



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**TEJER MUNDO DESDE LA COLABORACIÓN MUSICAL:
ESTUDIO CO-CREATIVO SOBRE LA TRAYECTORIA DE
LA BANDA FEMENIL REGIONAL MUJERES DEL VIENTO
FLORIDO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA**

P R E S E N T A

FRANCIS XAVIER GÁLVEZ GARCÍA FRADE

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA ISABEL MARTÍNEZ RAMÍREZ

COMITÉ LECTOR

DRA. ELENA NAVA MORALES

DRA. MÁRGARA MILLÁN MONCAYO

DRA. MABY MUÑOZ HENONIN

DR. ALEJANDRO FUJIGAKI LARES



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX, DICIEMBRE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido, por dejar que aprendiera de su trabajo. Reciban estas páginas como una oda a su trayectoria.

A la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, Mixe, por autorizar que me acercara a su existencia comunitaria.

A Leticia Gallardo Martínez, por permitir que escribiera sobre su música, trabajo y proyecto de vida.

A Soledad Solano Martínez, por su amistad, diálogo y cariño, sin ella esta tesis no existiría.

A Balbina Pérez, Luisa Díaz, Karen Yaneli y Yessica Judith Fabián, por confiarme sus historias, vidas y sueños, les estaré por siempre agradecida.

A la familia de Karen Yaneli en Santa Rosa Caxtlahuaca, por recibirme en su hogar.

A Leticia González, por las risas, comida y apoyo.

A Victorino Vásquez, por ayudarme en palabras, risas, escucha y sueños.

A Lilia Pérez, por recibirme en su hogar.

A Elena Nava, por llevarme a Tlahuitoltepec y ser una excelente maestra, esta tesis nace de su trabajo docente.

A mi familia, por darme todo.

A Aura, por su amistad, amor, apoyo y confianza.

A Ofelia, por todas las veces (que no fueron pocas) en las que aceptó conectarse por zoom para acompañar mi escritura, por escuchar mi explicación capítulo por capítulo de la tesis, por creer en mi pluma y por ser oído y palabra que sostienen.

A Regina, por sostenerme mientras crezco.

A Lucia T, por el acompañamiento que nos dimos en estos años de tormenta, lo logramos amiga, lo logramos.

A Lucia D, por ser mi cómplice de aventuras (su fantasma recorre el texto).

A Karen, por su acompañamiento amoroso durante los últimos meses de escritura; por decirme tiernamente, “qué bueno que te tardaste”.

A Adri, por no soltarme.

A Gabi, por confiar y compartir su hogar en Oaxaca conmigo. Su compañía y la de los seres que habitan su casa me dio fuerza.

A Rodrigo Rubén y lxs compañerxs de la RUA, por mantenerme siempre, y, ante todo, rebelde.

A Fuji, Isabel y Johannes, por empujarme a pensar lo impensable.

A todas las personas que me compartieron historias, anécdotas, reflexiones y escucha, de su amabilidad está hecho este texto. Ojalá disfruten su lectura.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN404220, “Laboratorios de historia indígena contemporánea”.

Índice

<i>Prólogo: Más allá del feminismo</i>	4
<i>Introducción</i>	9
Pueblo ayuujk.....	12
Bandas de viento.....	17
Sexo y género	21
Mujeres en el escenario	25
Orquestas de mujeres	29
Tejidos que florecen.....	31
Metodología	35
<i>Capítulo 1: Tejer mundo desde la colaboración</i>	43
1.1 Tejer.....	45
1.2 Ayuda en <i>ayuujk</i>	56
1.3 Lógicas de colaboración	60
1.4 Mujeres <i>ayuujk</i>	72
<i>Capítulo 2: La colaboración musical</i>	82
2.1 Música en <i>ayuujk</i>	84
2.2 Las mujeres y la música en Tlahuitoltepec	90
2.3 Formando una Banda Femenil: colaboración con la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec.....	93
2.4 Lógicas de colaboración internas.....	97
2.5 Karen Yaneli: semilla que suena.....	102
2.6 Otros espacios	109
2.7 Colaboración con mujeres de distintas regiones	115
<i>3. Tejer mundo: hacer política en clave femenina y musical</i>	124
3.1 Dar forma al mundo: ‘lo político’ desde el arte y lo cotidiano.....	125
3.2 Políticas en femenino	129
3.3 Reencantar el mundo	139
3.4 Resituar ‘lo político’	141
<i>Conclusión</i>	146
<i>Bibliografía</i>	155

Prólogo: Más allá del feminismo

“Canción Sin Miedo” versión *ayuujk* de Tlahuitoltepec, Vivir Quintana y Mujeres del Viento Florido.



Hay aprendizajes que se revelan al final de la escritura de un texto. Ahora, mientras leo a la activista y doctora en Estudios Latinoamericanos Lucía Linsalata (2015) para las reflexiones finales sobre política, me queda claro por qué me acerqué a las Mujeres del Viento Florido. Fue la búsqueda de maneras de habitar el mundo distintas a las mías, mi insistencia en que la forma social capitalista en la que crecí no era ni la única existente ni la única posible. El deseo de aprender otras formas de hacer política, de tejer mundo. En la comunidad *ayuujk* de Santa María Tlahuitoltepec, Mixe, en el estado de Oaxaca, México encontré un mundo tejido por medio de lógicas de colaboración vinculadas con la música. Un mundo regido por sistemas de organización política propios donde la asamblea es la máxima autoridad, la ayuda se valora comunitariamente y la música es una práctica cotidiana que reivindica la alegría.

Antes de viajar a Tlahuitoltepec, estaba viviendo un periodo de tristeza, miedo y decepción política-afectiva. Había pasado un año desde mi incorporación a la “Colectiva Feminista de la No-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales”. En la colectiva había trabajado en denunciar la violencia contra las mujeres y en crear ‘espacios seguros’ en donde fuera posible nombrar, en presencia de las otras, nuestro estar en el mundo.

El quehacer político de la Colectiva se enmarcaba en el panorama detonado por el feminicidio de una estudiante en Ciudad Universitaria. El 3 de mayo de 2017, cuando cursábamos el segundo semestre en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fue asesinada en el campus central la estudiante Lesvy Berlín Osorio por Jorge Luis González Hernández. Aún recuerdo el asco que sentí cuando recibí la noticia de su feminicidio. No volví, y me atrevo a decir que no *volvimos*, a ser las mismas. Ese 3 de mayo, la crisis de feminicidios en el país tocó a nuestra puerta, a la puerta de la ‘máxima casa de estudios de América Latina’. Según datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, ese año en México se registraron 766 feminicidios y en 2018 el número aumentó a 906.

En este contexto, las compañeras zapatistas convocaron al Primer Encuentro Internacional, Político, Artístico, Deportivo y Cultural de Mujeres que Luchan a celebrarse los días 8, 9 y 10 de marzo del 2018 en el Caracol Morelia, zona Tzotz Choj, Chiapas, México¹. En este encuentro, junto con ocho mil mujeres de diferentes estados, países y continentes, presencié por primera vez la capacidad organizativa de las compañeras zapatistas. Durante tres días nos dieron comida, agua, arte, diálogo, juegos, fiesta y una luz, una pequeña-enorme vela zapatista. El 8 de marzo, al finalizar su participación, cada compañera zapatista encendió una vela y la sostuvo entre sus manos.

Con ese trozo de cera nos dijeron:

“Esa pequeña luz es para ti. Llévala, hermana y compañera. Cuando te sientas sola. Cuando tengas miedo. Cuando sientas que es muy dura la lucha, o sea la vida, préndela de nuevo en tu corazón, en tu pensamiento, en tus tripas. Y no la quedes compañera y hermana.

¹ La convocatoria al encuentro se puede leer en su página: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2017/12/29/convocatoria-al-primer-encuentro-internacional-politico-artistico-deportivo-y-cultural-de-mujeres-que-luchan/>

Llévala a las desaparecidas. Llévala a las asesinadas. Llévala a las presas. (...) Llévala y dile a cada una de ellas que no está sola, que vas a luchar por ellas. Que vas a luchar por la verdad y justicia que merece su dolor. (...) Llévala y conviértela en rabia, en coraje, en decisión. Llévala y júntala con otras luces²” (2018).

Regresé a la ciudad con más preguntas que respuestas. ¿Cómo era posible que mientras el activismo feminista en la ciudad se enfrascaba en discusiones estériles sobre grados de opresión y privilegio, las compañeras zapatistas recibían en su territorio a miles de mujeres sin importar su origen, color de piel o clase social?, ¿qué había en nuestro feminismo que nos impedía articularnos de este modo? “Nuestra imaginación política y afectiva está cooptada”, concluí. Me quedó claro: nosotras, a diferencia de las compañeras, no sabíamos construir en colectivo. La diferencia nos estaba separando y en términos zapatistas, en lugar de construir “puentes” estábamos construyendo murallas.

Entendí a lo que se refiere la socióloga y antropóloga Margara Millán (2014) cuando dice que las improntas políticas y epistemológicas del zapatismo invitan al feminismo a hacer una reflexión crítica sobre sí mismo. Pude ver que, a nivel global, las experiencias de lucha de mujeres originarias y sus comunidades interpelan al proyecto feminista a ver más allá de sus propias necesidades. La tarea pendiente del feminismo me fue revelada: abrir su (nuestra) mirada.

² Como se irá revelando a lo largo del texto, mi tesis es, también, un esfuerzo por juntar la luz que me dieron las compañeras zapatistas con las luces de las mujeres músicas que conocí, con la esperanza de encender algo en quien ahora nos lee.

Así, la impronta de la Red de Feminismos Descoloniales³ de articular un horizonte de voces de mujeres que “desde la academia, la milpa, la calle y la cárcel, van tejiendo alternativas frente al devenir inadmisibles del actual devastador estado de las cosas” (Millán 2014: p.10) me hizo sentido. La pregunta por “cómo elaborar un pensamiento propio que acepte conceptos y teorías preexistentes y que, al mismo tiempo, abra el espacio para pensar lo nuevo” (Millán 2014: p.10) se volvió cercana. Con ello, la descolonización como el proceso siempre inagotable y abierto de permitir que el mundo de otros nos afecte, se convirtió en mi brújula. Como advertí al inicio de este prólogo, fue esta brújula la que me llevó en 2019 a Santa María Tlahuitoltepec, Mixe.



Fotografía 1 Lucía y Xavie, 2018. Fotografía de Mariana Cantú.

³ De acuerdo con sus integrantes, la Red de Feminismos Descoloniales surge en el 2008 como una respuesta al llamado de la investigadora feminista Sylvia Marcos de crear un espacio de reflexión y activismo político que partiera de la autocrítica al racismo y el colonialismo que marca a las sociedades latinoamericanas y del cual las organizaciones feministas no están exentas. La Red es un grupo diverso e intergeneracional que reúne a personas de distintas disciplinas y geografías a partir del interés por pensar un feminismo otro, un feminismo descolonial. La Red reconoce como fuerte referencia la propuesta zapatista de «otro mundo es posible.» Actualmente, las integrantes son Sylvia Marcos, Margara Millán, Raquel Guitiérrez, Gisela Espinoza, Giomar Rovira, Mariana Mora, Oscar González, Verónica López Nájera, Meztli Rodríguez, Mariana Favela, Ana Valadez y Rosalva Aida Hernández (Millán 2014) Para más información sobre la Red véase: <https://feminismosdescoloniales.wordpress.com/about/>



Fotografía 2 Ventana ayuujk, 2019. La fotografía es mía, la ventana es de la casa de Lilia Pérez y Victorino Vásquez.

Introducción

“Lloviznaba” Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido



Suena un son, cae la lluvia. Es una ocasión especial, estamos celebrando el bautizo de un niño. Esta vez, sobre sillas de metal, cuelgan los pies de niñas y niños *ayuujk*. Con las mejillas sonrojadas por el frío de noviembre, sus cabezas cubiertas por gorros y sus ojos bien abiertos, sostienen con emoción su instrumento y esperan a recibir la indicación de la directora. Es una nueva generación de infancias que se forma en la música bajo la guía de la maestra Leticia Gallardo Martínez. Han acudido a este compromiso a lado de sus compañeras mayores, músicas integrantes de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido.

Para el evento, la familia ha instalado en el patio una tarima y mesas para los invitados. En el patio, el niño que será bautizado baila con su mamá y papá. “Es por costumbre que solo bailen ellos” me dice un pequeño músico, recargado en su bombo. Para empezar el festejo, se sirve café y pan y un señor de la comunidad nos da la bienvenida en *ayuujk* por el micrófono. A lo largo del día, los rezos en *ayuujk* y la música serán una constante en las bocinas de la casa. Hay un ritmo particular en las fiestas *ayuujk* a las que he asistido. El ritmo de los pasos subiendo el Zempoaltépetl, de los rezos siendo pronunciados en el cerro y en la mesa, de los sones y jarabes que invitan a mover los pies sin cesar. La música, el baile, la lengua, el mezcal, el tepache y la comida fluyen en un hilo

de agradecimiento continuo y colectivo. Me da la impresión de que, con este ritmo, los hilos de la vida se sostienen y entrelazan para, en el encuentro, florecer⁴.

Sin duda, en los tiempos de catástrofes que vivimos (Stengers 2009) la imagen de una niña *ayuuik* participando de una fiesta comunitaria como música, acompañada de otras infancias y de sus compañeras más grandes, hace sentir y pensar mucho. Esta imagen, acompañada de muchas otras, me llevó a reflexionar sobre la potencia de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas a la música.

En este sentido, el campo de estudio de la presente investigación es la trayectoria de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido, agrupación de mujeres músicas pertenecientes a distintos pueblos originarios del estado de Oaxaca, México, con sede en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, Mixe. La pregunta que guía la investigación es: ¿de qué manera la trayectoria de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido nos muestra la potencia de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música? El objetivo general es describir de qué manera su trayectoria nos muestra esta potencia.

Para cumplir este objetivo dividí la tesis en tres capítulos. En el primero “Tejer mundo desde la colaboración” explico de dónde proviene la noción de tejer que utilizo y a qué me refiero con la expresión “lógicas de colaboración”. Partiendo de estas definiciones sugiero que en Tlahuitoltepec estas lógicas permiten el desarrollo comunitario de escenarios de vida en donde la música tiene un

⁴ Descripción tomada de mi diario de campo de noviembre del 2022 en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca.

lugar fundamental. Cierro el capítulo desarrollando la participación de las mujeres en estas lógicas de colaboración.

Inicio el segundo capítulo, “La colaboración vinculada a la música”, presentando lo que aprendí sobre la noción de música en Tlahuitoltepec. Abordo el tema de la alegría, la conexión de las almas con el universo y la importancia de la música en las fiestas comunitarias. Después, explico a grandes rasgos cómo ha sido la relación de las mujeres de Tlahuitoltepec con la música y cómo es que se han organizado para tocar entre mujeres. Así, desarrollo las lógicas de colaboración vinculadas con la música que las mujeres de Tlahuitoltepec utilizaron para fundar la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido. Cierro el capítulo argumentando que, en un ambiente hostil hacia mujeres músicas, tejer mundo de esta forma les permitió a las compañeras crear un espacio para florecer.

En el tercer capítulo “Tejer mundo: hacer política en clave femenina y musical” retomo los planteamientos de la lingüista y activista *ayuujk* Yásnaya Elena Aguilar Gil, la socióloga y activista mexicana Raquel Gutiérrez Aguilar, la investigadora y activista mexicana-italiana Lucía Linsalata, la escritora, investigadora y militante italiana Silvia Federici y el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, para explicar qué entiendo por lo político, la política y el reencantamiento del mundo. Reflexiono cómo es que mi entendimiento de la política puede dialogar con la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido y sugiero que tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música es un quehacer político local, una *política en femenino* (Linsalata 2015), que cuestiona la manera en que la antropología política ha entendido tradicionalmente ‘lo político’.

Antes de entrar de lleno, quiero presentar la región en donde surge la banda de música en cuestión, introducir la problemática general de la discriminación de género en el ámbito musical y revisar nociones clave que aparecerán a lo largo del texto.

Pueblo ayuujk

La trayectoria de La Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido se inserta en la vida musical de la comunidad Santa María Tlahuitoltepec, Mixe y, en general, de los pueblos originarios del estado de Oaxaca. Si bien la banda surge en Tlahuitoltepec, actualmente está conformada por aproximadamente cuarenta mujeres de diversos pueblos originarios del estado. En la banda mujeres *ayuujk*, *binnizá* y *ñu saavi* se reúnen para tocar entre amigas. La directora es la compositora, educadora y clarinetista *ayuujk* de Tlahuitoltepec Leticia Gallardo Martínez.

El municipio de Santa María Tlahuitoltepec, Mixe está localizado en la Sierra Norte y forma parte del territorio del Pueblo Mixe, autodenominado *ayuujk*. El territorio está ubicado en una prolongación de la Sierra Madre oriental al noreste de la capital del estado de Oaxaca. Colinda con el territorio de pueblos originarios hablantes de diversas lenguas, como chinanteco, popoloca, zoque y zapoteco (Vargas 2011).



Mapa 1. El pueblo ayuujk en el estado de Oaxaca (Gómez 2017: 10)

La región está conformada por 19 municipios y 290 comunidades. Todos los municipios se rigen por sistemas de cargos político-comunitarios; no obstante, cada uno tiene su propia estructura política que responde a las necesidades particulares de sus habitantes. Asimismo, cada comunidad cuenta con una historia de lucha y resistencia particular que se remonta hasta la época prehispánica. Esta trayectoria ha definido el tipo de relación que cada comunidad establece tanto con la entidad federativa, como con las comunidades aledañas (Vargas 2011).

La historia *ayuujk* se ha caracterizado por su oposición a los estados que han buscado gobernarlos (Zolla 2013). En la región, los intentos de instaurar dinámicas de poder jerárquicas y centralizadas han chocado con la resistencia organizada. El pueblo se rebeló de manera violenta contra el dominio mexica, zapoteco, español y mexicano y, actualmente, los *ayuujk* tienen estrategias de resistencia pacífica que conierten la fuerza del estado en energía social al servicio de un orden descentralizado y poco jerárquico (Zolla 2013:18). Estas rebeliones responden a una tradición

política y cosmológica que fomenta la distribución del poder en múltiples espacios y rechaza el poder del Estado como principio ordenador de la vida (Zolla 2013). Este tipo de distribución del poder permite la autonomía y la heterogeneidad político-económica en una región montañosa, difícil de transitar y diversa en términos medioambientales (Zolla 2013).

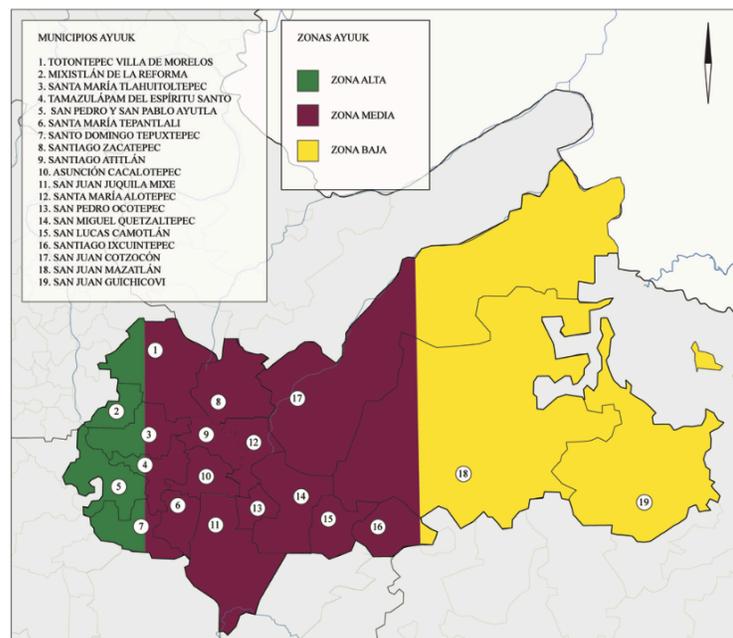
De acuerdo con Zolla, para evitar la centralización del poder político, los *ayuujk* alternan entre dinámicas centralizadoras y descentralizadoras. Entre las primeras ubica las peregrinaciones comunales a las cimas de los cerros sagrados, el tequio y las fiestas conducidas por las bandas filarmónicas de los pueblos, en donde éstas guían la centralización de la fuerza social. Estos momentos, nos dice, invitan a los pobladores a reunirse de nuevo y hacer vida colectiva.

En cuanto a las dinámicas descentralizadoras, menciona las estelas de *kīyaktaajk*. Durante sus trayectos por la Sierra, cuando van a cultivar a las rancherías, los pobladores van dejando estelas de *kīyaktaajk* para indicar espacios relevantes de interacción entre personas, animales, plantas y entidades sobrenaturales. Estos espacios, plantea Zolla, existen como micro-sociedades análogas a los pueblos y comunidades de la región con carácter de autonomía política. Son sitios de poder que, por medio de la fragmentación de las grandes estructuras políticas como el sistema de cargos, impiden la concentración de la autoridad.

La región se divide en tres zonas: alta, media y baja. En la zona alta están los municipios de San Pedro y San Pablo Ayutla, Cacalotepec, Mixistlán de la Reforma, Espíritu Santo Tamazulapan, Tepantlali, Santo Domingo Tepuxtepec, Santa María Tlahuitoltepec y Totontepec Villa de Morelos. Esta zona está caracterizada por un clima frío que predomina a lo largo del año, vegetación de

bosques de pino-encino y bosques de coníferas. El lugar más alto de la región es el cerro del Zempoaltepetl, considerado un sitio sagrado *ayuuik*.

En la zona media se encuentran los municipios de Santa María Alotepec, Santiago Atitlán, San Lucas Camotlán, San Juan Juquila, Santa María Ocoatepec, San Miguel Quetzaltepec y Santiago Zacatepec. La región está caracterizada por su bosque mesófilo y alturas que oscilan de los 800 a los 1500 metros sobre el nivel del mar. En cuanto a la región baja, esta se ubica a menos de 800 metros de altura y engloba los municipios de San Juan Guichicovi, Ixcuintepec, San Juan Cotzocón y San Juan Mazatlán. En esta zona predomina la selva alta perennifolia y la vegetación densa. De acuerdo con la antropóloga *ayuuik* Liliana Vargas Vásquez (2011), en la zona baja está la tierra más fértil de toda la región Mixe y por esta razón las comunidades *ayuuik* que viven ahí han sufrido invasiones y despojos por empresas, caciques y funcionarios. En particular son constantemente amenazadas por múltiples proyectos de inversión nacional y extranjera que han invadido y hasta la fecha continúan invadiendo el Istmo de Tehuantepec.



Mapa 1. Las Tres Zonas del Pueblo Ayuuk y sus Municipios (Gómez 2017: 12)

Un ejemplo actual de estas amenazas es el Corredor Interoceánico. En el gobierno actual el proyecto se llama “Programa para el desarrollo del Istmo de Tehuantepec: El Corredor Interoceánico y su inserción en el Comercio Mundial”. De llevarse a cabo, el corredor abarcará territorios mixes, chontales, huaves, zoques, zapotecos, nahuas y popolucas, en donde se crearán “zonas libres” para la inversión privada, se modernizará el ferrocarril del Istmo a Coatzacoalcos, se construirá un gasoducto y una línea de fibra óptica (Rendón 2022). Este proyecto no es nuevo, desde Porfirio Díaz todos los presidentes han intentado concretarlo; sin embargo, hasta ahora la resistencia de los pueblos lo había impedido.

De acuerdo con la investigadora Ana Matías Rendón (2022), el proyecto necesita de tres recursos fundamentales: energía, agua y trabajadores. El programa señala la “gran riqueza en recursos hídricos” de la zona del corredor, “recursos” que atraviesan la región *ayuujk* desde Guichicovi, Mazatlán y Jaltepec hasta Cotzocón y Zacatepec (Rendón 2022). Sólo algunos pueblos de la zona alta como Ayutla, Tlahuitoltepec o Tama están fuera de la zona de influencia; sin embargo, de acuerdo con Rendón, sí aparecen en las zonas en donde se planea establecer parques industriales. En tal respecto, es claro que el proyecto requiere de recursos acuíferos y energéticos, territorios, costas y mano de obra de los pueblos originarios para concretarse. En otras palabras, el corredor requiere del despojo y explotación del territorio *ayuujk* y de los territorios de otros pueblos.

Siguiendo la noción de la filósofa belga Isabelle Stengers (2009), defino este tipo de invasión y despojo como parte de los tiempos de catástrofes que vivimos, es decir, un estado actual de las cosas en el que las crisis ecológicas a escala planetaria, la guerra en contra de los pueblos originarios del mundo, las crisis económicas y la alza en los feminicidios (entre otras violencias)

marcan nuestra cotidianeidad con desesperanza. Paradójicamente, como explico en el siguiente capítulo, en medio de este contexto de violencia generalizada, la música de las bandas de viento florece con fuerza.

Bandas de viento

El quehacer musical de las Mujeres del Viento Florido se inserta en la trayectoria de una de las agrupaciones musicales más comunes en México: las bandas de viento. Como su nombre lo indica, este tipo de bandas utiliza instrumentos de aliento como la trompeta, el trombón, la tuba, el saxhorn, el saxofón y el clarinete, e instrumentos de percusión como la tarola y los platillos. Su número de integrantes varía, puede ir desde cuatro hasta sesenta. La psicóloga social Georgina Flores (2009) sugiere que existen distintos tipos de bandas de viento: militares, civiles, estatales, comunitarias, escolares, municipales e independientes; de las cuales ella identifica tres grupos principales, bandas nacionales y de las grandes ciudades, las orquestas municipales de participación voluntaria y las comúnmente denominadas *bandas de pueblo*. Estas últimas, nos dice, participan en todo tipo de fiestas y sus repertorios son amplios, entre los géneros que cubren están el son, gusto, marchas fúnebres, danzón, cumbia, vals, corrido, pasos dobles, polkas, rancheras y alabanzas. Sus integrantes pertenecen al pueblo y la música no suele ser su única profesión, a la par se dedican a la tierra, la casa, la familia, la enseñanza; algunos son médicos, maestros e ingenieros. Mientras que las élites consideran a las bandas de viento como ruidosas y de “mal gusto”, para los pueblos son parte fundamental de su alegría (Flores 2009). En muchos pueblos del estado de Oaxaca la música tiene relevancia social, cultural, política e histórica. En algunos casos las bandas de viento están articuladas a la vida comunitaria. Cuando esto ocurre, pertenecer a una banda de viento es

un honor y un gran compromiso social (Flores 2009). Este es el caso de las bandas filarmónicas en Santa María Tlahuitoltepec, Mixe.

Para el pueblo *ayuujk*, la música es una parte importante de la vida cotidiana, desde pequeños en las fiestas del pueblo los niños escuchan y bailan lo que tocan sus parientes (Cecam 2007: 101). La presencia de instrumentos de aliento y cuerdas en las comunidades *ayuujk* data desde la colonia. Fueron introducidos con la evangelización y posteriormente con las bandas militares. Los misioneros utilizaron la música para intentar llevar a cabo la conquista espiritual, establecieron espacios en los pueblos para enseñar cantos religiosos e instrumentos de cuerdas y viento; estos espacios son los que hoy en día se conocen como las escoletas. En este sentido, los *ayuujk* se han apropiado del tipo de música introducida por los religiosos y ahora la registran como parte de su historia; los *ayuujk* han hecho florecer a la música a través del tiempo (Cecam 2007: 30). En la región la importancia de los instrumentos de viento es tal que casi todos los pueblos cuentan con bandas filarmónicas (Cecam 2007: 30).

Durante el maximato y el periodo cardenista el gobierno implementó políticas culturales para fomentar el uso de instrumentos musicales de viento y percusiones. Con el afán de crear un sentimiento nacionalista, el gobierno apoyó creación de bandas de pueblo en las comunidades indígenas (Alonso 2008). En su tesis, la antropóloga Marina Alonso (2008) argumenta que las comunidades indígenas se apropiaron de las bandas de pueblo para ajustarlas a sus valores y hacer florecer la práctica musical en las comunidades. No obstante, la autora aclara que, si bien el Estado mexicano fomentó este tipo de agrupaciones musicales durante el maximato y el periodo cardenista, también fueron una demanda de los propios pueblos.

A pesar de que este tipo de música llegó con la colonia y se fomentó en periodos siguientes, en el libro “La música: expresión de las veinte divinidades” el CECAM afirma que la tradición musical del pueblo *ayuujk* se remonta hasta tiempos anteriores. Nos dicen:

“Los mixes prehispánicos escuchaban el mar, el viento; conocían el carrizo, el barro y otros materiales naturales para producir sonidos. Así entendemos el porqué se ha arraigado y desarrollado la música de bandas filarmónicas en casi todos los pueblos mixes” (Cecam 2007: 106).

Como señala Liliana Vargas (2011), desde fuera se suele caracterizar a los *ayuujk* como poseedores de una tradición musical importante; no obstante, si bien esto es cierto, la identidad de los *ayuujk*, como la de cualquier otro pueblo del mundo, no puede ser reducida a un solo rasgo. Además de la música, los *ayuujk* cuentan con otras prácticas y rasgos por medio de los cuales se identifican y diferencian entre sí, por ejemplo, las variantes lingüísticas, los trajes típicos, la comida y los vestidos de uso cotidiano. En este sentido, mi intención al abordar el tema de la música en Tlahuitoltepec no es reducir la identidad del pueblo a este rasgo; al contrario, busco evidenciar la manera en que éste se vincula con un complejo entramado de relaciones comunitarias.

En la región la música es muy importante: el municipio cuenta con una Banda Filarmónica Municipal y el Centro de Capacitación y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM), instituto de enseñanza musical incorporado al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El CECAM abrió sus puertas en 1977 como parte de un programa del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONAPAS) y el Instituto Nacional Indigenista (INI) para formar profesionales en la música de viento, en el área técnica y artística (CECAM 2021). Cada año, jóvenes de distintas regiones del

estado se incorporan al CECAM para formarse musicalmente. La existencia de esta institución hace que Tlahuitoltepec sea un referente de música a nivel internacional.

Así pues, Tlahuitoltepec tiene una vida artística activa. Además de las tradicionales bandas filarmónicas, existen otros grupos de música. Un ejemplo es el ensamble Pream, un sexteto integrado por los músicos *ayuujk* Jonás Uriel, Andrés Vargas, Mario Cardoso, Óscar Martínez y Facundo Vargas; y el músico veracruzano Vladimir Medina. Pream surge como un encuentro entre jóvenes que tocaban en banda filarmónicas para explorar la improvisación desde el jazz. En una entrevista con Reporte Índigo (2022), Vladimir Medina cuenta que, si bien en Tlahuitoltepec había una fuerte tradición musical, los músicos no estaban acostumbrados a practicar la improvisación y, por lo tanto, quisieron hacerlo. En el ensamble mezclan funk, balkan y jazz con la tradición musical *ayuujk*. Para Medina, el rasgo distintivo de su música es que suena a Tlahui, “aunque sea una exploración hacia otro género, sigue sonando a Oaxaca, con sabor a mezcal y tepache, a baile y fiesta, a la alegría, al bienestar” (Reporte Indigo 2022). El nombre del ensamble refiere a este vínculo comunitario “Pream” es un neologismo, una apropiación en *ayuujk* de la palabra “primo”. Nombraron al grupo así porque todos los integrantes son parientes⁵.

Otro exponente de la vida artística de Santa María Tlahuitoltepec es la soprano María Reyna, también conocida como “La Soprano Mixe”. Ella, junto con Joaquín Garzón, conforman Opera Mixe, un proyecto que fusiona la música tradicional *ayuujk* con estilos como el jazz y la música

⁵Para escuchar al ensamble: <https://open.spotify.com/track/5BQQ6iaZ16xhI46IvIBUVQ?si=73ea37ea7aa94332>

clásica. Su repertorio cuenta con piezas en distintas lenguas, entre éstas el *ayuujk*, *ñu saavi*, maya, *binnizá*, *náhuatl* y español⁶.

Como desarrollo en el siguiente apartado, a pesar de las condiciones adversas a las que se han tenido que enfrentar, las mujeres de Santa María Tlahuitoltepec han incidido en el ámbito musical de la región desde su participación activa como directoras, ejecutantes, compositoras, maestras y cantantes.

Sexo y género

Hablar de la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido implica abordar el tema de las mujeres en la música. Como subraya la psicóloga social Georgina Flores (2009) en su artículo sobre las bandas de Tingambato, Michoacán, a pesar de que actualmente parece normal que las mujeres participen en las bandas de viento en el país, su presencia como músicas es el resultado de un proceso difícil en el que, para ingresar y mantenerse en las bandas, han tenido que luchar contra la discriminación de género. Para entender a qué se refiere Flores con esto hay que adentrarnos a la discusión sobre sexo y género.

El debate sobre estos términos nace de la preocupación feminista por entender las posibles causas y consecuencias de la subordinación de las mujeres. Ambas categorías tienen diferentes definiciones, dependiendo de la corriente feminista. Para los fines de esta investigación me parece útil la definición de género de la antropóloga estadounidense Gayle Rubin (1986), pionera en

⁶Para escuchar a María Reyna:

<https://open.spotify.com/artist/1ROMuw3AcdguMF5IjhuG5N?si=MNo1fcD7TH6NrCFQCyX4Fw>

estudios de género y teoría queer. Rubin define “género” como las interpretaciones y valoraciones que socialmente se hacen sobre los cuerpos y que llevan a la imposición social de una división de los sexos. Su definición me gusta porque resalta el carácter codificador del género sobre los cuerpos.

En cuanto a la categoría de sexo, se suele pensar que ésta refiere a un fenómeno biológico, a la existencia de hembra y macho humano. Sin embargo, investigaciones recientes como la de la Dra. en Estudios de Género Lu Ciccía (2022) critican esta supuesta neutralidad del sexo y nos invitan a ver más allá. Ciccía define “sexo” como:

Una categoría cuyo fin histórico fue la búsqueda de justificaciones biológicas para legitimar una conexión causal entre genitalidad y ciertas habilidades cognitivas-conductuales. No se trata, por tanto, de una descripción “neutral” de aquellos rasgos que vinculamos con la reproducción (Ciccía 2022: 254).

