

Significación de sentidos de la memoria y del patrimonio en dos museos comunitarios Ñuu Savi

Fabián Bonilla López

Académico de la Facultad Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

RESUMEN: Este artículo problematiza la representación de la memoria subalterna en dos museos comunitarios: Yukuiti y Ñuu Kuiñi,¹ que pertenecen a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, A.C. (UMCO).² Ambos museos comunitarios están asentados en la Ñuu Savi³, pero en términos de su administración territorial se encuentran localizados en el distrito de Tlaxiaco, del actual estado de Oaxaca.⁴ Parto de la idea de que los museos comunitarios son dispositivos de *enunciación* atravesados por las narrativas maestras del Estado-Nación y las narrativas de las memorias locales, en un proceso complejo de *negociación de sentidos*, en el marco de un contexto en el que se expresan relatos y estrategias de exclusión e inclusión con base en la *diferencia cultural*, significada en nuestro país por las *naciones originarias*.⁵ Para mi análisis me baso en la hipótesis de que los museos comunitarios se encuentran inmersos en un proceso que pretende configurar un *lugar de enunciación*, pero que es marcado por la *hibridez*.

PALABRAS CLAVE: memoria, ñuu savi, museos comunitarios, ventriloquía política

ABSTRACT: This article problematizes the representation of subaltern memory in two communitarian museums: Yukuiti and Ñuu Kuiñi that belongs to the UMCO. Both communitarian museums are settled in the Ñuu Savi, but in terms of territorial administration, they are located in the district of Tlaxiaco, the current state of Oaxaca. I part from the idea that communitarian museums are devices of *enunciation* crossed by the master narratives of the Nation-State and the narratives of local memories, in a complex *process of negotiation* of meaning, within a context that expresses stories and strategies of exclusion and inclusion based on the *cultural difference*, signified in our country by the *original nations*. For my analysis I rely on the hypothesis that communitarian museums are immersed in a process that aims configure a *place of enunciation*, but it is marked by *hybridity*.

KEY WORDS: memory, ñuu savi, community museums, political ventriloquy.

Introducción

Los museos comunitarios de Yukuiti y Ñuu Kuiñi se posicionan en la esfera pública a partir de las tensiones entre la historia hegemónica, con sus efectos de poder y las narraciones subalternas, pero también a través de las ambigüedades y las contradicciones, la *mimesis* y la *negociación*. Advierto que las propuestas para el análisis de los museos son distintas y disimiles entre sí, por lo que también es amplio el espectro de la sistematización sobre la investigación y la reflexión crítica en torno a los museos.⁶ En mi caso me inclino al área de la producción de significados y la construcción de sentidos, sobre el pasado como un campo de fuerzas donde coacción y poder son elementos centrales (Rufer, 2010: 23) que se depren-den del *discurso museográfico*⁷, al situarme en el terreno de la comunicación y de la política. Por tanto, me inquietan ciertas interrogantes que a continuación expongo: Si el efecto de mayor calado de la empresa colonizadora fue el silencio: ¿dónde quedó la palabra y la *voz* de los sujetos subalternos? ¿Resultó aniquilada junto con otros instrumentos de comunicación y de preservación de la memoria, como la escritura pictográfica o el uso de códices? ¿Construyó otros soportes a lo largo del tiempo para codificarse en otra memoria, divergente a la de la historia oficial? ¿Logró sobrevivir esta memoria, encontrando un *lugar* donde preservarse, donde puede ser significada? Por lo que también es lícito preguntarse: ¿esta memoria encontró su hogar en un dispositivo, ajeno a las *naciones originarias*, como es el museo comunitario?

Museos Comunitarios de Oaxaca

Si bien en 1994 se integró la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos como asociación civil, anteriormente se había fundado la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO), cuya fundación data de 1991. La UMCO reunió catorce comunidades de *naciones originarias* y mestizas del estado de Oaxaca. Por lo que el proyecto regional de la Unión fue la pauta para el diseño nacional del programa de los museos comunitarios, de tal forma que el Estado-Nación se apropió de esta apuesta local. En su proyecto, la UMCO incluyó distintas regiones del estado como Valles Centrales, la “Mixteca”, la región de Tuxtepec, la Sierra Norte y La Costa. En la actualidad, sigue la obra de la UMCO, entendiendo al museo comunitario como:

[...] un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad. Fortalece la identidad, porque legítima la historia y los valores propios, proyectando la forma de vida de la comunidad hacia adentro y hacia fuera de ella. Fortalece la memoria que alimenta sus aspiraciones de futuro (Museos Comunitarios de América, web).

De esta manera, la expresión de museos comunitarios establece una suerte de uniformidad en su definición, apelando al recurso de la fijación de identidades. Al poner el énfasis en lo comunitario genera una especie de naturalidad con la idea de configurar vínculos horizontales, sin pugnas ni controversias internas. El primer riesgo en que este recurso se ha utilizado para generar también la *mitología* de lo comunitario. De tal suerte que a partir de ciertos mecanismos se configura el vínculo afectivo que decanta en la experiencia de la pertenencia. Por lo que se conforma un estado emocional que construye un *nosotros*. Una representación que delinea fronteras para demarcar un identidad, que apuesta a la no diferenciación de los integrantes de la colectividad, pero que al mismo tiempo constituye su propia diferencia frente al *otro*. Por tanto, construye el *nosotros*, prefigurando a los *otros*. Esta configuración puede generar una identidad esencialista.⁸

Esto toma relevancia al señalar que la mayoría de los 250 museos comunitarios, en nuestro país, no son “indígenas”. Pues de los museos reconocidos –ya sea con modalidades autogestivas o con la promoción del INAH, en 19 estados del país– no se ubican en territorios de *naciones originarias*. Para el año de 2001 solo el 24% correspondería a un “grupo étnico” en particular (Burón, 2012: 188). Habría que pensar esta situación para no caer en una caracterización mecánica de los museos comunitarios como lugares de “indígenas”. Sin embargo, sobresale la cantidad de museos asentados en el estado de Oaxaca, marcados por la *diferencia cultural*.

Según Luis Gerardo Morales Moreno, la experiencia museográfica regional de Oaxaca se anticipó a los cambios de los nuevos paradigmas comunicativos y sociales de los museos (Morales, 2012: 234). Y lo hizo a partir de reformular antiquísimas prácticas de organización y vínculo que se llevan a cabo al interior de las comunidades.

En Oaxaca se ha desarrollado un proceso organizativo de 1985 a la fecha, que ha desembocado en la creación de Museos Comunitarios de Oaxaca. Los cuatro museos existentes y otros cinco en proceso surgen a raíz de peticiones de las comunidades por conducto de sus autoridades municipales dirigidas al Centro Regional de Oaxaca del INAH (Camarena y Morales, 1991: 187-188).

Desde su origen se remarca la solicitud para la constitución de los museos comunitarios que “hacen” los miembros de las comunidades a las instancias de la UMCO. Perspectiva que aún tiene vigencia: “Un museo comunitario es creado por la misma comunidad: es un museo ‘de’ la comunidad, no elaborado a su exterior ‘para’ la comunidad (Museos Comunitarios de América, web)”.

La experiencia de Oaxaca con los museos comunitarios ha sido considerada una práctica de características muy particulares en relación con el resto del país. En esta entidad la participación comunitaria en los museos se ha

fundamentado en las prácticas y formas tradicionales de organización interna de la población (mayordomías, el tequio, el sistema de cargos), y no por la implementación de programas específicos, como lo fue el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (Prodefem) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que se aplicó en otros estados como Tlaxcala y Guerrero. Sin embargo, sin la presencia del personal del INAH Regional Oaxaca en los procesos de creación e instrumentos de los museos, estos no hubiesen sido posibles (González, 2008: 137).

En la cita anterior se expresa la ambivalencia al ubicar la fuente del origen del proyecto de los museos comunitarios. Pues al mismo tiempo que se plantea la iniciativa de las comunidades, se evidencia la intervención de los asesores del INAH-Oaxaca.

En Oaxaca ocurre algo distinto: se partió de la propia necesidad de los pueblos que solicitaron al centro regional un museo para proteger sus piezas arqueológicas. El hecho de que fuera una demanda y no una propuesta externa hizo que cada entidad fuera definiendo su función con base en la necesidad y el desarrollo del trabajo (Vázquez, 1991: 178).

En esta misma sintonía podemos ver la forma en que se constituyó la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca en el año de 1991. La Unión está integrada por comités que se generaron a partir del sistema de cargos⁹ en las comunidades. De tal forma que el régimen de *usos* y *costumbres* es la base de los proyectos museísticos.

En 1990, los comités, reunidos con las autoridades municipales de sus respectivos pueblos, decidieron crear un comité que agrupara a todos los comités municipales, al que se dio el nombre de Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, en 1991 (Camarena y Morales, 1991: 189).

En esta versión es el impulso y el acuerdo de la comunidad el que crea la institución, y no al revés. Sin embargo, por más que se intente borrar el papel que juega la institución, se mantiene la intervención de especialistas que figuran como asesores.¹⁰

Por tanto, es posible ver cómo se genera una estrategia para invisibilizar a la comunidad científica, vinculada al INAH, y así conceder completo protagonismo a las comunidades¹¹ en las iniciativas museísticas. Subrayando su exclusiva génesis interna, como si una aceptación de corrientes museísticas y de estrategias de control del patrimonio exógenas, por parte de la comunidad, supusiera una degradación de los procesos comunitarios de decisión, más valorados y legitimados cuanto más endógenos (Burón, 2012: 193). No cabe duda que elementos tanto endógenos como exógenos constituyen el horizonte del cual surgen los museos comunitarios en general y, también en el caso particular de los museos comunitarios en Oaxaca. Este es un proceso complejo donde actores so-

ciales de distinto origen han tenido un papel importante y que no se agota aún, donde voces y narrativas se entremezclan, se confrontan, en un diálogo asimétrico.

