

# INTERCAMBIO MERCANTIL Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN OAXACA

**Itandehui Franco Ortiz**

Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México  
itandehui@gmail.com

## RESUMEN

El Centro Histórico de la capital oaxaqueña ha sido construido como una espacialidad en donde se cruzan distintos modos de intercambio de manera compleja. Una de las principales mercancías en circulación es el objeto artístico, dispositivo de interfaz en donde confluyen identidades con narrativas de categorías étnicas y procesos de plusvalorización mercantil basados en una diferenciación histórica con una intrincada trama de saqueo, despojo, luchas sociales, identidades blanqueadas bajo la “ideología del mestizaje”, exotización y nuevas reconfiguraciones semióticas bajo el trinomio del Estado-Nación-Capital.

## ABSTRACT

The historic downtown of Oaxaca’s capital has been built as spatiality where different modes of exchange intersect in a complex way. One of the main commodities in circulation is the artistic object, an interface device where identities converge with narratives of ethnic categories and constant growing value through mercantile processes, based on a historical differentiation with an intricate plot of looting, dispossession, social struggles, identities bleached under the “ideology of mixed race”, exoticization, and new semiotic reconfigurations under the Capital Nation State trinom.

## PALABRAS CLAVE

MERCANCÍA, ARTE, OAXACA, MODOS DE INTERCAMBIO, PLUSVALOR

## KEY WORDS

MERCHANDISE, ART, OAXACA, MODES OF EXCHANGE, SURPLUS VALUE

El objetivo de este texto es dilucidar dinámicas culturales, políticas y económicas en torno a una de las mercancías más importantes en la ciudad de Oaxaca: el objeto artístico. Su producción, aparte de vasta, es una de las mejor consolidadas en los territorios de lo que hoy llamamos el estado de Oaxaca y de México, y además se relaciona con la industria de los servicios turísticos. La diferencia étnica ha funcionado históricamente como un dispositivo de plusvalorización mercantil, es decir, un mecanismo que incrementa el valor monetario de un producto impulsando a la acumulación y riqueza.

Son necesarios diálogos con cruces interdisciplinarios y de temporalidades históricas para el enfoque que pretendo dar a la producción artística, al igual que es necesario mencionar el cruce de dinámicas sociales, económicas, etcétera, entre la capital oaxaqueña y otros territorios en la entidad, de donde emigraron la mayoría de sus habitantes actuales. En este artículo busco partir de la intersección de nudos teóricos con textos actuales que resuenen en el espacio seleccionado, con énfasis en las condiciones de posibilidad y de discursos seriales (Foucault, 1992), relacionados desde una crítica cultural y de la economía política.

La problematización que planteo no sólo es para referirme a un tema sobre Oaxaca o para tener por objeto de estudio las actividades de sus pobladores. Mi interés es hablar desde Oaxaca como una pobladora más que ha crecido y habita las mismas coordenadas espaciales y temporales, dentro de una de las muchas familias que emigraron de sus comunidades para habitar este territorio; no para hacer conclusiones, sino para abrir diálogos.

Los ejes teóricos que cruzan y forman las tensiones en el presente trabajo suelen caracterizar al arte producido en Oaxaca como:

- Un objeto de estudio para disciplinas como la arqueología, la antropología, la historia del arte, etc.
- El arte producido por sujetos vistos como categorías étnicas (Navarrete, 2004) para el Estado Nación (Anderson, 1993). Mercancías dentro del circuito actual no sólo del arte sino del mercado internacional (Karatani, 2020).
- Manifestaciones estéticas ligadas al repertorio semiótico de comunidades establecidas previamente a la llegada de los españoles y que se adscriben a determinadas identidades.

Sobre estas intersecciones y cruces de ejes de análisis aflora el planteamiento sobre los modos de intercambio que atraviesan la producción artística en Oaxaca, y la relación de esta última con la plusvalorización.<sup>1</sup> Desde esta mirada surgen las siguientes preguntas: ¿Qué condiciones han posibilitado el que los referentes de adscripción identitaria sean usados como categorías que generan plusvalor en la venta de una obra artística? ¿De qué forma circulan, se cruzan y se utilizan estas producciones e ideas en el ámbito de la política nacional y en el mercado del arte internacional? ¿De qué forma operan en estas intersecciones los modos de intercambio propuestos por el filósofo Kojin Karatani?

## La diferencia y los modos de intercambio

Las comunidades, los pueblos y las ciudades no existen de forma aislada, los grupos sociales se encuentran en un marco de interrelaciones mutuas, el intercambio más básico es el de la comunicación, pero también se intercambian productos, muchos de ellos concebidos como mercancías. Cuando alguna mercancía abunda en determinada espacialidad, de acuerdo a las características, por ejemplo, del entorno natural, su precio al momento de intercambiarla con otro grupo social será variable, esta diferencia de precio se relaciona con sistemas regionales de producción e incrementará si dicha mercancía es escasa para tal espacialidad. Muchos intercambios sociales están ligados a la actividad económica, muchas espacialidades construidas recientemente, como ciudades, están incluso organizadas bajo la dinámica de movilidad del dinero. Pero, ¿hay otros modos de intercambio de productos aparte de la netamente mercantil?, ¿estos distintos modos de intercambio pueden convivir en una misma espacialidad?

Según Kojin Karatani (2014, p. 9),<sup>2</sup> las sociedades actuales existen como una compleja combinación de modos de intercambio y es necesario su planteamiento para vislumbrar el movimiento del capital; la ganancia no sólo se da bajo esquemas

---

1 “Plusvalor” es la expresión monetaria de ganancia que no sólo es dada por el trabajador en el proceso de producción, sino que también al momento de efectuar el intercambio mercantil.

2 Para este trabajo es importante el diálogo con otros saberes independientes del esquema eurocéntrico o anglosajón, donde se visualicen modos alternativos al capitalista desde distintas espacialidades. Kojin Karatani fue recientemente acreedor al premio Berggruen Prize (2022), equivalente al Nobel de filosofía.

TABLA 1

<b>Modos de Intercambio</b>	Modos de intercambio básicos	Formaciones sociales básicas	Formas de poder	Moderno Sistema Capital (Estado-Nación-Capital)	Relación con las formas estéticas
<b>A</b> Nombrado en el texto como <b>Modo Comunitario</b>	Reciprocidad (Incluye la donación, el trueque, la ayuda mutua, etc.)	Comunidad (Incluye a la familia)	Poder mágico (propongo que también existe poder político)	Nación	-Manifestaciones estéticas (algunas veces llamadas artesanías) -"Reservorio cultural y semiótico"
<b>B</b> Nombrado en el texto como <b>Modo Estatal</b>	Sumisión y protección (Saqueo y redistribución)	Estado	Poder político	Estado	Museos, universidades, instituciones culturales, bienales, políticas culturales
<b>C</b> Nombrado en el texto como <b>Estado-Nación-Capital</b>	Intercambio de mercancías (Dinero y mercancía)	Ciudad (Mercado)	Poder dinerario (Crédito)	Capital	Galerías, ferias de arte, subastas, NFTs, redes sociales
<b>D</b>	Reciprocidad de la libertad	X	X	X	Manifestaciones estéticas

Tabla 1. Modos de intercambio, formaciones sociales y formas de poder propuestos por Kojin Karatani (2014). El modo D no ha sido explicado en el presente texto. He agregado la columna de relación con las formas estéticas. Fuente: elaboración propia.

de modos de producción y explotación, sino que también se obtiene por la diferencia de sistemas de valor entre espacialidades, es decir, por la circulación de mercancías entre regiones. Muchas de las categorías económicas determinan, más no limitan, la forma de vida de los sujetos de acuerdo al espacio que habitan. ¿Y cuáles son estos modos de intercambio? Para este artículo, he resumido algunos de sus componentes principales (Tabla 1).