Así, las categorías de sexo y género, entendidas de manera crítica, dan cuenta de las formas en que socialmente se construye y jerarquiza una supuesta diferencia sexual.

Siguiendo a investigadoras y activistas críticas del feminismo hegemónico, como Mágina Millán (2006) y Dahlia de la Cerda (2023), sostengo que no hay una construcción universal del género porque éste existe de manera diferenciada por las construcciones sociales y culturales que lo producen (Millán 2006). En este sentido, entiendo el género como “lógicas culturales a investigar, representaciones multilocalizadas que tienen carácter normativo (el Estado, la familia, los

discursos nacionalistas, etc.) pero que también son el espacio discursivo para la acción de los sujetos a los cuales ataño⁷” (Millán 2006: 7).

Desde este panorama, defino discriminación de género como las prácticas sociales que permiten la reproducción de una diferencia de género jerarquizada en la que mujeres y otros cuerpos feminizados son subordinados. Como verán más adelante, algunas de las compañeras con quienes trabajé describen que, en tanto mujeres músicas, vivieron “machismo” y/o “maltrato”. Desde mi perspectiva, sus nociones de “machismo” y “maltrato” se pueden equiparar a la noción de “discriminación de género”.

En esta discusión hay otro término que me parece importante revisar: patriarcado. Desde los feminismos, esta palabra ha sido amplia y diversamente definida. Una de las definiciones más populares es la de la historiadora austriaca Gerda Lerner (1986), quien plantea que, en su sentido más amplio, el patriarcado es:

La manifestación y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia y la ampliación de ese dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general. Ello implica que los varones tienen el poder en todas las instituciones importantes de la sociedad y que se priva a las mujeres de acceder a él (Lerner 1986: 481).

Si bien esta definición puede ser útil en algunos contextos, en sintonía con los análisis sobre género, raza y colonización de los feminismos de mujeres de color de Estados Unidos⁸ y de las mujeres de

⁷ Para leer sobre la construcción del género en Santa María Tlahuitoltepec, Mixe revisar el trabajo de la investigadora *ayuujk* Carolina María Vásquez García (2018).

⁸ Revisar Angela Davis (1981), Manifiesto de la Colectiva Río Combahee (1977), Gloria Anzaldúa (1987), Audre Lorde (1979).

Abya Yala⁹, considero que esta definición se queda corta cuando se trata dar cuenta de las vivencias de mujeres y hombres no-blancos. Para estos contextos, el planteamiento de la investigadora *kaqchikel* Aura Cumes me parece revelador. Ella nos dice que el patriarcado impuesto en Abya Yala con la colonización fue uno forjado en las sociedades europeas a través de extrema violencia hacia las mujeres, la naturaleza y los campesinos (2019). A diferencia del patriarcado que opera en las sociedades europeas, este “patriarcado colonial” se establece en el sometimiento no solamente de las mujeres sino de la población indígena y negra (Cumes, 2019). Esta forma de dominación configura las sociedades colonizadas bajo la premisa de que la naturaleza es una mujer sometida y por lo tanto, despojable (Cumes, 2019).

Encuentro necesario recalcar el carácter colonial del patriarcado que opera en el continente para desmentir los discursos racistas del feminismo hegemónico que ven las condiciones de las mujeres de pueblos originarios como resultado de un ‘atraso’ cultural. Como desarrollo más adelante, el caso de las Mujeres del Viento Florido nos muestra que, contrario a estos discursos, hay prácticas comunitarias locales, como las lógicas de colaboración, que posibilitan la organización colectiva de las mujeres y muestran caminos posibles para defender la vida en tiempos de catástrofes.

Considero “feminismo hegemónico” a los discursos y prácticas autodenominadas feministas que, mirando el patriarcado como el sistema ‘máximo’ de opresión por encima de otras relaciones como las capitalistas y las coloniales, universalizan y reducen la experiencia de ser mujer. Esta corriente invisibiliza las experiencias de vida de mujeres racializadas, trans, lesbianas y precarizadas cuyas

⁹Abya Yala es el nombre en lengua kuna para referirse al territorio que los colonizadores españoles nombraron ‘América’. Significa: “tierra en plena madurez” o “tierra de sangre vital”. Actualmente el término es utilizado en el contexto de las luchas de los pueblos originarios en defensa del territorio, revisar Lorena Cabnal (2010) y María Lugones (2014).

vivencias están cruzadas por otro tipo de relaciones y para quienes la discriminación de género no es necesariamente la violencia con mayor peso en su cotidianidad (para leer un desarrollo extenso sobre el tema revisar De la Cerda 2023). En los espacios activistas, a este tipo de feminismo se le identifica como “feminismo blanco” o “terf” y sus defensoras se autodenominan “feministas radicales” o “radfems”.

Si bien mi tesis se inserta en una discusión cercana al feminismo, no me interesa explicar las vivencias de las compañeras a partir de una teoría feminista. Al contrario, mi intención es posicionar la trayectoria de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido como una experiencia organizativa capaz de dialogar desde la simetría con los feminismos y la antropología política para detonar cuestionamientos importantes, o más bien urgentes, a estas corrientes de práctica y pensamiento. Revisar la discusión sobre las nociones de sexo y género nos sitúa en un debate mayor en el que la discriminación de género aparece como un problema complejo que se vincula con relaciones patriarcales, capitalistas y coloniales.

Mujeres en el escenario

La discriminación de género en el ámbito musical no es una problemática local, es una de carácter internacional e histórico. De acuerdo a las estadísticas del sitio Bachtrack.com, en la lista de los cien directores de orquesta más activos, en el 2018 había solo cinco mujeres y en la lista de los cien compositores más interpretados no figuraba ni una mujer (Muñoz 2021). En el caso de México, de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en el 2014, 93 de cada 100 personas en la escena musical eran hombres.

En este trabajo me centro en la organización de mujeres músicas de pueblos originarios; sin embargo, la lucha de las mujeres por integrarse como instrumentistas, directoras, compositoras y educadoras a la escena musical del país existe en diversos contextos y temporalidades. Para ampliar nuestro panorama de esta problemática, retomo el caso de la lucha de las mujeres músicas en las orquestas de música clásica en el país.

En México, a principios del siglo XX las orquestas de música clásica estaban integradas únicamente por varones (Muñoz 2021). Las mujeres instrumentistas eran relegadas al ámbito privado y las pocas que aparecían en la escena pública lo hacían en eventos específicos y tocando instrumentos determinados (Muñoz 2021). Por estereotipos de género y por el hecho de que ellas no tenían oportunidades de trabajar en los conjuntos profesionales, los metales o las percusiones no eran considerados instrumentos ‘propios de mujeres’ (Muñoz 2021). Esta exclusión era, y hasta cierto punto sigue siendo, aún más evidente cuando se trata de la dirección orquestal. Históricamente la profesión ha estado monopolizada por varones y en su mayoría varones blancos (Muñoz 2021).

De acuerdo con la doctora en musicología Maby Muñoz, es probable que María Garfias haya sido la primera mujer en dirigir una orquesta en México. En octubre de 1867, en una función de ópera dedicada a Benito Juárez, María Garfias dirigió una pieza de su autoría con banda militar y orquesta de ópera. A pesar de la importancia del evento, el acontecimiento no marcó un precedente para las mujeres en la dirección orquestal porque Garfias no continuó con su carrera musical. Su aparición pasó a la historia como un acontecimiento esporádico.

De acuerdo con Muñoz (2022), fue hasta 1912 que un momento así se repitió. En un concierto al que asistió el presidente Francisco I. Madero, la compositora Julia Alonso dirigió a la Orquesta

del Conservatorio, la Banda de Artillería y el Orfeón Popular en interpretación de sus orquestaciones. Sólo existen dos registros de ella dirigiendo, el evento mencionado y un concierto de beneficencia en 1913 (Muñoz 2022). A diferencia de María Garfias, Julia Alonso sí desarrolló una carrera como intérprete durante algunos años; sin embargo, no como directora o compositora.

Después de ellas vinieron más participaciones esporádicas de mujeres en el podio. Como registra Muñoz (2022), estos eventos fueron tan sorprendidos para la escena musical que cada vez que una mujer tomaba la batuta era presentada por los medios como ‘la primera vez’ que algo así ocurría. En esta lista de primeras veces están las participaciones de Esperanza Pulido y Sofía Cancino. Del trabajo de Pulido como directora solo está registrada una frase: «empuñó la batuta ante las desafiantes miradas de aquellos adustos profesores de orquesta y banda de los años veinte y treinta» (Escorza 1991: 2 citada en Muñoz 2022). En cuanto a Sofía Cancino sabemos que, a la par de ser pianista, compositora, cantante y gestora musical, dirigió ópera varias veces. Por la falta de documentación, la obra y carrera musical de Sofía Cancino “son preguntas abiertas” (Muñoz 2022: 46).

Lamentablemente, las experiencias de Garfias, Alonso, Pulido y Cancino, no implicaron un cambio profundo y la dirección orquestal continuó excluyendo a las mujeres. Aún así, las participaciones de las compañeras “fueron el germen para que después de ellas algunas intentaran transitar el camino de la dirección orquestal como profesión” (Muñoz 2022: 46), “pusieron las primeras piedras de un camino que se antojaba imposible” (Muñoz 2022: 45). Así, en el 2009, 142 años después de que María Garfias tomó la batuta, Gabriela Díaz Alatraste es nombrada directora artística de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional y con ello pasa a la historia como la primera directora de una orquesta profesional en México. El nombramiento fue resultado

de su preparación y estudio como directora; con su debut en 1993 con la Orquesta Sinfónica de Xalapa y varias apariciones consiguientes, Gabriela Díaz se abrió paso en la profesión (Muñoz 2022).

En suma, en el país, las mujeres músicas han librado una lucha histórica por ocupar espacios en las orquestas profesionales. Como resultado, actualmente vemos una mayor presencia de mujeres; sin embargo, en las agrupaciones las músicas siguen enfrentando discriminación de género. En su investigación, la doctora Byrdie-Leigh Bartleet (2008) revela que la dirección orquestal, por ser una profesión creada por varones, está moldeada de acuerdo a sus características y necesidades. En su práctica profesional, las directoras se enfrentan a problemas relacionados con el cuerpo, la gestualidad, el poder, el liderazgo, la maternidad y las oportunidades (entre otros temas) (Bartleet 2008 citada en Muñoz 2022). Un ejemplo de ello es que las directoras tienen que “masculinizar sus métodos de dirigir” para ganar autoridad porque “el rol del director está moldeado sobre nociones de grandeza, divinidad, poder y tiranía” (Muñoz 2021: 128). Si ellas eligen alternativas como el liderazgo democrático, son juzgadas más gravemente por ello que sus compañeros varones (Muñoz 2022). Por consiguiente, la lucha de las mujeres músicas sigue viva, en pie y vigente.

Así pues, la discriminación de género en el ámbito musical no es exclusiva de una comunidad o país, es una problemática internacional e histórica. La declaración de Janine Jop Quintero, violinista e integrante del colectivo de músicas feministas Tsunami¹⁰ para el periódico Mural (2021), resume esta situación:

¹⁰ Red de músicas mexicanas que buscan generar un punto de encuentro y de acción en el ámbito de la música, pueden consultar su proyecto en la página: <https://www.facebook.com/colectivatsunami/about>

En todas las ciudades grandes o pequeñas es la misma problemática con una brecha de género histórica que viene desde hace siglos. Los espacios de liderazgo han sido históricamente negados a las mujeres, no se diga en un espacio como una orquesta, donde una mujer se tiene que parar frente de casi 80 integrantes que en su mayoría serán hombres.

Orquestas de mujeres

Para enfrentar la discriminación de género en la escena musical, en distintos momentos de la historia y en diversas latitudes, las músicas han optado por formar agrupaciones de mujeres. En la década de los veinte en Europa y Estados Unidos, como respuesta a la exclusión de las mujeres músicas en las agrupaciones mixtas, las orquestas de mujeres proliferaron. La musicóloga estadounidense Carol Neuls-Bates (1986) documentó estas experiencias en el libro “Women Making Music. The Western Art Tradition 1150-1950”. En su capítulo para el libro, Neuls-Bates registra que, en Estados Unidos, de 1920 a 1940, surgieron aproximadamente treinta orquestas sinfónicas conformadas por mujeres. Entre las más famosas están *New York Women's Symphony Orchestra* (1934-1938), dirigida por la pianista neerlandesa Antonia Brico, y *Woman's Symphony Orchestra of Chicago*, agrupación que tuvo varias directoras y directores, entre quienes destaca la pianista, compositora y directora británica Ethel Leginska (1927-1929). Entre los objetivos de estas orquestas estaban la generación de empleo para músicas profesionales, el incremento de sus salarios, la formación de músicas en instrumentos que tradicionalmente les habían sido negados, como el corno francés, el oboe y el trombón, la creación de espacios para la dirección musical y el fomento a la composición (Neuls-Bates 1986).

Para las orquestas de mujeres, el financiamiento fue un problema constante y en algunos casos las integrantes tuvieron que ensayar por meses sin tener un salario estable (Neuls-Bates 1986). Aun

así, durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial, las orquestas florecieron y la audiencia se percató de que las músicas profesionales eran capaces de tocar y dirigir al mismo nivel que los varones. Sin embargo, con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, el escenario cambió.

La partida de los hombres como veteranos de guerra dejó espacios libres en las orquestas. Esto, sumado a la lucha política que habían librado las músicas en años anteriores, llevó a que las orquestas abrieran sus puertas a las mujeres. En contra de todo pronóstico, cuando terminó la guerra las instrumentistas conservaron sus lugares; sin embargo, las directoras no tuvieron la misma suerte. Como en las ciudades grandes las orquestas mixtas se convirtieron en una realidad, la necesidad de las agrupaciones de mujeres disminuyó. En consecuencia, las directoras perdieron espacios en donde ejercer su profesión. Así pues, si bien las orquestas mixtas fueron una realidad después de la guerra, la dirección musical permaneció como una profesión reservada a los varones. De acuerdo con la autora, fue hasta las luchas feministas de fin de siglo que esta situación comenzó a transformarse.

En sintonía con estas iniciativas, en México la directora mexicana Gina Enríquez fundó en 2003 la Orquesta Sinfónica de Mujeres del Nuevo Milenio para crear un espacio en el que las músicas pudieran desarrollarse profesionalmente (Muñoz 2021). Por falta de recursos, la agrupación sobrevivió pocos años; sin embargo, la iniciativa evidenció que la discriminación de género en la escena musical sigue operando en el país.

Si bien estas estrategias para hacer frente a la discriminación en el ámbito musical han sido ampliamente documentadas para los casos de Estados Unidos y Europa, en México hay poca documentación sobre ello, en específico cuando se trata de mujeres músicas pertenecientes a pueblos originarios. Entre las investigaciones más relevantes están las de Xóchitl Chávez,

profesora del Departamento de Música de la Universidad de California Riverside y Mercedes Payán, la flautista y etnomusicóloga de Ciudad Juárez; académicas que han trabajado en colaboración con las Mujeres del Viento Florido. Ambas tienen un capítulo en el libro “Estrategias creativas de sobrevivencia, feminismo y arte popular” (2021) donde detallan su experiencia de colaboración con la banda. Mi tesis se inserta en el esfuerzo de ambas investigadoras de pensar sobre el tema, a lo largo del texto encontrarán sintonías entre sus reflexiones y las mías.

Tejidos que florecen

Además de la discusión sobre género y música, mi tesis se inserta en el debate antropológico sobre la relevancia de las nociones de tejer y florecer para los pueblos originarios del continente. En el caso de florecer, mis reflexiones se enmarcan en la discusión sobre los mundos flor en Mesoamérica y el Suroeste. En esta discusión, destacan como pioneros los trabajos de las antropólogas estadounidenses Jane Hill (1992) y Kelley Hays-Gilpin (1999, 2000) y del antropólogo de la misma nacionalidad Karl Taube (2004). En su famoso artículo de 1992, “The Flower World of Old Uto-Aztecán”, Jane Hill acuñó el término *Flower World* para describir un sistema complejo de espiritualidad centrado en metáforas de flores. Hill documenta que este sistema es parte del repertorio cultural de pueblos del Suroeste y Mesoamérica, específicamente de pueblos hablantes de lenguas uto-aztecas.

Uno de los rasgos que Hill identifica como característicos de este sistema es la asociación del símbolo de la flor con el canto y el reconocimiento del canto como el arte verbal más poderoso para representar el paisaje y para evocar e influir en la Tierra de los Espíritus (*Spirit World*). Sobre

ello Hill nos dice que la flor representa la Tierra de los Espíritus y por tanto, es la dimensión espiritual de los seres humanos. De acuerdo a su documentación,

la Tierra de los Espíritus es una región florida con casas, senderos y patios floridos; estos son los aspectos espirituales de las casas, senderos y patios de este mundo. Cantar o hablar de algo como “flor” o “florado” evoca su dimensión espiritual (Hill, 1992, p.122 la traducción es mía).

Continuando con la línea de investigación iniciada por Jane Hill, Andrew D. Turner y Michael D. Mathiowetz, antropólogos de la Universidad de California, Riverside editaron el libro “Flower Worlds: Religion, Aesthetics, and Ideology in Mesoamerica and the American Southwest” (2021). En la introducción al libro plantean que “los mundos flor son núcleos vitales y dinámicos de las cosmologías, historias, rituales y vidas cotidianas, pasadas y presentes, de pueblos originarios de Mesoamérica y el suroeste” (Turner y Mathiowetz 2021: 3). En el caso de Mesoamérica, los autores plantean que las conceptualizaciones de los mundos flor siguen dos trayectorias diferentes. Por un lado, los mundos flor mesoamericanos que enfatizan el placer sensorial y la abundancia agrícola y por el otro, los mundos flor del México central antiguo (*Ancient Central Mexico*), vinculados a ideologías militaristas probablemente desarrolladas en el estado de Teotihuacán. En la introducción al libro los editores nos dicen que las expresiones del mundo flor documentadas por distintos autores en el volumen indican que las temáticas del mundo flor aparecen en momentos y contextos históricos particulares y, por tanto, pueden ser rastreados como linajes intelectuales (Turner y Mathiowetz 2021: 17).

En su contribución para el libro de Andrew D. Turner y Michael D. Mathiowetz, el antropólogo Johannes Neurath presenta el artículo “Becoming Peyote, or the Flowers of Wirikuta”. En el texto Neurath hace una revisión crítica del artículo de Hill para argumentar que la definición de Hill del

mundo flor como un campo de significado metafórico y simbólico, no basta para entender las implicaciones ontológicas, epistemológicas y políticas de la acción ritual. Para desarrollar su crítica, Neurath profundiza en la cosmología ritual Wixárika y plantea que en este caso, definir al mundo flor como una concepción indígena del desierto sería replicar un argumento eurocentrista que ya ha sido ampliamente criticado por investigadores como Alfred Hallowell (1960), Roy Wagner (1981), Kenneth Morrison (1992), Bruno Latour (1993), Eduardo Viveiros de Castro (1998) and Philippe Descola (2012) (investigadores que suelen ser agrupados como parte del giro ontológico en la antropología). Neurath enfatiza la importancia de tomar los conceptos y prácticas indígenas seriamente y tratar de ‘desnaturalizar’ las dicotomías occidentales sobre aquello que consideramos ‘dado naturalmente’ y lo que tomamos como ‘culturalmente construido’.

En el texto Neurath intenta ir más allá de la visión dualista que investigadores mesoamericanistas tienden a proyectar sobre los pueblos originarios. Sugiere que, en el caso de la cosmología ritual Wixárika, la concepción del mundo flor como una dimensión luminosa opuesta a la oscuridad es demasiado simple. Neurath concuerda con Hill en que las flores de Wirikuta son “bellas” y tienen rasgos oníricos; sin embargo, aclara que el desierto florido no existe de manera independiente a la acción ritual: es por medio de la acción ritual que los Wixárika crean el mundo flor. El desierto florido es visualizado por los buscadores de peyote, quienes a través de la acción ritual, se transforman en peyote, “flores azules” (tuutu muyuyuwawi), y en ancestros. Con esta transformación, los peyotereros son capaces de percibir el mundo como peyotes y, por lo tanto, de visualizar el primer amanecer. En este sentido, la acción ritual Wixárika implica una transformación ontológica.

Así pues, la presencia de la flor, el florecer y lo florido en el caso de las Mujeres del Viento Florido no es una excepción, su presencia está vinculada a la relevancia de estos términos tanto para el mundo *ayuujk* como para los mundos de distintos pueblos originarios del continente. En este sentido, como desarrollo más adelante, mi tesis aporta información relevante a la discusión sobre lo florido, llevando la atención a la presencia de esta noción en el quehacer musical de una banda femenil. Por medio de la documentación de elementos importantes en el discurso de la maestra Leticia Gallardo, mi tesis contribuye a la antropología una reflexión sobre cómo es que, en el hacer música de las Mujeres del Viento Florido, florecer es la transformación colectiva de la lengua, las melodías y las mujeres en belleza. Como digo más adelante: florece la lengua al ser hablada por el pueblo, florecen las melodías al ser sonadas por la banda, florecen las Mujeres del Viento Florido al hacer música juntas, como mujeres.

En cuanto a tejer, un libro importante en la discusión sobre el término es “Hilando al norte: nudos, redes, vestidos y textiles” (2012). El libro aborda las implicaciones que el hecho de tejer, bordar, hilar y conformar iconografías tiene en las culturas del Norte de México. Los autores estudian los hilos como un “factor conceptual que expresa un conjunto de metáforas que tienen como función principal tejer al universo, es decir, crearlo con todos los seres que habitan en él” (Gutiérrez del Angel 2012: 13). Desde esta mirada, los autores le hacen al acto de tejer preguntas sobre la cotidianidad y los orígenes de la existencia. Estas preguntas los llevan a entender a las tejedoras como dadoras de vida quienes, por medio de su quehacer, se vinculan con el origen del universo. En casi todos los estudios de caso abordados en el libro “la operación de tejer es *la acción* fertilizante” que crea “la esencia misma del universo: la vida” (Gutiérrez del Angel 2012: 13). Una

de las autoras, Stacy Schaefer (2012) plantea que, en el mundo huichol, al hilar un textil se está tejiendo al universo primario que descansa a manera de síntesis en una nueva vida” (2012: 14).

El libro hace evidente que en varias de las culturas del norte existe la figura de la madre-abuela-araña como deidad tejedora del universo. La araña es quien, con su hilo, tiene la capacidad de unificar los opuestos, ya sea líquido y sólido, oscuro y solar. Para varios pueblos originarios nortños, el acto de tejer sintetiza significados sobre la manera en que conciben el universo. Así pues, los autores y autoras argumentan que la noción de tejer sintetiza un pensamiento complejo. A parte de la acción literal de entrelazar hilos, el acto comunica información sobre muchos otros ámbitos de la existencia de un pueblo. Como desarrollo en el siguiente capítulo, en sintonía con los casos estudiados por los autores, la noción de tejer está presente en el quehacer musical de las Mujeres del Viento Florido. En este sentido, la discusión que presento sobre el término se inserta en un debate antropológico mayor, aportando información valiosa sobre las implicaciones políticas de tejer mundo desde la colaboración y las relaciones sonoras en un contexto específico. Como explico en los siguientes capítulos, incorporé las nociones de tejer y florecer a la investigación a partir de que aparecieron en el trabajo de campo, un modo de proceder inusual en la antropología.

Metodología

“El punto de la etnografía es aprender a pensar sobre una situación junto con nuestros informantes; las categorías de investigación se desarrollan en la investigación, no previamente” (Tsing 2015: 9 la traducción es mía).

En este trabajo he intentado hacer el ejercicio de disminuir la velocidad de mi razonamiento (Stengers 2014) para permitirme pensar lo impensable. Es decir, ir más allá de mi propio mundo.

En un primer momento, el proyecto surgió de la colaboración con seis integrantes de la banda, los clarinetistas Soledad Solano Martínez, Karen Yaneli y Balbina Pérez, la trompetista Judith Fabián, la trombonista Luisa Díaz y la directora Leticia Gallardo Martínez; a quienes conocí en el 2019 durante mi primera visita a la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, Mixe, en Oaxaca.

Siguiendo a Isabel Martínez aposté por la generación de otras formas de producción de conocimiento académico. Intenté practicar otra forma de hacer etnografía “que no tuviera como condición de existencia el ‘carterismo intelectual’ (Viveiros de Castro 2010 [2009]) y el extractivismo” (Martínez Ramírez 2020: 15). En particular, la metodología que usé estuvo inspirada en la propuesta de Isabel Martínez denominada “co-creación o co-producción” de conocimiento antropológico. Esta propuesta se fundamenta en una larga corriente de pensamiento antropológico en la que destacan investigadoras como Isabelle Stengers, Marilyn Srathern y Elizabeth Povinelli, quienes forjaron las bases para que Isabel Martínez pudiera traducir sus ideas en una propuesta metodológica pragmática.

Por otro lado, su metodología dialoga con los trabajos de investigación colaborativa realizados en México por las antropólogas feministas Mercedes Olivera¹¹, Rosalva Aída Hernández¹², Sabine Masson¹³ y Xoochitl Leyva¹⁴ (entre otras). Sus experiencias de colaboración académica y activista

¹¹Para leer una reflexión de Mercedes Olivera sobre la colaboración y la investigación ir a: “Investigar colectivamente para conocer y transformar” (2015), en *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras*, Xochitl Leyva Solano, et al. Tomo III. Cooperativa Editorial Retos. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: 105-124.

¹² Para un ejemplo de investigación activista en México ver: Coord. Hernández, Rosalva A. 2017. *Resistencias Penitenciarias. Investigación Activista en Espacios de Reclusión*, Juan Pablos Editores, México.

¹³Para una reflexión sobre prácticas feministas descoloniales en la etnografía ver: “Transformar la investigación desde las prácticas feministas poscoloniales. De vuelta a mi experiencia etnográfica y activista con Tzome Ixuk”, en *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras*, Xochitl Leyva Solano et al., Tomo II. Cooperativa Editorial Retos. San Cristóbal Las Casas, Chia-pas: 59-82.

¹⁴Ver: Leyva, Xochitl, Araceli Burguete y Shannon Speed (coords.) 2008. *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de co-labor*. México, CIESAS, Flacso Ecuador y Flacso Guatemala.

permiten pensar en antropologías feministas comprometidas con las luchas de las mujeres en el continente. En su propuesta, Martínez recalca la importancia de reconocer explícitamente el papel co-creativo de las personas con quienes trabajamos en “la manufactura teórico y pragmática” (Martínez Ramírez 2020: 14) de nuestro conocimiento. En este sentido, en la investigación posiciono a las Mujeres del Viento Florido como agentes teóricas creadoras de conocimiento.

La co-creación ha sido una premisa para diseñar los temas, las preguntas, las técnicas y los métodos de investigación. La primera pregunta del trabajo la formulé a partir del diálogo con Soledad Solano Martínez, Karen Yaneli, Judith Fabián y Leticia Gallardo Martínez. Consulté con cada una sobre qué temas les gustaría que se escribiera la tesis y con qué finalidad, a partir de sus respuestas formulé preguntas de investigación que relacionaran sus intereses y necesidades con los míos. Con el tiempo la pregunta fue cambiando a partir del diálogo entablado con las compañeras y las personas que formaron parte del trabajo, hasta llegar a la versión actual. En este proceso llevé a cabo un tipo de etnografía cercana a la que plantea la antropóloga estadounidense Anna Tsing cuando habla de una etnografía en donde aprendemos a pensar en conjunto con la gente sobre una situación dada y en la que las categorías surjan en el trabajo de campo y no antes.

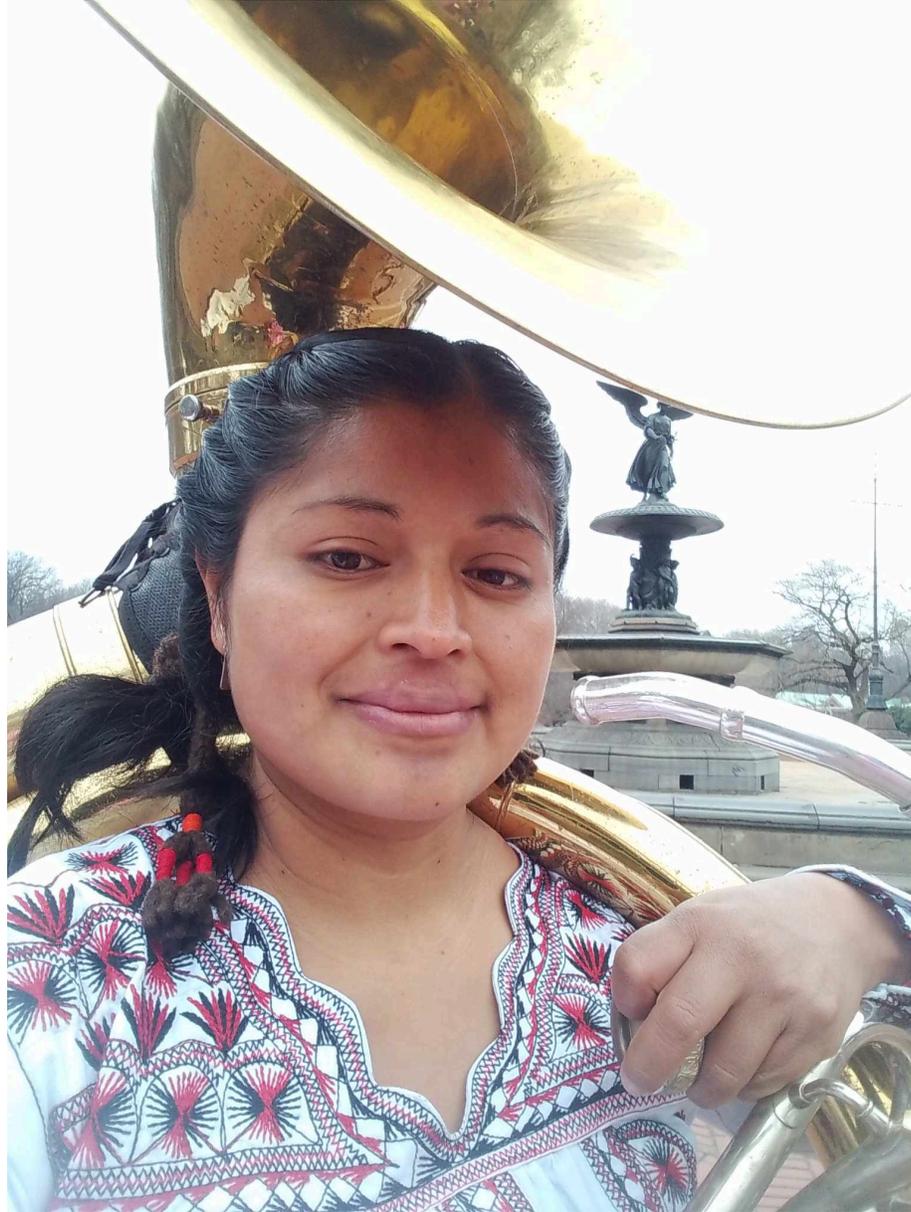
En cuanto al enfoque de la investigación, la tesis es un trabajo de corte cualitativo en donde describo, registro y reflexiono en torno a experiencias de vida de integrantes de la banda, haciendo hincapié en sus vivencias en torno a la música y la colaboración. Para registrar sus experiencias utilicé distintos métodos como la observación participante en fiestas y eventos musicales, las entrevistas etnográficas abiertas, las conversaciones casuales y, en el caso particular de Karen

Yaneli, la escritura colaborativa de un relato de vida. Para sistematizar los datos obtenidos hice transcripciones de las entrevistas y usé el programa Atlas Ti.

