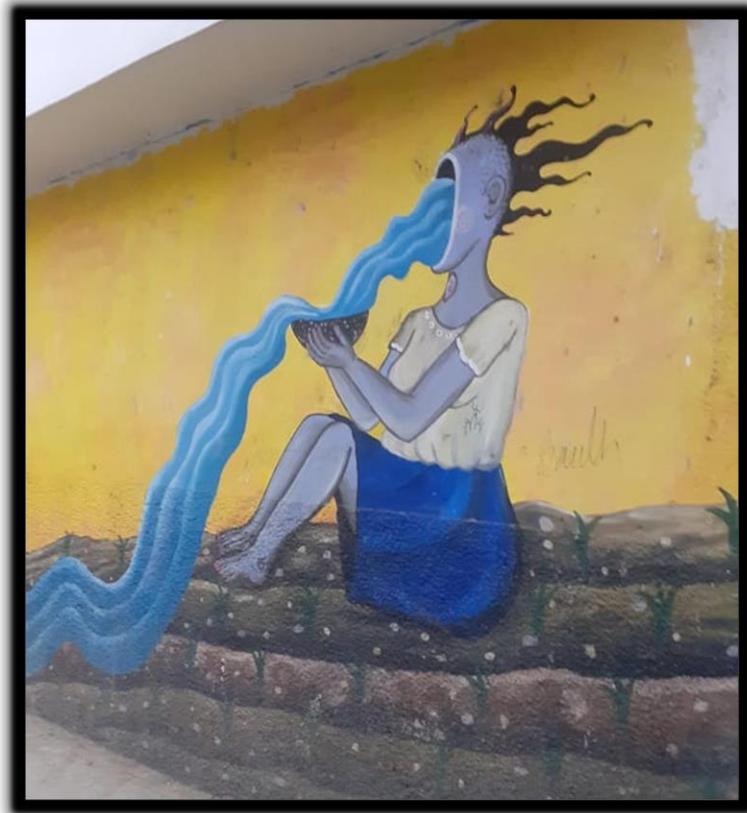
También cuestioné a los entrevistados si borrarían alguno. Don Trini Ramírez expresó: “Quitar sí: que se sujetaran más a nuestra identidad, idiosincrasia; al punto de vista, al concepto de vida de persona. Quitaría el de la calle Naciones Unidas, a dos cuadras de la iglesia rumbo a la Carretera a Zamora. Como que no le veo claridad en cuanto qué es lo que deseaban poner. Fueron muchos así.” Chabe contestó lo siguiente: “Borraría los de la secundaria porque están hechos como con otro lenguaje que al menos yo no le entiendo”. Y en el caso de Geno Pedroza, ella quitaría

los del centro, no me gustan francamente [los actuales]. No entiendo, antes me emocionaba hasta se te hacía la piel chinita. No los puedo descifrar y no los entiendo. No entiendo ese arte, no me puede gustar. Los de ahora porque se ha perdido el significado. Hay unos que sí tienen poquito de lo de antes pero es difícil descifrar, entender. Me cuesta mucho trabajo.

Entre quienes me contestaban que sí borrarían murales, fui pidiéndoles que me enviaran fotos de cuáles elegirían para borrar, debido a que no todos los ubicaba yo y por las condiciones sanitarias no podría desplazarme a registrarlos personalmente. Fue un ejercicio resultó sumamente enriquecedor y abrió una veta que me gustaría retomar con profundidad en la investigación de doctorado: a Yunuén se le ocurrió salir a pasear con dos amigas, recorrer la comunidad e ir platicando entre ellas para comentar lo que sentían con cada mural de los que iban viendo, decidir juntas cuáles borrarían y fotografiarlos para mandármelos pues expresó que para esta pregunta no quería emitir una opinión únicamente personal. Fue una actividad que sugirió espontáneamente y de acuerdo a los audios enviados por Whatsapp, la plática itinerante de las tres amigas se nutrió con comentarios de señoras que encontraron en el camino, quienes al escucharlas hablar, aportaron también sus opiniones en el momento. Este ejercicio tiene las condiciones para abordarse como metodología colaborativa y a continuación muestro solo un ejemplo de lo que puede llegar a ampliarse en un futuro:

Otro que nos impactó fue uno que no tiene rostro: el tema del agua acá, cuando sueñas agua o está cerca significa problemas o chismes. Llegamos al Barrio Cuarto y vimos la silueta de una mujer sin rostro y pasando sobre su boca agua. A nosotros según la ideología y la percepción de esta referencia

del agua volvemos a decir ¿por qué le jodes de esa manera la idea de ser mujer? Significa estar en el chisme. No sé si los artistas saben, pero nos joden ese tipo de cosas. Más que ayudarnos algo positivo vuelcan a que las creencias vuelvan a denigrar a la mujer. ¿Neta el papel de la mujer tiene que ser siempre tan violentado hasta en los muros? Y para nosotros fue algo muy fuerte, sí te confieso. Y uno de esos es creación de Betel⁶¹ y dices güey, cuando [ella] debería apoyar a ser mujer, lo que pintas a mí me molesta y me indica que las cosas siguen no estando bien ni con nosotras mismas.



Mural en el Barrio Cuarto. Autora: Betel Cucué.
Fotografía y comentarios: (Yunuén, Rocelia, Daniela, 2021).

El ejercicio debió interrumpirse puesto que, aunque los demás entrevistados estaban en disposición de enviar las fotografías y los comentarios de los murales que querían borrar, los contagios subieron notoriamente en la comunidad y por supuesto fue mejor evitar que salieran de sus casas. En total cinco personas dijeron que no borrarían murales: Huaroco, Giovanni, Ariel, Susan, Susanita y Salvador Xarícata. A

⁶¹ Betel Cucué, la única mujer autora, integrante de ExJoven y Cherani en ese momento, 2021. Hija de Ariel Pañeda.

tres interlocutores no se les pudo realizar la pregunta debido a que tuvieron que cortar la entrevista o refirieron no saber.

Por otro lado, se cuestionó a las personas para saber si consideraban que existieran murales en la comunidad que expresaran la situación del movimiento al momento de la entrevista: siete personas dijeron que no, y entre las que sí, no hubo consenso por algún mural en específico, todas fueron opiniones diversas.

Como vemos, el contraste de opiniones respecto a los contenidos y la forma de realizar murales se ha manifestado de diferentes maneras en la comunidad.

Capítulo 5. El análisis y las conclusiones

“La gran tragedia del mundo es que no cultiva la memoria y por tanto olvida a los maestros”

Martin Heidegger

Ante las preguntas de investigación planteadas para esta tesis y al aplicar las categorías analíticas de materialidad, producción y recepción de los medios de memoria (Erll, 2008), la información obtenida en campo permitió dar cuenta de los siguientes análisis y conclusiones.

Cherán K’eri: el movimiento autonómico y los murales surgidos en la comunidad

Los murales creados en la comunidad purhépecha de Cherán K’eri están vinculados indisolublemente al proceso político que vive la comunidad desde 2011 y son un espacio donde se manifiestan sus momentos, tensiones y la disputa de las narrativas de las memorias respecto al movimiento autonómico. La creación de murales en la comunidad, objeto de estudio de esta investigación, sólo se explica a través de la movilización sociopolítica cheranense, pues surgió a partir de ese proceso. Es relevante mencionar que esta práctica se observa de manera sobresaliente en Cherán a diferencia de otros pueblos purhépechas que también han iniciado procesos de autonomía similares a partir del de esta comunidad.