Un primer modo es el que Karatani denomina A, que en adelante llamaré Modo de intercambio Comunitario, basado en la reciprocidad y que existe en muchas formaciones comunitarias en el mundo; involucra relaciones amigables, pero también confrontativas. Debido al carácter de reciprocidad y de ayuda mutua, en este tipo de sociedades se ha impedido la formación interna de un estado, pues se dificulta la concentración excesiva de poder, lo cual no impide que en ocasiones existan posiciones jerárquicas entre algunas comunidades.

Este modo estaría más ligado, pero no presente de manera exclusiva, a varias de las comunidades rurales en el estado de Oaxaca, muchas de las cuales manejan

sistemas como el trueque, el tequio, entre otros, similares al don contra don,<sup>3</sup> basados en la ayuda mutua, la reciprocidad y que se establecen bajo determinados códigos comunitarios. Las manifestaciones y prácticas estéticas presentes en estas comunidades no necesariamente han sido nombradas como arte, pues pertenecen a un sistema de formación anterior al dominio de esta última categoría; muchas de esas manifestaciones estéticas no necesitan para su existencia y práctica de un circuito legitimador artístico proveniente del exterior.

También ha ocurrido que este mismo sistema externo categoriza de forma descalificativa como “artesanías” o “arte popular” a las producciones estéticas ligadas a estas comunidades, con el fin de marcar la diferencia con las producciones estéticas elaboradas bajo esquemas y lenguajes occidentales, como por ejemplo la autoría individual.

El modo B planteado por Karatani (2014) —que denominaré Modo de intercambio Estatal, es decir, del aparato del Estado y no de una limitación geopolítica— se maneja bajo un sistema de saqueo y redistribución, dominación y protección. Distintas comunidades agrarias en el mundo y aisladas entre sí fueron sujetas por Estados bajo un esquema de saqueo, pero conservando su autonomía de forma interna, al continuar con los principios de ayuda mutua y reciprocidad.

El Modo Estatal se sostiene también por su fuerza coercitiva y un sistema jurídico que es visto como natural, garantizando su cumplimiento a través de la imposición de sanciones, aflorando de nueva cuenta el realce de la diferencia étnica, muchas veces con una base histórica sostenida en criterios de “limpieza étnica”. Karatani (2020) también propone que el Estado se caracteriza por ser centralizado e implementar la obligatoriedad educativa, la disciplina comunal y exigir el pago de impuestos, sin embargo, la redistribución de lo recaudado se presenta a manera de don del Estado o como regalo, siendo asumida por los contribuyentes en ocasiones bajo un “sentimiento psicológico de la deuda” (p. 221). ¿De qué forma entonces ha operado este modo en Oaxaca?, ¿cómo se ha presentado su cruce con el modo de intercambio comunitario?

Una de las formas en que el Modo Estatal ha penetrado en las comunidades lejanas ha sido a través del sistema educativo obligatorio que, durante la formación del

---

3 Sistema de intercambio en el que los objetos no se comercializan sino que se entregan como un acuerdo no explícito para una recompensa inmediata o futura.

Estado-Nación mexicano, implementó estrictas políticas de castellanización forzada e integración en los pueblos a través de la violencia física y psicológica.

El arte que ha florecido en la capital oaxaqueña ha pasado por distintas fases históricas para la maduración de un campo artístico consolidado. Con el auge de una llamada “Escuela Oaxaqueña de Pintura”,<sup>4</sup> principalmente durante la década de los ochenta del siglo xx, el oficio de “artista” comenzó a adquirir importancia en el Modo de intercambio Estatal, es decir, pasó de la categoría de “artesano”, usada peyorativamente, a la de artista, puesto que ahora se recibe una formación educativa en talleres o escuelas; opera con mecanismos de autoría individual y no de manera colectiva; tiende a no realizar obras con fines utilitarios, usa técnicas particulares, etc.; toda una serie de requerimientos necesarios para poder entrar en el circuito del arte. Muchos pobladores provenientes de comunidades lejanas vieron en esta labor una opción viable y más redituable monetariamente que otras labores en la ciudad o en el campo.

Finalmente, el modo de intercambio C que propone Karatani —y que en adelante llamaré Estado-Nación-Capital, llamado también “economía de mercado”— es netamente capitalista. La forma que impera es la de intercambio mercantil y se extiende de manera generalizada por las ciudades del mundo, se basa en un libre contrato de movimiento del capital que involucra el intercambio de cosas entre personas por medio del dinero; el atractivo de esta forma “dinero” es que da el derecho a “consumir en cualquier lugar y en cualquier momento”, de aquí el que exista una pulsión hacia su acumulación (Karatani, 2020, p. 227).

Un componente básico que menciona Karatani para el Estado-Nación-Capital es la idea de nación, la cual tiende a evocar el Modo Comunitario a través de la imaginación, pues requiere de un sentido de solidaridad entre los sujetos; “la nación blindada al Estado capital del colapso” (Karatani, 2014, p. 220). El Estado-Nación se apropia así de la idea de empatía y ayuda mutua, proveniente de las comunidades agrarias. Sin embargo, cuando la libertad del mercado económico, que el mismo Estado respalda con sus leyes, excede sus límites, los conflictos sociales, económicos y políticos se agudizan y la idea de una nación unida es la que sale a flote para cerrar las fracturas y sostener a la economía de mercado. Cuando las economías individuales entran en crisis exigen la protección del Estado, como recuerda el ejemplo

---

4 Término adjudicado al escritor Andrés Henestrosa en 1978.

del Fondo Bancario de Protección al Ahorro (Fobaproa), a finales del siglo pasado,<sup>5</sup> es decir, el capital hizo su entrada triunfante en la fase actual llamada neoliberalismo y usó su alianza jurídica con el Estado apelando a una identidad nacionalista. ¿De qué forma se presentó esto en la espacialidad oaxaqueña?, ¿influye en el campo artístico?

