

VISUALIZANDO EL LENGUAJE: OAXACA EN L.A.
VISUALIZING LANGUAGE: OAXACA IN L.A.



VISUALIZANDO EL LENGUAJE

Oaxaca en L.A.

Un catálogo de proyecto



VISUALIZING LANGUAGE

Oaxaca in L.A.

A Project Catalogue

Phoneme Media
PO BOX 411272
Los Angeles, CA 90041

First Edition, 2017

Copyright © 2017 Library Foundation of Los Angeles and respective contributors

Photographs by Arnold Schartzman reproduced with permission.

“38,” by Layli Long Soldier, reproduced from *Whereas* with permission of Graywolf Press.

“Why I Don’t Mention Flowers When Conversations with My Brother Reach Uncomfortable Silences,” by Natalie Diaz, reproduced from *When My Brother Was an Aztec* with permission of Copper Canyon Press.

“Away from Home, I Thought of the Exiled Poets,” by Jane Hirshfield, is reprinted from *The Beauty* with permission of Knopf.

ISBN 978-1-944700-70-6

All rights reserved. Except for brief passages quoted for review purposes, no part of this book may be reproduced in any form or by any means, without written permission from the Publisher.

Phoneme Media is a nonprofit media company dedicated to promoting cross-cultural understanding, connecting people and ideas through translation.



<http://phonememedia.org>

Visualizing Language: Oaxaca in L.A. is part of Pacific Standard Time: LA/LA, a far-reaching and ambitious exploration of Latin American and Latino art in dialogue with Los Angeles, taking place from September 2017 through January 2018 at more than 70 cultural institutions across Southern California. Pacific Standard Time is an initiative of the Getty. The presenting sponsor is Bank of America.



Major support for this exhibition and publication is provided through grants from the Getty Foundation.



Additional support is provided through California Humanities, a non-profit partner of the National Endowment for the Humanities and from The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.



Project Executive Producer
MAUREEN MOORE

Catalogue Editor
DAVID SHOOK

Typesetting and Design by
JAYA NICELY

Translation into Isthmus Zapotec by
VÍCTOR TERÁN

Translation into Spanish by
JOSÉ RICO CARRILLO, FRANCISCO LARIOS,
MARTÍN LÓPEZ-VEGA, ANA PAULA
NOGUEZ MERCADO, and DAVID SHOOK

Translation into English by
ANA PAULA NOGUEZ MERCADO,
DAVID SHOOK, and CLARE SULLIVAN

Copyediting by
HANNAH JAKOBSEN, JOSÉ RICO CARRILLO,
DAVID SHOOK, and VÍCTOR TERÁN

Índice

Table of Contents

Prefacio	
<i>Preface</i>	John Szabo
Una presentación	
<i>An Introduction</i>	Maureen Moore
Nota del editor	
<i>Editor’s Note</i>	David Shook
Un léxico del cuerpo indígena: imágenes de la autonomía y el deseo	
<i>A Lexicon of the Indigenous Body: Images of Autonomy and Desire</i>	Natalie Diaz
Reescribiendo el arte público	
<i>Rewriting Public Art</i>	Amanda de la Garza
Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados	
<i>For the Pride of Your Hometown, the Way of the Elders, and In Memory of the Forgotten</i>	Tlacolulokos
Explorando Oaxacalifornia: un diálogo entre Dario Canul y Cosijoesa Cernas	
<i>Exploring Oaxacalifornia: A Conversation between Dario Canul and Cosijoesa Cernas</i>	
Detalles de los murales en la Biblioteca Central	
<i>Details from the Central Library murals</i>	Dean Cornwell
Contar otra historia: una conversación entre Louise Steinman y Maureen Moore	
<i>Telling Another Story: A Conversation between Louise Steinman and Maureen Moore</i>	
Una perspectiva desde el sur: Tlacolula a L.A.	
<i>A Perspective from the South: Tlacolula to L.A.</i>	Xóchitl Flores-Marcial
La literatura como conservación de una lengua: un diálogo entre Pergentino José y Víctor Terán	
<i>Literature as Language Preservation: A Conversation between Pergentino José and Víctor Terán</i>	

Poesía/Poetry
Natalie Diaz
Layli Long Soldier
Natalia Toledo
Jane Hirshfield
Víctor Terán
Pergentino José
Semblanzas
<i>Biographies</i>
Índice de programas <i>Visualizando el lenguaje</i> en ALOUD
<i>Index of Visualizing Language Programs at ALOUD</i>

Prefacio de John Szabo, *Bibliotecario de la Ciudad de la Biblioteca Pública de Los Angeles*

La Biblioteca Pública de Los Angeles se enorgullece en presentar la cautivadora nueva exhibición, *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* como parte de Pacific Standard Time: LA/LA. La exhibición será expuesta en la bella rotunda de la Biblioteca Central, de modo que la obra pueda ser vista en correlación con los murales históricos que plasman la California de los albores, según la visualizó el artista Dean Cornwell en 1933.

Cuando la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles, LFLA por sus siglas en inglés, encomendó a los Tlacolulokos la creación de una nueva serie de pinturas que reflejaran la experiencia del migrante en el siglo XXI, los artistas diseñaron una persuasiva narrativa contemporánea que se centra en los inmigrantes de Oaxaca, principalmente zapotecos, que se han asentado en Los Angeles. En contraste con los murales de Cornwell, *Visualizado el lenguaje* es una historia sobre indígenas contada por indígenas, que refleja tanto su orgullo como sus desafíos al forjarse una nueva vida y al mismo tiempo celebrar su herencia cultural. Esperamos que ésta pueda comenzar una conversación en toda la ciudad sobre la cultura, el arte y la experiencia oaxaqueñas mediante programas en varias de nuestras bibliotecas.

Dirigida por the Getty, Pacific Standard Time: LA/LA es un esfuerzo colaborativo de instituciones artísticas en todo el sur de California, en la que la Biblioteca se alegra en participar.

La Biblioteca Central siempre ha sido un espacio cívico único donde gente de distintas comunidades se reúne para explorar y celebrar la cultura, la historia, el lenguaje y el arte. Esta exhibición agrega una nueva y poderosa dimensión al discurso. Al poner frente a frente la obra de Cornwell y la de los Tlacolulokos, estamos creando un diálogo provocativo entre un pasado altamente romantizado y las experiencias actuales de una cultura indígena vibrante del presente.

Traducido al español por José Rico Carrillo

Preface by John Szabo, *City Librarian of the Los Angeles Public Library*

The Los Angeles Public Library is proud to host the captivating new exhibition, *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.*, as part of Pacific Standard Time: LA/LA. The exhibition will hang in Central Library's beautiful rotunda so that the artwork may be viewed in correlation with historic murals that depict early California as visualized by artist Dean Cornwell in 1933.

When the Library Foundation of Los Angeles commissioned the Tlacolulokos to create a new series of paintings to reflect the immigrant experience of the twenty-first century, the artists designed a compelling contemporary narrative that focuses on immigrants, primarily Zapotecs, from Oaxaca who have settled in Los Angeles. In contrast to the Cornwell murals, *Visualizing Language* is a story of Indigenous people told by Indigenous people, reflecting both their pride and their challenges in forging a new life while still celebrating their cultural heritage. We hope it will start a citywide conversation about Oaxacan culture, art and experience through programs in several of our libraries.

Led by the Getty, Pacific Standard Time: LA/LA is a collaborative effort by arts institutions across Southern California, and the Library is delighted to be a participant.

Central Library has always been a unique civic space where people from diverse communities gather to explore and celebrate culture, history, language, and art. This exhibition adds a powerful new dimension to the discourse. By bringing the Cornwell and Tlacolulokos artwork face to face, we're creating a provocative dialogue between a highly romanticized past and the actual experiences of a vibrant Indigenous culture of the present.

Una Introducción

Un proyecto de la escala y alcance de *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* sólo llega una vez en la vida, y mientras reflexiono sobre todo lo que nuestro equipo ha logrado a lo largo del camino, sé que sólo ha sido posible porque fue producido por y para una comunidad.

Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A. sucede en la Biblioteca Pública de Los Angeles, una institución donde todos son bienvenidos, sin costo, sin cuestionamientos, cada día de la semana. Este es un sitio donde uno tiene la libertad de explorar, observar, ponderar, investigar y enriquecer su curiosidad, y donde las posibilidades para ello son interminables. Este proyecto existe gracias al talentoso y ambicioso colectivo artístico Tlacolulokos, a asesores en ambos lados de la frontera, en específico la Dra. Xóchitl Flores-Marcial y la curadora Amanda de la Garza, a escritores y poetas, activistas del lenguaje, cineastas, bibliotecarios, traductores, amigos del museo, miembros de la comunidad y a la pionera Biblioteca Pública de los Angeles, que acogió esta idea con los brazos abiertos y una voluntad de colaborar con la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles, para producir *Visualizando el lenguaje* como parte del proyecto del Getty, Pacific Standard Time: LA/LA.

Visualizando el lenguaje es una exhibición *in situ*, provocadora e innovadora, de murales portátiles comisionados al colectivo de artistas oaxaqueños Tlacolulokos. Los murales serán expuestos en la rotonda de la Biblioteca Central en yuxtaposición a los murales permanentes que datan de 1930, y cuentan una historia contemporánea de lo que significa ser indígena y migrante en Los Angeles y Oaxaca en el siglo XXI. La obra tiene capas de especificidad cultural y narrativas más generales sobre la identidad. Más allá de su componente artístico visual, el proyecto conlleva 70 programas gratuitos en quince bibliotecas succursales en toda la ciudad de Los Angeles, con miembros de las comunidades locales que realizarán talleres sobre temas que van desde la preparación de mole y tejidos hasta el baile folclórico y serigrafía, y escritores y activistas que radican en Oaxaca se unirán a la conversación con paneles y performances durante la serie ALOUD, de la Fundación de la Biblioteca.

En 2015, la Fundación de la Biblioteca convocó al artista Dario Canul de los Tlacolulokos y al activista del lenguaje y poeta Víctor Terán, de dos distintas comunidades zapotecas en Oaxaca, al activista del lenguaje ohlone, del área de la bahía de San Francisco, Vincent Medina, a las intérpretes por la justicia lingüística Jen Hofer y Ana Paula Nogeuz de Antena Los Angeles, a la artista Gala Porras-Kim, a la productora de radio Anayansi Diaz-Cortez, a la historiadora y asesora Xóchitl Flores-Marcial, y al poeta, traductor y editor David Shook a un simposio sobre representación, narrativas históricas, idiomas indígenas y activismo cultural. Nuestra conversación bilingüe condujo a una reunión subsecuente al siguiente año, cuando tanto Cosijoesa Cernas y Dario Canul de los Tlacolulokos vinieron a L.A. para una residencia, y la curadora de la exhibición Amanda de la Garza se unió al equipo del

proyecto para una junta con los bibliotecarios de la ciudad para hacer una lluvia de ideas sobre una programación dinámica que complementaría el componente visual artístico del proyecto y atrajera a nuevos públicos a la Biblioteca. Esa conversación dará frutos en los antedichos 70 programas que sucederán entre septiembre del 2017 y enero del 2018 en quince bibliotecas succursales en toda la ciudad. La serie del programa fue lanzada oficialmente en Oaxaca el año pasado cuando el equipo de *Visualizando el lenguaje* presentó dos programas públicos a varios cientos de personas en la Feria Internacional del Libro de Oaxaca 2016, con la presencia de nuestros participantes activos en Oaxaca, incluyendo a la cineasta Yolanda Cruz, cuyo documental *Tlacolulokos!* será proyectado como parte de la exhibición en la Biblioteca. Fue también a causa de este viaje a México que el artista, filántropo cultural y activista del lenguaje, el Maestro Francisco Toledo, supo sobre *Visualizando el lenguaje* y se ofreció generosamente a donar libros y materiales en zapoteco y en español a la colección de la Biblioteca y para los participantes del programa. El poeta y colaborador del proyecto Pergentino José Ruiz fue esencial en ayudar a facilitar esta donación.

Visualizando el lenguaje también manifestará la creación de un mapa lingüístico de Los Angeles que muestre dónde en la ciudad se hablan los distintos idiomas indígenas de Oaxaca. Los voluntarios del proyecto en colaboración con “Mapping Indigenous Los Angeles” de UCLA están encuestando a la comunidad oaxaqueña en la ciudad para reunir datos que luego serán graficados en un mapa de L.A. para ilustrar la diversidad lingüística de la ciudad en lo referente a la población oaxaqueña.

Hay tantas maneras de involucrarse con *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* Para quienes visiten la exhibición en la Biblioteca Central, se podrá tomar un tour con uno de los docentes estudiantes de la Universidad Estatal de California de los campus de Northridge y de L.A., quienes son guías de los tours de la exhibición como parte de la clase de Saberes Mesoamericanos con los profesores Xóchitl Flores-Marcial y Aaron Sonnenschein; o tomar en préstamo un libro de la biblioteca directamente del escaparate de la exhibición; participar en un taller de escritura con Natalia Toledo en la biblioteca del barrio de Van Nuys, un taller de lotería mexicana en la biblioteca del barrio de West. L.A. o asistir al programa de ALOUD sobre el tercer género de Oaxaca, la muxe, en la Biblioteca Central. La página web de la exhibición (lfla.org/oaxaca) incluye todos estos programas y muchos otros recursos para una exploración más profunda, desde una bibliografía a una guía para profesores de la exhibición museística.

Como sea que una o uno experimente este proyecto, esperamos que *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* amplíe la conciencia sobre las comunidades de migrantes e incremente la visibilidad de las voces indígenas en L.A. y más allá, y que alimente un diálogo pensante en torno a quiénes son nuestros contadores de historias y qué historias están siendo contadas.

Maureen Moore

Fundación de la Biblioteca de Los Angeles
agosto de 2017

An Introduction

A project of the scale and scope of *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* only comes around once in a lifetime, and as I reflect on everything our team has accomplished along the journey, I know that it has only been possible because it was produced by and for a community.

Visualizing Language: Oaxaca in L.A. takes place in the Los Angeles Public Library—an institution where all are welcome, free of charge, no questions asked, every single day of the week. This is a place where you are granted the freedom to explore, observe, ponder, investigate, and enrich your curiosity, and where the possibilities to do so are endless. This project exists thanks to the talented and ambitious artist collective Tlacolulokos, consultants on both sides of the border, namely Dr. Xóchitl Flores-Marcial and curator Amanda de la Garza, writers and poets, language activists, filmmakers, librarians, translators, museum colleagues, community members, and the trailblazing Los Angeles Public Library, who embraced this idea with open arms and a willingness to partner with the Library Foundation of Los Angeles to produce *Visualizing Language* as part of the Getty's Pacific Standard Time: LA/LA.

Visualizing Language is a provocative, groundbreaking site-specific exhibition of portable murals commissioned to the Oaxacan artist collective Tlacolulokos. The murals will hang in the Central Library's rotunda in juxtaposition to the permanent murals that date to the 1930s, and will tell a contemporary story of what it means to be Indigenous and migrant in Los Angeles and Oaxaca in the twenty-first century. The work is layered with cultural specificity and broader narratives on identity. Beyond its visual art component, the project includes 70 free programs at fifteen neighborhood libraries throughout the city of Los Angeles, with local community members leading workshops on topics ranging from mole making and weaving to folkloric dancing and screen printing, and Oaxaca-based writers and activists joining the conversation for panels and performances through the Library Foundation's ALOUD series.

In 2015, The Library Foundation convened artist Dario Canul of the Tlacolulokos and language activist and poet Víctor Terán, from two distinct Zapotec communities in Oaxaca, Ohlone (Bay Area) language activist Vincent Medina, language justice interpreters Jen Hofer and Ana Paula Noguez of Antena Los Angeles, artist Gala Porras-Kim, radio producer Anayansi Diaz-Cortez, historian and consultant Xóchitl Flores-Marcial, and poet, translator, and publisher David Shook for a symposium about representation, historical narratives, Indigenous language, and cultural activism. Our bilingual conversation led to a subsequent gathering the following year, when both Cosijoesa Cernas and Dario Canul of the Tlacolulokos came to L.A. for a residency, and exhibition curator Amanda de la Garza joined the project team for a meeting with librarians from throughout the city to brainstorm ideas for dynamic

programming that would complement the visual art component of the project and welcome new audiences to the Library. That conversation will come to fruition in the above-mentioned 70 free programs taking place from September 2017 to January 2018 in neighborhood libraries. The programming series officially launched in Oaxaca last year when the *Visualizing Language* team presented two public programs to several hundred people at the 2016 Oaxacan International Book Fair, featuring our Oaxaca-based project participants, including filmmaker Yolanda Cruz, whose documentary *Tlacolulokos!* will screen as part of the Library exhibition. It was also through this trip to Mexico that artist, cultural philanthropist, and language activist "el Maestro" Francisco Toledo learned about *Visualizing Language* and generously offered to donate Zapotec- and Spanish-language books and materials to the Library's collection and for program participants. Poet and project collaborator Pergentino José was instrumental in helping facilitate this donation.

Visualizing Language will also manifest in the creation of a linguistic map of Los Angeles that shows where Oaxaca's many Indigenous languages are spoken in the city. Project volunteers in collaboration with UCLA's "Mapping Indigenous Los Angeles" are surveying the Oaxacan community in the city to collect data that will then be charted on a map of L.A. to illuminate the city's linguistic diversity within the Oaxacan population.

There are so many ways to engage with *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* For those who experience the exhibition at Central Library, you might take a tour with one of the Cal State Northridge/Cal State L.A. student docents who are leading exhibition tours as part of their Meso-American Literacy class with professors Xóchitl Flores-Marcial and Aaron Sonnenschein; or borrow a library book directly from the exhibition display; participate in a writing workshop with Natalia Toledo at the Van Nuys neighborhood library, a lotería workshop in the West L.A. neighborhood library, or attend the ALOUD program on Oaxaca's third gender, the *muuxe*, at Central Library. The exhibition website (lfla.org/oaxaca) includes all of these programs and many more resources for deeper exploration, from a bibliography to a teacher's guide for the mural exhibition.

However you might experience this project, it is our hope that *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* broadens awareness of migrant communities and increases the visibility of Indigenous voices in L.A. and beyond, and that it inspires and nurtures thoughtful conversations around who our storytellers are and what stories are being told.

Maureen Moore
Library Foundation of Los Angeles
August 2017

Nota del Editor

La vasta gama de contenido en este catálogo de proyecto refleja la amplitud y la ambición de *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.*, el proyecto del programa Getty Pacific Standard Time: LA/LA de la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles. El libro se ha organizado en tres partes que refleja esa amplitud, mostrando el arte, las ideas y la literatura que conforman el proyecto.

La primera sección presenta imágenes de *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados*, el mural de los Tlacolulokos que ancla *Visualizando el lenguaje*, comienza con el ensayo “Un léxico del cuerpo indígena,” de la poeta mojave y activista de la lengua Natalie Diaz, que posiciona con autoridad el arte indígena como forma de resistencia contra el desplazamiento y la opresión, y el ensayo “Reescribir el arte público”, de la curadora Amanda de la Garza, da contexto al mural diseñado y pintado por los Tlacolulokos e instalado en la rotunda de la Biblioteca Central bajo los murales de Dean Cornwell que muestran su interpretación tradicional de la historia de California. En adición a las imágenes de los murales comisionados para este proyecto, la sección incluye una selección de imágenes de los murales de Cornwell de 1933.

La segunda reúne las perspectivas de varios colaboradores claves del proyecto, incluyendo diálogos entre Maureen Moore y Louise Steinman de la Fundación de la Biblioteca, sobre los orígenes de *Visualizando el lenguaje*, los escritores zapotecos Pergentino José y Víctor Terán, sobre lo que tiene que ver la literatura con la conservación de lenguas, y los miembros del colectivo Tlacolulokos. En un ensayo, Xóchitl Flores-Marcial escribe sobre su propia experiencia creciendo entre Los Angeles y Tlacolula, en los Valles Centrales de Oaxaca.

El libro termina con una breve antología trilingüe de poemas por los escritores que participan en el proyecto. El componente literario de *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* incluye programas con escritores indígenas de México y Estado Unidos, así como talleres culturales para ambos niños y adultos, dirigidos por los escritores y activistas zapotecos Natalia Toledo, Víctor Cata y Pergentino José. La sección cierra con una selección de haikus zapotecos, el enfoque de un programa de la serie ALOUD que contará con la participación de Víctor Terán y Jane Hirshfield. Por su celebración parecida de la belleza del mundo natural y por su enfoque en la compacidad, la poesía zapoteca contemporánea comparte mucho con el haiku japonés, y la manifestación oaxaqueña del género sigue creciendo en popularidad entre los escritores indígenas de herencia zapoteca, así como los escritores de las muchas culturas y lenguas de Oaxaca. Los poemas aparecen primero en sus lenguajes originales, seguidos por las traducciones al zapoteco del Istmo hecho por Terán—que considera que la práctica de la traducción literaria es una parte necesaria de su oficio como promotor del idioma zapoteco— y en español.

Más que ser un registro del verdaderamente histórico proyecto *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.*, yo espero que este catálogo del proyecto también sirva como un recurso para los que se interesan en las amplias preguntas que explora el proyecto—preguntas sobre la representación y la identidad, la migración y la pertenencia y el poder del arte para dar forma a nuestro entendimiento de la espectacularmente diversa ciudad de Los Angeles y un mundo que enfrenta muchas de esas mismas preguntas.

David Shook

Editor's Note

The wide range of content in this bilingual project catalogue reflects the breadth and ambition of *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.*, the Library Foundation of Los Angeles and Los Angeles Public Library's Pacific Standard Time: LA/LA project. The book has been organized according to a three-part framework meant to reflect that breadth by showcasing the art, ideas, and literature that make up the project.

The first section features images of *For the Pride of your Hometown*, *The Way of the Elders*, and *In Memory of the Forgotten*, the series of murals by the Oaxacan artist collective Tlacolulokos commissioned for the Central Library that anchors the visual art component of *Visualizing Language*, and opens with Mojave poet and language activist Natalie Diaz's essay “A Lexicon of the Indigenous Body,” which authoritatively positions Indigenous art from all of the Americas as a form of resistance against displacement and oppression, and project curator Amanda de la Garza's essay “Rewriting Public Art,” which contextualizes the murals designed and painted by the Tlacolulokos and installed in the Central Library's rotunda beneath Dean Cornwell's murals depicting his traditional interpretation of California history. In addition to the images of the murals commissioned for the project, the section includes a selection of images of Cornwell's 1933 murals.

The second section collects the perspectives of several key contributors to the project, including conversations between Library Foundation organizers Maureen Moore and Louise Steinman about the origins of *Visualizing Language*, Zapotec writers Pergentino José and Víctor Terán about how literature can be used to preserve language, and between the members of the Tlacolulokos about their exploration of

Oaxacalifornia. In an essay, Xóchitl Flores-Marcial writes about her own experience growing up between Los Angeles and Tlacolula, in Oaxaca's Central Valleys.

The book ends with a brief trilingual anthology of poems by project participants. The literary component of *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* includes programming featuring both Oaxacan and Native American writers, as well as cultural workshops for children and adults alike, led by Zapotec writers and language activists Natalia Toledo, Víctor Cata, and Pergentino José and Víctor Terán. The section closes with a selection of Zapotec haiku, the focus of an ALOUD series event featuring Víctor Terán and Jane Hirshfield. Because of its similar celebration of the beauty of the natural world and its focus on compactness, contemporary Zapotec-language poetry shares much in common with the Japanese haiku, and the form's Oaxacan manifestation continues to grow in popularity amongst Indigenous-language writers of Zapotec heritage, as well as Oaxaca's many other cultures and languages. The poems appear first in their original language, followed by translations into Isthmus Zapotec undertaken by Terán, who considers the practice essential to his work to promote the language, and Spanish.

Beyond serving as a record of the truly historic *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.*, it's my hope that this project catalogue also serve as a resource for those interested in the many important issues this project explores—issues of representation and identity, migration and belonging, and the power of art and language to shape our understanding of both the spectacularly diverse City of Los Angeles and a wider world grappling with many of the same ideas.

David Shook

Un léxico del cuerpo indígena: imágenes de la autonomía y el deseo

Por Natalie Díaz

Tenemos pocos gestos que puedan contener todos nuestros impulsos—deseo, dolor, placer, penar, juego, violencia y ternura—de la manera en que el arte puede, simultáneamente, y con capacidad ilimitada. Es uno de los medios más efectivos de poner en crisis las definiciones y prescripciones de identidad y bondad impuestas sobre los pueblos nativos por los imperios coloniales de las Américas. Esta puesta en crisis ha detonado y mantenido movimientos y revoluciones durante cientos de años. El arte puede ser un espejo del mundo fracturado, una manera de monitorear la herida y atestar su cicatrización—también puede ser un espejo en el que la gente se reconoce a sí misma, una herramienta para trizar el lente de la invisibilidad bajo el cual se le ha pedido vivir al cuerpo moreno. Reconocer una imagen o semejanza tuya en un poema o mural, el que tu existencia—tu ser presente— sea reconocida, incluso celebrada, puede despertar un orgullo y un sentido de propósito suficientemente grandes y contagiosos como para suplantarse la férula de la vergüenza impuesta sobre los pueblos tribales, a manos de la opresión sistemática de la nación. Aunque las academias occidentales a menudo han tratado de menoscabar nuestro arte al etiquetarlo como folclórico o primitivo, de la calle o marginal, político o incendiario, sin importar cómo lo llamen, no han podido negar su potencia y belleza. El mural *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados*, por el colectivo oaxaqueño de artistas los Tlacolulokos, libra el cuerpo indígena de las márgenes de la historia de Los Ange-

les, de sumisión al conquistador, y lo regresa al centro, sin pena, y con confianza, el reconocimiento tan largamente debido de que siempre estuvimos en el centro. Las imágenes de los Tlacolulokos anclan la ciudad a sus raíces—el cuerpo indígena era el primer cuerpo, el principio, y la ciudad no puede separarse de sus pueblos indígenas y de las maneras en que prosperan.

Nuestro arte es peligroso porque es el sitio donde nosotros como pueblos nativos somos más posibles—no como tópicos a ser categorizados o mirados sino como hacedores y creadores de lo que aún no ha sido. El arte indígena nace de la ceremonia—es un conjunto de prácticas y procesos alimentados por los sueños, la intuición y la imaginación. Crear es un acto radical. Es radical permitirse construir algo nuevo y desconocido, motivado no por la ley o el orden o el régimen—ser movido no por la sumisión al amo sino como el amo, como el soñante, como alguien encendido por una energía santa, sagrada. Nuestra imaginación no es prisionera de nadie y no obedece a frontera alguna. Crear es también un acto de amor. El amor, como el arte, no está sujeto al control o al gobierno—estos son dos de las formas más puras de potencial.

En el arte, estamos sucediendo—lo estamos ahora—urgentes e impulsados por deseos, somos factor esencial, innegable de las artes y letras estadounidenses, no solamente una ocurrencia del pasado. Esta generación de artistas indígenas no tiene que elegir alianzas con una cultura sobre la otra—las prácticas contemporáneas que usamos no están en contradicción con nuestro saber tradicional sino que lo

balancean, son una síntesis de tecnología tradicional y tecnología moderna. Las batallas arduamente libradas de nuestros antecesores activistas aseguraron que pudiéramos elegir todas las cosas que somos. Siempre hemos sido indígenas, y puesto que las naciones de las Américas trazaron sus fronteras a lo largo de nuestras tierras, también somos estadounidenses. Por necesidad, nuestro trabajo critica la subyugación al mismo tiempo que ejerce la libertad, expresando la miríada de maneras en que medramos y somos hermosos, individualmente y tribalmente, como estadounidenses y más que estadounidenses.

El lenguaje es una energía física, una fuerza dada en don por artistas para que nosotros podamos rezar a nuestros dioses, llorar por nuestros muertos y llamar a nuestros seres queridos para que regresen a casa. Otrora, los nativos fueron el cien por ciento de la población de Norte y Sudamérica—los primeros que danzaron en esta tierra, que vocearon y la escucharon responder con un eco, que dibujaron y grabaron en ella, que dejaron una marca. Los léxicos indígenas son el fundamento de todo el arte americano. Cuando digo *léxico* no me refiero al sistema de símbolos estáticos traído a colación y estudiado por lingüistas y etnógrafos educados en Occidente durante siglos, desprendidos de los cuerpos nativos cuyas bocas y manos lo moldeaban. Al contrario, cuando digo *léxico*, me refiero al lenguaje como una fisicalidad—un cuerpo sensual que no puede ser separado de su hablante, una

canción que no puede ser dividida de su cantor. Con léxico quiero decir lengua, garganta, manos, ojos, heridas, cicatrices—me refiero a cada deseo de cada uno.

Nuestros léxicos son ricos y complejos, visuales y verbales, tan legibles en imágenes como en textos. Incluso cuando nuestros lenguajes fueron orales seguían siendo físicos, arraigados y despedidos por nuestros cuerpos—cada ser viviente conectado por el diáfano lazo de la lengua aventado como palabra, canción, sollozo, historia, jugueteo, en cada gesto de la mano. Nuestros ancestros primero escribieron imagen, dibujo como texto, mientras la tierra seguía siendo libre y sin fronteras, mucho antes de que las letras del alfabeto latino nos fueran impuestas. A medida que nuestros ancestros comenzaron a escribir, no se apoyaron en símbolos de sonidos o indicios de significado. Ellos escribieron el cuerpo efectivo—un jaguar, un cometa, un rey, una muerte, una diosa, un niño que nacía. Ellos fueron alquimistas de la imagen, de la narración—mezclando ceniza y hueso, moliendo pigmentos, uniéndolos con saliva o grasa animal para hacer tintas y pinturas. Nosotros, las generaciones más jóvenes hemos llegado al arte por un sendero que ellos dejaron tras de sí para que lo siguiéramos: lo que hacemos con nuestros cuerpos no está desconectado de nuestro cuerpo y, en vez de eso, es un ciclo de retorno. Cuando creamos, invocamos el cuerpo, el nuestro y cada cuerpo venido antes de nosotros—contra la borradura, contra la masacre, contra el encarcelamiento, contra la enfermedad,

contra el olvido. Cuando imaginamos estos cuerpos en nuestro trabajo, estamos imaginando nuestras tierras originarias.