En cuanto a la producción de los murales

Se identificaron cuatro temporalidades de producción con actores e intencionalidades de creación distintas. Estas etapas no pueden ser fechadas debido a que no se encuentran determinadas cronológicamente, sino que incluso, se yuxtaponen temporalmente entre sí. Para su categorización se consideraron los indicadores y características que se abstraen de la siguiente manera:

- Primera etapa. Corresponde a las primeras semanas y meses del movimiento en que los integrantes de la comunidad se encargaron de elaborar cartulinas, mantas, pintas y dibujos para manifestar el hartazgo de los habitantes ante el saqueo del bosque y evidenciar la corrupción del gobierno en sus tres niveles administrativos.
- Segunda etapa. Una vez que se dio a conocer la situación al exterior, colectivos artísticos se acercaron a Cherán para, junto con personas de la comunidad, intervenir muros del espacio público con imágenes que buscaban generar conciencia y fortalecimiento de las causas del movimiento. En comunicación con autoridades del Primer Concejo Mayor de Gobierno Comunal, se impartieron talleres a niños, jóvenes y mujeres cheranenses con quienes colaborativamente pintaron algunos de los murales que se volvieron emblemáticos: sus habitantes los recuerdan y utilizan todavía hoy, aunque algunos de ellos hayan sido borrados.
- Tercera etapa. Durante el Segundo Concejo de Gobierno Comunal y con la experiencia previa de murales colectivos, se creó el Primer Concejo de Jóvenes. Sus fundadores organizaron, entre otras actividades, los primeros dos eventos de producción de murales llamados ExJoven, cuya intención era promover a jóvenes cheranenses para realizar actividades culturales quienes, incluso sin conocimientos artísticos pudieran expresar mensajes en las paredes de su comunidad. Se mantenía el acompañamiento de colectivos externos y con ello, también se buscaba reemplazar la práctica extendida del grafiti, por considerar que esos trazos o rayones ensuciaban las paredes. Al mismo tiempo, otro objetivo fundamental fue abrir espacios de diálogo con los adultos para que las propuestas y necesidades de la juventud se visibilizaran

e integraran al nuevo sistema de gobierno. A las piezas de la etapa anterior se sumaron imágenes y mensajes políticos de resistencia, cuidado al bosque y el triunfo de los Usos y Costumbres en lugar del antiguo régimen partidista. Sin necesidad de técnicas elaboradas, el propósito de esta etapa se centró en la expresión de mensajes afines al momento sociopolítico que la comunidad se encontraba construyendo.

- Cuarta etapa. Tras discrepancias estructurales respecto a los objetivos de la producción de murales, al interior del Concejo de Jóvenes se generó un rompimiento definitivo entre sus integrantes. La organización de ExJoven pasó a cargo de un grupo de autores consolidados y estudiantes de arte cheranenses -hoy egresados- quienes han profesionalizado la práctica de intervenir en los muros de la comunidad. Al distanciarse de la estructura comunal durante las ediciones realizadas en 2017, 2018, 2019 y 2020, los autores que intervinieron el espacio público fueron en mayoría invitados externos a la comunidad (estudiantes y profesores de arte) con quienes proliferó la producción de piezas al tiempo que se han diversificado los contenidos y, en consecuencia, los mensajes que comunican. Esta práctica mostró que las diferentes formas de recordar cambian con el tiempo dependiendo los objetivos e intencionalidades de quienes las elaboran.

En cuanto a la recepción de los murales entre las personas

Se identificaron dos tipos de murales distintos, con las siguientes características:

- Murales con los que se identifican los cheranenses: están ligados al movimiento y son bien recibidos entre los habitantes de la comunidad porque reivindican elementos populares y del recuerdo de la comunidad. Los contenidos expresan *lo nuestro*. Se privilegia el mensaje a través de imágenes identificables para su decodificación.
- Murales con los que no se identifican los cheranenses: puesto que se perciben desligados del movimiento y carecen de recepción positiva entre los habitantes de la comunidad. En ellos se privilegia la sofisticación artística y se

obstaculiza la comprensión de los contenidos porque las personas los interpretan como *ajenos a lo nuestro*. En estos murales, la técnica y profesionalización artística utilizada dificulta la decodificación de los elementos e imágenes para la transmisión del mensaje.

En Cherán, lo que se expresa como *bonito* está ligado a la tradición, a los elementos culturales y a lo político. Estos elementos constituyen indicadores del gusto y goce estético entre sus habitantes. Si bien no se considera impedimento la variedad de estilos estéticos, los datos arrojan la distinción: existe la necesidad de representar esos conceptos precisos y diferenciados para la mejor comprensión del fenómeno.

Distinciones analíticas específicas que se ejercen en Cherán

En la comunidad, los datos permitieron identificar que las prácticas de lo cultural/social y lo ambiental/político se encuentran entremezcladas entre sí y no es posible categorizarlas por separado. Este rasgo, aunado a la condición urbano-rural-indígena de la localidad, evidencia distinciones importantes que los conceptos provenientes de la historia del arte⁶² no alcanzan para abarcar el fenómeno observado respecto a los murales creados en Cherán. A partir de ello, se identificó la necesidad de producir clasificaciones específicas para nombrar las distinciones mencionadas por los cheranenses. Si bien esta incipiente dicotomía tiene limitaciones y está en construcción, sirve como un aporte inicial al análisis que podrá profundizarse en futuras investigaciones. Al realizar la exploración con miembros específicos de la comunidad, se proponen las siguientes distinciones que funcionan en Cherán:

- *Nuestros murales*. También nombrados en la comunidad como “los murales del sentir de la comunidad, murales de memoria, murales de conciencia,

⁶² Para referir los usos de conceptos como el *grafiti*, *tag*, *posgrafiti*, *street art*, *esténcil*, *contrapublicidad*, *arte urbano*, *arte callejero*, *artivismo*, *muralismo urbano* y *muralismo mexicano*, revisados en esta investigación, el lector podrá regresar al segundo capítulo que contiene el marco teórico de este trabajo.

murales para todos, murales de la gente, murales del movimiento, murales con mensaje, murales de lo nuestro, los bonitos”.

- *Los otros murales*. Los que describen como “los de ahora, los murales de los artistas, murales sin mística o los que no tienen cosmovisión, los que no entiendo, a los que les faltó diálogo con la gente, los que no puedo leer, los que necesitan explicación, los otros murales”.

Con la intención de conceptualizar y llevar estas distinciones más lejos, indagué sobre la lengua originaria de la región. Si bien en Cherán el purhépecha no se habla con regularidad entre sus habitantes, me interesaba explorar sobre algún concepto en esta lengua originaria que permitiera categorizar las dos clasificaciones de murales que identifiqué con esta investigación. Tal es el caso de ciertas expresiones que no se olvidan: *turish*⁶³ es un término empleado cotidianamente cuando hay la necesidad de referirse “a los que son de fuera, a los que no son de aquí, a los extraños”. Con variedad de matices⁶⁴, *turish* es un concepto purhépecha recurrente que sirve en la comunidad para distinguir al foráneo de los de Cherán⁶⁵. *Los turish* son *otros*, diferentes a lo que se expresa en el concepto *nosotros*. Bien podría haberme remitido a los estudios formales o académicos sobre esta lengua, pero sin demeritar el trabajo de los numerosos estudiosos y hablantes de otras regiones purhépechas, elegí situar la investigación a partir de la forma como se utilizan los conceptos en Cherán, más allá de los indicadores gramaticales que puedan aportar las numerosas variantes o usos lingüísticos en entornos y comunidades distintas. Entre interlocutores clave exploré sobre alguna palabra purhépecha que se use en

⁶³ O *turhisi*

⁶⁴ Algunas de las connotaciones que tiene el concepto purhépecha *turish* es la forma despectiva con la que se refiere “al que viene de afuera a mandar, a ordenar o imponer”. También se usa para nombrar al mestizo que no es bien recibido por mostrar actitudes de superioridad. En otras comunidades purhépechas se utilizan variables como *turishi* o *utush*, ambas con significado equivalente. (Comunicación personal con Don Trini y Yunuén Torres el 26 de mayo de 2021).