Han sido varias las formas de penetración del Estado-Nación-Capital o Capitalismo en lo que es hoy el territorio de Oaxaca. La dinámica de las plazas-mercado ha tenido mutaciones con la interacción de productos provenientes del exterior, de igual forma, paulatinamente algunos de sus habitantes emigraron a las ciudades. Los cambios fueron drásticos y abruptos a partir de la migración de algunos de sus pobladores con el Programa Bracero<sup>6</sup> hacia Estados Unidos y con las acrecentadas olas de migración en las últimas décadas para trabajar en los campos agrícolas del norte de México, hacia la industria restaurantera en California y la de las autopartes en Saltillo, por ejemplo, dando paso a una dolarización en los mercados regionales de origen.

Aunque existen estas poblaciones migrantes, en muchos de los casos se dio un reforzamiento de identidad; la idea de una comunidad ha migrado y cruza por diferentes coordenadas espaciales, varios de sus pobladores se reúnen como grupos políticos para tomar decisiones sobre su comunidad aunque vivan en ciudades lejanas, continúan con un sistema de reciprocidad al enviar remesas para fiestas o servicios en su lugar natal, otros han regresado para fundar organizaciones o brindamos servicios a través de lo aprendido en el sistema escolarizado. Si la idea de un Estado-Nación se levanta sobre lazos comunitarios rotos, no ha permeado lo suficiente en muchas poblaciones de Oaxaca que han mantenido sus lazos fuertes, con voces entre sus habitantes que resignifican la idea de nación, con un posicionamiento político que busca visibilización, autonomía y el resguardo de los recursos naturales (Aguilar Gil, 2018).

---

5 Fondo de contingencia creado en 1990 por el Estado mexicano, en conjunto la totalidad del aparato burocrático, es decir con todos los partidos políticos, para sacar de las crisis financieras a instituciones bancarias a través del endeudamiento público.

6 Programa bilateral basado en una serie de leyes y acuerdos diplomáticos, promovido por la demanda de mercancía fuerza de trabajo (mano de obra) en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, para la contratación de trabajadores mexicanos.

TABLA 2

Etapas históricas mundiales del Capitalismo							
	1750-1810	1810-1870	1870-1930	1930-1990	1990-	2000s-	2018-
Capitalismo global	Mercantilismo	Liberalismo	Imperialismo	Capitalismo Tardío	Neoliberalismo		
Estado hegemónico		Gran Bretaña		Estados Unidos			
Política económica	Imperialista	Liberalismo	Imperialista	Liberalismo	Imperialista		
Capital	Capital mercantil	Capital industrial	Capital financiero	Capital monopolista de Estado	Capital Multinacional		
Mercancía mundial	Textiles	Industria de la luz	Industria pesada	Bienes de consumo	Información		
Estado	Monarquía absoluta	Estado-Nación	Imperialismo	Estado de bienestar	Regionalismo		
Contexto político y económico en el actual territorio de México (selección)	Corona Española	Independencia de México. Monarquía Constitucional	República. Reforma Liberal. Revolución	-Estado Nación mexicano -Programa Bracero -Inicios del sindicalismo	Estado Nación mexicano -Entrada en vigor del TLCAN -Fobaproa -Incursión de grupos guerrilleros -Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas de Oaxaca	Estado Nación mexicano -Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) -Industria automovilística con capital asiático en México	Estado Nación mexicano -Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec -Proliferación de proyectos mineros en Oaxaca
Relación con parte de la producción artística y cultural en los actuales territorios de Oaxaca y/o México	-Producción de grana cochinilla para exportación (falta complementar) -Viajeros y exploradores recorren y describen sitios arqueológicos, por ejemplo: Mitla		-Inicios de la arqueología monumental ligada al turismo, imaginación museográfica, "ideología del mestizaje", -Exploración de la Tumba 7 de Monte Albán -Creación del "homenaje racial" titulado Guelaguetza -Creación de tiendas de artesanías en la capital oaxaqueña, creación de joyería con iconografía prehispánica -Inicios en la exportación de tapetes de Teotitlán, barro de San Bartolo Coyotepec hacia EU	-Auge de clientes provenientes de Monterrey -Proliferación de galerías -Fundación de instituciones culturales -Arqueología monumental ligada al turismo, imaginación museográfica, producción de artesanías y arte para exportación	-Inicio de ferias de arte -Nuevos activos semióticos: "arte revolucionario" -Proliferación de talleres de gráfica en la capital oaxaqueña -Fundación de instituciones culturales privadas	-Proliferación de Ferias de arte, festivales culturales -Nuevos activos semióticos (plusvalor relativo), como ejemplo las categorías: "arte actual de los pueblos originarios" o "arte indígena contemporáneo", neoancestralismo, etc. -Auge de la mercancía "alebrije" -Mezcal de autor, diseño de autor, cocina de autor, emprendimiento -Gentrificación, proliferación de galerías, cafés, mezcalerías, restaurantes, Airbnb -Nómadas digitales y Coworking -NFT's -Artistas en redes sociales	

Etapas históricas mundiales del capitalismo basadas en la propuesta de Kojin Karatani (2014). Las últimas dos filas dan contexto cultural y político de Oaxaca; he ampliado en tres secciones la columna del neoliberalismo. Fuente: elaboración propia.

## Las espacialidades y los intermundos

Para explicar el entramado de sistemas de intercambio, de espacialidades, de la diferencia étnica y de la producción artística, me remitiré a evocaciones históricas con cruces de temporalidades e intersecciones de nudos teóricos, sin dejar de remitirme a las distintas fases del capitalismo planteadas por Karatani (2014), tales como: mercantilismo, capitalismo tardío y neoliberalismo (Tabla 2).

Comencemos con la capital oaxaqueña y su centro histórico. Si bien, previo a la llegada de los españoles, existían sociedades estratificadas, pagos tributarios y centros políticos-económicos-religiosos importantes, éstos no funcionaban bajo una lógica mercantil que los enlazara de forma directa con el continente europeo. La invasión española y la fundación de la Villa de Antequera fueron aspectos esenciales para el cambio de las dinámicas de intercambio con énfasis en la diferencia étnica. El aspecto esencial para la fundación de esta Villa, nombrada como ciudad en 1532, fue netamente comercial con la producción de grana cochinilla (Martínez Vásquez,

2022), tinte que fue usado para la industria mercantil en Europa y que tenía por aquel tiempo como su principal mercancía la producción textil.

Desde sus orígenes, el régimen español marcó una categorización para mantener la supremacía de los colonizadores a través de privilegios legales y de “limpieza étnica”, pues sólo ellos podían ejercer cargos de autoridad. El Modo Estatal se hacía presente con la creación e imposición de leyes y brindando una aparente paz al controlar el uso de armas<sup>7</sup> (monopolio de la violencia) y aprovechar las divisiones entre comunidades enemigas: “los gobernantes españoles no intentaron suprimir las diferencias entre los grupos étnicos sino que las utilizaron para cimentar su poder” (Navarrete, 2004, p. 59).

Los habitantes locales estaban también obligados a brindar servicios a los europeos y la mercancía fuerza de trabajo era utilizada sin retribución alguna; el contraste económico fue evidente, los recursos naturales en el territorio de los habitantes locales también comenzaron a ser extraídos bajo un sistema de saqueo y despojo, dando pie hasta la actualidad a una enfática diferenciación entre los habitantes provenientes de comunidades y los descendientes de europeos, dueños de una parte del suelo en el llamado Centro Histórico de Oaxaca.