Parte de este léxico indígena es la creencia de que el cuerpo se refiere tanto a la tierra como a los seres que viven sobre ella. En mojave, o ‘Aha Makay, la palabra para cuerpo es ‘iimat y la palabra para tierra es ‘amat. En conversación, cada una puede ser representada por el prefijo *mat-*, por lo que uno necesita conocer el contexto de la conversación para discernir si el hablante está mencionando el cuerpo de una persona o el cuerpo de la tierra. Uno es lastimado tan fácilmente como el otro. Ambos tienen memorias. Cuidar la tierra es cuidar al yo. Nuestros idiomas, nuestras imágenes y nuestras historias surgen de nuestros cuerpo y de la tierra y las aguas de los que fuimos formados. En su libro, *Conflict Resolution for Holy Beings (Solución de conflictos para seres sagrados)*, la poeta Joy Harjo escribió: “Para que cualquier chispa cree una canción, debe ser transformada por la presión. Debe haber una necesidad inefable, músculo de la creencia y elementos salvajes, incognoscibles. Estoy cantando una canción que sólo pudo nacer tras perder un país”. Los Estados Unidos no tienen respeto por ningún cuerpo—lo que les ha hecho violentamente a nuestros cuerpos morenos se lo ha hecho violentamente a nuestra tierra. Aún así no podemos ser borrados como tampoco puede ser borrada la tierra sobre la que caminamos—la tierra puede romperse, escupir fuego o verdear de vida, resquebrajarse por falta de agua, agitarse y temblar, alimentarte o ahogarte—pero no puede ser aniquilada. Nosotros somos la tierra, la tierra es nosotros: Califa, Los Angeles, Malibu, ‘Avi Kwa’ame, Arizona, Miami, Manhattan. Estos sitios llevan nuestros nombres, nuestros cuerpos.

Desde el comienzo de la Conquista, muchas de las privacidades e intimidades de nuestras culturas han sido robadas, coleccionadas y exhibidas en museos y opulentas casas de aficionados, categorizadas por los expertos no indígenas como arte, primitivo o étnico, una mercancía que existe fuera de la centralidad de la cultura occidental. Al contrario, nadie puede definir nuestro arte por nosotros. Somos artistas autodeterminados, y no es sino hasta que nosotros, los creadores indígenas, escojamos llamar nuestro trabajo arte, que se convierte en *arte*. El arte es nuestra soberanía, nuestro acto autónomo de hostilidad o celebración, de crítica o júbilo, sea compartido públicamente o se mantenga en privado. Tener la autonomía de crear es un tipo de libertad. Considerando el latrocinio que hemos soportado y seguimos soportando—de tierra, de ríos, de idiomas, de objetos ceremoniales, de terrenos funerarios, de independencia—nuestro compromiso con el arte y su creación es una de las resistencias más fuertes que podemos ejercer. Así son los murales de los Tlacolulokos, que ahora honran a la rotonda de la Biblioteca Central. Estas imágenes son igualmente de revolución y de celebración. Los hombres y mujeres pintados con vida en las paredes de la rotunda cargan sus vencedores y sus futuros—en cada iteración saltan desde la muerte hacia las posibilidades desenfrenadas de sus vidas, exigiendo ser vistos, ocupar espacio, hacerse visibles.

El arte indígena ha sido central en los movimientos de resistencia a lo largo de la cronología —plagada de guerras— de las Américas. Como arte revolucionario, a menudo es creado fuera de los límites de la vigilancia, fuera de la regulación gubernamental y estatal colonial. A este respecto, el arte no está lejos de ser sagrado—es una

conversación con la parte más interior de nuestras identidades, y como la mayoría de las cosas que son sagradas, esta interioridad se resiste a la traducción y a la observación. En las primeras etapas del proceso creativo, los artistas tienen la identidad multitudinaria más emocional, más conmovida, más completa necesaria para vivir como una persona indígena en las Américas hoy. Si construyes un muro para mantenernos fuera, pintaremos nuestra narrativa sobre sus ladrillos. Grafitearemos nuestros nombres sobre lo alto de un puente vial en la noche con una lata de aerosol, posaremos para fotos con las cámaras de nuestros teléfonos celulares, escribiremos un poema en cuadritos de papel higiénico en la prisión y lo sacaremos de contrabando en un zapato, nos sentaremos con las piernas dobladas en el suelo de tierra de una casa, tejiendo lana esquilada, hilada y pasada por telar, tomada de animales engordados en los arbustos de nuestra propia tierra, o plasmaremos con tinta la historia —por lo demás oscurecida— de nuestra gente sobre nuestros hombros y espaldas. Si estos gestos artísticos son mantenidos en privado, ofrecidos sólo a nuestras comunidades, existen primero y sobre todo como historias de lo que amamos, lo que tememos, lo que recordamos, lo que combatimos, lo que tenemos urgencia de decir a los que vendrán después de nosotros en nuestras familias, linajes y legados.

En su prefacio a *Notes On a Native Son* (*Notas sobre un hijo nativo*), James Baldwin escribió: “Tuve que reclamar mi derecho de nacimiento. Soy lo que el tiempo, la circunstancia, la historia han hecho de mí, ciertamente, pero soy, también, mucho más que eso. Todos somos así”. Del mismo modo, el arte nativo e indígena es más que una reacción a los crímenes de un país, históricos

y actuales—no busca aliviar o resolver las tensiones de los Estados Unidos coloniales y ocupados. Hay trabajo involucrado en estas experiencias y los subsiguientes discursos y discusiones con el americanismo. Sin embargo, la creatividad indígena no es sólo un lidiar con o incluso una reconciliación con los actos de violencia colonial de las Américas—los actos del imperio no son reconciliables, ni por el arte ni la apología ni por la amnesia cultural de una nación entera. Los artistas indígenas han estudiado y dominado la tensión de sus naciones y saltado desde ella hasta espacios de maravillamiento e innovación. Los sobrevivientes de la opresión a menudo son los más innovadores, y aunque muchas de estas innovaciones originalmente eran medios de supervivencia fraguados en los crisoles de las masacres de las Américas y bajo las presiones de las borraduras sistemáticas diseñadas para ayudar a robar y abusar de nuestras tierras y aguas, ahora han evolucionado como parte de nuestra maestría y oficio, nuestro sistema de saberes, nuestras escuelas personales de artes.

Tanto como este país ha intentado consumirnos y asimilar todo lo que es nativo, en algún sitio en los campos de calor y claveles, en las sombras de los callejones brillantes de vidrios rotos, sobre el aire difuso de las estufas, por las canchas alquitranadas de basquetbol, en los techos trémulos de los trenes, en la pintura y la tinta, en el sudor y la sangre, nos volvimos este país—él no es él sin nosotros. Aún así, nosotros somos tantos yoes—somos nuestros ancestros y somos el futuro. Los Estados Unidos no nos aplastó al devorarnos, sino que se convirtió en nosotros mientras nos convertíamos en él. Estamos en su vientre—el arte indígena nutre a la nación y amenaza con abrirla de

un tajo desde dentro. Las Américas, el uróboros, trató de comernos vivos pero nos multiplicó.

Nuestros léxicos son los archivos vivientes de lo que se hizo contra nosotros y nuestro mundo natural, así como las profecías de que aún hemos de hacer. Los murales de los Tlacolulokos no son estáticos ni congelados en el tiempo—*Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados* es una imagen en movimiento, en el acto de cruzar, un puente conectando dos casas situadas en una sola tierra, un trastorno y una negación de una frontera, un lugar donde un cuerpo puede cruzar de la violencia al amor, de la historia hacia el día de mañana. Sean a base de imágenes o de textos, los léxicos indígenas amenazan el imperio estadounidense porque entrañan nuestras cuerpos indígenas, los cuerpos de nuestros ancestros, los cuerpos de nuestros seres queridos y el cuerpo de nuestra tierra originaria. Por este motivo, nuestros códigos fueron quemados en las plazas, nuestros glifos y estelas desmembrados parte por parte y borrados, y nuestros abuelos y abuelas fueron latigueados o más por hablar su idioma en los internados. Hoy en día, a nuestros hijos se les inculcan textos e imágenes de la televisión, en sus libros escolares, en el arte y la estatuaría de nuestras ciudades mismas que les sugieren una realidad en la que ellos son cuerpos morenos que sólo pueden existir si están dañados o son borrados. En *Decolonizing the Mind* (*Descolonizar la mente*), el alegato de descolonización lingüística del teórico

“*El arte es nuestra soberanía, nuestro acto autónomo de hostilidad o celebración*”.

keniano poscolonial Ngũgĩ wa Thiong’o —y su despedida de la escritura en idioma inglés—, él perfilaba los métodos mediante los que el colonialismo imponía su control sobre un pueblo. Wa Thiong’o escribió que “el área más importante de dominación era el universo mental del colonizado, el control, mediante la cultura, de cómo la gente se percibe a sí misma y su relación con el mundo”. ¿A quién, entonces, debemos encomendarle que enseñe a nuestras siguientes generaciones que somos un cuerpo extático tanto como un cuerpo herido? El gran secreto colonial, que los gobiernos libran guerras para evitar que recordemos: el cuerpo moreno e indígena no sólo es capaz de ofrecer amor, merece amor. Cuando elegimos contar las historias de nuestros pueblos, nuestras tierras y aguas, debemos usar nuestros propios léxicos—imágenes y textos que recuerdan nuestras historias y rememoran nuestras tierras originarias al tiempo que hacen imaginable nuestra existencia y posible nuestra felicidad. Con piedra y sangre y tinta y pintura, en imagen y en texto, llevaremos al cuerpo indígena en la luz,, con sus imperfecciones, con su potencial, y le ofreceremos la autonomía del deseo.

Traducido al español por José Rico Carrillo

A Lexicon of the

Indigenous Body:

Images of Autonomy

and Desire

By Natalie Diaz

We have few gestures that can hold all of our impulses—desire, pain, pleasure, grief, play, violence, and tenderness—the way art can, simultaneously, and with limitless capacity. It is one of the most effective means of disrupting definitions and prescriptions of identity and goodness imposed on native peoples by the colonial empires of the Americas, both North and South. This disruption has sparked and maintained movements and revolutions for hundreds of years. Art can be a mirror of the fractured world, a way of surveying the wound and assessing its scarring—it can also be a mirror in which people recognize themselves, a tool to shatter the lens of invisibility a brown body has been asked to live under. To recognize an image or likeness of yourself in a poem or mural, to have your existence—your present being—acknowledged, even celebrated, can awaken a pride and purpose large enough and contagious enough to supplant the gauntlet of shame forced upon tribal peoples by the systematic oppression of nationhood. Though Western academies have often tried to diminish our art by labeling it folk art or primitive art, street art or outsider art, political or incendiary art, no matter what they call it, they have not been able to deny its charge and beauty. The mural *For the Pride of your Hometown, the Way of the Elders, and In Memory of the Forgotten* by the Oaxacan artist collective Tlacolulokos, frees the Indigenous body from the margins of

Los Angeles history, from subservience to the conquistador, and places it back in the center, unapologetically, shamelessly, and with confidence, a long overdue acknowledgement that we were always at the center. Tlacolulokos' images anchor the city to its roots—the Indigenous body was the first body, was the beginning, and the city cannot be separated from its Indigenous peoples and the ways they thrive.

Our art is dangerous because it is where we as native peoples are the most possible—not as subjects to be categorized or gazed upon but as makers and creators of what has not yet been. Indigenous art is born of ceremony—it is a set of practices and processes fueled by dreams, intuition, and imagination. To create is a radical act. It is radical to let yourself build something new and unknown, motivated not by law or order or rule—to be moved not in submission to a master but as the master, as the dreamer, as someone ignited with a holy, sacred energy. Our imagination is prisoner to no one and obeys no borders. To create is also an act of love. Love, like art, is not subject to control or governance—they are two of the purest forms of potential.

In art, we are happening—we are now—urgent and pulsed with desires, an essential, undeniable factor of American arts and letters, as opposed to an occurrence of the past. This generation of Indigenous artists does not have to choose allegiances to any one culture over the other—the contemporary practices we use are not

in contrast to our traditional knowledge but are in balance with it, a synthesis of traditional technology and modern technology. The hard-fought struggles of our activist forbearers ensured that we can choose all the things we are. We have always been Indigenous, and since the nation states of the Americas drew their borders across our lands, we are American too. By necessity, our work critiques subjugation at the same time that it exercises freedom, expressing the myriad ways we succeed and are beautiful, individually and tribally, as American and as more than American.

Language is a physical energy, a force gifted by the creators so that we might pray to our gods, cry out for our dead, and beckon our beloveds home. Natives were once one hundred percent of the population of North and South America—the first to dance on this land, to holler out across it and hear it echo back, to draw and carve into it, to leave a mark. Indigenous lexicons are the foundation of all American art. When I say *lexicon* I do not mean the static system of symbols elicited and studied by western-educated linguists and ethnographers for centuries, detached from the native bodies whose mouths and hands it shaped. Instead, when I say lexicon, I mean language as physicality—a sensual body that cannot be separated from its speaker, a song that cannot be divided from its singer. By *lexicon*, I mean the tongue, the throat, the hands, the eyes, the wounds, the scars—I mean every desire of each.

Our lexicons are rich and complex, visual and verbal, as readable in image as they are in text. Even when our languages were oral they were still physical, rooted to and released from our bodies—every living being connected by the bright lasso of the tongue flung out in word, in song, in weeping, in story, in teasing, in every gesture of the hand. Our ancestors wrote first in image, drawing as text, while the land was still free and un-bordered, long before the Latin alphabet's letters were pressed upon us. As our ancestors began to write, they didn't rely on symbols of sounds or intimations of meaning. They wrote the actual body—a jaguar, a comet, a king, a death, a woman god, a child being born. They were alchemists of image, of story—mixing ash and bone, crushing pigments, binding them with spit or animal fat to make inks and paints. We younger generations have come to art along the path they left for us to follow: what we make with our bodies is not disconnected from our body and instead is a cycle of return. When we create, we invoke the body, our own and every body come before us—against erasure, against massacre, against imprisonment, against illness, against forgetfulness. When we image these bodies in our work, we are imaging our homelands.

Part of this Indigenous lexicon is a belief that body refers to both the land and the beings who live upon it. In Mojave, or 'Aha Makav, the word for body is 'iimat and the word for land is 'amat. In conversation, each can be represented by the

“
*Art is our
sovereignty,
our autonomous
act of hostility
or celebration,
of critique or joy,
whether shared
publicly or
kept private.*
”

mat-, meaning one needs to know the context of the conversation in order to discern if the speakers are talking about the body of a person or the body of the land. One is injured as easily as the other. Both have memories. To take care of the earth is to take care of the self. Our languages, our images and our stories arise from our bodies and from the dirt and waters we were formed from. America has respect for neither body—what it has done in violence to our brown bodies it has done in violence to our earth. Yet we cannot be erased anymore than the dirt we walk on can be erased—the earth can rupture, erupt in fire or green with life, break for lack of water, shake and tremble, feed you or drown you—but cannot be annihilated. We are the land, the land is us: Califa, Los Angeles, Malibu, 'Avi Kwa'ame, Arizona, Miami, Manhattan. These places carry our names, our bodies.

Since the beginning of conquest, many of the privacies and intimacies of our cultures have been stolen, collected and displayed in museums and wealthy homes of aficionados, categorized by the non-Indigenous expert as *art*, primitive or ethnic, a commodity that exists outside the centrality of Western culture. On the contrary, nobody can define our art for us. We are self-determined artists, and it isn't until we the Indigenous makers choose to call our work *art* that it becomes *art*. Art is our sovereignty, our autonomous act of hostility or celebration, of critique or joy, whether

shared publicly or kept private. To have the autonomy to create is one type of freedom. Considering the thefts we have endured and continue to endure—of land, of rivers, of language, of ceremonial objects, of burial grounds, of independence—our commitment to and creation of art is one of the strongest resistances we can enact. Such are the murals of Tlacolulokos,, which now grace the Los Angeles Central Library rotunda. These images are as revolutionary as they are celebratory. The men and women painted to life along the rotunda walls carry both their conquerors and their futures—in each iteration they leap from death into the wild possibilities of their lives, demanding to be seen, taking up space, making themselves visible.

Indigenous art has been central to resistance movements across the war-struck timelines of the Americas. As a revolutionary action, it is often created outside the boundaries of surveillance, beyond regulation by the government and colonial state. In this respect, art is not far from sacred—it is a conversation with the innermost parts of our identities, and like most things that are sacred, this interiority resists translation and observation. In the earliest stages of the creative process, artists are the most emotional, most moved, most fully the multitudinous identity necessary to live as an Indigenous person in the Americas today. Build a wall to keep us out and we will paint our narrative across its bricks. We will tag our names high up along a freeway overpass at night with a can of spray paint, pose and take photographs of ourselves with cellphone cameras, pen a poem on squares of toilet paper in prison then smuggle it out in a shoe, sit bent-kneed on the dirt floor of a home weaving wool shorn, spun, and loomed from animals fattened on the shrubs of our own

land, or ink the otherwise obscured history of our people across our shoulders and backs. If these artistic gestures are kept private, offered only to our communities, they exist first and foremost as stories about what we love, what we fear, what we remember, what we war against, what we have urgency to tell those who will come after us in our families, lineages and legacies.

In his preface to *Notes On a Native Son*, James Baldwin wrote, “I had to claim my birthright. I am what time, circumstance, history have made of me, certainly, but I am, also, much more than that. So are we all.” Likewise, native and Indigenous art is more than a reaction to a country’s crimes, historical and current—it does not seek to alleviate or solve the tensions of colonial and occupied America. There is work engaged with these experiences and the subsequent discourses and arguments with Americanism. However, Indigenous creativity is not solely a reckoning with or even a reconciling of colonial violence—the acts of empire are not reconcilable, not by art or apology or an entire nation’s cultural amnesia. Indigenous artists have studied and mastered the tension of their nations and leap from it into spaces of wonder and innovation. The survivors of oppression are often the most innovative, and though many of these innovations were originally means of survival forged in the crucibles of massacres and beneath the pressures of systematic erasures designed to help steal and abuse our lands and waters, they have now evolved as part of our mastery and craft, our knowledge system, our personal schools of art.

As much as this country has attempted to consume us and assimilate all that is Native, somewhere in the fields of heat and carnations,

in the shadows of glass-sparkled alleyways, over the blurred air of cooktops, across blacktop basketball courts, on the trembling rooftops of trains, in paint and in ink, in sweat and in blood, we became this country—it isn’t itself without us. Still, we are so many selves—we are our ancestors, and we are the future. America did not crush us when it devoured us, but became us, as we became it. We are in its belly—Indigenous art nourishes the nation and threatens to split it open from the inside out. North America and South America, each an ouroboros, tried to eat us alive but made us more.

Our lexicons are the living archives of what has been done to us and to our natural world, as well as the prophecies for what we have yet to do. The Tlacolulokos mural is not static or frozen in time—*For the Pride of your Hometown, the Way of the Elders, and In Memory of the Forgotten* is an image on the move, in the act of crossing, a bridge connecting two homes situated in one land, a disruption and refusal of a border, a place where a body can cross from violence into love, from history into tomorrow. Whether image-based or text-based, Indigenous lexicons threaten American empire because they carry our Indigenous bodies, the bodies of our ancestors, the bodies of our beloveds, and the body of our homeland. For this reason, our codices were burned in the squares, our glyphs and stelae were chipped away at and effaced, and our grandmothers and grandfathers were whipped or worse for speaking their language in boarding

schools. Today our children are fed texts and images on television, in their schoolbooks, in the art and statuary of our very own cities that suggest to them a reality in which their brown bodies can only exist if they are damaged or erased. In *Decolonizing the Mind*, Kenyan post-colonial theorist Ngũgĩ wa Thiong’o’s argument for linguistic decolonization, and his farewell to writing in the English language, he outlined the methods in which colonialism imposed its control over a people. wa Thiong’o wrote “the most important area of domination was the mental universe of the colonized, the control, through culture, of how people perceived themselves and their relationship to the world.” Who, then, should we entrust to teach our next generations that we are an ecstatic body as much as we are a wounded body? The great colonial secret, which governments wage wars to prevent us from remembering: the brown and Indigenous body is not only capable of offering love, it is deserving of love. When we choose to tell the stories of our peoples, our lands and waters, we must use our own lexicons — images and texts that remember our histories and recall our homelands while also making our existence imaginable and our joy possible. With stone and blood and ink and paint, in image and in text, we will hold the Indigenous body toward the light, in its imperfections, in its potential, and offer it the autonomy of desire.

Reescribir el arte público

Por Amanda de la Garza

*Oaxacalifornia y los murales indígenas
de los Tlacolulokos*

El siglo XX trajo consigo un replanteamiento del significado de arte público. La pintura mural y la escultura pública son los casos que mejor ejemplifican la construcción de lo público en la modernidad. Los estados modernos y las revoluciones sociales inauguraron una nueva noción de espacio público y del papel del artista frente a la sociedad y la transformación social. En México, el movimiento muralista cuyos representantes más activos fueron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco se adscribió a los ideales de la Revolución Mexicana. Se trataba, al menos de manera visible, de un arte para el pueblo, capaz de trazar un origen y una genealogía sobre la identidad mexicana y sobre la utopía que representaba la Revolución. Sin embargo, lo que fue un arte de vanguardia a nivel in-

ternacional en la primera mitad del siglo XX devino en un discurso oficialista cuyas consecuencias vivimos hasta nuestro días. Su reivindicación pedagógica se convirtió en la didáctica de la Nación y en la caricaturización de su idea de Nación y de la identidad. Se volvió un aparato estatal, un monopolio del imaginario nacional. Los muralistas sostenían posturas radicales de izquierda, anticapitalistas y antiimperialistas, pero no ejercían la crítica interna del régimen. Para mediados del siglo XX los ideales de la Revolución habían sido traicionados por la clase política, sin embargo su representación seguía siendo la misma, sus objetivos eran pragmáticos y directos.

En la segunda mitad del siglo XX diversos movimientos artísticos buscaron entender el muralismo desde otro lugar: los murales

chicanos en E.E.U.U., producto de la migración mexicana a ese país y del surgimiento de lo chicano como contracultura, el posicionamiento político del arte conceptual en México (década del 70) en su rechazo a las formas y temáticas del primer muralismo, y posteriormente el movimiento underground, la toma del espacio público por graffitis y el *street art*. De distintas maneras estos tres movimientos emergen como discursos no oficialistas de arte público. Se podría decir que un cuarto tipo de muralismo en México emerge en la década de 1990 con el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) y el movimiento zapatista. Los murales zapatistas tienen una fuerte carga política, pero sobre todo ponen en el centro del mapa la discusión sobre quienes son los sujetos de la representación. Esto en la medida en que este movimiento político es el que sitúa en México a los pueblos indígenas en la discusión pública: “Nunca más un México sin nosotros.” Su lucha no solamente es por el derecho a ser representados sino por la autodeterminación como pueblos.

Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y el recuerdo de los olvidados (2016-2017), es el conjunto de murales comisionados al colectivo oaxaqueño zapoteco Tlacolulokos en el marco del proyecto *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* El colectivo está integrado por Dario Canul (1986) y Cosijoesa Cernas (1992), ambos artistas originarios de este lugar. El cuerpo de trabajo integra precisamente algunos preceptos del movimiento muralista y de su historia, en su condición precisamente de arte público y de traer al arte temáticas sociales y posicionamientos políticos. Al mismo tiempo se desplanta por completo de él al revisar la noción de arte público y al proponer desde una claridad

discursiva preguntas clave sobre una comunidad y lo que la constituye.

El trabajo de los Tlacolulokos como colectivo inicia en el 2006 con la revuelta que ocurre en el mismo año en Oaxaca, que inicia como una protesta magisterial que rápidamente se extiende a una de tipo social. Una protesta transformada en un movimiento antiautoritario, que recoge también una tradición de luchas sociales en el estado. Muchas de las cuales tienen su origen en movimientos campesinos y en las reivindicaciones sociales y culturales de los pueblos indígenas de la región.

La obra de este colectivo ataca el núcleo de sentido de lo que entendemos por arte político, o bien, de la relación entre arte y política. Su trabajo, en términos generales, considera cuatro aspectos que reformulan la noción de muralismo y en ese sentido la comisión realizada para la Biblioteca Central de Los Angeles es la expresión condensada de este posicionamiento. Por un lado, el componente indígena se coloca en su trabajo como una postura política de lo que significa ser indígena hoy en día. Dicho planteamiento se articula a partir de las preguntas: ¿Quiénes somos? ¿Qué define nuestra identidad hoy? ¿Quién puede hablar por nosotros? Estas preguntas parten de una reafirmación identitaria: ser indígena y al mismo tiempo pertenecer al Sur Global. En el caso de los Tlacolulokos, ser indígenas zapotecos, una identidad cultural no solo definida por la lengua zapoteca –en realidad, se trata de una familia lingüística con más de 50 variantes regionales–, sino por un entramado cultural complejo y cambiante, asentado sobre lazos de solidaridad y de pertenencia a una comunidad y a un lugar, aun cuando este sea el lugar de la diáspora. En este caso, una

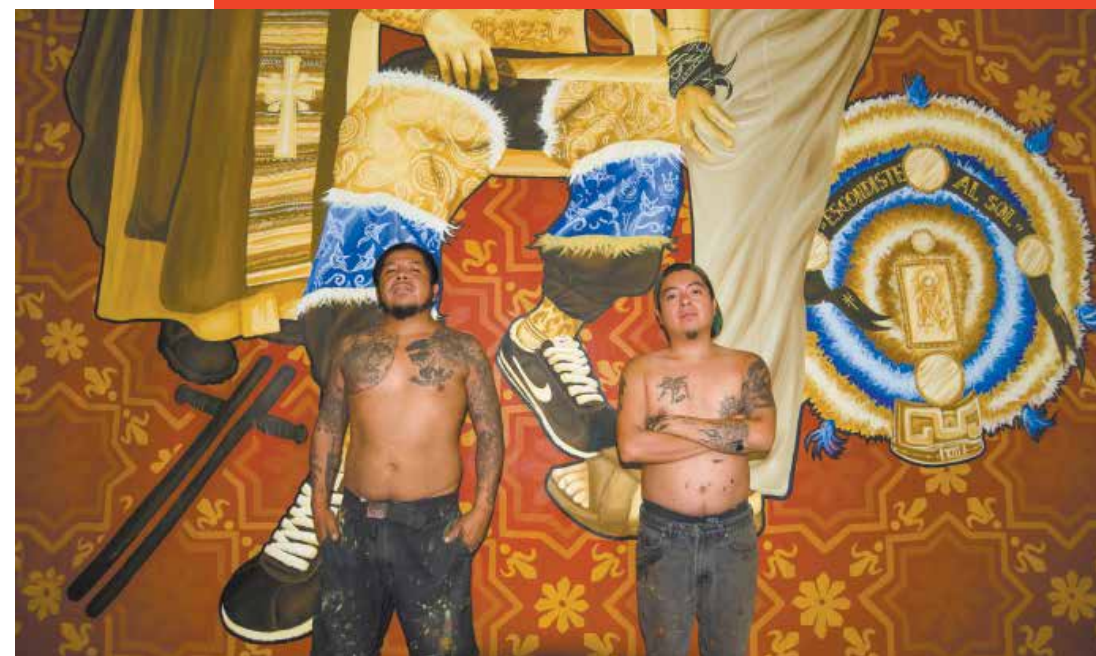
identidad que ha estado determinada por la migración hacia Estados Unidos. Ya no se pueden pensar hoy los pueblos en Oaxaca sin considerar los vínculos culturales e incluso económicos entre ambos lugares. En los murales estas reivindicaciones conducen a un replanteamiento respecto de la potestad de la representación del sujeto indígena y no en quienes buscan describirlo desde un inevitable paternalismo. De esta forma ser indígena y ser un artista indígena implican un ejercicio de carácter político.

El mural “El tamaño de tu sufrimiento,” de dos paneles, da cuenta de las negociaciones en torno a la identidad a través del uso de símbolos y personajes entrecruzados. Los símbolos se convierten en índices de una visualidad migrante. Por un lado, una mujer joven porta la ropa y joyería típica de los Valles Centrales. Al mismo tiempo usa botas y lentes de sol. La mezcla de vestimenta tradicional y de producción comercial —elemento constante en todos los murales— nos habla de la forma en que la asimilación y el



arraigo son vividos como una contradicción que define no solamente la subjetividad migrante sino también la de aquellos que viven en Oaxaca. Los tatuajes del personaje tienen varios estilos: tribal, chicano, angeleno y *lettering*. Su función es inscribir precisamente la historia en la piel. En una pierna uno de los tatuajes retrata al conquistador como la muerte, mientras que en la otra es un paisaje angeleno, al mismo tiempo que en los brazos hay canciones de la cultura popular, incluso símbolos de índole religioso. Mientras que en el libro la imagen corresponde al mito zapoteca de la princesa Donají. En este sentido, la reivindicación identitaria tiene un carácter político, está signada para los Tlacolulokos en la necesidad de conocer la propia historia y de no olvidarla. En el paisaje de fondo hay letreros que señalizan las zonas de Los Angeles donde hay población zapoteca, pero con la leyenda “Un lugar del tamaño de tu sufrimiento.” De esta forma, la experiencia migrante es reconocida también a partir del dolor, la violencia del desarraigo, de la confrontación con otra cultura establecida sobre valores distintos a los propios, al mismo tiempo que a partir de la exclusión social.