⁶⁵ Se puede usar la construcción gramatical “*Ji Cherán anapueska*” que equivale a decir “yo soy de la comunidad de Cherán”, pero cambiando el nombre de la localidad aplica también a cualquier otro sitio. Ej. *Ji Nahuatzen anapueska*. Importa también destacar el uso del término ‘cherán’ (con minúscula) como gentilicio: “Ésos que van ahí son cheranes” o “yo soy cherán” para referirse a comuneros locales, no *turish*. (Comunicación personal con Israel Pedroza (septiembre, 2014), Don Trini Ramírez, Chabe Pedroza y Yunuén Torres el 26 de mayo de 2021).

la comunidad para referirse a las personas nacidas en Cherán, que funcione por oposición al concepto de *turish*. Los entrevistados explicaron que no es cotidiano usar algún término con ese significado por lo que opté por mantener las dos clasificaciones de *Los otros murales* y *Nuestros murales* incluso aunque haya habido autorías de extranjeros (personas *turish*), pero se consideran *nuestros murales* a los creados con la colaboración de los cheranenses: a partir de su sentir y su pensar. Éstos reflejan su realidad y permiten la identificación cheranense-mural. Esta distinción lingüística es interesante y constituye otra de las vetas que podré explorar en investigaciones futuras pues requiere tiempo y profundidad distinta del que tenía para cerrar el contenido de mi trabajo de maestría.

Los murales de la memoria del movimiento autonómico de Cherán

Sin duda, desde el inicio esta movilización ha tenido la finalidad y las consecuencias del mejoramiento de diversas condiciones de vida de la mayoría de los cheranenses. En este apartado se dará cuenta de las complejidades que encontré indagando en la creación de murales en Cherán justo para comprender con mayor profundidad los aspectos que intervienen en este entramado y aportar contenido de utilidad a las personas que construyen el movimiento cheranense.

Los primeros diez años del movimiento autonómico, la diversidad de sus miembros, las experiencias vividas y los recuerdos de las y los cheranenses entrevistados permiten identificar la variedad de manifestaciones de sus memorias respecto al discurso del movimiento político. Por un lado, se observó la intención *canonizar la memoria* (Assmann, 2008) con la realización por encargo del primer mural conmemorativo plasmado en un entorno público y simbólico como la Sala de Juntas de la Casa Comunal, con motivo del primer aniversario del movimiento. Esa intención oficial de dejar registro, generar identidad en la comunidad y preservar culturalmente los motivos que rodearon al movimiento, generó una representación simbólica con imágenes específicas a la que se adhieren los recuerdos de muchos cheranenses (*memoria cultural*). En este periodo el discurso respecto al movimiento ha sido tomado por diferentes voces que lo utilizan para legitimar o deslegitimizar

prácticas diferentes. Es entonces que podemos hablar de una *memoria comunicativa* (Assmann, 1995) pues existen grupos que disputan la memoria del movimiento de acuerdo a las experiencias individuales que no siempre coinciden con la visión comunitaria o la oficial del inicio. Los murales nos permiten ver que, de forma espontánea, cada grupo identifica aspectos específicos y desarrolla discursos variados donde expresa y/o interpreta subjetivamente su mirada de lo que es o *debería ser* el movimiento, generando tensiones frente a otras visiones que se contraponen.

En cuanto al proceso que indagué, se identificó que en Cherán se ponen en marcha saberes y prácticas que posibilitan a los y las comuneras reflexionar y cuestionar más allá de las imágenes: los contenidos, contextos de producción y el uso del espacio público se discuten políticamente y con ello se construyen memorias respecto al movimiento autonómico. Sin pocos retos, la construcción de autonomía continúa viva y las tensiones respecto a los murales ejemplifican uno más de los desafíos que, en palabras de la comunera Yunuén Torres, “se tienen que seguir hablando en la comunidad” o, como dijo nana Adelaida en el ritual del aniversario número once del movimiento: “escucharnos para comprendernos”. Es el diálogo uno de los caminos que los cheranenses refieren útil para superar las discrepancias.

En contraste, se encontró que en ambas clasificaciones (*nuestros murales* y *los otros murales*) parece haber coincidencia en el discurso de unidad *pro autonomía* y se manifiestan a favor del gobierno por Usos y Costumbres. Sin embargo, los datos permitieron identificar que en la práctica no todas las expresiones son percibidas así por los miembros de la comunidad. En las entrevistas encontramos que aquellos que colaboran en la producción de *los otros murales*:

1. Expresan claramente la intención de diversificar los contenidos, superar los mensajes politizados de las demandas del movimiento y solicitan a los invitados foráneos para que pinten sobre temas que no necesariamente tengan que ver con Cherán.
2. Explican la intención de llevar su arte a la calle como una forma de aportación a la comunidad para acercarlo a la gente y exhibirlo fuera de los museos, pero las y los comuneros no han sido cuestionados para saber si lo perciben de

esa manera. Por el contrario, se sienten omitidos por esos autores y la dinámica termina viviéndose por la mayoría como imposición.

3. Buscan eliminar el aspecto elitista de concentración de piezas en los recintos de museos para ampliar la percepción del arte en los cheranenses de a pie, pero presentan piezas y rituales con el tema del movimiento y la comunidad a salas de exhibiciones y galerías auspiciadas por instituciones gubernamentales o empresariales⁶⁶ que causan cuestionamientos profundos entre las y los entrevistados.
4. Califican como desconocimiento o ignorancia los murales que no gustan entre las personas de la comunidad, por opinar que esa parte de la población carece de preparación suficiente para valorar piezas de arte.

Se enlistan ahora algunos factores que se perciben como imposición:

- a. La carencia de diálogo, escucha e integración de los puntos de vista de los receptores que conviven con las piezas cotidianamente en el espacio público.
- b. La utilización de códigos visuales ajenos a los que conocen, comprenden, comparten y gustan entre la mayoría de cheranenses.
- c. La preferencia de invitar a pintar a autores foráneos y profesionalizados en oposición a la participación de habitantes locales que en algún momento se encontraban motivados para intervenir, aprender y expresar ideas en muros de su comunidad.
- d. El apoderamiento de la práctica de validar, borrar o asignar muros.
- e. Las faltas de consenso respecto a los temas representados, contenidos y mensajes públicos expuestos en lugares concurridos y específicos de intervención.
- f. Los procesos de mercantilización o folklorización de la producción de murales que utilizan el acontecimiento comunitario del movimiento y el uso de espacios públicos para favorecer individualidades específicas.

⁶⁶ Como Femsá (cuyas filiales son Coca Cola y Oxxo) en 2020, año en que por la pandemia no se realizaron murales en Cherán pero sí se mantuvo activa la participación de los artistas en ciudades del interior del país.

g. La proliferación en cantidad de piezas por encima de la significación de sus contenidos para los habitantes de la comunidad.

Esta investigación plantea la posibilidad de generar una reflexión crítica para que la práctica coincida con el discurso, pues de mantener la producción de este tipo de murales, tal y como se llevó a cabo en los eventos ExJoven de 2017, 2018, 2019 y 2020, plantea el riesgo de convertirse en un asunto que pueda llegar a interpretarse como apropiación cultural.

Para la mayoría de los entrevistados, las paredes en Cherán son espacios donde la comunidad puede recordar, conmemorar y mantener el vínculo con experiencias comunitarias, no las meramente individuales. Los muros son valorados en tanto que son territorio comunal, por ello remiten al movimiento e importa lo que hay en ellos: se cuidan las piezas que favorecen esos vínculos o se rechazan cuando van en contra. Están enlazados a recuerdos y emociones individuales en tanto formen parte de las experiencias comunitarias, sobre todo los murales que se encuentran en el centro del pueblo, justamente por estar “al paso de todos”. Estas razones permiten entender por qué algunos murales borrados se extrañan y se reutilizan en el presente, incluso aunque ya no existan físicamente en el espacio público.

El aporte de esta investigación en un contexto más amplio

Si bien esta tesis responde a las características de una investigación situada, algunos de los hallazgos que corresponden a una comunidad en nivel micro pueden escalarse para obtener conclusiones que pueden aplicar también a nivel macro. En un nivel más general, los murales de Cherán empujan a reflexionar acerca de:

- Cómo es que para cada grupo social se sigue recordando, quizá con más intensidad, un mural que fue borrado. Condición que sucede con un lugar, un objeto o incluso personas que se vuelven memorables cuando ya no están.
- La relación vida-muerte: cómo es que el mural sigue vivo, pese a haber muerto al ser borrado. El mural como “memoria viviente” en la práctica de recordar un

suceso del pasado no necesariamente requiere un soporte material (lugar u objeto). La ausencia activa también la memoria. Es lo que nos enseñan los murales de Cherán.