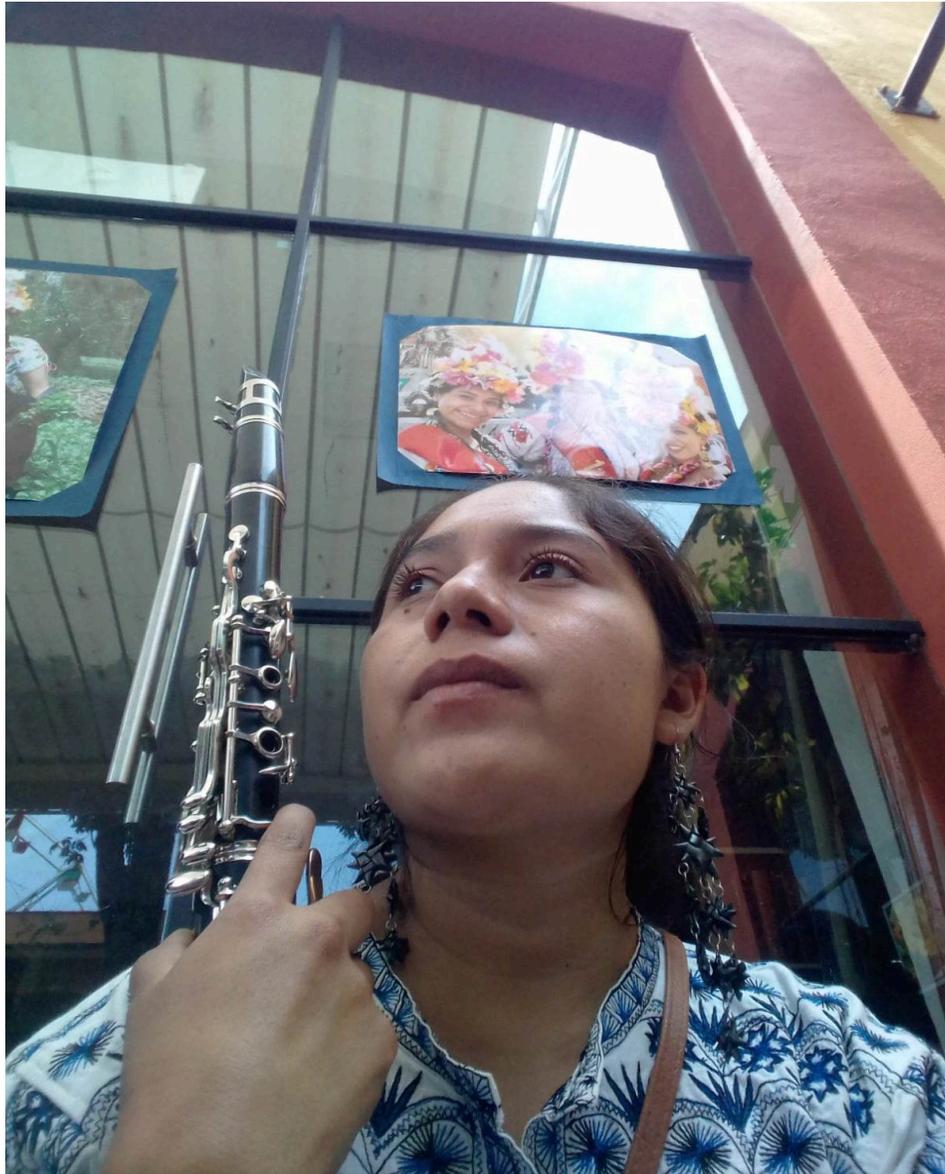
Las integrantes principales del proyecto fueron Karen Yaneli, Leticia Gallardo Martínez y Yessica Judith Fabián. Pude profundizar el trabajo con ellas por la relación de confianza que hemos construido a lo largo de los últimos tres años y por su disponibilidad en tiempo y energía. Cabe aclarar que no pretendo que la investigación sea representativa para toda la agrupación. Las reflexiones presentadas son resultado del conocimiento co-producido en un momento específico en el tiempo, en relación a las integrantes mencionadas. Como argumenta Isabel Martínez,

A través de la teoría etnográfica podemos acercarnos única y exclusivamente al conocimiento generado durante las relaciones y a las relaciones establecidas en un momento concreto (2020: 15).

En este sentido, mi metodología responde a una perspectiva antropológica relacional que se enmarca en la propuesta de objetividad feminista de la filósofa Donna Haraway (1995), en donde el foco de la investigación está en localizar el conocimiento y aprender de cómo miramos, dejando a un lado la búsqueda de universales que caracteriza a la literatura antropológica masculinista. Por lo tanto, en la presente tesis busco mirar desde el punto de vista de las otras reconociendo, junto con Haraway, que todos los ojos, incluyendo los míos, construyen maneras específicas de ver implicadas en formas de vivir particulares. En cada manera hay posibilidades creativas de hacer-mundo.



Fotografía 3 Luisa Díaz con su tuba en Nueva York, 2023. Imagen elegida por ella para el texto.



Fotografía 4 Kiixj xuxpěj (mujer mixe). Febrero del 2023, Nueva York. En la imagen vemos a Luisa Díaz con su tuba, la imagen y título fueron elegidos por ella para el texto.



Fotografía 51 "Reencuentro" 2019. Imagen elegida por Balbina Pérez para el texto. En la imagen la vemos sosteniendo su clarinete después de cuatro años de haber descansado de la música para dedicarse al cuidado de su hija.



Fotografía 6 Soledad Solano Martínez y Xavie Gálvez en las instalaciones del CECAM, 2019

Capítulo 1: Tejer mundo desde la colaboración

“Viento Florido” Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido



Inicio este capítulo con dos preguntas: ¿por qué utilizo el concepto tejer para pensar la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido? ¿de dónde viene y a qué me refiero con el concepto? Como buena antropóloga, para responder estas preguntas, recurro al viaje. Hago un ejercicio de memoria y vuelvo a mi primer trabajo de campo en Santa María Tlahuitoltepec en abril del 2019 para develar las interacciones que me llevaron a la palabra ‘tejer’: un poema, dos conversaciones, una palabra que insiste.

Una idea se hace presente: la versión de ‘tejer’ que utilizo expresa la articulación de mis modos de existencia con los de las Mujeres del Viento Florido con quienes colaboré en una manifestación de la invención de la cultura en términos del antropólogo Roy Wagner (1981 [1975]). En el afán de entender por qué las compañeras utilizan el término y cuáles son sus significados, analizo la noción de ‘tejer’ en *ayuujk*. Para el análisis parto de las reflexiones de mi amigo Victorino Vásquez, *ayuujk* de Tlahuitoltepec, del antropólogo social francés Perig Pitrou y del arqueólogo *ayuujk* de Santa María Alotepec, Juan Carlos Reyes Gómez. Sugiero que en *ayuujk* ‘tejer’, *kojk-täkk*, es un concepto amplio que refiere a una actividad con la cual se inventa y se da fijeza al mundo. Tejer se utiliza para nombrar diferentes actividades: zurcir hilos, entrelazar sonidos de instrumentos y crear relaciones entre seres del cielo y de la tierra. Concluyo diciendo que ‘tejer’ es un concepto

relevante en el discurso de las compañeras, en los discursos locales sobre la vida y en el discurso poético que generé a partir de mi visita a Tlahuitoltepec. Por lo tanto, mi uso de este concepto en la pregunta de investigación es un esfuerzo por acercarme a la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido en sus propios términos.

Abro el segundo apartado con dos preguntas nuevas: ¿por qué utilizo el concepto ‘lógicas de colaboración’ para pensar la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido? ¿de dónde viene y a qué me refiero? De nuevo, para responder recurro al viaje, la lengua y la amistad. Regreso a mi diario de campo, contacto a mis amigos Victorino Vásquez y Eduardo Gaspar Díaz y consulto los textos de la antropóloga María del Carmen Castillo Cisneros y de Juan Carlos Reyes Gómez.

En el tercer apartado, a partir de estas fuentes, presento un vínculo: tejer mundo desde lógicas de colaboración. Me pregunto, ¿cómo es que en Tlahuitoltepec se teje mundo desde lógicas de colaboración y qué tipo de escenarios de vida posibilitan estas formas de hacer? La reflexión me lleva al tequio, al sistema de cargos y a la música como ámbito de lo común. En estas páginas el viento florido comienza a soplar.

En el cuarto apartado me pregunto por la relación de las mujeres *ayujk* con las lógicas de colaboración antes mencionadas. Me pregunto: ¿cómo se han organizado las mujeres en Tlahuitoltepec para participar del sistema de cargos?, ¿de qué forma han utilizado estas lógicas para incidir en su entorno? En esta pesquisa, recupero el trabajo de la intelectual *ayujk* Carolina María Vásquez García (2018) y la entrelazo con las conversaciones que tuve en campo.

Finalmente, las reflexiones me regresan a la pregunta principal de la tesis: ¿de qué manera la trayectoria de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido nos muestra la potencia de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música? Concluyo con una idea que abre paso al siguiente capítulo, la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido nos muestra que tejer mundo de esta forma permite hacer frente a situaciones adversas y multiplicar las posibilidades de vida de las mujeres. En este capítulo esto lo vemos en que la agrupación surge en una comunidad en donde tejer mundo desde estas lógicas posibilita el desarrollo de la vida musical del pueblo. Así pues, este capítulo es un viaje sensible a mi mundo y al de mis interlocutoras *ayuujk*. Para su lectura abordarán un barco con nombre, mirada y corazón: Xavie. Esto implica que aquello que leerán existe en relación a mí en un punto específico en tiempo y espacio. Como cualquier otro enunciado sobre la vida, este, mi tesis, existe en relación.

Tómese como advertencia o mejor, como llave.

1.1 Tejer

Dos años después de mi primera visita a Tlahuitoltepec en 2019, releí el trabajo final que escribí para la materia de Taller Etnográfico II con la antropóloga Elena Nava. El ensayo se titulaba “Existir gozando” y en el texto sugerí que la relación que tienen algunas integrantes de la banda con la música es un ‘tejido grueso’ que zurce el placer y el conflicto en la vida cotidiana. El antropólogo Alejandro Fujigaki, en ese entonces mi maestro y a quien también compartí el texto, me preguntó: ¿de dónde proviene la idea de ‘tejido grueso’ y por qué te parece pertinente utilizarla al describir la banda de viento conformada sólo por mujeres?

La pregunta quedó en un comentario irresuelto en el documento de google drive. Fue hasta esa tarde de primavera que regresé a mi diario de campo para por fin, darle respuesta. En mi libreta encontré que Luisa Díaz, Balbina Pérez y Leticia Gallardo, Mujeres del Viento Florido originarias de Tlahuitoltepec, usaban el verbo ‘tejer’ en español para referirse al acto de crear algo en conjunto. Me habían hablado de tejer relaciones entre ellas y con la música: “se fue tejiendo algo diferente”, dijo la maestra en el 2019 al hablar de la historia de la banda, “nos tejemos entre nosotras”, dijeron Balbina y Luisa al referirse a las dinámicas entre compañeras. En mi libreta encontré un poema que había escrito cuando regresé a la Ciudad de México después de ese viaje a Tlahuitoltepec. Quedé sorprendida: en el poema narraba varios sucesos importantes de mi vida a través de la noción de ‘tejer’, haciendo referencia a cómo visitar Tlahuitoltepec cambió la manera en que me miro y en que miro al mundo.

Aquí un fragmento del poema:¹⁵

Con este nuevo ritmo,
recorrí montañas,
carreteras y valles.

Hasta que un día,
en un sendero verde
hallé un espejo
y después

¹⁵ El poema completo se puede consultar en: <https://calipsocom.wordpress.com/2020/10/10/tejedora-de-mundos/>

de tanto tiempo,
decidí mirar.

Noté que mis formas
habían cambiado,
No era la misma:
En mi cara
en lugar de ojos
encontré dos mares
y en vez de labios
dos tallos
que sostenían
una flor cantante.
(...)

Hoy me canto,
hoy me bailo,
con ternura me encanto.

Mujer tierra,
mujer río.

Ser sintiente,

araña de vientre:

tejedora de mundos.

Leyéndome desde una mirada antropológica comprendí que, en el sentido descrito por la antropóloga francesa Jeanne Favret-Saada (2013 [1990])¹⁶, en mi trabajo de campo había sido afectada y, en el sentido otorgado por Martínez Ramírez, Fujigaki Lares y Bonfiglioli (2019) había incurrido en la co-creación de conceptos que implica todo conocimiento antropológico. Caí en cuenta de que mi mundo se había encontrado con el de ellas en la palabra “tejer” y en el vínculo, habíamos co-creado un concepto. Mi poema presenta una versión del concepto co-creada en el trabajo de campo en el que “tejer” significa crear mundo. Como explicaré en el último capítulo, esta definición de ‘tejer’ se parece a como Yásnaya Elena Aguilar Gil y Bolívar Echeverría entienden hacer política.

Para el antropólogo estadounidense, los antropólogos “inventamos” la cultura que creemos estar estudiando en tanto que aquello que llamamos “la cultura del otro” habla del tipo de relaciones que establecimos con esa cultura en un momento y espacio particular. De acuerdo con Wagner, esta invención ocurre objetivamente a través de la observación y el aprendizaje: en la experimentación de una nueva cultura nos damos cuenta de nuevas potencialidades y posibilidades para vivir la vida y hasta podemos llegar a experimentar cambios de personalidad (Wagner 1981 [1975]: 13-14). Sobre el cambio de personalidad que viví a través de mi trabajo de campo ver la

¹⁶De acuerdo a mi lectura de Jeanne Favret-Saada, ser afectada implica dar lugar en la experiencia de campo “a la comunicación no verbal, no intencional e involuntaria, al surgimiento y al libre juego de los afectos” (Favret-Saada 2013 [1990]: 67), permitir a esta experiencia sensible modificar nuestra idea del mundo y dar a este cambio un estatuto epistemológico.

tercera estrofa del fragmento de mi poema: “Noté que mis formas habían cambiado, no era la misma (...)”.

Para seguir pensando sobre el término y sus implicaciones, sustituí la expresión ‘tejido grueso’ por ‘tejer’ en la pregunta de Fujigaki y me cuestioné: ¿de dónde proviene el concepto ‘tejer’ y por qué me parece pertinente utilizarlo para describir la banda de viento conformada por mujeres?

La pregunta me llevó a investigar qué es tejer en *ayuujk*. Intuí que la presencia del verbo en el discurso de las compañeras se debía a la relevancia de la palabra en su primera lengua, el *ayuujk*. Por lo tanto, le pregunté a la maestra Gallardo y a mi amigo Victorino Vásquez, *ayuujk* de Tlahuitoltepec, por la acción y la experiencia de tejer en *ayuujk*. Ambos me dijeron que tejer se dice *kojk-täkk*, que significa literalmente tejer-construir. De acuerdo con Victorino, en *ayuujk* la palabra que indica la acción literal de tejer es *täkk*. Sin embargo, esta palabra no se utiliza de manera aislada. Generalmente, en el lenguaje poético y en el cotidiano, *täkk* (tejer) se junta con *kojk* (construir), para formar *kojk-täkk* que significa literalmente tejer-construir. A este uso de la lengua se le llama difrasismo y sobre ello la lingüista y activista *ayuujk* Yásnaya Elena Aguilar Gil (2018) sugiere que es un recurso literario que potencia el significado de dos palabras diferentes para crear un tercer sentido poético. Vásquez me explicó que, en este caso, el difrasismo potencia el concepto y la fuerza poética de las palabras tejer-construir y con ello, su abanico de significaciones. Con el difrasismo *kojk-täkk* se conceptualiza el acto de crear-construir-tejer: en español ninguno de estos términos se entiende por separado.

A partir de su respuesta, emprendí una búsqueda por los significados amplios de *kojk-täkk*. En el análisis que Perig Pitrou (2011) hace sobre el mito *ayuujk* que le comparte Adrián Martínez González, habitante de Tlahuitoltepec, menciona que en los mitos *ayuujk* tejer es presentada como una actividad que permite inventar el mundo y darle fijeza. En el mito aparece el personaje *täätyunpi*, en español ‘El Creador’, como un ser inventor de todas las cosas.

El mito presenta a *täätyunpi* como un tejedor (*kojpi*):

et nääjxwii'nyit määet tsyoo 'ntä'äky yi täätyunpi

Ese creador empieza con la extensión, la tierra,

mäji na'api mäji kojpi

siempre el moldeador, siempre el tejedor

Pitrou explica que *täätyunpi* es quien da estabilidad a las configuraciones de la vida a lo largo del tiempo. Es el responsable de las relaciones entre los seres, puede deshacer y descomponer lo que ordena. La actividad creadora de *täätyunpi* implica diseñar previamente lo que se va a crear. Para Pitrou, *täätyunpi* no es simplemente el creador de las relaciones entre los seres, si no que, también es quien las organiza. Pitrou sugiere que la designación en el mito de *täätyunpi* como tejedor puede estar vinculada con su capacidad para estructurar y mantener juntos elementos distintos. Nos dice que *täätyunpi* se manifiesta en todos los seres a través de la capacidad de idear, moldear y crear.

A partir de sus reflexiones entendí que en las nociones de vida *ayuujk* ‘tejer’ también refiere a la estructuración y organización de elementos distintos de la vida. Tejer es crear y organizar las

relaciones entre elementos de la vida como el viento, el fuego, el agua, el trueno, las personas, la música, los animales y las plantas. Para profundizar en este planteamiento, le compartí a Victorino Vásquez el análisis de Pitrou. Al respecto él me dijo que:

En lenguaje poético, durante las ceremonias de nacimiento se le dice a la creadora de la vida (la divinidad llamada Tääy Jukiiny) *na'apë-kojpë*, *na'apë-ëë'pyë*, *kojpë-täkpë*. Así invocamos y convocamos a Tääy Jukiiny durante los varios rituales que se realizan durante el proceso de embarazo, alumbramiento de una bebé o un bebé. Entonces *na'apë-kojpë* (la que moldea la que teje), *na'apë-ëë'pyë* (la que moldea la que da forma), *kojpë-täkpë* (la que construye la que teje) es la que crea y construye, la que da vida. Tääy Jukiiny es un ente femenino primordialmente, pero también puede ser un ente masculino, como lo refiere Pitrou, según la versión de Don Adrián (comunicación personal 2022).

El comentario de Victorino hace explícito que uno de los significados profundos de tejer es el de construir la vida y que en los rituales *ayuujk* este significado se expresa a través de Tääy Jëkëëny, un ente primordialmente femenino. Además, en su comentario sobre Tääy Jëkëëny como *na'apë-kojpë* (tejedora) se asoma la relación entre tejer y florecer. Esta relación me intrigó y decidí rastrearla en la tesis sobre el tiempo, cosmos y religión del pueblo *ayuujk* (2017) de Juan Carlos Reyes Gómez. En su tesis plantea que:

Na'apë es el término que se aplica actualmente a los alfareros y alfareras (generalmente mujeres) y se compone de los vocablos *na'aw* (dar forma) y *-pë* (sufijo agentivo, quien hace la acción indicada en la raíz verbal, en este caso *na'aw*). *Kojpë* 'sembrador(a), constructor(a), tejedor(a)', se compone de la raíz verbal *koj* (sembrar una planta, construir, tejer en telar de cintura) y *-pë* (agentivo) (Reyes Gómez 2017: 95).

La palabra *kojpë* trae a un primer plano la relación entre tejer y florecer: si *kojpë* significa tanto “tejedor(a)” como “sembrador(a)”, entonces quien teje también siembra y el tejido, como la planta, pueden florecer. Esta relación se vuelve aún más sugerente en la explicación que Reyes Gómez hace sobre la diosa Jëkëëny:

A propósito, el primer día del calendario ritual *ayuuk* (que más adelante tratamos con mayor detalle), es Jukpii, que es justamente Raíz, y el último de ellos es Jëkëëny, que es Flor y, de algún modo, fruto (porque el fruto nace de la flor), y porque el nombre de este día es el nombre de nuestra Diosa Madre más antigua, una Diosa de extrema belleza, quien es la encargada de formar nuestros cuerpos en el vientre de nuestra madre. En este sentido, los descendientes siempre son considerados *tëëm-ji'tsyky* ‘fruto y retoño’ de sus progenitores; así, por ejemplo, el último hijo o hija de una pareja es llamado *kotëëm* ‘el último fruto’, ‘el fruto que está en el extremo más alto del árbol’ (2017: 20).

De nuevo, le compartí a Vásquez mis hallazgos. Comentando el texto de Reyes Gómez él me compartió que la palabra Jëkëëny no tiene traducción literal al español, pero como muestra el autor, en el caso particular del calendario, basándose en los numerales y símbolos de otros calendarios mesoamericanos, Jëkëëny se puede traducir como flor (Victorino Vásquez, conversación personal 2022). Por otro lado, me dijo que Jëkëëny puede ser flor en el sentido de que ella es la que florece y aromatiza la vida cuando decimos florecer en *ayuujk*, *pijyëp xuukyëp* significa literalmente se hace flor- se hace aroma. Si Jëkëëny, quien teje y siembra la vida, es una Diosa reconocida por su “extrema belleza” y asociada con el proceso de florecer, es posible plantear que, en el mundo *ayuujk*, el tejido y la flor, tejer y florecer, son conceptos relacionados.

Así mismo, el significado de florecer en *ayuujk*, se hace flor- se hace aroma, me hace pensar en la relación entre florecer y belleza. Lo que a su vez me recuerda una plática que tuve con la maestra Gallardo en abril de 2022 en el balcón floreado de su casa. En esta conversación, después de compartir con ella el esquema de la tesis y recibir sus comentarios, le pregunté qué significaba para ella el nombre de la banda:

Ayuujk significa gente de la palabra florida. Hay lingüistas que dicen que no, pero yo digo que sí. En el momento en el que tú hablas tu lengua, ésta florece y lo mismo pasa con la música. Cuando suenan los instrumentos, florecen las melodías. Entre vientos y flores se teje la melodía. El florecer aplica para el sonido que florece en conjunto, pero también para las mujeres que estamos floreciendo en colectividad. (...) Como mujeres estamos floreciendo y comenzamos a florecer en otros ámbitos más allá de aquellos del hogar, ¡y qué lo hagamos en colectivo! [suspira]. La música lo permite bastante bien. (...) En la banda todas tienen su parte y cuando todas la cumplen, cuando suena cada sonido, se crea una melodía hermosa. Para lograr esto es necesario sincronizar las respiraciones, sincronizar las distintas voces, para que se vaya tejiendo la melodía (Leticia Gallardo, conversación personal 2022).

En esta conversación también le pregunté a la maestra si creía que esta relación podría ir más allá, si lo que ocurría entre las partes de cada instrumento al sonar la banda era similar a lo que ocurría entre las integrantes de la agrupación. Le compartí que, para mí, así como se tejían las distintas voces de una pieza, se tejían, también, las integrantes desde su diferencia, desde el mundo que cada una es. A esto me respondió que sí, que en la banda cada una tenía su parte y cuando todas la cumplían y sonaba cada sonido, se tejía la melodía. Así pues, confirmé que la maestra utiliza el

concepto de tejido para describir la manera en que la banda crea música. En su narración, tejer significa crear y vincular sonidos: así como en el acto literal de tejer los hilos se entrelazan para formar una superficie material, en una pieza las voces de los instrumentos se entrelazan para formar una melodía.

Otro aspecto importante son sus referencias a la acción de florecer. Florece la lengua al ser hablada por el pueblo, florecen las melodías al ser sonadas por la banda, florecen las Mujeres del Viento Florido al hacer música juntas, como mujeres. Si a este planteamiento le sumamos el significado de florecer en *ayuujk*, florecer aparece como la transformación de la lengua, las melodías y las mujeres en aroma. En un sentido más profundo, “aroma” connota algo que es agradable a los sentidos, que es percibido como bello. Así, florecer como mujeres a través de la música aparece como la acción de hacerse colectivamente en belleza.

Retomando la discusión sobre el mundo flor presentada en la introducción, considero que la presencia de la noción de florecer en el discurso de las Mujeres del Viento Florido ejemplifica que, en sintonía con las reflexiones de Jane Hill (1992), en el mundo *ayuujk* la metáfora de la flor evoca la dimensión espiritual de la vida. Asimismo, la asociación en *ayuujk* entre el acto de florecer y el de convertirse en aroma, ejemplifica la idea de Turner y Mathiowetz (2021) de que el mundo flor, en una de sus dos variantes, enfatiza el placer sensorial. Aunado a esto, la definición de florecer como el acto de hacerse colectivamente en belleza (en este caso a través de hacer música) se vincula con la idea de Neurath de que es en la acción ritual que el mundo flor es creado. En el caso de las Mujeres del Viento Florido, es en el quehacer musical que ellas y sus melodías florecen, es decir, se transformen ontológicamente en belleza.

Dos años después de mi primera visita a Tlahuitoltepec pude dar respuesta a la pregunta de Fujigaki. Entendí que la idea de tejido que en el 2019 utilicé para describir el quehacer musical de las Mujeres del Viento Florido proviene del pensamiento y experiencia de algunas integrantes de la banda originarias de Santa María Tlahuitoltepec. Rastreando el concepto aprendí que éste se encuentra vinculado con las nociones de vida *ayuujk*, en donde la diosa Tääy Jëkëeny es quien teje la vida y a través de sus diversas manifestaciones, estructura las relaciones entre distintos seres de la tierra y el cielo.

En esta búsqueda confirmé lo que en ese entonces había dado por hecho, el concepto tejer—y la noción de florecer que trae consigo— son buenos para pensar la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido. A partir de esta confirmación decidí usar este término en la pregunta de investigación: ¿de qué manera la trayectoria de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido nos muestra la potencia de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música?

En diciembre del 2022 compartí a la maestra Gallardo mi interés por desarrollar la noción local de tejer en el texto. Dijo que estaba de acuerdo en incluirlo porque ellas hablan mucho de redes de apoyo y las redes también son los puntos de encuentro, “lo que se va generando”. Hablar del tejido, añadió, es relevante para entender la importancia de la discografía de la banda:

Nosotras en cien años ya no vamos a estar, pero los discos ahí van a estar. Y eso donde sea. Son cosas que tú vas tejiendo, es la raíz y es muy bonito, muy bonito. Nosotras vamos de paso, pero el trabajo que vamos haciendo, y de ahí la importancia, se va quedando. Y tú,

lo que estás haciendo, también es eso, estás poniendo tu granito de arena en esto para que en algún momento se siga hablando, qué se vivió, cómo se vivió, y sí, es algo que es necesario y seguramente por algo estamos aquí (comunicación personal 2022).

En suma, utilizo el concepto ‘tejer’ para pensar la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido porque es un concepto relevante en el discurso de las compañeras, en los discursos locales sobre la vida y en el discurso poético que generé a partir de mi visita a Tlahuitoltepec. Así pues, cuando digo ‘tejer’ me refiero al diseño, creación y organización de las relaciones del mundo. Mi uso del concepto en la pregunta de investigación es un esfuerzo por acercarme a la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido a partir de sus propios términos. Es un intento de no reducir su mundo a conceptos teóricos preestablecidos, de ir más allá de mi mundo para aprender sobre su forma de vida. En el resto de la tesis repito este modo de proceder: parto del análisis lingüístico de los conceptos *ayujk* de ‘ayuda’ y ‘música’ para acercarme a las lógicas de colaboración vinculadas con la música presentes en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec y en la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido.

1.2 Ayuda en *ayujk*

Desde el 2019, en mis diarios de campo, en las conversaciones y en las entrevistas con integrantes de la banda, las palabras “ayuda”, “apoyo” y “colaboración” aparecieron constantemente. Con su presencia, las palabras insistieron en que las mirara. De nuevo, decidí indagar. Seguí los pasos que me funcionaron con ‘tejer’. Abrí la plataforma virtual Facebook y me puse en contacto por mensaje con mi amigo Victorino Vásquez. Emocionada, le confesé que intuía una relación entre lo que

habíamos pensado sobre tejer y la idea de construir relaciones de colaboración a través de la música. Le dije que para indagar en esta relación necesitaba conocer los términos con los que se hace referencia a apoyar y ayudar en *ayuujk*.

Una vez más, Victorino se unió a mi búsqueda. Unos días después, me llegó su respuesta. Me dijo que no había encontrado la traducción literal de las palabras en *ayuujk*. En general ayudar se dice *napyutëkkë* pero depende del tipo de ayuda al que se esté haciendo referencia, me dijo. Cuando es un trabajo físico se usa el difrasismo *napyukkë'ë-napyuxäjë*, que significa juntar manos-juntar brazos. Cuando alguien te ayuda con palabras en cualquier trabajo, iniciativa o acto, se dice *napyukäjpxë-napyuxeekë*, que quiere decir ayudar en "en palabras-en risas". “¿O sea que tú me estás dando ese tipo de ayuda?”, pregunté. “Sí, es un concreto ejemplo”, respondió Victorino (comunicación personal 2022). La poesía de su respuesta me conmovió. Pensar la ayuda con una imagen en donde se unen manos, brazos, palabras y risas, me pareció poderoso.

La asociación visual entre ayudar y juntar me permitió entender que ayudar implica juntar fuerzas con otro ser para posibilitar algo. Una noción de ‘ayuda’ se hizo visible: fuerza que se brinda para posibilitar. Siguiendo mi intuición, recordé que el antropólogo Johannes Neurath, para quien en ese entonces trabajaba como asistente de investigación, me había comentado de una tesis sobre el pueblo *ayuujk* de la investigadora María del Carmen Castillo Cisneros, “Ser Majääaw: Ritualidad *ayuujk* en Tlahuitoltepec, Oaxaca” (2021). Revisé la tesis y encontré que en Tlahuitoltepec la ayuda mutua se dice *putëjkën* y la mano vuelta *tunëënpijën*. Ambos términos refieren a una lógica donde personas o familias prestan ayuda a otras esperando que un día les sea devuelta (Castillo 2021: 241). El libro de Cisneros incluye un glosario construido a lo largo de diez años con la ayuda

de Facundo Vargas y Raquel Diego Díaz. En el glosario se define el término *putëjkën* como “ayuda, brindar u ofrendar ayuda o colaboración” (2021: 313). Asimismo, Cisneros menciona que en Tlahuitoltepec uno de los requisitos para encontrar armonía en la vida es prestar ayuda a vecinos y familiares (2021: 241).

Quedé intrigada. De nuevo, acudí a mis amigos. Le pregunté por Whatsapp, una aplicación de mensajes de voz y audio, a Eduardo Gaspar Díaz, joven *ayuujk* de Tlahuitoltepec a quien conocí durante mi trabajo de campo, su opinión sobre las prácticas de ayuda en la comunidad. Me contó que para él estas prácticas están arraigadas a Konk ëy (o Kontoy) una figura que el pueblo *ayuujk* asocia a la sabiduría y el buen liderazgo. Idealmente, me dijo, Konk ëy es quien fomenta la ayuda mutua en el pueblo. También me dijo que en Tlahuitoltepec la ayuda se conceptualiza como dar “una mano” a tu semejante y se llega a decir que “el Trueno puede brindarte sus brazos” (Eduardo Gaspar, comunicación personal 2023).

Su respuesta me recordó a una narración antigua¹⁷ registrada por el investigador Réyes Gómez que se titula “El señor que trabajó para el Dios Trueno”. La narración le fue contada por el Sr. Gustavo Antonio, de 67 años, habitante de la comunidad *ayuujk* de Alotepec (Réyes Gómez 2017: 118). En el relato, el Dios trueno, Aanääw, brinda su ayuda a un señor a quien su milpa no se le había dado desde hace años por un conflicto. En este conflicto su esposa le había dado de comer las calabazas

¹⁷ De acuerdo con el autor esta narración es de carácter sagrado porque refiere a acciones divinas en las cuales los dioses se manifiestan. La narración no es un “cuento” como se le ha nombrado de manera prerrogativa, es una historia sagrada que narra hechos divinos y reales que ocurrieron en un tiempo y lugar específico (Réyes Gómez 2017: 114). Añade que en *ayuujk* este tipo de narraciones son llamadas *äp ayuuk* ‘palabra antigua’ o *äp maytya’aky* ‘narraciones ancestrales’ y que su propósito es “formar, educar, inducir al conocimiento y la práctica de la visión del mundo del pueblo *ayuuuk*” (2017: 114).

“más pequeñas, las más tiernas, las defectuosas” a la gente que les había ayudado en la pizca de maíz (2017: 121). Cuando él se percató de que ella lo había desobedecido y no había sido generosa con la gente que los estaba ayudando, se enojó y tiró las calabazas cocidas “con todo y olla” (2017: 121). El narrador nos dice que el egoísmo de la señora y la impaciencia del señor llevó a que el dios Aanääw los castigara con escasez de maíz. Sobre ello Réyes Gómez comenta que Aanääw es un ser generoso dispuesto a ayudar a quienes recurren a él; no obstante, también es un ser exigente, con la capacidad de llamar la atención a quienes infringen las reglas y de castigarlos (2017: 121). Para el autor la narración expresa una enseñanza: los seres no deben ser egoístas con lo que tienen, deben “saber compartir y cada vez que lo hagamos ofrecer lo mejor que tenemos tanto a los dioses como a nuestros semejantes” (2017: 121).

Una vez más, la ayuda apareció como un comportamiento valorado comunitariamente. Tomando en cuenta que Aanääw es una de las manifestaciones de los dioses Kontoy y Tajëew (Réyes Gómez, 2017, p.96), con este texto confirmé la idea de Gaspar Díaz: las prácticas de ayuda en la comunidad están relacionadas a la figura de Konk ëy. A partir de estos hallazgos, concluí que, como ilustra la definición del glosario de Cisneros, Vargas y Diego, en *ayuujk* los términos ayudar, apoyar y colaborar comparten el mismo campo semántico. Por lo tanto, la presencia insistente de los términos en mi trabajo de campo se debe a que refieren a comportamientos importantes para la vida en Tlahuitoltepec.

Después de esta reflexión escuché a Yásnaya Elena Aguilar Gil hablar sobre la situación global a raíz del Covid-19 en el “Hay festival” (2020). En la charla planteó que en un contexto que nos está dando mucha muerte, resulta urgente construir escenarios que posibiliten la vida. Para atender esta

urgencia, nos invitó a mirar las lógicas de colaboración y apoyo mutuo de las que se han valido los pueblos y comunidades de Abya Yala para seguir existiendo “a pesar de todas las guerras, de todas las pandemias, del racismo y de la opresión” (2020). Su planteamiento me recordó las prácticas de ayuda sobre las que había reflexionado, me gustó que las nombrara “lógicas de colaboración” porque hace explícito que se trata de *formas de hacer*. La expresión quedó grabada en mi memoria y cuando redacté la pregunta para la tesis decidí sostenerla.

En suma, utilizo esta frase para pensar la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido porque hace eco de las reflexiones de Aguilar Gil sobre las prácticas de ayuda en los pueblos de la Sierra Norte de Oaxaca. Asimismo, la defino como formas de hacer desde la ayuda, entendiendo ayuda como la fuerza que se brinda para posibilitar. Sugiero que, para *encantar* un poco su lectura, cuando en las siguientes páginas lean esta expresión traigan a su mente la imagen del Dios Trueno brindando un brazo, hagan una pausa y sientan la potencia de la evocación. En el siguiente apartado desarrollo el tequio y el sistema de cargos como lógicas de colaboración en Tlahuitoltepec.

1.3 Lógicas de colaboración

–Cuando la vida se ha hecho insostenible –dijo ella– nuestros pueblos han encriptado su modo de existir para resistir. ¿Qué fue la comunalidad de nuestros pueblos sino un modo de resistencia que nos llevó a mantenernos con vida en las épocas más duras de la colonización? Ahora, la posibilidad de futuro está encriptada en el mar, pero ya despierta y se desenrolla, es ahora que tienes que aprender a leerlo. Fue la aparente derrota de la rebelión de 1660 la que nos enseñó a encriptar la posibilidad de la vida. Tú eres una de las lectoras del mar (Aguilar Gil 2023).