Los Tlacolulokos asumen también una mirada crítica frente a su propia comunidad, en dos sentidos: de cara al tradicionalismo y al folclor, ambas posturas aparentemente contrapuestas que no obstante realizan culturalmente una misma operación: la cosificación de la cultura. Cuando los Tlacolulokos dicen: “no pintamos indios felices”, espetan una negativa a representar la cultura zapoteca como un producto mercantil hecho para agradar al Otro (el turista, el rico, el poderoso), al tiempo que se niegan a pensarla desde las nociones de pureza. Hacen una dura crítica a



los regionalismos étnicos en Oaxaca, reproducidos también en las comunidades de este lado de la frontera. Esta postura se muestra de diferentes maneras en los murales. Una de ellas es el uso de teléfonos celulares para hacerse *selfies* por parte de los personajes. La tecnología se vuelve una manera de escenificar y autoexotizar la propia cultura frente a la mirada de los otros. Al mismo tiempo, en murales como “A dónde quiera que vayas” se representan las diferentes regiones de Oaxaca. Una de las mujeres está ataviada como Tehuana del Istmo, mientras que la otra mujer tiene una blusa de la comunidad de San José Quialana y toca una trompeta, un instrumento que forma parte de la cultura musical de la región. En el fondo se ve un letrero que dice Oaxacalifornia, emulando al famoso letrero de Hollywood, en contraste con el cráneo con casco de conquistador que tiene clavado el retrato de Toypurina (1760-1799), una líder tongva, que se levantó en contra de los conquistadores españoles en el siglo XVIII. De esta forma, los Tlacolulokos entremezclan el pasado y el presente, como una misma línea temporal y como el horizonte

de unidad y defensa de sus valores culturales y su cosmovisión.

Los artistas se piensan a sí mismos como sujetos situados, es decir, participantes de una comunidad geográfica y cultural: Tlacolula, en los Valles Centrales de Oaxaca e indígenas zapotecas. Los Tlacolulokos, en estos murales y en su trabajo previo, han buscado distanciarse también de la tradición artística oaxaqueña, que reivindica ciertos imaginarios indígenas a través de pintura de corte *naïf*, o de la fotografía modernista.

Ante la pregunta de qué es ser zapoteca hoy en día, la migración aparece como un punto central de la experiencia de las comunidades. Oaxacalifornia es la palabra que designa a este territorio a la vez real e imaginado, geográfico, cultural, y también económico. Por más de 80 años oaxaqueños de diferentes grupos indígenas han migrado hacia el sur de California. A este tipo de comunidades las ciencias sociales las han llamado comunidades transnacionales. Sin embargo, la experiencia e intercambios de estas comunidades no pueden localizarse solamente en la discusión de lo nacional. Los símbolos,



signos, y alegorías que presentan los Tlacolulokos recogen y exacerban la visualidad de este territorio atravesado y cruzado, cultural, y por ende, visualmente. Podemos resituar la discusión sobre lo transnacional y hablar de una diáspora visual, en la medida en que el concepto de comunidad diaspórica permite hablar sobre todo del territorio imaginario. Luis Vargas Santiago, quien investigó la iconografía de Emiliano Zapata a lo largo del siglo XX en México y en EU, propone precisamente el concepto de diáspora visual para hablar de un fenómeno que entraña el traslape, apropiación y resignificación simbólica de una figura icónica en el imaginario y en la historia de México.

Los murales exhibidos en la rotonda, y en términos generales la forma en que trabajan los artistas obedecen a una doble condición. Por una lado, la crítica permanente: al interior de sus comunidades, ellos observan, describen y narran lo que sucede. Al mismo tiempo, atienden al imperativo de plena participación y a la carencia de exterioridad. Forman parte de una comunidad, de las dinámicas y entramados de su lugar de origen y por lo tanto de esta comunidad diaspórica, caracterizada por un fuerte sentido de pertenencia, lazos familiares, y de afectos.

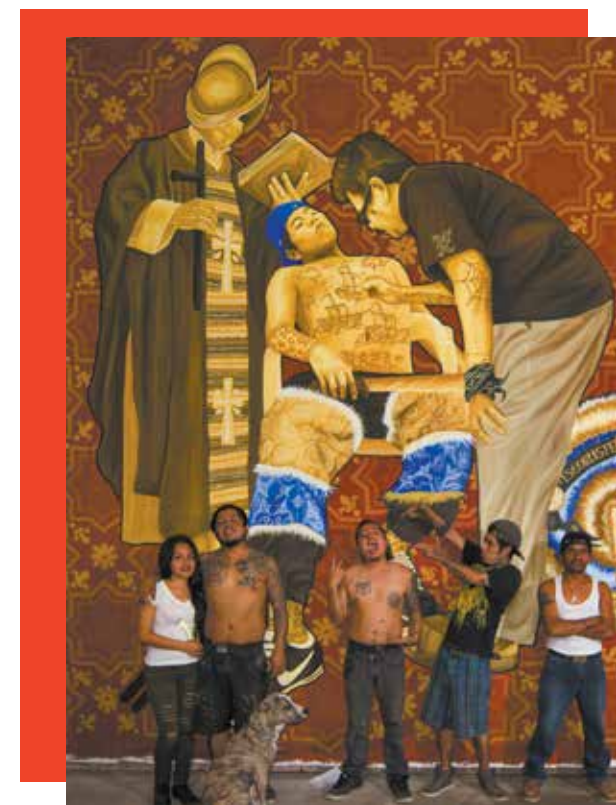
Cuando los artistas comenzaron este proyecto lo hicieron desde una trayectoria que implicaba una reflexión desde Oaxaca, su interlocución estaba situada ahí, en los debates internos. Al enfrentarse con la ciudad de Los Angeles, y con Oaxacalifornia, de este lado de la frontera, lograron ver de una manera mucho más aguda y compleja las relaciones entre estas comunidades partidas y unificadas por divisiones territoriales. ¿Quiénes son aquellos que viven aquí, los que crecieron y nacieron aquí, los que nunca volvieron? ¿Quiénes son ellos—quiénes somos nosotros? Aquí se conectaron rápidamente con la producción de arte urbano local, anduvieron las calles y los barrios, pintaron murales en bardas. Trabajaron y conocieron Los Angeles desde las misma trama de afectos en Tlacolula: la fiesta, la solidaridad, y al mismo tiempo la claridad del discurso que proponen. Al regresar a Tlacolula su perspectiva de lo que debía de ser este conjunto de murales había cambiado, existía otro relato cruzado, un punto ciego que antes no habían logrado enunciar.

El que estas obras sean exhibidas por un periodo de casi cinco meses en la Bib-

lioteca Pública de Los Angeles enfatiza la importancia de la idea de un arte público. Sin embargo, este puede tener un cauce distinto del oficialismo. Las obras de los Tlacolulokos reescriben una historia al mismo tiempo que convocan una noción clásica de arte público. Su discurso es frontal y contestatario. Los murales, logran situar al espacio público precisamente como la arena social, un lugar de debate, de diálogo a veces amable pero también ríspido, en su crudeza narrativa y visual producto del propio relato del que parte.

Tal vez la operación más radical de los Tlacolulokos resida en, por un lado, hablar en un espacio institucional sobre aquellas comunidades invisibilizadas por la propia lógica económica y social de la ciudad capitalista, y bajo un clima político de extrema polarización social, racismo, y xenofobia. Los Tlacolulokos construyen un relato, otra historia, y al mismo tiempo otro presente. No se trata, como en los primeros muralismos, de hablar del futuro y de la utopía sino de este presente procaz al que hay que hacerle frente para sobrevivir dignamente. En las ocho pinturas aparece la herida abierta de la colonización, la historia de dolor y avasallamiento. El presente no es visto en las obras como la pérdida del origen y de las tradiciones o su corrupción moral, sino una constatación de que la migración ha modificado desde hace mucho tiempo las condiciones de existencia y la cultura de los pueblos indígenas. Los murales de los Tlacolulokos no son tampoco la crónica de la caída de Tenochtitlán, “la visión de los vencidos.” No se trata solo de contar la otra historia, aquella que no está presente en los murales pintados en 1933 por Dean Cornwell, donde la representación de los pueblos

originarios oscila entre el servilismo y incivilización y por tanto de carencia moral. Se trata aquí de la posibilidad de descolonizar la mirada, de producir nuevamente arte público. ¿Qué significa este arte público? Ir desde los márgenes hacia el centro de manera intermitente. Seguir pintando en las calles, y al mismo tiempo posicionar un discurso en el entramado institucional. También significa producir una práctica que atravesase el discurso público, que se cuele en el centro de la política de las identidades y de la corrección política para así plantear otro lugar desde donde ver y decir. En los murales de los Tlacolulokos la identidad y sus búsquedas contravienen la literatura académica y la idea de comunidades deslocalizadas, en la medida en que esta pregunta sigue vigente y es un praxis política. Este arte público no busca ser propaganda sino alentar un debate. Las obras y su actuar en este espacio social se encargarán de decirnos en algunos meses qué es lo que puede el arte y de qué arte público se trata.



Fotografía: Fausto Nahúm

Rewriting Public

By Amanda de la Garza *Art*

*Oaxacalifornia and the Indigenous Murals
by the Tlacolulokos*

The twentieth century posed a question about the meaning of public art. The mural and public sculpture are the cases that best exemplify the construction of the idea of the public in modernity. Modern states and social revolutions inaugurated a new notion of public space and the artist's role before society and in regard to social transformation. In Mexico, the muralist movement, whose most active members were Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and José Clemente Orozco, ascribed to the ideals of the Mexican Revolution. At least visibly, theirs was an art for the people, able to trace an origin and a genealogy of Mexican identity and of the utopia that the Revolution represented. Nonetheless, what was an art of the avant-garde at the international level transformed

in the first half of the twentieth century into an official discourse whose consequences we still live out today. Its pedagogical and didactic claim turned into the didactic of the nation and into the caricaturization of the idea of the nation and its identity. Muralism turned into an apparatus of the state, with a monopoly on the national imagination. The muralists held radical leftist, anti-capitalist, and anti-imperialist positions, but didn't exercise an internal critique of the regime. By the middle of the twentieth century the ideals of the Revolution had been betrayed by a political class; nonetheless, their representation in murals remained the same—its objectives were pragmatic and direct.

In the second half of the twentieth century, several artistic movements sought to

understand muralism from another place: the Chicano murals of the United States, a product of Mexican migration to that country and of the surge of Chicano culture as a counterculture, the political positioning of conceptual art in Mexico in the 1970s in its rejection of the form and themes of the first muralism, and then the underground movement, the seizing of public space by graffiti and street art. In their own way each of these three movements has arisen as an unofficial discourse about public art.

It could be argued that there is a fourth type of muralism in Mexico, which came about in the 1990s with the Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) and the Zapatista movement. Zapatista murals have a strong political message, but most of all they place the discussion about who are the subjects being represented at the center of the map. This is the degree to which the political movement positions Indigenous peoples in the public discourse in Mexico. "Never again a Mexico without us." Their struggle is not just for the right to be represented but also for their self-determination as peoples.

For the Pride of your Hometown, the Way of the Elders, and in Memory of the Forgotten is the collection of murals commissioned for *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.*, by the Oaxacan Zapotec collective Tlacolulokos, from the state of Oaxaca. The collective is made up of Dario Canul (1986) and Cosijoeza Cernas (1992), both artists from Tlacolula, Oaxaca. This body of work integrates some precepts of the muralist movement and its history, in its qualities as public art and in how it brings social themes and political positions to art. At the same time it entirely de-

viates from it, by revising the notion of public art and, from a place of discursive clarity, proposing key questions about a community and what it is comprised of.

The work of the Tlacolulokos as a collective began in 2006, with the upheaval in Oaxaca that occurred that same year, which began as a teacher protest that quickly grew into a broader protest of a social character: a protest that transformed into an anti-authority movement, which also took up the tradition of social struggles in the state, many of which have their origins in rural farmworker movements and in the social and cultural demands of the Indigenous peoples of the region.

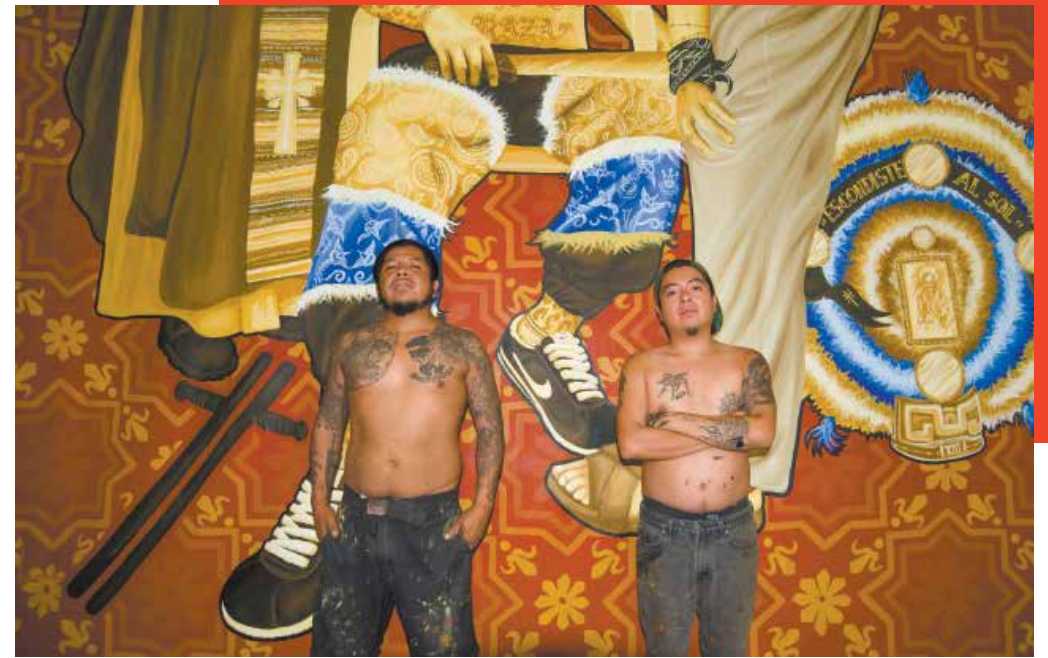
The collective's work attacks the nucleus of meaning of what we understand as political art, or even of the relationship between art and politics. Its work, in general terms, considers four themes that reformulate the notion of muralism and in that sense the commission issued by the Library Foundation of Los Angeles is the condensed expression of this positioning. On one side, the Indigenous element figures into the work as a political posture about what it means to be Indigenous today. That placement articulates itself from the questions: *Who are we? What defines our identity today? Who can speak for us?* These questions come from a reaffirmation of identity: to be Indigenous and at the same time to belong to the Global South—in the case of the Tlacolulokos to be Indigenous Zapotecs, specifically, a cultural identity not just defined by the Zapotec language—which actually is a language family with over fifty regional variants—but by a complex and changing cultural framework, built on links of solidarity and belonging

to a community and to a place, even when that place is in the diaspora. In this case, the answers to these questions have been partially determined by migration to the United States. One cannot think of the peoples of Oaxaca today without considering the cultural and economic links between both places. These claims in the murals steer us toward a repositioning in respect to the authority to represent the Indigenous subject and the lack of authority of those who seek to describe them from an inevitable paternalism. In this way to be Indigenous—and to be an Indigenous artist—implies an exercise of a political nature.

The mural *El tamaño de tu sufrimiento* (*The Size of Your Suffering*), composed of two panels, offers an account of the negotiation of identity, through the use of interwoven symbols and characters. The symbols become indexes of a migrant visibility. On one side, a young woman wears the traditional clothing and jewelry of Oaxaca's Central

Valleys. At the same time she wears boots and sunglasses. The mix of traditional attire and commercial products—a consistent element in all the murals—speaks to the way in which assimilation and origins are lived out according to a contradiction that defines not just the subjectivity of the migrant but also that of those who live in Oaxaca. The character's tattoos are from various styles: tribal, Chicano, Angeleno, and lettering. Their function is precisely to inscribe history on the skin. On one leg one of the tattoos portrays the conquistador as death, while the other one depicts an Angeleno landscape, and the arms feature phrases from popular music and even symbols of a religious nature. The image on the book corresponds to the Zapotec myth of Princess Donají. In this sense, claims about identity have a political quality, signaled by the Tlacolulokos as the necessity to know one's own history and to not forget it. In the background landscape there are signs that point to the parts of Los Angeles with significant Zapotec communities, but with the caption "Un lugar del tamaño de tu sufrimiento (A place the size of your suffering)." In that way, the migrant experience is also recognized from a place of pain—the violence of being uprooted, confrontation with another culture established according to different values from their community's, from one's own and at the same time from a place of social exclusion.

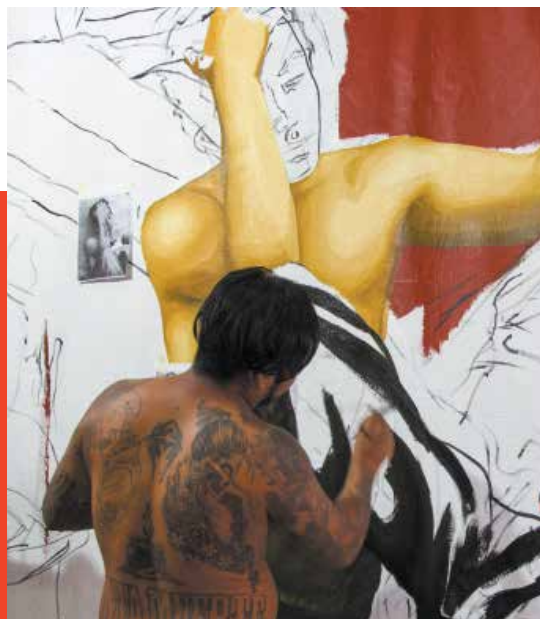
The Tlacolulokos also assume a critical view of their own community, in two senses: in the face of traditionalism and of folklorism, both postures apparently in opposition but that nonetheless result in the same social operation: the objectification of culture. When the Tlacolulokos say, "We



don't paint happy Indians," they skewer a negative representation of Zapotec culture as a mercantile product made to please the Other—the tourist, the rich, the powerful—as they refuse to consider their culture pure, articulating a strong critique of the ethnic regionalisms of Oaxaca, which are often reproduced on this side of the border. This posture is displayed in different ways in the murals. One of them is their characters' use of cell phones to take selfies. Technology becomes a way to perform and self-exoticize one's own culture before the others' gaze. At the same time, various regions of Oaxaca are represented in murals like "A donde quiera que vayas" (Wherever You May Go). One of the women in that mural is dressed as a Tehuana from the Isthmus, while the other wears a blouse from the community of San José Quialana and plays a trumpet, an instrument that is part of the region's musical culture. In the background there is a sign that says Oaxacalifornia, emulating the famous Hollywood sign, in contrast to the skull with a conquistador's helmet that has a

portrait of Toypurina (1760 - 1799), a female Gabrielino-Tongva leader who led an uprising against the Spanish conquistadors in the eighteenth century. In this way, the Tlacolulokos interweave the past and present, as if they were a single temporal space and as the horizon of unity and defense of their cultural values and cosmology. The artists think of themselves as situated subjects—that is to say, participants in a geographical and cultural community: Tlacolula, in the Central Valleys of Oaxaca, and the Zapotec Indigenous community. The Tlacolulokos, in these murals and in their previous work, have also sought to distance themselves from the Oaxacan artistic tradition, that reinforces certain Indigenous representations through naive painting or modernist photography.

In response to the question of what it means to be Zapotec today, migration appears as a central component of the community's experience. Oaxacalifornia is the word that designates this territory that is at once real and imaginary, geographical, cultural, and economic too. For more than eighty





years Oaxacans from various Indigenous communities have migrated to Southern California. In the social sciences, these types of groups have been labeled transnational communities. Still, the experience of and interchange between these communities cannot be confined to the discussion of the national. The symbols, signs, and allegories that the Tlacolulokos employ to exacerbate the visibility of this crisscrossed territory, culturally, and consequently, visually. The discussion about what it means to be transnational and what constitutes the visual diaspora can be restated, to the extent which the concept of the diasporic community allows for a discussion of the imaginary territory. Luis Vargas Santiago, who investigated the iconography

of Emiliano Zapata over the course of the twentieth century in Mexico and the United States, precisely proposes the concept of the visual diaspora to talk about the phenomenon that involves the overlap, appropriation, and symbolic resignification of an iconic figure in the imagination and history of Mexico.

The murals exhibited in the rotunda, and in general the form in which the artists work in, follow according to a two-sided concept: critical permanence within their community—they observe, describe, and narrate what happens within them—and at the same time both fully participate in the exterior world. They form part of a community, according to the dynamics and framework of their place of origin and hence of this diasporic community, characterized by a strong sense of belonging, familiar bonds, and affection.

When the artists began this project they did so from a trajectory that implied a reflection from Oaxaca, their interlocution was situated there, in internal debates. In confronting the City of Los Angeles and Oaxacalifornia on this side of the border, they managed to see the relationships between the two communities—split and unified by territorial divisions—in a much sharper and more complex way. *Who are the people that live here, those that were raised and born here, those that never returned? Who are they, and who are we?* They quickly connected with the community producing local urban art, they walked the streets and neighborhoods, they painted murals on public walls. They worked and got to know Los Angeles according to the same affinities that ground their work in Tlacolula: the fiesta, solidarity, and at the same time, clarity of discourse.

Upon returning to Tlacolula their perspective of what this collection of murals should be had changed—there was another story that ran through it, a blind spot that they hadn't been able to articulate before.

The fact that these works will be exhibited for almost five months in the Los Angeles Public Library represents the possibility of restating the importance of the idea of public art. Nonetheless, this public art has a different foundation than the officialism of muralism. The work of the Tlacolulokos rewrites a history at the same time that it invokes a classical notion of public art. Its discourse is head-on and anti-establishment. The murals situate public space as a social arena, a place for debate, for dialogue that is often friendly but also coarse in its narrative and visual rawness, a product of the very story it comes from.

Perhaps the most radical operation of the Tlacolulokos resides in the way they speak within institutional space about the communities made invisible by the very economic and social logic of the capitalist city, and within a political climate of extreme social polarization, racism, and xenophobia. The Tlacolulokos construct a story, an alternate history, and at the same time an alternate present. Their work doesn't, like the first murals, speak of the future or of utopia but of this lewd present which must be faced head-on in order to survive with dignity. The eight paintings depict the open wound of colonialization, the history of suffering and submission. The present isn't seen in the works to be a loss of origin or of traditions, or as their moral corruption, but rather as confirmation that migration has long modified the conditions of existence and the culture of Indigenous peoples. The Tlacolulokos' murals

aren't a chronicle of the fall of Tenochtitlan, "the vision of the conquered." They don't just tell another story, the one not present in the murals painted by Dean Cornwell in 1933, in which the representation of Native peoples oscillates between subservience and their lack of civilization and by extension their lack of morality. Here there exists the possibility of decolonizing the gaze, to again produce public art. What does this public art mean? To move from the margins toward the center in an intermittent manner. To continue painting on the streets and at the same time to spark a discourse within the institutional framework. It also means producing a practice that traverses public discourses, that pushes identity politics and political correctness into the center of the conversation, to thus suggest another place from which to see and speak. In the Tlacolulokos' murals, identity and the search for it contravenes academic literature and the idea of displaced communities, to the degree that this question remains relevant and is a political praxis. This public art doesn't set out to be propaganda but rather to encourage debate. The work and its updating of this social space will, over the course of the next several months, see to telling us just what art can do, and just what public art is all about.

Translated into English by David Shook



Photography: Fausto Nahúm



(Página anterior/ Previous page)

Tlacolulokos

Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados

[For the Pride of Your Hometown, The Way of the Elders, and In Memory of the Forgotten] 2017.

Fotografía/Photography (p. 38 - 53): Jeff McLane





Tlacolulokos
Sonríe ahora, llora después [Smile now, cry later], 2017.
 Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas



Tlacolulokos
Recuerda que el mundo es mío [Remember that the World is Mine], 2017
 Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas





JAXACALIFORNIA



III

UN LUGAR DEL TAYARO
DE TU SUFRIMIENTO

Pico Union
Santa Monica
Hollywood
Little Tokyo
East Los
San Gabriel

Saintelle

(Páginas anteriores/ Previous pages)

Tlacolulokos

A donde quiera que vayas [Wherever You May Go], 2017.

Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas

Tlacolulokos

El tamaño de tu sufrimiento [The Size of your Suffering], 2017.

Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas





Tlacolulokos
Y fue así como escondieron el sol [And That Is How They Hid the Sun], 2017
 Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas



Tlacolulokos
Los Angeles cantan y alaban a dios [The Angels Sing Their Praise to God], 2017
 Acrílico sobre tela/Acrylic on canvas

Explorando Oaxacalifornia:

*Un diálogo entre
Dario Canul y Cosijoesa Cernas*

En junio del 2016 Dario Canul y Cosijoesa Cernas del colectivo Tlacolulokos estuvieron en Los Angeles para investigar la historia de los murales Cornwell en la Biblioteca Central y para explorar las manifestaciones de Oaxacalifornia en esa ciudad. Su visita incluyó la oportunidad de ver los archivos de Cornwell en la alcaldía, un tour del mural “América Tropical” de David Siqueiros y largas caminatas por la ciudad. Este diálogo fue compilado y editado de una entrevista hecha por Yolanda Cruz, la cineasta que está produciendo una película sobre el proyecto. Se grabó en un departamento cerca de MacArthur Park.

Dario Canul: Estamos preparando un poquito el terreno para realizar un proyecto en la Biblioteca Central de los Angeles. Un proyecto que hablará acerca de los idiomas y sus variantes de la comunidad oaxaqueña radicada aquí en la ciudad de Los Angeles.

Cosijoesa Cernas: Un poco de investigación acerca del contexto del lugar donde está viviendo ahorita una parte importante de la población oaxaqueña, y es como conocer, desde el punto de vista oaxaqueño y desde el punto de vista de Estados Unidos, cómo se relacionan esas tradiciones y cómo se transforman dentro de un lugar diferente.

DC: Nosotros somos un colectivo de artes visuales, abarcamos desde la pintura de caballete, pintura mural, fotografía, video y tenemos un proyecto sonidero también.

CC: Es un poquito de muchas cosas. Como que buscamos es variarle un poco al trabajo, en cuestión de la necesidad de lo que queremos hacer o queremos poner un poco de crítica, reflexionar acerca de algunos temas, entonces seleccionamos el medio adecuado para eso.

DC: El reto, aparte de la complejidad del espacio, es hacer una representación orgullosa y una representación fuerte de las comunidades aquí en los Angeles. El reto es también comprender un poquito, que es muy difícil, la complejidad de Oaxacalifornia.

CC: Sí, pues viendo todas variantes, las cuestiones de comodidad, las cuestiones de segregación, sectores vulnerables de la sociedad. Un poco de contrastes, entre las cuestiones que se viven en Tlacolula en Oaxaca en específico y unas cuestiones de la ciudad. Los problemas que conllevan a una urbe tan grande y gente que a veces se viene de una comunidad muy pequeña. Entonces como ver esos contrastes y es un poco difícil como entender las dos visiones.

DC: Tratamos de abarcar la mayor cantidad de público posible es por eso que nosotros también utilizamos el mural. En Los Angeles hemos pintado algunos murales, nos gusta como confrontar un poquito la cuestión de no ir a un lugar a ver arte; encontrártelo nada más. Es por eso que aquí en la Biblioteca también es un reto, crear nuevos públicos.

El público al que está dirigido es también el público de la comunidad oaxaqueña, el

público de la comunidad zapoteca, todo Oaxaca, pero también es abrir esta sensibilización hacia otros públicos, alguien que no tenga nada que ver con la comunidad oaxaqueña.

Gente que venga de otras comunidades, nativos, gente de otros países, otros lados, que vea en estas piezas una relación también directa con ella, porque ellos también tienen un idioma, ellos también tienen una forma de ver su vida y sus tradiciones, entonces también queremos abrir esos públicos hacia gente de Asia, gente de África, gente de todos lados. Que vean realmente una relación entre la lengua y la identidad, pero partiendo desde una línea que es la comunidad zapoteca, una comprensión de esto y hacia afuera desde adentro.

CC: Hemos trabajado mucho para sectores locales, meramente en Oaxaca, en México, entonces ese contexto más o menos se relaciona con las tradiciones que se tienen en este país.

Trabajando en un contexto diferente, pues es diversificar un poco las cuestiones nuestra reflexión sobre la cultura y detonar un poco lo que es Oaxaca, lo que es México dentro de otros sectores; internacionalizar un poco más la cultura.

DC: Trabajamos la primera ocasión con el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. Fuimos comisionados también para un mural y es esta relación de cómo nosotros desde fuera venimos. No podemos llegar a pintar lo que queramos a algún lado, a hacer una imposición, entonces también esto nos enriquece como artistas, los retos, las exigencias y es parte de nuestra misión también porque la parte principal de la creación del colectivo fue dejar un registro de Tlacolula, del Valle porque

en Oaxaca, las regiones de Oaxaca se basan mucho en otro tipo de arte.

Como que el Valle no se le menciona, lo que es Teotitlán, Tlacolula, Mitla; los Valles Centrales. Ahora, con esto queremos dejar un registro de la comunidad aquí y estos proyectos son parte importante para esto. Gracias a la ayuda de la Fundación, gracias a la ayuda de compañeros que nos conocen, hemos realizado esto para realmente proponer nuevos retos, no quedarnos.

Tenemos un discurso alternativo, pero no quedarnos ahí.

CC: Es importante esta institucionalización porque es la que evalúa o es la que da mucho valor a nuestro trabajo dentro de la institución. Entonces trabajar solamente en la calle o para un público en general a veces no se recauda un registro tan certero de lo que es Tlacolula. A nosotros nos interesa mucho que se quede la marca en Tlacolula o de Oaxaca en instituciones tan grandes o de nivel internacional.

DC: Como técnica artística este proyecto es nuestra contribución a una imagen más amplia de la narrativa histórica que se ve en la rotunda de la Biblioteca Central. Es una adición contemporánea al movimiento de muralismo que pasó en México, y las ideas detrás del movimiento, sobre arte público, arte hecho para educar, para ser visto.