- La memoria no es una cosa, un registro o archivo homogéneo e inalterable, sino que cambia con el tiempo y en función de las relaciones entre los diferentes grupos o sectores sociales: en la memoria, el acto de recordar es relacional. La relación de la gente con los murales, la relación de los grupos sociales que entran en tensión, la relación entre las personas -que son cambiantes-, influyen la memoria. La forma de recordar cambia.
- La disputa por la construcción de la memoria sobre el movimiento se expresa de acuerdo a las fuerzas que tratan de fijar el significado de los murales y por tanto, del movimiento mismo: lo que se debe recordar de él y lo que se deja de lado para cada grupo social.

Podemos ver que los mensajes visuales impactan de formas distintas a quienes van dirigidos e incluso, a quienes no. Esa información siempre surge de intenciones y motivaciones dependiendo de quien emita, construya o estructure los contenidos que va a volver públicos. Son contextuales y sirven para legitimar o deslegitimar acciones concretas del presente, pasado o futuro.

Dentro de una comunidad en proceso de construcción de autonomía, se vuelve imperativo considerar las voces coincidentes y las disonantes desde el inicio del proyecto creativo, pues intervenir paredes en la calle implica responsabilidad no sólo artística, sino comunitaria, política y cultural. Si se prescinde de ello, se corre el riesgo de que los mensajes no se comprendan y las piezas terminen desechadas, borradas o rechazadas.

Para las Epistemologías del Sur, esta característica es cuantimás importante pues enfatiza la valoración de conocimientos y criterios de validez de actores que son omitidas o irrelevantes desde el ejercicio del poder hegemónico en prácticas locales o globales: lo que Boaventura de Souza Santos nombra como el Sur imperial (2009), el Sur dentro del Sur Global.

Mi formación como diseñadora gráfica me permite reflexionar en paralelo: ver que las ideas descritas en este apartado aplican ineludiblemente en la mercadotecnia, la publicidad, la comunicación masiva y por supuesto en la disciplina en la que me profesionalicé, el diseño gráfico. Todas ellas son áreas que conocí durante mis estudios académicos y el ejercicio profesional de los primeros años como egresada. En esos entornos han resultado fundamentales los estudios de mercado que detectan susceptibilidades del público a quien se dirigirán mensajes emitidos generalmente por marcas, empresas o instituciones cuyos objetivos son monetarizar ideas, perfiles de personas o productos sin considerar éticamente las implicaciones de hacerlo. Por tanto, me encontraba claramente distanciada de esa utilidad mercantilizadora de mi profesión, incluso arrepentida de haber estudiado esa licenciatura y el posgrado en comunicación, que abandoné en segundo semestre por tener esa orientación. En ese sentido, el proceso de realizar esta tesis me permitió reconciliarme con una parte marginal pero también existente que cabe en este campo profesional: encontrar la posibilidad de transformar estas prácticas al visibilizar y respetar al público a quien se dirigen los esfuerzos comunicativos justamente porque pueden derivar en relaciones menos capitalistas, colonizadoras o patriarcales y más horizontales. Diseñadores, mercadólogos, publicistas, comunicólogos o artistas podemos asumirnos más responsables ante el privilegio de tener acceso a los medios públicos de comunicación -ya sean gráficos o verbales- y con ello considerar el impacto social que generamos en la sociedad a la que pertenecemos, al dirigir nuestros esfuerzos de comunicación.

Este proceso observado en Cherán invita a salir de la individualidad para considerar la pertinencia de apostar también por los beneficios en comunidad.

Fuentes de información y bibliografía

- Abarca Sanchís, F. J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. España.
- Agencia Quadratín. (2015). *Llenan diversos artistas paredes de Cherán con murales y grafitis*. <https://www.quadratín.com.mx/municipios/regiones/Llenan-diversos-artistas-paredesCheran-murales-grafitis/>
- Almorín, T. (2000). ¿Qué es hermenéutica? Una aproximación. *Hermenéutica y filosofía, Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. 20(49). Universidad Autónoma Metropolitana, pp:13-26.
- Alvarado Pizaña, P. (2019). "Cherán: la recreación del habitar en común / Cherán: the re-creation of communal living" en *Tla-Melaua*, 45, pp.130-150.
- Amao Ceniceros, M. (2017). Nuevas formas de street art: una aproximación desde la teoría de los campos. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 38(82) pp:141-172.
- _____ (2014). Paredes que hablan: la producción simbólica del espacio urbano a través del street art en Tijuana. [Tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Norte]. México.
- Aguirre Beltrán, G. (1995). *Problemas de la población indígena de la Cuenca del Tepalcatepec*. Fondo de Cultura Económica.
- Aragón Andrade, O. (2016). "¿Por qué pensar desde las epistemologías el sur la experiencia política de Cherán? Un alegato por la igualdad e interculturalidad radical en México", en *Nueva Antropología*. Vol. XXX, Núm. 84, pp.143-161.
- _____ (2019). *El derecho en insurrección. Hacia una antropología jurídica militante desde la experiencia de Cherán*. UNAM. pp. 127-154.
- Araiza Hernández, E. (2015). "Semana Santa en Santiago Azajo, Michoacán", ensayo fotográfico, en *Diario de Campo, tercera época*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 11-115.
- Araiza Hernández, E. y Kindl, O. (2018). Presentación. El poder de la presencia en las artes del ritual. Procesos creativos, efectos sensibles e interacciones sociales. *Trace*, (73), pp. 5-8.

- Assmann, A. (2008). Canon and archive. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll, Ansgar Nünning y Sara B. Young. Walter de Gruyter, pp.97-107.
- _____. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press.
- Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, pp.70-141.
- Ávila García, P. (1996). *Escasez de agua en una región indígena. El caso de la Meseta Purépecha*. El Colegio de Michoacán.
- Beals, R. (1992). *Cherán, un pueblo de la Sierra Tarasca*. El Colegio de Michoacán.
- Berlo, D. (1960). *The process of communication: an introduction to theory and practice*. Holt, Reinhart and Winston.
- Bloch, M. (1925). "Mémoire Collective, Tradition et Coutume: a propos d'un livre recent", *Revue de Synthèse Historique*, (40) p: 73-83.
- Bonfil Batalla, G. (1984). "Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural", en *Colombres Adolfo (comp.). La cultura popular*. Premiá Editora, pp. 79-86.
- Braudel, F. (1968). *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial, pp.70-71.
- Calderón Mólgora, M. A. (2004). *Historias, procesos políticos y cardenismos*. El Colegio de Michoacán.
- _____. (2017). "Lázaro Cárdenas del Río y las Comisiones Hidrológicas del Tepalcatepec y del Balsas", en: del Valle, Ivonne y Pedro A. Palou (eds), *Cardenismo: auge y caída de un legado político y social*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, pp. 231-255.
- _____. [@acmichoacan]. (2020, 10 de noviembre). "Lázaro Cárdenas del Río y las Comisiones Hidrológicas del Tepalcatepec y del Balsas" en *Diálogos a través de la Asociación de Cronistas por Michoacán*, A. C. [Transmisión por Facebook Live]. <https://www.facebook.com/acmichoacan/videos/700361477254191/>
- Campos, L. E. (2014). Conociendo a Aby Warburg. *Trans/Form/Ação*, 37(1), pp:151-162. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732014000100008>