Los criollos heredaron el uso de estas divisiones, marcando fragmentaciones por castas y después creando las bases para una “identidad nacional”. Élités de los llamados mestizos se incorporaron a esta visión de una supuesta “superioridad cultural”, pero ¿en qué estaba fundamentada? Bolívar Echeverría (2010) argumenta que la idea de la blanquitud, formada durante la Modernidad y que descansa en un parasitismo, es una “maquinaria perfecta de la reproducción de riqueza social”; debido a necesidades de coyuntura histórica, posee ciertos rasgos de la blancura del hombre blanco, pero no es un principio de identidad de orden racial (p. 11), sino de orden ético, es decir, un cierto comportamiento interiorizado como un rasgo constitutivo identitario y “civilizatorio como condición de la humanidad moderna” (p. 58) que requiere del blanqueamiento de sus miembros para su inclusión.

---

7 El 15 de marzo de 1524 se creó la ordenanza más antigua para algún oficio en América, era dirigida a los herreros, e implicaba el que no fabricaran armas y se dedicarían a la cerrajería y a la elaboración de herramientas. De igual forma, el oficio de herrero y la explotación minera, estuvo por muchos años reservado a criollos y españoles.

Un ejemplo podrían ser los intelectuales del México decimonónico, algunos de ellos criollos ilustrados con actitudes de superioridad, quienes a través del fundamento del discurso científico se apropiaron del pasado de los habitantes locales, creando verdades originarias a partir de discursos fundadores de los cuales ellos eran portavoces. La voz de los pobladores locales que habían habitado por cientos de años esos territorios no era la escrita en los libros de ciencia, por ejemplo en las exploraciones arqueológicas en Mitla.

Para el contexto del actual Estado mexicano, la “ideología del mestizaje” fue otro rasgo fundamental, pues se pretendía como identidad única que integrara a diversos grupos étnicos bajo la lógica de la modernidad capitalista y no de comunidades agrarias con un Modo de intercambio Comunitario basado en la reciprocidad. El mestizaje pasó así a convertirse en la “ideología oficial del Estado mexicano” (Navarrete, 2004, p. 83).

El Estado Nación también se apropió y sobrecodificó los imaginarios y símbolos de estas poblaciones, construyendo la idea de un pasado mítico y glorioso, a la vez que se señalaba la persistencia del “problema indígena” con pobladores resistentes a emplear el español como lengua primordial y otras prácticas más de la Modernidad. ¿Cuáles fueron las características dominantes en la formación de los Estados-Nación?

En *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson (2000) nos dice que la idea de nación está fundamentada en una “legitimidad emocional profunda”, los criollos manifestaron estas ideas en épocas tempranas. Uno de los rasgos peculiares para la formación de los Estados-Nación fue la alfabetización y el surgimiento de los intelectuales, destacando la característica clave de la lengua para “forjar efectos de solidaridades particulares” (p. 205). Anderson nos dice que la “lengua impresa es lo que inventa al nacionalismo”, pues es a través de la literatura, la música y la plástica que se fomenta el apego a la idea del Estado-Nación. El lenguaje escrito comenzó a formar parte del aparato burocrático; no saber leer, escribir y hablar español marcó una barrera, el poder de la ley se comenzó a basar en este conocimiento.

¿Qué otras condiciones posibilitaron la plusvalorización de la diferencia étnica en Oaxaca? Fue con crisis suscitadas por la fuerza natural, en este caso una serie de sismos en Oaxaca a principios del siglo xx, que se comienza con el fomento del mercado turístico, bastante incipiente en ese tiempo, en el centro de la capital oaxaqueña. La espacialidad comienza a ser adaptada con negocios y centros de reunión a partir de dos eventos primordiales durante el aniversario de la fundación de la ciudad en 1932: 1) la invención del “Homenaje racial”, luego renombrado como Guelaguetza (Lunes del Cerro), y 2) el descubrimiento de la Tumba 7 de Monte Albán.

Lizama Quijano (2006) señala que para las primeras décadas del siglo xx, los “Lunes del Cerro” eran una festividad durante la cual la gente acudía al cerro del Fortín para pasar el día y tomar el almuerzo, finalizando con una caminata por las tardes en las faldas; todas las clases sociales convivían con referencia clara a su nivel económico (p. 218), se presentaban ocasionalmente actividades de carácter regional, como concursos de trajes regionales u otros elementos tomados por los ciudadanos de las comunidades lejanas, otorgando con el tiempo mayor énfasis al espectáculo e incrementando el interés en los turistas. Los cambios en 1951, con la creación de un Comité Pro Fiestas Tradicionales de Oaxaca, llevaron a su consolidación a la manera actual. Lizama Quijano (2006) destaca un “espíritu utilitarista” hacia “los indígenas”, desarrollado no en un “ambiente de hermandad, sino en un contexto de alta diferenciación social, con la única salvedad de que en este tiempo de fiesta, su estancia en la ciudad, es decir, la siempre olvidada y estigmatizada presencia indígena, estaría aceptada y legitimada” (p. 231).

La creación de la Guelaguetza estableció un mapa folclórico de los diferentes grupos habitantes en la entidad, subrayando la diferencia con el “mestizo” o el criollo “civilizado”, es decir, exotizando a los pobladores locales. Este “reconocimiento” ostentoso parece velar la idea de que es un esfuerzo por distinguirse de los grupos considerados como inferiores (otra vez la diferencia) con la de idea de blanquitud y del civilizado frente al “autóctono”, “antiguo”, “mágico” y “tradicional”, diferenciación que con el paso de los años pasó a ser rentable mercantilmente. Federico Navarrete (2023) nos habla de operaciones de una inclusión, excluyente “para la apropiación de las llamadas culturas indígenas”, que comprende “definiciones estáticas y formalistas de las tradiciones [...] monopolizadas por las instituciones que las privatizan de facto” (p. 97).

Para esta temporalidad es también importante destacar el papel como agentes de antropólogos e intelectuales cercanos a los gobiernos mexicanos, fundadores de una política indigenista que respalda la ideología del mestizaje, en obras como *La raza cósmica* y con lemas tales como “Por mi raza hablará el espíritu”, del oaxaqueño José Vasconcelos, primer secretario de Educación Pública y rector de la Universidad Nacional. Esta ideología también fue usada en las exposiciones de arte, en los guiones museográficos y en proyectos arqueológicos que eran mostrados hacia el interior y exterior por el gobierno mexicano.