La pasividad de la gente en los murales de Cornwell, la gente indígena, la gente como nosotros, como tantos otros más, nos requiere poner atención. Nos hace poner atención y parte de este proyecto es dar voz—dar vida, voz, e imágenes visuales—a las historias de esa gente, la gente que se encuentra agachada en los

“El público al que está dirigido es también el público de la comunidad oaxaqueña, el público de la comunidad zapoteca, todo Oaxaca, pero también es abrir esta sensibilización hacia otros públicos, alguien que no tenga nada que ver con la comunidad oaxaqueña”.

murales, la gente que en los murales siempre se ve tan pasiva. Para contar sus historias, para decir lo que quieren decir sobre toda esta pregunta de colonialismo y como nos relatamos con ello, no quisimos acercarnos de un ángulo negativo sino de cómo nosotros seguimos relatándonos todo. Nuestro contexto se construye de muchos puntos de vista, de muchas historias de origen, y de cómo se relacionan esas cosas a lo que vemos aquí.

Queremos en algún sentido dar voz, dialogar, crear una respuesta.

CC: Lo que yo veo es que una historia que fue hace mucho tiempo sigue siendo narrada de la misma manera, no?

Entonces lo que pretendemos es contar la historia lo que en ese tiempo ya existía, pero no se quería ver. Entonces es cuestión de contar la historia de ese tiempo hasta ahorita, de toda esa cuestión de migración que ha conformado en específico este estado que está muy lleno de tantas culturas que muchas veces no se toman en cuenta, pero son lo que ha dado tanta riqueza a este sitio.

Exploring Oaxacalifornia:

*A Conversation between
Dario Canul and Cosijoesa Cernas*

In June 2016, Dario Canul and Cosijoesa Cernas of the Tlacolulokos collective visited Los Angeles to research the background of the Central Library's Cornwell murals and to explore Oaxacalifornia throughout Los Angeles. Their visit included research into Cornwell's documents and sketches at the archives at City Hall, a visit to David Siqueiros' "América Tropical," and exploratory walks through the city. This conversation was compiled and edited from the transcripts of an interview that project filmmaker Yolanda Cruz recorded at their temporary apartment near MacArthur Park.

Dario Canul: We're setting the stage to unveil a project at the Los Angeles Central Library. A project that will speak to the languages and variety of the Oaxacan community located here in Los Angeles.

Cosijoesa Cernas: It's a bit of an investigation of the context surrounding the places where an important part of the Oaxacan population lives, and it's about approaching—from both the Oaxacan and United States' point of view—how these traditions relate and how they transform in different places.

DC: We are a visual arts collective, and our work includes painting on canvas, mural painting, photography, video, and sound art.

CC: It's a bit of everything. What we look for is to vary our work according to the needs of what we want to do or want to criticize a bit, reflecting on certain themes, then selecting the medium best suited for that.

DC: The challenge, apart from the complexity of the Central Library's space, is to create a strong, proud representation of the communities here in Los Angeles. Another challenge is to understand more of the complexity of Oaxacalifornia, which is very difficult.

CC: Yes, by looking at various aspects of the culture, the questions of belonging, the questions of segregation, the vulnerable sectors of society. By exploring the contrasts that arise from living in Tlacolula, Oaxaca specifically, and the questions that arise from this city. The problems that living in such a large city entails for people that often come from very small communities. So it's quite difficult how to see those contrasts work and how to understand both of those viewpoints.

DC: We try to make our art accessible to as many people as possible and that's why we also make murals. We've painted some murals in Los Angeles. We like challenging the idea of having to go somewhere to see art, to just find it. That's also why this project will take place here in the library, to create new audiences.

This work's audience is the people of the Oaxacan community—people from the Zapotec community. But we also want to expose these narratives to other audiences, people that don't have anything to do with the Oaxacan community.

People that come from other communities, Native Americans, people from other countries, other places, will see in these pieces a direct connection to their own lives as well, because they too have their languages, they too have their way of seeing their lives and their traditions. So we also want to present these works to people from Asia, from Africa, from

everywhere. So they can really see a connection between language and identity, but from the Zapotec community's perspective, to understand that, as well as what it means to be an outsider looking in.

CC: We've worked a lot in local communities, in Oaxaca, in Mexico, so in that context our work is more or less related to the traditions of that country.

Working in a different context, it becomes a matter of broadening the questions that we reflect on in regards to culture and a matter of shaking up how Oaxaca is perceived, what Mexico is thought to be in other places. It's about internationalizing our work a little more.

DC: Well, it's a challenge we've explored before. The first time, we worked with the Museo Universitario de Arte Contemporáneo at UNAM, the Autonomous National University of Mexico. We were also commissioned to create a mural and it was to depict our relationship as Zapotecs to mainstream Mexico, how we come from the outside, how we can't paint whatever we want just anywhere, can't make an imposition. So these opportunities enriches us as artists—the challenges, the demands on us—and it's part of our mission too, because one of the main reasons for the Collective's creation was to leave behind a record of Tlacolula, of the Central Valley, because Oaxaca's various regions mainly export other types of art.

It's as if the Valley—which encompasses vital Zapotec communities like Teotitlán, Tlacolula, and Mitla—hasn't entered the conversation. With our work we want to leave a record of that community and these projects are an important part of that effort. Thanks to the

help of the Library Foundation, thanks to the help of our partners, we've created this project in order to really raise new questions, to not stagnate. We have our alternative discourse, but we don't want to just leave it at that.

CC: This institutional support is important because it is how we're evaluated as artists. It gives our work validity inside the institution. Working solely on the street or for a general public sometimes doesn't reflect an accurate record of what Tlacolula is. We're very interested in leaving the mark of Tlacolula or Oaxaca within such large institutions, and on an international level.

DC: As an artistic technique this project is our contribution toward constructing a fuller image of the historical narrative on display in Central Library's rotunda. It's a contemporary addition to the Muralism movement that happened in Mexico, and the ideas behind it, about public art, art created to educate, to be seen.

The passivity of the people in Cornwell's murals, the Native people, the people like us, like so many others, very much catches our attention. It catches our attention and a part of this project is to give voice—to give life, voice, and visuals—to those people's stories, the people that are found hunched over in the murals, the people that in murals always appear so passive. To tell their stories, to say what they want to say regarding this whole question of colonization and how we relate with it, we didn't approach it from a negative angle but instead from how we're still relating to it all. Our context is constructed from many points of view, from many origin stories, and from how they are related to what we see here.

“

This work's audience is the people of the Oaxacan community—people from the Zapotec community. But we also want to expose these narratives to other audiences, people that don't have anything to do with the Oaxacan community.

”

We want in a sense to give voice, to dialogue, to create a response.

CC: What I see is that a story from a long time ago keeps being told the same way, right?

So what we aim to do is tell the story of the culture that already existed at that time, that no one wanted to acknowledge. So it's a matter of telling the story of everything from then to now, like the whole matter of migration that has specifically shaped this state filled with so many cultures that are often not taken into consideration, though in fact they're what has given so much richness to this place.

Translated into English by
Ana Paula Noguez Mercado



Dean Cornwell
The Mission Era [La era de la misión], 1933
Óleo sobre lina/Oil on linen

Fotografía/Photography (p. 60 - 65): Arnold Schwartzman

El artista estadounidense Dean Cornwell (1892-1960),

apodado el “decano de los ilustradores”, comenzó su carrera profesional como caricaturista para el periódico de su ciudad natal, el *Louisville Herald*. Poco después de eso se mudó a Chicago, donde estudió en el Art Institute y trabajó para el *Chicago Tribune*. En 1915 se mudó al estado de Nueva York y estudió en la ciudad de Nueva York en el Art Students. Las pinturas de Cornwell aparecieron en revistas populares como *Cosmopolitan* y *Harper's Bazaar*, donde ilustró la obra de autores como Pearl S. Buck y Ernest Hemingway.

Cuando una licitación con jurado para los murales de la rotunda de la Biblioteca Pública de Los Angeles fue anunciada, Cornwell se unió a un diapasón de artistas murales ya reconocidos que codiciaban el encargo. En última instancia, los esbozos preliminares de Cornwell y una cotización muy baja, de \$50,000 dólares, le ganó su primera comisión grande en este nuevo medio.

Los murales fueron pintados sobre lienzo fino de Bélgica, y le tomó a Cornwell cinco años completarlos. Gran parte del trabajo fue hecho en Londres, en el antiguo taller de John Singer Sergeant, tras lo cual los lienzos fueron cuidadosamente enrollados y terminados en un estudio de pintura en Los Angeles. El tema de los murales, la historia de California, fue sugerido por Goodhue Associates. Cornwell eligió diseñar paneles que cubrieran cuatro áreas de la historia californiana: la Época del Descubrimiento, las Misiones, la Americanización y la Fundación de la Ciudad de Los Angeles.

Mientras los murales estaban en curso, Cornwell se ocupó activamente de cultivar

“Es el punto de vista del ilustrador brillante que pinta para lectores de inclinación romántica [...] El elemento faltante es la capacidad de entrar bajo el vestuario y hacer gran arte al presentar la verdad simple de los pioneros, los curas y los indios”.

la publicidad, y logró atraer un número asombroso de artículos positivos sobre él mismo y sobre el proyecto mural de la biblioteca. Pero cuando los murales fueron develados, los críticos serios de arte entraron en polémica tanto con el estilo comercial de Cornwell como con su incesante alardeo.

El crítico del *Los Angeles Times*, Arthur Millier, escribió: “[...] Cornwell ve la historia de California como un desfile de pasarela. Las personas son actores, sus vestuarios probablemente bastante auténticos, pero difícilmente son personas que realmente desembarcaron o cruzaron los llanos para fundar el estado y la ciudad. Es el punto de vista del ilustrador brillante que pinta para lectores de inclinación romántica [...] El elemento faltante es la capacidad de entrar bajo el vestuario y hacer gran arte al presentar la verdad simple de los pioneros, los curas y los indios”.

Cornwell también pintó murales para la Ermita Memorial a Lincoln en Redlands, California y el Edificio de Eastern Airlines (ahora es el número 10 de Rockefeller Plaza) en la ciudad de New York, así como murales del Proyecto Federal para las Artes en Carolina del Norte y el Centro William Rappard en Ginebra, Suiza.

Traducido al español por José Luis Carrillo

Investigación emprendida parcialmente por la docente de la LAPL Kenon Breazeale.

American artist Dean Cornwell (1892-1960),

nicknamed the “Dean of Illustrators,” began his professional career as a cartoonist for his hometown newspaper, the *Louisville Herald*. Soon thereafter he moved to Chicago, where he studied at the Art Institute and worked for the *Chicago Tribune*. He later studied in New York City under Harvey Dunn at the Art Students League of New York. Cornwell's paintings appeared in popular magazines like *Cosmopolitan* and *Harper's Bazaar*, illustrating the work of authors including Pearl S. Buck and Ernest Hemingway. Eventually he traveled to London to study mural painting as an apprentice to Frank Brangwyn.

When a juried competition for the Los Angeles Public Library's rotunda murals was announced, Cornwell joined a slate of accomplished mural artists vying for the job. Ultimately, Cornwell's preliminary sketches and very low bid of \$50,000 won him his first major commission in this new medium.

The murals were painted on fine Belgium linen, and took five years for Cornwell to complete. Most of the work was done in London in John Singer Sergeant's former studio, after which the canvases were carefully rolled up and finished in a scene painting studio in Los Angeles. The murals' theme of California history was suggested by Goodhue Associates. Cornwell chose to design panels covering four areas of California history: the Era of Discovery, the Missions, Americanization, and the Founding of the City of Los Angeles.

While the murals were in progress, Cornwell went out of his way to cultivate publicity, and was able to attract an astounding

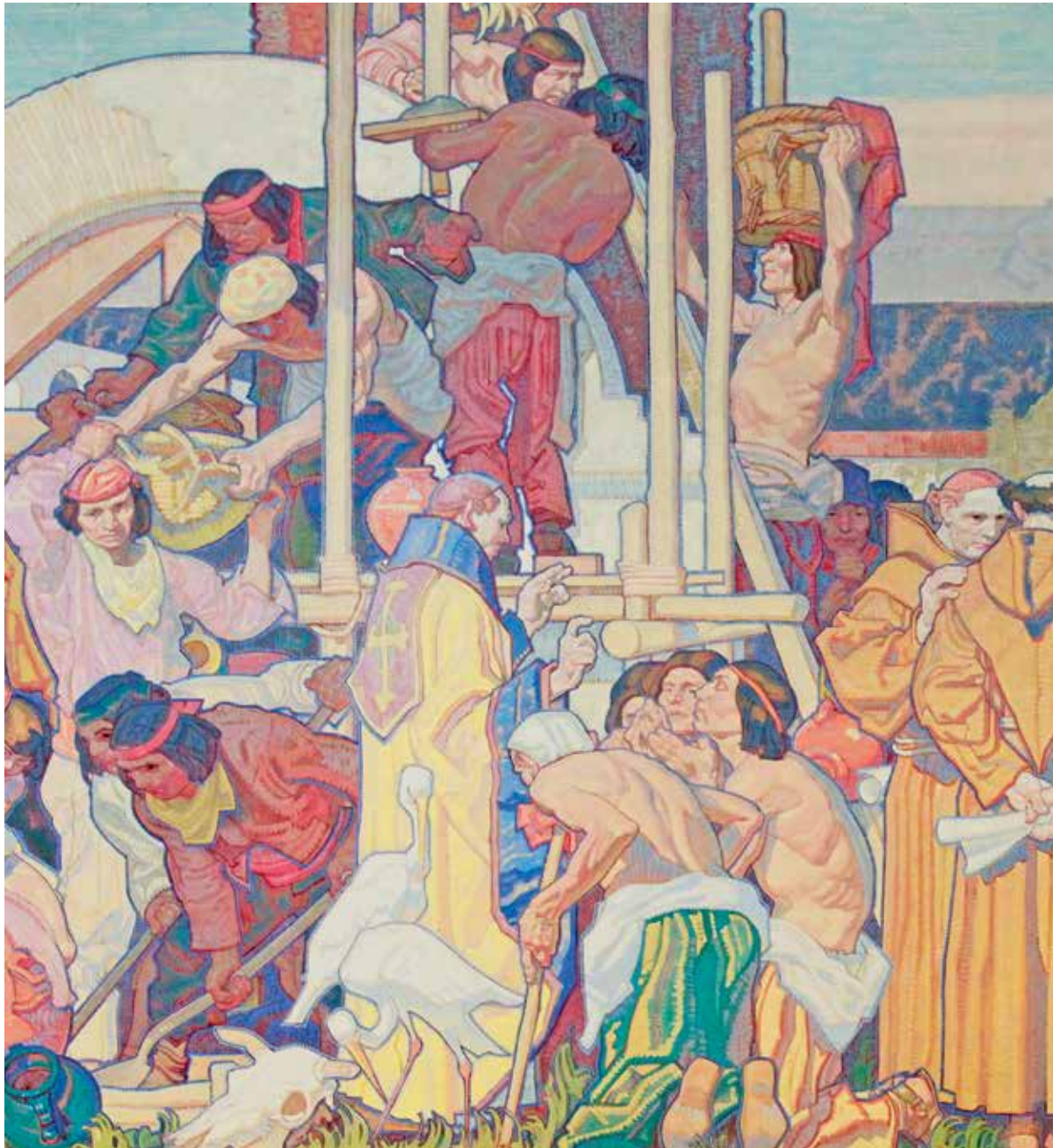
“It is the viewpoint of the brilliant illustrator painting for romantically-minded readers[...]The lacking element is the ability to get under the costumes and make great art by presenting the simple truth of the pioneers, padres and Indians.”

number of positive articles about himself and his library mural project. But when the murals were unveiled, serious art writers took issue with both Cornwell's commercial style and his relentless showboating.

The *Los Angeles Times* critic Arthur Millier wrote, “[...] Cornwell sees California history as a stage pageant. The people are actors, their costumes probably authentic enough, but they are scarcely people who really landed or crossed the plains to found the state and city. It is the viewpoint of the brilliant illustrator painting for romantically-minded readers [...]The lacking element is the ability to get under the costumes and make great art by presenting the simple truth of the pioneers, padres and Indians.”

Cornwell also painted murals for the Lincoln Memorial Shrine in Redlands, California and the Eastern Airlines Building (now 10 Rockefeller Plaza) in New York City, as well as Federal Art Project murals in North Carolina and the Centre William Rappard in Geneva, Switzerland.

Research for some content developed by LAPL Docent Kenon Breazeale.



Dean Cornwell
 Detalle/Detail, *The Mission Era* [La Era de la misión], 1933
 Óleo sobre lina/Oil on linen



Dean Cornwell
 Detalle/Detail, *Americanization of California* [La Americanización de California], 1933
 Óleo sobre lina/Oil on linen

Contar Otra Historia:

una conversación entre

Louise Steinman y Maureen Moore

En agosto de 2017, Louise Steinman, la directora de programación cultural de la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles, y Maureen Moore, la productora de Visualizing Language: Oaxaca in L.A. y directora asociada de la serie ALOUD de la Fundación, conversaron sobre los orígenes y desarrollo del proyecto.

Louise Steinman: Los jueves por la mañana, hay visitas de grupos escolares a la Biblioteca Central. Veo a los estudiantes de segundo de primaria sentados, con las piernas cruzadas, sobre el suelo de mármol de la rotunda, bajo el Candelabro del Zodiaco. Sus voces agudas se difuminan en el amplio vestíbulo. Miran hacia arriba asombrados y con curiosidad ante los murales históricos de cuarenta pies

de altura de Dean Cornwell, que cubren la porción superior de las paredes abovedadas.

Cornwell, un ilustrador de revistas, los terminó en 1933. Los murales son un deleite visual y—en términos de narrativa histórica—visceralmente irritantes. Los cuatro paneles muestran escenas de la llegada de los conquistadores españoles a California. Hernán Cortés, el Marquesado del Valle de Oaxaca—uno de los tres exploradores icónicos que Cornwell escogió para representar a los colonizadores—desembarca en Baja California. Indígenas musculosos se arrodillan a sus pies, con las cabezas inclinadas en agradecimiento, ofrendándole cuentas y pellizas. Un niño rollizo, de unos ocho años, pregunta “¿Cómo lo pintó?” Con gran dificultad. Cornwell subestimó el costo del mural, así como el

tiempo que le tomaría completarlo. Durante su vida, un periódico llamó al mural de la Biblioteca Central “el más grande realizado por un solo hombre desde que Miguel Ángel decoró la Capilla Sixtina”.

Un docente se acuclilla junto al chico, señalando que hay más de trescientas figuras, cada una delineada en azul claro. “Mira, esos son los curas. Tienen en las manos los planos de construcción de las misiones. Recorrieron California a pie.” Rememoro mi propio salón de clases de cuarto grado en La Ballona Elementary School en Culver City, mezclando harina, agua y sal para hacer un mapa con relieve de mi estado natal. Nosotros construimos misiones con palillos de paleta y aprendimos que los indios estaban agradecidos por recibir ropa, alimentos y educación de parte de los benévolos misioneros. Nunca se nos habló sobre la comunidad gabrielino-tongva, los primeros residentes de Los Angeles, quienes medraron en los fértiles humedales de Ballona durante siglos.

No se nos enseñó que las mujeres tongva sabían exactamente cómo localizar los tallos inferiores de los juncos que flanquean el Arroyo de Ballona, preciados por los pigmentos rojos empleados en su cestería magnífica. El cuerpo de ingenieros del ejército desplazó el Arroyo de Ballona a un lecho de cemento para controlar las inundaciones en la misma época en que Dean Cornwell estaba terminando su mural—dos años después de la fecha de entrega—en un estudio de sonido abandonado en Los Angeles.

No fue sino hasta que yo tenía treinta, ya trabajando como escritora en un documental sobre Ishi, el último indio yahi en California, que me enteré del lado más feo de la historia Californiana: las conversiones forzadas, la represión de las lenguas nativas, la

recompensa oficial del estado por entregar cueros cabelludos de indios, el expolio de los recursos naturales que los indios necesitaban para sobrevivir. No fue sino hasta entonces que supe sobre el genocidio sucedido en California y a lo largo de toda América, todo eso dolorosamente simbolizado en las figuras serviles de los murales de Cornwell.

Puesto que a diario atravieso la Rotonda y observo a la gente que alza la mirada a los murales, apuntando sus iPhones a esas 300 figuras en toda su belleza al pastel, a menudo me pregunto, “¿qué es lo que ve la gente?” ¿Ve el blanqueamiento de la historia californiana entre el desfile romántico?

Durante ya treinta años he querido abordar esas mentiras al encomendarle a un escritor indígena que cuente otra historia, que se ponga en el centro del escenario, que juxtaponga su punto de vista sobre esos mismos muros en ese cuarto luminoso en el centro de nuestra ciudad.

Maureen Moore: Yo era una de los seducidos por esa “belleza al pastel”. Me acuerdo de hace siete años, cuando comencé a trabajar para la Fundación de la Biblioteca en la serie ALOUD contigo, y las memorias de esas semanas iniciales habitando el espacio sagrado de la biblioteca, y la bellísima rotunda que cruzaba cada día de camino a nuestra oficina. Era tan espléndido que, esas primeras semanas, de hecho me refería a mi nuevo lugar de trabajo como museo. Ese pequeño desliz pronto evolucionó, pero se siente relevante porque—corte hacia el futuro—ahora estamos posicionando la rotunda de la Biblioteca Central como una galería de museo.

Nuestras primeras discusiones sobre la naturaleza del papel de la Biblioteca en Pacific

“

La estética y la intencionalidad que sustentan el lenguaje visual de los Tlacolulokos encajaban precisamente con nuestra visión para el proyecto.

”

Standard Time: LA/LA sucedieron hace varios años. Llegamos bastante rápido a la idea del lenguaje. Trabajamos en la Biblioteca y Ken Brecher, el presidente de la Fundación de la Biblioteca, es un antropólogo, así que la idea parecía obvia. Compartíamos la visión de usar los murales existentes para detonar una narrativa alterna. De hecho, tú habías hablado de encomendar a un escritor que escribiera una historia alterna desde hacía tiempo, y cuando esta oportunidad surgió mediante el Getty, me di cuenta de que podríamos usar las artes visuales para contar esa historia.

LS: Esta edición del PST del Getty se enfoca en Los Angeles y Latinoamérica. ¿Cómo, entonces, podría un artista indígena de Latinoamérica contar la historia contemporánea de su comunidad en las paredes de la Biblioteca? ¿Y cuál cultura indígena latinoamericana tenía sentido abordar, en términos de su conexión con Los Angeles?

MM: La comunidad nativa de Los Angeles, los gabrielino-tongva, históricamente han sido desplazados y diezmados. Hoy Los Angeles refleja otra dura realidad para la gente indígena del sur: los que han sido forzados a dejar sus hogares en pos de oportunidades económicas en el norte. Se estima que en Los Angeles residen más de 250,000 zapotecos de origen oaxaqueño, volviéndolo uno de los

grupos indígenas más grandes —junto con los mayas— en nuestra ciudad.

Si vives en Los Angeles, encontrar Oaxacalifornia nos es difícil. Mi propia introducción fue mediante mis paladar, como estudiante universitaria en UCLA, cuando exploraba la variedad de restaurantes oaxaqueños en el lado oeste. Mis viajes postuniversitarios me llevaron al sur, a vivir y trabajar en México en las artes y la cultura, lo que me dio la oportunidad de pasar tiempo en Ciudad Oaxaca. De vuelta en Los Angeles, sin embargo, es donde encontramos a nuestra asesora de proyecto para *Visualizando el lenguaje*, la historiadora Xóchitl Flores-Marcial. Xóchitl nos presentó el trabajo del colectivo artístico Tlacolulokos, procedente de la ciudad natal de ella, Tlacolula, en Oaxaca.

LS: Con Xóchitl como guía, viajamos a Oaxaca ese verano con nuestro indispensable colega Imani Harris, quien habría de escribir el texto para la beca del Getty, para visitar a los Tlacolulokos: Dario Canul y Cosijoesa Cernas. Nos sentamos en las bancas de su estudio, rodeados de sus temerarias pinturas de las protestas callejeras en Oaxaca, mujeres zapotecas orgullosamente tatuadas, en atuendo tradicional, de luto por los hijos y los padres que nunca han regresado a casa de El Norte o por los destrozos de la violencia, mujeres que, a ambos lados de la frontera, mantienen múltiples trabajos para ganarse. El perro viejo jaspeado de Dario jadeaba a su lado en una esquina fresca de la habitación, azotando su cola en el suelo de concreto. Y sólo un pequeño abanico para ahuyentar el calor de verano.

MM: La mayoría de su trabajo mural es monocromático, un contraste férreo al colorido arte oaxaqueño que se exporta típicamente. Su matizado retrato de la cultura juvenil es-

taba entreverado con la tensión de la realidad urbana y el orgullo de la tradición. Los tatuajes acarreaban las marcas visuales de la migración. Realmente volvían Oaxacalifornia visible, en ese sentido. La estética y la intencionalidad que sustentan el lenguaje visual de los Tlacolulokos encajaban precisamente con nuestra visión para el proyecto. Lo supimos inmediatamente: habíamos encontrado a nuestros artistas.

LS: Les mostramos fotos de los murales de Cornwell a Dario y Cosi. Aunque nunca habían visto el espacio, comprendieron el proyecto inmediatamente. A pesar de no haber acometido algo a esta escala antes, le entraron. Todos estábamos arriesgándonos y todos sabíamos que se sentía bien. Sin duda el fantasma de Hernán Cortés refunfuñaba mientras nosotros cerramos el trato con un brindis de buen mezcal local.

MM: Casi un año después les dimos a los Tlacolulokos la bienvenida a Los Angeles, a una residencia de un mes para explorar la ciudad, sus barrios, su gente. Era la segunda visita de Dario a California y la primera de Cosi, aunque él tiene parientes en Santa Mónica a los que sólo conocía por teléfono. La comunidad oaxaqueña está tan conectada que, a días de su llegada, se toparon con un viejo compañero de la preparatoria en la calle, fueron entrevistados por una estación de radio comunitaria en El Sereno y encontraron un muro para pintar afuera de Self Help Graphics. Todo por iniciativa propia. Organizamos una visita al sótano del ayuntamiento, donde están almacenados varios de los bocetos originales del mural de Dean Cornwell, en espera de preservación adecuada. Yo sentía tanta curiosidad: ahora que todos teníamos la oportunidad de escrutar esos borradores de cerca, en persona, ¿qué verían los artistas? Fue un verdadero encontronazo.

Más tarde ese mismo día caminamos a Olvera Street para visitar el *América tropical: oprimida*

y destrozada por los imperialismos de David Alfaro Siqueiros. Fue Dario quien notó en el texto didáctico en el espacio interpretativo del museo que Dean Cornwell y Siqueiros—dos artistas prominentes de mundos tan diferentes y con cosmovisiones tan distintas—de hecho se habían conocido en Los Angeles en los años 30. Siqueiros colocó un indígena crucificado en el centro de su obra, un gesto considerado tan radical que el mural fue censurado por 80 años. El abordaje de Cornwell de la representación indígena, como hemos notado, era completamente opuesta. Aún así, sabemos, por las cartas de Cornwell, que, como artista y colega, apoyaba el trabajo de Siqueiros.

Estar ante *América tropical* con los Tlacolulokos se sintió tan significativo. Y esto antes de que cualquiera de nosotros, incluyendo los artistas, tuviera una noción específica de lo que habrían de concebir para esos muros de la rotonda.

LS: Durante nuestro segundo viaje de campo a México, en el otoño de 2016, develamos nuestro proyecto en la Feria Internacional del Libro de Oaxaca, con nuestro asesor literario David Shook, quien entrevistó a los poetas zapotecas Natalia Toledo, Pergentino José y Víctor Terán, como parte de un panel titulado “El Cervantes zapoteco”. Aprendimos que, en la variante del zapoteco hablada en el Istmo, no se usa la frase “tomar una siesta”, sino “pa chi guni rini”, que Terán tradujo al español como “hacer la sangre”. Eso me encantó. La idea misma de Oaxaca en Los Angeles, en la Biblioteca Central, causó una oleada de emoción en la ciudad, atribulada justo la noche anterior por nuevas protestas en la universidad. Una instalación de escritorios y pupitres calcinados en la calle frente a la escuela de leyes daba testimonio del tumulto.

Durante esa misma visita, Dario y Cosi, junto con nuestros diestros colaboradores—la curadora Amanda de la Garza, la documentalista Yolanda Cruz y Xóchitl—dieron una animada

plática sobre nuestro proyecto ante un auditorio lleno en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO).

Xóchitl fue nuestra conexión con el alma del proyecto, con el alma de Oaxaca. Ella se aseguró de que probáramos manjares oaxaqueños como las chichas, las hormigas voladoras que surgen después de las primeras lluvias, nos guió a Mitla para ver ruinas con inscripciones zapotecas antiguas y nos escoltó hasta Teotitlán, casa de los famosos tejedores zapotecos del Valle, donde el hilo burbujeaba en tinas de hierro de espumeante cochinilla roja, las cuales humeaban sobre fogatas. ¿Cómo la riqueza sensorial que literalmente estábamos inhalando y comiendo y bebiendo y escuchando podría informar los talleres y programas que íbamos a ofrecer como parte de nuestro proyecto en Los Angeles?

El día de los Resposos, la culminación de las celebraciones del día de muertos, cuando los espíritus regresan al inframundo, Xóchitl nos llevó al cementerio de Tlacolula, su lugar de nacimiento. Ramos de caléndulas doradas brillantes y crestas de gallo escarlatas resplandecían en las tumbas de sus abuelos, así como la tumba del padre de Dario, que murió a los 30. En la catedral en Tlacolula alzamos la vista hacia los mártires católicos esculpidos por artistas zapotecos. Con todos sus detalles sangrientos—contritos y cortados en trozos, desmembrados, lanzados de cabeza en tinas de aceite hirviente—esas figuras habían aterrorizado a Xóchitl cuando niña. Estas deidades importadas, cuya veneración misma había sido una parte integral de la subyugación y la opresión de la comunidad indígena, eran celebrados por su sufrimiento: una paradoja para pensarse. En el suelo de la iglesia había elegantes patrones geométricos que Dario y Così adoptarían como diseño de fondo para su mural en la Rotonda.