- Campos Thomas, T. H. (2013). *El don de "los que saben" en una localidad de la Sierra Alta de Hidalgo. Una mirada reflexiva al pluralismo médico y la coexistencia de sistemas etiológicoterapéuticos*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. México.
- _____ (2015). Tim Ingold Líneas. Una breve historia Gedisa. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5295/529558396011/index.html>
- Castilleja, A. y Cervera G. (2001). *Territorialidad, santuarios y ciclos de peregrinación. Región purépecha*. MS.
- Castellanos, P. (2017). Muralismo y resistencia en el espacio urbano. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), pp:145-153. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos>
- Chávez Valencia. J.A. (2016). *Cherán K'eri juchari uinapikua, Cherán Grande es nuestra fuerza. La reivindicación de la comunidad purhépecha a través del conflicto territorial*. [Tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo]. http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/jspui/bitstream/DGB_UMICH/284/1/FH-M-2016-0388.pdf
- Colectivo Emancipaciones. (2020, 1 de noviembre). *Presentación*. <https://colectivoemancipaciones.org/emancipaciones/about/>
- Colegio de Michoacán. (2020, 15 de abril). *Relación de Michoacán instrumentos de consulta*. <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/busquedaGral/completoLugares.asp?id=192&letra=cher%E1n&pagina=1>
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press, pp.1-40.
- Concejo de Jóvenes. (2021). *Las luchas de Cherán desde la memoria de los jóvenes*. Concejo Mayor de Gobierno Comunal.
- Cronistas por Michoacán. (2020, 19 de octubre). Conferencia. [Facebook live]. https://www.facebook.com/acmichoacan/?locale=es_LA
- De Alcalá, J. (1540). *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacán hecha al Ilustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad, etcétera*.

Dietz, G. (2017). *¿Hacia una nación purépecha? Génesis de un movimiento indígena en Michoacán*. Universidad Nacional Autónoma de México.

El Universal. (1988, 7 de julio). Portada principal. *El Universal*, p.1.

Erll, A., Nunning, A. (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Walter de Gruyter.

Erll, A. y Rigney, A. (2009). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Walter de Gruyter.

Erll, A. (2011). Media and Memory en *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan, pp.113-143.

Erll, A., J. Córdoba, y T. Louis (2016). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio*. [Sitio web]. <http://memoriacultural.filos.unam.mx/2018/03/astrid-erll-memoria-colectiva-y-culturas-del-recuerdo-estudio-introductorio/>

Espejel Carbajal, C. (2000). *Relación de Michoacán. Instrumentos de consulta*. <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/default.asp>.

Estalella, A. (2021, 27 de enero). *La invención etnográfica y el cuidado de nuestros modos de indagación en Seminario Metodologías virtuales para hacer investigación social*. [Conversatorio del Laboratorio de Estudios Sociales Aplicados]. UNAM.

Figuroa Saavedra, F. (2007). "Estética popular y espacio urbano: el papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 62(1), pp:111-144. <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/traves-del-graffiti-de-la-pared-los-libros/el-graffiti-enlaactualidad#sthash.yLZHtW9n.dpuf>

Flores, É. (2017, 12 de octubre). El pueblo que echó a los políticos. [Edición electrónica]. *El Mundo*. <http://www.elmundo.es/internacional/2015/06/04/55707749ca4741f3248b4583.html>

Fogata Kejtsitani. [@FogataKejtsitani]. (2018, 17 de marzo). *Los jóvenes y la memoria*. [Instagram].

Franco Ortiz, I. (2003). *El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca*. [Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia], México.

Gallardo Ruiz, J. (2005). *Medicina tradicional p'urhépecha. Tsinapekua tuá ka iasí anapu*. El Colegio de Michoacán.

_____ (2021). Xarhatakuarhikuarhu: el sentir, el decir y el hacer de los artistas visuales de Cherán, frente a situaciones de cambio social. *Narrativas Antropológicas*, (2,3), Centro Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 128-144.

Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método I: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme.
_____ (1981). *La razón en la época de la ciencia*. Editorial Alfa.

García-Canclini, N., Urteaga M. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Ariel/Fundación Telefónica.

García Castro, R. (2013). *Suma de visitas de pueblos de la Nueva España 1548-1550*. Universidad Autónoma del Estado de México.

Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Sb editorial.

Gobierno del Estado de Michoacán. (2020, 25 de noviembre). *Comunicados técnicos COVID-19*.
<https://michoacan.gob.mx/wp-content/uploads/2020/25/COVID-MICH-25-NOVIEMBRE2020.pdf>

_____ (2021, 12 de marzo). *Comunicados técnicos COVID-19*. <https://michoacan.gob.mx/wp-content/uploads/2021/03/COVID-MICH-12-MARZO-2021.pdf>

Graham de la Rosa, M. y S. M. Schabl. (2014). *Getting up for the People, the Visual Revolution of ASAR-Oaxaca*. PM Press.

Grosfoguel, R. (2011). *La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos*. Departamento de Estudios Etnicos. Berkely University, pp. 97-108.

_____ (2016). *Del extractivismo económico al extrativismo académico y extrativismo ontológico: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo*". Tabula Rasa. (24), pp.123-143.

Guber, R. (1988). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.

_____ (2015). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI Editores.

- Guillén, A. (2016). *Guardianes del territorio, seguridad y justicia comunitaria en Cherán, Nurío y Ostula*. Grietas Editores.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
_____ (2011). *La memoria colectiva*. Miño y Dávila.
- Hall, S. (2004). "Codificación y decodificación en el discurso televisivo". [Conferencia traducida por Ana I. Segovia]. *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, (9), pp:210-236.
- Harvey D. (2013). *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Akal.
- Holmes, D. R., Marcus, G. E. (2008). "Collaboration Today and the Re-imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter". *Collaborative Anthropologies*. 1(1), pp: 81-101.
- INEGI, (2011). *Censo de población y vivienda 2010*. INEGI.
- Ibáñez, J. (1994). *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*. Siglo XXI Editores.
- Ibáñez, T. (2001). *Municipiones para disidentes*. Editorial Gedisa, S. A.
- Infante, A. (2013). El por qué de una epistemología del Sur como alternativa ante el conocimiento Europeo. *Fermentum, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*. (23, 68). Universidad de los Andes Mérida, pp. 401-411.
- Jerónimo Juárez, L. F. (2018). "Cherán K'eri durante la Revolución Mexicana" en *Juchari eratsikua, Cherán Keri: retrospectiva histórica, territorio e identidad étnica*. Consejo Mayor de Gobierno Comunal de Cherán. Morevalladolid, pp.84-96.
- Jerónimo Lemus, J. (2016). Memoria de los Saberes Comunitarios. Una perspectiva desde Cherán K'eri. *Fogata Kejtsitani*. <https://kejtsitani.wordpress.com/saberes/>
- Jiménez Aguilar, A. K. (2017). *Jóvenes habitando espacios: análisis de intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas*. [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Chiapas]. México.
- Kapuściński, R. (2007). *El encuentro con el otro*. Anagrama.

- Keyser Ohrt, U. (2018). "Cherán antiguo, entre cerros, restos de asentamientos humanos y mitos" en *Juchari eratsikua, Cherán Keri: retrospectiva histórica, territorio e identidad étnica*. Consejo Mayor de Gobierno Comunal de Cherán. Morevalladolid, pp.48-64.
- Koffka, K. (1969). *Principios de la psicología de la forma*. Paidós.
- Kupprat, F. A. (2021, 25 de noviembre). "Las bases teóricas y metodológicas para una arqueología de la memoria". Encuentro "Presentación de Proyectos" del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. [Ponencia]. https://youtu.be/Vsh_PqoApVY?t=8421
- _____ (s/f). *La antropología de la memoria: conceptos teóricos y metodológicos para la etnografía y la arqueología*. (Inédito).
- _____ (2015a). Las funciones de la memoria de la violencia del conflicto armado en Río Negro, Guatemala. *Sociedades encauzadas: geografía, historia y realidad* (pp.61-76). Editorial: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- _____ (2015b). *La memoria cultural y la identidad maya en el periodo Clásico: una propuesta de método y su aplicación a los casos de Copán y Palenque en el siglo VII dC*. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. México.
- Leco Tomás, C. (2018). "Los 'norteños' comuneros de Cherán en Estados Unidos" en *Juchari eratsikua, Cherán Keri: retrospectiva histórica, territorio e identidad étnica*. Consejo Mayor de Gobierno Comunal de Cherán. Morevalladolid, pp.170-184.
- Lemus Jiménez, A. (2018). "Cherán y el movimiento de 'defensa del territorio'. 15 de abril de 2011" en *Juchari eratsikua, Cherán Keri: retrospectiva histórica, territorio e identidad étnica*. Consejo Mayor de Gobierno Comunal de Cherán. Morevalladolid, pp:132-150.
- Lerma Rodríguez, E. (2013). Espacio vivido: del espacio local al reticular. Notas en torno a la representación social del espacio vivido en la globalización. *Revista Pueblos y Fronteras Digital*. 8(15), pp:225-250.
- Linke, U. (2015). Anthropology of Collective Memory. J. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. (4) Oxford Elsevier, pp:181–187.
- Lumholtz, C. (1970). *El México desconocido*. Editora nacional.