Proceso de patrimonialización

Para los fundadores de la UMCO, Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena, el motor para la creación de los museos comunitarios ha sido la resistencia y la conservación del patrimonio. En la narrativa del equipo de asesores de la UMCO fueron las comunidades quienes a través de una reivindicación dieron pauta para el surgimiento de los museos comunitarios. En esta locución se borran las instituciones y su capacidad de dirección para responsabilizar a los sujetos subalternos de ser los artífices de los proyectos museográficos en sus comunidades. En esta narrativa es el “pueblo” quien asume la responsabilidad y aporta tanto los recursos materiales como humanos:

La opción de fundar un museo surge como parte de un proceso de resistencia a la dinámica que amenaza la reproducción de la comunidad. Así, el museo se sustenta en los mecanismos propios de la reproducción comunitaria. Cuando el pueblo decide dedicar parte de su patrimonio colectivo, parte de su territorio, a construir o adaptar un espacio para el museo, está empleando uno de sus recursos fundamentales (Morales y Camarena en Robles, 2002: 274).

Esta narrativa construye un sujeto subalterno con total *soberanía* para definir qué debe ser exhibido. Así se opta por esgrimir una estrategia donde se invisibiliza el discurso externo que autoriza todos los ámbitos del proyecto museográfico. Desparece la institución con su capacidad de mediación, y sobre todo de *administración de población*¹². La apuesta parece una postura transparente proveniente de las comunidades. “Además la comunidad es la que decide sobre el contenido del museo, desarrolla los temas que debe de abarcar y da un lugar nuevo para valorar y resguardar un conocimiento que le es propio” (Morales y Camarena en Robles, 2002: 274). Sin embargo, es el propio discurso de justificación de la mirada patrimonialista la que interviene en la configuración de lo que la comunidad debe de reivindicar como patrimonio, a pesar de su intento por *hacerse* desaparecer. Por ejemplo, los fundadores de la UMCO a manera de anécdota dan cuenta de una situación que les llamó la atención en su visita a uno de los museos que forma parte del presente artículo. Aquí las palabras de la UMCO a través de la pluma de Morales y Camarena:

En Santa María Yucuhiti, el comité del museo escribió un mensaje a manera de bienvenida que dice así: “Vigilemos las cuevas, las minas, los bosques, las montañas y los ríos, son nuestro patrimonio. Es una tarea de todos cuidarlos, no hay que permitir que los saqueen. Demos el ejemplo de ser los so-

brevientes de la cultura mixteca, de los primeros humanos nacidos en ese paisaje, al que debemos brindar respeto y amor para su protección”. Así podemos reconocer que el patrimonio arqueológico es percibido como una herencia fundamental para la existencia de la comunidad (Morales y Camarena en Robles, 2002: 2007).

La cita es reveladora en varios sentidos. En principio, le presta *voz* al discurso del museo comunitario como agente soberano, pero lo más relevante es el sentido de la inscripción que concibe el patrimonio en relación con el territorio de la comunidad.¹³ Porque la valoración que se hace desde la comunidad no se dirige a las piezas arqueológicas u otros objetos museísticos como las artesanías, sino que se extiende a los recursos naturales, advirtiendo que forman parte de la herencia comunitaria y que es necesario defenderlos, como un posicionamiento netamente político. Sin embargo, a pesar de la significación desplegada, se advierte un proceso *sobreescritura*¹⁴ por parte del *decir* autorizado que fagocita el discurso del museo comunitario Yukuiti. Pues acomoda la cita para que la *voz* del museo solo refiera exclusivamente al ámbito de patrimonio arqueológico, lo codificado y lo autorizado por el Estado-Nación. Cuando al revisar el mensaje de bienvenida se advierte que a lo que se apela es al paisaje y a la naturaleza, generando discursivamente una línea de segmentación que marca una contraposición al trayecto obligatorio, *tutelado*, en el que debe suscribirse el patrimonio comunitario: lo arqueológico, la pieza y la ruina.

Es así que esgrime una estrategia de poder que manufactura una narración legítima refractada por intermediación de una *voz* ventrílocua. Se legitima la intervención de la *voz alta* del discurso antropológico, codificado en el patrimonio arqueológico, haciendo *hablar* al *otro* para su propia autorización. En primer lugar, el intermediario redacta y, al hacerlo muta, deviene en un agente *ventrílocuo*¹⁵. En este caso no puede olvidarse que fueron los asesores de la UMCO quienes escribieron el manual *Pasos para crear un museo comunitario*, a mediados de los años ochenta, que será a la postre el documento base para delinear los proyectos de museos comunitarios en todo el país. Por lo que el *ventrílocuo* *hace hablar* a un no-ciudadano desprovisto de *voz* en la esfera pública. En un segundo lugar, es el artífice de una estrategia de representación al redactar un texto donde se cumplen distintas funciones en tanto que posee una reconocida presencia en la esfera pública y maneja el *sentido del juego*: traza una estrategia en la narración legítima (Guerrero, 2000: 53). Para construir la narración legítima se hace a partir de la citación de la *voz* del *otro*. En este caso desbordando al propio discurso del museo comunitario o de los miembros del comité del museo, pues ahora quien *habla* es la comunidad. Aquí presento otro extracto del texto de los especialistas de la UMCO. En Santa María Yucuiti también afirman:

Para nosotros es muy necesario, así como los antepasados dejaron muchas cosas buenas para nosotros, pues eran bien hechos para nosotros, pues algo tenemos que hacer, dejar a los que vienen atrás de nosotros. La Unión de Museos Comunitarios sirve bastante, es muy importante, porque nos da autoridad, no vamos desapareciendo, sino –al contrario– vamos fortaleciendo tanto lo que fuimos como lo que somos (Morales y Camarena en Robles, 2002: 278).

En esta cita que abriga a otra, encontramos precisamente la legitimación del proyecto de los museos comunitarios. Ante lo cual cabe preguntarse ¿quién autoriza a quién? Así en un ejercicio de alquimia discursiva, es decir, de *ventriloquía política*, la *voz* de la comunidad refleja el discurso de la UMCO para legitimar su papel. De esta manera, se expresa una *voz* que hace *hablar*, al momento que se traza la línea segmentaria que ubica e instituye lo que el *nosotros* de la comunidad debe de *ser y hacer*, rechazando todo aquello que pudiera significar un desvío, poniendo un límite a la proliferación de sentidos distintos que no se ajusten a la consigna de: “lo que fuimos como lo que somos”, para así procurar una identidad inalterable. Esto es una manifestación de la relación asimétrica basada en la *diferencia cultural*, en medio del proceso de *patrimonialización*. Por tanto, puede advertirse la estrategia del *ventrílocuo*, que es construir la representación del sujeto subalterno, quien carece de *voz* legítima, pero con este ejercicio de *administración de población* y de *ventriloquía* se hace visible y audible por la acción de los ventrílocuos (Guerrero, 2010: 232).

Museo e historia(s): Museo Comunitario Yukuiti

El Museo Comunitario Yukuiti fue inaugurado en 1992. Sin embargo, tiene una serie de antecedentes que lo configuraron, entre los cuales me gustaría resaltar el siguiente: La importancia que le han prestado, en años recientes, los *ñuu savi* al tema de la historia, enarbolando el “derecho a narrar”, a partir de una postura crítica frente a las estrategias de exclusión de la historia oficial.

Sostener que el “derecho de narrar” es un medio para alcanzar nuestra propia identidad nacional o comunitaria en un mundo global supone la necesidad de revisar nuestra concepción de ciudadanía simbólica y nuestros mitos de pertenencia, identificándonos con los “puntos de partida” de otras historias y geografías nacionales e internacionales (Bhabha, 2013: 101).

Este punto puede ser entendido como una respuesta, en términos *dialógicos*, frente al discurso de la historia nacional.¹⁶

Como señala Michel de Certeau, “hacer historia” es una *práctica*¹⁷, pero no todos tienen la *capacidad* para hacerla. Por tal motivo, se entiende que la tarea del historiador haya sido en su inicio tan cercana a los designios

del príncipe, esto es, a los del poder, el discurso historiográfico “autoriza” la fuerza que ejerce el poder (Certeau, 2010: 20). De ahí que resalte la *táctica* contenida en la expresión de “todos hacemos historia” y el hecho de que el ámbito de la historia se explore a través de la memoria y, no del *archivo*, en el manejo de datos o documentos históricos. De esta manera, la idea que le dio origen al Museo Comunitario Yucuiti surge a partir de la noción de “hacer la historia de nuestros pueblos”, que se vehiculizó por medio de una serie de encuentros entre maestros y autoridades en el municipio, durante los primeros meses de 1990. Del grupo de maestros sobresalieron dos de ellos, ya que en ese momento estudiaban la licenciatura en antropología social en la ENAH, Oaxaca, sus nombres eran: Félix Arturo Santiago López y Timoteo España García.

Ambos maestros fueron artífices para conjuntar al grupo que en 1990 propuso la creación de un museo comunitario.¹⁸ A partir del Proyecto de Museos Comunitarios en Oaxaca, se pensó una propuesta con el fin de crear un museo comunitario en el municipio de Santa María Yucuhiti, a partir de la oferta de que el museo sería el medio que garantizara la enunciación del relato de la historia de la comunidad y de la conservación del patrimonio local, como lo señalaban las políticas multiculturalistas en boga. El proyecto museográfico, en un principio, articuló tres temas. El primero refería en torno a los documentos antiguos del municipio, destacando un lienzo colonial, sobre todo en cuanto a las delimitaciones territoriales; el segundo se concentraría en las artesanías, especialmente en la vestimenta tradicional hecha de lana; el tercero se dirigiría hacia la recuperación y conservación de piezas arqueológicas prehispánicas. Más tarde, se dio a conocer la propuesta en la asamblea del pueblo.

Una vez hecho el acuerdo entre comunidad y autoridades, se pidió apoyo a la UMCO. Así lo narra el primer presidente del comité del museo comunitario, Félix Arturo Santiago López:

Y ya con fecha 2 de mayo de 1990 se dirigió un oficio al antropólogo Cuauhtémoc Camarena que era coordinador de Museos Comunitarios de Oaxaca, su oficina sigue estando en el INAH-Oaxaca, en el INAH Regional Oaxaca.¹⁹

La UMCO decidió involucrarse y ser parte del proyecto. En una reunión en julio de 1990, en la comunidad de Pueblo Viejo se creó comité del museo comunitario, integrado por cinco ciudadanos del municipio:

[...] así se inició la integración del Comité, pero primero habíamos ido a ver cómo era la información, la estructura de los temas que trataban en los comités de museos más anteriores y así se inició el asunto y empezamos a trabajar en las primeras vacaciones del mes de agosto de 1990 (Ibidem).

La inauguración fue en el controvertido año de 1992. Fecha en donde se cumplían los 500 años del llamado

“Descubrimiento de América”,²⁰ lo cual motivó distintas manifestaciones y movilizaciones de grupos provenientes de *naciones originarias* en todo el continente.

Para el también antropólogo social, la trascendencia y la consolidación de la propuesta museográfica radicaron en la cohesión de la comunidad del municipio: “La creación del museo (fue) para unificar a las agencias y al pueblo de Yucuhiti, primer propósito... a la gente, porque antes cada quien jalaba por su lado, no había unidad en Yucuhiti antes de la creación del museo y nosotros sin pensarlo, logramos unificar a la gente” (Ibidem). Una unificación que se valió de la apropiación de un artilugio ajeno a la comunidad pero con el que puede lograrse la generación de *sentido* de lo comunitario al enlazar lo exhibido con la memoria local.

Al entrar al museo, lo primero que puede apreciarse es una cédula que enuncia, citando otra *voz* cuyo enunciador se borra, pero que lanza un mensaje a un destinatario virtual: la juventud²¹, pero cuyo contenido interpela a todos los *ñuu savi*. Un enunciado que a través del uso retórico de la pregunta acentúa su efecto, pero antes plantea un precepto. “Y tú, juventud de Yucuhiti, estudia tu historia, no hay que dejarla al olvido, conservemos la cultura que legaron nuestros antepasados. Así eran aquellos; y hoy, ¿cómo somos?”²² Esta *voz* pone en evidencia el papel pedagógico del museo, su propia justificación como soporte de la historia y de la memoria, pues instaura el ofrecimiento de que es a través de elementos culturales que se “conservan” en el espacio museográfico que se dará cuenta de la identidad de los “antepasados”, como si fuera un espejo que pudiera devolver una imagen que interpela la identidad de los *ñuu savi* contemporáneos. Más abajo en la misma cédula, puede leerse lo siguiente:

Todos nuestros pueblos tienen una historia en común, no nos querrellemos, unámonos, somos pueblos indios, hermanos de raza y de sangre. Vigilemos las cuevas, las minas, los bosques, las montañas y los ríos que son nuestro patrimonio.

En este enunciado se convoca a la unidad de los “pueblos indios”, a partir de una pedagogía de la comunidad que resalta lo común, guardando una relación con los discursos míticos de la Nación, primero, por el intertexto en la denominación de “indio” y, segundo, a partir de las ideas que descansan en lo biológico como la “raza” y la “sangre”. Nociones que generan relaciones intertextuales con las narraciones esencialistas y nacionalistas, con base en las referencias biológicas,²³ que fundamentaron la configuración de los Estados-Nación en el siglo XIX²⁴ y la propia museografía nacional.²⁵

El texto también hace referencia al tema del patrimonio, pero ampliando su sentido. Al decir:

Es de todos cuidarlas, no permitíamos (sic) que los extranjeros las saqueen, debemos de sentirnos orgullosos de ser los sobrevivientes de la Cultura Mixteca²⁶, de los primeros humanos

nacidos en este pueblo y del paisaje que debemos de brindar respeto y amor para nuestra protección.

Resalta la tensión con “los extranjeros” que desde la *Ñuu Savi* pueden ser los provenientes de otro país, pero también los propios compatriotas mestizos. En la lengua *tu'un savi* para referir al extranjero de la comunidad existen dos expresiones: por un lado, *to'ò*, que significa “extraño” y *tee stila*, cuyas palabras pueden ser traducidas como “hombre” “de castilla”, referencia directa al conquistador; sin embargo, este significante se mantuvo y en la actualidad designa también al mestizo, es decir, a cualquier mexicano.

La significación del origen y piezas antiguas

Al interior del Museo Comunitario de Santa María Yukuiti el relato histórico inicia con la referencia a *1521 la invasión española*, como se titula una mampara que se encuentra en la entrada, donde puede leerse: “El sometimiento de Mesoamérica fue militar, social, cultural y religioso, ya que el período del Virreinato se impuso el idioma castellano y como religión el catolicismo”. No se *habla* directamente de la Conquista en el territorio la *Ñuu Savi* y sus secuelas, pero sí se enumera la variedad de niveles en que se desplegó a lo largo de *Mesoamérica*²⁷, al tiempo que refuerza su enunciado con dos repercusiones ya durante la Colonia, que están marcadas por la dimensión simbólica y significativa: la lengua y la religión. Esta reflexión vincula los ámbitos que reviste la *colonialidad del poder*: las esferas de la política, la económica, el conocimiento y la subjetividad. Por lo que es posible hablar de *colonialidad del poder* (económico y político) y de la *colonialidad del ser* (género, sexualidad, subjetividad y conocimiento). Por tanto, puede advertirse que la *matriz* de la *colonialidad del poder* es una estructura con distintos niveles que se encuentran entrelazados (Mignolo, 2010: 11-12).

Por tanto, en lo expresado en el museo se retiene la fecha que hegemonícamente se considera el inicio de la historia *ñuu savi*, pero para *enunciar* su voz. Dando una versión distinta a las representaciones discursivas que hegemonícamente se construyen sobre el *indio* o el *indígena*,²⁸ en términos del “Encuentro de dos mundos” o “Crisol de razas” que por lo regular son acompañados de imágenes y fotografías,²⁹ apareciendo en distintos soportes significantes de carácter institucional, como son la prensa o los textos escolares.³⁰ Esto pone en duda las *imágenes discursivas* de los *originarios*, con los que se “justificó la invasión”, contraviniendo la construcción de la “imagen falsa”, que dio pie a la justificación de la *misión civilizadora*, sustentada en el *logos* conquistador y la piedad redentora, pero que aún se siguen reactivando en la actualidad al reproducir los prejuicios y estereotipos, no solo en el habla común, sino en el especializado, en el académico, pero que son difíciles de desechar al momento de significar el pasado.

A pesar de que existen piezas *antiguas*,³¹ en la *sala arqueológica* la relación con los *ñuu savi* precortesianos³² que las elaboraron es ajena. Situación que puede ejemplificarse en mi recorrido por el Museo Comunitario Yukuiti, junto con el entonces presidente del comité Waldo Carmen Ortiz Ortiz, pues al llegar a sala de arqueología del museo este se refirió a las piezas colocadas al interior de las vitrinas: “tenemos aquí unos ídolos, tenemos aquí unos huesos de antes, las cerámicas que usaban la gente para tomar agua, para preparar los alimentos, para preparar la tortilla, tenemos nuestras piedras...”³³ Aquí lo que es *mostrado* traza una relación dialógica con lo que se exhibe en el paradigma museográfico que constituye la museografía nacional, el caso paradigmático el Museo Nacional de Antropología. Al respecto, Roger Bartra explica que el símbolo al entrar al ámbito del museo empieza a palidecer hasta ser vaciado de vida para convertirse en signo. “El contenido indígena o prehispánico de muchos símbolos ligados a la identidad nacional se ha vuelto un signo abstracto que alude a valores muertos y delimita espacios petrificados de culto nacional” (Bartra, 2004: 337). El símbolo al devenir signo se vuelve el ropaje tradicional³⁴ del poder.

El proyecto mexicano, tal como lo enuncia el Museo de Antropología, se hace cargo de la herencia étnica, pero subordina su diversidad a la unificación modernizadora gestada simultáneamente por el conocimiento científico y el nacionalismo político (García-Canclini, 2003: 190).

Frente a una de las vitrinas le dirigí la pregunta en torno a qué representaban dos piezas. Dos figuras antropomórficas de cerámica, que comparten rasgos similares. Al tener una cédula con datos indefinidos, le pregunté:

—¿Y estas piezas qué representan? —La respuesta fue lacónica—.
—Son ídolos... fueron dioses... Palabras que son la *mimesis* del discurso que legitimó la Conquista y que al mismo tiempo expresan una contradicción, pues el museo intenta cuestionar el hecho de que fueron los frailes quienes denominaron “ídolos”, a las energías vitales³⁵ que fueron representadas en múltiples soportes significantes antes de la llegada de los colonizadores.

Asimismo, me interesé por esa forma de referirse a esas dos figuras, pero quería saber más aspectos de la *identidad* de tales seres. Sin embargo, Waldo Ortiz me comentó que no había un análisis autorizado para dar cuenta de ese punto. Y concluyó su respuesta con estas palabras: “No lo tenemos... solo son ídolos, son los dioses de la gente azteca”. Retomo la noción y la propuesta del “efecto-museo”, pues señala que el objeto es desnaturalizado ex profeso en el museo comunitario, pues se separa del sistema cultural de pertenencia (Kirshenblatt-Gimblett en Rufer, 2014: 118). En este caso, se quiebra el vínculo cultural con la memoria y la cultura *ñuu savi*, para mostrar lo que sí es autorizado por la *voz alta* del Estado-Nación

y vehiculado por el discurso de la historia nacional y de la narrativa exhibitoria del museo: lo azteca. Asimismo, se genera el vínculo con la majestuosidad y el pasado glorioso de lo azteca, que no es sino la estampa de la “[...] grandeza hispánica hecha orgullo nacional *par excellence* en el complejo pedagógico mexicano” (Rufer, 2014: 122).

Patrimonio y origen: Museo Comunitario Ñuu Kuiñi

El museo comunitario de Santa María Cuquila fue nombrado *Ñuu Kuiñi* por el vínculo con el antiguo centro urbano que floreció en el período Clásico en el territorio *Ñuu Savi*. El museo fue inaugurado en el año de 2001; sin embargo, los inicios de su edificación datan desde 1993, cuando los *ñuu savi* de Cuquila decidieron resignificar su historia y su cultura por medio del museo, considerando objetivos particulares: “Para reconocer y conservar el gran valor de su cultura, los pobladores de Cuquila fundaron el Museo Comunitario ‘ÑU’U KUI ÑI’ (sic). La construcción del museo empezó en 1993 con el trabajo de la gente de la comunidad, inaugurado el 21 de marzo de 2001”.³⁶ Las exposiciones del museo, a grandes rasgos, se dividen en dos temas: arqueología y artesanías.³⁷ Sin embargo, para el análisis del Museo Comunitario Ñuu Kuiñi tan solo recuperaré el tópico de la arqueología de su discurso museográfico.

El tema de la arqueología se encuentra en primer plano en el museo comunitario de Cuquila. Pues es una comunidad que guarda una estrecha relación con un asentamiento histórico de la *Ñuu Savi*, que precisamente lleva el nombre del museo *Ñuu Kuiñi*, al que se le conoce como “Pueblo del tigre”³⁸. *Ñuu Kuiñi*, según la información del museo comunitario “es un centro cívico ceremonial-residencial que floreció en el clásico temprano (300 a.C. 300 d.C.) y fue ocupado hasta su abandono en el clásico tardío (300 d.C. a 900 d. C.) y en el posclásico (900 d.C. a 1500 d.C.) fue parcialmente ocupado”.³⁹ Esta información ha sido obtenida por las investigaciones arqueológicas que se iniciaron en territorio *Ñuu Savi* a finales del siglo XIX, pero que se intensificaron en la década de 1930 y han continuado hasta el presente (Spores, 2007: 4).

La *acrópolis*⁴⁰ de *Ñuu Kuiñi* comparte características con otros sitios que surgieron en el período Clásico temprano, los cuales no tenían un centro hegemónico que los administrara. A pesar de las diferencias se siguen conservando los legados de lo “típicamente mesoamericano” (Vázquez, 2003: 76). Por ejemplo, se advierte que “[...] los mixtecos no tienen una capital como Monte Albán o Teotihuacán, en su lugar hay docenas de ‘Monte Albanes chiquitos’. En ocasiones, dos, tres o cuatro de estas capitales ocupan simultáneamente un determinado valle” (Spores, 2007: 30). Sin embargo, es el *mesoamericanismo* el que determina el trabajo arqueológico. En la actualidad, los catalogados por el discurso arqueológico

como “sitios arqueológicos” son apenas ruinas donde son visibles esbozos de los montículos de piedras, espacios abiertos devorados por la maleza y con muros a punto de venirse abajo.

Un número considerable de sitios mixtecos conservan restos de muros, los cuales probablemente tenían una función defensiva. El resto, que son la mayoría, no posee estructuras para tales propósitos. Muchos de estos muros que se registran son bordes de retención, delimitación o límites sencillos, los cuales, tal vez, son defensivos y, posiblemente, indicadores de un aumento de violencia en este período (Spores, 2007: 34).

De esta manera, sobre la ruina se inscribe un sentido que pasa de ser probabilidad en el campo empírico a la certeza. Un “quizás” que deja de ser una ambigüedad para convertirse en una narración legítima, que viene a llenar los huecos de sentido que demanda la constitución de un relato que configura la identidad nacional, las *raíces*, es decir, la “etnogénesis nacionalista”⁴¹ (Vázquez, 2003: 67). Lo anterior marcará toda posible significación de este pasado a partir del discurso arqueológico, el cual también delimita su ámbito de exclusividad, su patrimonio: la ruina.

A pesar de que *Ñuu Kuiñi* se encuentra a unos kilómetros de Santa María Cuquila, los habitantes intentan mantener una relación con ese origen. No todas las comunidades en la *Ñuu Savi* guardan el vínculo con los asentamientos antiguos⁴² que se encuentran en su proximidad, pues durante la Colonia se intentó poner en práctica un sistema de ocupación del territorio que potenció la capacidad de administración por parte de los conquistadores.⁴³

Tumbas y paisaje

A la entrada del Museo Comunitario *Ñuu Kuiñi* se encuentra una mampara con una cédula que le da la bienvenida al visitante. Por tanto, este bastidor abre dos opciones para su recorrido: la exposición de artesanías o la exhibición de la arqueología. En esta última se encuentran tres elementos que sobresalen del resto de las vitrinas y de las mamparas: la reconstrucción de la tumba de un “gobernante”, piedras labradas con escritura y una réplica del código colonial conocido como Egerton o Sánchez Solís⁴⁴. Mi análisis seguirá este orden en la disposición de dichos objetos.

En la sala arqueológica, asentada a nivel del suelo, está la “réplica” de la tumba de un “gobernante”, encontrada en las excavaciones hechas en la acrópolis de *Ñuu Kuiñi*. Cercada por pequeñas lajas de piedra, se levanta la tumba, dispuesta en una forma caprichosa. En un extremo tiene un espacio cuadrado que demarca una ofrenda, huesos y demás utensilios, que es recubierta con un vidrio. En el resto de la tumba se encuentra parte de un

cráneo expuesto al aire libre. En la tumba, me comentó el otrora presidente del Museo Comunitario, Humberto Coronel, que se intentó reproducir de la misma forma en que se encontró en Ñuu Kuiñi, por lo tanto, el sepulcro traza una relación estrecha entre la acrópolis⁴⁵ y el museo.⁴⁶

Al subir a la acrópolis, acompañado del expresidente como guía y de la que en ese momento era la presidenta del Museo, Lilia Santiago, encontramos que la vegetación, si bien no abundante, cubría casi en su totalidad los montículos de aquel espacio arquitectónico en ruinas. Por tanto, siempre era necesaria la intervención del guía Humberto Coronel para “reconstruir” el espacio con sus explicaciones. Sin duda, las palabras de Humberto Coronel en aquella reconstrucción estaban mediadas por la voz de la institución arqueológica. La referencia a la voz autorizada del otro especializado habitaba sus explicaciones. Así el discurso arqueológico, vuelto el relato autorizado, se convierte en el garante para la explicación de la historia.⁴⁷ Por lo que sus intervenciones eran la *mimesis* de las interpretaciones hechas por los investigadores del INAH, que han trabajado en Ñuu Kuiñi y otros “sitios arqueológicos”. “Dicen que aquí era” o “dicen que aquí fue”, eran expresiones que, con sus variantes, habitaban la explicación Humberto Coronel. Esto lo hacía cada vez que llegábamos a un punto de estima arquitectónica y arqueológica.

El conjunto arquitectónico ocupa el espacio natural de la montaña, por lo que son evidentes los distintos niveles, donde se despliega el centro urbano hasta alcanzar la cima, que es conocida como el “observatorio”. Antes de alcanzar ese punto, en las distintas áreas abiertas, a través de la voz de Humberto Coronel emergieron los espacios como el “mercado” o la “Plaza de la Danza”, pero también edificaciones como el “Palacio del Rey”. Al llegar a ese punto, Humberto me comentó “ahora estamos parados en las habitaciones del Palacio del Rey”, no hice ningún comentario para agudizar mi mirada y encontrar un signo para comprobar su explicación, pasando los segundos y, por más que di un giro de 360° sobre mis pies para ampliar mi horizonte, no encontré nada, absolutamente nada, salvo los ojos del “guía”, una vez más. “¿Y cómo sabes eso?”, le pregunté insatisfecho de no ver huella alguna de las “habitaciones del Palacio del Rey”. “Me lo dijeron los que vinieron del INAH, donde hay una tumba, cerca se encuentra el Palacio del Rey, porque aquí fue un lugar muy importante en la historia de la Mixteca”. Mi mirada de incredulidad seguro fue creciendo al punto en que Humberto Coronel en un tono más confidencial me dijo una suerte de confesión: “pero nosotros conocemos otra historia”. El relato que continúa propongo leerlo en términos del concepto de *memoria sin garantías* como correlato de la “reubicación de autoridad”, para ampliar el sentido de las *prácticas estratégicas*.

Humberto empezó titubeante a contarme otra versión de Ñuu Kuiñi que se contrasta con la vertida por los especialistas del INAH. “Hubo un personaje muy impor-

tante que se llamó Benito *Constructor*,⁴⁸ él fue quien construyó este lugar”. De inmediato me interesó el nombre, pero no quise interrumpir. Continuó diciendo: “Tenía grandes poderes porque con la mente cargaba las piedras, que iba poniendo una por una para construir el lugar”.⁴⁹ Aparté mis ojos de él y miré la parte alta de la montaña. “Yo sé que es difícil de creer, pero así fue, él solito traía las piedras desde otros lugares, de otras montañas”. Este titubeó al inicio de la enunciación. Puede ser pensado en términos de lo que Certeau sintetizó en una frase denunciante: “Siempre nos desdeñan”, la cual enfatiza las relaciones asimétricas de poder, donde “siempre, ganan los fuertes” (Certeau, 2007: 20). Así, para que Humberto logre mantener esa *memoria viva* la hace valiéndose del discurso autorizado de la museografía y la arqueología, se inscribe en el *juego del otro*, por no tener uno propio, pero para abrir otra dimensión en el espacio instituido usa su *destreza táctica* (Certeau, 2007: 20).

Ruinas y piedras

Tres fragmentos de piedra y una lápida son las piezas que se encuentran exhibidas en el Museo Ñuu Kuiñi como parte de la sala de arqueología. Aunque no existe mayor referencia sobre el lugar en donde fueron hallados, se tiene la certeza de que formaron parte de la arquitectura de la “zona arqueológica”,⁵⁰ aunque por mucho tiempo no se les prestó atención⁵¹. Asimismo, se especula que quizá las piezas de menor tamaño se encontraban dentro de una de las dos tumbas referidas, mientras que la de mayor dimensión era ocupada para tapar el acceso a un santuario mortuario. Estas piezas tienen elementos de escritura ñuu savi, en el estilo que se ha denominado *ñuiñe*⁵². La lápida es una piedra tallada de color rosa claro, mide 72 cm de largo por 1.12 m de largo y 30 cm de ancho. Si bien la piedra ha sufrido erosión por su exposición al aire libre y el tiempo transcurrido, aún es visible el dibujo de un jaguar. Asimismo, aparece el numeral 13, formado por barras y puntos, por lo cual se ha denominado como “el glifo 13 jaguar” (Rivera, 2008: 60). También se han ubicado trazos de elementos naturales en formas estilizadas.

A pesar del reconocimiento de las características de la lápida, su análisis trae consigo otras consideraciones. “La identificación de esta imagen es un poco problemática porque comparte diversos elementos comunes con la representación de varias deidades oaxaqueñas” (Rivera, 2008: 60). Pues según el especialista en arqueología Iván Rivera, guarda estrecha relación con la representación de *Savi* de la cultura *ñuu savi* y de *Cosijo* de la cultura *biniz-zá*⁵³. A lo que se podría formular la interrogante de si es un problema de la imagen por su ambigüedad o es por la lectura e interpretación que se hace de esta, que no repara en la relación estrecha entre las fuerzas de la naturaleza que guardaron ciertas culturas *mesoamericanas*, sino que se antepone la obsesión de trazar líneas taxonómicas

codificadas⁵⁴ para distinguir y separar a culturas tan vinculadas como lo son la *ñuu savi* y la *binizzá*.

El último elemento que quiero recuperar es el trazo de un par de bandas diagonales que se encuentran en la parte inferior de la lápida.

En los códices mixtecos del Posclásico estos elementos pueden representar tanto el símbolo de “peña” como de “piedra”, y de ser así es que marquen un topónimo. En otros ejemplares ñuñe los glifos de ‘cerro’ en ocasiones van acompañados por estas mismas bandas inclinadas (Rivera, 2008: 61).

Por tanto, la lápida representaría el topónimo del “Lugar del jaguar”, haciendo referencia del espacio en que el que se edificó: *Ñuu Kuiñi*. Por tanto, esto serviría para problematizar las designaciones coloniales que refieren a *kuiñi* como “tigre”. La piedra podría ser la detonadora de una memoria más allá de las denominaciones que el régimen colonial impuso.

La otra pieza que entra en este análisis se encontró en el mismo lugar que ocupa hoy la comunidad de Santa María Cuquila. Este asentamiento se encuentra sobre una cumbre que aún deja ver terrazas precoloniales en los trazos de un basamento “piramidal”, en cuya cima se encuentra un templo católico construido por los dominicos, donde a pesar de que no es reconocido como un espacio antiguo *ñuu savi* como en el caso de *Ñuu Kuiñi* se han encontrado vestigios que se han datado en el período Posclásico. Hasta hace poco tiempo, los pobladores han empezado a considerar que bajo la iglesia cristiana se encuentra un espacio ceremonial, pues al hacer excavaciones en los domicilios o en la vía pública, cercanas al templo, han hallado piezas y restos de pisos a escasos centímetros del actual nivel donde se localizan las casas y las calles.

Esta pieza referida es de cantera de color blanco, mide 23 cm de alto, 16 cm de largo y 19 cm de ancho. Por su dimensión se especula que fue parte de un elemento de mayor tamaño como una banqueta o un tablero (Rivera, 2008: 65). Lo que resalta es que es una representación de *Savi*, máxima energía venerada en la *Ñuu Savi* y que le da autodenominación. “Destaca la representación de sus anteojeras, apenas visibles, de una bigotera con ganchos en los extremos y colmillos en la boca” (Rivera, 2008: 65-66), que son los elementos característicos de la imagen de *Savi*. Y a pesar de este “reconocimiento” por parte del discurso autorizado de corte arqueológico,⁵⁵ cuando les hice notar esa referencia al presidente del comité del museo y a un profesor de historia que lo acompañaba, ambos *tee ñuu savi*, “hombres *ñuu savi*” de Cuquila, sus gestos y palabras mostraban un desconocimiento sobre la representación de la piedra y de *Savi* en general.

Por tanto es una representación a la que se le vació el sentido en la cosmogonía de la *Ñuu Savi*. Una presencia que paradójicamente marca la ausencia de la significación de *Savi*. Se genera un dique para frenar el fluido

que por años ha conectado el culto ritual con la representación por la configuración del “fragmento etnográfico”. De allí que me adscriba al argumento que establece la invención como pieza clave en la manufactura del artefacto etnográfico. “Los artefactos etnográficos son objetos de etnografía. Son artefactos creados por los etnógrafos. Los objetos devienen etnográficos en virtud de que los etnógrafos los definan, segmenten, separen y transporten” (Kirshenblatt-Gimblett, 2011: 248). Por tanto, los objetos no adquieren relevancia por su uso cotidiano, sino por la manera en que son exhibidos, a partir del corte quirúrgico que los separa de su contexto.

Quizás debamos hablar no del objeto etnográfico, sino del fragmento etnográfico. Como las ruinas, el fragmento etnográfico se basa en una poética de la separación. La separación se refiere no solo al acto físico de producir fragmentos, sino también a la actitud de separación como distanciamiento que posibilita dicha fragmentación y su apreciación (Kirshenblatt-Gimblett, 2011: 249).

Lo anterior me lleva de regreso a la acrópolis de *Ñuu Kuiñi*, donde el relato que Humberto Coronel me contó del colapso del lugar me hace sentido: “En la cima estaba una enorme serpiente con alas debajo de la ciudad, allí tenía su casa, pero despertó, y al hacerlo, destruyó todo, y así fue como se acabó este lugar”.⁵⁶ Así el abandono de *Koo Savi* significaría la destrucción de la *acrópolis*, pues la energía al abandonar la ciudad despoja de su sentido a la arquitectura y los que quedan no tienen más que ruinas y piedras (Certeau, 2009: 26). La salida tempestuosa de *Koo Savi* rompió con el sistema ecológico del espacio, por la falta de la fuerza vital de la lluvia. El “cambio de casa” se rememora con cierta nostalgia y melancolía dado el actual estado de devastación que atraviesa la comunidad por la falta de agua, que se refleja en el actual paisaje agreste⁵⁷ de Santa María Cuquila.

Conclusiones

Este trabajo al tener como objetivo pensar e imaginar a las memorias *ñuu savi* en condición subalterna que aún se conservan al interior de los museos comunitarios, a pesar de la fragmentación dada por la experiencia *colonial*. Si un efecto es evidente después de la colonización fue hacer del *otro* un sujeto silente; acallarlos, fagocitando sus palabras para después de regurgitarlas como aullido animal, ruido estridente, balbuceo infantil, un canto de locos. Es por tanto, desde esta experiencia por la que aún son atravesadas las memorias *ñuu savi* que se resguardan en los museos comunitarios. Mi reflexión tuvo como punto de partida la apuesta de que el pasado solo puede ser significado en el presente. De allí mi intención de no situarme en la ortodoxia del archivo, sino de abrir el objeto y la *sintaxis museográficas* a la significación ac-

tual. Por lo que mi trabajo no procura la restitución de los sentidos que se extraviaron con la Conquista, tampoco la búsqueda de una identidad esencialista soportada en los vestigios del pasado, menos aún reproducir un discurso de victimización para tener una línea de crédito inagotable. Por el contrario, la intención es abrir el debate en el espacio público de los asuntos comunes desde el *lugar* de nuestra *diferencia cultural y colonial*.

Un paradigma del museo comunitario, se dice, es el rescate y la conservación del patrimonio local. Ante lo cual, es lícito preguntarse, ¿qué debe entenderse por patrimonio? En su propia etimología se prefigura la noción de ser la propiedad del padre, para más tarde de ser la propiedad de la Patria. Es pues, ante todo, una propiedad privada que se intenta hacer pasar por propiedad común, comunitaria. Así un objeto, en el museo, es presentado como perteneciente y accesible a todas y a todos, pero es cortado de su entorno, es mutilado de su *paisaje*, es transformado su uso cuando es depositado en una fría vitrina. Este objeto al ser apartado por el cristal donde se le resguarda pero siendo otra cosa, una pieza, un ornamento, una mercancía.

Y desde ahí, mágicamente,⁵⁸ el objeto-fetiché empieza a *hablar*, a narrar una historia, *la* historia. Por tanto, no es la voz de la cultura y de la cosmogonía de origen, sino la voz *ventrílocua* del poder, ya sea del estatal o el de la iniciativa privada. El objeto ofrece el testimonio que requiere y exige el discurso histórico oficial y “legítimo”. Y Aquello que no es autorizado por esta voz se torna invisible e inaudible. Al final, el indigenismo se edificó a partir de las comunicaciones entre colonizadores, los denominados “indios”/“indígenas” han sido las “no personas” en este diálogo, nunca sus participantes. Por lo tanto, una voz externa ha configurado su imagen discursiva, su lugar y su hacer dentro de este circuito de comunicación en la empresa imperial, que logró imponerse sobre el silenciamiento de la Conquista. La voz del *colonialismo discursivo*.

Sin embargo, las memorias de la *Ñuu Savi* aún persisten y han encontrado a lo largo del tiempo mecanismos para su sobrevivencia. Uno de ellos es el de la escritura en alfabeto latino. Y es precisamente la escritura del *tu'un savi* la que satura los márgenes por los que aún se *tutela* bajo la *colonialidad del poder* a las memorias subalternas. Es precisamente la escritura en *tu'un savi* lo que no se encuentra en los museos comunitarios; lengua que aún no es significada como patrimonio del todo. La lengua *tu'un savi* no ha encontrado su hogar todavía en el museo, quizás porque el museo/mausoleo le da cabida solo a lo muerto y la lengua es lo vital en la cultura *ñuu savi* y en el resto de las *naciones originarias*. El *lugar* de su respiro profundo.

Referencias

Agamben, Giorgio, (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

- Bartra, Roger, (1996). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.
- , (2004). “Sonata etnográfica en no bemol”, en *Museo Nacional de Antropología, México. Libro conmemorativo del cuarenta aniversario*, México, CONACULTA-INAH.
- Bhabha, Homi, (2002). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- , (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bidaseca, Karina, (2010). *Perturbando el texto colonial: los estudios (pos)coloniales en América Latina*, Buenos Aires, Editorial SB.
- Burón Díaz, Manuel, (2012). “Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica”, *Revista de Indias*, Vol. LXXII, Núm. 254.
- Certeau, Michel de, (2007). *La invención de lo cotidiano I. Arte de hacer*, México, UIA.
- , (2009). *La escritura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- , (2010). *La escritura de la historia*, México, UIA.
- Corona Berkin, Sarah (comp.), (2011). *Pura imagen*, México, CONACULTA.
- Díaz, Ignacio, (2008). *La memoria fragmentada, el museo y sus paradojas*, Gijón, Editorial Trea.
- Dube, Saurabh, (2011). *Encantamiento del desencantamiento: historias de la modernidad*, México, Colmex.
- García-Canclini, Néstor, (2003). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- González, Lilly, (2008). “Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario”, *Cuiculco*, Vol. 15, Núm. 44, sep-dic, México, ENAH.
- , (2007). *Texto museográfico como polifonía de identidades. Semiosis y discursos en dos museos comunitarios de Oaxaca*, México, SEP, INAH, Tesis de Doctorado en Antropología.
- Guerrero, Andrés, (2000). “El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquia y transescritura”, en *Etnicidades*, Quito, FLACSO-Ecuador.
- , (2010). *Administración de poblaciones, ventriloquia y transescritura*, Lima, IEP, FLACSO-Ecuador.
- Guha, Ranahit, (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Mignolo, Walter, (2004). “Globalización, doble traducción e interculturalidad”, en *Comunicación y conflicto intercultural*, *Revista de Signis* 6, Gedisa.
- , (2010a). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógicas de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Del Signo.
- Morales Lersch, Teresa et al., (1984). *Pasos para crear un museo comunitario*, México, INAH, CONACULTA, DGCP.
- Morales Lersch, Teresa y Cuauhtémoc Camarena, (1991). “La participación social en los museos”, en Castella-

- nos, A. y G. López y Rivas (comps.) *Etnia y sociedad en Oaxaca*, México, INAH, ENAH, CONACULTA, UAM-I.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, (1994). *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940*, México, UIA.
- (2012). “Museología subalterna (sobre las ruinas del Moctezuma II)”, *Revista de Indias*, Vol. LXXII, Núm. 254.
- Ortiz Coronel, Germán, (2009). *Ñuu Kuiñi: un territorio en disputa, conflictos agrarios y negociación de la mixteca*, Oaxaca, CONACULTA, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca.
- Ortiz López, Constancio, (1982). *Análisis morfosintáctico del constituyente nominal del mixteco de Santa María Yucuhiti*, Oaxaca, México, DGEI, INI.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena, (1999). *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, México, CONACULTA, INAH.
- Pineda, Francisco, (2003). La representación de “indígena”. *Formaciones imaginarias del racismo de prensa*, México, UAM-I/Plaza y Valdés.
- Robles, Nelly (coord.), (2002). *Sociedad y patrimonio arqueológico en el Valle de Oaxaca: memoria de la Segunda Mesa Redonda de Monte Albán*, México, CONACULTA-INAH.
- Rozental, Sandra, (2011). “La creación del patrimonio en Coatlinchan”, en Escalante Gonzalbo, Pablo (comp.), *La idea de nuestro patrimonio cultural*, México, CONACULTA.
- Rufer, Mario, (2010). *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. México, El Colegio de México.
- , (comp.), (2012a). *Nación y diferencia, procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, México, Conacyt, Ítaca.
- , (2012 b). “El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial”, en Corona S. y O. Kaltmeier, En *Diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales y Culturales*, Barcelona, Gedisa.
- , (2014). “Ruina, paisaje y nación. Memoria local e historia nacional desde narrativas comunitarias en Coahuila”. *Cuicuilco, Dossier, Memoria y Territorio*, Vol. 21, N° 61 México.
- Santiago López, Félix Arturo, (2006). *Memoria de Santa María Yucuhiti-Ocotepaque, Oaxaca*, CONACULTA, Colegio de Investigadores en Educación.
- Spores, Ronald, (2007). *Ñuu Ñudzahui, La mixteca de Oaxaca*, Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca.
- Terraciano, Kevin, (2013). *Los mixtecos de la Oaxaca colonial. La historia ñudzahui del siglo XVI al XVIII*, México, FCE.
- Vázquez León, Luis, (2003). *El Leviatán Arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*, México, CIESAS/Porrúa.
- Urías Horcasitas, Beatriz, (2000). *Indígena y criminal. Interpretación del derecho y la antropología en México 1871-1921*, México, UIA.
- Zavala, Lauro, (1993). *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México, UNAM.

Notas

- 1 Escribo la lengua *tu'un savi* y adopto las reglas que se derivan del *Nusu tu'un Nuu Savi*, “Eco de la palabra de la Nación de Lluvia”, que puede ser entendido como su alfabeto.
- 2 El incentivo para la emergencia de los museos comunitarios en México fue la creación del Programa Nacional de Museos Comunitarios en 1983. Con este antecedente se fundaron los primeros museos comunitarios en los Valles Centrales de Oaxaca, entre los años de 1986 a 1988. En 1991 inicia sus actividades la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, A.C. (UMCO).
- 3 Uso el término *Nuu Savi* y no el de “Mixteca” para referirme a esta *nación originaria*, que puede ser traducido como la “Nación de la Lluvia”. Asimismo, ocupo *ñuu savi* cuando lo hago con la cultura y la población, además señalo que la lengua que se habla en este territorio es *tu'un savi*, la palabra de la lluvia. Dicho territorio se despliega en tres estados: Oaxaca, Guerrero y Puebla. Asimismo, el territorio históricamente se ha dividido en la siguiente triada: *Nuu Savi Ka'ni*, “Mixteca Costa”; *Nuu Savi Vijin*, “Mixteca Alta” y *Nuu Savi Ityi*, “Mixteca Baja”. Los museos a los que me refiero se encuentran en el primer estado señalado y en la *Nuu Savi Vijin*, es decir, en la zona de la montaña.
- 4 La UMCO tiene registrados en el distrito de Tlaxiaco, otros dos museos comunitarios: el museo comunitario Note Ujia, “Siete Ríos” en el municipio de San Miguel del Progreso y el museo comunitario Hitalulu, “Flor Bonita” en el municipio de Huamulpan. Los cuales se visitaron para efectos de esta investigación pero no forman parte del *corpus* de este trabajo.
- 5 Utilizo el término de *naciones originarias*, en vez de los términos pueblos indígenas, pueblos originarios, etnias o grupos étnicos, al menos por dos razones: la primera, por el efecto de constituir minorías a partir del uso de estas expresiones, sustentadas en estrategias de homogenización y exclusión; la segunda, a partir de una estrategia para generar un diálogo conflictivo con la denominación de Estado-Nación.
- 6 La antropóloga Maya Lorena Pérez Ruiz los enlista de la siguiente manera: a) La investigación de orientación histórica, b) Crítica a los museos tradicionales de la metrópolis, c) Los museos y la reproducción de las diferencias y las desigualdades sociales, d) La producción museográfica como producción de significados, e) Los procesos de comunicación entre el museo y su público, y f) La producción cultural de los museos: una perspectiva integral (Pérez, 1999: 20-29). Asimismo, Lauro Zavala plantea que son tres los temas característicos que refieren al discurso museográfico y que son al mismo tiempo el despliegue de tres ámbitos del trabajo analítico. “[...] las tres áreas más características del discurso museográfico, y que son, asimismo, las más referidas en los trabajos sobre comunicación museográfica: la experiencia del visitante, la dimensión educativa de esta experiencia y la función que cumplen los objetos en los espacios museográficos” (Zavala, 1993: 10). Si bien cada delimitación no genera fronteras cerradas de investigación, al menos sirve para orientar las perspectivas del análisis.
- 7 “El discurso museográfico es la categoría de análisis con la que se alude al conjunto formado por los elementos de la producción museográfica, los elementos formales de la exhibición y la respuesta de visitante” (Zavala, 1993: 35).
- 8 De lo anterior, se deriva otro riesgo que se estructura cuando ese *nosotros* se determina desde lo externo a la propia comunidad. Cuando se impone una política para homogenizar, que empieza desde la imposición de la denominación. Precisamente esto sucede con la expresión *indígena* que genera una identidad a partir de la denominación, el *ser indígena*, pero que puede tener consecuencias más fatales, “[...] se debe de pensar en un imaginario

- colectivo hegemónico que pone a los indígenas en una situación y una definición absolutamente 'fantásticas', pero con fines no solamente de degradación ideológica de los pueblos indígenas, sino como mero pretexto para poder intervenir en su diversidad social comunal" (García, 2011: 64).
- ⁹ Es un sistema de organización basado en un escalafón de responsabilidades que organiza a grupos de miembros de la comunidad, ya sea en comisiones o en comités. Agrupaciones que desempeñan distintas actividades que la comunidad solicita sin una remuneración por tal actividad. Las tareas se cumplen en lapsos que son distintos en cada comunidad.
- ¹⁰ La manera como se construyen estos museos lleva una alta incidencia de participación de especialistas, casi exclusivamente integrados por personal del INAH Regional Oaxaca, dicha intervención especializada, luego de una experiencia de tantos años en el estado, lejos de reducirse se afianza cada vez más. La Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca funciona como una estructura que los auxilia, los asesora y los promueve para intercambios de experiencias entre el mismo estado y con museos comunitarios de otros estados del país (González, 2007: XVI).
- ¹¹ En este sentido, pueden apreciarse las estrategias que otorgan una mayor o menor cuota de protagonismo de los asesores institucionales en el surgimiento de los museos comunitarios. Por tanto, se advierten dos trayectorias en la relación de la institución que tutela y los comités de los museos comunitarios, ya sea al grupo de científicos inscritos en el INAH o su invisibilización, para dar mayor protagonismo a las comunidades. Lo que no puede negarse es su intervención, aunque en el discurso hegemónico y autorizado aparezca en estado latente y no manifiesto.
- ¹² Esta forma de tutelaje la define Andrés Guerrero como el manejo de ciudadanos particulares de grupos demográficos que no son considerados aptos para el trato igualitario, rasgo inherente a la condición ciudadana (Guerrero, 2010: 161).
- ¹³ A partir de esto puede entenderse la propuesta que hace Sandra Rozental para resignificar la idea de patrimonio desde la perspectiva de la comunidad, construir otro tipo de reflexiones y metodologías: "Sugiero por lo tanto que en su historia se vislumbra otra manera de entender esa construcción que llamamos *patrimonio*, y que debe de incluir prácticas y relaciones sociales con objetos-patrimonio propias de grupos o comunidades que son alternativas a, pero también resultado de, la idea de patrimonio generada por el Estado mexicano (2011: 349).
- ¹⁴ "[...] en el acto de escribir (el *decir* en la mampara del museo comunitario) lo funde en una lógica peculiar: transcribe el asunto en código del Estado" (Guerrero, 2010: 228).
- ¹⁵ "Por lo tanto, para desempeñarse de estrategia, el ventrílocuo tiene que ser un jugador avezado, alguien que ocupa o que tuvo una posición cercana al juego de los intereses locales, intervino en los conflictos, sabe de las animosidades personales, desmadeja las redes familiares. Basado en su experiencia personal, sabe urdir gambitos de ataque o enroques de retirada; puede analizar con ojo fino y sentido de orientación exacto las posiciones que ocupan los actores sociales. Maneja tiempo, el momento, propone alianzas o rupturas, las pospone. Dicho en pocas palabras, posee una *destreza* política incorporada (un *habitus*): es la cartografía que en filigrana está trazada en el texto de la solicitud. Esbozar ese trazado es la regla del arte de transescritura" (Guerrero, 2010: 231-232).
- ¹⁶ De ahí que se lance la pregunta sobre el sentido de este dispositivo de la disciplina histórica desde la Ñuu Savi, con base en un primer ejercicio de escribir la historia del municipio de Santa María Yucuhiti, a través del libro intitulado *Qué es la historia?*, en el cual se intenta recuperar la memoria de los ancianos de la comunidad: "¿Se nos ha enseñado que son los gobernantes, los reyes, los generales y los dirigentes los que hacen la historia y que la historia patria es la historia política del centro del país? Bajo esta óptica no existe la historia de las comunidades y regiones. Se pierde de vista a los hombres y mujeres viviendo tanto en la rutina diaria como en sus propios momentos heroicos. Para hacer la historia de nuestros pueblos, partimos de la idea de que los actores de la historia son todos los habitantes de los pueblos. Es decir, todos hacemos la historia, día a día. Hacer la historia es reconstruir la vida de los habitantes de los pueblos a través del tiempo" (Santiago López, 2006: 13).
- ¹⁷ "El 'hacer historia' se poya en un poder político que crea un lugar propio (ciudad, nación, etcétera) donde un *querer* puede y debe escribir (construir) un sistema (una razón que organiza prácticas). Al construirse espacialmente y al distinguirse con el título de un querer autónomo, el poder político da lugar también a exigencias del pensamiento en los siglos XVI y XVII. Dos tareas se imponen, particularmente importantes desde el punto de vista de la historiografía, a la cual van a transformar por medio de juristas y 'políticos'. Por una parte, el poder debe de legitimarse, otorgar a la fuerza que lo vuelve efectivo una autoridad que lo haga creíble" (Certeau, 2010: 20).
- ¹⁸ Este el contenido del escrito que le dio origen al Museo Comunitario Yukuiti: "El suscrito C. Presidente Municipal Constitucional del Municipio citado arriba, ante usted con el debido respeto manifiesto y expongo lo siguiente: En virtud de que, es nuestro deseo crear un museo comunitario para guardar las reliquias históricas como: documentos, artesanías, elementos arqueológicos y otros que nos legaron nuestros antepasados, para darlos a conocer a las futuras generaciones, por medio del presente, muy respetuosamente me permito solicitar a usted, la creación de un museo comunitario en nuestro municipio haciéndole la aclaración de que, el personal docente de la zona escolar número 16 de la Jefatura de Zonas (Plan Piloto), esté en las mejores disposiciones para llevar a cabo este proyecto. Esperando que nos considere sobre esta petición, en virtud de que deseamos lo mejor para nuestro municipio que, de una o de otra manera que su nombre no quede al vacío. Reiterándole con el mejor agradecimiento".
- ¹⁹ Entrevista personal realizada en la comunidad de Caballo Rucio, municipio de Santa María Yucuhiti, el 7 de julio de 2012.
- ²⁰ Por tal motivo, adscribo la noción de la obra de Edmundo O'Gorman, *La invención de América* (1958), para describir un proceso de creación de una serie de ideas y polémicas en torno a las *naciones originarias*, desde el siglo XVI hasta la actualidad. "«América» nunca fue un continente que hubiese que descubrir, sino una invención forjada durante el proceso de la historia colonial europea y la consolidación y expansión de las ideas e instituciones occidentales. Los relatos que hablan de «descubrimiento» no pertenecían a los habitantes del Anáhuac ni de Tawantinsuyu sino a los europeos" (Mignolo, 2007: 28).
- ²¹ En diversas ocasiones se hace referencia a la juventud, en los trabajos donde se resignifican la cultura y la lengua *ñuu savi*, pues intentan, por un lado, acercar a este sector los elementos culturales, dados los procesos de discriminación, marginación y migración a los que está sometido, y, por otro, generar correas de vinculación entre generaciones como una forma de transmisión de dichos elementos.
- ²² Es común encontrar en los textos de cédulas "errores" de escritura, faltas de ortografía o equívocos en la sintaxis; sin embargo, más que tomarlo como un error, lo expongo para advertir la tensión en los registros de lo propio y de lo externo.
- ²³ "Para que exista una verdadera nacionalidad es indispensable que sus individuos tengan relativamente entre sí aptitudes semejantes, tendencias armónicas, organismos constituidos similarmente, que estén sujetos en lo general a las mismas vicisitudes morfológicas y funcionales, a las mismos peligros epidémicos y que no presten entre sí más que anomalías individuales en su construcción, como una variación de la raza, ni en sus múltiples manifestaciones intelectuales una facultad que no posea la generalidad de la raza" (Vicente Riva Palacio en Urías, 2000: 114-115).
- ²⁴ "La interpretación de historiadores y pensadores políticos de la primera parte del siglo XIX, de acuerdo con la cual el atraso de los grupos indígenas provenía de la influencia ejercida por tres siglos de dominación colonial, fue reemplazada por una nueva interpretación revestida de cientificidad que conceptualizó el atraso de ciertos grupos a través de las teorías raciológicas modernas" (Urías, 2000: 79).
- ²⁵ De la sangre del mito se alimenta la comunidad imaginada para configurar la teleología del Estado-Nación. Relato basado en la herencia monumentalista azteca, que requirió una selección por parte del poder. De ahí que cabe la pregunta de por qué se hizo esta elección, esta discriminación. Porque "el Estado necesita del cadáver cultural del indio para alimentar el mito de la unidad nacional" (Bartra, 2004: 334). Así se eligió a la nación mexicana, para continuar con el poder que dimanaba de Tenochtitlán para prolongarlo en el epicentro de la Nueva España y después en la sede

- de la capital del país, pero también porque el mexica fue arrasado hasta el punto del exterminio; vuelto cadáver quedó sin voz para ya no impugnar y rechazar el abuso de memoria que se erigió sobre su prestigio, pues se le condenó al silencio, para ser hablado por el nacionalismo. Este cadáver al ser convertido en signo fue empujado por la administración tutelar de políticos y científicos a las vitrinas museográficas.
- ²⁶ Al no referir a la *Nuu Savi* evidencia el *lugar* desde donde se habla.
- ²⁷ El término *Mesoamérica* es un intento de encontrar un espacio en común de un área cultural, siendo acuñado por el alemán Paul Kirchhoff en 1943, el cual no está exento de críticas. “Considero pues que esta operatividad de la etnología histórico-cultural de Kirchhoff es la causa de su incondicional aceptación entre arqueólogos mexicanos, que, gracias a ello, consiguieron un marco de referencia teórico lo suficientemente comprensivo como para depositar en él todas y cada una de sus muy particulares y muy parciales excavaciones de sitio en las zonas arqueológicas, a las que, con dicho marco reticular, por lo general no se comienza preguntando nada, ni mucho menos se desea problematizar nada para comprobar nada” (Vázquez, 2003: 76).
- ²⁸ “La idea misma de población ‘india’ o ‘indígena’ involucra una clasificación que cobra sentido a través de códigos culturales de poder y que son compartidos en la sociedad de manera consciente o inconsciente. Tal clasificación está presente en México desde hace cinco siglos, cuando se estableció la designación colonial de ‘indio’; es parte constitutiva de las relaciones de poder desde entonces. No es una designación objetiva o neutral y no obedece a ‘la naturaleza misma de las cosas’. Cuanto más simple parece la noción de ‘indio’, en realidad es más compleja, por la cantidad de significaciones implícitas, por las múltiples posibilidades de uso flexible, por la polifonía del ‘retrato’ y su carácter metafórico, por la posibilidad de una realización visual del concepto (Pineda, 2003: 232).
- ²⁹ “En la fotografía de indígenas se reproducen la hegemonía y el poder a partir de discursos que justifican el racismo y la invisibilidad del indígena contemporáneo. El problema mayor radica en que se aprende a mirar de forma natural viendo estas imágenes que han creado ‘retratos’ tan convincentes y que proporcionan la confianza de que se ve el mundo como en realidad es” (Corona, 2011: 66).
- ³⁰ “El género fotográfico indígena escolar aparece explícito en los libros de Texto Gratuitos (emisarios de las políticas masivas de educación del Estado mexicano)” (Corona, 2011: 66).
- ³¹ Aún el pasado prehispánico es usado como un eco de la construcción de “Antigüedad clásica”, similar al papel que desempeñaron en Europa las culturas griega y romana (López, 2011: 141).
- ³² Refiero a las mismas etapas históricas del discurso científico, por no contar aún con un término *equivalente* para referir esta periodicidad, desde un lugar distinto al eurocéntrico.
- ³³ Entrevista personal realizada en la cabecera municipal del municipio de Santa María Yucuhiti, al interior del museo comunitario, el 8 de julio de 2012.
- ³⁴ “La mayor hazaña del Museo radica en dar una visión tradicionalista de la cultura mexicana dentro de un envase arquitectónico moderno y usando técnicas museográficas recientes. Todo dirigido a exaltar el patrimonio arcaico, supuestamente puro y autónomo, sin imponer en forma dogmática esa perspectiva. Lo presenta de un modo abierto, que permite a la vez admirar lo monumental y detenerse en una relación reflexiva, por momentos íntima, con lo que se exhibe” (García-Canclini, 2003: 171).
- ³⁵ En la cosmogonía *nuu savi* a las energías vitales o protectoras de los lugares se les conoce como *nu’un*.
- ³⁶ Información obtenida del tríptico que se da a los visitantes del museo.
- ³⁷ Dos disposiciones museísticas autorizadas, que son un eco del MNA, pues en este se dividen las exposiciones *grosso modo* el ámbito arqueológico a través de la pieza monumentalista y el antropológico, por medio del textil.
- ³⁸ Sin embargo, desde la lengua *tu’un savi*, esta denominación carece de sentido, pues el tigre no es una especie endémica propia del territorio, por tanto la traducción sería el “Lugar del jaguar”.
- ³⁹ Tríptico del museo.
- ⁴⁰ Denominación que genera una intertextualidad en el imaginario criollo, pues construyeron un discurso en el que se proclamaron herederos de las grandes civilizaciones “nativas”, relacionándolas con las culturas antiguas de Grecia y Roma. En dicha discursividad aparecieron expresiones como “Atenas de Anáhuac” y “Esparta mexicana”.
- ⁴¹ Por tanto, no importarán las diferencias culturales ni menos las distinciones por regiones geográficas, el referente seguirá siendo el foco cultural difusor del altiplano (Vázquez, 2003: 79).
- ⁴² A esta relación, Germán Ortiz –originario de Cuquila– la significa en los términos de la intrusión de la Conquista: “Muchos asentamientos actualmente reproducen sus vidas en viejos pueblos que anteriormente fueron cabeceras de señoríos importantes de la Mixteca, otros quedaron desplazados a las laderas de las montañas como parte de la política de expoliación de sus tierras y transgresión de sus prácticas milenarias [...]. Más tarde, sobre sus centros ceremoniales se edificaron grandes iglesias y se buscó condenar al olvido a sus antiguos dioses porque habían otros más ciertos y verdaderos. No obstante, detrás de altares y en las mismas construcciones reaparecieron los símbolos y dioses prehispánicos. La resistencia de unos y la falta de sensatez de otros dividió al *nuu savi* por la intromisión europea a sus viejas casas” (Ortiz, 2009: 20).
- ⁴³ “Después de la Conquista, las estructuras *ñudzahui* fueron reorganizadas para adaptarse a las exigencias coloniales, pero no fueron alteradas a tal punto que fueran irreconciliables. Los principios indígenas siguieron organizando las estructuras, a pesar del grado en que las percepciones españolas reconstituyeron la interrelación de varias unidades y subunidades. Consideremos todas las dimensiones de esta reconstitución, empezando por la institución de las jurisdicciones coloniales” (Terraciano, 2013: 183-184).
- ⁴⁴ El código contiene el registro genealógico de la dinastía gobernante del “Templo del jaguar”. “Apareció” en posesión del abogado Felipe Sánchez Solís en el siglo XIX, quien pudo haberlo obtenido como documentación para un caso judicial, relacionado con el litigio de tierras de un “cacique” o de una comunidad. Con la ayuda del arqueólogo Leopoldo Batres, sus herederos lo vendieron al plenipotenciario alemán, Ernst Ludwig Karl von Waecker-Götter, quien se lo llevó a Berlín en 1883. Tras su muerte en 1908 llegó a las manos de otro diplomático, cuya hija lo vendió al Museo Británico en 1911. Lugar donde se encuentra resguardado hasta el hoy.
- ⁴⁵ Por lo que el recorrido del Museo Comunitario *Nuu Kuiñi* también contempla subir a la llamada “zona arqueológica” de Cuquila. La *Cacica* es otra denominación que se le ha dado a *Nuu Kuiñi*. Se localiza en una área escarpada, solo se puede acceder a ella caminado, a casi una hora del centro de la comunidad de Santa María Cuquila. A su “ingreso” existe un letrero, que señala la importancia histórica del lugar, “firmado” por el Museo y el INAH: “La ubicación del sitio nos habla de un lugar indudablemente defensible (sic), pero más de un lugar sagrado, cercano a las nubes, cuyo aspecto elevado, belleza estética y separación de los terrenos cultivables de abajo, nos muestra la sensibilidad estética y artística de este pueblo mixteco”. Ante lo cual pueden formularse las siguientes interrogantes: ¿a quién le habla el “lugar sagrado”?, ¿quién traza el vínculo entre la nube y el “mixteco”, para no evocar la lluvia y al *nuu savi*?
- ⁴⁶ Aquí pueden ensayarse las ideas de lo profanado y lo improfanable: “Lo que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Pero eso significa que profanar se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente improfanable (Agamben, 2005: 107).
- ⁴⁷ En el caso de Santa María Yucuhiti no existe un trabajo por parte del INAH, a pesar de que se tiene por lo menos localizados dos “zonas arqueológicas” en el municipio, pero sí existe el apego y el celo por el discurso arqueológico: “[...] además, si las autoridades del lugar llegasen a preocuparse por ellos, se podría solicitar al Instituto Nacional de Antropología e Historia la colaboración para un estudio minucioso, ya que se cuenta con buenos y suficientes testimonios o vestigios arqueológicos como lo son los cercos de piedra, montículos y centros ceremoniales prehispánicos, que podrán ser sometidos a estudios arqueológicos, ya que solamente la arqueología mediante análisis radiocarbográfico nos proporci-

naría una perspectiva más adecuada y más aproximada sobre la antigüedad de las construcciones y allí encontrar la formación o fundación del pueblo” (Ortiz, 1982: 15-16).

- ⁴⁸ Aquí se expresa un ejemplo de la manera en que se hibridan y se entretrejen las narraciones fundacionales a partir del nombre del personaje. Pues se mezcla el nombre de Benito Juárez, referencia contundente de la implicación del discurso de la historia patria, sobre quien se ha edificado toda una mitología estatal del “indígena”. Juárez, constructor de la misma patria.
- ⁴⁹ Este relato en Cuquila cuenta con distintas versiones. Estas diferencias permiten pensar en que no existe una única o verdadera, sino que lo son todas. Sin embargo, pertenecen a un mismo tronco del cual se desprenden las variantes (Gómez, 2012: 33). Otra es la narrada por Emiliano Melchor Anaya, donde el artífice de Ñuu Kuuñi no es un personaje masculino solitario, sino una pareja gobernante: “Estas personas ejercían un gran poder hacia los demás, tuvieron mucho poder sobrenatural, solo pensaban y atraían piedras y otros materiales muy grandes y pesados para su propósito. Un ligero aire frío solamente bastaba para atraer grandes piedras para la construcción del cerro y así quedar más bonito” (Ortiz, 2009: 88).
- ⁵⁰ Humberto Coronel me comentó que la lápida fue rescatada por los habitantes de Cuquila, pues, a pesar de su dimensión y peso, poco a poco fue trasladada cuesta abajo de la montaña, llevándola en dirección de una comunidad vecina.
- ⁵¹ Esto se vincula con el propio discurso de “rescate” que se implementó a mediados del siglo pasado por el Estado mexicano. “Hasta 1944 no hubo gran preocupación por convalidar jurídicamente a los bienes nacionales. En 1935 el presidente Cárdenas reformó ligeramente la ley de 1902 de bienes inmuebles, que incluía a los monumentos arqueológicos e históricos. Luego, en 1941 Ávila Camacho trató de derogarla pero por alguna razón que desconocemos su iniciativa se postergó hasta 1944, en que Miguel Alemán decretó la Ley General de Bienes Nacionales, siendo entonces el secretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa un arqueólogo arquetípico, Alfonso Caso, el mismo que en 1939 había forjado al Instituto Nacional de Antropología e Historia” (Vázquez, 2003: 129).
- ⁵² “El estilo *ñuiñe* se definió en la década de los años de 1960 por medio de la comparación de materiales arqueológicos encontrados en diferentes puntos de la región de la Mixteca Baja. Aunque

la concepción del término de *estilo ñuiñe* se debe a John Paddock, antes de su definición se habían publicado varios materiales *ñuiñe* por Alfonso Caso e Ignacio Bernal” (Rivera, 2008: 119).

- ⁵³ A esta *nación originaria* la historia oficial la reconoce como “Zapoteca”.
- ⁵⁴ “El hecho de exponer es algo más complejo que el mero hecho de mostrar. Es una puesta en escena de carácter discursivo basado en los objetos, su naturaleza, relación y significado. Exponer es codificar, interpretar y proponer modelos de percepción y entendimiento sobre lo expuesto. De ahí que no sea una actividad inocente ni al margen de determinados intereses, sean estos ideológicos, políticos o económicos” (Díaz, 2008: 141).
- ⁵⁵ “Sabemos que la imagen de Dzahui fue usada de diversas maneras en los manuscritos mixtecos: como nombre de un día del calendario antiguo, como nombre de alguna persona en particular o ligado a un topónimo como cerros, poblaciones, entre otros. Pero en el caso de la pieza que nos atañe no encontramos elementos suficientes para sugerir que se trata de la representación de una persona. En el mejor de los casos preferimos considerarlo solo como la deidad” (Rivera, 2008: 67).
- ⁵⁶ Otra versión contada por Emiliano Melchor Ayala señala lo siguiente: “En el interior del cerro hay un gran espacio con agua, una especie de laguna a la que nadie puede acercarse, no obstante estar al interior del cerro, no en la cima, inflúa sobremanera la laguna para que lloviera más. No como ahora, sobre todo cuando la serpiente emplumada se cambiaba de casa, que habitualmente estaba en la laguna, se generan grandes tormentas cuando se trasladaba a otros sitios, aires fuertes que incluso hacían muchos destrozos” (Ortiz, 2009: 88-89). Retomar la expresión de “no como ahora” permite encontrar un vínculo con la memoria, con un pasado que se contrasta con el grave problema del agua que atraviesa Cuquila. Donde se trastocó el ciclo del agua a tal grado que afectó el ecosistema y que es significado como el abandono de la “Serpiente de Lluvia”, de *Koo Savi*.
- ⁵⁷ Actualmente se intenta contrarrestar el deterioro ambiental a través de la siembra de árboles, pues la devastación de los bosques por el uso excesivo del carbón para la manufactura de orfebrería de barro se incrementó con la introducción de ganado ovino, desde la época de la Colonia.
- ⁵⁸ Como lo señala Saurabh Dube: “El proceso de modernidad crea sus propios encantamientos” (2011: 9).

Recibido: 19/10/2015

Aceptado: 21/03/2016

Cómo citar este artículo:

Bonilla López, Fabián. “Significación de sentidos de la memoria y del patrimonio en dos museos comunitarios Ñuu Savi”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 37, octubre-abril, pp. 141-154, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.