Más tarde ese mismo día, con Amanda, David, Imani y un gatito negro llamado Emiliano Zapata, en el nuevo estudio de Dario y Così, examinamos los primeros estudios de los artistas

para los nuevos murales. Estábamos exultantes.

MM: Y lo que pasó después es historia, como dicen. De hecho, estamos teniendo esta conversación antes de que la pieza de los Tlacolulokos llegue siquiera a Los Angeles. Los toques finales están siendo pintados en un estacionamiento en Tlacolula en este momento, y de ahí los murales portátiles serán empacados y montados en un vuelo a Los Angeles, donde serán develados en una instalación dramática—ante los ojos del público—en la rotonda misma. Realmente puedo decir que el proceso de realización de este proyecto ha encarnado, para mí, tanto del tema del proyecto en sí. El lenguaje y la comunicación han sido una constante: el acto de comunicarse a través de una frontera invisible, mediante la tecnología, en distintos idiomas. La exhibición misma será presentada en formato bilingüe. El texto que acompaña el trabajo en la rotonda estará en español, seguido por el inglés. He estado en demasiadas exhibiciones en Los Angeles que hablan de Latinoamérica sin hablarle a Latinoamérica, ni a Los Angeles, para el caso. Más de la mitad de esta ciudad habla español. Realmente estoy orgullosa de que hayamos tomado esta decisión.

Cada punto de contacto de este proyecto brindó una perspectiva profunda de una historia compleja; y yo sigo aprendiendo. *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* es una intervención artística, un proyecto para y de la Biblioteca, para la comunidad, para la ciudad, para la posteridad. Ojalá cada visitante pueda llevarse una cosa de ella, sea articular una nueva pregunta para sí mismos, encontrar terreno en común con otros, reexaminar la historia, considerar las ricas contribuciones de quienes vivieron aquí primero, aprender una palabra nueva, mirar genuinamente a su vecino o entender la importancia del lenguaje, la complejidad de la migración. Si ellos mismos pueden sentirse bienvenidos en este gran espacio, entonces yo sentiré que hemos logrado algo grande.

Traducido al español por José Rico Carrillo

Telling Another Story:

A Conversation between

Louise Steinman and Maureen Moore

In August 2017, Louise Steinman, the Library Foundation of Los Angeles' Director of Cultural Programs, and Maureen Moore, the producer of Visualizing Langage: Oaxaca in L.A. and Associate Director of the Foundation's ALOUD series, conversed about the origins and development of the project.

Louise Steinman: Every Thursday morning, school groups visit Central Library. I watch the second graders sitting cross-legged on the marble floor of the rotunda under the Zodiac Chandelier. Their high-pitched voices blur in the vast hall. They look upwards with wonder and curiosity at Dean Cornwell's forty-foot-high California history murals that cover the upper portion of the vaulting walls.

Cornwell, a magazine illustrator, completed them in 1933. The murals are visually delight-

ful and—in terms of historical narrative—viscerally distressing. The four massive panels show scenes from the earliest arrival of the Spanish conquistadors to California. Hernán Cortés, the Marquis of the Valley of Oaxaca—one of the three iconic explorers that Cornwell chose to represent the colonizers—makes landfall in Baja. Muscular Natives kneel at his feet, heads bowed in thanks, offering gifts of beads and pelts. A chubby eight-year-old asks, “How did he paint it?” With great difficulty. Cornwell underestimated the murals’ cost, as well as the amount of time it would take to complete them. During his lifetime, a newspaper called the Central Library murals “the largest ever executed by one man since Michelangelo decorated the Sistine Chapel.”

A docent crouches down next to the boy, pointing out how there are over three hundred

figures, each one outlined in pale blue. “Look, those are the padres. They are holding the building plans for missions. They walked the length of California.”

And I am back in my own fourth grade classroom at La Ballona Elementary School in Culver City, melding flour, water, and salt for my relief map of my home state. We constructed California missions out of popsicle sticks and learned that the Indians were grateful to be clothed, fed, and educated by the beneficent missionaries. We never learned about the Gabrielino-Tongva people, Los Angeles’ first residents, who thrived for centuries in the fertile Ballona Wetlands. We did not learn about how Tongva women knew just how to locate the bottom stems of the rushes that lined Ballona Creek, prized for the red colors that featured in their magnificent basketry. Ballona Creek was channeled in concrete for flood control by the Army Corps of Engineers around the same time Dean Cornwell was completing his murals—two years past his deadline—in an abandoned L.A. sound stage.

It wasn’t until my thirties, working as a writer on a film documentary about Ishi, the last Yahi Indian in California, that I learned the uglier side of California history—the forced conversions, repression of Native languages, the official state bounty on Indian scalps, the plunder of natural resources the Indians needed to survive. It wasn’t until then that I learned about the genocide that took place in California and throughout the Americas—all painfully symbolized by those subservient figures in Cornwell’s murals.

As I walk daily through the Rotunda and observe people gazing upward at the

murals, aiming their iPhones at those 300 figures in all their pastel beauty, I often wonder, “what is it people see?” Do they see the whitewashing of California history amidst the romantic pageantry?

For twenty-five years now, I’ve wanted to address those lies by commissioning an Indigenous writer to tell another story, to move into center frame, to juxtapose their point of view on those same walls in that light-filled room at our city’s heart.

Maureen Moore: I was one of those seduced by that “pastel beauty.” I can remember back to seven years ago when I started working for the Library Foundation on the ALOUD series with you, and the memories of those initial weeks inhabiting the sacred library space, and the gorgeous rotunda I passed through every day en route to our office. It was so magnificent that, those first weeks, I actually referred to my new work place as a museum. That slip of sorts quickly evolved, but feels relevant because—fast-forward—we are now positioning Central Library’s rotunda as a museum gallery.

Our first discussions about the nature of the Library’s role in Pacific Standard Time: LA/LA were several years ago. We arrived at the idea of language pretty quickly. We work in the Library, and Ken Brecher, the president of the Library Foundation, is an anthropologist, so the idea seemed obvious. We shared a vision of using the existing murals to prompt an alternative narrative. You’d actually been talking about commissioning a writer to tell an alternate story for some time, and when this opportunity came along through the Getty, I realized that we could use the visual arts to tell that story.

LS: This iteration of the Getty’s PST puts the focus on Los Angeles and Latin America. How then, might an Indigenous artist from Latin America tell their contemporary story on the Library walls? And which Latin American Indigenous culture made sense for us to feature, in terms of its connection to Los Angeles?

MM: The Native people of Los Angeles, the Gabrielino-Tongva, have been historically displaced and decimated in great numbers. Today’s L.A. reflects another harsh reality for Indigenous people to the south—those who have been forced to leave their home for economic opportunity up north. It is estimated that L.A. is home to over 250,000 Zapotecs of Oaxacan origin, making them one of the largest Indigenous groups—along with the Maya—in our city.

If you live in Los Angeles, finding Oaxacalifornia isn’t too hard. My own introduction was through my tastebuds as a college student at UCLA, exploring the bounty of Oaxacan restaurants on the Westside. Post-collegiate travels took me south to live and work in Mexico in the cultural arts, which provided the opportunity to spend time in Oaxaca City. Back in Los Angeles, however, is where we found our project consultant for *Visualizing Language*—historian Xóchitl Flores-Marcial. Xóchitl introduced us to the work of the artist collective Tlacolulokos, who hail from her hometown of Tlacolula, Oaxaca.

LS: With Xóchitl as our guide, we traveled to Oaxaca that summer with our indispensable colleague Imani Harris, who would write the Getty grant, to visit the Tlacolulokos: Dario Cernas and Cosijoesa Cernas. We sat on stools in their studio,

surrounded by their bold paintings of Oaxacan street protests, proud tattooed Zapotec women in traditional garb mourning the sons and fathers who have never come home from El Norte or the ravages of violence, women working multiple jobs to pay for living expenses on both sides of the border. Dario’s old spotted dog lay panting on his side in a cool corner of the room, thumping his tail on the concrete floor. Just a small fan to ward off the summer heat.

MM: Most of their mural work was monochromatic, such a stark contrast to the colorful Oaxacan art that is typically exported. Their nuanced depiction of youth culture was layered with the tension of urban reality and the pride of tradition. Tattoos carried the visual marks of migration. They really make Oaxacalifornia visible, in that sense. The aesthetic and intention behind the Tlacolulokos’ visual language precisely fit our vision for the project. We both knew right away: we’d found our artists.

LS: We showed photos of the Cornwell murals to Dario and Cosi. Even though they’d never seen the space, they grasped the project immediately. Even though they’d never tackled anything on this scale before, they were game. We were all taking a risk and we all knew it felt right. No doubt Hernán Cortés’ ghost was groaning as we sealed the deal with a toast of a good local mezcal.

MM: Almost a year later we welcomed the Tlacolulokos to Los Angeles for a month-long residency to explore the city, its neighborhoods, its people. It was Dario’s second visit to California and Cosi’s first,

though he had relatives in Santa Monica he'd only met over the phone. The Oaxacan community is so connected that, within days of their arrival, they ran into a former high school colleague on the street, were interviewed by a community radio station in El Sereno, and found a wall to paint outside of Self Help Graphics—all of their own doing. We arranged for a visit to the basement of City Hall, where many of Dean Cornwell's original mural sketches are stored, awaiting preservation. I was so curious: now that we all had a chance to scrutinize those sketches at eye level, in person, what would the artists see? It was a true reckoning.

Later that same day we strolled over to Olvera Street to visit David Alfaro Siqueiros' *América Tropical: Oprimida y Destrozada por los Imperialismos* (*Tropical America: Oppressed and Destroyed by Imperialism*). It was Dario who noticed in the didactic text in the museum's interpretive space that Dean Cornwell and Siqueiros—two prominent artists from such different worlds and with such different world views—had actually met in Los Angeles in the 1930s. Siqueiros placed a crucified Indigenous person at the center of his work, a gesture considered so radical that the mural was censored for some 80 years. Cornwell's approach toward Indigenous representation, as we've noted, was completely opposite. Yet we learn from Cornwell's letters, that, as a fellow artist, he supported Siqueiros's work.

Standing in front of *America Tropical* with the Tlacolulokos felt so significant. And this was all before any of us, the artists included, had any specific notion of what they were envisioning for those rotunda walls.

LS: On our second team field trip to Mexico, in the fall of 2016, we launched our project at the Oaxaca International Book Fair, with our literary consultant David Shook interviewing

Zapotec poets Natalia Toledo, Pergentino José, and Víctor Terán, as part of a panel called "The Zapotec Cervantes." We learned that, in the Isthmus Zapotec variant of the language, you don't use the phrase "take a nap," but "pa chi guni rini," which Terán translated into Spanish as "hacer la sangre," to make blood. I loved that. The very idea of Oaxaca in Los Angeles, at Central Library, caused a ripple of excitement in town, rocked just the night before by new protests at the university. An installation of charred desks and chairs on the street in front of the law school were testament to the uproar.

“
How could the sensory richness we were literally inhaling and eating and imbibing and hearing inform the workshops and programs we'd offer as part of our project in Los Angeles?
”

On that same visit, Dario and Cosi joined our savvy collaborators—curator Amanda de la Garza, documentary filmmaker Yolanda Cruz, and Xóchitl—to give a spirited talk about our project to a packed house at the renowned Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO).

Xóchitl was our connection to the soul of the project, to the soul of Oaxaca. She made

sure we sampled Oaxacan delicacies like chicatanas, the flying ants that emerge after the first rains, guided us to Mitla to see ruins with ancient Zapotec inscriptions, and escorted us to Teotitlan, home to the famous Valley Zapotec weavers, where yarn bubbled in iron vats of foamy red cochineal, steaming over wood fires. How could the sensory richness we were literally inhaling and eating and imbibing and hearing inform the workshops and programs we'd offer as part of our project in Los Angeles?

On the day of Resposos, the culmination of the Día de los Muertos celebrations when the spirits return to the underworld, Xóchitl took us to her hometown cemetery in Tlacolula. Bunches of brilliant gold marigold and scarlet coxcomb glowed on the graves of her grandparents, as well as the grave of Dario's father, who died at age 30. In the cathedral in Tlacolula we peered up at the wooden statues of the Catholic martyrs carved by Zapotec artisans. With all their gory details—drawn and quartered, limbless, pitched upside down into vats of boiling oil—those figures had terrified Xóchitl as a child. These imported deities, whose very worship had been an integral part of the Indigenous community's subjugation and oppression, were celebrated for their suffering; a paradox to ponder. On the floor of the church were the elegant geometric patterns that Dario and Cosi would adopt as a background design for their murals in the Rotunda.

Later that same day, with Amanda and David and Imani and a black kitten named Emiliano Zapata in Dario and Cosi's new studio, we examined the artists' first studies for the new murals. We were ecstatic.

MM: And what unfolded from there is history, as they say. We're actually having this

conversation before the Tlacolulokos' artwork has even arrived to Los Angeles. The finishing touches are being painted in a parking garage in Tlacolula as we speak, and from there the portable murals will be packed up and loaded onto a flight to Los Angeles, where they'll be unveiled in a dramatic installation—before the public's eyes—in the rotunda itself. I can really say that the process of making this project happen has, for me, embodied so much of the theme of the project itself. Language and communication have been a constant—the act of communicating across an invisible border, through technology, in different languages. The exhibition itself will be presented in a bilingual format. The text that accompanies the work in the rotunda will be in Spanish, with the English following. I've been to too many shows in L.A. that speak about Latin America without speaking to Latin America, or to Los Angeles for that matter. Over half of this city is Spanish speaking. I'm really proud that we've made this choice.

Every touch point of this project has provided deep insight into a complicated history; and I am still learning. *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* is an art intervention, a project for and of the Library, for the community, for the city, for the ages. If each visitor can take just one thing from it—be it articulating a new question for themselves, finding common ground with others, reexamining history, considering the rich contributions of those who first lived here, learning a new word, really seeing their neighbor, or understanding the importance of language, the complexity of migration. If they themselves can feel welcomed into this grand space, than I will feel like we will have accomplished something great.

Una perspectiva desde el sur: Tlacolula a L.A.

Por Xóchitl Flores-Marcial

Xóchitl Flores-Marcial, consultora de investigación para el proyecto Visualizando el lenguaje, historiadora de Oaxaca Colonial, y Profesora Asistente en el Departamento de Estudios Chicana/os en la California State University, Northridge, comparte su historia personal de su crecimiento entre Oaxaca y Los Angeles.

Los Tlacolulokos y yo nacimos y nos criamos en Tlacolula, una comunidad zapoteca que creció exponencialmente desde los ochentas, cuando mis padres se mudaron con nuestra familia a Los Angeles. A las once de la mañana, durante el primer domingo de la visita del equipo de la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles a Oaxaca, conocimos a los artistas en el patio de la iglesia de Tlacolula, construida en el siglo XVI, y caminamos juntos entre la multitud del mercado hacia los vendedores de aves. Cada semana las mujeres zapotecas llegan a Tlacolula desde sus comunidades con sus pavos, gallinas y gallos, que cuelgan vivos de sus brazos. Las mujeres se colocan en un área designada del mercado dominical, susurrándose noticias zapotecas al oído unas a otras. El mercado nos permitió visualizar las maneras en que los hablantes zapotecos nativos se relacionan con algunas de las cincuenta y cinco variedades del zapoteco.

Mientras caminábamos contemplando la vida indígena que se desarrollaba ante nuestros ojos, expliqué que en todo el mercado son las mujeres las que toman decisiones financieras importantes. El español se permite en las negociaciones, pero los mejores tratos

“Nunca se imaginaron que yo era tan angelina como era zapoteca...”

ocurren en zapoteco. El listón colorido de sus trenzas, el estilo de sus vestidos, los bordados de sus delantales y los chales que envuelven sus cuerpos son únicos de cada comunidad, y estos marcan la variedad de zapoteco que la persona habla. Mi abuela era una hablante multilingüe de idiomas nativos, que dominaba tres variedades del zapoteco del Valle Central antes de aprender español. Ella saludaba, daba la mano, se relacionaba con sus vecinos zapotecos y usaba el giro idiomático correcto en cada zapoteco, lo cual le redituaba cantidades envidiables de chiles, cacao y otros artículos de lujo.

Como tantas otras mujeres indígenas, mi abuela tiene hijos que emigraron “al otro lado”. La mitad de sus seis vástagos vivían en Los Angeles mientras que la otra mitad siguió sus vidas en México. Junto con 2.3 millones de mexicanos, mis padres recibieron la amnistía en 1986 y después obtuvieron la ciudadanía estadounidense. Trabajaron dobles turnos en múltiples empleos de servicio mientras criaban a sus cuatro hijos en el lado oeste (Westside) de Los Angeles. Mis hermanos y yo tuvimos una crianza transnacional, viajábamos regularmente entre nuestra comunidad rural en el Valle Central de Oaxaca y nuestro vecindario colmado de graffiti en el oeste de Los Angeles, que era hogar de muchos otros oaxaqueños

del Valle Central. Esta experiencia vivida es capturada magistralmente en el trabajo de los Tlacolulokos—el privilegio y las complicaciones de vivir en dos mundos, la realidad del prejuicio y la búsqueda siempre presente del sueño americano.

Los personajes en los murales de los Tlacolulokos dialogan con las experiencias de los oaxaqueños como yo, que encarnan tanto Oaxaca como Los Angeles. Las imágenes argumentan convincentemente que las poblaciones indígenas urbanas requieren salvaguardar prácticas arraigadas en ambientes indígenas rurales. Capturan las demandas sociales que pesan sobre los jóvenes oaxaqueños a quienes simultáneamente se les requiere adherirse a la tradición y al mismo tiempo lograr convertirse en estadounidenses—todo ante el hecho del prejuicio y la discriminación. Las imágenes conectan el pasado indígena con la época contemporánea de maneras que sólo la experiencia puede explicar. Hablan de mundos multidireccionales que a menudo se contradicen unos a otros. A menudo, al no encontrar otra manera de describirme a mí misma cuando la gente me pregunta por mi herencia cultural, digo: “soy una mujer zapoteca alter-nativa”.

Me siento afortunada de haber crecido con una noción de quién era y de dónde venía, y mis metas de vida resultaban de mi crianza transnacional. Pero el conflicto y varios desafíos también dieron forma a mi perspectiva. Un día, cuando me detuve a hablar con una de las comadres de mi abuela, quien vendía comida en el mercado de Tlacolula, atestigüé a un joven zapoteco nacido en el extranjero, quien, como muchos otros, viajaba como un turista monolingüe para tener la vivencia de la tierra de sus ancestros. Él hablaba en inglés

a su madre, pedía explicaciones sobre la comida; ella respondía en español. A menudo, estos oaxaqueños nacidos en E.E.U.U. están limitados a visitar sólo los pueblos de sus padres, porque sus padres no saben cómo navegar la ciudad, que es grande. Las nuevas generaciones de oaxaqueños nacidos en espacios urbanos como Los Angeles, que tienen vínculos frágiles con el lugar de origen de sus padres, quieren tener una experiencia oaxaqueña: del tipo que se vende en internet. En definitiva no quieren ser el objeto de una fotografía de turista. Esto me sucedió a mí.

Cuando tenía dieciocho, llevaba un vestido de domingo—con listones en mis trenzas y una canasta de junco al brazo—de camino a llevar a mi abuela al mercado de Tlacolula. Al cerrar la puerta de casa de mi familia, percibí gente hablando inglés del otro lado de la calle, asombrados ante algo cercano a mí. Al girarme, todas las cámaras me enfocaban, tomando mi foto sin permiso ni consideración de mi espacio personal. En inglés, dije, “perdón, ¿se les ofrece algo?” a lo cual ellos como grupo reaccionaron con algo parecido al Reto del Maniquí. Nadie se movió, pero alguien habló, diciendo “¡Guau! ¡Qué buen inglés hablas!” Yo respondí rápidamente “¡Y tú también!” Sospecho que estaban demasiado confundidos para proseguir una conversación conmigo. Nunca se imaginaron que yo era tan angelena como era zapoteca, y que quizá habíamos tomado el mismo vuelo a esta pequeña comunidad en Oaxaca.

La experiencia vivida de muchos oaxaqueños en Los Angeles es particularmente complicada porque somos un grupo minoritario dentro de otro grupo minoritario. Muchos mexicanos saben sólo un puñado de cosas sobre Oaxaca, se apoyan mucho en estereotipos y prejuicios dirigidos con particular fuerza contra la gente

indígena, los idiomas nativos y las sociedades a las que pertenecemos. Yo atestigüé a gente que miraba extrañada a los que conversan en zapoteco en el autobús en Los Angeles, donde yo uso el transporte público. De ahí que muchos oaxaqueños indígenas tomen la difícil decisión de no hablar su idioma nativo en público ni enseñárselo a sus hijos—de la misma manera que muchos mexicanos en los E.E.U.U. dejaron de hablar español y se volvieron hablantes monolingües del inglés. En el caso de los hablantes de lenguas nativas oaxaqueñas, el prejuicio y el racismo los fuerza a tomar una decisión complicada en un ámbito inequitativo: una decisión con implicaciones de las que puede ser difícil recuperarse para las futuras generaciones.

En junio de 2017, los Tlacolulokos y yo estábamos en el zócalo del centro de Tlacolula cuando una familia del pueblo colindante de San Lucas Quiaviní pasó frente a nosotros hablándole zapoteco a su bebé. El papa llevaba una cachucha de los L.A. Dodgers, camiseta blanca y pantalones de mezclilla bombachos. Llevaba tenis Nike. Este despliegue, junto con el disfraz para tomar el papel del migrante que vuelve, le pertenece exclusivamente a los cuerpos masculinos. Los pueblos tienen diferentes expectativas para las mujeres de la comunidad. Como tal, la joven mujer llevaba la indumentaria tradicional de su comunidad, llevaba a su bebé en un rebozo y se tomó una *selfie* con su familia orgullosamente, de pie. La imagen es usual: el hombre que regresa de los E.E.U.U. y tiene el privilegio de usar ropa que marca su experiencia, y la mujer que por otra parte tiene un conjunto distinto de reglas que seguir. Es importante subrayar que en la mayoría de las comunidades indígenas, los hombres son los que hacen los peligrosos viajes a los E.E.U.U.

Los Tlacolulokos capturan los intersticios de la transmigración y hacen comentarios visuales muy relevantes sobre los modos en que la migración afecta las comunidades indígenas de México. Los que estamos en Estados Unidos podemos reflexionar sobre cómo nuestras acciones afectan nuestros pueblos indígenas originarios en Oaxaca. Por ejemplo, los hombres jóvenes indígenas oaxaqueños regresan a sus comunidades a casarse con la novia que dejaron atrás y cumplir los deberes de cargo requeridos a sus residentes. Estos roles de cargo son equivalente a puestos de servicio público, que cada cabeza de familia debe cumplir como miembro de su pueblo. Los danzantes del baile zapoteco tradicional llamado Danza de la Pluma, por ejemplo, tienen un compromiso de cargo con el santo patrono de su iglesia. Estos son algunos de los motivos comunes por los que los adultos jóvenes regresan a Oaxaca, y en el proceso de volver, entregan la cultura urbana profunda de Los Angeles a las comunidades indígenas de las que vienen.

Sin embargo, los Tlacolulokos y yo estamos de acuerdo en que la decisión de los hombres jóvenes de realizar estos roles urbanos en sus pueblos rurales es el resultado de la presión social. Hay un grado de caché en llegar con estos símbolos de la ciudad profunda—incluso si sus portadores no han pertenecido jamás a una pandilla ni visto de cerca a un pandillero. Usando su atuendo como signifiante de una ubicación geográfica, los hombres jóvenes zapotecos presumen un estilo de vida que no refleja su realidad vivida: es un performance. Esta es una de las tragedias de la migración. Si quienes regresan a sus pueblos dicen la verdad sobre la supervivencia al trauma que enfrentaron como migrantes en los E.E.U.U., entonces cruzar la frontera no sería un acto tan glorioso. La influencia de El Norte se vuelve entonces

un lastre, transferido a individuos incautos que por lo demás viven vidas humildes pero satisfechas.

El trabajo del colectivo Tlacolulokos es un reflejo de la vida indígena en el siglo XXI y un llamado a los hablantes de idiomas nativos. Como gente indígena contemporánea, las plataformas cibernéticas nos permiten conectarnos con gente a pesar de muros y otras barreras físicas. Tenemos herramientas que nos permiten afincar nuestros propios legados, como nuestros ancestros lo han hecho por siglos. Usamos nuestros dispositivos móviles y redes sociales para comunicarnos en idiomas indígenas y para mostrarle al mundo cómo seguimos protegiendo las prácticas culturales en formas nuevas y transformadas. Si lo deseamos, podemos compartir con el mundo la increíble cantidad de energía encarnada en nuestras comunidades: las preocupaciones habladas, escritas, creativas, físicas, económicas e intelectuales que les permitieron a nuestros ancestros combatir el prejuicio durante más de quinientos años.

Cuando elegimos aprender el lenguaje de nuestros ancestros y enseñar idiomas indígenas a nuestros niños, como yo lo estoy haciendo con mi hija, y cuando hablamos nuestros idiomas en espacios públicos y privados, desplegamos el tesón de nuestros pueblos en la resistencia a las fuerzas que han tratado tan duramente de erradicar nuestras culturas. Gracias a la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles y al magnífico equipo que hizo que esta exhibición ocurriera ahora podemos decir que a pesar de la historia de rechazo contra las sociedades indígenas en las Américas, las generaciones más jóvenes han entrado a espacios a los que a nuestros ancestros no se les permitió.

Traducido al español por José Rico Carrillo

A Perspective from the South: Tlacolula to L.A.

By Xóchitl Flores-Marcial

Xóchitl Flores-Marcial, research consultant for Visualizing Language, historian of Colonial Oaxaca, and Assistant Professor in the Department of Chicana/os Studies at California State University, Northridge, shares her personal account of growing up between Oaxaca and Los Angeles.

The Tlacolulokos and I were born and raised in Tlacolula, a Zapotec community that has grown exponentially since the eighties when my parents moved our family to L.A. At eleven in the morning, on the first Sunday of the LFLA team's visit to Oaxaca, we met the artists in the patio of Tlacolula's sixteenth-century church and walked together through the multitude of the market toward the poultry vendors. Every week Zapotec women arrive in Tlacolula from their communities with their turkeys, hens, and roosters hanging live from their arms. The women stand in a designated area of the Sunday market whispering Zapotec news in each other's ears. The market allowed us to visualize the ways in which native Zapotec speakers engage with some of the fifty-five Zapotec language varieties.

As we walked contemplating the Indigenous life unfolding before our eyes, I explained that throughout the market it is the women who make important financial decisions. Spanish is allowed in the negotiations, but the best deals happen in Zapotec. The colored ribbon in their braids, the style of their dress, the embroidery in their aprons, and the shawls around their bodies are unique to each community, and these mark the variety of Zapotec the person speaks. My grandmother was a multilingual speaker of Native languages, fluent in three varieties of Central Valleys Zapotec before she learned to speak Spanish. She greeted, held hands, engaged with her Zapotec neighbors and used the correct turn of phrase in each Zapotec, which yielded her enviable quantities of chilies, cacao, and other luxury goods.

Like many other Indigenous women, my grandmother had children who had migrated "to the other side." Half of her six offspring lived in Los Angeles while the other half continued their lives in Mexico. Along with 2.3 million Mexicans, my parents obtained amnesty in 1986 and later became citizens of the United States. They worked double shifts in multiple service jobs while raising their four children on the Westside of L.A. My siblings and I had a transnational upbringing, traveling regularly between our rural community in the Oaxacan Central Valleys and our graffiti-filled neighborhood in West L.A., which was home to many other Oaxacans from the Central Valleys. This lived experience is captured masterfully in the work of the Tlacolulokos—the privilege and complications of

living in two worlds, the reality of prejudice and the ever-present search for the American dream.

The characters in the Tlacolulokos' murals speak to the experiences of Oaxacans like me, who embody both Oaxaca and L.A. The images make convincing arguments that the urban Indigenous populations are required to safeguard practices rooted in Indigenous rural environments. They capture the social demands placed on Oaxacan youths who are simultaneously required to adhere to tradition while also succeeding at becoming American—all in the face of prejudice and discrimination. The images connect the Indigenous past to contemporary times in ways that only experience can explain. They speak of multidirectional worlds that often contradict each other. Often, finding no other way to describe myself when people ask me about my heritage, I say, "I am an alter-native Zapotec woman."

I feel fortunate to have grown up with a sense of who I was and where I came from, and my life goals resulted from my transnational upbringing. But conflict and various challenges also shaped my perspective. One day as I stopped to speak to one of my grandmother's comadres who sold food at the Tlacolula market, I witnessed a foreign-born Zapotec youth who, like many others, traveled as a monolingual tourist to experience his ancestors' lands. He spoke English to his mother, asking for explanations of the food; she replied in Spanish. Often, these U.S.-born Oaxacans are limited to only visiting their parents' pueblos, because their own parents

do not know how to navigate the larger city. New generations of Oaxacans born in urban spaces like L.A., who have fragile ties to their parents' place of origin, want to have a Oaxacan experience: the kind sold by the internet. They definitely do not want to be the subject of a tourist's photograph. This happened to me.

When I was eighteen, I was outfitted in my Sunday dress—with ribbons in my braids and a reed basket beneath my arm—en route to take my grandmother to the Tlacolula market. As I locked my family's front door, I sensed people across the street speaking English, marveling at something near me. As I turned, all the cameras were on me, taking my photograph without request nor consideration of my personal space. In English, I said, "Excuse me, may I help you?" to which they as a group reacted with something akin to the Mannequin Challenge. No one moved, but someone spoke, saying, "Wow, your English is so good!" I quickly replied, "Yours is too!" I suspect they were all too confused to continue a conversation with me. They never imagined that I was as much an Angeleno as a Zapotec young woman, and that maybe we took the same flight to this small community in Oaxaca.