- Manier, D. y Hirst, W. (2008). A Cognitive Taxonomy of Collective Memories. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll, Ansgar Nünning y Sara B. Young. Walter de Gruyter, pp: 253-262.
- Marcus, G. (2009). "Notes Toward an Ethnographic Memoir of Supervising Graduate Research Through Anthropology's Decades of Transformation". *Fieldwork is not what it used to be*. Cornell University Press, pp:1-34.
- Markowitsch, H. (2008). Cultural Memory and the Neurosciences. A. Erll, A. Nünning y S. Young (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Editado por Astrid Erll, Ansgar Nünning y Sara B. Walter de Gruyter. Pp:275–284.
- Mandel, C. (2007). Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva. *ESCENA. Revista de las artes*. (61, 2). Universidad de Costa Rica, pp:37-54.
- Martínez Miguélez, M. (2007). *El comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación*. Editorial Trillas.
- Martínez Salgado, C. (2002). "Introducción al trabajo cualitativo de investigación", Ivonne Szasz y Susana Lerner. *Para comprender la subjetividad. Investigación cualitativa*. El Colegio de México, pp:36-56.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media, the extensions of man*. The MIT Press.
- Mediateca INAH. (2020, 10 de noviembre). Colección Archivo Casasola en *Fototeca Nacional INAH*. [Fotografía de archivo]. <http://mediateca.inah.gob.mx>
- Mendoza Amaro, O. I. (2015). *Dimensiones del arte callejero. Un estudio crítico del grafiti, el posgraffiti y el arte callejero*. [Tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo].
- Morales-Vargas, M. L. (2019). "Relatos a la espera. Muralismo urbano en los espacios públicos de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas". *Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XVIII, núm. 1, pp: 61-81.
- Museo de Arte Contemporáneo. (2022, abril). *Imágenes y revuelta: la gráfica del 68*. UNAM. [Exposición temporal]. <https://muac.unam.mx/exposicion/imagenes-y-revuelta-la-grafica-del68#:~:text=La%20gr%C3%A1fica%20del%2068%20estuvo,como%20principal%20producto%20del%20gobierno>

- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* (26), 7–24.
- Observatorio de Historia. (2020, 9 de junio). “Reformismo y transformación” en *El presente y el pasado*. [Fotografía de archivo]. <https://elpresentedelpasado.com/2013/12/31/reformismo-y-transformacion-1-de-2/>
- Olick, J. (1999). Collective Memory: The Two Cultures. *Sociological Theory* (17, 3), pp. 333-48.
- _____. (2008). “From Collective Memory of the Sociology of Mnemonic Practices and Products”. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Media and Cultural Memory*. Walter de Gruyter, Berlin, pp:151-161.
- Oviedo, G. L. (2004). La definición del concepto de *percepción* en psicología con base en la teoría Gestalt. *Revista de Estudios Sociales*, (18), pp:89-96.
- Pabón, C. (2005). *El pasado ya no es lo que era. La historia en tiempos de incertidumbre*. Editorial Vértigo.
- Pedroza Amarillas, M. T. (2012). “*Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis transdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*”. [Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia], México.
- Pérez Ramírez, T. (2009). “Memoria histórica de la insurrección cívica purépecha en 1988”, *Política y cultura*, 31, pp:113-138.
- Posner, M.I. (1989). *Fundamentos de la ciencia cognitiva*. La prensa del MIT.
- Pressly, L. (2016, 10 de octubre). Cherán, el pueblo de México que expulsó a delincuentes, políticos y policías. *BBC Mundo*. [Edición electrónica]. <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37644226>
- Prunel, J. (1999). *Popular Movements and State Formation in Revolutionary Mexico. The Agraristas and Cristeros in Michoacan*. Duke University Press.
- Questa, A. (2019). “¿Cuántas rayas cuentan un tigre?”. *Cuicuilco*, 26 (75), pp: 291-294.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*. CLACSO, pp:777-832.

- Ramos, A. (2011). "Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad". *Alteridades*. 21 (42), pp:131-148.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rizo García, M. (2005). La ciudad como objeto de estudio de la comunicología: Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación "Ciudad y comunicación". *Andamios*. 1(2). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632005000300009&lng=es&tlng=es, pp:197-225.
- Robles, L. (2000). "*La subjetividad del investigador en su análisis científico. La explicación de construcciones a partir de sus experiencias personales*". *Análisis cualitativo en salud. Teoría, método y práctica*. Universidad de Guadalajara, Plaza y Valdez Editores, pp: 33-45.
- Rojas Keyser, F. (2018). "El agrarismo: resistiendo un nuevo proyecto de nación" en *Juchari eratsikua, Cherán Keri: retrospectiva histórica, territorio e identidad étnica*. Consejo Mayor de Gobierno Comunal de Cherán. Morevalladolid, pp:100-111.
- Román Burgos, D. (2013). "Somos muy celosos, si una persona no vive aquí no sabe. Presencia física y dimensión performativa de la membresía en Cherán, Michoacán". Jorge Uzeta (ed.), *Identidades diversas, ciudadanías particulares*. El Colegio de Michoacán, pp.115-134.
- _____. (2014). "*El espejismo del orden. Etnografía histórica sobre política local en Cherán, Michoacán (1856-2014)*". [Tesis de doctorado, El Colegio de Michoacán]. México.
- Rosas Tomás, F. (2019). *Cherán k'eri: Reestructuración de saberes comunitarios, la experiencia de los jóvenes en el movimiento autónomo*". [Tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana]. México.
- Rubiano Pinilla, E. (2012). Arte urbano contradiscursivo: Crítica urbana y praxis artística. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, vol. 20, (1), 2012, pp:79-84 Universidad Nacional de Colombia.
- Sanabria, P. (2009). "El otro muralismo: arte urbano popular". *Artes de México*. [En línea]. 95. <https://www.artesdemexico.com/el-otro-muralismoarte-urbano-popular/>
- Santos, B. (2003). *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. (1) Editorial Desclée de Brouwer.
- _____. (2010). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI / Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp: 98-212.

- _____ (2019). *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur*. Trotta, pp: 209-233.
- Schäffauer, M. K. (2003). El medio como rastro de una memoria ausente. *Figuraciones, teoría y crítica de artes*.
- Senn, D. (2013). La Ciudad Imaginaria: (etno)grafía sobre muros urbanos al sur de Chile. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (24),127-145. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=45929767007>
- Silva Castellón, E. (2018). "Uso y costumbre-cultura en palabra propia de *Cherán K'er*" en *Juchari eratsikua, Cherán Keri: retrospectiva histórica, territorio e identidad étnica*. Consejo Mayor de Gobierno Comunal de Cherán. Morevalladolid, pp:30-43.
- Sosa, J. y Wolkovicz, P. (2015). *La guerrilla estética del EZLN: Los murales zapatistas como una nueva forma de visibilidad*. Facultad de Arquitectura y Diseño Urbano. Universidad Nacional del Litoral.
- Soto González, J. L. (2015). El Taller de investigación plástica Una nueva travesía participativa a partir del muralismo mexicano. *Crónicas. El Muralismo, Producto De La Revolución Mexicana, En América*, pp.15-16. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50464>
- Stavenhagen, R. (1971). Cómo descolonizar las ciencias sociales. *Sociología y desarrollo*, pp:37-64.
- Steinberg, M. K. y Taylor, M. (2003). *Public memory and political power in Guatemala's post conflict landscape*. American Geographical Society. <http://www.jstor.org/stable/30033937>
- Tamayo, S. (2016). La ciudad y la producción del espacio ciudadano. *Ciudadanía y nuevos actores en las grandes ciudades*. UNAM/CEIICH/ UAM/Juan Pablos Editor, pp:263-290.
- Todorov, T. (2015). La memoria tiene una potencia que la historia nunca alcanza. *Letras Libres Dossier* (14), pp:15-20.
- Turati, M. (2012, 10 de septiembre, 2017). Cherán estrena autonomía. [Edición electrónica]. *Revista Proceso*. <http://www.proceso.com.mx/296327/cheran-estrena-autonomia>