Uno de los primeros proyectos arqueológicos fue desarrollado por Manuel Gamio entre 1917 y 1921, el “Proyecto del Valle de Teotihuacán” con reconstrucciones monumentales que destacaban la grandeza del “pasado indígena”, fomentando in-

clusive una clasificación gradual de las artes, diferenciando las “obras artísticas prehispánicas” dentro de una línea de continuidad evolutiva que sigue usándose a la fecha (Debroise, 2008, p. 25). El otro gran suceso que marcó la espacialidad del Centro Histórico de Oaxaca, en 1932, fue el descubrimiento de la Tumba 7 de Monte Albán, una ofrenda que incluía numerosos objetos de joyería en oro; la noticia circuló por medios internacionales, como *National Geographic Magazine*, y dichas joyas fueron exhibidas de forma itinerante por ciudades estadounidenses. Así se comienzan a crear las primeras mercancías basadas en la iconografía zapoteca, que coinciden con el apogeo del diseño industrial en México y su inspiración en modelos precolombinos. La polémica del resguardo de dichas joyas terminó con la creación de un Museo Regional, actualmente el Museo de las Culturas de Oaxaca (Sánchez Santiago, 2012, p. 41).

La arqueología monumental comenzó a relacionarse con mayor frecuencia al turismo, legitimando al Estado como único guardián del pasado. Karatani (2014) lo nombra como el patrimonialismo patriarcal que “se legitima a sí mismo como guardián del bienestar de los sujetos [...] pero en relación autoritaria paternalista” (p. 76). De igual forma, la mayor inversión publicitaria hacia el público extranjero había sido hecha por el Estado o, mejor dicho, el Estado-Nación-Capital; el capital financiero acumulado por el llamado Fordismo o Capitalismo Tardío se hacía presente con los clientes estadounidenses que comenzaron a ser atraídos por la “producción artesanal” en Oaxaca.

Según cita Juan Rafael Coronel Rivera (2017), Donald Cordry, Víctor Fosado y Ernesto Cervantes son algunos de los agentes que funcionaron como puente en el intermundo entre estas espacialidades. El antropólogo y artista estadounidense Donald Cordry fue el creador de la Primera Feria Indígena; el artista y promotor cultural Víctor Fosado comenzó con la venta de “trajes tradicionales” e introdujo la joyería de autor. El coleccionista y comerciante Ernesto Cervantes, amigo de José Vasconcelos, Diego Rivera y Frida Kahlo, comenzó a vender tapetes de Teotitlán del Valle y barro negro de Coyotepec, que fueron de las primeras “artesanías zapotecas” con ventas mayores a turistas. La esposa de Cervantes, Josephine Brown, que había estudiado arte, creó una línea de ropa tejida en Oaxaca, teniendo un gran éxito comercial con exportaciones semanales en grandes volúmenes hacia Nueva York que marcarían el estilo de vestir de Frida Kahlo, al igual que el de Nelson Rockefeller, cuya familia creó un fondo para las artes mexicanas (p. 475).

Parece que desde este momento, la referencia semiótica que ligaba a una mercancía con una cultura ancestral comenzó a funcionar como un elemento de plusva-

lorización para la misma. El Estado-Nación se apropia de imaginarios étnicos para promocionar una identidad nacional imaginada que sirve como publicidad para el desarrollo de una industria turística basada en la exotización.

Dicho de otra manera, en la creación de intermundos no basta con crear países llamados tercermundistas sino también, dentro de los territorios establecidos por el Estado-Nación, existe de igual forma una jerarquización social y económica. Oaxaca sirve como centro proveedor de mercancía fuerza de trabajo barata, con la migración permanente de pobladores provenientes de comunidades, actuando bajo una normativa que privilegia el uso del español y la formación escolar impartida por el Estado; la única opción para estos pobladores es vender su mano de obra. En esta espacialidad, el reservorio no es sólo humano para trabajo en el campo, también es reservorio de recursos naturales, por su misma orografía con terrenos abruptos y de difícil tránsito entre montañas, con fuertes vías de expansión hacia la explotación minera,<sup>8</sup> megaproyectos de generación de energía eólica y la intensificación de la ruta mercantil con el Corredor Interoceánico. El tercer reservorio —hacia donde va encaminado mi trabajo— es semiótico, pues Oaxaca ha sido llamado “reservorio cultural de México”.

¿De qué forma podemos ir notando rasgos del modo de intercambio del Estado-Nación-Capital para fechas más cercanas en la mercantilización del arte en Oaxaca?, ¿por qué el énfasis en la mercancía arte para un estudio de caso en esta espacialidad? Si bien en estados del norte de México ha existido el desarrollo de una industria manufacturera, en algunos estados del sur de México, como Oaxaca y Chiapas, se ha desarrollado una industria cultural y de servicios turísticos que incluyen no sólo a restaurantes y hoteles, sino también la venta de arte y artesanías. Respecto al reforzamiento para el crecimiento y la continuidad de este intermundo entre la producción en Oaxaca y el exterior, cabe mencionar que el Estado diseñó la división geopolítica en ocho regiones étnicas. Sin embargo, podríamos decir que le faltó nombrar a una novena región localizada en el hemisferio turístico de la capital, poblado generalmente por los dueños del capital e inversionistas externos; una región muy distinta a las otras en la que se concentra parte del capital generado en la industria cultural y de servicios turísticos. En la intersección de este hemisferio

---

8 Es importa destacar que en los últimos indicadores de la actividad económica estatal creados por el INEGI (tercer trimestre de 2022), Oaxaca ha pasado del ocupar la posición 28ª a la 5ª a nivel nacional en las actividades secundarias que corresponden a los sectores dedicados a la industria de la minería, manufacturas, construcción y electricidad.

turístico con las otras regiones habitan los pobladores locales, el intermundo, es decir, una espacialidad que funciona a la manera de un dispositivo que enlaza a un sistema con otro, una interfaz eficaz que conecta a diversos grupos a manera de una frontera, permitiendo el intercambio en distintos niveles: comunicativo, de mercancías, flujos de información, etc.

Acrecentar y subrayar la diferencia étnica, como categoría para uso político, nos habla de un arraigo profundo hacia estas divisiones. Las recreaciones de la cultura y la mercantilización se dan a partir de la demarcación de estas fronteras, pues la ganancia está en el reforzamiento de esta diferencia. Esto hace que Oaxaca sea un suelo fértil en la producción de mercancías especializadas, creando un nicho de mercado para satisfacer los deseos y las necesidades específicas de los clientes, principalmente norteamericanos, que están dispuestos a pagar cantidades extras entre más “auténtico” y “ancestral” sea el producto, mientras los proveedores están dispuestos a cubrir estas expectativas, lo cual a su vez, como en toda industria, hace que se generen productos homogéneos, que en este caso es notorio en la estandarización y estabilización de estilos.

## Plataformas de plusvalorización

Una primera etapa del auge de la mercancías artesanales producidas en lo que hoy es Oaxaca —y conectadas por un intermundo en venta hacia espacialidades tales como Estados Unidos— coincidió con el Capitalismo Tardío (1930-1990), en donde el estado hegemónico era Estados Unidos, con un auge de bienes de consumo, como los electrodomésticos y los automóviles producidos industrialmente; por su diferencia, los objetos manufacturados artesanalmente adquirirían un plusvalor. La etapa entrante del capitalismo, el neoliberalismo (1990-), posee otras características, ligadas a la información como mercancía y a mercados económicos divididos por regiones ante la ausencia de un sucesor claro (Karatani, 2014, p. 275).