The lived experience of many Oaxacans in Los Angeles is particularly complicated because we are a minority group within a minority group. Many Mexicans know only a handful of things about Oaxaca, relying heavily on stereotypes and prejudices directed with particular might towards Indigenous peoples, Native languages and the societies we belong to. I witnessed people gazing strangely at those who conversed in Zapotec on the bus in L.A., where I use public transportation. As such, many Indigenous Oaxacans make the difficult choice of not speaking their native language in public, nor teaching it

to their children—in the same way that many Mexicans in the U.S. stopped speaking Spanish and become monolingual English speakers. In the case of Oaxacan native-language speakers, prejudice and racism force them to make a complicated choice on an uneven playing field: a choice with implications that can be difficult for future generations to recover from.

"New generations of Oaxacans born in urban spaces like L.A., who have fragile ties to their parents' place of origin, want to have a Oaxacan experience: the kind sold by the internet."

In June 2017, the Tlacolulokos and I were standing in the zocalo in the center of Tlacolula when a family from the neighboring pueblo of San Lucas Quiaviní walked in front of us speaking Zapotec to their baby. The father wore an L.A. Dodgers baseball hat, white T-shirt, and loose blue jeans. He had on Nike shoes. This performance, complete with the costume to play the part of a returning migrant, belongs exclusively to masculine bodies. The pueblos have different expectations for the women of the community. As such, the young mother wore the traditional regalia from the community, carried their baby in a

rebozo (a shawl) and stood proudly taking a selfie with her family. The image is commonplace: the male who returns from the U.S. and has the privilege of wearing clothes that mark his experience, and the female who on the other hand has a different set of rules to follow. It is important to highlight that in the majority of Indigenous communities, males are the ones who make the dangerous trip to the U.S.

The Tlacolulokos capture the interstices of transmigration and make very relevant visual commentaries on the ways in which migration affects Indigenous communities in Mexico. Those of us in the United States can reflect on how our actions affect our Indigenous pueblos of origin in Oaxaca. For example, Indigenous Oaxacan young men return to their communities to marry the girlfriends they left behind and to fulfill the cargo duties required of its residents. These cargo roles are equivalent to public office positions, which every head of household must complete as members of their pueblos. The dancers for the traditional Zapotec dance called *Danza de la Pluma* for example, have a cargo commitment to the patron saint in their church. Such are common reasons for young adults to return to Oaxaca, and in the process of return, deliver L.A. inner-city culture to the Indigenous communities they come from.

However, the Tlacolulokos and I agree, the young men's choice to perform many of these urban roles in their rural pueblos is the result of social pressure. There is a degree of cachet in arriving with these symbols from the inner city—even if their wearers might have never belonged to a gang or even seen a gang member up close. Using their attire as signifiers of a geographical location, the young Zapotec men show off a lifestyle that doesn't reflect their lived reality: it is performance.

This is one of the tragedies of migration. If people who return to their pueblos tell the truth about surviving the trauma they faced as migrants in the U.S., then crossing the border would not be as glorified. The influence of El Norte becomes a burden, transferred to unsuspecting individuals who otherwise live humble but content lives.

The work of the Tlacolulokos collective is a reflection of Indigenous life in the twenty-first century and call to action for native-language speakers. As contemporary Indigenous peoples, internet platforms allow us to connect with people despite any walls or other physical boundaries. We have tools that allow us to leave behind our own legacies, as our ancestors have done for centuries. We use our mobile devices and social media to communicate in Indigenous languages and to show the world how we continue to guard cultural practices in new and transformed ways. If we wish, we may share with the world the incredible amount of energy embodied in our communities: the spoken, written, creative, physical, economical, and intellectual preoccupations that allowed our ancestors to fight prejudice for over five hundred years.

When we choose to learn the language of our ancestors and teach Indigenous languages to our children, as I am doing with my daughter, and when we speak our languages in public and private spaces, we display the strength of our peoples in resisting the forces that have tried so hard to eradicate our cultures. Thanks to the Library Foundation of Los Angeles and the magnificent team that made this exhibit happen, we can now say that despite the history of rejection true to Indigenous societies in the Americas, younger generations have entered spaces where our ancestors were once not allowed.

La Literatura como Conservación de una Lengua: Un Diálogo entre Pergentino José y Víctor Terán

En agosto y septiembre del 2017, el editor y traductor David Shook platicó con el escritor Pergentino José, quien habla y escribe en zapoteco de la región de Loxicha, y Víctor Terán, que trabaja como poeta con la variante del Istmo de Tehuantepec, sobre la relación entre la literatura y la conservación de las lenguas.

David Shook: ¿Qué tiene que ver la literatura con la preservación de los idiomas?

Víctor Terán: La literatura, además de servir para dejar inmortalizada una vivencia, un sentimiento, un hecho, y ayudarnos a pensar y sentir el mundo común con nuevas perspectivas, sirve para mantener a salvo una lengua, una cultura.

De aquí la importancia de los escritores en lenguas indígenas, porque dan vida a su lengua, historia y cultura a través de la recreación del lenguaje: recuperando y reviviendo palabras antiguas, recreando y renovando las palabras existentes, creando nuevas palabras, es decir, salvando su lengua del empobrecimiento y la desaparición.

Pergentino José: En general las lenguas indígenas de México, y en particular el zapoteco, son lenguas que se han transmitido y conservado gracias a la tradición oral; y justo la literatura permite pasar de lo oral a una tradición de escritura para preservar la memoria colectiva. Y esta escritura representa un ir sistematizando el uso escrito de la lengua.

Recorriendo varias comunidades zapotecas donde he impartido el taller me he dado cuenta que existe un fuerte desplazamiento del zapoteco, muchos niños llegan al taller diciendo que hablan muy poco zapoteco o en ocasiones conversan en zapoteco con muchos préstamos del español. Entonces, pienso que uno de los impactos más importantes del taller es que se revalora la importancia de la lengua; no solo como una lengua oral sino como una lengua donde es posible hacer literatura.

DS: ¿Qué proyectos tienes en Juchitán para promover el uso del zapoteco?

VT: Estoy en un proyecto de recuperación y fortalecimiento de la lengua zapoteca que comenzó en el año 2013, a partir de que el Municipio juchiteco nos dejó en comodato, a través de la “Asociación Civil: Gubidxasoo – Alto sol” a la que pertenezco, el “Instituto de Cultura zapoteca – Lidxi Dxiinadó’ Binnizá”, desde donde nos proponemos: “Fortalecer la identidad y resistencia de la cultura binnizá a través de la investigación, el rescate, difusión y promoción de la historia, lengua, ciencia y artes; y, fomentar y fortalecer la formación, la creación y experimentación artísticas, a través de programas de iniciación en las diferentes disciplinas artísticas, profesionalización de los creadores y formación de públicos en las artes”.

Bueno, así lo soñamos, pero la realidad nos obligó a atender el problema más grave en este momento, que es la extinción acelerada de la lengua diidxazá. Puesto que de acuerdo con datos del INEGI, de 1990 al 2000, la disminución de hablantes fue del 5.85 %; pero del 2000 al 2010, este descenso se aceleró llegando al 9.32 %; lo cual significa que nuestro idioma habrá quedado en un oloroso baúl luego de 65 años, si no hacemos nada por evitarlo.

Tres fenómenos, entonces son los que nos preocupan: el descenso del número de hablantes; el limitado número de personas que leen y escriben en zapoteco; y el desplazamiento del vocabulario zapoteca por el español.

Poco hemos avanzado, puesto que ninguna institución pública en México quiere aportar recursos para este proyecto, vamos, ni siquiera el gobierno municipal actual de Juchitán. Sin

embargo, con nuestros propios recursos hemos caminado con la Campaña “Gusisácanu diidxazá do’ xtinu - valoremos nuestro zapoteco”, en la cual realizamos actividades encaminadas a llamar la atención de los pobladores en torno a su lengua. Las acciones que hemos hecho en torno a esta campaña son: elaboración y distribución de playeras impresas en zapoteco, calcomanías para libretas, calcomanías para aparadores comerciales y medallones de autos; volantes adheribles con partes del cuerpo humano, poemas en zapoteco, y los colores en zapoteco; realizamos pintas en muros, lonas para anuncios espectaculares y carteles. Producimos también 14 spots radiofónicos y 9 videos promocionales, que se pueden ver en la página de Facebook de la campaña.

Una actividad sobresaliente de la campaña la constituye el Taller de lectura y escritura del zapoteco que toman docentes del nivel primaria para que desde sus escuelas enseñen a los niños a leer y escribir en zapoteco.

Elaboramos dos antologías bilingües, una de cuentos y otra de poemas, con autores juchitecos, que no han sido publicados por carecer de recursos económicos.

La tarea no es fácil, pero seguimos insistiendo en este camino. Se trata de recuperar nuestra patria, nuestro idioma, que encierra entre sus signos nuestra manera de amar y trabajar, nuestra manera de vivir.

DS: ¿Y en Loxicha?

PJ: Se trata de un taller que lleva por nombre “Taller de creación literaria en zapoteco, el camino del tejón”. Llevo más de tres años impartándolo, cuenta con el apoyo del maestro Francisco Toledo y el Centro de las Artes de

San Agustín. En el taller los niños leen poesía, cuentos, leyendas de la tradición oral de otros grupos indígenas de México y suplementos literarios de algunos periódicos. En algunas etapas del taller he trabajado con materiales que el maestro Toledo ha impulsado como las fábulas de Esopo en cuatro variantes del zapoteco, los premios CASA de poesía y la leyenda de la mujer guacamaya. A la par de lo que los niños leen, se les brinda un espacio dentro del taller para que ellos escriban. En varias ocasiones los niños me han sorprendido con su escritura tan espontánea. Dentro de este taller se han producido materiales como La lotería en zapoteco de Loxicha. Y he trabajado también la creación de haiku y de poemas tanka en zapoteco.

Me gustaría señalar que en los talleres se han involucrado padres de familia y sobre todo maestros; que son los que pasan más tiempo con los niños. Una de los propósitos últimos del taller es que esta generación de niños sea consciente de la importancia de conservar la lengua y transmitirla a las futuras generaciones. Son también dignas de señalar las narraciones orales que aún se conservan en el zapoteco de Loxicha y en varias ocasiones fueron los niños asistentes al taller los que me llevaron a sus casas para que platicara con sus abuelos, sus tíos o tías y me contaran estas narraciones.

DS: ¿Qué impacto tiene un proyecto internacional como el emprendido por la Biblioteca Pública Los Angeles?

VT: Las bibliotecas públicas son islas maravillosas de sabiduría, que deberíamos frecuentar antes de salir a pregonar todo tipo de cambio

o transformación; no son un lujo, sino una necesidad.

La Biblioteca Pública de los Angeles, además de mantener abierta sus puertas al maravilloso mundo del saber, no se queda esperando al lector, y menos a un solo tipo de lector, el de su lengua, sino que alarga su brazo fraterno hacia otras culturas, para mostrar el arte y conocimientos de esos pueblos a su comunidad y ayudar a los migrantes a revalorar sus orígenes y fortalecer su identidad. En esta ocasión, son los zapotecas quienes hoy, gracias a la hermandad de la Biblioteca Pública de Los Angeles, muestran su cultura y lengua a la ciudad de Los Angeles. Estas son las acciones que necesitamos para construir una sociedad más amorosa, más humana y menos agresiva, “construir puentes y no muros” como expresó el alcalde de Los Angeles Eric Garcetti.

DS: Víctor, sé que has traducido al zapoteco a más de cincuenta poetas del mundo, de varios idiomas. ¿Por qué es importante traducir literatura de otras lenguas al zapoteco?

VT: Para mí es un asunto de regocijo y formación, pero además, me siento obligado a traducir mis hallazgos literarios para transmitir a los lectores en lengua zapoteca, principalmente a los niños y jóvenes, la asombrosa experiencia estética registrada por autores de otras lenguas del mundo. Así, ayudo a incrementar la cultura de mi pueblo al dar a conocer obras de otras partes del mundo y a enriquecer la literatura en lengua zapoteca.

Literature as Language Preservation: A Conversation between Pergentino José and Víctor Terán

In August and September of 2017, editor and translator David Shook discussed the relationship between literature and language preservation with Pergentino José, who speaks and writes in the Loxicha variant of Zapotec, and Víctor Terán, who works in and with the Isthmus variant.

David Shook: What does literature have to do with language preservation?

Víctor Terán: Literature—in addition to its ability to immortalize a life, a feeling, or a fact, and to help us to think about and experience our shared world from new perspectives—serves to keep a language and its culture safe.

That explains the importance of writers working in Indigenous languages, because they give life to their language, history, and culture through the recreation of the language: recovering and reviving old words, recreating and renovating existing words, and creating new words—that is to say, saving their language from impoverishment and disappearance.

Pergentino José: In general the Indigenous languages of Mexico, and in the particular case of Zapotec, are languages that have been transmitted and preserved thanks to the oral tradition. What literature does is move that oral tradition to a new tradition of writing things on the page to preserve our collective memory. And this writing represents the systematization of the written use of the language.

Traveling through various Zapotec communities where I have delivered my literary workshop has made me aware of how severely Zapotec is being displaced. Many children arrive at the workshop saying that they speak very little Zapotec, or sometimes they speak a Zapotec with many loanwords from Spanish. So, I think that one of the workshop's most important impacts is to inspire the children to value the importance of their language. Not just as an oral language but as a language through which literature can be produced.

DS: What projects do you have in Juchitan to promote the use of the Zapotec language?

VT: Since 2013 I've been working on a project to recover and strengthen the Zapotec language, since the local government's work was lacking, through the organization Gubidxasoo, which means "High Sun," and the Institute for Zapotec Culture, Lidxi Dxiñadó' Binizá. Our project proposes to strengthen the identity and resistance of the Binnizá culture by means of research, rescue, distribution, and promotion of our history, language, and arts and sciences, and to foment and strengthen educational training, creative output, and artistic experimentation through introductory programs in different arts disciplines, as well as programs of professionalization for artists and building a public audience for the arts.

That's the dream, but reality obligates us to attend to the most severe problem at hand, which is the accelerated extinction of the Diidxazá language. According to statistics from INEGI, the National Institute for Statistics and Geography, the total number of Isthmus Zapotec speakers dropped 5.85% from 1990 to 2000, and then accelerated to drop 9.32% percent from 2000 to 2010. That means that our language will wind up in a putrid coffin in about sixty-five years, if we don't do anything to prevent it.

Three phenomena, then, concern us: the decrease in the number of speakers; the limited number of people who read and write Zapotec; and the displacement of Zapotec vocabulary by Spanish.

We've made little progress, given that no public institutions in Mexico want to allocate

resources for this project—not even the current municipal government of Juchitan. Nonetheless, with our own resources we have carried on with the "Gusisácanu diidxazá do' xtinu—Valoremos nuestro zapoteco" campaign, which encompasses activities meant to bring the population's attention to their language. Some of the things we've done as part of this campaign include making T-shirts and stickers with Zapotec slogans, producing adhesive educational flyers that showcase the Zapotec words for the body and for colors, as well as Zapotec poems, and painting murals and signs. We've also produced fourteen radio spots and nine promotional videos, which can be seen on the campaign's Facebook page.

One outstanding activity that is part of the campaign is the Reading and Writing Workshop that primary school docents take so that they can teach their schoolchildren how to read and write in Zapotec.

We've put together two bilingual anthologies, one of short stories and the other of poems, featuring Juchitecan authors who have not been published because they lack economic resources.

The work isn't easy, but we continue insisting on this path. It's about recovering our heritage—our language—which envelops in its letters our way of loving and working, our way of life.

DS: And in Loxicha and the Oaxacan Sierra?

PJ: I do a workshop called "Creative Writing in Zapotec: The Path of the Badger." I've been teaching it for over three years. It has the support of Maestro Francisco Toledo and the Cen-

ter for the Arts in San Agustín. In the workshop children read poetry, stories, and legends from the oral tradition of other Indigenous groups in Mexico, as well as the literary supplements from several newspapers. At some stages of the workshop I have worked with materials that Maestro Toledo has driven, like Aesop's fables in four variants of Zapotec, the CASA Prizes for Poetry, and the legend of the macaw-woman. Along with what they read, the workshop makes space for them to write. On several occasions the children have surprised me with their spontaneous writing. Within the workshop we have produced materials like Lotería, a sort of Mexican bingo, in Loxicha Zapotec. And I have also worked on the writing of haiku and tanka in Zapotec.

I'd like to specify that parents and families and especially teachers—who spend more time with children than anyone else—have also been included in the workshops. One of the workshop's ultimate goals is for this generation of children to be conscious of the importance of preserving their language and transmitting it to future generations. It's also worth mentioning the oral stories that are still preserved in Loxicha Zapotec, and that on several occasions it was the children who assisted the workshop who took me to their houses to talk with their grandparents, aunts, and uncles, who told me these stories.

DS: What impact does an international project like *Visualizing Language* have on your work as a language activist?

VT: Public libraries are wonderful islands of wisdom, which we should frequent before

going out to proclaim any type of change or transformation; they aren't a luxury, but a necessity.

The Los Angeles Public Library, in addition to keeping open the doors to the wonderful world of knowledge, doesn't just wait for its readers to show up—and especially not just one type of reader, in one language. Rather, it extends its fraternal embrace toward other cultures, to display the art and knowledge of those peoples to its community and to help migrants to appreciate their origins and strengthen their identity. On this occasion, it is the Zapotec who today, thanks to the brotherhood of the Public Library, display their culture and language to the City of Los Angeles. These are the types of actions we need to build a more loving, more human, and less aggressive society, to "build bridges and not walls," as Los Angeles Mayor Eric Garcetti phrased it.

DS: Víctor, I know that you've translated over fifty poets from around the world into Isthmus Zapotec. Why is it important to translate literature from other languages into Zapotec?

VT: For me it's a matter of pleasure and education, but I also feel obligated to translate my literary discoveries into Zapotec so that its readers, mostly children and youth, can experience the awe-inspiring aesthetic experience registered by authors working in the other languages of the world. In that way I help expand my people's culture by introducing them to work from other parts of the world, which also enriches Zapotec-language literature.

Translated into English by David Shook

NATALIE DIAZ

Why I Don't Mention Flowers When Conversations with My Brother Reach Uncomfortable Silences

*Forgive me, distant wars, for bringing
flowers home.*

Wisława Szymborska

In the Kashmir mountains,
my brother shot many men,
blew skulls from brown skins,
dyed white desert sand crimson.

What is there to say to a man
who has traversed such a world,
whose hands and eyes have
betrayed him?

Were there flowers there? I asked.

This is what he told me:

In a village, many men
wrapped a woman in a sheet.
She did not struggle.
Her bare feet dragged in the dirt.

They laid her in the road
and stoned her.

The first man was her father.
He threw two stones in a row.
Her brother had filled his pockets
with stones on the way there.

The crowd was a hive
of disturbed bees. The volley
of stones against her body
drowned out her moans.

Blood burst through the sheet
like a patch of violets,
a hundred roses in bloom.

Xiñee que ruzeete guie' ra ma gastí' diidxa' güeniá' bizana'

Laguiála'dxi' naa, guendaguí cayaca zitu, runi bedané'
guie' ra lidxe'.

Wisława Szymborska

Lu ca dani nuu Cachemira
bizana' bicuaagu xtale nguiiu,
bicaache ique binni naté ladi,
bitiee naxiñáriní ca yuxi quichi' xti' layúdachi.

Xi zanda gábinu ti nguiiu
huazá ndaani' guidxilayú zacá,
huadxii deche
ca ná' ne ca lú laa.

Ñee nuu guie' neza guzalu' ca la? Gunabadiidxa'.

Ndinga ni guní'be:

Ndaani' ti guidxi huiini', xtale nguiiu cadxiichi
bichenda larigueela' ti gunaa.
Gunaa que que nucaalú.
Ñeebe xieegule zexuubi zendisa' guxhuyú layú.

Gula'qui' cabe laabe ndaani' neza
ne bichácabe guie laabe.

Bixhózebe bizulú.
Bindaa chupa guie, ra xa'na' ca ra xa'na'.
Zeru cabe neza, bizana' gunaa di'
bichá guie cue' bixhoze.

Binni birí que riluí'ca' bizu
cayaya cadxiichi. Guirá' guie
gucúa laabe bisuí'
guendaruguu liibi xtibe.

Ca rini que bixii lu larigueela' que
sica tuudxi guie' nagú,
sica ti gayuaa guie' xiñá'.

Víctor Terán bitiixhi ca diidxa' di' diidxazá riní' binni nabeza Layubé' Guizii, Lulá'.

Por qué no hablo de flores cuando las conversaciones
con mi hermano llegan a silencios incómodos

*Perdóñenme, guerras distantes, por traer
flores a casa.*

Wislaw Szymborska

En las montañas de Cachemira,
mi hermano tiroteó a muchos hombres,
hizo estallar cráneos en pieles morenas,
tiñó de carmesí la blanca arena del desierto.

¿Qué se puede decir a un hombre
que ha recorrido un mundo así,
cuyas manos y cuyos ojos
lo han traicionado?

¿Había flores por allá? Pregunté.

Esta fue su respuesta:

En una aldea, una turba de hombres
envolvió a una mujer en sábanas.
La mujer no se resistió.
Sus pies descalzos se arrastraban en el polvo.

La acostaron sobre el camino
y la apedrearón.

El primer hombre era su padre.
Lanzó dos piedras, una tras otra.
En el camino, el hermano de la mujer
le había llenado los bolsillos de piedras.

La multitud era un enjambre
de abejas trastornadas. La andanada
de piedras contra su cuerpo
ahogó sus gemidos.

La sangre estalló en las sábanas
como un racimo de violetas,
como cien rosas en flor.

Traducido al español por Francisco Larios

LAYLI LONG SOLDIER

38

Here, the sentence will be respected.

I will compose each sentence with care by minding what the rules of writing dictate.

For example, all sentences will begin with capital letters.

Likewise, the history of the sentence will be honored by ending each one with appropriate punctuation such as a period or question mark, thus bringing the idea to (momentary) completion.

You may like to know, I do not consider this a “creative piece.”

In other words, I do not regard this as a poem of great imagination or a work of fiction. Also, historical events will not be dramatized for an interesting read.

Therefore, I feel most responsible to the orderly sentence; conveyor of thought.

That said, I will begin.

You may or may not have heard about the Dakota 38.

If this is the first time you’ve heard of it, you might wonder, “What is the Dakota 38?”

The Dakota 38 refers to thirty-eight Dakota men who were executed by hanging, under orders from President Abraham Lincoln.

To date, this is the largest “legal” mass execution in U.S. history.

The hanging took place on December 26, 1862—the day after Christmas.

This was the *same week* that President Lincoln signed The Emancipation Proclamation.

In the preceding sentence, I italicize “same week” for emphasis.

There was a movie titled *Lincoln* about the presidency of Abraham Lincoln.

The signing of The Emancipation Proclamation was included in the film *Lincoln*; the hanging of the Dakota 38 was not.

In any case, you might be asking, “Why were thirty-eight Dakota men hung?”

As a side note, the past tense of hang is *hung*, but when referring to the capital punishment of hanging, the correct tense is *hanged*.

So it's possible that you're asking, "Why were thirty-eight Dakota men hanged?" They were hanged for The Sioux Uprising.

I want to tell you about The Sioux Uprising, but I don't know where to begin.

I may jump around and details will not unfold in chronological order.

Keep in mind, I am not a historian.

So I will recount facts as best as I can, given limited resources and understanding.

Before Minnesota was a state, the Minnesota region, generally speaking, was the traditional homeland for Dakota, Anishnaabeg and Ho-Chunk people.

During the 1800s, when the U.S. expanded territory, they "purchased" land from the Dakota people as well as the other tribes.

But another way to understand that sort of "purchase" is: Dakota leaders ceded land to the U.S. Government in exchange for money and goods, but most importantly, the safety of their people.

Some say that Dakota leaders did not understand the terms they were entering, or they never would have agreed.

Even others call the entire negotiation, "trickery."

But to make whatever-it-was official and binding, the U. S. Government drew up an initial treaty.

This treaty was later replaced by another (more convenient) treaty, and then another.

I've had difficulty unraveling the terms of these treaties, given the legal speak and congressional language.

As treaties were abrogated (broken) and new treaties were drafted, one after another, the new treaties often referenced old defunct treaties and it is a muddy, switchback trail to follow.

Although I often feel lost on this trail, I know I am not alone.

However, as best as I can put the facts together, in 1851, Dakota territory was contained to a twelve-mile by one-hundred-fifty-mile long strip along the Minnesota river.

But just seven years later, in 1858, the northern portion was ceded (taken) and the southern portion was (conveniently) allotted, which reduced Dakota land to a stark ten-mile tract. These amended and broken treaties are often referred to as The Minnesota Treaties.

The word *Minnesota* comes from *mni* which means water; *sota* which means turbid.

Synonyms for turbid include muddy, unclear, cloudy, confused and smoky.

Everything is in the language we use.

For example, a treaty is, essentially, a contract between two sovereign nations.

The U.S. treaties with the Dakota Nation were legal contracts that promised money.

It could be said, this money was payment for the land the Dakota ceded; for living within assigned boundaries (a reservation); and for relinquishing rights to their vast hunting territory which, in turn, made Dakota people dependent on other means to survive: money.

The previous sentence is circular, which is akin to so many aspects of history.

As you may have guessed by now, the money promised in the turbid treaties did not make it into the hands of Dakota people.

In addition, local government traders would not offer credit to "Indians" to purchase food or goods.

Without money, store credit or rights to hunt beyond their 10-mile tract of land, Dakota people began to starve.

The Dakota people were starving.

The Dakota people starved.

In the preceding sentence, the word "starved" does not need italics for emphasis.

One should read, "The Dakota people starved" as a straightforward and plainly stated fact.

As a result—and without other options but to continue to starve—Dakota people retaliated.

Dakota warriors organized, struck out and killed settlers and traders.

This revolt is called The Sioux Uprising.

Eventually, the U.S. Cavalry came to Mnisota to confront the Uprising.

Over one thousand Dakota people were sent to prison.

As already mentioned, thirty-eight Dakota men were subsequently hanged.

After the hanging, those one thousand Dakota prisoners were released.

However, as further consequence, what remained of Dakota territory in Mnisota was dissolved (stolen).

The Dakota people had no land to return to.

This means they were exiled.

Homeless, the Dakota people of Mnisota were relocated (forced) onto reservations in South Dakota and Nebraska.

Now, every year, a group called the The Dakota 38 + 2 Riders conduct a memorial horse ride from Lower Brule, South Dakota to Mankato, Mnisota.

The Memorial Riders travel 325 miles on horseback for eighteen days, sometimes through sub-zero blizzards.

They conclude their journey on December 26th, the day of the hanging.

Memorials help focus our memory on particular people or events.

Often, memorials come in the forms of plaques, statues or gravestones.

The memorial for the Dakota 38 is not an object inscribed with words, but an act.

Yet, I started this piece (which I do not consider a poem or work of fiction) because I was interested in writing about grasses.

So, there is one other event to include, although it's not in chronological order and we must backtrack a little.

When the Dakota people were starving, as you may remember, government traders would not extend store credit to "Indians."

One trader named Andrew Myrick is famous for his refusal to provide credit to Dakotas by saying, "If they are hungry, let them eat grass."

There are variations of Myrick's words, but they are all something to that effect.

When settlers and traders were killed during the Sioux Uprising, one of the first to be executed by the Dakota was Andrew Myrick.

When Myrick's body was found,

his mouth was stuffed with grass.

I am inclined to call this act by the Dakota warriors a poem.

There's irony in their poem.

There was no text.

"Real" poems do not "really" require words.

I have italicized the previous sentence to indicate inner dialogue; a revealing moment.

But, on second thought, the particular words "Let them eat grass" click the gears of the poem into place.

So, we could also say, language and word choice are crucial to the poem's work.

Things are circling back again.

Sometimes, when in a circle, if I wish to exit, I must leap.

And let the body swing.

From the platform.

Out

to the grasses.

Rarí’ zinanda’ xneza diidxaguizá’.

Zuzaña’ dxiiña’ xtiidxa’, zucaa casi nexhé’ guicá diidxa’ ndaani’ guidxilayú.

Casi sicarí’, guirá’ nezadiidxaguizá’ zuzulú ne lanaró’.

Laaca, zinanda’ casi ricá ma xadxí nezadiidxaguizá’, ra riquiíñe’ ché ti pipi paca ti pipilana zié, zacá (laga guienechaahui’ binni ni canié’) zazaachaahui’ diidxa’ cucaa’.

Zándaca racala’ dxilu’ gannalu’ pa diidxa’ gubeedxe’ cucaa’, co’.

Cadi cucaa’ ti diidxadó’, paca diidxaguca’ gulee’ ndaani’ ique sia’.

Laaca que zuguaa’ xhupa diidxa’ lu ni guca’ chiguzeete’, cadi cuyube’ gunda’ cabe naa “nanixe”.

Gusaana’ dxindxe’, racala’ dxe’ gucaa’ chaahue’ ca nezadiidxaguizá’ dí’, ti laaca’ riní’ ca’ nayá ni riní’ ique binni.

Nganga rusaana’ nayá, yanna ma che guzuluá’.

Zándaca huayunadiágalu’ ne zándaca cadi huayunadiágalu’ xtiidxa’ ca Dakota 38.

Pa deru’ gunadiágalu’ laacabe, zanda guinabadiidxalu’, “Xiinga Dakota 38 ya”

Ca Dakota 38 naca cabe gande bichí’ xhono nguiiu bicaa Abraham Lincoln gati’ ganda lu yaga.

Qui huayuuru’ dxi guuti cabe zacá xtale binni, ne xtiidxa’ ti xaique guidxi, Estados unidos.

Bigaanda cabe ca binni dí’ ti dxi 26 beeu riluxe iza, lu iza 1862, ti dxi gudi’ disi dxi gule Jesús.

Lu ca dxi guca’ ni guca ca Abraham Lincoln gula’ qui’ duubalá lu Gui’chi’ ndxo’ caní’ Guilaa binni napa xpixuaana’.

Lu nezadiidxaguizá’ bicaa ca, guune’ *lú lu ca dxi guca ni guca ca*, ti xhídxini nadipa’.