- Umaña Cabeza, J. (2017). "Rutas prácticas en la muralística mexicana". *Discurso Visual*, (40) pp: 39-47. http://www.discursovisual.net/dvweb40/PDF/06_Rutas_practicas_en_la_muralistica_mexicana.pdf
- Vázquez León, L. (1992). *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*. Conaculta.
- Velázquez Guerrero, V. A. (2013). "*Reconstitución del territorio comunal. El movimiento étnico autonómico en San Francisco Cherán, Michoacán*". [Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social]. México.
- Viva Tierra y Libertad. (2016, marzo). [Perfil de Facebook].
- Wagner, R. (2019). *La Invención de la Cultura*. Nola Editores.
- Welzer, H. (2008). Communicative Memory. A. Erll, A. Nünning y S. Young (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Walter de Gruyter, pp: 286–298.
- Woldenberg, J. (2000). "*La mecánica del cambio político en México: elecciones, partidos y reformas*", Cal y Arena, p. 202.

ANEXOS

Anexo 1. Guiones de entrevistas

Entrevista semiestructurada sobre el movimiento autonómico de 2011

A continuación, se presentan las preguntas planteadas a 12 entrevistados sobre el movimiento. Este guión incluye tres tipos de cuestionamientos: los que indagaron sobre los recuerdos que expresan las personas a partir de su experiencia activa en el movimiento de 2011 (preguntas de la 1 a la 4, y la 14), los que ayudaron a conocer la situación actual en la comunidad, a diez años de haber iniciado el movimiento (de la 5 a la 13, y la 15) y los que permitieron identificar elementos identitarios en el discurso (de la 16 a la 19). Se preguntó priorizando a quienes vivieron el movimiento y se involucraron en él.

Saludo, presentación y agradecimiento a la persona por su tiempo para conversar.

1. Cuénteme lo que recuerda del movimiento de 2011: ¿Usted estaba en la comunidad el 15 de abril de 2011?
2. ¿Cuál ha sido su participación en el movimiento desde entonces? ¿Su familia participó también?
3. ¿Qué fue lo más importante de ese movimiento? 24:00 ¿Todavía es importante o ha cambiado?
4. ¿Por qué aceptó participar en con X cargo?
5. ¿Sigue habiendo asambleas? ¿Usted iba antes? ¿Sigue habiendo asistencia?
6. ¿Cómo ve la situación actual, cómo está la comunidad hoy respecto a la consigna definida desde 2011: "Por la justicia, seguridad y reconstitución de nuestro territorio"
7. ¿Dónde se siente usted más seguro: afuera o dentro de Cherán?
8. ¿Cuáles son las amenazas, los riesgos que usted ve ahora y que pueden estar mermando al movimiento?
9. ¿Usted cree que regresen los partidos políticos, que eso vaya a suceder?
10. ¿Cuáles cree que han sido los desaciertos, los errores cometidos que usted observa?
11. ¿Cuáles son los problemas más graves de Cherán en este momento?
12. ¿Cómo va a estar la elección del año que entra, me puede contar un poco?
13. ¿Qué viene para Cherán K'eri en unos meses o años?
14. Me puede decir las tres palabras que mejor definen al movimiento de 2011, por favor:
15. Cuáles serían las tres palabras que mejor definen el movimiento en la actualidad:
16. Si tuviera que hacer un viaje largo y muy lejos de su comunidad, ¿podría mencionar tres elementos que se llevaría para recordarla?
17. Cómo le gustaría a usted ser recordado ya que hayan pasado 100 años:
18. Cómo le gustaría que la gente recordara a Cherán K'eri, también dentro de 100 años:
19. Qué lugares físicos específicos mencionaría usted para recordar el movimiento de Cherán K'eri:
20. Muchas gracias, ¿algo que quiera agregar? *En caso de necesitarse, se agendaba otra fecha para entrevista. Si no era necesario, agradecía y continuaba con la despedida.*

Entrevista semiestructurada sobre la recepción de los murales a partir del 2011 y su contexto

Ahora, se presentan las preguntas planteadas a 17 entrevistados sobre los murales realizados en la comunidad a partir del movimiento de 2011. Este guión incluye cuestionamientos que permitieron indagar sobre las formas en que habitantes de la comunidad perciben los murales con los que conviven. Las preguntas se plantearon a todo tipo de perfiles sin distinción de actividad. Hombres y mujeres comuneros de diversas edades (con cargo o sin cargo dentro de la estructura), jóvenes, artistas, ayudantes y una niña contestaron por igual. Las cuatro personas que no contestaron esta entrevista fue porque luego de la primera sobre el movimiento, ya no respondieron las invitaciones por Whatsapp.

Saludo, presentación y agradecimiento a la persona por su tiempo para conversar.

1. Si yo le digo a usted "los murales en Cherán", ¿cuál es el primero que recuerda? ¿Qué elementos tiene?
2. ¿Desde cuándo comenzó a haber murales en Cherán? ¿Quién pintaba en 2011 y por qué fue así?
3. ¿Por qué se pinta en las paredes, para qué sirve hacerlo? ¿Usted ha pintado alguno?
4. De todos los murales que ha habido en la comunidad, para usted ¿cuál es el que mejor representa al movimiento de autonomía y por qué?
5. De los murales que existen actualmente en la comunidad, ¿hay murales que expresen la situación actual de Cherán hoy día y por qué?
6. ¿Qué elementos o imágenes debería llevar un mural para que represente al movimiento de autonomía de Cherán K'eri? ¿En qué lugar debería estar y por qué?
7. ¿Sabe por qué hay algunos murales que se borran y otros que permanecen?
8. Hay muchos murales en la comunidad, ¿qué cree usted que le dicen los murales a los cheranenses?
9. ¿Volvería a poner uno que haya sido borrado, cuál?
10. ¿Usted borraría alguno, cuál? ¿Podría tomar foto de los que borraría?
11. ¿Sabe en qué momento se borraron los primeros murales de la escuela Casimiro Leco? ¿Sabe cómo se tomó a esa decisión?
12. ¿Conoce a las personas que aparecen en los murales?
13. Muchas gracias, ¿algo que quisiera agregar?

En caso de necesitarse, se agendaba otra fecha para entrevista. Si no era necesario, agradecía y continuaba con la despedida.

Entrevista a profundidad con autores sobre a producción de los murales

En este apartado se muestran las preguntas hechas a ocho autores cheranenses de murales realizados en la comunidad a partir del movimiento de 2011. Con sus respuestas se obtuvo información sobre las intenciones, motivaciones y forma en que perciben la actividad de intervenir muros de su comunidad. Tres de los autores pertenecen a ExJoven y al Colectivo Cherani. Los demás, aunque han tenido participaciones esporádicas con esos grupos, pintan de forma independiente.

Saludo, presentación y agradecimiento a la persona por su tiempo para conversar.