Tanto el Modo Comunitario como el Estatal entraron a convivir de forma más directa con el Modo Capitalista en su fase neoliberal, con la creación de centros comerciales y la instalación del capital multinacional. De igual forma, aumentó la migración de personas de comunidades hacia Estados Unidos o el norte de México, con saltos abruptos que en ocasiones implican dejar la subordinación a la comunidad y preferir vender su fuerza trabajo. Pero el valor de esta fuerza de trabajo no está dado de forma natural en las sociedades, está determinado por un

sistema total de relaciones que hace que varíe de una región a otra; el capital se obtiene del intermundo en este tránsito. El capital industrial sabe que hay una reserva de mano de obra, que el Estado se encarga de mantener y educar, y que en momentos de escasez o crisis pedirá refuerzos de trabajadores migrantes del extranjero. ¿Cómo influyó la llegada del neoliberalismo en el contexto cultural y de producción artística en Oaxaca? ¿Acaso había evocaciones del Modo de intercambio Comunitario?

Rufino Tamayo provenía de una familia de clase media y vivió un momento en el que la “ideología del mestizaje” comenzaba a ser asimilada, según la historiadora Ingrid Suckaer (2000). Reformuló su personalidad entre 1920 y 1980, como “indio” primero y “mestizo” más tarde. En 1973 se define como: “un mestizo orgulloso de su sangre indígena” pero luego, para fechas cercanas a la creación del Museo Tamayo (1981), prefiere ser catalogado como un artista con lenguaje internacional, en un museo que contextualiza la lectura de su obra con colecciones de artistas contemporáneos fuera de México.

Con la creación del Museo Tamayo en la ciudad de México, Tamayo también nos mostró la clara relación del arte con el Estado-Nación-Capital, ya que fue un puente de negociación entre el Estado y los magnates de la industria de Monterrey; Grupo Televisa se encontraba en apogeo y también pasó a formar parte de las negociaciones con el gobierno mexicano. Pero Tamayo no se conformó con la creación de este museo, quiso también dejar parte de su legado en su estado natal a través de la redistribución; esta forma de intercambio parecía una nostalgia del modo de reciprocidad comunitario, pero tomando el papel correspondiente al Estado en la redistribución de recursos. Funda el Museo Rufino Tamayo (Museo de Arte Prehispánico de México) y la Casa Hogar los Tamayo. Cabe resaltar también el hecho de que estas dos instituciones siguen en pie.

Esta práctica de redistribución de los recursos ganados por la venta del objeto artístico en obras a beneficio de la sociedad oaxaqueña fue la línea que continuó y acrecentó Francisco Toledo con la fundación de diversos museos e institutos. La historiadora del arte Selma Holo (2008) introduce las categorías de cargos y cacicazgo<sup>9</sup> en la labor de artistas oaxaqueños. Parecía que el Modo de intercambio Comunitario convivió en cruce con el Modo del Estado-Nación-Capital, cuando artistas como

---

9 Cacique es aquella persona que, valiéndose de su influencia o riqueza, interviene arbitraria o abusivamente en la política y administración de una comunidad.

Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Rodolfo Morales y otros varios de generaciones posteriores brindaron un equivalente de servicio comunitario o cargo, mientras los recursos ganados con la venta de obra artística provenían de criterios económicos dispares, que en poco benefician a las comunidades.

Holo ubica a Toledo como un equivalente del cacique, por el poder ejercido como jefe local y la existencia del culto a la celebridad de la persona; se suma una especie de “éxito” individualista en aras de la comunidad al reconocimiento de su autoridad absoluta. Mientras el cacique interviene de forma abusiva, existe otra figura más cercana, la del mayordomo: persona que por su solvencia económica aporta a la comunidad recursos, principalmente para las fiestas patronales y eventos, lo cual le da mayor peso político en la asamblea comunitaria. En un estado donde la precariedad financiera es evidente, existen sistemas alternativos de retribución económica por pobladores con mayor capital monetario, tal y como sucede con los migrantes que envían remesas para las fiestas y servicios en sus comunidades. De igual forma, Abraham Nahón (2017) menciona que la reciprocidad, la mayordomía y el tequio no son sólo practicadas por comunidades, sino también por artistas que fundan espacios culturales en beneficio de la comunidad o emplean la donación, que a la par otorga “prestigio social y presencia cultural y política” (p. 150).

El crítico de arte Robert Valerio (2003) también habla sobre la conciencia de artistas oaxaqueños respecto al valor de su arte en mercados como Monterrey y Estados Unidos: “La desolación económica alienta a Oaxaca a convertir su propia cultura, su propia identidad, en medio de subsistencia” (p. 313). Rodolfo Morales, con una retribución más cercana a la de un servicio comunitario, hace las siguientes afirmaciones en entrevista con la periodista Angélica Abelleira (2001):

Muchos se han hecho pintores muy rápido, su interés es ganar mucho dinero... en Oaxaca pasa lo mismo que en Haití. Allá y aquí todos son pintores porque es la manera más fácil de ganar dinero... He aprendido a saber para qué sirve ganar dinero. Arreglo iglesias y casas mientras yo vivo como un pensionado. Lo que me sirve a mí es la disciplina. Esa me la dio la pobreza, desde niño. Me levanto a las seis de la mañana, empiezo a pintar y termino a las diez de la noche (p. 135, 137).

Tampoco debemos olvidar que la imaginación museística es de carácter profundamente político, que más que reflejar la realidad plantea narrativas oficiales que en muchos casos son tomadas como discursos fundadores, pues por lo general es el Estado-Nación quien tiene control sobre éstas. Ante esto hay que destacar las nego-

ciaciones del Modo Comunitario para la construcción de sus propias narrativas, a través de museos comunitarios, en un diálogo con el Modo Estatal y la exigencia de la redistribución de recursos para museos locales, al igual que para el resguardo de piezas fuera de la lógica del “patrimonialismo patriarcal”.

Otros agentes importantes en la fundación de instituciones y museos han sido los grupos empresariales, a través de fundaciones. Más que mirarlas como organizaciones altruistas o filantrópicas, funcionan por lo general bajo un esquema de condonación de impuestos, su práctica no es un regalo o donación, mucho menos una redistribución de recursos; al condonar los impuestos que otros pobladores sí pagan, funcionan como un esquema burocrático que se da a la par del desarrollo capitalista. “Las empresas privadas por sí mismas ya son burocráticas [...], son un instrumento de acumulación del capital [...], es un error pensar a la burocracia como sólo fundada en el sector público” (Karatani, 2014, p. 181).