Biuu ti película biree lá *Lincoln* ni riní’ dxi Abraham Lincoln guca’ xaique guidxi.

Zanda canabadiidxalu’, Xiñee bigaanda cabe gande bichí’ xhono nguiiu gule Dakota.

Laaca riquiíñe’ gannalu’, guizaaca gati binni ganda lu yaga—*hang*—lu inglés ricani *hung*, huaxa pa guiní’ ni nexhé’ quíxe gati’ tuuxa ganda lu yaga, pa bizaaca ni, neza nga guicani *hanged*.

Nga runi zándaca guinabadiidxu’, Xiñee bigaanda cabe—*hanged*—gande bichí’ nguiiu gule Dakota.

Gunda cabe lu yaga ti Biasatinde ca Sioux.

Chigüeniá’ lii dxi biasa gudinde ca Sioux, huaxa que ganna’ paraa guzuluá’.

Zándaca guichesa’ ne que guzeete’ guirá’ ni bizaaca dxi ne dxi.

Gunna cadi xhiña’ nga guzeete’ ni huazaaca lu guendanabani.

Chi guzeete’ bia’ naa ni biinda’ bizaaca, cadi nazaaca chaahui’ bichuga ique’.

Dxi ca’ ru’ gaca’ guidxi ró’ Minnesota guidxi ró’, Minnesota ca nga guca guidxihuala’ dxi’ xti’ ca Dakota, ca Anishinaabeg, ne ca Ho Chunk.

Lu ca iza 1800, dxi Estados Unidos bisirooba ca layú xti’, “guzí’ ca” layú xti’ ca Dakota ne tuudxi guidxi huala’ dxi’ nabeza neza qué.

Cadi huandí’ huadipe’ nga “guzí’ cabe” ca layú que: ca xaique guidxi Dakota bidiini xaique Estados Unidos runi gucuaaca’ bidxichi ne xiixaru’ biruchu’, huaxa bidii cabe layú xtícabé ti cadi guniná ca dxu que laacabe.

Nuu tu ná, ca xaique Dakota, que ñene chaahui’ xi canaba’ cabe laaca’, pa ñene chaahui’ cabe, que nudii cabe ca layú xquidxi cabe.

Xtuudxi ná, “gudxite cabe” ca binni huala’ dxi’ que.

Estados Unidos huaxa bí’ ni’ ti gui’chi’ ne bicaa laacabe cucuaqui’ cabe duubalá xti cabe.

Gui’chi’ dí’, gudi’ dí’ si iza, bichaa cabe laa bia’ panda bieque, bicaa cabe lú ni bialela’ dxi’ cabe.

Que huayene’ chaahue’ guirá ni cá lu gui’chi’ dí’, ti nabé narenda bicaa cabe ni, ne naa que riene’ diidxa’ nexhebiá’ xti’ ca xuaana’ diidxabia’

Bichaa cabe xtale gui’chibiá’ (gucheza cabe), ca guichibiá’ cubi bí’ ni cabe ruzeete’ caní ca guichibiá’ yooxho’, huaxa ma guirutí’ riene ca ni, ti bichenda cabe guirani, guidxé lú binni gu’nda’ ca ni.

Neca nuu dxi rabe’ xtube’ sia’ ziaa’ lu neza dí’, huaxa nanna’ nuu tu cayuuya’ naa.

Sicarí’ rabe’ guzuluá’ guinié’ ca ni bizaaca, lu iza 1851, layú xti’ ca Dakota bisaana cabe laa nalaga ne naziuula’ bia’ chii ne chupa ndaa lu ti guayuaa ne tapa late gande chii milla cue’ guiigu Minnesota.

Gudi’di’ bia’ gadxe si iza, lu iza 1858, ndaa layú guete’ que, bidii cabe laa ca dxu’ que (gucuaa ca dxu’ que laa) ne xti ndaa neza guete’ que, ca dxu’ que biquiidi ni cue’ layú ni gucuaa neza guía que, runi ndí’ bichucu xiroobape’ layú xti’ ca Dakota, bia’ chii milla si biaana.

Binni yanna, runibíá’ casi Guichibíá’ Minnesota ca guichibíá’ bichaa cabe ne bitiixhi cabe di’.

Diidxa’ Minnesota zeedani lu diidxa’ Mni, ni riní’ nisa; ne lu diidxa’ sota, ni riní’ nalugu’ nabiidi’.

Xtuudxi diidxa’ riní’ nalugu’ nabiidi’ nga nabeñe, huaxié’ nayá, nachuundu’, narenda ne na-gu’xhu’.

Guirá’ diidxa’ di’ nuu lu diidxa’ rinidu.

Xti diidxa’ nga Guichibíá’, nácani ti guichi’ rundiibi xtiidxa’ chupa guidxi nandxó’.

Ca guichibíá’ bi’ni’ Estados Unidos ne ca Dakota, guca cani gui’chi’ bidii xtiidxa’ zaguixe xtale bidxichi.

Zanda guininu, bidxichi di’ niguixe ca layú bidii ca Dakota, ti guibani ca’ ndaani’ layú ni bianané si ca’ (ti le’); ne runi bidiica’ guidubi layú ra guzaca’ biyubi ca’ guendanabani, yanna ma gastí’ ra ché’ ca’, nisi bidxichi cá lú ca’.

Rilu’pe’ ti rrienque rudii ca diidxa di’, huadu’yanu guizaaca sicarí ndaani’ guidxilayú.

Zanda ca lii ma nannu’ ni bizaaca, bidxichi guní’ cabe gudiicabe, que nindá lu ná’ guidxi Dakota.

Laaca, ca dxu’ huitoo que, que niná’ca’ nudii ca diiñe’ ca binnihuala’dxi’ que, diiñe’ ti nizi’ca’ guendaró ne xiixa caquiñeca’ lu dxiiña’.

Que ñapa ca’ bidxichi, que nicaa ca’ diiñe’, ne que nudii cabe nireeca’ lu layú biananeca’, chii milla, ca xiiñi’ Dakota bizulú bindaana.

Guidxi Dakota rizaacazí’ guendarindaana.

Guidxi Dakota bizaacazí’ guendarindaana’.

Lu nezadiidxaguizá’ ca, diidxa’ “bizaacazí’”, cadí caquiñe’ gaane’ lú ti gulu’ pabiá’ naxoo diidxa’ cá.

Tobi riquiñe’ gu’nda’ “Guidxi Dakota bizaacazí’ guendarindaana” casi ca ñuuña’ ni naya’ni’ dxindxi.

Ni bizaaca la? —ne que ñáparu’ cabe xti neza pa cadí guizaacazí’ cabe guendarindaana—guidxi Dakota bicaalú.

Ca Dakota bieeguca’, biasaca’ ne biitica’ ca dxú’ ne ca huitoo nabeza xquídxica’.

Guendaridinde di’ nga riene binni Dxi biasa ca Sioux.

Estados Unidos biseenda’ dxúguiiba’ dxi’ba’ mani’ Minnesota, guidxelasaa ca binni biasa.

Bia’ ti bixhiapa xiiñi’ Dakota bizeguyoo.

Casi ma gunié’, gande bichí’ xhono nguuiu Dakota bigaanda ca dxú’ que lu yaga.

Gudi’di’ si gunda ca nguuiu que lu yaga, bindaacabe ti bixhiapa nguuiu zeguyoo que.

Runi ni bizaaca di’, layú xti’ ca Dakota nuu Minnesota, bidubi gula’na’ ca dxú’ que. Guidxi Dakota ma que ñapa paraa nibigueta’ nibeza.

Ndi’ riní’, ca binnihuala’dxi’ que guladxi cabe laa ché’ chindeza xti guidxi.

Bizabi, guidxi Dakota xti’ Minnesota yesaana cabe laa (cadí ti racala’dxi’) ndaan’ ti le’ layú riaana guete’ si Dakota ne Nebraska.

Yanna, guirá iza, ti neza binni laca’ Ca rigui’ba’ mani’ Dakota 38 + 2, rúnica’ ti saa laní, rireeca’ ne mani’ Lower Brule, Dakota riaana guete’, rié ca’ Mankato, Minnesota.

Ca binni rigui’ba’ mani’ runica’ saa di’, rizá ca’ 325 milla lu mani’ ne rindaaca’ ti chindá ca’ bia’ chii ne xhono dxi, nuu dxi ridxaaga ca’ ti bi ga’nda’, naga’nda’ bia’ qui gaca sica’ guieguí.

Riluxe rindaca’ bia’sipe’ 26 lu beeu riluxe iza, dxi bizaaca gunda ca binni que lu yaga.

Ca laní ca racané cani laanu guietenala’dxinu ni bizaaca.

Ti ndaa diidxa’ cá lu ti ndaa guiiba’, ti binni bi’ni’ cabe guie xti’ pacaa ti ba’ rusietenala’dxi’ laanu ni guca’.

Saa laní xti’ ca Dakota 38 cadí cá gabatí’, huaxa runi cabe ni.

Neca ra bizuluá’ diidxa’ di’ rabe’ guinié’ xtiidxa’ ca guixibeede.

Yanna ma gadxé ni biué’, neca que ninanda’ casi bizaacape’ ni, yaana guibiguetanu ti ndaa. Dxi guidxi Dakota bindaana, pa rietenala’dxilu’, ca dxú’ huitoo que, que nudiica’ diiñe’ ca binnihuala’dxi’ que.

Ti huitoo lá’ Andrew Myrick, biaana xtiidxa’ guidxilayú ti rabi ca xpinni Dakota que, “Pa candaana tu lagó guixibeede.”

Zándaca cadí zacape’ guní’ Myrick, huaxa casi nini’be zacá.

Dxi ca dxú’ ne ca huitoo gútica’ dxi biasa ca Sioux, tu niru biiti ca Dakota nga Andrew Myrick.

Dxi bidxela cabe gue’tu’ Myrick
ndaani’ ruaa dxatipa guixibeede.

Rabe’ naa, ni bi’ni’ ca binnihuala’dxi’ Dakota laabe nga ti diidxado’.

Xtale xiana nuu lu diidxado’ ca.

Gasti’ ti neza diidxa’.

Ca diidxado’ pe’ cadí caquiiñe’ guicaca’ ne diidxa’.

Guune huiine lu nezadiidxaguizá’ ca, ti guiéneni naa, ti gusiéneni naa.

Huaxa ra riní’ ique ca diidxa’ “Bidii go cabe guixibeede”, rucaa guiniibi ne sá’ diidxado’ ca.

Laaca zanda guininu, guendaruí’ diidxa’ ne guendaribí diidxa’ laaca riquiiñeca’ ra guicá diidxado’.

Ti rrienque si nga rudii guirá’.

Nuu dxi pa nuaa’ guiree’ ndaani’ ni natubi di’, ruyube’ guichesa’.

Ne rudiee naa

chaa cherí’ cherica’.

Ra zuguaa’

riree’

riaa’ ra nuu

ca guixibeede.

Víctor Terán bitixhi ca diidxa’ di’ diidxazá riní’ binni nabeza Layubé’ Guizii, Lulá’.

38

Aquí, se respetará el enunciado.

Compondré cada enunciado cuidadosamente, haciendo caso de lo que dictan las reglas de la escritura.

Por ejemplo, cada enunciado comenzará con letra mayúscula.

Igualmente, se honrará la historia del enunciado, terminando cada uno con la puntuación apropiada como un punto o signo de interrogación, llevando así la idea a su completitud (momentánea).

Quizás te guste saber que no considero esto una “obra creativa.”

No la categorizo como un poema de gran imaginación u obra de ficción.

Tampoco estarán dramatizados los eventos históricos para provocar una lectura “interesante.”

Por lo tanto, me siento más responsable ante el enunciado pulcro; transmisor de pensamiento.

Dicho esto, comenzaré.

Puede o puede que no hayas escuchado sobre los *38 de Dakota*.

Si esta es la primera vez que escuchas de esto, puede que preguntes, “¿Qué son los ‘38 de Dakota’?”

Los 38 de Dakota fueron treinta y ocho hombres dakotas ejecutados en la horca, bajo órdenes del Presidente Abraham Lincoln.

Hasta ahora, esta es la más grande ejecución masiva “legal” en la historia de los Estados Unidos.

El ahorcamiento se llevó a cabo el 26 de diciembre de 1862, el día después de Navidad.

Era la *misma semana* en que Abraham Lincoln firmó la Proclamación de Emancipación.

En el enunciado precedente, puse *misma semana* en cursiva por énfasis.

Hubo una película titulada *Lincoln* sobre la presidencia de Abraham Lincoln. Se incluyó la firma de la Proclamación de Emancipación en la película; el ahorcamiento de los 38 de Dakota no.

En cualquier caso, puedes estar preguntándote, “¿Por qué fueron ahorcados treinta y ocho dakotas?”

Como nota al margen, el pretérito de la palabra ahorcar—*hang*—en inglés es *hung*, pero cuando se refiere a la pena capital del ahorcamiento, el pretérito correcto es *hanged*.

Así que es posible que te preguntes, “¿Por qué fueron ahorcados—*hanged*—los treinta y ocho dakotas?

Fueron ahorcados por el *Levantamiento* Sioux.

Te quiero contar sobre el Levantamiento Sioux, pero no sé por dónde comenzar.

Puede ser que dé brincos y los detalles no se desplieguen en orden cronológico.

Ten en cuenta que no soy historiadora.

Así que recontaré los datos tan bien como pueda, dados mis recursos y entendimiento limitado.

Antes de que Minnesota fuera estado, la región de Minnesota, hablando generalmente, era el terruño ancestral de los pueblos dakota, anishinaabeg, y ho-chunk.

Durante el siglo XIX, cuando los Estados Unidos expandió su territorio, “compró” tierra del pueblo dakota así como de otras tribus.

Pero otra manera de entender ese tipo de “compra” es: los líderes dakota cedieron tierra al gobierno estadounidense a cambio de dinero o bienes, pero más importantemente, la seguridad de su pueblo.

Algunos dicen que los líderes dakota no entendieron los términos a los que se estaban comprometiendo, o jamás habrían aceptado.

Otros más llaman a la negociación entera una “engañifa”.

Pero para hacer lo-que-sea-que-fuera oficial y vinculante, el gobierno estadounidense elaboró un tratado inicial.

Este tratado luego fue reemplazado por otro tratado (más conveniente) y después por otro.

He tenido dificultad para desenredar los términos de estos tratados, dados la jerga legal y el dialecto congresional.

A medida que los tratados fueron abrogados (anulados) y se esbozaron tratados nuevos, uno tras otro, los tratados nuevos muchas veces hacían referencia a tratados viejos abolidos, y es un sendero lodoso y zigzagueante de seguir.

Aunque muchas veces me siento perdida en este sendero, sé que no estoy sola.

Sin embargo, según lo más certero de los datos que reuní, en 1851, el territorio dakota fue limitado a una franja de doce por ciento cincuenta millas a lo largo del Río Minnesota.

Pero solamente siete años después, en 1858, la porción norteña fue cedida (tomada) y la porción sureña fue (convenientemente) asignada, lo que redujo la tierra dakota a un terreno de a duras penas diez millas.

Muchas veces se refiere a estos tratados enmendados y anulados como los Tratados de Minnesota.

La palabra *Minnesota* viene de *mni*, que significa agua; y *sota* que significa turbido.

Sinónimos de turbido incluyen lodoso, poco claro, nublado, confuso y humeante.

Todo está en el idioma que usamos.

For ejemplo, un tratado es, esencialmente, un contrato entre dos naciones soberanas.

Los tratados estadounidenses con la Nación Dakota eran contratos legales que prometían dinero.

Puede decirse que este dinero era pago por la tierra cedida por los dakota; por vivir dentro de fronteras asignadas (una reserva); y por renunciar a los derechos de su inmenso territorio de cacería que, a su vez, hizo al pueblo dakota dependiente en otras maneras de sobrevivir: dinero.

El enunciado previo es circular, afín a tantos aspectos de la historia.

Como ya habrás adivinado, el dinero prometido en los tratados turbidos no llegó a las manos del pueblo dakota.

Adicionalmente, los comerciantes gubernamentales locales no querían ofrecer crédito a los “indios” para comprar comida o bienes.

Sin dinero, crédito en tiendas o el derechos de cazar fuera de su franja de diez millas de tierra, el pueblo dakota comenzó a padecer hambre.

El pueblo dakota estaba muriéndose de hambre..

El pueblo dakota se moría de hambre.

En el enunciado previo, la palabra “se moría” no necesita estar en cursivas enfáticas.

Uno debe leer “El pueblo dakota se moría de hambre” como un hecho franco, llanamente expresado.

Como resultado—y sin más opción que morirse de hambre—el pueblo Dakota tomó represalias.

Guerreros dakota se organizaron, se levantaron y mataron a colonos y comerciantes.

Esta revuelta se llama el Levantamiento Sioux.

Eventualmente, la caballería estadounidense vino a Mnisota para enfrentar el Levantamiento.

Más de mil dakotas fueron encarcelados.

Como ya fue mencionado, treinta y ocho hombres dakota fueron posteriormente ahorcados.

Después del ahorcamiento, esos mil prisioneros dakota fueron liberados.

Aunque, como consecuencia ulterior, lo que quedaba del territorio dakota en Mnisota fue disuelto (robado).

El pueblo Dakota no tenía ninguna tierra a dónde regresar.

Esto significa que fueron exiliados.

Indigentes, el pueblo dakota de Mnisota fue reubicado (forzado) en reservas en Dakota del Sur y Nebraska.

Ahora, cada año, un grupo llamado los *38 + 2 Jinetes Dakota* llevan a cabo una cabalgata memorial desde Lower Brule, Dakota del Sur, hasta Mankato, Mnisota.

Los Jinetes Memoriales viajan 325 millas a caballo durante dieciocho días, a veces a través de tormentas de nieve con temperaturas bajo 15 grados.

Concluyen su viaje el 26 de diciembre, el día del ahorcamiento.

Los memoriales nos ayudan a enfocar nuestra memoria en personas o eventos particulares.

Muchas veces, los memoriales vienen en forma de placas, estatuas o lápidas.

La conmemoración de los 38 de Dakota no es un objeto inscrito con palabras, sino un acto.

No obstante, comencé esta pieza (que no considero poema u obra de ficción) porque me interesaba escribir sobre el pasto.

Así que hay un evento más por incluir, aunque no aparece en orden cronológico y tendremos que dar marcha atrás un poco.

Cuando el pueblo dakota estaba muriéndose de hambre, como puedes recordar, los comerciantes gubernamentales no querían darles crédito a los “indios.”

Un comerciante llamado Andrew Myrick es famoso por su negativa a dar crédito al pueblo dakota, diciendo “Si tienen hambre, que coman pasto.”

Hay variaciones de las palabras de Myrick, pero todas van a lo mismo.

Cuando los colonos y comerciantes fueron asesinados durante el Levantamiento Sioux, uno de los primeros en ser ejecutados por los dakota fue Andrew Myrick.

Cuando encontraron el cadaver de Myrick,

su boca estaba atiborrada de pasto.

Me inclino a llamar este acto de los guerreros dakota un poema.

Hay ironía en su poema.

No había texto.

Los poemas “de verdad” no requieren “realmente” palabras .

He puesto el enunciado previo en cursivas para indicar un diálogo interno, un momento revelador.

Pero, al pensarlo, las palabras “Que coman pasto” hacen que los engranajes del poema se pongan en marcha.

Así, podríamos también decir que el lenguaje y la elección de palabras son cruciales para el trabajo del poema.

Las cosas están regresando en círculos.

A veces, dentro de un círculo, si quiero salir, tengo que saltar.

Y dejar al cuerpo

columpiarse.

De la plataforma.

Afuera

hacia el pasto.

Traducido al español por David Shook con José Rico Carrillo

NATALIA TOLEDO

Ni guicaa T.S. Eliot

Ndaani' batanaya' gule jma' guie' naxiña' rini ziula' ne sicarú,
qui zanda gusiaanda' dxiibi guxhanécabe naa guirá ni gule niá'.
Guzaya' xadxi ne batanaya'
bitiide' guidilade' ra dxá'beñe
ne ndaani' guielua' bidxá yuxi nuí.
Gula' quicabe láya' mudubina
purti' gule' luguia' nisa.
Guriá yaachi naxí gudó yaa' ti beenda' cayacaxiiñi' naa
ne guca' Tiresias biníte' guielau',
qui niquiñe' guni' xhi' ora guzaya' stube ndaani' ca
dxí ma gusi.
¿Guná nga ni bidanané binniguenda laanu?, ¿xí yuxi guie bisaanenécabe laanu?
Ca xiiñe' zutiipica diixa' guni' jñiaaca' ne zazarendaca'
sica ti mani' ripapa ndaani' gui' xhi', ne guiruti zanna tu laaca'.
Guirá beeu nuá' neza guete'
balaaga riza lú nisa cá tini, ni rini' xcaanda' guielua' pe'pe yaase'.
Zabigueta' zigucaaxiee xquidxe',
ziguyaa xtube xa'na' ti baca'nda' ziña,
chupa bladu' guendaró ziaa' zitagua'.
Zadide'laaga' neza luguiaa, ni bi yooxho' qui zucueeza naa,
zindaaya' ra nuu jñiaa biida' ante guiruche guirá beleguí.
Zaca' xti bieque xa badudxaapa' huiini'
ni riba' quicabe guie' bacuá íque laga,
xa ba' du' ruuna niidxi sti guie'
zabugueta' xquidxe' ziaa' si gusianda' guie lúá'.

Para T.S. Eliot

De mis manos crecieron flores rojas
largas y hermosas,
cómo olvidar el miedo con que fui despojada de toda certeza.
Caminé con las manos
y metí mi cuerpo donde había lodo.
Mis ojos se llenaron de arena fina.
Me llamaron la niña de los nenúfares
porque mi raíz era la superficie del agua.
Pero también fui mordida por una culebra apareándose en el estero
y quedé ciega, fui Tiresias que recorrió sin báculo su historia.
¿Cuáles son las raíces que prenden, qué ramas brotan de estos cascajos?
Tal vez soy la última rama que hablará zapoteco.
Mis hijos tendrán que silbar su idioma
y serán aves sin casa en la jungla del olvido.
En todas las estaciones estoy en el sur,
barco herrumbrado que sueñan mis ojos de jicaco negro:
a oler mi tierra iré, a bailar un son bajo una enramada sin gente,
a comer dos cosas iré.
Cruzaré la plaza, el Norte no me detendrá, llegaré a tiempo para abrazar a mi
abuela antes que caiga la última estrella.
Volveré a ser la niña que porta en su párpado derecho un pétalo amarillo,
la niña que llora leche de flores
a sanar mis ojos iré.

Traducido al español por la autora

For T.S. Eliot

Red flowers, long and beautiful,
grew from my fingers.
How to forget the fear that robbed me of all certainty?
I walked with my hands
wedged my body where there was mud.
My eyes filled with fine sand.
They called me the girl of the water lilies
because my root was the water's surface.
But I was also bitten by a snake mating in the marsh
and became blind. I was Tiresius making his way with no staff.
What are the roots that clutch, what branches grow out of this stony rubbish?
Perhaps I am the final branch who will speak Zapotec.
My children, homeless birds in the jungle of
forgetfulness,
will have to whistle their language.
During all seasons, I am in the south,
a rusted boat dreamt by my eyes of black cocoplum:
I will go to smell my land, to dance a *son* with no one beneath a bower,
I will go to eat two meals.
I will cross the plaza, the north wind will not stop me, will arrive in time
to embrace my grandma before the last star falls.
I will go back to being the girl who wears a yellow petal on her right eyelid,
the girl who cries flower's milk.
I will go to cure my eyes.

Translated into English by Clare Sullivan

JANE HIRSHFIELD

Away from Home, I Thought of the Exiled Poets

Away from home,
I read the exiled poets—
Ovid, Brecht.

Then set my books that night
near the foot of the bed.

All night pretended they were the cat.

Not once
did I wake her.

Cadi nuua' xquidxe', caní' ique ca binnihuazá'diidxa' bixooñe' xquidxi.

Cadi nuua xquidxe'
biinda' ca binnihuazá'diidxa' bixooñe' xquidxi
— Ovidiu, Brecht.

Raqueru', gueela que bisaana' ca xquiaapadiidxa' que
xañee luuna' bicuugu ra rase'.

Guidubi gueela' bisácaca' mixtu' laaca'.

Naa que nuyubela'dxe'
nucuaane' lame.

Víctor Terán bitiixhi ca diidxa' di' diidxazá riní' binni nabeza Layubé' Guizii, Lulá'.

Lejos de casa, pienso en los poetas exiliados

Lejos de casa
leí a poetas exiliados
–Ovidio, Brecht.

Luego, esa noche dejé los libros
a los pies de mi cama.

Toda la noche fingieron ser la gata.

Ni una sola vez
la desperté.

Traducido al español por Martín López-Vega

VÍCTOR TERÁN

Bi yooxho' ne saa,
bizuudi' guie' ze' zeeda:
ma nuua' Guidxiguie'.

Viento recio y fiestas,
enaguas jubilosas:
llegué a Juchitán.

Sweet breeze and fiestas,
jubilant underskirts:
I've arrived in Juchitan.

Biaba nisaguié,
nabiidi' nuu nisadó',
zo'no' bendabuaa.

Llovió,
el mar está revuelto,
comeremos langostinos.

It rained,
the sea is scrambled,
we will eat shrimp.

Cayuuna' bi'cu',
nuchiaa gueelado' suudi,
caguba' gueza.

Aúllan los perros,
la espesa noche extiende su enagua,
fumo un cigarro.

Dogs howl,
the thick night extends its petticoat,
I smoke a cigarette.

Nota: Se cree, entre los zapotecas de Juchitán, que los perros aúllan cuando presienten el diablo. Una manera de alejar el mal es fumar cigarros.

Note: Among the Juchitecan Zapotecs, it is believed that dogs howl when they feel the presence of the devil. Smoking a cigarette is a way of distancing evil.

Xho' naxhi i'cu',
sica rindá' guie' ne yu:
guche zapandú.

Aroma celestial tu pelo,
esencia de flor y campo:
floreció el chintul.

Celestial scent of your hair,
essence of flower and field:
the chintul has blossomed.

*Nota: El chintul es una semilla regional que emplean las mujeres zapotecas
para preservar y perfumar su cabellera después del baño.*

*Note: The chintul is a regional seed that Zapotec women use to condition
and perfume their hair after bathing.*

Bilaa ca bi'cu'
nándaca' pa bi pa za,
careza guibá'.

Se soltaron los perros,
persiguen no sé si al viento o a las nubes,
estruendos en el cielo.

The dogs have been loosed,
I can't tell if they're chasing the wind or the clouds,
thunder in the heavens.

Traducidos al español por el autor
Translated into English by David Shook with the author

PERGENTINO JOSÉ

Lend lus
ntì
nyúbí ye’.

Entre bejucos
la zarzamora
tira sus flores.

From amongst the vines
the blackberry
sheds its flowers.

Nduyál skál
lo xní
lend yà.

Se tejen sombras
en la luz
de los árboles.

Shadows are woven
through the light
in the trees.

Xnínd
re mbko'd
ndiés ñi mbe'd.

Con la luz
de las luciérnagas
se oyen las pisadas del zorro.

Against the light
of the fireflies
the fox's footsteps can be heard.

Xní wis nané
nduye'
lend nit to'.

Luz rojiza del sol
derritiéndose
en el mar.

The sun's russet light
melting
into the sea.

Le mbio lud
mbrex xnand
lend rê.

El niño llamó
a su mamá
en el cántaro.

The child beckoned
into the pitcher
for his mother.

Traducidos al español por el autor
Translated into English by David Shook
with the author

Semblanzas

Biographies

El colectivo **Tlacolulokos** está compuesto por **Dario Canul** (1986) y **Cosijoesa Cernas** (1992), ambos originarios de la comunidad de Tlacolula en Oaxaca, México. El colectivo trabaja con diferentes técnicas pictóricas y medios como el video, el sonido, la fotografía y la pintura. Su trabajo es figurativo y combina diferentes estilos como el street art, la pintura mural y la gráfica. Sus obras ocurren en las calles y dentro de espacios de arte. Desde su trabajo, Tlacolulokos propone una reflexión sobre la realidad local, las luchas y problemáticas de su lugar de origen.

The artist collective **Tlacolulokos** is made up of **Dario Canul** (b. 1986) and **Cosijoesa Cernas** (b. 1992), both natives of Tlacolula, Oaxaca, Mexico. The collective works in different graphic mediums, including: video, sound, photography, and painting. Their work is a combination of different styles from street art to graffiti and screen printing. Their works take place on the street and within traditional art spaces. Through their work, Tlacolulokos offers a reflection of local reality, and the problems and challenges of their place of origin.

Yolanda Cruz es una cineasta de Oaxaca, México y creadora del documental de la exhibición *Tlacolulokos!* Su obra ha sido proyectada en festivales de cine y museos de todo el mundo, incluyendo el Festival de Cine de Sundance, el Museo Guggenheim, el Parque La Villette, el Smithsonian National Museum of the American Indian y el Instituto Nacional de Cine de la Ciudad de México. Los galardones de Cruz incluyen un Premio Audience and Best Feature Documentary del National Geographic All

Roads Film Project 2005 y el Festival Internacional de Cine Expresión en Corto 2009 en Guanajuato, México.

Yolanda Cruz is a filmmaker from Oaxaca, Mexico, and creator of the exhibition documentary, *Tlacolulokos!* Her work has screened at film festivals and museums around the world including the Sundance Film Festival, The Guggenheim Museum, Park la Villette, The Smithsonian National Museum of the American Indian, and the National Institute of Cinema in Mexico City. Cruz's honors include an Audience and Best Feature Documentary award from The National Geographic All Roads Film Project 2005 and The Expresión en Corto International Film Festival 2009 in Guanajuato, Mexico.

Amanda de la Garza Mata es la consultora curatorial del proyecto *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* De la Garza vive y trabaja en la Ciudad de México como Curadora Adjunta del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), en la UNAM. Ha ganado el Premio de Curadores Emergentes, Bienal de las Fronteras, y la Beca de Proyectos Curatoriales, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Colombia. Esta es la segunda vez que ha trabajado con el colectivo artístico Tlacolulokos.