De acuerdo con el investigador Juan Carlos Reyes Gómez (2017), en el pueblo *ayuujk* la práctica del tequio se remonta a la fundación de las comunidades por los dioses, Kontoy y Tajëëw, referidos localmente como Padre y Madre. Bajo su guía, los antepasados *ayuujk* construyeron el primer camino, sembraron la primera milpa, hicieron el primer tequio y celebraron el primer ritual (Reyes Gómez 2017). De acuerdo con el autor, actualmente por medio de estas actividades se preserva la sabiduría de Kontoy y Tajëëw, “fueron ellos quienes lo dejaron hecho y lo dejaron dicho”, plantea (2017: 101).

De acuerdo con el antropólogo y activista *ayuujk* Floriberto Díaz, el tequio es un tipo de trabajo colectivo de carácter obligatorio, no retribuido monetariamente. Díaz nos dice que a través del tequio un individuo trabaja para la comunidad y obtiene respeto ante los demás comuneros. Hay distintos tipos de tequio, el trabajo físico para realizar obras públicas, el trabajo de mano vuelta¹⁸, la atención de los invitados a una fiesta comunitaria, el tequio entre comunidades a través de las bandas filarmónicas- en el que una comunidad invita a la banda de otra a su fiesta haciendo compromiso de corresponder de igual forma cuando se le invite- y el trabajo intelectual, en el que se pone al servicio de la comunidad los conocimientos adquiridos fuera de ésta. Sobre esto la maestra Leticia Gallardo nos dice que en *ayuujk* de Tlahuitoltepec tequio se dice *kemuunytunk*, y hace referencia al “trabajo en conjunto, el trabajo en equipo, el platicarlo, el comunicarse” (comunicación personal 2022).

Para la etnomusicóloga Mercedes Payán (2017) el tequio musical consiste en tocar en los eventos en donde se solicita música en vivo, tanto dentro del pueblo como fuera de éste. Ella menciona

¹⁸ En el que una familia invita a otra a sembrar o a construir una casa comprometiéndose a devolver el favor cuando se requiera.

que el tequio musical genera un circuito de “préstamo” de bandas en el que las agrupaciones participan en el intercambio de trabajo entre pueblos (Payán 2017). Payán relaciona la importancia de estos intercambios con el papel protagónico que la música tiene en la fiesta comunitaria. En Tlahuitoltepec, y en general en los pueblos de Oaxaca, nos dice, es común escuchar que “no hay fiesta sin música” y, por lo tanto, las bandas son necesarias para sostener las relaciones comunitarias a nivel local y regional (Payán 2017).

Por otro lado, como veremos a detalle en el siguiente capítulo, el tequio como lógica colaborativa es uno de los fundamentos de Mujeres del Viento Florido, en tanto agrupación. Leticia Gallardo, en entrevista con el antropólogo Roque Urbieta (2021) explica que la banda se crea a partir de la necesidad de las mujeres de Tlahuitoltepec de “seguir colaborando, seguir dando tequio” a la comunidad a través de la música. En este sentido, el beneficio económico, nos dice la maestra Gallardo, nunca fue una motivación para crear la banda.

En sintonía con esto, Yánsaya Elena Aguilar Gil (2020) y Floriberto Díaz Gómez (2014) plantean que el tequio es la forma concreta en que las comunidades han logrado existir a pesar de los embates del colonialismo. Con este tipo de trabajo, argumentan, las comunidades han llevado a cabo proyectos como la construcción de escuelas, la creación de bandas y la realización de fiestas, proyectos que de otra forma hubieran implicado costos demasiado altos. Sobre ello, Aguilar Gil explica que el trabajo colectivo de apoyo mutuo tiene un pasado profundo, no solamente en los pueblos serranos, sino en toda Abya Yala. Para muchos pueblos de México, este se llama tequio (del náhuatl *tequitl*) o faena, *kol*, o, más al sur del continente *minga*. Para los pueblos el apoyo mutuo es una estrategia de resolución de las necesidades de la vida cotidiana, nos dice. A esta

experiencia de los pueblos de Abya Yala con las lógicas de colaboración Aguilar Gil la llama *tequiología* (2020).

Aguilar Gil acuña este término a partir de la unión de las palabras tecnología y tequio, recalando la necesidad de rescatar la palabra tecnología de las garras del capitalismo, patriarcado y colonialismo (Aguilar Gil 2022). Así, define tecnología de manera amplia como la serie de conocimientos aplicados a la vida humana. Si bien nos han hecho creer que sin capitalismo no hay desarrollo tecnológico, nos dice, los pueblos indígenas del mundo practican una gran variedad de tecnologías no capitalistas que construyen vida digna y el tequio es ejemplo de ello. *Tequiología* es, entonces, una tecnología basada en la lógica de la reciprocidad (Aguilar Gil 2022). Considero que, si la *tequiología* le sirvió a los pueblos para enfrentar la catástrofe colonial donde 9 de cada 10 personas de pueblos indígenas en México murieron (Aguilar Gil 2022), en esta forma de habitar “está encriptada la posibilidad de la vida” (Aguilar Gil 2023). Ante la lógica de muerte promovida por el capitalismo, patriarcado y colonialismo, es urgente que aprendamos a leer y a practicar estas lógicas de reproducción de la vida.

Como mencioné en la introducción, en Santa María Tlahuitoltepec el sistema de cargos es la estructura local de autogobierno. Esta estructura es independiente de la política partidista del estado mexicano y está vinculado a “la comunalidad”. La categoría de “comunalidad”¹⁹ fue propuesta por los investigadores Floriberto Díaz (2004), *ayuujk* de Tlahuitoltepec, y Jaime Martínez (2003), *binnizá* de Guelatao. De acuerdo con Díaz, la comunalidad se basa en cinco elementos fundamentales: la Tierra (la mayúscula es del texto original) como madre y territorio,

¹⁹Sobre ello Mercedes Payán sugiere que la categoría es buena para entender las dinámicas en las que están inmersas las actividades de las bandas filarmónicas en Oaxaca (2017: 12).

el consenso en asamblea para la toma de decisiones, el servicio gratuito como ejercicio de autoridad, el trabajo colectivo como acto de recreación y los ritos y ceremonias como expresión del don comunal (2007: 40). En este sentido, la organización política del municipio responde a las decisiones de sus habitantes, tomadas por consenso en la asamblea comunitaria. Este tipo de organización permite al pueblo participar activamente en la gestión de la vida en comunidad.

De acuerdo con Floriberto Díaz (2014 [1988]), el sistema de cargos tiene su origen en el tequio y es por esto que funciona con el servicio gratuito como ejercicio de autoridad. Sobre ello el autor nos dice que en *ayuujk* autoridad se dice *kutunk* y significa literalmente “cabeza de trabajo” o “jefe de trabajo” (Díaz Gómez 2014: 56). También menciona que ser *kutunk* en Santa María Tlahuitoltepec es convertirse en el primer servidor de la comunidad, quien con su ejemplo motiva a las personas a realizar las actividades necesarias para el desarrollo de la comunidad. De acuerdo con el autor, “todos nacemos signados para ser servidores”; sin embargo, solamente pueden buscar ser *měj kutunk* (gran autoridad) quienes en el escalofón de servicios han demostrado a la comunidad que tienen capacidad de ser cabezas de trabajo. Sobre esto Leticia Gallardo en entrevista con Roque Urbietta (2021) nos dice que el sistema de cargos en Tlahuitoltepec es complejo y funciona por escalas, uno tiene que empezar por servir desde el cargo más bajo para así ir aprendiendo. Las personas que representan, dice, son quienes tienen que estar al frente de la comunidad y orientarla de la mejor manera para que exista la paz, orden y respeto que requiere la convivencia en comunidad. Gallardo nos dice que en Tlahuitoltepec se aprende esta “organización político cultural” a través de las vivencias de los padres en el servicio comunitario (en entrevista con Roque Urbietta 2021).

En diciembre del 2022 le comenté a la maestra que quería hablar en el texto sobre el sistema de cargos. Como respuesta me explicó que el sistema está relacionado con la organización familiar. Así como en las familias la cabeza es el padre o la madre, en un pueblo el *měj kutunk* (gran autoridad) es *maj taak, maj teek*, la mamá del pueblo, el papá del pueblo. Y, de la misma forma en que en la familia la mamá y el papá tienen a su cargo a los hijos, en la comunidad la gran autoridad está a cargo del pueblo. Así pues, me explicó Gallardo, en Tlahuitoltepec y en otros pueblos de Oaxaca el sistema de cargos surge de una necesidad particular: el cuidado de la comunidad. Como este es el fin último de los cargos, es en la Asamblea General que se elige a los cargueros. De acuerdo con Díaz, las asambleas son foros abiertos de discusión oral en donde “se salvan las diferencias para salir más unidos, más convencidos de que tenemos que luchar por la existencia de nuestra comunidad” (Díaz Gómez 2014 [1988]: 57).

En el siguiente cuadro de María del Carmen Castillo Cisneros (2021: 79- 80), basado en David Recondo (2007: 49), vemos la jerarquía de cargos cívico-religiosos de Santa María Tlahuitoltepec de acuerdo con el nivel de prestigio que tienen para la comunidad. Cisneros nos dice que los cargos se dividen en los que están vinculados con el ayuntamiento como topil, mayor, secretario, tesorero, regidor, síndico, presidente municipal y alcalde, los cargos de las fiestas religiosas, mayordomo, capitán y banda municipal, y los cargos agrarios como el comisario de bienes comunales o ejidales. En el cuadro vemos que el cargo de menos prestigio es ser Topil de banda y el de mayor prestigio es el ser Fiscal de la Iglesia. Como mencionó la maestra Gallardo, este sistema es escalafonario, uno tiene que empezar por servir como topil de banda e ir subiendo en la escala de cargos para en algún momento servir como Presidente Municipal, Alcalde o Fiscal de la Iglesia.

Tabla 1. Jerarquía de cargos cívico-religiosos de Santa María Tlahuitoltepec (Cisneros 2021: 79-80)

Nivel de prestigio	Nombre del cargo
1	Topil de banda
2	Vocal de mayordomía Comité de salud Comité de clínica Club deportivo Vocales de bienes comunales Topiles
3	Músicos Capillos Tesoreros auxiliares Secretarios semaneros Presidente del club deportivo Comisión de obras
4	Secretario Municipal Secretarios Auxiliares Auxiliares de regiduría
5	Capitán de festejo Pago de castillo Caporal de jaripeo
6	Presidente del comité de la clínica Presidente del comedor Mayor de vara
7	Vocal del comité de educación Presidente de la mayordomía Vocal de la banda filarmónica Agentes del presidente Suplente del tesorero
8	Vocal de obras

	Regidor del alcalde Presidente del comité del patrimonio Presidente de la banda filarmónica
9	Presidente del comité de educación Colaboradores del comisariado Colaboradores del consejo de vigilancia Regidor de Hacienda Tesorero Municipal
10	Regidor de educación Presidente de obras Suplentes municipales (de regidor, síndico, presidente y alcalde)
11	Síndico municipal Presidente del comisariado de bienes comunales Presidente del consejo de vigilancia
12	Presidente municipal
13	Alcalde único constitucional
14	Fiscal de la iglesia

Como nos muestra la Tabla 1, la vida musical del pueblo es uno de los ámbitos que se gestionan desde los cargos. Antes existían dos autoridades musicales, el Comité de la Banda Filarmónica Municipal y el Comité Municipal del CECAM; sin embargo, de acuerdo con Leticia Gallardo, el Comité Municipal del CECAM desapareció por decisión de la asamblea. Actualmente la única autoridad en este ámbito es el Comité de la Banda Filarmónica Municipal, conformada por los cargos de “Presidente de banda filarmónica” y “Vocal de la banda filarmónica”. Desde estos cargos se fomenta el desarrollo de espacios comunitarios para el aprendizaje musical como la escoleta, un proyecto de educación musical que pone en marcha los principios de la comunalidad. En la escoleta se lleva a cabo un proceso de enseñanza-aprendizaje musical para el servicio comunitario

y la participación en las fiestas por medio de la banda filarmónica (Payán 2017). Cabe mencionar que la escoleta es una institución que está presente en la mayoría de los pueblos serranos.

Conversando con la maestra Gallardo sobre el tema, me compartió que en la escoleta los estudiantes se forman para participar como músicos en la Banda Municipal. Como la función de esta banda es cumplir con los compromisos de la comunidad, prácticamente en la escoleta se prepara a las niñas y niños para que puedan “representar a la comunidad” (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022). En mis estancias en Tahuitoltepec presencié la participación de los niños en los compromisos de la comunidad como integrantes de las bandas. Gallardo me explicó que es a través de este tipo de participación en bautizos, gozonas, cumpleaños y fiestas patronales que los niños tienen aprendizajes comunitarios significativos. Me dijo que en estas experiencias se van pasando los aprendizajes comunitarios de generación en generación sin que sea necesario que alguien explique paso por paso cómo realizar las actividades: “con el simple hecho de que lo está viviendo es mucho mayor aprendizaje significativo y pues, con vida” (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022).

Sobre la educación musical en la escoleta, Gallardo me explicó que el periodo de enseñanza de solfeo es muy breve, se les enseña lo básico para que las niñas y niños puedan tocar su instrumento en el menor tiempo posible y empiecen a prestar servicio como músicos en los compromisos de la comunidad. En este sentido, cuando un músico ha sido parte de la Banda Municipal y sigue interesado en continuar con su formación se puede integrar al CECAM para recibir una base musical más sólida. En el 2022 Gallardo sirvió como autoridad en el Comité de la Banda Municipal. Durante su servicio una generación de niños ingresó a la escoleta el 21 de marzo y el 22 de

noviembre se presentaron como músicos en una banda de más de 102 niños. Esta experiencia ejemplifica cómo en la dinámica de la escoleta y la Banda Municipal la prioridad es que las infancias tengan su primera experiencia de servicio comunitario por medio del tequio musical y se incorporen a la gestión de la vida en común.

En cuanto al Centro de Capacitación y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM)²⁰, la institución es un espacio de desarrollo musical en Tlahuitoltepec. El CECAM fue creado como Escuela de Música en 1977 en la Asamblea de Autoridades de la Región Mixe, celebrada en el Centro Coordinador Indigenista en Ayutla, Mixe. En la asamblea se decidió que la sede sería Santa María Tlahuitoltepec, de tal forma que en un inicio el CECAM fue gestionado comunitariamente desde el Comité Municipal del CECAM. Sin embargo, actualmente la escuela está incorporada al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y funciona como una institución independiente del sistema de cargos, aunque con fuertes vínculos con la comunidad. El centro brinda educación musical a niños, niñas y jóvenes de pueblos originarios de todo el país, en particular del estado de Oaxaca. La educación que brinda es gratuita en el sentido de que no hay cuotas monetarias; sin embargo, estudiar en sus aulas implica dar tequio musical por medio de la Banda Filarmónica del CECAM (Payán 2017). Así, la institución fomenta la participación comunitaria de los estudiantes a través de la música. Por otro lado, el CECAM mantiene relaciones de apoyo con comunidades de la región y, a través de estos vínculos, fortalece el quehacer musical de los pueblos serranos.

²⁰ La discografía del CECAM incluye 17 producciones y 3 discos de colaboración, de las cuales las más recientes son: *Ecos del Zempoaltepetl* (2019), *Xëëw* que significa “Fiesta” (2013), *Sones de tierra y Nube Vol. I y II*, discos en los que se comparten créditos con destacadas personalidades del ámbito musical. El CECAM ofrece Educación Musical Infantil, Iniciación Musical y Técnico Musical, así como cinco niveles de formación de Bandas Filarmónicas: B. infantil, B. Iniciante, B. Principiante, B. Intermedia y B. Avanzada.

Payán y Chávez (2019) consideran que el modelo de aprendizaje del CECAM supera las fronteras del modelo académico y colonial de la educación musical de otras instituciones del país.

Así pues, desde el sistema de cargos se impulsa el desarrollo de la vida musical del pueblo. La escoleta, la Banda Filarmónica Municipal y el CECAM son espacios en los que las infancias de Tlahuitoltepec aprenden la importancia de servir a la comunidad y dar tequio a través de la música. Como mencioné antes, el surgimiento de Mujeres del Viento Florido se relaciona con estas lógicas de colaboración.



Ilustración 1. El nacimiento de un músico” de Ponciano Germán Vargas Martínez (artista ayuujk de Tlahuitoltepec), técnica: grabado en neolite. Cortesía del artista.

En el marco de la charla "Liderazgos y emprendimientos en mujeres desde los pueblos originarios de 'Nuestra América'" organizada por la Red Iberoamericana de Jóvenes Líderes (2021), la maestra Gallardo compartió sus reflexiones sobre la relación del trabajo de la banda con dinámicas comunitarias. En la charla dijo que desde niña aprendió sobre el servicio comunitario a partir de la participación de su papá y mamá en los cargos y de su propia prestación de servicio como música en la Banda del CECAM y en la Banda Filarmónica Municipal. Su papá sirvió en todos los cargos comunitarios y esto implicó tal sacrificio que su salud empeoró hasta que falleció (Gallardo 2021). Sobre ello dijo, "él es una de las personas que siempre estuvo en su comunidad y siempre nos inculcó esta parte", "en ese sentido, yo me formé de esa manera, mi mamá también, con el rol de apoyar siempre a mi papá". En este sentido, fue su formación en el servicio comunitario lo que le permitió ver su trabajo con las Mujeres del Viento Florido como un servicio y no como una actividad para su beneficio económico (Gallardo 2021).

Para ella, estar al frente de la agrupación implica llenar un espacio ausente en la reproducción de "lo común" para que las mujeres comiencen a vivir otras experiencias. "Si ellas van a hacer música y ser activas en la parte cultural de la comunidad, tienen que partir del apoyo mutuo", dijo Gallardo (2021). En sus palabras vemos que el surgimiento de Mujeres del Viento Florido se relaciona con un contexto comunitario específico, en donde a través de la música se colabora para hacer posible la vida en común. Retomando el planteamiento de Aguilar Gil, considero que el trabajo de las Mujeres del Viento Florido nace como *tequiología* musical.

1.4 Mujeres *ayuujk*

Si bien, como ya mencioné, la vida en Tlahuitoltepec se gestiona a través de lógicas de colaboración, la participación oficial de las mujeres en estas dinámicas es resultado de una trayectoria de lucha. Desde la década de 1980, las mujeres de la comunidad han creado grupos de apoyo en distintos ámbitos para escucharse, visibilizar su voz, incidir en relaciones comunitarias y participar oficialmente en el sistema de cargos. En 1982 surge el grupo de mujeres *xääm tää'xy* –Mujeres Tlahuitoltepecanas– la primera agrupación de mujeres en la comunidad. *Xääm tää'xy* realizaba trabajos en colectivo directamente relacionados con la vida cotidiana de las mujeres. Trabajaban juntas en el campo y en la producción de alimentos en hortalizas. Con estas actividades atendieron temas como la nutrición y los derechos políticos de las mujeres. Sofía Robles, quien más adelante asume la Presidencia Municipal junto con Sofía Martínez, formó parte de esta agrupación (Vásquez 2018). La investigadora *ayuujk* Carolina Vásquez registra que la agrupación fue uno de los primeros espacios en donde las mujeres comenzaron a practicar la incidencia comunitaria a través de asambleas, cargos comunitarios y la gestión de proyectos. El trabajo de *xääm tää'xy*, nos dice, sirvió para ampliar la participación de las mujeres en otras comunidades porque las integrantes formaban parte de la Red de Mujeres Mixes a nivel regional.

De manera paralela, en la década de 1980 aparecieron los primeros registros de la participación de las mujeres como Secretarías o Tesoreras en el sistema de cargos (Vásquez 2018). Los testimonios cuentan que fueron experiencias complicadas en donde la capacidad de las mujeres cargueras fue cuestionada. Vásquez narra que, fue hasta el 2011, 2012 y 2013, que hubo mayor número de mujeres en los cargos. En particular, en el 2012 ocurre un suceso importante: el cargo de la

presidencia municipal, cargo reconocido por el Estado, es asumido por Sofía Robles, *binni z'aa* de origen y *ayuujk* por trayectoria, y Sofía Martínez, *ayuujk* de Tlahuitoltepec.

Sobre esto, Cecilia Juárez Domínguez, *ayuujk* de Tlahuitoltepec, quien sirvió como Secretaria de la Alcaldía Municipal, observa que el sistema de escalas hace que para las mujeres sea difícil acceder a cargos altos (en entrevista con Roque Urbieta 2021). La maestra Leticia Gallardo concuerda con Juárez y añade que hay una participación mínima de las mujeres en los cargos comunitarios y que, en la mayoría de los casos, quienes participan son madres solteras porque la asamblea, a modo de castigo moral, les asigna cargos menores que requieren mayor trabajo (2021).

Sin embargo, las mujeres han aprovechado estas posiciones para incidir en la vida comunitaria, la iniciativa del comedor comunitario es ejemplo de ello. Liliana Vargas (2011) y Carolina Vásquez (2018) registran que en 1989 un grupo de mujeres que estaba sirviendo como Comité de Salud identificó la necesidad de ampliar la infraestructura del IMSS-COPLAMAR. Para satisfacer esta necesidad crearon un comedor comunitario. Ambas investigadoras explican que el proyecto fue posible por el trabajo gratuito de muchas mujeres articuladas como empresa comunitaria. Con este comedor las mujeres incidieron en el desarrollo colectivo y brindaron una mejor atención nutricional a otras mujeres. En este sentido, a pesar de que podemos relacionar la presencia de las mujeres en cargos comunitarios con el castigo que se impone desde la comunidad a las madres solteras, también es necesario reconocer que las mujeres cargueras han utilizado estos espacios para organizarse.

Por otro lado, si bien la participación oficial de las mujeres en el sistema de cargos es un hecho reciente, las mujeres siempre han participado de la organización comunitaria desde sus actividades cotidianas. Sobre esto Gallardo me dijo que ella siempre ha pensado que, aunque son los señores casados quienes están sirviendo en la comunidad, quienes tienen el sustento en la casa son las mujeres y, por consiguiente, aunque no se les reconozca, ellas tienen una participación importante en la organización comunitaria (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022).

En este sentido, más allá del sistema de cargos, las mujeres en Tlahuitoltepec han utilizado lógicas de colaboración para gestionar distintas áreas de la vida en común. Ejemplo de ello es el proyecto de farmacia comunitaria que surgió en 1993 para agrupar a mujeres de la región *ayuuik* conocedoras de diferentes enfermedades y de la medicina *ayuuik*. La farmacia buscó formas de dialogar entre la propia medicina y la ajena (Vásquez 2018).

Asimismo, otro ejemplo de cómo las mujeres han utilizado este tipo de dinámicas para gestionar la vida en común es el proyecto de la radio comunitaria. En agosto del 2001 surgió la Radio Comunitaria Jënpoj con la misión de apropiarse de los medios y emplearlos con una responsabilidad crítica y constructiva (Jënpoj sin fecha). Desde el proyecto se ha reflexionado sobre distintos temas, entre estos la violencia contra las mujeres. Vásquez registra que en la radio las mujeres han dialogado sobre el tema de género, tanto desde la perspectiva de las organizaciones de derechos humanos externas a la comunidad como desde perspectivas *ayuuik*. Desde este diálogo se han creado estrategias para pensar y transformar las dinámicas entre hombres y mujeres en la comunidad.

Así, la participación de las mujeres en la radio Jënpoj ha impactado a la comunidad y a otros pueblos donde se sintoniza la radio. En Jënpoj mujeres *ayuujk* han visibilizado y fortalecido su voz con talleres, cápsulas y programas radiales. Esto ha resultado en que las radioescuchas se sientan representadas por sus voces, tengan una afirmación positiva de sí mismas y cuestionen su papel como mujeres en la familia y en la comunidad (Vásquez 2018). Su participación ha permitido “redimensionar la oralidad desde sus propias voces, narrando sus historias, anécdotas, experiencias y sueños” (Vásquez 2018: 183). También, desde la radio las mujeres adultas han compartido su noción de vida, que, en palabras de Vásquez, es una noción encaminada a mirar la vida en comunidad, sin dejar de lado a los hombres (2018). En este sentido, desde el 2001 en Tlahuitoltepec existen lógicas de colaboración entre mujeres que se articulan a partir, y a través, de la radio. Estas lógicas posibilitan que en Tlahuitoltepec y en otras comunidades de la región se escuchen las voces de mujeres *ayuujk*.

Sumado a esto, durante muchos años en Tlahuitoltepec las mujeres han tenido una presencia importante en el ámbito ritual a través de la figura de *xëmaapyë* (adivinas y contadores de días). Las *xëmaapyë* articulan redes de ayuda comunitarias en donde las mujeres tienen un papel protagónico como adivinas y consultantes. De acuerdo con la investigadora *ayuujk* Liliana Vargas (2011), las mujeres *xëmaapyë* son una figura político-religiosa que aboga por los vivos en otros mundos. Las *xëmaapyë* hacen el contacto con los abuelos y espíritus que rondan los espacios del pueblo, mediando entre distintos mundos. Sus conocimientos son tan importantes para la vida comunitaria que a veces son consideradas líderes morales en la resolución de conflictos. Los casos que tratan son diversos, desde abogar por integrantes de familia y autoridades comunitarias, hasta mediar con elementos de la naturaleza (Vargas 2011).

En particular, me llama la atención el rol de las *xëmaapyë* como figuras de ayuda para mujeres que enfrentan problemas de violencia doméstica y depresión. Liliana Vargas argumenta que los recursos de autocuración “mágico-religiosos” que ofrecen son una terapia alternativa que ayuda a las mujeres a encontrar salidas a sus conflictos (2011: 61). En este sentido, el poder ritual, comunitario y político de las *xëmaapyë* las convierte en una figura por medio de la cual se articulan lógicas de colaboración, principalmente entre las mujeres que acuden a ellas. Conversando con la maestra Gallardo sobre el tema me dijo que esta dimensión espiritual de la vida está presente en todas las familias, cuando hay alguna enfermedad o una cuestión que no está funcionando acuden a las *xëmaapyë* para recibir orientación. “Las *xëmaapyë* son un apoyo para muchas mujeres”, me dijo (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022).

Análogamente, otro ejemplo de cómo las mujeres han utilizado este tipo de dinámicas para gestionar la vida en común es la organización de las mujeres músicas. En el 2022, platicando en el balcón de su casa, le pregunté a la maestra Gallardo sobre la historia de Viento Florido. Ella respondió a mi pregunta contando que la trayectoria de la agrupación se remonta a la década de 1980 cuando catorce mujeres ingresaron por primera vez a un curso de música en el CECAM. La maestra no recordó los nombres de las mujeres que conformaron este primer grupo, pero me compartió que la participación de este grupo motivó a que unos años más tarde, ella, Angelina Orozco y Silvia Pérez Jiménez entraran a la Banda Filarmónica del CECAM como las primeras músicas de la agrupación. Como parte de la Banda del CECAM la maestra Gallardo prestó servicio comunitario por primera vez. Leticia me compartió que esta experiencia en el CECAM fue difícil, ser las primeras en la agrupación implicó lidiar con descalificaciones hacia su desempeño. Por

estas condiciones, al poco tiempo, todas dejaron la banda. No obstante, en la década de 1990, cuando ella tenía catorce años, ingresó al CECAM como estudiante, aprendió a tocar el clarinete y se integró de nuevo a la banda oficial del CECAM. Esta vez se incorporaron con ella la maestra Rosalía Pérez González, Juana Vásquez Cardoso, Genoveva García González y, unos meses después, Irma Díaz Gutiérrez y Ema Díaz Gutiérrez. Cuando le pregunté a la maestra Gallardo sobre esta experiencia me dijo que en el CECAM tuvieron que enfrentar descalificación y maltrato por ser mujeres; sin embargo, apoyándose entre ellas lograron seguir adelante en su formación (comunicación personal 2022).

En 1996 esta primera generación de mujeres músicas se integró a la Banda Sinfónica de Tlahuitoltepec Bastlám. Esta banda fue una fusión de la Banda Municipal de ese entonces con las músicas de la Banda del CECAM, todas originarias de Tlahuitoltepec. En un primer momento la banda se creó para participar en el concurso Fanta Bandas, un evento en el que participaron bandas de varias comunidades. La Banda Sinfónica de Tlahuitoltepec Bastlám ganó el concurso y a partir de esa presentación, la banda fue invitada a la ciudad de Oaxaca y a otros pueblos. Su éxito fue tal que hicieron varias grabaciones de discos. En la siguiente foto se aprecia la participación de las cinco músicas mencionadas en la Banda Sinfónica de Tlahuitoltepec Bastlám, dos flautistas, una clarinetista y dos saxofonistas. En ese entonces la maestra Leticia Gallardo tenía veinte años.



Fotografía 8. Banda Sinfónica de Tlahuitoltepec, Bastlám. Fotografía cortesía de la maestra Leticia Gallardo.

En abril del 2022 tuve la oportunidad de platicar con Irma Díaz sobre su experiencia como una de las primeras mujeres en participar en los espacios de formación musical en Tlahuitoltepec. Irma Díaz me recibió en el centro del pueblo, en el espacio donde da clases de danza. La encontré sentada en una silla pequeña de madera frente a un gran espejo, acomodando manojos de manzanilla, ruda y hierbabuena. Con amabilidad, Irma respondió a mi interés por su historia y conversamos.

Desde pequeña le interesó la danza. Como en Tlahuitoltepec no había una escuela de danza, pero sí de música, se interesó por tocar un instrumento. A los seis años se inscribió a la escoleta municipal. En este espacio se enfrentó a una realidad desagradable: para varios compañeros no era aceptable que una mujer hiciera música. En la escoleta Irma fue maltratada por ser mujer. Ante esta situación, su papá les propuso a Irma y a su hermana que aprendieran música en el CECAM; en ese momento el director era su pariente y podía apoyarlas. Con todo y el miedo de volver a vivir

maltrato, Irma aceptó entrar al CECAM. Aquí disfrutó del tipo de enseñanza; sin embargo, el maltrato volvió a aparecer. Ante la descalificación, eligió demostrarse a sí misma y a los demás que podía lograr lo que se proponía, que podía ser música (Irma Díaz, comunicación personal 2022). Irma se comprometió consigo misma y con su quehacer musical y desde este compromiso, siguió aprendiendo. Fue una etapa “a la vez bonita, a la vez triste” (Irma Díaz, comunicación personal 2022). Para Irma, su presencia y la de su hermana en el CECAM durante este periodo motivó a que la gente enviara, poco a poco, a sus hijas a tocar música.

De su experiencia vemos que la participación de las mujeres como músicas en el CECAM y las bandas de Tlahuitoltepec es un hecho reciente que tiene como antecedente directo la batalla que libró la primera generación de mujeres músicas contra el maltrato. En esta batalla, el apoyo entre mujeres, el compromiso individual y el apoyo de parientes fueron herramientas que les permitieron enfrentarlo.

Así, Mujeres del Viento Florido surge en un ambiente comunitario en donde la participación oficial de las mujeres en el sistema de cargos es resultado de una trayectoria de lucha. Las mujeres de Tlahuitoltepec han utilizado lógicas de colaboración para trabajar juntas en el campo, atender la desnutrición, participar del sistema de cargos, alzar la voz en la radio y formarse como músicas. Además, desde tiempos ancestrales han estado presentes como figuras político-religiosas que median el conflicto entre mundos. La organización de las mujeres en Tlahuitoltepec se da en relación con formas locales de participación en la vida comunitaria como el tequio, el sistema de cargos, el trabajo en el campo, la elaboración de artesanías, el quehacer musical y el trabajo ritual.

En conclusión, en *ayuujk* el término ‘tejer’ está vinculado a nociones de vida particulares, en donde la diosa Tääy Jëkëeny es quien teje la vida y, a través de sus diversas manifestaciones, estructura las relaciones entre seres de la tierra y del cielo. Así pues, utilizo la palabra tejer para referirme a la acción de crear y sostener las relaciones que constituyen el mundo. En cuanto a la frase ‘lógicas de colaboración’ la utilizo para referir a formas de hacer desde la ayuda, entendiendo este término desde las nociones de vida *ayuujk*, en donde la ayuda aparece como la fuerza que se brinda para posibilitar.

Estas nociones me permitieron reconocer que la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido surge en una comunidad en donde, por medio de estas formas de hacer, se teje vida en común. En este contexto, el tequio es una de estas lógicas y está presente en distintos ámbitos de la vida comunitaria. El tequio permite pensar en un tipo de trabajo colectivo no retribuido monetariamente y con el cual se puede brindar servicio a la comunidad. Uno de los ámbitos en los que se practica este tipo de trabajo es la música. En el tequio musical se brinda servicio a la comunidad tocando en los distintos eventos en los que es solicitada la música en vivo, tanto dentro del pueblo como fuera de éste. Por medio del tequio musical las bandas filarmónicas participan en el intercambio de trabajo entre comunidades.

Por otro lado, el tequio también está presente en el sistema de cargos, con el servicio gratuito como ejercicio de autoridad. Desde este tipo de servicio se teje la vida en común, por ejemplo, la vida musical del pueblo. El Comité de la Banda Filarmónica Municipal y los cargos que lo conforman son responsables de los espacios en que las infancias y adolescencias se forman musicalmente y aprenden la importancia de dar tequio a la comunidad a través de la música. Mujeres del Viento

Florido surge en este contexto de enseñanza musical y, por lo tanto, su quehacer está vinculado al servicio comunitario. La banda se crea a partir de la necesidad de las mujeres de “seguir colaborando, seguir dando tequio” con su quehacer como músicas.

En suma, la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido surge en un pueblo donde tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música permite el desarrollo de la vida comunitaria. En el siguiente capítulo desarrollo cómo las compañeras utilizaron estas formas de hacer locales para enfrentar el maltrato en el ámbito musical y multiplicar sus posibilidades de vida.

Capítulo 2: La colaboración musical

“Mujeres” Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido



Como demostré en el capítulo anterior, en Santa María Tlahuitoltepec las lógicas de colaboración están vinculadas con el desarrollo de la vida musical del pueblo. En este segundo capítulo ahondo en cómo se entiende y practica la música en Tlahuitoltepec y en cómo es que las mujeres han utilizado las lógicas mencionadas para participar e incidir en este ámbito. Como verán, las preguntas que rondan las siguientes páginas: ¿qué caracteriza a la noción local de música en Santa María Tlahuitoltepec?, ¿cómo se han relacionado las mujeres con la música en la comunidad?, ¿cuáles son los antecedentes de Mujeres del Viento Florido como banda femenil?, ¿en la trayectoria de la banda, cuál ha sido el papel de las lógicas de colaboración vinculadas con la música?, ¿cómo es que ellas, con estas formas de hacer, han logrado consolidar un tejido que potencia la vida de las mujeres?

Para responder a estas preguntas, en el primer apartado presento rasgos importantes de la noción local de música en Santa María Tlahuitoltepec. Sugiero que esta noción refiere a un sonido agradable al oído y a un conjunto de prácticas cotidianas que alegran el alma de las personas y las ponen en contacto con la tierra. Además, planteo que en la localidad la música es un quehacer accesible a la gente, en primera, porque los espacios de formación sostienen que una persona no

tiene que contar con talento musical para poder participar de la música y, en segunda, porque es un quehacer que se aprende y se practica a través del acompañamiento.

Es desde esta noción de música que en el segundo apartado abro la reflexión sobre los antecedentes de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido. Desarrollo cómo fueron las primeras participaciones de mujeres *ayuujk* en los espacios de formación musical de la comunidad y explico cómo es que a partir de las adversidades con las que se encontraron surgió en ellas la necesidad de organizarse entre mujeres músicas.

En el tercer apartado presento las lógicas de colaboración que las compañeras utilizaron para articularse con la comunidad de Tlahuitoltepec y fundar la Banda Femenil Municipal Santa Cecilia. Explico cómo es que esta agrupación se desintegra y cómo, a través del tequio, crean y sostienen la “Banda Femenil Tajeew”. En el cuarto apartado presento las lógicas de colaboración por medio de las cuales la banda se ha consolidado como agrupación de mujeres músicas. Señalo que, para sostener estas formas al interior y al exterior de la banda, ellas han tenido que aprender del conflicto, cambiar sus principios y diversificar los proyectos con los que participan.

Para ilustrar la potencia de esta apertura de la banda a colaborar con mujeres de diferentes contextos, presento la trayectoria de la música, directora y maestra mixteca Karen Yaneli. Explico cómo fue que ella halló en la banda el acompañamiento necesario para enfrentar el maltrato que sufría por ser mujer música y cómo fue que de las lógicas de colaboración de Tlahuitoltepec aprendió que es posible fortalecer la vida comunitaria de un pueblo y, en particular, el lugar de las mujeres en esta vida, a través de la música. Cierro el capítulo regresando a la pregunta de

investigación y planteando que la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido nos muestra que crear este tipo de vínculos permite hacer frente a situaciones adversas y multiplicar las posibilidades de vida de las mujeres.

2.1 Música en *ayuujk*

Quiero vivir, sentir los días como quien camina tocando el flautín, saludando a la mañana con un canto alegre (Gálvez, diario de campo 2019).

Durante el trabajo de campo estuve en contacto con la vida musical de Tlahuitoltepec. A partir de este acercamiento intuí que esta vida está relacionada a una noción de música diferente a la mía. Para entender sobre esta noción, una vez más, acudí a la lengua. Recordé que, en la biblioteca comunitaria de Tlahuitoltepec, había encontrado la tesis de Irma Díaz Gutiérrez (2009), una de las primeras mujeres músicas de la comunidad. Regresé a su texto y en sus palabras encontré reflexiones importantes sobre la noción de música en Tlahuitoltepec.

En *ayuujk* no existe una traducción literal de la palabra música. Lo más cercano, dice Gutiérrez, es *suuně*, que refiere específicamente a la producción de sonido agradable al oído. Este tipo de sonido, explica, tiene que ver con una coincidencia entre la intencionalidad del instrumento y la intencionalidad del alma de quien está tocando, “es la forma en la que se expresa cada instrumento y se pone en diálogo con los otros instrumentos” (2009: 75). La autora registra otras expresiones en *ayuujk* que refieren a la música. “Ejecutante de instrumento de aliento” se dice *xuuxpě*, “ejecución con aliento y percusión” se dice *xujxěn-wojpěn*.

En la “cosmovisión *ayuujk*”, este tipo de ejecución, junto con el canto, el baile y la ejecución con rasgueo y arco, tienen como fin último alegrar el alma de las personas y ponerla en contacto directo con la tierra, “bailando y cantando con y para ella” (Díaz Gutiérrez 2009: 76). Gutiérrez dice que existen dos términos en *ayuujk* para hacer referencia a este fin último de alegrar el alma de las personas, *xontäjken*, alegría que se puede ver en la expresión facial y *jotkujk’ajtën*, alegría interna, del alma. Me pareció bella la distinción de matices entre las alegrías que se pueden experimentar con la música.

Así, aprendí que en Tlahuitoltepec la música vincula al individuo con el universo y al hacerlo, enaltece el espíritu humano (Díaz Gutiérrez 2009: 61). “La armonía entre el individuo y la tierra dan como resultado los sonidos musicalizados que son disfrutados por el pueblo”, nos dice la autora (2009: 54). Entendí, también, que por su calidad de instrumento que le permite al humano conectar con la madre tierra, la música tiene un lugar importante en la vida cotidiana de la comunidad. Gutiérrez dice que en Tlahuitoltepec la música está presente en todos los eventos, tanto de la vida, como de la muerte. La música es juego, es parte de rituales, de ceremonias agrícolas y de la vida en el campo. En específico, la presencia de la música en las fiestas se debe a la conexión entre la fiesta y la tierra. En la comunidad las fiestas están ligadas al ciclo del trabajo con el maíz: está la fiesta del barbecho, la fiesta de la siembra, la fiesta del nuevo maíz y la fiesta de la cosecha; en estos eventos la música es un instrumento para conectar con la madre tierra. En las fiestas las bandas comparten con la gente “la alegría del bienestar, la alegría de la vida” (Díaz Gutiérrez 2019: 60).

De igual forma, leyendo a Gutiérrez aprendí que en Tlahuitoltepec la noción de música refiere a una actividad que solía tener mucha presencia en el ámbito del hogar y la familia. Varios de los músicos a los que entrevistó comparten que, tradicionalmente, en la comunidad se acostumbraba que, después de las jornadas de trabajo en el campo, las familias regresaran a sus hogares a descansar y en este tiempo, mientras las mujeres cocinaban la cena, el padre o el anciano de la casa se reuniera con los hijos alrededor de la fogata a contar leyendas, conversar sobre diversos temas y tocar instrumentos de cuerda. En estos momentos se les enseñaba a los más jóvenes a tocar instrumentos de cuerda y entre los presentes, aprendían y creaban sonos. En su registro la autora incluye una frase del maestro Adrián Martínez que me llamó la atención: “antes las actividades musicales no se consideraban como un arte, eran una actividad con la cual se vivía, un instrumento de vida” (2009: 52).

Entendí que en *ayuujk* la noción de música refiere a un sonido agradable al oído y a un conjunto de prácticas presentes en la vida cotidiana de la comunidad que tienen como fin alegrar el alma de las personas, poniéndola en contacto directo con la tierra. Para ahondar en esta reflexión, le escribí a Victorino Vásquez por mensaje y le pregunté sobre el término “música” en *ayuujk*. Victorino me compartió que tocar música con instrumentos de viento se dice *xuxk* (tocar), *xuxp* (toca), *xu'uxy* (música con instrumento de viento). En tanto que *xuu'kx* significa colibrí, la lengua marca una relación entre la música con instrumentos de viento y el canto de los pájaros, me dijo (Victorino Vásquez, comunicación personal 2022). Me llamó la atención que en su análisis hiciera explícita esta relación entre la música de viento y el universo. Por otro lado, me dijo que también se utiliza el término *suun* para referirse a la música; sin embargo, considera que es una “mixenización” del término “son”. Puede ser que un principio *suun* era sólo para denominar la música con

instrumentos de viento, concretamente al género conocido como "son". Con esto me quedó claro que un rasgo importante de la noción de música es que refiere a prácticas que vinculan al ser humano con su entorno por medio del sonido.

Dada la gran cantidad de músicos y músicas en Tlahuitoltepec, intuí que en la comunidad opera una noción accesible del quehacer musical en donde la idea de que solamente las personas que nacen con “talento” pueden dedicarse a la música tiene menos peso que en otros contextos. Para indagar en esta intuición, en diciembre del 2022 se la compartí a la maestra Leticia Gallardo. Ella me respondió que, tanto en Mujeres del Viento Florido como agrupación y en Tlahuitoltepec como pueblo, existe la idea de que no hace falta que una persona sea talentosa para que pueda participar de la música. Ella vincula esta postura con el hecho de que en los demás espacios musicales como orquestas y bandas, que ella nombra como “formales”, se elige solamente a quienes tienen mayor nivel y técnica, dejando a un lado a muchas personas. “En las orquestas, en las bandas formales, a los que van a escoger es a los que tienen mayor nivel, técnica, y los que no lo tenemos pues nunca nos van a dar esas oportunidades”, me dijo. A diferencia de estos espacios, en Viento Florido “no hace falta que tú seas una talentosa para que tú puedas estar aquí”. La maestra confirmó mi intuición: la noción de música en Tlahuitoltepec refiere a una actividad accesible a las personas independientemente de sus habilidades innatas.

Aunado a esto, mi comentario sobre la noción de talento la llevó a desarrollar otra idea que forma parte de la noción local de música: el acompañamiento. Me dijo que “tocar” con las compañeras, “tocar entre amigas” es lo que distingue la forma en la que ella enseña. Y en el caso más amplio de Tlahuitoltepec es igual, tocar acompañados, tocar en comunidad, es el rasgo distintivo. Me

contó que hace unos meses el método Suzuki²¹ la había contactado para decirle que habían estado siguiendo su trabajo con las Mujeres del Viento Florido y les parecía increíble lo que estaba logrando con ellas. “¿O sea me está hablando el método Suzuki?”, me dijo Gallardo entre risas. “O sea yo aquí los tengo [alza los brazos apuntando hacia arriba] es el mejor método de enseñanza para los músicos de cuerda y yo no estoy haciendo nada más que tocar”, me compartió, asombrada.

Cuando una niña toca acompañada de otras en una fiesta de la comunidad, vive un aprendizaje significativo. Participando en la fiesta aprende a tocar su instrumento y a la par, aprende los elementos de una fiesta comunitaria. En lugar de que la maestra explique cómo es una fiesta y cuál es el papel de las músicas en este tipo de eventos, la niña participa de la fiesta y por medio de su experiencia, aprende. La participación de las niñas en una banda permite que, por más notas falsas que toquen no pase nada porque ahí están las demás para sacar la pieza adelante (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022). En este sentido, la maestra les recuerda a las compañeras que todas nos complementamos y, por lo tanto, todas nos necesitamos. En la misma conversación la maestra me dijo:

Si no están los demás, por más chingona que tú seas, si no tienes quien te acompañe, no eres nadie. Yo siempre así les digo, puedes ser muy chingona como solista y todo pero qué puedes hacer solo, necesitas de los demás, y ahí donde volvemos otra vez a ‘la comunidad es necesaria’, el acompañamiento.

Tanto las reflexiones de Irma Díaz como las de Leticia Gallardo se tejen con la noción de *musicar* propuesta por el investigador Christopher Small (1998). El autor define *musicar* como participar,

²¹Método de renombre internacional para aprender a tocar un instrumento musical.

en cualquier capacidad, en una interpretación musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, componiendo o bailando (Small 1998: 9). Small propone este término para sustituir el de música, concepto que, para él, trae consigo el peligro de la reificación. Pensar en términos de ‘música’ nos puede llevar a creer que aquello que llamamos música tiene una existencia a parte del acto real de hacer música y esto implica una falta del pensamiento occidental desde Platón, nos dice Small. El término *musicar*, nos invita a centrar la atención hacia aquello que realmente ocurre cuando se hace música y, por lo tanto, nos invita a dejar aquel hábito de pensamiento.

Aunado a esto, como parte de su planteamiento, Small argumenta que todos los seres humanos nacemos con la capacidad de hacer música. En las sociedades occidentales la mayoría de las personas “hemos sido despojadas de la musicalidad que nos corresponde por derecho de nacimiento” y consecuentemente, reproducimos la idea de que solo un grupo selecto de personas que tuvieron la suerte de nacer con talento musical pueden dedicarse a ello (Small 1998: 8). No obstante, la realidad es que, así como todos nacemos con la capacidad de lenguaje, todos nacemos, también, con habilidad musical.

Tomando en cuenta el planteamiento del autor, aparece como acontecimiento lógico el hecho de que en *ayuujk*, una lengua que no pertenece a una tradición de pensamiento occidental, no exista una traducción literal de la palabra música y que los términos más cercanos refieran a prácticas en concreto. Asimismo, tiene sentido que, desde esta manera de entender la música, en Santa María Tlahuitoltepec se sepa que todos nacemos con la capacidad de hacer música.

Así pues, hablar de música en *ayuujk* es preguntarnos por la producción de sonido agradable al oído, por el acto de alegrar el alma de las personas y ponerlas en contacto con la tierra, por una práctica que todos y todas pueden llevar a cabo si así lo desean, por la fiesta y por la reivindicación cotidiana del acompañamiento. Para seguir con el *encantamiento*, sugiero que cuando en su lectura aparezca la palabra “música” traigan a su corazón un momento en donde hayan experimentado alegría profunda y sepan que en *ayuujk* hacer música es colorear el mundo con ese matiz.

2.2 Las mujeres y la música en Tlahuitoltepec

Como mencioné en el capítulo anterior, las primeras generaciones de mujeres que participaron en los espacios musicales de la comunidad enfrentaron situaciones de maltrato. En el 2019, conversé con las músicas *ayuujk* Luisa Díaz y Balbina Pérez, ambas integrantes fundadoras de la banda Viento Florido pertenecientes a las primeras generaciones de músicas de Tlahuitoltepec, sobre el tema. Cuando le pregunté a Díaz sobre su experiencia con la música me contó que como tubista ha tenido que luchar contra el “machismo”:

Antes era mucho machismo, la gente decía que las mujeres no podían lo mismo, las mismas mujeres, como que me veían rara, se acercaban a mí y me veían rara, me preguntaban ¿y no te duele el estómago? (...) Son muchas preguntas las que me hacen las mujeres. (...) A los hombres yo les contestaba, soy mujer y tengo la misma fuerza que ustedes (comunicación personal 2019).

Desde mi perspectiva, los cuestionamientos que recibió por ejecutar un instrumento de boquilla tan grande y pesado como la tuba ilustra lo que Georgina Flores nombra feminización o

masculinización de instrumentos por razones de estética y/o nociones de fuerza (Flores 2009). Por ser mujer, a Díaz no se le consideró con la fuerza necesaria para tocar un instrumento de grandes dimensiones como la tuba. La posición y los gestos que se generan al ejecutar el instrumento, y en general que se producen al tocar cualquier instrumento de boquilla, son posturas consideradas sexuales y, por tanto, mal vistas en una mujer (Flores 2009). Cabe mencionar que la feminización o masculinización de instrumentos no es una situación específica de Tlahuitoltepec. En los ámbitos musicales de las ciudades también ocurre.

En el caso de Balbina Pérez, cuando le hice la misma pregunta que a Díaz me contó que antes, en las fiestas de Tlahuitoltepec los hombres músicos tomaban mucho y había veces que “a las mujeres las agarraban” y “les decían un montón de cosas por ser mujer”. Por otro lado, como mencioné en el capítulo anterior, la experiencia de Irma Díaz en la escoleta municipal y en la banda del CECAM, nos habla de que en esos años en Tlahuitoltepec la música era considerada una actividad para hombres, no era aceptado que hubiera mujeres en la escoleta y en las bandas filarmónicas (comunicación personal 2022). Esto llevó a que las primeras mujeres que se incorporaron al ámbito musical vivieran maltrato por parte de compañeros y maestros. Sobre estas experiencias la maestra Gallardo agregó que en la banda oficial del CECAM fueron discriminadas por parte de compañeros y gente de la comunidad, quienes las señalaron por estar entre hombres (comunicación personal 2022). Estos señalamientos fueron obstáculos en su formación y sólo pudieron superarlos a partir de la amistad, acompañándose, se levantaron unas a otras (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022).

Por otro lado, Gallardo me compartió que sintió por primera vez la necesidad de crear relaciones de apoyo entre mujeres cuando vivió violencia por parte de su pareja y no encontró en quién apoyarse. Me dijo que cuando estaba viviendo la violencia no lo pudo hablar con otras personas porque de entrada se le juzgaba por ser mujer música:

“Todo el mundo te señalaba. Es porque ella está ahí entre tantos hombres, por eso le pega su esposo, como si eso fuera un delito y no lo es. Qué tipo de delito puede ser que tú quieras tocar. ¡Pues ninguno! Pero desafortunadamente este tipo era, pues es un machista.”
(comunicación personal 2022)

Así, por este y otros prejuicios, Gallardo no encontró apoyo emocional, moral ni económico para enfrentar el maltrato. Como desarrollaré más adelante, en esta soledad, la música fue su acompañante, le permitió enfrentar el maltrato y sanar junto a otras mujeres. Fue en este proceso que ella sintió la necesidad de apoyar a otras a través de la música. Sobre esto me dijo:

Entonces lo que yo quiero es que ninguna otra pueda pasar eso, que tenga un apoyo si no conmigo, con sus compañeras, que tenga esa confianza, que le generemos un espacio seguro, un espacio donde pueda contar, eso es lo que yo quiero, porque ya lo viví. Y no me gustó para nada. ¡No quiero que ninguna otra!

En este sentido, las primeras generaciones de mujeres músicas en Tlahuitoltepec vivieron maltrato por ser mujeres y el apoyo entre ellas fue una herramienta para enfrentarlo. En el caso de la maestra Gallardo, ante la falta de apoyo, la música fue su herramienta para salir de la violencia. Es a partir de estas situaciones que surge la necesidad de organizarse entre mujeres y crear un espacio en donde tocar.

2.3 Formando una Banda Femenil: colaboración con la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec

En afán de organizarse para enfrentar el maltrato, las primeras generaciones de músicas en Tlahuitoltepec crearon una banda femenil. En este proceso, las lógicas de colaboración con la comunidad fueron muy importantes. En un primer momento, colaborar con autoridades municipales les permitió articularse como Banda Femenil Municipal Santa Cecilia. En el 2006 Balbina Pérez, Yetsi Jiménez, Mayra Pérez Vásquez, Victoria, Citlali Pérez Díaz y Paulina Vásquez le pidieron apoyo al CECAM; sin embargo, la institución no las apoyó. De acuerdo con Gallardo, acudieron al municipio y este les dio la apertura para ensayar su espacio, les consiguió maestros y gestionó una dotación de instrumentos por medio de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (en ese entonces CDI, ahora Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas INPI). Balbina Pérez me contó que para formar la banda ella y sus compañeras fueron de casa en casa tocando puertas para convencer a madres y padres de familia que dejaran a sus hijas ir a los ensayos (Balbina Pérez, comunicación personal 2019). Así, con su esfuerzo y el apoyo del municipio conformaron la Banda Femenil Municipal Santa Cecilia, el nombre de la banda hace referencia a Santa Cecilia, la Santa Patrona de las y los músicos.

Con esta banda tocaron en compromisos de Tlahuitoltepec y otros pueblos a través del tequio. De acuerdo con Gallardo esta banda existió del 2006 al 2009 y en este periodo el municipio las apoyó con todo lo que necesitaron. En 2009 la banda se desintegró. Desde la perspectiva de la maestra Gallardo, esto ocurrió por conflictos internos atribuidos a que las compañeras no habían trabajado juntas antes. La maestra me contó que, en una ocasión, cuando el maestro Eustorquio González

dirigía la banda, el conflicto escaló tanto que las autoridades llamaron a asamblea y en la reunión se decidió que, por falta de disciplina, la banda no seguiría como agrupación femenil. Así, las autoridades les propusieron que se unieran a la banda municipal mixta a lo que ellas respondieron que no. Para seguir tocando entre mujeres, las compañeras se independizaron del municipio y formaron la Banda Femenil Tajëëw: “la llamamos así porque aquí la diosa es como Tajëëw”, me dijo la maestra (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022).

En un segundo momento, cuando perdieron el apoyo de las autoridades, la colaboración con las madres y padres de familia fue fundamental. De acuerdo con Balbina Pérez (comunicación personal 2019) en el proceso de reagruparse sus familias las sostuvieron. “Ahí entre padres de familia nos apoyaban, nos apoyaban, hasta los papás iban a dejar leña, para tomar cafecito y ensayar así con todo pues para levantarnos otra vez” (Balbina Pérez, comunicación personal 2019). Con su apoyo la banda Tajëëw comenzó a tocar en las fiestas de Tlahuitoltepec y de otros pueblos. La maestra Gallardo me dijo que sin su apoyo no hubiera sido posible esa organización porque ellos fueron quienes motivaron a sus hijas para que se organizaran y quienes le pidieron a ella que dirigiera la banda. Sobre ello Pérez me contó que invitaron a la maestra Gallardo a una reunión en casa de la compañera Yetsi Jiménez y le propusieron que fuera la nueva directora. En ese momento la maestra tenía la experiencia que la banda necesitaba para reagruparse: había sido directora de la banda del CECAM y había estado al frente de varias generaciones de solfeo. Aun estudiando pedagogía y dando clases en el CECAM, ella aceptó estar al frente de la banda y ensayar los fines de semana.

En este sentido, colaborar con otros actores fue muy importante. En un primer momento, el apoyo de las autoridades les permitió articularse como Banda Femenil Municipal Santa Cecilia y en un segundo momento, el apoyo de las familias les permitió reagruparse y fundar la Banda Femenil Tajëëw. Así pues, las mujeres músicas de Tlahuitoltepec utilizaron las lógicas de colaboración de la comunidad para abrir un espacio nuevo en donde tocar entre mujeres. Esto nos habla de la potencia del sistema de cargos, el tequio y las redes parentales para impulsar la organización musical.

Siguiendo esta línea, la colaboración de la Banda Tajëëw con otras comunidades a través del tequio musical les permitió dar sus primeros conciertos fuera de Tlahuitoltepec y darse a conocer como agrupación. La importancia del tequio se debe a que en un inicio los espacios de presentación eran para hombres músicos, la gente no quería pagar por escuchar a una banda femenil. Frente a esta situación, el tequio fue la lógica con la que banda contó para dar sus primeros conciertos. Inicialmente no les pagaban, sólo les daban transporte y alimentación y eso, si les iba bien, “tuvimos que aguantar”, me dijo Gallardo (comunicación personal 2022). En este sentido, asistían a tocar para cumplir con un compromiso comunitario y dar a conocer su trabajo.

Con el tiempo, las compañeras hicieron una labor de negociación y convencimiento. Recuperando contactos que Gallardo tenía de su tiempo como directora de la Banda del CECAM, negociaron condiciones dignas de presentación y así, poco a poco, recibieron más invitaciones. Sin embargo, su lucha por un pago justo sigue en pie: actualmente la banda tiene un precio mínimo para una agrupación de cuarenta mujeres (Leticia Gallardo comunicación personal 2022). En palabras de la

maestra, “han sido años de tequio musical para poder llegar a lo que hoy en día es Viento Florido y seguimos”.

Además, el tequio musical permitió que la Banda Tajëew saliera de Tlahuitoltepec y, por ende, impulsó el dinamismo de la agrupación. En los viajes algunas integrantes se dieron cuenta que los obstáculos que enfrentaban como mujeres músicas en Tlahuitoltepec también los vivían las mujeres de los pueblos que visitaban (Leticia Gallardo, comunicación personal 2019). Por esta razón, varias compañeras propusieron que la banda abriera sus puertas a mujeres de otras regiones. Hubo compañeras que no estuvieron de acuerdo con esta idea y argumentaron que la banda debía ser un espacio para mujeres de Tlahuitoltepec. La diferencia de ideas fue tal que la agrupación se dividió: por un lado, las compañeras que más adelante formarían la banda Ka’ux y por el otro, quienes en el 2010 formarían Mujeres del Viento Florido. A pesar de que, como veremos más adelante, esta separación fue dolorosa para las compañeras, es evidente que el tequio fue una herramienta que les permitió viajar y vivir aprendizajes significativos.

En definitiva, frente a una situación en donde la gente no estaba dispuesta a pagar por traer a sus eventos a una banda femenil, el tequio, acompañado de la negociación y el convencimiento, fue la herramienta de las compañeras para abrir espacios para las mujeres en la música de la región. De manera específica, la colaboración de la Banda Tajëew con otras comunidades a través del tequio musical les permitió dar sus primeros conciertos fuera de Tlahuitoltepec y darse a conocer como agrupación. Además, como veremos a continuación, estas salidas impulsaron un cambio en los principios de la agrupación.

2.4 Lógicas de colaboración internas

Además de las lógicas de colaboración hacia fuera, la colaboración al interior de la banda ha sido una herramienta de las compañeras para crear un espacio seguro (entendido como espacio en donde puedes contar lo que estás viviendo), y hacer frente al maltrato. Una de las estrategias que utilizaron fue la flexibilidad en tiempos de ensayo. Esta flexibilidad permitió que mujeres madres se incorporaran a la banda. Balbina Pérez y Leticia Gallardo (comunicación personal 2019) me compartieron que las bandas mixtas eran espacios inaccesibles para mujeres madres porque exigían tiempos rigurosos de ensayo con los que ellas no podían cumplir. Todavía hoy a Viento Florido llegan mujeres de escoletas y escuelas de música queriendo integrarse a la banda porque ya no pueden cumplir con lo que les piden en esas agrupaciones (Gallardo en entrevista con Roque Urbietta, 2021). Actualmente están regresando a Viento Florido varias compañeras fundadoras de la banda con sus hijas e hijos:

Y les digo pues son bienvenidas, yo nunca les dije que se fueran, pero entiendo también la situación, son ciclos que se van viviendo, pero pues en cualquier momento que ustedes quieran regresar saben que aquí es su espacio. Y sí, ahorita están regresando, tengo a varias que fueron fundadoras y que ya están nuevamente pero ahora con sus hijas e hijos tocando también. Yo digo, ¡adelante!

De acuerdo con Gallardo (entrevista con Roque Urbietta 2021) esta lógica de flexibilidad le ha permitido a la banda trascender: “es de acuerdo a nuestros tiempos, a nuestras posibilidades y de acuerdo a nuestros intereses que podemos hacer música juntas. A partir de ahí hemos podido trascender”. Así, Viento Florido ha creado un espacio en donde las mujeres pueden seguir haciendo música a la par de ser madres.

Igualmente, otra lógica de colaboración es el acompañamiento a mujeres para que toquen instrumentos de metal y percusiones, instrumentos que, como ya mencioné, eran considerados inadecuados para las mujeres. Gallardo nos cuenta (entrevista con Roque Urbieta 2021) que, en un inicio, se pensaba que los instrumentos de metal y percusiones eran muy pesados para que las mujeres los tocaran. Lo que pasó en Viento Florido es que para conformarse como banda femenil tuvieron que aprender a tocar instrumentos de percusión y metal. Esto llevó a que hoy en día la banda tenga a grandes instrumentistas como la compañera Luisa Díaz, una de las primeras tubistas de la banda. Actualmente, a través de la generación de confianza y el acompañamiento en el aprendizaje, la banda motiva a que más mujeres elijan este tipo de instrumentos.

Asimismo, la banda impulsa el trabajo de composición de las integrantes. Se motiva a las compañeras a que registren sus piezas, dándoles la certeza colectiva de que su obra va a ser escuchada (Leticia Gallardo en entrevista con Roque Urbieta 2021). Este trabajo de acompañamiento inició en el 2013 en la grabación del primer disco de Mujeres del Viento Florido. En esta grabación registraron dos piezas, una de la maestra Concepción Hernández y una de la maestra Leticia Gallardo. Este trabajo se ha ido potenciando hasta lograr la grabación de un disco completo con composiciones de las compañeras. Así pues, en la banda existe un interés por la preservación de la música tradicional de los pueblos a través del impulso a la composición. Este impulso es, también, una lógica de colaboración entre mujeres.

En resumen, las compañeras utilizaron, y utilizan, lógicas de colaboración como la flexibilidad en tiempos de ensayo, el acompañamiento en el aprendizaje de instrumentos de percusión y metal y

el impulso a la composición, para hacer de Viento Florido un espacio seguro para mujeres músicas. Desde estas las lógicas han hecho frente a las dinámicas de maltrato de los espacios mixtos.

No obstante, sostener estas lógicas ha sido, y hasta la fecha es, una batalla constante. Las compañeras han tenido que navegar conflictos y aprender de las rupturas. En la banda Tajeew la diferencia de posturas fue tal que la agrupación se dividió: por un lado, las compañeras que más adelante formarían la banda Ka'ux y por el otro, quienes en el 2009 formarían Mujeres del Viento Florido. Esta separación fue un momento difícil. En el 2019 Leticia Gallardo, Balbina Pérez y Luisa Díaz me platicaron que la separación les dolió mucho: quedó en ellas la duda de cuál había sido su error y qué les había hecho falta para que la agrupación siguiera. Balbina Pérez me dijo:

Hay veces que me pongo a recordar todo lo que pasamos mis compañeras y yo. A veces digo: ¿por qué tuvo que pasar eso? Por qué si era bonita antes la relación que teníamos, éramos una familia, amigas, hermanas. Era bien bonito, pero pues por una, por dos compañeras se separó. (...) Hay veces que se extraña, hay algunas compañeras que siempre tienen en cuenta ese problema, algunas ya ni saludan. Pero yo digo, ya pasaron las cosas, ahorita ya es otro año, otro tiempo, ya tienen su banda, tenemos nuestra banda, pero pues no, no. No se les pasa. (...) Sí tengo ese coraje [se ríe]. Sí, si está bien triste, estuvo (comunicación personal 2019).

Para volver a reagruparse como banda, las compañeras tuvieron que aprender de esta ruptura. Por ejemplo, Leticia Gallardo aprendió a mirar su papel de otra manera. Cuando la banda se separó, me dijo, se dio cuenta de que como maestra y directora estaba fallando en la formación emocional. Si bien estaba “formando seres humanos capaces musicalmente, estaba faltando la parte emocional” (Leticia Gallardo, comunicación personal 2019). Así, se percató de que debía priorizar el bienestar

de las compañeras en los ensayos, en sus palabras “tener presente que ellas vienen a los ensayos a pasarla bien”. Desde esta reflexión, la banda dio “un giro totalmente diferente” (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022). Juntas decidieron que Viento Florido tenía que dejar de ser como las demás bandas, en donde hay reglas y límites para las integrantes. Con estos cambios, en la agrupación “empezó a tejerse otra cosa diferente, ya no era nada más lo musical” (Leticia Gallardo, comunicación personal 2019). “Valió la pena todo lo que luchamos”, me dijo Balbina Pérez (comunicación personal 2019). De acuerdo con Gallardo, ahora hay más amistad, confianza y comunicación entre las integrantes. Así pues, del conflicto nació el aprendizaje.

Estos cambios incluyeron la actualización de los principios de colaboración de la banda. A partir de que se nombran Mujeres del Viento Florido en 2009, se consolidan como una agrupación abierta a compañeras músicas de otras comunidades de Oaxaca. En diciembre del 2022 le platicué a Gallardo que me interesaba enfatizar cómo es que estos nuevos principios ampliaron las posibilidades de acción creativa de la banda. Justamente, me dijo, estos principios son hoy mi mayor fuerza como directora. Me compartió que integrar a compañeras de fuera le ha permitido “sembrar semillas aquí y allá” (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022). Gracias a esto, me dijo, hoy en día Viento Florido tiene músicas como Soledad Solano Martínez, de San Melchor Betaza, Yunitzá Vásquez de Yalalag y Yajahira Chela Perez de Tamazulapam del Espíritu Santo, Mixe, mujeres que son referentes en su comunidad. También mencionó a Flor Oliva, quien está haciendo una labor de formadora de bandas en Ayutla, Mixe, a la maestra Emma Bautista, originaria de Santa Ana del Valle, Tlacolula, saxofonista y madre de familia que hoy está trabajando en San Pablo Guilá, formando una banda de niños y Alba S. Martínez, originaria de Ayutla Mixe, saxofonista, formadora y directora de banda y coros infantiles. Esta situación motiva

a la maestra a continuar con su labor como directora, soñando que un día “no sea solamente una banda femenil, ni dos, si no que sean más” (Gallardo 2022).

Actualmente la banda está integrada por mujeres de distintas regiones del estado de Oaxaca como el Istmo de Tehuantepec, los Valles Centrales y la Mixteca oaxaqueña. En la siguiente foto podemos ver esta diversidad en los trajes de las compañeras, cada una está portando el traje de su comunidad. En este sentido, mostrar quienes son a través de sus lenguas y trajes se ha convertido un aspecto importante de la agrupación (Gallardo 2022). Así pues, a través de su apertura la banda se convirtió en un “semillero” en donde mujeres de diferentes comunidades se forman musicalmente desde el acompañamiento y la amistad entre mujeres (Gallardo 2022).

La clarinetista mixteca Karen Yaneli es una de las mujeres semilla que encontró en Viento Florido un espacio para hacer música. A continuación, veremos cómo su trayectoria como Mujer del Viento Florido ilustra la potencia de tejer mundo desde la colaboración. Primero porque su caso nos muestra la fuerza de las lógicas de colaboración de Viento Florido (y, en general, de Santa María Tlahuitoltepec) y segundo, porque su proyecto de educación musical en Santa Rosa Caxtlahuaca nos enseña la potencia de tejer mundo así.