1. ¿Qué significa para ti pintar muros en Cherán K'eri?
2. Respecto a tus trabajos en específico, ¿has recibido comentarios u opiniones de personas de la comunidad? ¿qué te han dicho?
3. ¿Cuáles son tus murales más representativos y por qué? ¿Para quién los pintaste?
4. ¿Ha habido consecuencias para ti a partir del movimiento y de esos trabajos realizados, cuáles?
5. ¿Eres parte de ExJoven? ¿Cómo ha ido cambiando ese evento? ¿Cuál es el proceso para asignar los muros y los autores?
6. ¿Quiénes son los autores participantes? ¿Son personas de Cherán o quién participa?
7. ¿Han recibido ellos o tú algún apoyo para esa actividad?
8. ¿Por qué crees que haya murales tuyos que permanecen desde que los pintaste?
9. ¿Te han borrado algún mural? ¿Sabes por qué se tomó esa decisión?
10. ¿Qué proyectos hay ti como artista de Cherán en la actualidad o en el futuro?

En caso de necesitarse, se agendaba otra fecha para entrevista. Si no era necesario, agradecía y continuaba con la despedida.

Anexo 2. Perfiles de los interlocutores

A continuación, se presenta una breve descripción de las personas que fueron entrevistadas para esta tesis. Se incluyen datos relevantes de la vida personal o de la trayectoria en la comunidad para contextualizar y comprender mejor las opiniones de quienes aportaron su voz, recuerdos, opiniones y hasta confidencias. Se categorizaron en dos grupos: las personas que han desempeñado algún cargo dentro de la estructura de gobierno desde 2011 y quienes no. En ambos casos aparecen en orden alfabético.

Personas con cargo en alguna administración

- *Alejandro Pedroza Ramírez.* Integrante del Primer Cuerpo de la Ronda Comunitaria y de Guardabosques durante el Primer Concejo de Gobierno Comunal (2012-2015). Participó en enfrentamientos, salvaguarda y vigilancia del territorio. Aparece retratado en un mural de la Casa Comunal. Fue migrante en Estados Unidos durante algunos años pero desde 2021 regresó a la comunidad.
- *Don Héctor Durán Juárez, 'Tatachi'.* Integrante del Primer Concejo Mayor de gobierno Comunal (2012-2015) y del Concejo de Procuración, Vigilancia y Mediación de Justicia (Jurámutspekua) en la tercera administración (2018-2021). Conocedor participante del surgimiento del movimiento, específicamente en lo relativo a la seguridad de la comunidad.
- *Don Trini Ramírez Tapia.* Integrante de la Primera Comisión en 2011 y del Primer Concejo Mayor de Gobierno Comunal (de 2012 a 2015). Es considerado un *k'eri* en la comunidad por su trayectoria de servicio. También es conocido como *Tata Trini*, término en purhépecha que se le otorga por su participación, compromiso, cercanía con la gente y congruencia entre el decir y el hacer.
- *Francisco Huaroco Rosas.* Artista y autor de larga trayectoria, es actualmente gestor de diversas actividades de promoción de la obra de sus colegas. Reciente curador comisionado de la exposición Cherani (Centro Cultural Clavijero) y Bienal FEMSA, ha integrado un equipo de artistas cheranenses para eventos

institucionales y empresariales con creciente difusión con el tema del movimiento. Integrante fundador del Colectivo Cherani.

- *Genoveva Pedroza Ramírez*. Integrante del Primer Concejo de Bienes Comunes (2012-2015). Comunera con presencia activa en la barricada del Barrio Tercero, en el bosque, en faenas y asambleas de la comunidad desde 2011 hasta la fecha. Interlocutora clave y primer vínculo en el proceso de aproximación, reforestación e integración a la comunidad.
- *Giovanni Fabián Guerrero*. Integrante del Primer Concejo de Jóvenes (2015-2018). Artista y autor de algunos muros dentro y fuera de la comunidad. Integrante fundador del evento ExJoven y expositor recurrente con el Colectivo Cherani o con Xarhuatakuarhikuarhu.
- *Yunuén Torres Ascencio*. Integrante del Primer Concejo de Jóvenes (2015-2016). Fundadora del evento ExJoven. Comunera destacada por su participación en la difusión del movimiento autonómico, conocimiento de la estructura y actividades culturales, de género, memoria y comunicación dentro y fuera de la comunidad.
- *Pedro Chávez Sánchez*. Integrante del Segundo Concejo Mayor de Gobierno Comunal (2015-2018), identificado por ser portador de experiencias del movimiento fuera de la comunidad, con los pros y contras que eso ha significado entre los comuneros y comuneras.

Personas sin cargo en la estructura

- *Angélica*. Comunera. Integrante fundadora de Radio Fogata con participación activa en trabajo de la radio comunitaria. Fungió como vínculo importante con colectivos artísticos nacionales y extranjeros en la primera etapa del movimiento.
- *Ariel Pañeda Macías*. Docente egresado de la Normal de Tiripetío y licenciado en Educación Artística. Refiere ser artista visual de formación autodidacta y organizador de actividades culturales y artísticas en la comunidad desde antes de que iniciara el movimiento, en colaboración con las autoridades de todos los partidos políticos. Se considera a sí mismo parte de la primera generación de

artistas plásticos cheranenses. Intervino en la creación de ExJoven donde ha permanecido como fundador, organizador, gestor y autor de murales.

- *Daniela Niniz Rojas*. Comunera del Barrio Cuarto, pertenece a la fogata activa número 23 y es vecina de la barda donde estuvo el mural de Rincón Pasaye, que la comunidad decidió borrar. Fue el contacto que me conectó con otras dos de sus vecinas: la señora Dora y Rocelia Rojas.
- *Elian Isanel*. Joven estudiante de Odontología en Morelia, ayudante del profesor Francisco Rosas y concursante de globos de Cantoya. El profesor Rosas se refiere al chico como la persona que seguirá su legado en el tipo de trabajo artístico que han desarrollado.
- *Francisco Rosas Tomás*. Comunero. Profesor de primaria de la comunidad reconocido por su compromiso social. Organizador de faenas y actividades artísticas como el evento anual de globos de Cantoya, papel picado o intervención de muros con participación de la comunidad. Autor de diversos murales realizados en forma colectiva: invita a las personas que transitan para que colaboren en los murales y con sus amistades cooperan para financiar los gastos. Doctor en Educación por la Universidad Iberoamericana, campus León.
- *Isabel Pedroza Ramírez*. Comunera. Vivió activamente el movimiento sin ejercer ningún cargo dentro en la estructura de gobierno todavía. Autora de diversos murales en la fachada de la casa familiar. Usa ese espacio conforme considera necesario protestar por situaciones que afectan a su comunidad. Hermana de Geno y Alejandro Pedroza y madre de Susanita Landín, ambos entrevistados para este trabajo de investigación.
- *Javier Rafael*. Artista y autor de algunos muros en la comunidad. Egresado de Artes Visuales de la UMSNH, interlocutor fundamental de esta investigación. Colabora de cerca con Ángel Pahuamba, otro artista cheranense relevante en la comunidad.
- *Rocelia Rojas*. Comunera del Barrio Cuarto, pertenece a la fogata activa número 23 y es vecina de la barda donde estuvo el mural de Rincón Pasaye, que la comunidad decidió borrar.

- *Salvador Santaclara Xarícata*. Artista visual cheranense, el único que hasta ahora cursó sus estudios fuera de Michoacán, en la Univesidad de Guanajuato. Tiene una mirada distinta a otros artistas en la comunidad, aunque ha colaborado con ellos en algunos trabajos, sin sentirse parte del grupo de ExJoven o Cherani. Autor de algunos muros en la comunidad.
- *Señora Dora*. Comunera del Barrio Cuarto, pertenece a la fogata activa número 23 y es vecina de la barda donde estuvo el mural de Rincón Pasaye, que la comunidad decidió borrar.
- *Susan Rosas Tomás*. Joven estudiante de Arte y Patrimonio Cultural en la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, ayudante y hermana del profesor Francisco Rosas, concursante de globos de Cantoya.
- *Susanita Landín Pedroza*. Niña cheranense de 12 años de edad al momento de realizar las entrevistas de esta tesis, interesada en realizar muros con mensajes políticos/ambientales. Ha comenzado a pintar en su casa y fue ayudante del profesor Francisco Rosas la intervención artística llevada a cabo en 2019 en Katájperakua (la cárcel de la comunidad). En 2023 pintó su primer mural como autora independiente.