Amanda de la Garza Mata is the curatorial consultant for *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* De la Garza lives and works in Mexico City as Adjunct Curator at the University Museum of Contemporary Art (MUAC, UNAM). She has been awarded the Emerging Curators Prize, Frontiers Biennial, and the International Curatorial

Projects Grant. This is the second time she has worked with the artist collective Tlaculokos.

Natalie Diaz nació en el poblado nativo Fort Mojave, en Needles, California. Ella es mojave y miembro registrado de la comunidad indígena de Gila River. Es licenciada por la Universidad Old Dominion, donde recibió una beca deportiva completa. Diaz jugó básquetbol profesional en Europa y Asia antes de regresar a Old Dominion a cursar un MFA. Es la autora de la colección de poesía *When My Brother Was an Aztec* (2012). Sus reconocimientos y galardones incluyen el Premio de Poesía Pablo Neruda Nimrod/Hardman, la Beca Louis Untermeyer de Poesía de Bread Loaf, el *Narrative Poetry Prize*, así como una Beca Literaria Lannan. Diaz ha trabajado con los últimos hablantes de mojave y dirigido un programa de revitalización del idioma.

Natalie Diaz was born in the Fort Mojave Indian Village in Needles, California. She is Mojave and an enrolled member of the Gila River Indian community. She earned a BA from Old Dominion University, where she received a full athletic scholarship. Diaz played professional basketball in Europe and Asia before returning to Old Dominion to earn an MFA. She is the author of the poetry collection *When My Brother Was an Aztec* (2012). Her honors and awards include the Nimrod/Hardman Pablo Neruda Prize for Poetry, the Louis Untermeyer Scholarship in Poetry from Bread Loaf, the *Narrative Poetry Prize*, and a Lannan Literary Fellowship. Diaz has worked with the last speakers of Mojave and directed a language revitalization program.

Anayansi Diaz-Cortes es productora de las piezas de audio que acompañan la exhibición *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* Anayansi ha sido premiada a nivel nacional e internacional como productora de radio y podcasts en E.E.U.U. y en México. A nivel nacional, su trabajo ha sido transmitido en PRI's *The World*, NPR's *All Things Considered*, KCRW's *To the Point*, *This American Life* y *Unfictional*, *Radio Ambulante* y *Pop-Up Magazine*.

Anayansi Diaz-Cortes produced the audio pieces that are included in the exhibition *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* Anayansi is an award-winning radio and podcast producer in the U.S. and Mexico. Her work has aired on PRI's *The World*, NPR's *All Things Considered*, KCRW's *To the Point*, *This American Life*, and *Unfictional*, *Radio Ambulante*, and *Pop-Up Magazine*.

Xóchitl Flores-Marcial forma parte de la comunidad oaxaqueña local en Los Angeles y es doctorada en Historia de la Universidad de California Los Angeles con su investigación sobre prácticas culturales zapotecas de colaboración e intercambio. Este otoño será profesora en Cal State Northridge. Ha dado conferencias en varias instituciones mexicanas y fue investigadora visitante en el Getty Research Institute. Es miembro activa en el grupo de trabajo de UCLA "Zapotexts", un equipo de investigación interdisciplinario y binacional de historiadores del arte, historiadores y lingüistas, dedicado al estudio de documentos zapotecas coloniales, y ha fungido como coordinadora y consultora de investigación para el proyecto PST de la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles.

Xóchitl Flores-Marcial is a member of the local Oaxacan community in Los Angeles and holds a PhD in History from UCLA for her research on the Zapotec cultural practices of collaboration and exchange. She will be an assistant professor at Cal State Northridge this fall. Xóchitl has lectured at numerous Mexican institutions and was a guest researcher at the Getty Research Institute. She is an active member of the UCLA working group "Zapotexts," an interdisciplinary and bi-national research team of art historians, historians, and linguists dedicated to the study of colonial Zapotec documents, and is serving as coordinator and as a research consultant for the Library Foundation of Los Angeles' PST project.

Imani Harris es el Director de Relaciones Corporativas de la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles y dirigió los esfuerzos de recolección de fondos para *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.* Acompañó al equipo del proyecto en los viajes de investigación a Oaxaca, México, y participó en los simposios grupales como parte de este proyecto. Imani cree que la biblioteca es el sitio donde las ideas se polinizan recíprocamente para la formación de nuevas ideas—y este proyecto encarna esta noción.

Imani Harris is the Director of Foundation and Corporate Relations for the Library Foundation of Los Angeles and directed fundraising efforts for *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* He accompanied the project team on research trips to Oaxaca, Mexico and participated in the group symposiums as part of this project. Imani believes the library is place where ideas cross-pollinate

so that new ideas form—and this project embodies that spirit.

Pergentino José nació en Loxicha, Oaxaca. Ha publicado dos libros de ficciones: *Y supe que responder* (Libros de Rincón, 2006), publicado en una edición bilingüe, y *Hormigas Rojas* (Almadía, 2012), que saldrá en el 2018 en una traducción al inglés por Thomas Bunstead que se titula *Red Ants* (Phoneme Media). También ha publicado un poemario, *Lenguaje de pájaros* (Editorial Avispero, 2014). Estudió la educación y tiene una maestría en literatura hispanoamericana de la Universidad Austral de Chile.

Pergentino José was born in 1981 in Loxicha, Oaxaca. He has published two books of fiction: *Y supe que responder* (Libros de Rincón, 2006), published in a Spanish-Zapotec bilingual edition, and *Hormigas rojas* (Editorial Almadía, 2012), forthcoming in Thomas Bunstead's translation into English as *Red Ants* (Phoneme Media, 2018). He has also published a book of poems, *Lenguaje de pájaros* (Editorial Avispero, 2014). He has a degree in Education and an MA in Contemporary Hispano-American Literature from the Austral University of Chile.

Jane Hirshfield es autora de ocho libros de poesía, incluyendo *The Beauty; Come, Thief; After; y Given Sugar, Given Salt*. Ha editado y cotraducido cuatro libros que presentan la obra de poetas del pasado y es autora de dos grandes colecciones de ensayos, *Nine Gates: Entering the Mind of Poetry* y *Ten Windows: How Great Poems Transform the World*. Sus libros han ganado el California Book Award, el Poetry Center Book Award y el Premio de Poesía Estadounidense Donald

Hall–Jane Kenyon. Residente del norte de California desde 1974, ella es secretaria general de la Academia de Poetas Estadounidenses.

Jane Hirshfield is the author of eight books of poetry, including *The Beauty; Come, Thief; After; and Given Sugar, Given Salt*. She has edited and cotranslated four books presenting the work of poets from the past and is the author of two major collections of essays, *Nine Gates: Entering the Mind of Poetry* and *Ten Windows: How Great Poems Transform the World*. Her books have won the California Book Award, the Poetry Center Book Award, and the Donald Hall–Jane Kenyon Prize in American Poetry. A resident of Northern California since 1974, she is a current chancellor of the Academy of American Poets.

Layli Long Soldier se licenció en el Institute of American Indian Arts y obtuvo un MFA con mención honorífica del Bard College. Es la autora de la plaquette *Chromosomory* (2010) y el libro *Whereas* (2017). Ha sido editora adjunta de *Drunken Boat* y es editora de poesía de Kore Press; en 2012, su instalación participativa, *Whereas We Respond*, fue exhibida en la Reserva Pine Ridge. En 2015, Long Soldier fue galardonada con la Beca Nacional para Artistas de la Native Arts and Cultures Foundation y una Beca Literaria Lannan en Poesía. Ciudadana de la Nación Oglala Lakota, Long Soldier vive en Tsaile, Arizona, en la Nación Navajo, con su esposo y su hija. Es profesora adjunta en el Diné College.

Layli Long Soldier earned a BFA from the Institute of American Indian Arts and an MFA with honors from Bard College. She

is the author of the chapbook *Chromosomory* (2010) and *Whereas* (2017). She has been a contributing editor to *Drunken Boat* and is poetry editor at Kore Press; in 2012, her participatory installation, *Whereas We Respond*, was featured on the Pine Ridge Reservation. In 2015, Long Soldier was awarded a National Artist Fellowship from the Native Arts and Cultures Foundation and a Lannan Literary Fellowship for Poetry. A citizen of the Oglala Lakota Nation, Long Soldier lives in Tsaile, Arizona, in the Navajo Nation, with her husband and daughter. She is an adjunct faculty member at Diné College.

Maureen Moore es la productora ejecutiva de *Visualizando el lenguaje: Onxaca en L.A.* y ha laborado como Directora Asociada de la serie de lecturas ALOUD de la Fundación de la Biblioteca durante siete años. Previamente, fue Directora de Operaciones de Art Quest International, una empresa de tours boutique de arte que atiende a clientes internacionales de museos, con enfoque en la Ciudad de México y Latinoamérica. Con dominio del inglés, el español y el portugués, Moore tiene una extensa experiencia de residencia y trabajo internacional y comenzó la programación bilingüe inglés/español en ALOUD.

Maureen Moore is the executive producer of *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* and has served as the Associate Director of the Library Foundation's ALOUD series for over seven years. Previously, she was the Director of Operations for Art Quest International, a boutique art tour operator catering to international museum clients, with a focus on Mexico City and Latin America. Fluent in English, Spanish, and

Portuguese, Moore has extensive international live/work experience and initiated Spanish/English bilingual programming at ALOUD.

David Shook estudió lenguas en peligro de extinción en Oklahoma y poesía en Oxford. Su primera colección de poesía, *Our Obsidian Tongues*, explora la multiplicidad de voces que habitan la Ciudad de México. Sus muchas traducciones incluyen la poesía de Víctor Terán del istmo zapoteco. Ha fungido como traductor residente para Poetry Parnassus, donde estrenó su documental Kilómetro Cero, filmado furtivamente en Guinea Ecuatorial. Es editor junto con Víctor Terán de la recientemente publicada *Like A New Sun: New Indigenous Mexican Poetry* (Phoneme Media.) Shook creció en la Ciudad de México, pero ahora vive en Los Angeles donde dirige la editorial sin fines de lucro Phoneme Media.

David Shook studied endangered languages in Oklahoma and poetry at Oxford. His debut poetry collection, *Our Obsidian Tongues*, explores the multiplicity of voices that inhabit Mexico City. His many translations include Victor Terán's poetry from the Isthmus Zapotec. He served as Translator in Residence for the Poetry Parnassus, where he premiered his poetry documentary Kilómetro Cero, covertly filmed in Equatorial Guinea. He is the editor along with Víctor Terán of the recently published *Like A New Sun: New Indigenous Mexican Poetry* (Phoneme Media). Shook grew up in Mexico City, but now lives in Los Angeles, where he directs nonprofit publishing house Phoneme Media.

Louise Steinman es la Directora de Programas Culturales de la Fundación de la Biblioteca y curadora de la serie ALOUD, que fundó en 1993. También codirige el Instituto de Humanidades de la USC, campus Los Angeles. Steinman es autora de tres libros, de los que el más reciente es the *The Crooked Mirror: A Memoir of Polish-Jewish Reconciliation* (editado por Beacon Press), y colabora frecuentemente con el *Los Angeles Review of Books*. En 2013 y 2015 fue becaria de la Residencia de la Fundación Robert Rauschenberg.

Louise Steinman is the Director of Cultural Programs for the Library Foundation and the curator of the ALOUD series, which she founded in 1993. She also co-directs the L.A. Institute of Humanities at USC. Steinman is the author of three books, most recently *The Crooked Mirror: A Memoir of Polish-Jewish Reconciliation* (Beacon Press) and a frequent contributor to the *Los Angeles Review of Books*. She was a 2013 and 2015 fellow at the Robert Rauschenberg Foundation Residency.

John Szabo es el Bibliotecario de la Ciudad de la Biblioteca Pública de Los Angeles, que da servicio a más de cuatro millones de personas—la población más grande de entre las bibliotecas en los Estados Unidos. Supervisa la Biblioteca Central, 72 sucursales y el presupuesto de \$162 millones de dólares de la biblioteca. En 2015, la Biblioteca recibió la más alta distinción del país a los servicios bibliotecarios, la Medalla Nacional para Servicios de Museos y Bibliotecas, por su éxito en la satisfacción de las necesidades de los angelenos y por brindar un nivel de servicios sociales, educativos y culturales sin par. Bajo su liderazgo, las

mayores iniciativas de la Biblioteca incluyen las vinculadas a la integración de inmigrantes y la ciudadanía, fomentar la educación financiera y ofrecer recursos y programas de salud. Szabo ha expandido el alcance de la biblioteca en las diversas comunidades de la ciudad mediante colaboración con distintas organizaciones comunitarias.

John Szabo is the City Librarian of the Los Angeles Public Library, which serves over four million people—the largest population of any public library in the United States. He oversees the Central Library, 72 branches and the Library’s \$162 million budget. In 2015, the Library received the nation’s highest honor for library service, the National Medal for Museum and Library Service, for its success in meeting the needs of Angelenos and providing a level of social, educational and cultural services unmatched by any other public institution in the city. Under his leadership, the Library’s major initiatives include those related to immigrant integration and citizenship, improving financial literacy and providing health resources and programs. He has expanded the library’s reach into the city’s diverse communities through partnerships with several community-based organizations.

Víctor Terán es un poeta y traductor que escribe en zapoteco del Istmo. Nació en Juchitán de Zaragoza en 1958, y su trabajo ha sido publicado extensivamente en revistas y antologías por todo México y alrededor del mundo. Sus libros de poesía incluyen *Sica ti Gubidxa Cubi* (Como un nuevo sol; Editorial Diana, 1994) and *Ca Guichi Xti’ Guendaranaxhii* (Las espinas del

amor; Editorial Praxis, 2003). Es editor junto con David Shook de la recientemente publicada *Like A New Sun: New Indigenous Mexican Poetry* (Phoneme Media). Terán trabaja como maestro de educación de medios de comunicación al nivel secundaria en el stmo oaxaqueño.

Víctor Terán is a poet and translator who writes in Isthmus Zapotec. He was born in Juchitán de Zaragoza in 1958, and his work has been published extensively in magazines and anthologies throughout Mexico. His books of poetry include *Sica ti Gubidxa Cubi* (Like a new sun; Editorial Diana, 1994) and *Ca Guichi Xti’ Guendaranaxhii* (The spines of love; Editorial Praxis, 2003). He is the editor, along with David Shook, of the recently published *Like A New Sun: New Indigenous Mexican Poetry* (Phoneme Media). Terán works as a media education teacher at the secondary level, on the Oaxacan Isthmus.

Natalia Toledo nació en 1968 en Juchitán, Oaxaca. Ha escrito cinco libros de poesía y dos de prosa, todos bilingües (zapoteco del Istmo/español). Su libro *The Black Flower and Other Zapotec Poems*, que ganó el Premio Nezhualcóyotl, fue publicado por Phoneme Media en 2015, en una traducción por Clare Sullivan. Fue finalista de varios premios importantes de literatura traducida. Ha leído su poesía en Latinoamérica, Estados Unidos, Europa, y Asia.

Natalia Toledo was born in 1968 in Juchitán, Oaxaca. She has written five books of poetry and two of prose, all bilingual (Isthmus Zapotec/Spanish). Her book *The Black Flower and Other Zapotec Poems*, which won Mexico’s Nezhualcóyotl Prize, was

published in Clare Sullivan’s translation by Phoneme Media in 2015, and was long- and shortlisted for several major prizes for translated literature. She has read her poetry in Latin America and the United States as well as Europe and Asia.

Traducciones al inglés/español
por Ana Paula Noguez Mercado

Translations into English/Spanish
by Ana Paula Noguez Mercado



Septiembre de 2017 - Enero de 2018
Auditorio Mark Taper, Biblioteca Central

September 2017-January 2018
Mark Taper Auditorium, Central Library

ALOUD celebra su 25° año de presentar de conversaciones, lecturas y performances gratuitas en la Biblioteca Central. Explore los programas pasados a través del archivo de medios en lfla.org/archive.

ALOUD is celebrating its 25th year of presenting free conversations, readings, performances at the downtown Central Library. Explore past programs through the media archive at lfla.org/archive.

Los programas catalogados aquí fueron curados para *Visualizano el lenguaje: Oaxaca en L.A.*
The programming listed here was curated for Visualizing Language: Oaxaca in L.A.

Para más información visite
For more information visit
oaxaca.lfla.org

Martes, 19 de septiembre, 7:30 PM

¡Rebeldía! Arte pública y disidencia política: Oaxaca en Los Angeles

Chaz Bojórquez, Dario Canul, Cosijoesa Cernas

En conversación con la curadora Amanda de la Garza

Programa bilingüe español/ inglés

Con figuras de la talla de Diego Rivera y José Clemente Orozco, México tiene una larga tradición de arte pública políticamente activa que a menudo ha representado—con diferentes grados de exactitud—a la población indígena del país. A dos talentosos jóvenes artistas del colectivo Tlacolulokos se les ha comisionado la creación de nuevas obras de arte en la Biblioteca Central en yuxtaposición con los murales históricos de Cornwell que datan de 1933. Ellos conversarán sobre su nueva obra, así como de las acciones que llevan a cabo en las calles de su ciudad natal de Tlacolula, Oaxaca con el padrino de la escritura cholo, Chaz Bojórquez y la curadora del proyecto Amanda De La Garza. ¿Cuál es el papel de las acciones artísticas clandestinas como una forma de disensión política? ¿Qué tan eficaz es? ¿Cuáles son los paralelos y diferencias entre la manera en que se usa el arte callejero en México y en los Estados Unidos?

Tuesday, September 19, 7:30 PM

Rebellion! Public Art and Political Dissent: Oaxaca and L.A.

Chaz Bojórquez, Dario Canul, Cosijoesa Cernas

In conversation with curator Amanda de la Garza

Bilingual program Spanish/English

With the likes of Diego Rivera and José Clemente Orozco, Mexico has a long tradition of politically engaged public art which has often depicted—with varying degrees of accuracy—the country's Indigenous population. Two gifted young artists from the collective Tlacolulokos have been commissioned to create a new artwork in the Central Library's Rotunda in juxtaposition to the 1933 historic Cornwell murals. They will discuss their new work as well as their street-level actions in their hometown of Tlacolula, Oaxaca, with the godfather of Cholo writing, Chaz Bojórquez and project curator Amanda De La Garza. What is the role of clandestine art actions as a form of political dissent? How effective is it? What are the parallels and differences between how street art is used in Mexico and the United States?

Martes, 10 de octubre, 7:30 PM

Un genocidio norteamericano: indígenas de California, colonización y revitalización cultural

Benjamin Madley y Greg Sarris

En conversación

Hay un aspecto importante de la sabiduría popular respecto a la fiebre del oro que pocas personas en California conocen al día hoy: durante ese período, la población indígena de California se desplomó de quizás 150,000 a 30,000, siendo gran parte de ese declive debido a la matanza auspiciada por el estado. Abordando las secuelas de la colonización y el trauma histórico, dos destacados académicos exploran el milagroso legado de las y los indígenas de California, incluyendo sus extensas contribuciones a nuestra cultura del día hoy. Acompáñanos para una conversación con Greg Sarris, académico/autor y presidente del Federated Indians of Graton Rancheria en el norte de California, y el historiador Benjamin Madley de UCLA (Universidad de California, Los Angeles, por sus siglas en inglés), autor de la investigación sin precedentes: *An American Genocide: The United States and the California Indian Catastrophe*, 1846-1873.

Tuesday, October 10, 7:30 PM

An American Genocide: California Indians, Colonization, and Cultural Revival

Benjamin Madley and Greg Sarris

In conversation

There's one major aspect of the popular Gold Rush lore that few Californians today know about: during that period, California's Indian population plunged from perhaps 150,000 to 30,000, much of the decline from state-sponsored slaughter. Addressing the aftermath of colonization and historical trauma, two leading scholars explore the miraculous legacy of California Indians, including their extensive contributions to our culture today. Join us for a conversation with Greg Sarris, scholar/author and Chairman of the Federated Indians of Graton Rancheria in northern California, and UCLA historian Benjamin Madley, author of the groundbreaking study: *An American Genocide: The United States and the California Indian Catastrophe*, 1846-1873.

Sábado, 21 de octubre, 3 PM

Amenaza de extinción: activismo y preservación del lenguaje

Bob Holman, Vincent Medina, Odilia Romero Hernández, Virginia Carmelo

En conversación con la lingüista Leanne Hinton

Programa bilingüe español/ inglés

La esencia de lo que somos está envuelta en nuestro lenguaje. ¿Qué conocimiento humano se pierde cuando un lenguaje se extingue? ¿Por qué debería de importarnos? Acompáñanos en ALOUD para una conversación informal entre activistas del lenguaje que trabajan para recuperar lenguas indígenas en California y México. Compartiendo por primera vez en un escenario, este grupo único de participantes incluye: a la lingüista experta y preservadora del lenguaje Leanne Hinton; al activista del lenguaje e indígena de California, Vincent Medina; a Odilia Romero Hernández, activista zapoteca de los derechos lingüísticos; y al poeta/activista Bob Holman, coproductor del documental *Language Matters* de PBS (Servicio Público de Radiodifusión, por sus siglas en inglés).

Saturday, October 21, 3 PM

Threat of Extinction: Language Activism and Preservation

Bob Holman, Vincent Medina, Odilia Romero Hernández, Virginia Carmelo

In conversation with linguist Leanne Hinton

Bilingual program Spanish/English

The essence of who we are is wrapped up in our language. What human knowledge is lost when a language goes extinct? Why should we care? Join ALOUD for a freewheeling conversation among language activists working to reclaim Indigenous languages in California and Mexico. For the first time together on stage, this unique group of participants includes: master linguist and language preservationist Leanne Hinton; Native California language activist Vincent Medina; Odilia Romero Hernández, Zapotec language rights activist; and poet/activist Bob Holman, co-producer of the PBS documentary, *Language Matters*.

Jueves, 9 de noviembre, 7:30 PM

La lengua sin fronteras: tres poetas indígenas

Natalie Diaz, Layli Long Soldier, Natalia Toledo

Performance de poesía

Programa multicultural: inglés /español/zapoteco

Acompaña a tres grandes poetas indígenas de los Estados Unidos y México—Natalie Diaz (mojave), Layli Long Soldier (lakota de Oglala) y Natalia Toledo (zapoteco del Istmo)—mientras comparten su obra. En su muy variada poesía, Diaz, Long Soldier y Toledo exploran lo que significa ser una escritora indígena en el mundo de hoy.

Thursday, November 9, 7:30 PM

Language without Borders: Three Indigenous Poets

Natalie Diaz, Layli Long Soldier, Natalia Toledo

Poetry Performance

Multilingual program: English/Spanish/Zapotec

Join three major Indigenous poets from the United States and Mexico—Natalie Diaz (Mojave), Layli Long Soldier (Oglala Lakota), and Natalia Toledo (Isthmus Zapotec)—as they share their work. In their widely varied poetry, Diaz, Long Soldier, and Toledo explore what it means to be an Indigenous woman writer in today's world.

Martes, 14 de noviembre, 7:30 PM

Tercer género: hombre, mujer, muxe

Víctor Cata, Zackary Drucker, Maritza Sanchez

Moderado por Bamby Salcedo, activista and fundadora de la Coalición TransLatin@

Programa bilingüe español/ingles

Los y las antropólogas han rastreado la aceptación mesoamericana de las personas de género mixto a los relatos de los sacerdotes aztecas y dioses mayas del México precolombino, quienes se transvestían y a quienes se le consideraba hombres y mujeres. En el cambiante panorama de la identidad de género, ¿qué podríamos aprender de las y los indígenas zapotecas de la región del Istmo de Oaxaca que acogen a un tercer género —el muxe—, dentro de sus comunidades? Bamby Salcedo, fundadora de la Coalición TransLatin@ con sede en Los Angeles, modera una conversación con Víctor Cata, historiador, escritor y lingüista zapoteco; Zackary Drucker, artista multimedia y productora transgénero de la serie *Transparent* de Amazon; y Maritza Sánchez, embajadora de los muxe en el exterior.

Tuesday, November 14, 7:30 PM

Third Gender: Man, Woman, Muxe

Víctor Cata, Zackary Drucker, Maritza Sanchez

Moderated by Bamby Salcedo, activist and founder of TransLatin@ Coalition

Bilingual program English/Spanish

Anthropologists have traced the Meso-American acceptance of people of mixed gender back to pre-Columbian Mexico accounts of Aztec priests and Mayan gods who cross-dressed and were considered both male and female. In the shifting landscape of gender identity, what might we learn from the Indigenous Zapotec people of Oaxaca's Isthmus region, who embrace a third gender—the muxe—within their communities? Bamby Salcedo, founder of the Los Angeles-based TransLatin@ Coalition moderates a conversation with Víctor Cata, Zapotec historian, writer, and linguist; Zackary Drucker, transgender multimedia artist and producer of the Amazon series *Transparent*; and Maritza Sanchez, Embajadora de los muxe en el exterior (Ambassador of Muxes in the Exterior.)

Martes, 23 de enero, 7:30 PM

Haiku en zapoteco: de Oaxaca a Japón y de vuelta

Jane Hirshfield y Víctor Terán

En conversación con el poeta y traductor David Shook

Programa bilingüe español/ inglés

Debido a su similar celebración de la belleza del mundo natural y su enfoque en la compacidad, la poesía contemporánea de la lengua zapoteca comparte mucho en común con el haiku japonés. El poeta Víctor Terán —que ha presentado su trabajo de Oaxaca a Londres— compartirá algunas de sus traducciones de las y los maestros japoneses de dicha tradición junto con su propio haiku zapoteca original, y la poetisa americana Jane Hirshfield hablará tanto de la forma haiku como de la manera en que el mundo natural informa a su propia obra. El programa culminará con la presentación de la nueva traducción de Terán de un poema de Hirshfield al zapoteco y una conversación entre ambos poetas, moderada por David Shook — traductor, poeta y editor de Phoneme Media.

Tuesday, January 23, 7:30 PM

Haiku in Zapotec: From Oaxaca to Japan and Back

Jane Hirshfield and Víctor Terán

In conversation with poet and translator David Shook

Bilingual program Spanish/ English

Because of its similar celebration of the beauty of the natural world and focus on compactness, contemporary Zapotec-language poetry shares much in common with the Japanese haiku. Poet Víctor Terán—who’s performed his work from Oaxaca to London—will share some of his translations of the Japanese masters of the form alongside his own original Zapotec haiku, and American poet Jane Hirshfield will discuss both the haiku form and the way that the natural world informs her own work. The program will culminate with the presentation of Terán’s new translation into Zapotec of a poem by Hirshfield and a conversation between the two poets, moderated by David Shook—translator, poet, and publisher of Phoneme Media.

Traducciones al inglés/español por Ana Paula Noguez Mercado

Translations into English/Spanish by Ana Paula Noguez Mercado



El equipo de *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.*, en Oaxaca, noviembre de 2016/
The Visualizing Language: Oaxaca in L.A. team in Oaxaca, November 2016

(de izquierda a derecha / *from left to right*: Imani Harris, Cosijoesa Cernas, Yolanda Cruz, Xóchitl Flores-Marcial, Natalia Toledo, Louise Steinman, David Shook, Maureen Moore, Amanda de la Garza, Dario Canul, Pergentino José.)

Fotografía/Photography: Jalil Olmedo

Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A., un proyecto de la Fundación de la Biblioteca de Los Angeles y la Biblioteca Pública de Los Angeles celebra el rico tejido social de Los Angeles, a través del lente de **la vibrante comunidad oaxaqueña** en la ciudad —específicamente, las comunidades zapotecas que conforman uno de los grupos indígenas más grandes en México y Los Angeles. Este catálogo reúne **el arte, los ensayos, y la poesía** que forman parte del proyecto.

The Library Foundation of Los Angeles' and Los Angeles Public Library's *Visualizing Language: Oaxaca in L.A.* celebrates the rich social fabric of Los Angeles through the lens of **the city's vibrant Oaxacan community**—specifically, the Zapotec communities which make up one of the largest Indigenous groups in Mexico and Los Angeles. This catalogue collects the **artwork, essays, and poetry** that make up the project.

"Los murales ofrecen un rico sentido de lugar, no de Los Angeles o de Tlacolula sino de un lugar urbano híbrido que representa elementos de ambas culturas. Juntos son un testimonio visual de la identidad indígena, la migración y una identidad cultural fusionada".

—*Los Angeles Times*

"The murals offer a rich sense of place—not Los Angeles or Tlacolula but a hybrid urban location representing elements from both cultures. Together they're a visual testament to indigenous identity, migration and a fused cultural identity."

—*Los Angeles Times*

"Las pinturas traen a la rotunda imágenes ricamente coloreadas de la población contemporánea de inmigrantes oaxaqueños de la ciudad y expulsan el cuento pálido de Cornwell justamente fuera del espacio". —*New York Times*

"The paintings bring richly colored images of the city's contemporary Oaxacan immigrant population into the rotunda and blow Cornwell's pale tale right out of the space."

—*New York Times*

"Gente que venga de otras comunidades, gente de otros países, otros lados, que vea en estas piezas una relación también directa con ella, porque ellos también tienen un idioma, ellos también tienen una forma de ver su vida y sus tradiciones".

—Dario Canul, del colectivo Tlacolulokos

"People that come from other communities, people from other countries, other places, will see in these pieces a direct connection to their own lives as well, because they too have their languages, they too have their way of seeing their lives and their traditions."

—Dario Canul, of the Tlacolulokos collective

Imagen de portada/Cover image:
Tlacolulokos. *El tamaño de tu sufrimiento* [The Size of your Suffering]. 2017.
De la serie *Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y recuerdo de los olvidados*.
From the series *For the Pride of Your Hometown, the Way of the Elders and In Memory of the Forgotten*.

Detalle de portada interior por los Tlacolulokos/Interior cover detail by the Tlacolulokos
Fotografía/Photography: Fausto Nahúm

ISBN 2370000572172



2 370000 572172