Los nuevos principios de colaboración de la banda le permiten a Karen Yaneli integrarse a la agrupación. En la banda Yaneli encuentra un espacio seguro para tocar música, viajar y hacer amigas. Este ambiente le permite fortalecerse para enfrentar el maltrato de sus compañeros de clase y terminar sus estudios de música en el CECAM. Así pues, ella regresa a su comunidad como la primer mujer música y directora de bandas. A su regreso inaugura una escuela de música para

niñas y niños en su comunidad, el primer espacio seguro para la formación de mujeres músicas. Su caso nos muestra que las lógicas de colaboración entre mujeres músicas propician la multiplicación del apoyo y, por ende, la proliferación de espacios en donde la vida de las mujeres puede florecer.

2.5 Karen Yaneli: semilla que suena

Karen Yaneli es originaria de Santa Rosa Caxtlahuaca, una comunidad ubicada en el municipio de Santiago Juxtlahuaca, Oaxaca. De acuerdo al Censo de Población y Vivienda realizado por el INEGI en 2020, la población de Santa Rosa es de 1,054 habitantes de los cuales el 45.26% habla la lengua *tu'un da'vi*, también conocida como mixteco del oeste alto (INEGI 2020). Durante mi estancia en la comunidad en el 2021 escuché a varias personas hablar la lengua, entre ellas la mamá de Karen, quien se refirió a ésta como mixteco. Por ser el término que Yaneli y su familia utilizaron conmigo para nombrar su lengua y su comunidad, será el término que usaré en estos párrafos.

Conocí a Karen el 26 de abril del 2019 en Santa María Tlahuitoltepec durante la grabación del segundo disco de la banda. Platicamos por primera vez en casa de la maestra Leticia. Aún recuerdo la admiración con la que Soledad Solano Martínez, clarinetista de la banda, me la presentó: “Xavi, ella es Karen, la primera mujer música de su comunidad”. Ese día le platicué que estaba estudiando antropología social y que me interesaba escribir mi ensayo final de una materia sobre la trayectoria de algunas de las integrantes de Viento Florido. A ella le emocionó mi propuesta, me pidió mi número de teléfono y me invitó a almorzar a su casa. Unos días después nos encontramos para comer carne seca, huevo, café y pan. Mientras disfrutábamos de la comida, me contó su historia

con la música. Escuché con ternura sus experiencias y le compartí, también, parte de mi vida. Entre risas, rabia y lágrimas, nos conocimos. Esa mañana le ofrendamos a las montañas de Tlahuitoltepec un fragmento de nuestra historia.

A partir de esta conversación elaboramos el relato de vida “Karen Yaneli: Mujer Mixteca que no se rinde”. En la tarde, después de que conversamos, registré en mi diario de campo un resumen del encuentro, resalantando las palabras que Karen usó para narrar su experiencia. Describí impresiones, sentimientos, imágenes. Con el registro escribí un primer borrador del relato y se lo entregué, ella lo leyó y me dió comentarios. A partir de sus observaciones reescribí el relato. En el texto, su historia se tejió con la mía: en esas páginas dejamos rastro de las mujeres que fuimos en aquel abril del 2019; le agradezco por haber permitido que esto sucediera. De aquella urdimbre, aprendí mucho, los siguientes párrafos son parte de lo aprendido.

Durante su infancia y adolescencia Yaneli vivió un panorama musical desfavorable. En Santa Rosa Caxtlahuaca la música era considerada una profesión exclusiva para hombres (Karen Yaneli, comunicación personal 2019). Además, como había pocos músicos, la gente no estaba acostumbrada a valorar el trabajo musical. En este panorama, ella creció pensando que hacer música sólo era “soplarle a tu instrumento y se acabó” (Karen Yaneli, comunicación personal 2021). No obstante, recibió el apoyo de su familia para estudiar música. Cuenta que de pequeña veía ensayar a su padre “quien lucía tan bien y hacía sonar su saxofón de manera tan hermosa” que despertó su interés y pasión por la música (Karen Yaneli, comunicación personal 2019). El apoyo de su papá le permitió desafiar las normas de la comunidad cuando a los cinco años comenzó a tocar el clarinete en la Casa de Cultura de Santiago Juxtlahuaca y se integró a la banda tradicional

en la que estaba él y su tío. Cuando se incorporó a las clases de música, gente del pueblo, incluidos miembros de su familia, expresaron su inconformidad: “qué hace una niña tocando música, eso es de hombres”, “véanla parece niño”, “que se prepare el papá porque pronto saldrá embarazada y se casará” (Karen Yaneli, comunicación personal 2019).

Posteriormente, con el apoyo de su papá, en el 2014 Karen llegó a Tlahuitoltepec a estudiar música en el CECAM. Durante los cinco años que estudió ahí, participó de una relación entre pueblo y música diferente a la que existía en Santa Rosa Caxtlahuaca. Las relaciones comunitarias de apoyo a la música fueron un ejemplo para ella de cómo una comunidad puede fortalecer su quehacer musical. En sus palabras, en Tlahuitoltepec encontró un pueblo que “inculca la música a sus habitantes desde el vientre de su madre” (Karen Yaneli, comunicación personal 2021). Así pues, viviendo ahí entendió por qué en la región a Tlahuitoltepec le llaman “la cuna de los músicos” y aprendió que con la música se pueden hacer distintas actividades, entre ellas “enseñar, conocer, dar conciertos y estudiar en otras partes” (Karen Yaneli, comunicación personal 2021). En este sentido, las lógicas de colaboración de Tlahuitoltepec, en particular, las lógicas de apoyo a la música, le enseñaron que es posible tejer mundo de otra forma. Tlahuitoltepec “amplió sus horizontes” y la inspiró (comunicación personal 2021). Como veremos más adelante, ahora ella quiere ser esa motivación en su pueblo para lograr que más personas se sumen a las artes.

La trayectoria de Yaneli nos muestra la potencia de las lógicas de colaboración de Viento Florido. Durante sus estudios en el CECAM, Karen se integró a la Viento Florido y con ello, a las lógicas de colaboración que describí. En el espacio tejió una red de apoyo que le permitió sobrellevar varias dificultades, como enfrentar los comentarios machistas de compañeros de clase, quienes

despreciaban su trabajo y se burlaban de ella por ser mujer (Karen Yaneli, comunicación personal 2019). De manera que, a diferencia de las bandas mixtas en las que había estado, me dijo, en Viento Florido las compañeras no menospreciaron su trabajo. Con ellas construyó apoyo mutuo y, por ende, se sintió cómoda y segura (Karen Yaneli, comunicación personal 2019). Yaneli halló en Viento Florido “una hermandad de mujeres que saben luchar y perseguir sus sueños” (comunicación personal 2021). De ahí podemos ver que, las lógicas de colaboración de Tlahuitoltepec potenciaron el aprendizaje de Karen sobre formas comunitarias de apoyo a la música. Igualmente, vemos que, las lógicas de colaboración al interior de la banda permitieron su fortalecimiento como música ante una situación generalizada de maltrato hacia las mujeres. A su regreso a la mixteca, Yaneli fundó un proyecto musical que conjuga estas enseñanzas.

Con su clarinete sonando en sintonía con el viento florido de Tlahuitoltepec, Karen volvió a su pueblo como la primera mujer ejecutante de instrumento y directora de bandas. A su regreso, su mamá y papá le aconsejaron que, en lugar de irse a trabajar fuera del pueblo, diera clases de música en la comunidad. A ella le emocionó la idea, pero tenía miedo de cómo el pueblo recibiría la noticia de una maestra de música en la comunidad. No obstante, decidió emprender el proyecto. En el aparato de sonido del pueblo anunció que daría clases de música y, junto con su papá, adaptó un espacio en su casa como salón. Con el espacio listo, abrió las puertas de su casa a la comunidad: “empezaron a llegar de a poquitos, uno, dos, tres, luego cuatro y el número fue creciendo hasta que completé como cuarenta alumnos... Una cifra exacta, 36 alumnos llegaron al llamado” (Karen Yaneli, comunicación personal 2021). Así, con clase llena, inauguró el proyecto, una escuela de música para las infancias y juventudes de Santa Rosa Caxtlahuaca.

Con sus estudiantes, formó la Banda Infantil Juvenil Santa Rosa de Lima. El nombre hace referencia a la patrona del pueblo, la virgen Santa Rosa de Lima. Este nombre se eligió en una

junta donde el padre de familia de mayor edad lo propuso. En honor a la virgen, la banda tuvo su primera presentación en la misa de la fiesta de Santa Rosa de Lima el 30 de agosto del 2020, una de las fiestas más importantes y grandes de la comunidad. Tomando en cuenta que sin música no hay fiesta (Karen Yaneli, comunicación personal 2021), podemos leer la participación de la banda en esta fiesta como una manera en que Yaneli tejió su quehacer musical con las relaciones de apoyo en Santa Rosa Caxtlahuaca. Si en Santa Rosa animar la fiesta es darle vida a la comunidad (Karen Yaneli, comunicación personal 2021), con su quehacer musical ella está tejiendo vida comunitaria.

Encima, retomando lo que aprendió de las lógicas de colaboración de Viento Florido, en su escuela Yaneli está creando un espacio seguro para que mujeres y niñas de la comunidad se formen como músicas. A la escuela han llegado tanto niños como niñas, en un inicio hubo mamás que dudaron de si Karen aceptaría a sus niñas, pero en cuanto vieron que sí, las llevaron (Karen Yaneli, comunicación personal 2021). Ahora, en el salón hay niñas tocando instrumentos de metal. Sobre ello me dijo:

Eso también es una noticia que me gustaría compartir en su momento con las demás compañeras músicas de Viento Florido, que son inspiración para muchas. Decirles oigan, qué creen, ¡estoy formando a una niña en la tuba, estoy formando a una niña en la trompeta, a una niña en el saxor! Es muy motivador decir, venga, no tengan miedo, porque sí se puede y ustedes pueden comerse al mundo y ser quien ustedes deseen ser porque así es, porque sí se puede.

Karen Yaneli es una semilla de Viento Florido en la mixteca. Su labor como música, maestra y directora de bandas está potenciado las posibilidades para que, en su comunidad, más mujeres sean

músicas. En este sentido, su trayectoria como mujer del Viento Florido nos permite ver de qué manera la banda se convirtió en un semillero de músicas, maestras y directoras de banda en distintas regiones de Oaxaca. Su proyecto evidencia lo que ella aprendió de las lógicas de colaboración de Viento Florido y de la comunidad de Tlahuitoltepec. Como ella me compartió (Karen Yaneli, comunicación personal 2021), de Tlahuitoltepec aprendió que por medio de la música es posible fortalecer la vida comunitaria de un pueblo y dar un lugar protagónico a las mujeres en este proceso.



Fotografía 9. Santa Cecilia, patrona de los músicos en casa de la familia de Karen Yaneli, un día antes de su fiesta, noviembre 2021. La foto es mía.



Fotografía 10. Banda Infantil Juvenil Santa Rosa de Lima recorriendo Santa Rosa Caxtlahuaca para festejar Santa Cecilia, patrona de los músicos, noviembre 2021. La foto es mía.



Fotografía 11. Integrante de la Banda Infantil y Juvenil Santa Rosa de Lima portando la chamarra representativa, noviembre 2021, la foto es mía.



Fotografía 10. Karen Yaneli impartiendo clase, noviembre 2021, la foto es mía.

2.6 Otros espacios

Cuando en el 2009 la banda se conforma como Mujeres del Viento Florido, a la par de la apertura a mujeres de otras comunidades, la banda se abre a participar en espacios diversos. Comenzaron a recibir invitaciones para dar conciertos en teatros, auditorios y foros del país. Esto fue muy importante para ellas porque, como ya mencioné, en un inicio no había estos espacios para las mujeres. Las invitaciones fueron resultado de años de lucha, negociación y trabajo gratuito. Un concierto que considero relevante para el tema en cuestión es el que dieron en agosto del 2019 en el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, una penitenciaría para mujeres en la alcaldía Iztapalapa, una zona periférica de la Ciudad de México. Este evento fue significativo para varias compañeras de Viento Florido porque, a través de su presencia y de su música, tejieron un espacio de apoyo para las mujeres presas y fortalecieron las relaciones al interior de la agrupación.

En noviembre del 2021, visité a la entonces trompetista de Viento Florido Yessica Judith Fabián y a su mamá, Leticia González, en su casa en la Ciudad de Oaxaca. En este encuentro, entre mojitos, café y galletas, le pregunté a Yessica si había un momento en particular de su trayectoria con las Mujeres del Viento Florido que recordara con más gusto, alguno que la hubiera transformado. A esto ella me respondió que sí, que el concierto que dieron en la penitenciaría de Santa Martha la transformó:

Fuimos a tocar al reclusorio de Santa Martha, en México, en la cárcel de mujeres y fue una experiencia, muy muy fuerte. La recuerdo y todavía traigo el sentimiento. Yo era menor de edad, todavía no podía pasar, pero por cuestiones de la banda pasamos dos menores a tocar

ese día, a dar un concierto para las mujeres que estaban presas. Al principio fue muy raro, me sentía con miedo, porque era una niña, tenía, no sé cuántos años tenía, unos 16 años y pensaba que las personas que están en la cárcel son gente mala, sí, al principio tenía mucho miedo, qué tal si me hacen algo, qué tal si alguien se bota al escenario... Empezamos a tocar canciones y cada quien estaba en su onda al momento de que nosotras estábamos tocando, pero poco a poco, con las demás canciones se fueron animando. Con unas cumbias algunas se pusieron a bailar, empezaron a alegrarse, a aplaudir junto con la música. Hasta el momento en que tocamos dos canciones, las que siento que me dejaron un sentimiento ahí, Dios Nunca Muere y la Canción Mixteca. En un fragmento de la canción Mixteca dice: Lejos estoy del suelo donde he nacido... Ahí, en Santa Marta, hay mujeres de todo el país, de Oaxaca, de Jalisco, de diferentes partes en un solo lugar. Gracias a algunas compañeras de la banda que saben más del tema, me enteré de que muchas mujeres están ahí por injusticias, están ahí porque abortaron cuando no era legal y todavía no pueden salir, hay mujeres que están ahí porque quizás se defendieron de su agresor, por defenderse, por luchar por su vida cuando sufrieron violencia, porque las inculparon de algo que no hicieron. Cuando tocamos muchas empezaron a pararse, a bailar, a cantar. Recuerdo mucho a una señora que estaba en frente del público, una señora ya mayor, como unos sesenta años que cuando empezamos a tocar la canción mixteca comenzó a mover los brazos y a bailar de forma balseada. Cuando tocamos Dios Nunca Muere fue algo muy diferente, comenzó a llorar. Intenté voltear a otros puntos para no verla a ella y a las otras mujeres que comenzaban a llorar, pero cuando me daba cuenta ya estaba otra persona llorando. Me dio mucho sentimiento porque esta canción habla de la esperanza. Es un sentimiento que todavía lo recuerdo y me dan ganas de llorar. Y sí, creo que esa es una de las emociones

más fuertes que he sentido con la banda. Fue triste pero también bueno, porque les dimos un momento de alegría, después de tanto, de todo lo que están pasando ahí encerradas, tristes, les dimos un momento de alegría en donde pudieron bailar y llorar con la música. Creo que ha sido el público con el que yo más siento que he conectado.

Como Fabián visibiliza en su narración, en México las cárceles son espacios que reproducen y acentúan distintos tipos de violencia hacia hombres y mujeres que, desde antes de entrar a las penitenciarías, viven situaciones de opresión. En el caso de la penitenciaría femenil de Santa Martha Acatitla, esta situación de violencia se acentúa porque las presas son mujeres. La doctora en antropología social Claudia Salinas (2014), haciendo referencia a otras investigadoras como Briseño (2006), Azaola (1996), Yacamán (1996) y Hernández (2010), menciona que las mujeres presas en cárceles femeninas en México viven una cuádruple discriminación, la primera a consecuencia de su sexo, la segunda producto de su estatus como reclusas, la tercera por la clase social a la que pertenecen (la mayoría pertenece a clases sociales bajas) y la cuarta por la pertenencia a un grupo indígena (quienes no tienen derecho a una defensa en su lengua materna). De acuerdo con la Comisión Nacional de Derechos Humanos (2013) por lo que respecta a la población de mujeres indígenas en reclusión, en el 2013 existían 290 internas pertenecientes a distintas comunidades, entre éstas, nahuas, tzotziles, mixtecas, otomíes, mayas, tzeltales, totonacas, mazatecas, mazahuas, mixes y chinantecas (entre otras). Considero importante situar el concierto de las Mujeres de Viento Florido en la penitenciaría de Santa Martha en este contexto de violencia hacia las mujeres para entender la particularidad de las relaciones de apoyo que la banda generó con su presencia.

La experiencia de Fabián me conmueve, ilustra un momento en el que las Mujeres del Viento Florido tejieron relaciones de apoyo con su música en un espacio marcado por la violencia. Fabián nos comparte que a través de las piezas Dios Nunca Muere y la Canción Mixteca, ella y sus compañeras de banda lograron que las mujeres lloraran, bailaran y rieran. No es casualidad que la banda conectara con las mujeres presas especialmente a través de estas dos canciones. “Dios Nunca Muere” es un vals escrito por el compositor oaxaqueño Macedonio Alcalá en 1868. En 1955 el compositor mexicano Vicente Garrido Calderón le escribió una letra a la pieza para que fuera interpretada por el actor y cantante mexicano Pedro Infante. Esta versión se popularizó tanto en Oaxaca que actualmente es común escuchar a gente decir que es el “himno” del estado. Con un tono nostálgico y esperanzador, la canción hace referencia al dolor de dejar la tierra “ideal” en la que se ha nacido, en este caso las montañas de Oaxaca, y a la esperanza de que este dolor sea compensado por la presencia inmortal de Dios. La letra dice,

Voy a dejar las cosas que amé

La tierra ideal que me vio nacer

Sé que después habré de gozar

La dicha y la paz

Que en Dios hallaré

(Garrido 1955)

En un tono similar versa la “Canción Mixteca”, escrita entre 1912 y 1915 por el compositor mixteco José López Alavez, bajo la arboleda de la Alameda Hidalgo de la ciudad de Querétaro, mientras recordaba con tristeza su lugar de origen, la “Tierra del Sol”, el sobrenombre de la

Mixteca oaxaqueña. Esta canción habla de la profunda nostalgia que siente por haber tenido que migrar,

¡Oh Tierra del Sol! Suspiro por verte
Ahora que lejos yo vivo sin luz, sin amor
Al verme tan solo y triste cual hoja al viento
Quisiera llorar, quisiera morir, de sentimiento

Considerando la información que nos brindan las investigadoras que cité, podemos suponer que varias de las mujeres que estuvieron presentes en el concierto de Viento Florido en la penitenciaría de Santa Martha en aquel agosto del 2019 eran mujeres migrantes, probablemente pertenecientes a comunidades indígenas, que dejaron sus tierras de origen para buscar trabajo en la Ciudad de México. Me imagino que, para ellas, presenciar desde la hostilidad del encierro a cuarenta mujeres, portando los trajes típicos de sus comunidades tocar canciones que hablan sobre la tristeza de estar lejos de la tierra en donde una nació y la esperanza de encontrar la alegría en el futuro, fue conmovedor. Fabián nos habla de que este concierto fue triste, pero a la vez importante, porque les dieron a las mujeres un momento de alegría en donde bailar y llorar con la música.

Por otro lado, Yessica Judith Fabián menciona que a partir de la experiencia en Santa Martha platicó con sus compañeras sobre la situación de las mujeres en la cárcel. Con las conversaciones, su perspectiva sobre las mujeres presas cambió y miró la cárcel de manera crítica. Cuando le compartí a la maestra Gallardo que quería incluir esta experiencia en la tesis me dijo que el concierto en cuestión fue muy fuerte: “habíamos tocado en tantas fiestas antes, pero nunca en un espacio así” (comunicación personal 2022). La experiencia fue muy constructiva, me dijo,

pudimos reconocer que la música sirve para muchas cosas además de divertir. Como dice Yessica Fabián, el concierto sirvió para brindar a las mujeres presas un espacio de acompañamiento emocional a través la música. “Sigue siendo un sueño para mí que cuando yo tenga la posibilidad, irles a tocar”, me dijo la maestra Gallardo (diciembre, 2022).

Desde mi punto de vista, en Santa Martha Acatitla la música les permitió conectar con una audiencia aparentemente “lejana”. Por medio de las piezas, las compañeras crearon un puente emocional con mujeres que habitan un espacio diferente al suyo, y en la conexión, trazaron un reconocimiento social: las presas en Santa Martha, son, también, mujeres con una historia y un origen. Mujeres que se conmueven al escuchar “Dios nunca muere”; seres que sienten nostalgia, tristeza y esperanza. Quizás empieza a vislumbrarse la potencia de la música como herramienta desde dónde tejer mundo, ¿será que la música posibilita conexiones entre seres que a primera vista se ven como “diferentes”?

2.7 Colaboración con mujeres de distintas regiones

“Jarabes y sones mixes desde Francia, Avignon”
Banda Femenil Regional Mujeres del Viento
Florido.



Además de diversificar sus espacios de presentación, a partir del 2009 la banda comenzó a colaborar con artistas y académicas de distintas regiones. Estos vínculos ampliaron sus posibilidades de creación. En marzo de 2015, la maestra Gallardo viajó a Los Ángeles, California, para asistir a una semana de intercambio musical con bandas oaxaqueñas integradas por migrantes de primera y segunda generación (Chávez 2021). En el encuentro, Xóchitl Chávez, profesora del Departamento de Música de la Universidad de California Riverside, Jessica Hernández, maestra y directora de bandas en Los Ángeles, California, y Leticia Gallardo, iniciaron un diálogo sobre la posibilidad de crear redes de apoyo que trascendieran fronteras y estatus migratorio. Como resultado de su intercambio, acordaron gestionar un encuentro de mujeres músicas en Oaxaca con el propósito de crear un espacio donde las compañeras pudieran compartir inquietudes y fortalecer su formación musical (Chávez 2021).

Por fin, en el 2018, este acuerdo se gestionó: Gallardo convocó al Primer Encuentro de Mujeres Músicos en la Sierra Mixe de Oaxaca para ser celebrado en las instalaciones del CECAM (el primer encuentro de este tipo en la historia). Xóchitl Chávez invitó al encuentro a la flautista y etnomusicóloga de Ciudad Juárez Mercedes Payán. En el encuentro se ofrecieron cinco talleres, entre los que estuvieron una charla sobre las opciones de estudios profesionales sobre música en

la región guiada por Mercedes Payán y un taller de composición colectiva guiado por Xóchitl Chávez. Al encuentro asistieron aproximadamente cuarenta mujeres de diferentes comunidades de la región (Chávez 2021).

En su taller, Xóchitl Chávez empleó la metodología de “Composición colectiva” desarrollada por la activista y música Rosa Marta Zárate en colaboración con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), y retomada después por las músicas Martha González y Quetzal Flores (Chávez 2021). Esta metodología es contestaria en el ámbito musical porque, al descentralizar la figura del “compositor”, permite a más de una persona participar en el proceso de creación musical. En la sesión las Mujeres del Viento Florido fueron partícipes de esta metodología. En su artículo Chávez (2021) cuenta cómo fue el proceso, nos dice que, la primera parte de la sesión Hernández y ella facilitaron una conversación para identificar temas para la canción. Durante la conversación las compañeras más jóvenes tomaron la iniciativa de escribir el coro y las primeras dos estrofas. Después, el grupo se dividió en dos: quienes ensayaron letra y melodía y quienes trabajaron ritmo y armonía. Esta dinámica permitió el intercambio de conocimiento entre las compositoras, intérpretes, directoras y maestras presentes. Para finalizar, Hernández dirigió un ensayo de la canción y algunas compañeras hicieron arreglos instrumentales. La diversidad en los perfiles de las presentes enriqueció el proceso de composición, enfatiza Chávez. De esta sesión surgió la pieza “Mujeres”, su primera composición como banda que más adelante formaría parte de su segundo álbum. Como desarrollaré en el siguiente capítulo, en el sentido expresado por la música Marta González (2014), esta pieza es una manifestación de los horizontes políticos y afectivos de las compañeras, un testimonio que nos permite acercarnos a sus maneras de conocer y teorizar la vida. En la letra narran tanto su experiencia como mujeres en las bandas mixtas como lo que han vivido

tocando entre amigas en la banda femenil. La pieza es un texto de memoria y proyección colectiva que, además de ser única por su autoría colectiva, también resalta por la mezcla inusual que hace entre el género de cumbia, la instrumentación de las bandas de viento de la región y sonidos tradicionales de la música *ayuujk*.

De acuerdo con Chávez (2021), el encuentro fue un espacio seguro donde mujeres jóvenes, madres y adolescentes pudieron desahogarse y dialogar. Nos dice:

Activamente escuchamos a nuestras compañeras y lloramos de dolor, pero al mismo tiempo había más lágrimas de alegría por las redes y las visiones que estábamos tejiendo. (...) Fue posible el trabajo y activismo transfronterizo/transnacional en la producción de nuevos materiales con la colaboración de mujeres oaxaqueñas de segunda generación y profesoras activistas.

Con este encuentro la banda fortaleció los vínculos al interior de la agrupación y hacia el exterior, tejiendo lógicas de colaboración entre académicas y músicas de distintas regiones. Como resultado del evento, programaron un encuentro transfronterizo de mujeres músicas oaxaqueñas a celebrarse en abril del 2020 en la Universidad de California en Riverside y un encuentro en julio del 2020 con sede en la Ciudad de Oaxaca. Lamentablemente, por la pandemia por Covid19 estos eventos tuvieron que ser cancelados; sin embargo, las compañeras crearon un video colectivo, a “manera de abrazarnos hasta que podamos volver a hacer música y colectividad” (Mujeres del Viento Florido 2020, Facebook). Este material, titulado “Mujeres” y compartido en julio del 2020 en su página de Facebook, compila videos de integrantes de la banda, compañeras músicas oaxaqueñas residentes en California, Estados Unidos, y videos de las maestras Chávez y Payán tocando la

cumbia mencionada antes. Con esto dieron continuidad a las lógicas de colaboración transfronterizas vinculadas con la música.

Asimismo, en el 2021 las Mujeres del Viento Florido iniciaron una colaboración con la compositora, música y cantautora Mon Laferte (de origen chileno, naturalizada mexicana). En el 2021 ella visitó Santa María Tlahuitoltepec y grabó con las compañeras el sencillo “Se va la vida” que forma parte de su álbum “SEIS”. Esta pieza está inspirada en la visita de Mon Laferte a la penitenciaría de mujeres de Valparaíso, Chile, es una dedicatoria a su fortaleza y una denuncia de las injusticias que viven. En la primera mitad de la pieza Mon Laferte canta una melodía nostálgica sobre un ritmo de vals. Desde la digna rabia, nos canta, “se va la vida, llora el cemento, por la injusticia”. Mientras la escuchamos, una guitarra la acompaña desde el llanto. En la segunda mitad de la pieza entran las Mujeres del Viento Florido con arreglos orquestales, añadiendo una dimensión colectiva y de denuncia al llanto de la cantante. En el 2021, cuando le pregunté a la clarinetista Karen Yaneli sobre las experiencias más significativas que ha tenido como Mujer del Viento Florido, mencionó esta colaboración. Me dijo que conocer a la artista amplió sus horizontes musicales. Conversando con Gallardo sobre esta colaboración me dijo que para ellas Mon Laferte es “muchísima fuerza y mucha referencia” (conversación personal 2022) por la lucha que, como mujer, está librando en el ámbito musical. También me dijo que la admiran como persona porque, aún con la fama que tiene, “no olvida de dónde viene”, es impresionante, me dijo Gallardo, que una chilena esté reconociendo e impulsando el trabajo de Viento Florido mientras que, en México, nuestro país, la Secretaría de Cultura no lo hace, “es tu estado, es tu gente y no, no se nos ha dado esa oportunidad. Y esta chica es de otro país y mira, está haciendo todo lo posible porque vayamos con ella a Nueva York” (comunicación personal 2022). En febrero del 2023 las Mujeres del Viento

Flrido se presentaron con Mon Laferte en el auditorio Lincoln Center en Nueva York, Estados Unidos.



Fotografía 11. Cartel anunciando el concierto de Mon Laferte y Mujeres del Viento Florido en Lincoln Center, Nueva York. Imagen publicada en su página de Facebook en diciembre 2022.

En el 2021 colaboraron con la compositora, productora, música y antropóloga oaxaqueña Lila Downs. Con ella grabaron el son “Mujercita Músico” de la compositora Andrea Nataly Luis Pérez, integrante fundadora de la banda. A la pieza de Pérez le añadieron la letra de Lila Downs que versa así, “de la sierra a la montaña, una nota que se escucha por el río de la vereda, crecí caminando por las nubes, por los pinos en esa terraza”²².

²² El video está disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=N5hecKtdQ3o>

En el 2021 la banda inició una colaboración con el colectivo artístico SnowApple, un grupo de artistas de diferentes nacionalidades, como México, Holanda y Francia. El colectivo alberga varios proyectos, entre los que destacan una banda musical, el grupo de teatro “Moon Cabaret”, el Festival Jardín Rojo y el festival “Una Noche sin Luna”. SnowApple sostiene el compromiso político de utilizar su arte para posicionarse en solidaridad con familias de mujeres víctimas de feminicidio en México y alzar la voz en defensa de los derechos de las mujeres en todo el mundo²³. En el 2021 Mujeres del Viento Florido formó un cuarteto para acompañar a SnowApple en su gira por México con el álbum *Mr. Moon*. Las integrantes del cuarteto fueron las saxofonistas Regina López y Flor Gutiérrez, la trombonista Diana Gallardo y la trompetista Yessica Judith Fabián. *Mr. Moon* está conformado por piezas de distintos géneros, entre los que destacan la música de circo y la cumbia (Snowapple 2021). En el 2021 platicué con Yessica sobre su experiencia en la gira, me dijo esta colaboración les permitió conocer distintos estados del país y tocar en escenarios nuevos; uno de los conciertos que recuerda con más emoción fue el del club Jazzatlán Capital en la Ciudad de México. Aquí, la conexión con el público fue muy buena, “cantaban, bailaban, pedían otra canción”, “me sentí muy bien”, me dijo (comunicación personal 2021). Asimismo, en abril del 2022, el cuarteto acompañó a SnowApple en una gira por la ciudad de Ámsterdam, Holanda.

En este sentido, la colaboración con SnowApple permitió que algunas integrantes de Mujeres del Viento Florido llevar la música de la banda, el viento florido de sus pueblos, a diferentes estados del país y a Europa. En estos viajes tejieron relaciones de apoyo con artistas internacionales y conectaron con públicos diversos.

²³ Una de las maneras en que se han posicionado en torno al tema del feminicidio es con la creación del cortometraje “La Llorona” (2019). El corto ganó el Premio de la Audiencia en el Festival de Cine de la Habana y la Selección Especial de Mujeres Mexicanas de Cine en Shorts México, Festival Internacional de Cortometrajes de México. El cortometraje está disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=L7gubRMvftc>

Después, en marzo del 2022 estrenaron el video “Canción sin miedo” en colaboración con la cantautora y activista mexicana Vivir Quintana. En el video las Mujeres del Viento Florido presentaron una versión nueva de la pieza “Canción sin miedo”²⁴ de Vivir Quintana, en la que Gallardo interpreta la letra en *ayuujk* de Tlahuitoltepec. La dirección musical estuvo a cargo de Gallardo y la producción de Manú Jalil y de la música Diana Gabriela Martínez Gallardo, integrante de la banda. Leticia Gallardo, en entrevista con Cimac noticias (2022), dijo que la decisión de interpretar la pieza de Vivir Quintana en *ayuujk* había surgido de la necesidad de vincular la letra a la forma de vida de las comunidades. Con la traducción la banda buscó hacer la pieza accesible a personas cuya lengua materna es el *ayuujk*. El resultado fue “un significado completamente diferente”, nos dice Gallardo, “en ayuujk la letra es mucho más profunda”.

Cuando Vivir Quintana lanzó “Canción sin miedo” en 2020, la pieza fue acogida por el movimiento feminista a nivel internacional. Cuando las Mujeres del Viento Florido se presentaron con ella en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris en el 2022, el recinto se llenó de personas de todo el país, quienes acudimos, emocionadas, a presenciar la colaboración. Cuando las compañeras tocaron la pieza y Vivir Quintana subió al escenario a cantar, el teatro se estremeció. En el fondo del escenario proyectaron una lista enorme con los nombres de mujeres originarias víctimas de feminicidio, principalmente mujeres de la Región Mixe. Desde mi asiento en una esquina superior del teatro, presencié como, mientras cantaban “a cada minuto, de cada semana, nos roban amigas, nos matan hermanas, destrozan sus cuerpos, los desaparecen, no olvide sus nombres, por favor, señor presidente” el público se soltó en lágrimas. Con su música, las compañeras trazaron un

²⁴ El video está disponible en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CsYQgNF4tJk>

punto entre el discurso feminista de Quintana y la realidad atroz de la violencia en contra de las mujeres de pueblos originarios; con este punto, nos conmovieron.

Sobre ello la maestra me dijo que las colaboraciones les han permitido “trascender muchísimo” (Leticia Gallardo, comunicación personal 2022). Ella acompañó al cuarteto de Viento Florido en la última etapa de la gira por Europa. Presenció cómo, en el Festival de Teatros en Aviñón, Francia, las compañeras tocaron al mismo nivel que los músicos europeos (comunicación personal 2022). Hoy, de estas colaboraciones están surgiendo oportunidades nuevas para crear. “Y entonces ahí la importancia”, nos dice la maestra Gallardo, “de las colaboraciones, las redes, que a través de la música vamos generando” (comunicación personal 2022).

En este sentido, las lógicas de colaboración vinculadas con la música permitieron que las compañeras multiplicaran sus posibilidades de creación artística. Trabajando con académicas gestionaron un encuentro que permitió la creación de redes de apoyo transfronterizas, la composición colectiva de una pieza y el fortalecimiento de vínculos de apoyo al interior de la banda. Colaborando con SnowApple llevaron su música, el viento florido de sus pueblos, al otro lado del océano. Interpretando y recreando la pieza de Vivir Quintana tendieron un punto entre las realidades de las Mujeres del Viento Florido y el posicionamiento feminista de la artista, y así, visibilizaron las formas en que la violencia feminicida impacta a los pueblos originarios en Oaxaca. Asimismo, colaborando con Mon Laferte y Lila Downs, las compañeras llevaron su música a escenarios que antes parecían inaccesibles para ellas, como el Lincoln Center en Nueva York.

Recapitulando, pensar la trayectoria de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido implica acercarnos a una noción de música particular que pasa por conectar las almas con el universo y en la conexión, generar alegría. Asimismo, pensar la trayectoria de las compañeras nos lleva a mirar un quehacer musical articulado desde el acompañamiento y reconocer que, cuando se teje mundo desde ahí, *otras* posibilidades de existencia emergen.

Aunado a esto, reflexionar sobre el quehacer de las compañeras nos lleva, inevitablemente, a indagar en la relación entre mujeres y música en Santa María Tlahuitoltepec. En esta búsqueda nos percatamos de que el surgimiento de las Mujeres del Viento Florido como banda femenil se inserta en los antecedentes organizativos de las mujeres *ayuujk* en la comunidad. Antecedentes que nos hablan de cómo ellas han utilizado lógicas de colaboración para enfrentar adversidades y tejer escenarios en donde es posible existir como mujeres músicas.

Adentrándonos en la historia particular de la banda vemos cómo las Mujeres del Viento Florido tejen mundo a partir de lógicas de colaboración vinculadas con la música. Entre estas lógicas están el apoyo entre mujeres, el tequio musical, la flexibilidad en tiempos de ensayo, la amistad, la articulación desde la diferencia y la articulación con artistas de diferentes latitudes. Este tejer les ha permitido a las compañeras consolidarse como un proyecto artístico de alcance internacional que brinda a mujeres de pueblos originarios la posibilidad de formarse y florecer en la música. De ahí que la trayectoria de la banda nos muestre la potencia de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música.

Siguiendo este hilo, en el siguiente capítulo desarrollo por qué, desde mi perspectiva, su tejer es un ejemplo de una práctica política que, poniendo al centro la reproducción de la vida, posibilita el reencantamiento del mundo.

3. Tejer mundo: hacer política en clave femenina y musical

Lo minúsculo siempre se resiste.
Suenan a ficción las cosas pequeñas
pero pensándolo bien,
no es extraño
que un oso de agua
sea indestructible.
(Isabel Zapata 2020)

En este capítulo argumento que la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido es una práctica política local que muestra un camino viable para crear escenarios de vida en tiempos de catástrofes. Divido el capítulo en cuatro apartados, en el primero sugiero que, desde los planteamientos de Bolívar Echeverría y Yásnaya Elena Aguilar Gil, lo político es la capacidad compartida de dar forma al mundo y la política es el ejercicio de esta capacidad en la gestión de la vida en común. En este apartado recupero la lectura que Lucía Linsalata hace de Echeverría para plantear que, a pesar de que el discurso moderno de la política nos quiere hacer creer que la capacidad de dar forma a la vida es una actividad exclusiva del Estado, lo político puede adquirir tantas formas como seamos capaces de imprimir a nuestra socialidad.

Así, en el segundo apartado desarrollo el planteamiento de las *políticas en femenino* de Raquel Gutiérrez Aguilar argumentando que la práctica de las compañeras es un ejemplo de una política de este tipo; una práctica que evidencia la posibilidad de que lo político adquiera diferentes formas.

Asimismo, sugiero que, ante la imposición capitalista de una política que prioriza la reproducción del capital a costa de la vida, son las prácticas que ponen al centro el cuidado de esta las que nos enseñan caminos políticos viables para hacer frente a las catástrofes actuales. En el tercer apartado relaciono esta reflexión con el término “reencantar al mundo” de Silvia Federici (2020) y argumento que la práctica política de las compañeras es una forma de reencantar el mundo a través de la colaboración y el arte.

Para finalizar, en el último apartado sugiero que la antropología política puede aprender de la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido a resituar ‘lo político’ más allá del Estado y sus lógicas coercitivas. Para desarrollar esta idea recupero las reflexiones del antropólogo británico John Gledhill y las entrelazo con las críticas que la antropología feminista le hace a antropología política. Así, cierro diciendo que la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido nos muestra que la potencia de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música está el reencantamiento.

3.1 Dar forma al mundo: ‘lo político’ desde el arte y lo cotidiano

Bolívar Echeverría fue un filósofo ecuatoriano que articuló su quehacer intelectual desde el marxismo crítico con su participación en las luchas obreras de Alemania y América Latina. En 1996, en el “Foro para la reforma del Estado” presentó la ponencia “Lo político en la política”, que después de su muerte fue publicado como libro. En una lectura crítica de Marx, Echeverría (2011) argumentó que ‘lo político’ y ‘La Política’ son dos cosas diferentes. Mientras que ‘La Política’ está compuesta por el conjunto de actividades propias del estado, ‘lo político’ va más allá: es la capacidad de tener la socialidad de la vida humana como una substancia a la que se le puede

dar forma. La reducción de lo político a La Política, argumenta, es parte del discurso moderno sobre la política que opaca la idea de que existe la posibilidad de dar otra forma a la socialidad.

En una lectura de Echeverría, la doctora en Estudios Latinoamericanos Lucía Linsalata explica el término “socialidad” como la manera en que los sujetos van definiendo su “forma de ser y estar colectivamente en el mundo” (2015: 315). En esta “extraordinaria capacidad” de “proyectar, crear y modificar constantemente las formas y las reglas de la convivencia humana”, nos dice Linsalata, “reside el horizonte primordial de lo político” (2015: 319). Lo político puede adquirir tantas formas el sujeto social sea capaz de imprimir a su socialidad, como explicaré en el siguiente apartado, la política en femenino que describe Raquel Gutiérrez es una de estas formas.

En cuanto a la relación entre lo político y el arte Echeverría argumenta que en las experiencias lúdicas, festivas y estéticas lo político se manifiesta en el plano de lo imaginario, en donde ocurre una ruptura del tipo de realidad que prevalece en la rutina de la cotidianidad. Esta ruptura trae a lo cotidiano la posibilidad de que el mundo exista de forma diferente. En este sentido, para él el arte es político en tanto que nos muestra la naturaleza moldeable de la socialidad. Sobre el arte en específico, Echeverría argumenta que en la experiencia estética los seres humanos, a través de técnicas, dispositivos e instrumentos, intentan “componer las condiciones necesarias para que tenga lugar la integración de la plenitud imaginaria del mundo en el terreno de la vida ordinaria” (2001). Para el autor, todos los seres humanos, en la medida en que somos capaces de provocar experiencias de este tipo, somos artistas (Echeverría 2001).

En su lectura de Bolívar Echeverría, Lucía Linsalata plantea que en el capitalismo la socialidad está condicionada por “la subordinación del proceso de reproducción social al mecanismo de valorización del valor” (2015: 320). El proceso de subordinación y absorción del valor de uso de la vida por su valor de cambio es el rasgo que caracteriza a la sociedad capitalista. Esto implica que la sobrevivencia de los trabajadores sea relegada a un segundo plano y manipulada para la obtención y acumulación de ganancias; es decir, para la reproducción del capital. El capitalismo prioriza la reproducción del capital sobre la reproducción de la vida. En este contexto la emancipación social requiere de afirmar un sentido de uso propio de la vida por arriba del valor de cambio impuesto. “Reconquistar la posibilidad de producir visiones del mundo, horizontes de sentidos, finalidades y prácticas sociales que escapan o rebasan las instituidas e impuestas” (Linsalata 2015: 343). *Defender la vida*²⁵ en términos zapatistas.

Lucía Linsalata nos dice que la dominación capitalista se enfrenta con un límite que intentará siempre superar y gobernar: “la capacidad de soñar y dar una forma y un sentido autónomo a nuestras experiencias y a nuestra vida social” (2015: 346). Por lo tanto, para ella, una forma nueva de lo político tendría que apostar por consolidar y amplificar esta capacidad “a través de la construcción de redes de reciprocidad y apoyo mutuo que permitan crear lazos de confianza, intercambiar saberes y experiencias, tejer alianzas” (2015: 355). Una práctica política que ponga “el valor de la vida y del bienestar colectivo, así como el gusto por su pleno disfrute, por encima de la barbarie capitalista” (2015: 355). Como desarrollaré más adelante, considero que el tejer mundo de las Mujeres del Viento Florido es un ejemplo de una práctica política de este tipo.

²⁵ Sobre el defender la vida de las y los zapatistas véase “Primera Parte: UNA DECLARACION POR LA VIDA” disponible en [://enlacezapatista.ezln.org.mx/2021/01/01/primera-parte-una-declaracion-por-la-vida/](http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2021/01/01/primera-parte-una-declaracion-por-la-vida/)

En una reflexión cercana a la de Echeverría, Yásnaya Elena Aguilar Gil, pensando desde la realidad comunitaria de los pueblos *ayuujk*, define la política como la gestión de la vida en común (Festival Agua Viva, 2021). Durante 500 años, plantea, los pueblos serranos han ensayado una manera particular de gestionar la vida que les ha permitido sobrevivir a varios fines del mundo. Una práctica política a través de estructuras de organización comunitaria “minúsculas” que permiten resolver problemas y cumplir deseos de manera colectiva. Estas estructuras parten del reconocimiento de que nos necesitamos unas a otras y de la práctica cotidiana de hablar con las demás para hacer cosas. Como ejemplos de estas estructuras mencionó los cuidados cotidianos y la organización en torno a los santos. Ante una catástrofe estas estructuras se activan para generar ayuda, nos dijo. Este tipo de organización requiere de mucho trabajo cotidiano y a su vez, tiene una dimensión placentera en tanto que permite el cumplimiento de deseos. Como ejemplo mencionó la posibilidad de gestionar la fiesta a través de las estructuras de organización comunitaria. Recalcó que esta dimensión placentera hace posible que la autogestión se sostenga aún con todo el trabajo que implica, “la fiesta aceita el mecanismo de la autogestión”, nos dijo. Es desde estas estructuras organizativas basadas en lógicas de colaboración y apoyo mutuo, que los pueblos serranos han ensayado la autogestión de la vida en común, planteó.

Considero que la definición de Aguilar sobre política concuerda con la de Bolívar Echeverría en tanto que gestionar la vida en común es dar forma a la socialidad de la vida humana. Asimismo, considero que la gestión de la vida en común practicada por los pueblos serranos a la que hace referencia Aguilar es un ejemplo de una forma de hacer política que difiere de la capitalista. Por medio de lógicas de colaboración como el tequio, los pueblos ponen “el valor de la vida y del

bienestar colectivo, así como el gusto por su pleno disfrute, por encima de la barbarie capitalista” (2015: 355).

Si bien en mis interacciones con algunas compañeras de Viento Florido ellas no describen su trayectoria como una forma de hacer política, sí la describen como un ‘tejer’. Mirando con detenimiento, la definición de ‘tejer’ en *ayuujk* es cercana a la definición de hacer política de los autores mencionados. Ambos términos refieren a una acción por medio de la cual los seres crean y dan forma a las relaciones del mundo. En este sentido, la trayectoria de la banda es un ejemplo de una forma particular de crear y dar forma al mundo que pasa por lógicas de colaboración vinculadas con la música. Así pues, si en la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido, son ellas, desde su cotidianidad musical, quienes hacen política, estamos ante dos rupturas del ‘discurso político moderno’: la presencia de ‘lo político’ en la vida cotidiana y la presencia de ‘lo político’ en un quehacer artístico. Es desde estas rupturas que las compañeras ponen al centro de su práctica política la reproducción de la vida y, como veremos en el siguiente apartado, este rasgo nos permite entender su quehacer como una política en femenino.

3.2 Políticas en femenino

Recupero el planteamiento de la investigadora y activista Raquel Gutiérrez Aguilar, en particular de su artículo “Políticas en femenino: transformaciones y subversiones no centradas en el estado” publicado en 2017 en el libro “Horizontes comunitario-populares: producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas”. Este texto surge de su preocupación por entender las formas de lo político que se practican y piensan desde abajo, tanto en momentos enérgicos de lucha como

en esfuerzos cotidianos por sostener la reproducción de la vida (Gutiérrez 2017: 13). La interrogante que subyace al texto también está latente en la presente tesis: “las potentes posibilidades de transformación política, económica y social bajo un horizonte comunitario-popular” (2017: 13).

En este texto Raquel Gutiérrez piensa desde las luchas contemporáneas de América Latina, en particular, desde las luchas de los pueblos originarios que ha acompañado como activista y pensadora. Entre estas luchas están la insurgencia de las comunidades aimaras y quechuas en Bolivia en la década de 1980, la fundación del Ejército Guerrillero Tupac Katari (EGTK) entre 1986 y 1992, el trabajo del colectivo anarco-feminista Mujeres Creando y el levantamiento popular-comunitario conocido como Guerra del Agua en Cochabamba, Bolivia. Creo pertinente dialogar con la autora por la cercanía entre estas experiencias y la trayectoria de las compañeras de Viento Florido. Considero que su planteamiento de las políticas en femenino permite indagar en la potencia política de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música. Desde su óptica, el tejer mundo de las compañeras aparece como un camino político viable para construir escenarios de vida en tiempos de catástrofes.

Para desarrollar su planteamiento Raquel Gutiérrez comienza por definir el término “horizonte comunitario-popular”. Lo define como un “conjunto de esperanzas y prácticas de transformación y subversión de las relaciones de dominación y explotación” (2017: 67). Este horizonte, nos dice, se expresa a través de lógicas de producción y actualización de lo común que tienen como fin la conservación y el cuidado de los recursos materiales colectivamente disponibles. Es decir, prácticas que buscan garantizar las condiciones materiales necesarias para la reproducción de la

vida colectiva. Para la autora estas lógicas son formas de lo político desplegadas desde lo que Hegel en Filosofía del Derecho denominó “ámbito social-natural”, es decir, el ámbito donde se reproduce la vida. Ella plantea que, si bien la teoría política suele pensar esta dimensión alejada del ámbito político, es desde este terreno de reproducción de la vida que estallan las luchas sociales más enérgicas que se proponen “reconstruir la vida en condiciones nuevas” (Gutiérrez: 70). Estas esperanzas y prácticas, nos dice, han sido principalmente protagonizadas por los pueblos y movimientos indígenas de América Latina.

Así, Gutiérrez define las lógicas de lo común como una forma específica de lo político que tiene como eje de atención y punto de partida el compromiso colectivo con la reproducción de la vida en su conjunto, humana y no humana. Como la reproducción de la vida es el centro de atención tradicional de la actividad femenina, no exclusiva pero sí clave, ella nombra a esta forma de lo político: *política en femenino*. La política en femenino tiene la posibilidad de incluir y articular la creatividad y la actividad humana para fines autónomos. Para la autora esta política es un lenguaje: un conjunto articulado de deseos, anhelos compartidos, compromisos y prácticas colectivas que permiten a las personas expresarse y ‘esperanzar’. Retoma el término ‘esperanzar’ del dirigente amazónico del Ecuador Marlon Santi (2011), quien la utiliza para referirse a lo que acontece cuando las comunidades diseñan y articulan su lucha contra la invasión de las corporaciones petroleras. La autora sugiere que para transitar caminos políticos más allá del estado necesitamos lenguajes que nos permitan esperanzar y, por lo tanto, actualmente necesitamos *políticas en femenino*. Antes que un modelo de gobierno, estas políticas son un camino de vida donde no se ambiciona gestionar la acumulación del capital y donde no se pone como asunto central la confrontación con el estado. Un camino afianzado en la defensa de lo común que “habilita la

reapropiación de la palabra y la decisión colectiva sobre asuntos que a todos competen porque a todos afectan” (Gutiérrez: 71).

Gutiérrez retoma a Silvia Federici (2013) y señala que una de las consecuencias más graves del avance y predominio del capitalismo es la separación de la vida humana en dos ámbitos excluyentes: el de la producción de capital y el de la reproducción de la vida. Si las políticas en femenino tienen como eje de atención y punto de partida el compromiso colectivo con la reproducción de la vida en su conjunto, pensar desde aquí nos une a la iniciativa rebelde de Federici de reflexionar las posibilidades de transformación social desde el ámbito de la reproducción de la vida material y no desde el ámbito de producción del capital.

Desde esta óptica considero que el tejer mundo de las Mujeres del Viento Florido y las lógicas de colaboración de Tlahuitoltepec de las que este quehacer nace, pueden ser leídas como políticas de este tipo. En cuanto a las lógicas de Tlahuitoltepec, como desarrollé en el primer capítulo, el tequio es un tipo trabajo colectivo de carácter obligatorio, no retribuido monetariamente, a través del cual un individuo trabaja para la comunidad y obtiene respeto ante los demás comuneros. En sus distintas manifestaciones el tequio sirve para que la comunidad produzca, se apropie y reapropie de actividades como el trabajo, la siembra, la organización comunitaria y la música.

En este tipo de trabajo los seres que participan juntan fuerzas para generar la vida en común, en el entendido de que todos necesitamos del trabajo de los demás para garantizar las condiciones de nuestra existencia. Desde el planteamiento de Gutiérrez, en Santa María Tlahuitoltepec el tequio es una lógica de lo común que garantiza las condiciones materiales necesarias para la reproducción

de la vida colectiva. Como mencioné en el primer capítulo, la existencia del tequio en Santa María Tlahuitoltepec permite que en la estructura local de autogobierno la autoridad sea ejercida como servicio gratuito. Ser autoridad en Santa María Tlahuitoltepec es convertirse en el primer servidor del pueblo, quien, con su ejemplo, motiva a las personas a realizar las actividades necesarias para el desarrollo de la comunidad. Bajo este entendido, el fin último de los cargos es cuidar de la comunidad. Desde mi perspectiva, este tipo de organización comunitaria tiene como punto de partida el compromiso colectivo con la reproducción de la vida en su conjunto y, por lo tanto, al igual que el tequio, puede ser leída como una *política en femenino*.

Además de su carácter *femenino*, en Tlahuitoltepec estas políticas tienen otro distintivo: su musicalidad. Como ya dije, tanto el tequio como el sistema de cargos se vinculan a la música. Las experiencias musicales gestionadas desde estas lógicas permiten la transmisión de aprendizajes comunitarios de generación en generación. Así pues, la *política en femenino* que se practica en Tlahuitoltepec es una política que suena al ritmo de sones, marchas, chilenas y cumbias.

En este horizonte comunitario-popular las mujeres *ayuujk* se vieron en la necesidad de reactualizar, adaptar y amplificar estas políticas para resolver una necesidad urgente: multiplicar las posibilidades de vida de las mujeres. Ellas se valieron del lenguaje político existente para abrir paso a nuevas formas de hacer. Xääm tää'xy, Radio Comunitaria Jënpoj y las Mujeres del Viento Florido son ejemplo de ello. En Xääm tää'xy las mujeres reactualizaron el tequio trabajando juntas en el campo y en la producción de alimentos en hortalizas, en Jënpoj amplificaron el proyecto de la radio comunitaria visibilizando y fortaleciendo voces de mujeres y en Viento Florido transformaron la práctica musical de las bandas de viento para hacer que fuera accesible a las

mujeres. Así pues, la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido surge en un pueblo que ya practicaba *políticas en femenino* y en donde las mujeres ya estaban adaptando estas políticas como herramientas de lucha.

En este horizonte comunitario-popular las Mujeres del Viento Florido reactualizan, adaptan y amplifican las políticas en femenino de acuerdo a sus necesidades. Un ejemplo de esta adaptación es la colaboración de la banda con otros pueblos a través del tequio musical. Como desarrollé en el segundo capítulo, en un inicio la gente no quería pagar por traer a sus fiestas a una banda femenil. Frente a esta situación la Banda Tajëew utilizó el tequio como formato para presentarse. Ofreció a otras comunidades participar en sus fiestas sin pago monetario y así, algunas comunidades aceptaron. La banda dio sus primeros conciertos fuera de Tlahuitoltepec en este formato. Con el tiempo, gracias a su buen desempeño, negociaron condiciones dignas de presentación y recibieron más invitaciones. En palabras de la maestra, fueron años de tequio musical para poder llegar a lo que hoy en día es Viento Florido (y aún falta mucho por recorrer).

Otro ejemplo es la manera en que adaptaron el formato de banda filarmónica para permitir la colaboración entre mujeres. Como desarrollé en el segundo capítulo, la flexibilidad en tiempos de ensayo es una lógica que las compañeras crearon para hacer de la banda un espacio accesible a mujeres madres. Desde mi perspectiva, esta dinámica es una lógica de lo común porque parte del compromiso colectivo con el cuidado de la vida de todas las mujeres músicas, tomando en cuenta las implicaciones que los trabajos de cuidado tienen en la vida de quienes son madres. A través de esta dinámica, las compañeras reconocen que las mujeres madres tienen necesidades particulares y que merecen la oportunidad de seguir practicando música. Así, procurando lo que necesitan, las

Mujeres del Viento Florido se cuidan unas a otras, ponen al centro de su quehacer musical el cuidado de la vida de las mujeres. Esta lógica de lo común hace de Viento Florido un espacio diferente a las bandas mixtas que tienen tiempos de ensayo rigurosos inaccesibles a mujeres madres.

Asimismo, considero que la colaboración de la banda con mujeres de otras regiones es una expresión de su política en femenino. Ejemplo de ello es la colaboración con las investigadoras Xóchitl Chávez y Mercedes Payán en el marco del Primer Encuentro de Mujeres Músicas en Santa María Tlahuitoltepec. Durante tres días las investigadoras apoyaron en la gestión de varios talleres, entre ellos uno sobre composición colectiva. En el taller guiaron la creación de una pieza siguiendo el método de “composición colectiva” desarrollado por Rosa Marta Zárate en colaboración con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Como ya dije en el segundo capítulo, en la sesión compusieron la cumbia “Mujeres” que después pasaría a formar parte del disco bicompacto “Mujeres y Viento Florido”, el primer material de este tipo en la historia de la música de viento de Oaxaca (Notimex 2020). Desde mi perspectiva, en esta cumbia las compañeras expresan “el lenguaje articulado de deseos, anhelos compartidos, compromisos y prácticas colectivas” (Gutiérrez 2017: 72) que conforman su política en femenino. Para acercarnos a este lenguaje, realicé una breve descripción de la pieza.

Un viento solemne anuncia un conjuro. Saxofones y trompetas se hacen presentes en sintonía. A la distancia, una tuba avanza sutilmente al ritmo de la cumbia, *pum-pa-pa, pum-pa-pa*.... La melodía ventosa me transporta a los amaneceres nublados de Tlahuitoltepec. A mis pasos lentos sobre escaleras llenas de lodo en una calle empinada. A la neblina cubriendo el panorama a mis

espaldas. Un pueblo escondido entre gris. De pronto, las percusiones entran y el ritmo adquiere otro tono, *tacatacataca, tacatacataca*. Me invitan a bailar. Al ritmo del gozo, el baile comienza y cuarenta mujeres cantan en unísono:

Nos dijeron que no podemos

Y demostramos que sí

No tenemos que ser perfectas

Siempre daré lo mejor de mí

Agradecemos a las que abrieron el paso

Y a las que vendrán después

La ayuda que nos brindamos

Tocando juntas como mujer

Escucho ambivalencia en su tono: una suavidad desafiante. A diferencia de otras piezas del género en donde solo hay un vocalista, esta cumbia se enuncia en colectivo. Los distintos colores de las voces se entrelazan y se distancian al sonar. Un tejido en donde hay sintonía, pero también tensión. Rápidamente, su viento florido se apodera de la pieza y trae a primer plano la historia de la banda: mujeres a quienes el mundo les dijo que no podían tocar y que, frente a ello, eligieron demostrar que sí podían. Mujeres que se comprometieron a reconocerse entre pares, brindarse ayuda y tocar juntas. De pronto, la cumbia se transforma en himno, en denuncia y manifiesto:

¿Qué hacemos en una banda?

Tocamos como mujer

Tocamos con alegría

Tocamos con muchas ganas

¿Qué hacemos en una banda?

Tocamos entre amigas

Tocamos con mucho amor

Con todo el corazón.

Mientras ellas cantan, los instrumentos tocan la melodía en un registro mayor. Ambos cantos se acompañan. A lo lejos, la tuba continúa con su marcha constante y las percusiones disfrutan del baile. Su conjuro hace efecto: siento *jotkujk'ajtën*, alegría del alma. La fiesta entre mujeres ha comenzado. Los instrumentos toman el liderazgo y tocan de nuevo la melodía, las voces guardan silencio. A modo de conversación, los instrumentos tocan la melodía en un registro menor, dando una sensación menos suave, más desafiante. El anhelo colectivo es claro: desafiar la norma sin perder la ternura. Un verdadero pronunciamiento de voluntad conjunta. Las compañeras entran cantando, espejeando la melodía que los saxofones introdujeron:

Que nada ni nadie apague

Los sueños que tienes hoy

Que sea tu pista de vuelo

Y no de un mal aterrizaje

Vamos tejiendo redes

De apoyo y fortaleza

Abriendo nuevos caminos

Repletos de música y letra

El baile sigue y la tuba marca con sus pisadas el camino del quehacer musical de la banda: las redes de apoyo y fortaleza. Repiten el coro y con ello, la intención colectiva se manifiesta de nuevo. Vuelve también, el diálogo entre las dos frases musicales. Sin una señal que anticipe el cierre, sin titubear y con determinación, las compañeras cierran la pieza en conjunto:

tan, tan, tan.

Un final claro y contundente,
digno del pronunciamiento colectivo que lo antecedió.

El baile ha terminado, pero, quizás, en mí y en ustedes aún siga vivo el efecto de su encanto...

En la pieza escuchamos algunos de sus compromisos colectivos: tejer redes de apoyo y fortaleza, tocar música entre amigas, ayudarse unas a otras, tocar con alegría y abrir nuevos caminos musicales. Su política suena a baile, fiesta, nubes y diálogo. A pasos firmes sobre calles enlodadas, a una melodía solemne que anuncia la llegada de cuarenta mujeres que *reencantan* el mundo desde su diferencia.

En suma, en la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido hay un despliegue de políticas en femenino que, por medio de lógicas de colaboración vinculadas con la música, ponen al centro la reproducción y el cuidado de la vida. En su cumbia escuchamos este lenguaje de compromisos y anhelos colectivos.

Su lenguaje me genera esperanza.

3.3 Reencantar el mundo

En “La ciencia como vocación” (1917) el sociólogo y economista alemán Max Weber afirmó que nuestro tiempo se caracteriza, principalmente, por lo que él llama el desencantamiento del mundo: la desaparición de lo religioso y lo sagrado. De acuerdo con Silvia Federici (2020) podemos interpretar la advertencia de Weber como “una referencia al surgimiento de un mundo nuevo en el que nuestra capacidad para reconocer la existencia de lógicas distintas a la del desarrollo capitalista se pone cada día más en duda.” En su libro “Reencantar el mundo, el feminismo y la política de los comunes” (2020) Federici define “reencantar” como la práctica de descubrir lógicas y razonamientos distintos a los del desarrollo capitalista. Esta práctica, nos dice, en tanto precondition para resistir a la explotación, es vital para los movimientos antisistémicos. “Si todo lo que conocemos y anhelamos es lo que ha producido el capitalismo, entonces no hay esperanza alguna de un cambio cualitativo”, advierte.

Federici menciona al tequio como una modalidad de trabajo colectivo por medio de la cual las comunidades reencantan el mundo. Leyéndola pensé en que las políticas en femenino, desde su compromiso colectivo con la reproducción de la vida, están reencantando el mundo y, por ende, las Mujeres del Viento Florido, también. Así, llegué a la conclusión de que la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido nos muestra que la potencia de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música está en la posibilidad de este tejer de reencantar el mundo.

Como desarrollé en los capítulos anteriores, ellas hacen música para alegrar las fiestas de los pueblos, para cumplir con compromisos, para dar tequio, para convivir entre mujeres, para viajar, gozar, conectar con otras y con el universo, para intercambiar conocimientos; para alzar la voz en

contra de la violencia feminicida... En fin: hacen música para defender su derecho a vivir. Si bien la retribución económica es un factor presente en su quehacer, este beneficio no se vincula con la acumulación de capital.

Judith Fabián y Karen Yaneli sintetizaron esta manera de entender y vivir la música en varias conversaciones que tuve con ellas en el 2021. A ambas les pregunté qué es la música, Karen respondió que la música es vida. La música es lo que hace, en lo que trabaja, lo que la ha llevado a muchos lugares, “a conocer, vivir, experimentar”, “la música significa todo”. A esto añadió un detalle que me conmovió, “la música nos une, gracias a ella he conocido a grandes personas, como tú. La música me ha llevado a esta parte de poder convivir, poder contar, poder dar una voz y poder, también, tener una voz” (Karen Yaneli, comunicación personal 2021). En un sentido similar, Yessica respondió que para ella la música es su destino y su vida (Yessica Judith Fabián, comunicación personal 2021). Mientras recordaba su experiencia tocando en el penal de Santa Martha Acatitla me compartió que para ella la importancia de la música está en que permite conectar con las emociones de la gente,

Desde hacer a las personas llorar, hasta hacer que bailen o rían (...) sacar esa tristeza a través de la música. En este caso lo que logramos con la música fue que pasaran un buen momento o un momento de desahogo durante el concierto... y pues ellas llevan días, meses, años encerradas, entonces regalarles un momento de música, con la música en vivo...
(comunicación personal 2021)

Para ellas la música es vida y para mí, sus palabras son testimonio del reencantamiento del mundo a través de la música. En términos de Lucía Linsalata (2015) podríamos decir que, por medio de la música, Yessica y Karen están ejerciendo su capacidad de soñar y dar forma y sentido autónomo

a sus experiencias y vida social, es decir, están haciendo política. En este sentido, tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música implica prácticas y nociones que desafían el razonamiento capitalista. Como veremos en el siguiente apartado, considero que la antropología política puede aprender de las compañeras a resituar y complejizar su noción de ‘lo político’.

3.4 Resituar ‘lo político’

De acuerdo con el antropólogo británico John Gledhill (2000), la tradición occidental de análisis político ha puesto un énfasis excesivo en el estado y en instituciones políticas formales de gobierno. Siguiendo esta tradición, la antropología política ha partido de un modelo de cómo el poder y la organización política están supuestamente constituidos en las sociedades occidentales y ha procedido a clasificar otras sociedades por la distancia con este modelo. En esta forma de proceder la disciplina ha pasado por alto otros ámbitos en donde se manifiesta ‘lo político’.

Para ejemplificar esta idea, Gledhill examina algunas de las premisas de la antropología política definidas en textos clásicos de la escuela británica. Estas premisas, nos dice, pueden ser objeto de una doble crítica, tanto por su etnocentrismo como por su inadecuada crítica a la historicidad específica de la realidad occidental que les sirve de punto de partida. La primera premisa que examina es la definición que Radcliffe-Brown hace de organización política en su prefacio a *African Political Systems* (1940). Para él la organización política de una sociedad es el aspecto de la organización total que se preocupa por el control y regulación del uso físico de la fuerza (Fortes, Evans-Pritchard 1987: 23, citado en Gledhill 2000). Gledhill nos dice que esta premisa tiene como antecedente la discusión de Max Weber sobre las características distintivas del estado moderno y, en particular, la definición de ‘comunidad política’ que plantea desde ahí. En su definición

Radcliffe-Brown extiende esta discusión de Weber sobre el estado moderno hacia sociedades ‘sin estado’. Al hacer esto, nos dice el autor, parte de un modelo de cómo el poder y la organización política están supuestamente constituidos en las sociedades occidentales y procede a clasificar otras sociedades de acuerdo a su distancia con este modelo. Esto lo lleva a ver ‘lo político’ invariablemente centrado en el poder coercitivo.

Gledhill nos dice que en esta premisa Radcliffe-Brown repite el procedimiento antropológico común al tratar con ‘lo exótico’: comenzar definiendo el fenómeno que no encaja en los marcos conceptuales occidentales existentes en términos negativos como una ausencia de algo que se entiende (o se cree entender) y partir desde ahí. Citando a Pierre Clastres, Gledhill lo critica por universalizar la identificación del poder político con la coerción, subordinación y violencia.

Asimismo, critica a la antropología política por reproducir la idea de la supuesta autonomía de ‘lo político’ en sociedades occidentales. Esta idea, nos dice, es una de las dimensiones ideológicas claves de la ‘modernidad’ occidental. La aparente ‘autonomía’ del ámbito político y la separación de lo ‘público’ y lo ‘privado’ son centrales a las ideas occidentales, pero productos de la historia, no universales. Es una manera de representar las relaciones de poder que oscurece sus bases sociales y la manera en que trabajan en la práctica. El problema de tomar un modelo de sistemas occidentales como punto de partida, nos dice, es que nos pone en riesgo de no ver las diferencias fundamentales entre formas de vida social.

En este sentido, el autor plantea que, como parte de la lucha por la descolonización de la antropología, es necesario cuestionar esta tradición occidental de análisis y resituar ‘lo político’.

Sugiere que, estudiando políticas locales podemos apreciar la acción política en la vida cotidiana y la concretización de la ‘cultura política’ en el punto en que el poder es afirmado y disputado en la práctica social. El estudio de estas prácticas, sugiere, es útil para ver la realidad política en su complejidad y a partir de ahí, cuestionar la tradición occidental de análisis. En otras palabras, la descolonización de la antropología implica hacer un cambio en la escala desde la que miramos para poder observar las formas en las que “lo minúsculo siempre se resiste” (Zapata 2020).

El autor cita a Abélès (1992) y dice que el poder realmente descansa en prácticas sociales cotidianas, es decir, en la forma concreta que toman las relaciones entre quienes gobiernan y los gobernados. Y estas relaciones no son simplemente expresadas en formas de acción que podríamos categorizar explícitamente como ‘políticas’. “Lo político, por su calidad de cotidiano e incipiente, está en constante peligro de escaparse de nuestra vista” (Gledhill 2000: 21). Por lo tanto, si reconocemos lo político en su complejidad, podemos dotar de carácter político, ético y moral al quehacer antropológico.

Este cuestionamiento encuentra eco en las críticas que la antropología feminista hace a la antropología política. En una entrevista para CLACSO TV, la investigadora Patricia Castañeda (2022) plantea que la antropología feminista es una puesta en escena de una noción de la cultura como cultura política y de la antropología como una disciplina comprometida con los movimientos sociales. Este tipo de investigación, nos dice, reivindica la cultura como ámbito de lo político y en el acto, interpela a la antropología política.

En este sentido considero que la antropología política puede aprender del tejer mundo de las Mujeres del Viento Florido a redefinir, resituar y redimensionar ‘lo político’. El tejer mundo de las compañeras nos muestra que hacer política desde lógicas de colaboración vinculadas con la música es posible y en esta demostración, pone en jaque la idea de que la política está reservada al ámbito estatal y a sus lógicas de coerción. Mirar su trayectoria como práctica política nos permite sumarnos a la iniciativa de autores como Gledhill y corrientes como la antropología feminista de repensar ‘lo político’. Así pues, considero que la práctica política de las compañeras nos da claves para abrir nuestra imaginación política y reconocer la potencia que existe en la colaboración cotidiana a través del arte.

En conclusión, si entendemos lo político como “la capacidad de soñar, dar una forma y un sentido autónomo a nuestras experiencias y a nuestra vida social” (Linsalata 015) y la política como el ejercicio de esta capacidad en la gestión de la vida en común (Aguilar Gil 2020), la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido aparece como una práctica política local que da forma a la vida a partir de la colaboración y el arte. En esta forma específica de dar forma al mundo, las compañeras expresan su compromiso con la reproducción de la vida; este compromiso hace de su práctica una *política en femenino*. En su pieza “Mujeres” este compromiso se vuelve audible. Si recuperamos el término “reencantar el mundo” como la práctica de lógicas y razonamientos más allá del capitalismo, vemos que la *política en femenino* de las Mujeres del Viento es una forma de reencantamiento.

Asimismo, considero que de esta práctica política local la antropología puede aprender a redefinir, resituar y redimensionar ‘lo político’, más lejos del Estado y más cerca de la reproducción

cotidiana de la vida. Aprendizaje que llevaría a la disciplina a escuchar, por fin, los cuestionamientos que durante años la antropología feminista ha hecho. En tiempos de catástrofe mundial donde se impone una forma de crear mundo que prioriza la reproducción del capital sobre la vida en su conjunto, resulta urgente mirar con atención trayectorias políticas como la de las Mujeres del Viento Florido. Quizás escuchando, mirando y dialogando con otros mundos podremos recuperar nuestra capacidad de “imaginar otras formas posibles de organización política y social” (Aguilar Gil 2018) que prioricen la reproducción de la vida y no del capital. En otras palabras, recuperar nuestra capacidad de reencantar el mundo. En suma, en este capítulo sugerí que, a partir de una política en femenino, la trayectoria de las Mujeres del Viento Florido nos muestra que la potencia de tejer mundo desde lógicas colaborativas vinculadas con la música está en el reencantamiento.

Conclusión

“Se va la vida” Mon Laferte y Banda Femenil
Regional Mujeres del Viento Florido.



1. Nos necesitamos

Comencé este texto hablando sobre tejer. En mi recorrido por las implicaciones del término en *ayuujk* hallé la imagen sensible de un tejido floreciendo. Conversando con la maestra Leticia Gallardo (2022) entendí que esta imagen guarda una potencia particular: la capacidad de ilustrar múltiples acontecimientos. La imagen es buena para pensar la lengua, la música y la construcción de colectividad entre las Mujeres del Viento Florido. Esto se debe a que las compañeras músicas, como el sonido y como los hilos de un tejido, florecen en conjunto, en los puntos de encuentro. Quiero detenerme aquí, en la idea de *floreecer en conjunto*.

Además de hablar sobre el tejido, en el primer capítulo reflexioné sobre el tequio. Volviendo sobre mis palabras, me doy cuenta de algo importante. En sus análisis sobre el tequio, tanto Floriberto Díaz como Yásnaya E. Aguilar y Leticia Gallardo subrayan una idea central: el tequio, es decir, el trabajo en conjunto no remunerado monetariamente, surge del reconocimiento de que nos necesitamos unas a otras. El reconocimiento de que para solucionar los problemas que emergen del cuidado del mundo, tenemos que *trabajar en conjunto*.

Primero.

Yásnaya E. Aguilar Gil plantea que durante 500 años los pueblos serranos han ensayado una manera particular de gestionar la vida que les ha permitido sobrevivir a varios fines del mundo. Esta gestión particular se basa en estructuras de organización comunitaria “minúsculas” que permiten resolver problemas y cumplir deseos de manera colectiva. Ella nos dice que estas estructuras parten del reconocimiento de que nos necesitamos unas a otras y de la práctica cotidiana de hablar con las demás para hacer cosas.

Segundo.

Para Floriberto Díaz (1988) el tequio constituye la forma concreta en que el pueblo *ayuujk* ha logrado su pervivencia. “Lo que nos reúne, lo que nos enlaza, es el lugar que habitamos y los problemas que emergen de su cuidado”, apunta (Díaz 1988: 53). “La conservación de la vida, de su origen y consecuencia, es la que nos permite enlazarnos” (Díaz 1988: 53) y para enlazarnos, aclara, necesitamos mirarnos como iguales y reconocer nuestra necesidad del otro.

Tercero.

Para Leticia Gallardo en *ayuujk* de Tlahuitoltepec tequio se dice *kemuunytunk* y la palabra refiere al “trabajo en conjunto, el trabajo en equipo, el platicarlo, el comunicarse” (comunicación personal 2022). Para ella, tocar música en una banda filarmónica requiere de este tipo de trabajo:

Si no están las demás, por más chingona que tú seas, si no tienes quien te acompañe, no eres nadie. Yo siempre así les digo, puedes ser muy chingona como solista pero qué puedes hacer sola, necesitas de los demás, y ahí es donde volvemos de nuevo a la necesidad de la comunidad, del acompañamiento (comunicación personal 2022).

Desde estos tres planteamientos el reconocimiento de que nos necesitamos unas a otras aparece como condición de posibilidad del quehacer musical de las Mujeres del Viento Florido y, en general, del trabajo en colectivo; una condición para *florecer en conjunto*.

Estoy de acuerdo con Floriberto Díaz cuando dice que es el lugar que habitamos y los problemas que emergen de su cuidado lo que nos lleva a reunirnos; sin embargo, creo que hay otro factor en cuestión: la diferencia. Muchas veces aquello que no compartimos es lo que enriquece el encuentro. Si necesitamos de la otra para florecer es, precisamente, porque la otra es diferente. Su mundo suena distinto y, por lo tanto, nuestros sonidos, al enlazarse, florecen en conjunto. Veo así, en las diferencias, potencia.

2. Conflicto

No obstante, no lo romantizo. Florecer en conjunto es un proceso no exento de conflictos y muchas veces, las diferencias nos separan. Como desarrollé en el segundo capítulo, como Banda Femenil Municipal Santa Cecilia el primer conflicto que vivieron fue con las autoridades comunitarias. Cuando éstas decidieron dejar de colaborar con la Banda Femenil las compañeras tuvieron que reagruparse de manera independiente y buscar cómo sostenerse sin el apoyo del municipio. Estas condiciones hicieron aún más difícil su camino y, cuando por fin lograron reagruparse como Banda Femenil Tajëëw, surgió el conflicto de nuevo. Un grupo de compañeras propuso cambiar los principios de la banda para que se unieran mujeres de otras comunidades, varias compañeras no estuvieron de acuerdo y la Banda Femenil Tajëëw se desintegró.

El conflicto nos muestra un aspecto importante del quehacer político y en general, de la vida en colectividad: por más que necesitemos o deseemos el acompañamiento de ciertas personas, hay quienes verán en nosotras diferencias irreconciliables y decidirán romper el hilo que nos entrelaza. La posibilidad del quiebre deja ver la inestabilidad del tejido. En este sentido, transitar el duelo que viene con el fin de los vínculos es, también, parte de hacer política.

Con su trayectoria las Mujeres del Viento Florido nos enseñan, no sólo que ese transitar es posible, si no que de ese movimiento podemos aprender otras formas de tejer mundo. Como me compartió Leticia Gallardo en el 2019, después de la ruptura de la Banda Femenil Tajëëw ella reflexionó en qué se había equivocado en su labor como directora y concluyó que, si bien estaba formando seres humanos capaces musicalmente, estaba fallando en la formación emocional. Así pues, decidió priorizar el bienestar de las compañeras de la banda y pronto, presencié los resultados: “empezó a tejerse otra cosa diferente, ya no era nada más lo musical” (Leticia Gallardo, comunicación personal 2019).

Asimismo, como desarrollé en el segundo capítulo, las compañeras que habían propuesto el cambio en los principios de la banda fundan en 2009 Mujeres del Viento Florido como un espacio para mujeres músicas de diferentes pueblos originarios. Este principio les permitió “sembrar semillas” en distintos territorios de Oaxaca y así, lo que en un momento las separó de otras compañeras, terminó por acercarlas a mujeres de distintas lenguas y comunidades. La apertura a la diferencia amplió sus posibilidades de creación y, por ende, se convirtió en una de sus fortalezas.

Como desarrollé en el segundo capítulo, esta apertura también está reflejada en la disposición de las compañeras a colaborar con artistas y académicas que no pertenecen a pueblos originarios. Es desde este tejerse con seres diversos que se han consolidado como una agrupación de alcance internacional que lleva el quehacer musical de los pueblos originarios de Oaxaca a escenarios de todo el mundo.

3. Urgencia

Si he insistido en la potencia de tejer mundo desde lógicas de colaboración vinculadas con la música es porque considero que ‘el estado actual de las cosas’ nos exige, a quienes crecimos en lo que Floriberto Díaz nombra como “la sociedad egoísta, privatizante, despótica, autoritaria, monetarista” (1988: 53), ser capaces de trabajar en conjunto. Y esto, como quienes me leen probablemente sabrán, a los ‘seres de lo Uno’, la diferencia nos causa intranquilidad y trabajar en conjunto se nos presenta como un desafío de gran complejidad.

En estas condiciones me pregunto: ¿cómo gestionamos encuentros políticos que no busquen negar o reducir las diferencias que nos constituyen si no, al contrario, hacerlas emerger? ¿cómo entrelazamos hilos diferentes para crear una superficie que nos sostenga, es decir, sostenga la vida?

En la tesis dejé pistas sobre cómo el tejer mundo de las Mujeres del Viento Florido nos muestra caminos posibles para estos problemas. Una de las pistas: la sincronización. En la banda cada una tiene una parte diferente y cuando se sincronizan, se teje la melodía. Para que el tejido surja cada

compañera tiene que tocar su parte en un punto específico del tiempo y espacio. Sin la sincronización la melodía no emerge, no florece.

Los apuntes de la filósofa belga Isabelle Stengers hacen eco de esta reflexión. Ante el problema de cómo llevar a cabo una política no reduccionista Stengers nos convoca a un “arte de inmanencia radical” (2014: 34). A “la producción, gracias al colectivo, de partes capaces de lo que no habían sido capaces sin él” (Stengers 2014: 34). Un arte de la diferencia, “de la puesta en presencia de cuerpos en tanto que heterogéneos” (Stengers 2014: 34). Para hacer este tipo de arte, nos dice, hay que conferirle a lo que importa, a aquello en torno de lo cual nos reunimos, el poder devenir causa de pensamiento. Es decir, dejar que el encuentro transforme las relaciones que mantenemos con nuestros propios “saberes, esperanzas, temores, memorias” (Stengers 2014: 20) para hacer emerger, en conjunto, lo que cada una por separado hubiera sido incapaz de producir. Como quizás ya habrán advertido, en sus propios términos Stengers está nombrando el *floreecer en conjunto* que las Mujeres del Viento Florido han puesto sobre la mesa.

Evidentemente, hay cabos sueltos. ¿Cómo practicar una política abierta a colaborar desde la diferencia y, al mismo tiempo, consciente de los límites propios y ajenos? Y si trasladamos esta discusión a la antropología como disciplina surge la pregunta, ¿qué herramientas podemos aportar a este tipo de políticas? ¿cómo practicamos desde la disciplina un arte de la diferencia capaz de hacer frente al ‘estado actual de las cosas’?

El objetivo general de la investigación fue describir la manera en que la trayectoria de la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido nos muestra la potencia de tejer mundo desde lógicas

de colaboración vinculadas con la música. Como pudieron leer, para cumplir con este objetivo revertí la dirección de mi pensamiento: en lugar de partir de un marco teórico preestablecido, comencé a pensar desde categorías locales que me fueron reveladas durante el trabajo de campo para después plantear un diálogo con categorías producidas desde la academia militante. Dejé que el mundo de las otras insistiera y ante su fuerza, cedí. Este es uno de los aportes metodológicos de la tesis.

En este proceder, retomé la noción de lo político de Bolívar Echeverría, la noción de política de Yásnaya Elena Aguilar Gil, el planteamiento de la política en femenino de Raquel Gutiérrez Aguilar y la noción de reencantar el mundo de Silvia Federici. Sugerí que el tejer mundo de las Mujeres del Viento Florido es una práctica política local capaz de crear escenarios de vida en tiempos de catástrofes, es decir, de reencantar el mundo. Desde esta reflexión mostré que, en contraste con ideas tradicionales de la antropología política, ‘lo político’ también se manifiesta en la cotidianidad, la colaboración y el arte. Este es un aporte teórico de la tesis.

Como mencioné en la introducción, las reflexiones que presento fueron posibles por diálogo que sostuve con integrantes de la Banda Femenil Mujeres del Viento Florido y con mujeres y hombres *ayuujk* de Tlahuitoltepec desde 2019 hasta la fecha. En un inicio dialogué el proyecto de tesis con Leticia Gallardo, Soledad Solano Martínez, Karen Yaneli y Yessica Judith Fabián y fue a partir de su consentimiento y comentarios que el proyecto inició y tomó rumbo. Asimismo, Leticia Gallardo Martínez revisó y comentó el esquema final de la tesis.

En la mayoría de los casos las condiciones del diálogo se fijaron desde la amistad; un tipo de vínculo que surgió de la curiosidad mutua. En los casos en los que no había una amistad previa, como el de Irma Díaz Gutiérrez, aclaré que estaba llevando a cabo una investigación y me comprometí a dar el texto cuando estuviera listo. Los apartados en los que hago referencia a mis conversaciones con Victorino Vásquez y Eduardo Gaspar fueron revisados y comentados por ellos. Así pues, escribí la tesis en diálogo y co-creación con integrantes de la Banda Mujeres del Viento Florido y con habitantes de Tlahuitoltepec. Este modo de proceder cuestiona las premisas coloniales de la antropología en las que los pueblos originarios son vistos como objetos de estudio y no como sujetos creadores de conocimiento. En este sentido, mi forma de hacer es un aporte metodológico a la antropología.

En suma, con esta investigación aportó información valiosa a la antropología y a la historia de las mujeres en la música sobre las estrategias creativas de mujeres de pueblos originarios para incidir en la escena musical como instrumentistas, compositoras, directoras y maestras. Mis reflexiones posicionan en el debate antropológico y feminista el quehacer político y artístico de mujeres de pueblos originarios. Con esto, aportó a saldar la deuda histórica que la disciplina tiene con ellas y hago cuestionamientos necesarios al feminismo hegemónico.

Asimismo, mi tesis aporta información relevante a la discusión sobre el tejer y lo florido en pueblos originarios del continente, llevando la atención a la presencia de estos términos en el quehacer musical contemporáneo de una banda femenil. A través de la documentación de elementos importantes en el discurso de la maestra Leticia Gallardo, contribuyo a la antropología una reflexión sobre cómo es que, en el hacer música de las Mujeres del Viento Florido, tejer es una

acción creadora de mundo y florecer es la transformación colectiva de la lengua, las melodías y las mujeres en belleza.

Quedan abiertas varias rutas de investigación. Sobre la trayectoria de la banda me pregunto, además del proyecto de educación musical de Karen Yaneli en la mixteca, ¿qué otras iniciativas han surgido a partir del trabajo de las compañeras y qué impacto han tenido estos proyectos en las condiciones de vida de las mujeres en la región?, ¿qué estrategias de resolución de conflictos han generado las Mujeres del Viento Florido para gestionar las diferencias entre ellas y con quienes colaboran?, desde la antropología política y los feminismos ¿cómo aprendemos de estas estrategias para defender la vida en los territorios que habitamos? Pensando a nivel internacional me pregunto, ¿existen más experiencias de mujeres de pueblos originarios organizadas en torno a la música? Si es así, ¿cómo dialogan estas experiencias con el caso presentado y qué nos dicen sobre la potencia de la música para desatar procesos de este tipo?

Igualmente, quedan abiertas líneas de colaboración. Mi relación con las personas que formaron parte del proyecto no acaba en estas líneas. Está pendiente llevar la tesis a la biblioteca comunitaria de Santa María Tlahuitoltepec y a la familia de Karen Yaneli en Santa Rosa Caxtlahuaca y escuchar los comentarios, preguntas, quejas y críticas que surgan. Además, quedo en deuda con Leticia Gallardo Martínez y con las compañeras de la banda que participaron en la tesis. Estoy y estaré presente para acompañarlas en lo que necesiten. Me interesa continuar con mi formación académica y artística para adquirir herramientas que me permitan ofrecerles más que este texto. Ojalá esta conclusión, más que cerrar, abra paso a más encuentros.

Bibliografía

Aguilar Gil, Yásnaya Elena

2017 *Ēëts, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

2018 El tiempo profano y el tiempo sagrado de las palabras. *Este País*, 31 de diciembre del 2018. <https://anterior.estepais.com/articulo.php?id=1960&t=ayuujk-voces-del-zempoaltepetl>, consultado febrero 5, 2021.

2018 Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía. *Nexos*, 18 de mayo del 2018. <https://cultura.nexos.com.mx/nosotros-sin-mexico-naciones-indigenas-y-autonomia/> consultado en diciembre 15, 2020.

2019 “La sangre, la lengua y el apellido” en *Tsunami*. Coord. Gabriela Jáuregui, Editorial Sexto Piso, México.

2020 Imagina el mundo. *Youtube*. 22 de agosto del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=rRaM501J8RU>, consultado en marzo 2022.

2020 Una propuesta modesta para salvar al mundo. *Abya Yala le advierte a Silicon Valley: solo la tequiología nos salvará del desastre climático*. *Rest of World: Reporting Global Tech Stories*, 9 de diciembre del 2020. <https://restofworld.org/2020/tecnologia-tequio-cambio-climatico/>, consultado en marzo 2022.

2022 *Tequiologies: Indigenous Solutions Against Climate Catastrophe*. *Youtube*. 7 de febrero del 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ZGEKAWBu2do>, consultado en 2023.

2023 “Sin título”. *Asli Cavusoglu: Tunstate*. Museo Jumex, S.A.R.A, México.

Alonso Bolaños, Marina,

2008 *La “invención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Tesis dirigida por Rafael Pérez-Taylor Aldrete y Carlos Reynoso. 1a ed. Buenos Aires, Argentina, SB Editores.

Azaola, Elena y Cristina J. Yacamán

1996 *Las mujeres olvidadas*. El Colegio de México, México.

Bartra, Eli y Liliana E. Moctezuma (coords.)

2021 *Estrategias creativas de sobrevivencia, feminismo y arte popular*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Ciudad de México.

Bartleet, Byrdie-Leigh

2008 Women Conductors on the Orchestral Podium: Pedagogical and Professional Implications. *College Music Symposium* 48: 31-51.

Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido

2020 Mujeres. *Facebook*, 1 de mayo del 2021. <https://www.facebook.com/Vientoflorido/videos/161288345923729>, consultado en mayo 2021.

Briseño, Marcela

2006 *Garantizando los derechos humanos de las mujeres en reclusión*. México, Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES) y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), México.

Carrillo, Alejandra

2021 Desigualdad en la batuta. MURAL, FECHA DE PUBLICACION. https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=/desigualdad-en-la-batuta/ar2274566, consultado en febrero 2022.

Castañeda, Patricia

2022 Patricia Castañeda: la antropología feminista vincula teoría y práctica para el cambio social. *Youtube*. FECHA DE PUBLICACION. CLACSO TV. <https://www.youtube.com/watch?v=x0yCechM9Bo>, consultado en enero 2022.

Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM)

2007 *Yi xuujxin wojpin li'pyxyujkpit jää'y y'ayuujk tyamijää'win (La música: expresión de las veinte divinidades)*. Coord. Verónica Chávez. CECAM- Fundación Alfredo Harp Helú, ciudad de Oaxaca, México.

2021 Historia. CECAM, FECHA DE PUBLICACION. <http://www.cecarn.org.mx/index.php/pages/historia>, consultado en septiembre del 2021.

Chávez, Xóchitl

2021 “Tocamos como mujeres: Primer Encuentro de Mujeres indígenas músicos”, en: *Estrategias creativas de sobrevivencia, feminismo y arte popular*. Coords. Eli Bartra y

Liliana E. Moctezuma: pp. 115-128. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Ciudad de México.

Ciccía, Lu

2022 *La invención de los sexos: cómo la ciencia puso el binario en nuestros cerebros y cómo los feminismos pueden ayudarnos a salir de ahí*. Siglo XXI Editores, México.

Corona, Carina

2022 Los Pream debutan con sonido sabor a Oaxaca. Reporte Índigo, FECHA DE PUBLICACION, <https://www.reporteindigo.com/piensa/los-pream-debutan-con-sonido-sabor-a-oaxaca/>, consultado en agosto 2021.

Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH)

2013 Informe especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos de las mujeres internas en centros de reclusión de la República Mexicana. CNDH, FECHA DE PUBLICACION. https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/doc/Informes/Especiales/informeEspecial_CentrosReclusion.pdf consultado en marzo 2021.

Cumes, Aura

2019 Patriarcado, dominación colonial y epistemologías mayas. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, FECHA DE PUBLICACION. https://img.macba.cat/public/uploads/20190611/Patriarcado_dominacinin_colonial_y_epistemologn_as_mayas.4.pdf, consultado en enero 2022.

De la Cerda, Dahlia

2023 *Desde los zulos*. Editorial Sexto Piso, México.

Del Carmen Castillo Cisneros, María

2021 *Ser Majääw: ritualidad ayuujk en Tlahuitoltepec, Oaxacaca*. Colección Culturas Originarias, Publicaciones Enredars, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

Díaz, Floriberto

2014 *Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe Ayuujksënää'yën - ayuujkwënää'ny – ayuujk mëk'äjten*. Compiladores, Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Ciudad de México.

Díaz Gutiérrez, Irma

2009 La música y el contexto histórico del conjunto típico de Tlahuitoltepec Mixe. Tesis de Licenciatura en Educación Musical, Facultad de Música, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz.

Echeverría, Bolívar

2001 Echeverría: Discurso Crítico y Filosofía de la Cultura. www.bolivare.unam.mx. Una versión más amplia de este texto se puede encontrar en el libro del autor *Definición de la cultura*. México, Itaca/FCE, 2010.

Favret-Saada, Jeanne

2013 [1990] Ser afectado. Trad. de Mariela Genovesi y Laura Zapata. En: "Jeanne Favret-Saada: "Ser afectado" como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico". en: *Avá Revista de Antropología* 23: 49-67, Universidad Nacional de Misiones, Misiones, Argentina. <https://www.redalyc.org/pdf/1690/169039923002.pdf> consultado enero 2021.

Flores, Georgina

2009 Mujeres de metal. La participación femenina en las bandas de viento de Tingambato, Michoacán, *Boletín Oficial del INAH* 8.

2014 *Bandas de viento en México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

2009 "Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando". Pasado y presente de la música tradicional y las bandas de viento en Tingambato, Michoacán. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 30 (120): 267-296.

Gobierno de México

Sin fecha. Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/563706/cecam.pdf>, consultado en enero 2021.

Gómez, Juan Carlos

2017 Tiempo, cosmos y religión del pueblo Ayuujk. Tesis doctoral, Leiden University Press, Archaeological Studies Leiden University, Países Bajos. Disponible en línea: <https://hdl.handle.net/1887/51102>

Gledhill, John

2000 *Power and its disguises, Anthropological perspectives on Politics*, Pluto Press, London.

Gutiérrez Aguilar, Raquel

2014 Políticas en femenino. Reflexiones acerca de lo femenino moderno y del significado de sus políticas. En *Más allá del feminismo: caminos para andar*, coordinado por Mónica Millán, p.87-99. Red de Feminismos Descoloniales, Ciudad de México.

2017 Políticas en femenino: transformaciones y subversiones no centradas en el estado. En: *Horizontes comunitario-populares: producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Traficantes de Sueños, Madrid.

Gutiérrez del Ángel, Arturo

2012 *Hilando al norte, nudos, redes, vestidos, textiles*. El Colegio de San Luis, El Colegio de la Frontera Norte, San Luis Potosí, México.

Haraway, Donna

1995 Capítulo 7. Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

1999 Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/les. En: *Política y Sociedad* 30: 121-163.

Hernández, Rosalva Aída (coord.)

2010 *Bajo la sombra del guamúchil*. México, CIESAS/IWGIA/Ore-Media.

Hill, Jane

1992 The Flower World of Old Uto-Aztecan. En: *Journal of Anthropological Research* 48 (2): 117-144.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía

2014 Estadísticas a propósito del día del músico (22 de noviembre). Disponible en: <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2014/musico0.pdf>, consultado en agosto 2020.

2020 Censo de Población y Vivienda. Disponible en: <https://inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/> consultado en agosto 2020.

Lerner, Gerda

1999 [1987] *La creación del patriarcado*. Trad. Mónica Tusell. Editorial Crítica, España.

López, Citalli

2022 Con “Canción sin miedo”, Mujeres del Viento Florido y Vivir Quintana exigen un alto a la violencia feminicida en Oaxaca. Cimac noticias, 3 de marzo del 2022. <https://cimacnoticias.com.mx/2022/03/03/con-cancion-sin-miedo-mujeres-del-viento-florido-y-vivir-quintana-exigen-un-alto-a-la-violencia-feminicida-en-oaxaca/#gsc.tab=0>, consultado en mayo 2022.

Linsalata, Lucia

2015 *Cuando manda la asamblea. Lo comunitario-popular en Bolivia: una mirada desde los sistemas comunitarios de agua de Cochabamba*. Sociedad comunitaria de Estudios Estratégicos/Autodeterminación/Fundación Abril, Bolivia.

Mathiowetz, Michael; Andrew Turner (eds.)

2021 *Flowers Words. Religion, Aesthetics, and Ideology in Mesoamerica and the American Southwest*. Amerind Studies in Anthropology, The University of Arizona Press, Tucson.

Martínez Luna, Jaime

2003 *Comunalidad y desarrollo*. CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México.

Martínez Ramírez, María Isabel

2020 *Intervenir... Intuiciones metodológicas*. En: Teoría etnográfica, crónica sobre la antropología rarámuri. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Martínez Ramírez Isabel; Alejandro Fujigaki Lares; Carlo Bonfiglioli (coord. e intro.)

2019 *Reflexividad y alteridad I. Estudios de caso en México y Brasil*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2019 (Antropológica 27). Disponible en www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/710/reflexividad_alteridad.html

Matías Rendón, Ana

2022 *Espacio-tiempo mixe: Pensar a través de la Filosofía Ayuuk*. Ciudad de México: Kumay. Disponible en: <https://www.aacademica.org/ana.matias.rendon/10.pdf>

Millán, Mágina

2006 *Participación política de mujeres indígenas en América Latina: El movimiento Zapatista en México*. Instituto Internacional de Investigaciones y Capacitación de las

Naciones Unidas para la Promoción de la Mujer (INSTRAW). Disponible en: <https://corteidh.or.cr/tablas/CD0307-12.pdf>

2014 Introducción: Más allá del feminismo, a manera de presentación. En: *Más allá del feminismo: caminos para andar*, Red de Feminismos Descoloniales, Ciudad de México.

Muñoz, Maby

2021 Género, clase y dirección de orquesta. El caso de Alondra de la Parra. En: *Sonido, escucha y poder*, coordinado por Lizette A. González y Jorge D. García. Facultad de Música UNAM, Ciudad de México.

2022 El intrincado camino al podio, mujeres mexicanas que toman la batuta. En: *Cuadernos de música UNAM. Mujeres en la música en México: de la gesta individual a las colectivas feministas*, editado por Yaél Bitrán Goren, Cultura UNAM, Ciudad de México.

Neuls-Bates, Carol

1987 Women's Orchestras in the United States, 1925-1945. En: *Women Making Music*, editado por Jane Bowers y Judith Tick, 349-369. University of Illinois Press, Chicago.

Neurath, Johannes

2021 Becoming Peyote, or the Flowers of Wirikuta. En: *Flowers Words. Religion, Aesthetics, and Ideology in Mesoamerica and the American Southwest*, editado por Michael Mathiowetz y Andrew Turner, Amerind Studies in Anthropology, The University of Arizona Press, Tucson.

NOTIMEX

2020 Mujeres del viento florido estrena composición colectiva. Mural de género, 3 de mayo. <https://muraldegenero.com/mujeres-del-viento-florido-estrena-composicion-colectiva/>, junio del 2020.

Observatorio de Igualdad de Género de América Latina

2020 Feminicidio. CEPAL-Naciones Unidas. <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>, junio del 2021.

Vargas Vásquez, Liliana Vianey

2011 *Las mujeres de Tlahuitoltepec Mixe Oaxaca frente a la impartición de la justicia loco y el uso del derecho internacional (2000-2008)*. Instituto Nacional de las Mujeres, Ciudad de México, México.

Vásquez García, Carolina María

2018 *Ser mujeres y hombres en la filosofía ayuujk*. Colectivo Editorial Casa de las Preguntas, Oaxaca, México.

Tsing, Ana

2014 Strathern beyond the Human: Testimony of a Spore. En: *Theory, Culture & Society* 31 (2/3): 221-241.

2015 *The Mushroom at the End of the World. On the possibility of life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, Reino Unido.

Payán, Mercedes Alejandra

2017 Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca. Tesis de Maestría en Etnomusicología, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

2021 Primer Encuentro de Mujeres Músicas en la Sierra Mixe de Oaxaca: un espacio de educación musical entre las Mujeres del Viento Florido. En: Estrategias creativas de sobrevivencia, feminismo y arte popular. Coordinado por Eli Bartra, Liliana Elvira Moctezuma, pp.103-114. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Ciudad de México.

Pitrou, Perig

2011 El papel de “aquel que hace vivir” en las prácticas sacrificiales de la Sierra Mixe de Oaxaca. En: La noción de vida en mesoamérica. Trad. de José María Ruiz-Funes y Luz Helena Martínez Santamaría. Coordinado por Johannes Neurath, Perig Pitrou y María del Carmen Valverde Valdés, pp.119-154. Ediciones Especiales, 65, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Ciudad de México.

Quintana, Vivir; Mon Laferte

2020 Canción sin miedo. *Youtube*. Universal Music México, S.A. de C.V. Publicado el 15 de octubre. <https://encr.pw/YemMa>

Quintana, Vivir Ft. Mujeres del Viento Florido

2022 Canción sin Miedo. Lengua Ayuujk, variante de Tlahuitoltepec. *Youtube*. Publicado el 2 de marzo. <https://www.youtube.com/watch?v=CsYQgNF4tJk>

Radio comunitaria Mixe Jënpoj

Sin fecha. Historia de la Radio. Radio comunitaria Mixe Jënpoj. XHJP-FM. “Vientos de Fuego”. <https://jenpojrado.info/Historia-de-la-radio/>, consultado en marzo del 2021.

Red Iberoamericana de Jóvenes Líderes

2021 Webinar: Liderazgos y emprendimientos en Mujeres desde los pueblos originarios de ‘Nuestra América’ con dos grandes mujeres de origen Ayuujk. *Facebook*. Publicado el 21 de julio. <https://www.facebook.com/RIJLideres/videos/503231140906659>, consultado en noviembre 2022.

Rubin, Gayle

1986 El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. En: *Nueva Antropología* 8 (30), México.

Salinas, Claudia

2014 Las cárceles de mujeres en México: espacios de opresión patriarcal. En: *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 9 (117): 1-27. Universidad Iberoamericana A.C., Ciudad de México.

Small, Christopher

1998 *Musicking, the meanings of performing and listening*. University Press of New England, Estados Unidos.

Snowapple; Adriana Ronquillo

2019 Cortometraje “La Llorona”. *Youtube*. La Furia Estudios, <https://www.youtube.com/watch?v=L7gubRMvftc&t=4s>, consultado en 2021.

2021 Casa SnowApple Mx. <http://www.snowapple.nl/es/projects/casa-snowapple-mx/>

Stengers, Isabelle

2014 La propuesta cosmopolítica. En *Revista Pléyade* 14: 17-4. Centro de Análisis e investigación política.

2017 *En tiempos de catástrofes, cómo resistir a la barbarie que viene*. Futuro Anterior Ediciones, Nuevos Emprendimientos Editoriales, Barcelona, España.

Wagner, Roy

1981 [1975] *The invention of culture*. The University of Chicago Press, Chicago.

Zapata, Isabel

2020 Elogio a lo minúsculo. En: *Una ballena es un país*, Editorial Almadía, Ciudad de Oaxaca, México.