No hay que pasar por alto otro tipo de hechos reconfigurativos para la espacialidad oaxaqueña a la llegada del neoliberalismo. Después de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y las incursiones del Ejército Popular Revolucionario en Oaxaca (EPR), el gobierno estatal encabezado por Diódoro Carrasco se apresuró en la promoción de políticas públicas que pudieran contener los álgidos ánimos provocados por los grupos guerrilleros. En marzo de 1994 propone el Nuevo Acuerdo para los Pueblos Indígenas que derivó, en 1998, en la Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas de Oaxaca (Bailón Corres, 2010), hablando así de un reconocimiento legal de los “usos y costumbres” o sistemas normativos en las comunidades. El desgaste de las negociaciones desiguales entre los modos comunitarios con el modo del Estado-Nación-Capital era evidente con la visibilización de los grupos armados, por tanto, el Estado-Nación-Capital buscó la forma de contenerlo, mitigando el levantamiento de más movimientos armados, o en simpatía con estos, a través de un supuesto reconocimiento.

La política del neoliberalismo también se hizo presente con los clientes regiomontanos que comenzaron a propiciar el crecimiento de las primeras galerías en Oaxaca, acrecentando la narrativa sobre la “magia” y el “misticismo”. Respecto a esto, el crítico de arte Fernando Gálvez comentó en su momento a Angélica Abeleyra (2001):

El fenómeno está ligado al comercio. No es el boom del que tanto se habla. Esa explosión fue en el sexenio salinista, un fenómeno ligado a Monterrey porque de

ahí vienen los coleccionistas y compradores [...]. Oaxaca resultó idónea porque el nuevo coleccionista, el nuevo rico postsalinista también es alguien que no conoce de arte, mientras las expresiones fáciles de Oaxaca empezaron a ser consumidas” (p. 214, 216)

El coleccionismo de arte está ligado a determinadas clases sociales, pues es un objeto que puede brindar cierto prestigio o estatus, y su precio puede ser enormemente acrecentado en comparación con otro tipo de mercancías; muchas veces ni siquiera importan sus cualidades intrínsecas o estéticas, sino su precio o procedencia. En un mercado ávido de autenticidad, pues se desarrolla en una espacialidad ligada a la industria pesada, plusvalorizar la diferencia étnica resulta muy atractivo. No en balde el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey tiene una colección considerable con piezas de artistas oaxaqueños; tampoco que la exposición “Hechizo de Oaxaca” sea un referente de la narrativa mítica en torno a Oaxaca construida desde el exterior.

Al revisar la gran cantidad de producción artística en la ciudad oaxaqueña, no podemos dejar de lado la base económica que incluso moldea y estandariza estilos tanto en la producción de arte como de artesanías. Robert Valerio (2003) hace una analogía sobre la producción de las artes plásticas en Oaxaca como una “maquiladora de utopías”, en donde el arte es un producto de exportación, al igual que el café, con ventas hacia lugares como Monterrey, Estados Unidos o Europa. Es decir, los clientes específicos para el mercado del arte oaxaqueño no vienen a comprar cuadros que encontrarían en la Ciudad de México. Sus piezas y los artistas mismos deben ser identificados como oaxaqueños, principalmente con técnicas que refieran a la historia natural fosilizada, con uso de pigmentos a base de tierras, imaginarios de leyendas que refieren a nahuales o misticismo, iconografía prehispánica; mercancías que son fetichizadas no sólo al momento del intercambio, sino ya pensadas como tales desde su producción con vista al cambio, donde el uso de la categoría étnica funciona como dispositivo para su plusvalorización.

La estandarización de estilos es más notoria en la producción de gráfica y de pintura, pues existe un uso repetitivo de recursos plásticos. Por ejemplo, en algún momento un artista visitante señaló en un periódico local que en Oaxaca “existen talleres de gráfica como si fueran Oxxos”; una producción seriada de maquila con gran maestría técnica pero con recursos temáticos y soluciones plásticas calcadas, funcionando de acuerdo a las expectativas comerciales. Parece que el capital no sólo influye en la formación de la espacialidad turística sino que también determina es-

tilos (lo cual no demerita el esfuerzo colectivo para el sostenimiento de estos talleres y las excepciones).

Lo mismo ocurre en la producción textil. Los turistas acuden bajo una premisa de estilos fosilizados en los que la producción está enfocada totalmente en cumplir la satisfacción de las necesidades del mercado, estandarizando y disminuyendo los procesos creativos. Incluso las prendas textiles están dejando de ser para autoconsumo de las poblaciones originarias, convirtiéndose en una mercancía netamente pensada para su venta; se engrosa su valor de cambio y se esfuma su valor de uso, lo que ha incrementado el precio en varios de los huipiles que, posiblemente, terminen siendo sólo comprados y usados por turistas. O en dado caso el valor de uso está siendo producido para otros y no para los pobladores locales.

Si de por sí el carácter mismo de la mercancía es misterioso, la fetichización lo vuelve aún más espectral. La producción estandarizada de gran parte del arte producido en Oaxaca refiere al mito, la fantasía, el misticismo, asumiendo a los artistas oaxaqueños como grandes guardianes de este reservorio semiótico, con identidades congeladas, mostrándolas como atemporales y no cambiantes; “poco importa si los oaxaqueños creen o no en nahuales; importa que crean en ellos los compradores norteamericanos” (Valerio, 2003, p. 291).

La forma fantasmagórica que cobra este tipo de mercancía nos remite a relaciones de objetos materiales con formas sociales concretas, establecidas en las interrelaciones sociales de los grupos humanos; apelar a autenticidades y esencias nos habla de la pervivencia de huellas colonizantes, del señalamiento de la diferencia ante identidades portadoras de un blanqueamiento e “ideología del mestizaje” que contrastan las formas del “civilizado” como el único moderno. La problematización al someterse a un paradigma folclorizante radica en que pareciera recrear los deseos, los sueños y los discursos utópicos de raíz eurocentrista: el civilizado que necesita al autóctono para poder ser él mismo, la recreación continua de las fronteras entre mundos.

Algunos de los nuevos estilos en artesanías que funcionan como objetos de lujo se dan en talleres que pasaron de ser de producción familiar a ser “pequeños talleres capitalistas” (Turok, 1988), creando narrativas “neozapotecas” para turistas aparentando ser “ancestrales”, pero su lógica no es la de la reciprocidad o ayuda mutua del Modo de intercambio Comunitario, ni siquiera a manera de asociación cooperativa, su lógica es más parecida a la de una corporación multinacional cuando habla de la creación de nuevos empleos (reservorio de mercancía fuerza de trabajo) bajo un modo de intercambio del Estado-Nación-Capital.

## Socavamientos. El plusvalor relativo

En estas interrelaciones sociales y de sostenimiento de sistemas mercantiles también existen crisis locales. Para el caso de la capital oaxaqueña es importante mencionar que en el año 2006 se suscitó un importante movimiento político y social, con batallas entre fuerzas policiacas y pobladores locales, barricadas en el centro y periferia de la ciudad, decenas de asesinatos, detenciones, etc. La tensión de hartazgo social entre sus pobladores fue evidente, teniendo como foco inicial el desbordamiento del monopolio de la violencia del Modo Estatal; los pobladores se aglutinaron en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) que anhela e invoca el Modo Comunitario, pero bajo condiciones muy distintas a las de las poblaciones lejanas.

La dinámica de la ciudad cambió drásticamente durante seis meses. Varios negocios enfocados al turismo quebraron, pues los disturbios provocaron la prohibición por el gobierno estadounidense de visitar la capital oaxaqueña; por ende, se registró una recesión en la venta de arte folclórico y de artesanías. En ese lapso temporal, muchos de los artesanos regresaron a trabajar al campo o buscaron otras formas de subsistencia. De igual forma, existió un lapso posterior en el que se acrecentó la venta de gráfica con referencia al mismo movimiento social de 2006, cosificándose el levantamiento de los pobladores en la venta de un “arte revolucionario” para un “turismo extremo”. La mercancía clave de la industria turística había sido afectada, dando paso a una breve reorganización de la sociedad, pero el capital encontró la forma de reactivarse utilizando la innovación en alianza con los intereses del Estado-Nación, suscitando una remasterización de la producción artística con referencias étnicas.

En este camino incesante de buscar y recrear la diferencia, el capital industrial continúa con la producción de nuevos sistemas de valor, en los que no sólo se resalta como plusvalor el imaginario creado de lo oaxaqueño. La innovación ahora va de la mano con la relevancia de los imaginarios de los diferentes pueblos que habitan en el estado, dando un particular énfasis a los códigos de lo zapoteca, lo mixteca, lo mixe, lo triqui, etc.; nuevos códigos con nuevos agentes, nuevas tecnologías, etc., donde las identidades son usadas como categorías étnicas que generan plusvalor relativo en las mercancías.<sup>10</sup>

---

10 Así como en el plusvalor absoluto la ganancia se da por el aumento de las horas de trabajo, la ganancia del plusvalor relativo se da por la innovación tecnológica; ante el agotamiento de discursos en el mercado del arte, las categorías étnicas funcionan como innovaciones y nuevos activos.

El gran despliegue espacial con nuevos andamiajes ha dado paso a una transformación acelerada del Centro Histórico de la capital oaxaqueña en el último lustro,<sup>11</sup> lo que muestra la conjunción de capital privado y estatal (Estado-Nación-Capital) en la creación de espacialidades densas que marcan jerarquías de poder adquisitivo, entre museos, galerías, nuevos hoteles, hasta nuevos centros culturales y mercados gastronómicos. Al igual que el uso de categorías tales como “mezcal de autor”, “tienda de diseñador”, “cocina de chef”, “emprendedores”, títulos provenientes otras vez de una diferenciación, de identidades en blanquitud y con una supuesta “superioridad mestiza” que los hace portadores de estos cargos, en contraste con los adjetivos usados para las personas locales: “maestro mezcalero”, “bordadora”, “cocinera tradicional”, “trabajador del comercio informal”, etc.

Si bien en décadas anteriores ya existía un mercado para el arte producido en Oaxaca, este nuevo ciclo va en sintonía con el uso de lenguajes del arte contemporáneo por artistas oaxaqueños. Ya no son sólo xilografías o pinturas al óleo, también son arte conceptual, pintura abstracta, luces neón y enchapados de oro; continúan los temas míticos, étnicos, ancestrales y con iconografía prehispánica. ¿Se cruza esto de alguna manera con las manifestaciones estéticas en las comunidades sin ser parte de una mercancía plusvalorizable?, ¿continúan las invocaciones del Modo de intercambio Comunitario con cruce al Modo del Estado-Nación-Capital o este último modo es ahora el prevaleciente?

Esta breve revisión de muchos debates que atraviesan un conflicto de larga duración trata de provocar sobre nuestras propias contradicciones y abre un nuevo ciclo de preguntas para repensar las prácticas artísticas en el último lustro bajo otros enfoques: ¿Toda mercantilización estética está ligada al comportamiento de blanquitud y su inclusión en él?, ¿la estética de la diferencia siempre está emparentada con la etnicidad e identidad?, ¿la inclusión/exclusión de la “ideología del mestizaje” continúa en la producción artística? Aunque no estén estrictamente ligados entre sí, ¿qué pasaría si alguno de los pilares mencionados —exotización, etnización, blanquitud, turismo, prácticas estéticas (arte y artesanías)— se tambaleara en el mercado de la actual capital de Oaxaca? ¿Cómo pueden operar estas categorías y discusiones en la reciente producción artística?

---

11 Asociada con el neologismo de gentrificación, derivado de *gentry*, en referencia a la alta burguesía, dinámica que tiene origen el Posfordismo (Capitalismo tardío), con procesos de desplazamiento urbano por grupos de distinto nivel económico.

## Referencias

**Abelleyra A.**

(2001). *De espejos y espejismos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

**Aguilar Gil, Y. E.**

(2018). ¿Nunca más un México sin nosotros? Fusilemos la noche.

**Anderson, B.**

(1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

**Bailón Corres, J.**

(2010). Los avatares de la democracia (1970-2008). En Romero Frizzi, M. A. (coord.), *Historia breve de Oaxaca*. Fideicomiso de las Américas, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.

**Caso, A.**

(1941). *Culturas Mixteca y Zapoteca*. Ediciones Encuadernables de *El Nacional*.

**Coronel Rivera, J. R.**

(2017). Marcar con un signo la materia. En Fernández de Calderón, C. (coord.), *Francisco Toledo. Obra 1990-2017*. Fomento Cultural Banamex.

**Debrosie, O.**

(2018). *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Cubo Blanco.

**Echeverría, B.**

(2010). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.

**Foucault, M.**

(1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.

**Holo, S.**

(2008). *Oaxaca en la encrucijada. Manejo del patrimonio y negociación del cambio*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

**Karatani, K.**

(2014). *The Structure of World History. From Modes of Production to Modes of Exchange*. Duke Press University.

**Karatani, K.**

(2020). *Transcrítica. Sobre Kant y Marx*. Universidad Nacional Autónoma de México.

**Lizama Quijano, J.**

(2006). *La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*. CIESAS.

**Martínez Vásquez, V. R.**

(2022). *Oaxaca: ciudad con historia*. 1450 Ediciones, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez.

**Marx, K.**

(1980). *El capital*. (Libro I, Capítulo VI). Siglo XXI Editores.

**Nahón, Abraham**

(2017). *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. BUAP-UABJO.

**Navarrete, F.**

(2004). *Las relaciones interétnicas en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.

**Navarrete, F.**

(2023). Las culturas indígenas y las culturas no-indígenas, una relación colonial. En Fernández, M. (coord.), *Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo del Palacio de Bellas Artes.

**Sánchez Santiago, G. A.**

(2012). Monte Albán, la Tumba 7 y la arqueología en Oaxaca. En Traffano, D. y Sigüenza Orozco, S. (coords.), *Oaxaca 1932*. Carteles Editores.

**Suckaer, I.**

(2000). *Rufino Tamayo: aproximaciones*. Praxis.

**Turok, M.**

(1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. Editorial Plaza y Valdés.

**Valerio, R.**

(2003). *Atardecer en la maquiladora de utopías. Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca*. Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca.