



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

***Islas de utopía. Procesos de apropiación simbólica
del patrimonio cultural en comunidades del altiplano central***

Juan Edilberto Luna Ruiz

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Enzo Segre Malagoli

Asesores: Dra. Maya Lorena Pérez Ruiz

Dr. Eduardo Nivón Bolán

México, D.F.

mayo, 2006

Índice

Introducción	5
Capítulo I	
EL SEMILLERO DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS: MUSEO, PATRIA Y MODERNIDAD	16
<i>El Museo, de la síntesis del Estado a la atomización cultural</i>	17
Naciones y nacionalismo	18
<i>De la globalidad a la glocalidad</i>	30
<i>Un pasado que nos desestabiliza</i>	34
<i>Inflación de historia</i>	39
<i>El dilema de lo moderno-posmoderno</i>	44
<i>El mito de fundación de la primera muestra</i>	46
El génesis institucional de los museos comunitarios	48
Pioneros de la "museología comunitaria" en México	54
<i>La comunalidad</i>	64
Los programas sexenales de cultura	87
Capítulo II	
LOS PROCESOS DE NACIMIENTO DE TRES MUSEOS COMUNITARIOS	90
<i>Ab uno disce omnes</i>	91
<i>Museo Comunitario de San Matias Tlalancaleca</i>	93
<i>Museo Comunitario "Ilhuicah tlachiyalixtli", de Yahualica</i>	110
<i>Los Museos Comunitarios de Zempoala y Zacuala</i>	128
El Museo Comunitario como anhelo colectivo	143
Capítulo III	
LA CIRCULACIÓN DE LOS BIENES INALIENABLES EN LA GLOBALIDAD.	153
<i>Los bienes inalienables</i>	159
<i>Patrimonio: religión</i>	163
El objeto sagrado	169
El objeto de apropiación mixta o de libre exegética	175
<i>Yahualica, entre lo contaminante y lo patrimonial</i>	179
<i>La cosmogonía de los nahuas de Yahualica</i>	189
Objeto mercancía	190
<i>\$94,280.00 dólares por 14 manzanas</i>	193
Bienes inalienables	196

<i>La compulsión patrimonialista</i>	203
<i>Las piezas de Tlalancaleca</i>	204
<i>Nuevas formas de las religiones indígenas</i>	208
<i>La Virgen del Rosario, en la disputa</i>	211
<i>El discurso autorizado en la microculturalidad patrimonial</i>	214
<i>La construcción de la identidad</i>	219
Capítulo IV	
UN PATRIMONIO, UN TERRITORIO Y UNA COMUNIDAD	224
<i>El museo comunitario entre lo emic y lo etic</i>	227
<i>La lectura preferencial</i>	236
<i>La historia de Tlalancaleca vista por un cronista local</i>	240
<i>El guión de Zacuala</i>	242
<i>El museo de Zacuala según sus creadores</i>	251
<i>Una colección, una historia de vida: Ramón Ávila</i>	252
<i>Etnografía del museo</i>	262
Observaciones. Cómo se apropian del museo	274
Conclusiones	276
OBRAS CONSULTADAS	285
APÉNDICE	294

Agradecimientos

Mi primer agradecimiento es para Soco, la noble, eficiente y muy acomodada secretaria por muchos años del Departamento de Antropología de la UAM Iztapalapa, quien con su preocupada ayuda ha garantizado que ésta y muchas empresas antropológicas llegaran a buen puerto. Al doctor Enzo Segre Malagoli, director de este trabajo y a quien debo el viraje hacia un sentido más humanístico en la perspectiva de la tesis; a Eduardo Nivón, profesor primero en la licenciatura en antropología y después sagaz analista en la redacción final, y a Maya Lorena Pérez-Ruiz, investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social, implacable y valiosa crítica, a quien además debo conceptos fundamentales en el trabajo teórico.

Luego, al finado don Ramón Ávila, campesino de la comunidad de Zacuala, Hidalgo, quien proporcionó abundante y valiosa información incondicional sobre el proceso museístico del que fue autor en los últimos quince años de su vida, gracias a su empeinado empeño por rescatar los vestigios materiales de la antigüedad, que él y sus vecinos hallaron por muchos años en sus tierras de labor. Sea esta tesis también un recuerdo de don Ramón. A doña Luz, su nuera y valiosa mujer, quien recogió al Museo Comunitario de Zacuala luego de la desaparición de su suegro y supo mantenerlo activo heroicamente, pese a la supina indiferencia de autoridades estatales de cultura. También al profesor bilingüe Tomás Zavala, generoso benefactor del Museo Comunitario “Ilhuicah tlachiyalixtli”, de Yahualica, cabecera municipal enclavada en lo más alto de una meseta de la Huasteca hidalguense y centro rector de una amplia zona indígena. A don Tomás Zamorano, herrero de oficio, visionario, tenaz y sabio defensor del patrimonio cultural de Zempoala, Hidalgo. Asimismo, a don Higinio Varillas, anciano fotógrafo poblano, promotor del Museo Comunitario de San Matías Tlalancaleca y, como sus homólogos, terco creyente en el proye y cto comunitario de los museos de su pueblo y amante de su identidad histórica.

Finalmente, a mi amantísima familia pachuqueña, quien tiene la misma edad de esta tesis y a quien debo muchas horas de tolerancia, comprensión, cariño y sobre todo ayuda en los momentos más difíciles. A ellos todo mi cariño y agradecimiento.

Pachuca, mayo de 2006

Introducción

El museo es, con creces, el producto más acabado del humanismo. Es la culminación de un proceso en la modernidad, el que le ha valido el devenir en una parte sustantiva de las esferas autonómicas del arte y la ciencia. Hay una conexión directa entre la esencia de la humanitas y la *paideia* griega (en tanto educación y formación del hombre) con la finalidad del museo, toda vez que éste sintetiza la tarea de formación espiritual, en el que desempeñan un papel esencial las letras, la retórica, la historia y la filosofía.

Por la actitud que asume ante la cultura del pasado, este neohumanismo manifiesto no reside en un movimiento específico de admiración y afecto o en un conocimiento más extenso, sino en una conciencia histórica bien definida. Si los humanistas descubren los clásicos restituyendo a Virgilio y Aristóteles a su tiempo y en el ámbito de los problemas y conocimientos de la Atenas del siglo IV A.C., el museo descubre lo antiguo para el visitante y lo compara con él, poniéndolos en relación.

Siendo la esencia del humanismo la mirada retrospectiva, con ojos nuevos, con los de la historia, el museo dota a su público del sentido de la historia, adquiriendo al tiempo el sentido de la propia individualidad y originalidad: se comprende el pasado del hombre, únicamente si se comprende su diversidad con respecto al presente y, por lo tanto, si se comprende la peculiaridad y la especificidad del presente.

En el anhelo del museo existe también el imaginario renacentista en el que surge una nueva cultura opuesta a la anterior. Se trata de la antigüedad resurgida por revisitación y no por sí sola, sino ella junto con el nuevo espíritu de la comunidad local, como una síntesis del nuevo espíritu de la identidad con la antigüedad misma. El imaginario del renacer a una forma de vida más elevada, busca una nueva construcción de acuerdo con un proyecto nuevo que no busca devolver a la vida una civilización muerta, lo que se quiere es una nueva vida. Para las comunidades beneficiarias de los museos, el retorno a los antiguos significa una revivificación de los orígenes y una vuelta a los principios, a lo auténtico. En la imitación al pasado glorioso se manifiesta el

estímulo para reencontrarse, recrearse y regenerarse a sí mismo.

Aparejado con la revisitación del neohumanismo, el museo de hoy se ve dominado por la revolución científica, que ya desde el siglo XVI marcó el fin de la etapa renacentista, pero que dio impulso renovador a la idea del museo. Así, provisto del espíritu retrospectivo del humanismo y del bagaje cognoscitivo de la ciencia, el museo está listo para construir su decurso, en una fórmula que combina al *anthropos* demiúrgico –capaz de crear el mundo y de reflejar al hombre para contemplarse a sí mismo- con la fenomenología del objeto exhibido para la contemplación estética o para proveer al museo de la fuerza de su autenticidad.

No es en vano que los museólogos hoy día reconozcan en el *museion* –aquel templo griego de las musas- la institución primigenia del museo, en la inercia emuladora del renacimiento. Al tiempo, como si recogiese íntegra una idea de Giordano Bruno, los objetos museales reproducen las ideas de la mente divina a fin de proyectarlas a la mente humana, de donde obtienen un reflejo de todo el universo; se adquiere así una potenciación de la memoria y un reforzamiento global de las capacidades operativas del hombre. Es por medio del vestigio que puede conocerse la sustancia, el alma del mundo y el intelecto universal.

El museo no es sólo el reducto de un humanismo revisitado, pues el de hoy ya no es ajeno a la realidad social. En realidad, el museo fue producto del cambio del mundo ocurrido durante la revolución científica, lo que impactó las ideas sobre el hombre, sobre la ciencia, sobre las instituciones, sobre las relaciones entre ciencia y sociedad, sobre las relaciones entre ciencia y filosofía y entre saber científico y fe religiosa. Se trata de una revolución del saber, de la trascendencia del *dixit* privilegiado del mago a una indagación y un razonamiento sobre el mundo de la naturaleza. Se considera que la fundación del método científico galileano constituye la cúspide de esta revolución, en tanto que la autonomía de la ciencia con respecto a las proposiciones de fe y las concepciones filosóficas, su corolario.

Paralelos a esta nueva forma de saber, surgen nuevas instituciones que se proponían controlar los diversos segmentos de este saber en formación, además de que se abren al resto de la sociedad y se generan fuera de las propias universidades, que por

entonces se encontraban ajenas a las doctrinas de la nueva filosofía mecánica y experimental, que iban difundándose a través de los libros, las publicaciones periódicas, las cartas privadas y las actas de las sociedades científicas. Como parte de estas instituciones autonómicas y cada vez más seculares, el museo nació fuera de las universidades y en no pocas ocasiones en contra de ellas.

La nueva ciencia, dice Bacon, se formó por aportaciones individuales que se integraron en el patrimonio cognoscitivo de la humanidad, con un propósito: ayudar a su bienestar y éxito. Veamos en esto cómo el museo también emula a la ciencia, al ordenar los objetos en un discurso coherente, clasificarlos, identificarlos y proponer visiones del mundo a futuro.

Es el museo una reificación de la ciencia, pues como expositor de experiencia ayuda a construirla y a elaborarla para el visitante. La experiencia misma de la visita al museo contiene múltiples submundos de la experiencia museística, en el goce, en el descubrimiento de algún misterio o la revelación de la identidad colectiva; así, el hecho de la experiencia es dato sólo cuando ha sido realizada.

Asimismo, el *dixit* del museo serviría para transformar el mundo inmediato, una tesis propuesta por Bacon para la ciencia que se ha quedado en la cultura occidental, esto es, la idea de que la ciencia puede y debe transformar las condiciones de vida humana, pero con la acción colectiva y responsable de organizaciones científicas que ampliarían el poder del hombre sobre la naturaleza. El saber, dice Bacon, siempre posee una función concreta en el seno del mundo histórico. El verdadero saber tenía que ser útil para los hombres, no para fines de dominio sobre él.

Ya en los albores de la Nueva Museología, a principios de la década de los setenta del vigésimo siglo, sus principales impulsores (H. De Varine Bohan, en Francia y Mario Vázquez y Felipe Lacouture, en México) advertían en contra del modelo del museo tradicional, cuyo viejo discurso se había estacionado en la lectura anquilosada y tendenciosa de una sociedad ideal y falsa, aquella que ignoraba las desigualdades sociales ocurridas durante el proceso de construcción y apropiación verticalista del patrimonio cultural.

De la idea-cosa al objeto museal

Pero, aparejado con la evolución de los nexos establecidos entre teoría y práctica, entre saber y técnica, crece la instrumentación en el constante perfeccionamiento de los objetos científicos, seguido en el siglo XVII por una fase de rápida invención. El instrumento habría de convertirse así en parte integrante del saber científico y de la teoría, en tanto que el instrumento sería teoría en sí. Concebido entonces como una ayuda y potenciación de los sentidos, el instrumento se incorpora también al acervo histórico-humano cuando es legitimado por la ciencia y también en testimonio de la Revolución Científica; cualquier idea posee necesariamente un correlato corpóreo, dice Spinoza. Es el génesis de la razón instrumental, surgida durante la Revolución científica; con ello nacía el razonamiento aplicado al instrumento, el instrumento-teoría, el correlato idea-cosa, cuyo binomio no es más que dos caras diferentes de un mismo acontecimiento. La parte ideal –que produce lo social- posee una forma de comprender y transformar a la naturaleza y sus relaciones con ella, que deviene invención de herramientas, armas, monumentos... bienes simbólicos para prolongar el cuerpo humano y construir la vida social. Godelier opina que la acción material del hombre sobre la naturaleza no es ajena al entendimiento, que se trata de una acción intencional que obedece a la realidad ideal y al juicio, puesto que se ejerce con la intención de representar, organizar, legitimar relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza.

O ¿no es acaso la construcción social de los objetos museales una suerte de heterogénesis de los fines, pues al concebirlos institucionalmente se está transformando el hombre a sí? Hay en él un ensanchamiento de los intereses egoístas, al transitar de un estado individual y sin identificación patrimonial hacia otro momento en que, depositados el Yo-social, el imaginario y el interés colectivo en los objetos de colección, aprehende y construye una identidad comunitaria, abriéndose a otros intereses.

Endógenamente, la institución-museo concretiza su discurso en objetos seleccionados sobre los cuales es posible entender fragmentos de la historia local. Los objetos se vuelven accesibles por los mitos que expresan, una forma elemental de comprender, pensar y transmitir las experiencias de los antepasados; de la misma forma,

el museo reduce su discurso abstracto en una sola unidad de su estructura total, todo en un eslabón de su larga cadena discursiva. Y es que, dotados por el guión científico de los museos por múltiples atributos, el objeto contiene los esfuerzos de las narrativas orales y científicas para conjugar funciones o ideas en una sola imagen concreta. Es el concepto de los “universales imposibles” que refería Vico como aquellas entidades, imágenes combinadas con rasgos incompatibles, por lo cual han sido sustituidas por los hombres posteriores por una fraseología abstracta.

El objeto que se muestra hoy en el contexto de un discurso científico, recoge el principio de la Razón Ilustrada, pues ya no es un conocimiento reservado para grupos exclusivos, puesto que ahora se encuentra como razón en uso público, es libre y recoge la experiencia de la ilustración del siglo XVIII, aquella libre de los axiomas filosóficos deterministas y, al tiempo, susceptible de revelar las formas fundamentales de la realidad que sirve a los fundamentos de las concepciones del Estado.

¿Entropía del Estado-nación?

Como parte de un conjunto de reacciones a la creciente globalización, los museos comunitarios pertenecen ahora al movimiento de las formas de identidad cada vez más profundas, más sociales y más culturales. Allí donde han surgido, los Museos Comunitarios han ilustrado, por medio del recurso de la memoria, la fragmentación del mundo moderno y la emergencia de nuevas formas multiculturales, quizá fundamentalistas y con una trayectoria desarrollista que reivindica el pasado local, añadiendo una reconfiguración de las fronteras identitarias. Pero es el discurso del Museo Comunitario el que hace saltar en pedazos tanto al Estado nacional homogeneizador, así como a la idea de una cultura homogénea, revelando así su carácter multicultural y transterritorial, en donde se incluyen diferentes culturas y desiguales apropiaciones y combinaciones que los individuos hacen de los elementos de otras culturas y de la suya propia.

¿No es el Museo Comunitario un discurso cultural a manera del palimpsesto que, como pasado borroso, emerge entre las líneas que escriben el presente? Su discurso que revaloriza lo local, contrarresta los procesos globalizadores y se desagrega de la unificada

historia nacional; el Museo Comunitario se inscribe en la lista de movimientos socioculturales que reclaman el derecho a su propia memoria y a la construcción de sus propias imágenes; ahora ese tipo de museo pertenece a un tipo de sujeto que por su característica ha vuelto inocuo a lo nacional, cuya comprensión ya no puede dar cuenta ni histórica ni teóricamente de toda la realidad en la que se insertan hoy individuos, clases, culturas y civilizaciones. Al tiempo, el museo se transforma en el punto de acceso y transmisión de nuevas formas y sentidos de comunicar, cuyo referente es la identidad local; pero justamente por estar incorporada esta identidad a la vorágine global, su suerte es convertirse en una representación de la diferencia que la haga comercializable, sometida al collage y la hibridación que impone el mercado (Barbero, 2000).

El Museo Comunitario no es producto de una “cultura global”, sino expresión de la mundialización cultural, que no opera desde afuera sobre esferas autónomas de tipo nacional o local, pues su carácter ubicuo, para existir, se debe localizar, enraizarse en las prácticas cotidianas de los pueblos y los hombres (Ortiz, 1994).

El Museo Comunitario es entonces un lugar para imaginarse a sí mismo y matizar las aspiraciones de progreso; esto es, una isla de utopía.

La hipótesis: el juicio estético como facultad social

Inspirado en el Renacimiento como una institución de origen concebida para el bienestar de la sociedad, el Museo apropiado por las comunidades ha sido llamado en México Museo Comunitario. Por su sentido social, interesa a la antropología observarlo en sus contextos culturales distintos, por ello es que en este trabajo se ha intentado un análisis etnográfico de tres distintas comunidades rurales en México que se han lanzado a la aventura museográfica.

Puesto que pretende una visión integral de la cultura, el presente trabajo tiene como objetivos analizar los contextos de la producción de los bienes inalienables en los museos comunitarios, su producción misma, los discursos, formas de su consumo y los procesos de recepción que se relacionan con la sociedad local. La propuesta es integrar

con un mismo objetivo el estudio de los fenómenos y procesos que eran tomados fragmentariamente, a saber: políticas e instituciones culturales, estilos museográficos y públicos de museos, semiología de los bienes inalienables y el papel del patrimonio cultural en la formación del discurso nacional.

Tratándose de un análisis ante todo antropológico, los sucesivos capítulos no pretenden convertirse, como muchos estudios sobre museos, en un símil de la visita guiada por esos recintos de congelamiento del patrimonio cultural y la historia, en donde cada página constituye un recorrido por sus salas. Me explico: toda vez que en el museo se sintetizan los procesos históricos y se reordenan los contenidos simbólicos de los *objetos inalienables* al arbitrio de los especialistas que escriben el guión científico de las exposiciones, el mundo que ahí se representa para el visitante es un mundo ideal, en donde los tópicos seleccionados forman parte de un discurso museográfico que el visitante quiere ver en la exposición. Los temas que suelen tocar los múltiples tipos de museo a veces revelan los conflictos relacionados con las luchas de clases y las vicisitudes de las estratificaciones socioculturales; sin embargo en otros tantos, al parecer la mayor de las veces, el mundo que ahí se nos representa es utópico.

Aquí nos ocuparemos de una etapa en los procesos de apropiación cultural de los museos por miembros de la sociedad civil en algunas localidades de la provincia mexicana del altiplano central y la Sierra Madre Oriental. Se mostrará cómo la "expansión de la musealización", la "escenificación de conceptos", la intervención de los programas institucionales y algunos movimientos de corte político-social, alcanzan a las comunidades mestizas e indígenas en esos procesos de apropiación cultural del patrimonio. En buena parte, el vacío en la custodia del patrimonio cultural generado por la crisis del Estado y su adelgazamiento en una época de políticas neoliberales, la creación del CNCA y el consecuente debilitamiento del INAH y el INBA, han creado las condiciones para la emergencia de grupos autónomos de la sociedad civil que han incidido sobre su patrimonio.

El problema a plantear en la tesis es que la aparición de los museos comunitarios no ocurre en un vacío político, pues a su vez este proyecto ha sido apropiado por las instituciones oficiales de cultura, que han concebido principios teóricos y estatutos para su control, y pugnan por superar el atraso de su legislación en materia de patrimonio

cultural. Desde una descripción etnográfica y cualitativa, este trabajo revisa los entornos dentro de los cuales participan los distintos elementos que “hacen” un museo comunitario: cultura local, política cultural, discursos museográficos, imaginarios y prácticas comunitarias patrimonialistas.

Vista la creación de un museo comunitario en su contexto social -el campo que lo crea-, es justo comprender que sus creadores aprenden la historia de este campo para imprimir al museo un sentido local -significación- para apostarle a lo global. Propongo que los significados que se construyen en los contextos del campo cultural del museo comunitario, se encuentran condicionados por las “capacidades relativas” de los sujetos que se apropian del patrimonio. Se trata de resolver la cuestión bourdiana respecto a la apropiación simbólica en los sujetos que, no poseyendo el capital cultural como requisito para garantizar la competencia comunicativa con el museo, no obstante tienen formas prácticas de apropiarse de aquellos elementos simbólicos o institucionales que, por pertenecer al universo de lo culto, permanecían inalcanzables. La hipótesis es que hay un juicio estético que se expresa en la construcción del capital simbólico durante la experiencia de la apropiación de los bienes inalienables.

La metodología

Asumiendo una perspectiva integral para observar el fenómeno de los museos comunitarios, propongo el concurso de varios métodos de investigación:

1. Relación histórica de los orígenes institucionales y sociales de los museos comunitarios, cuidando la mención en los procesos de producción y circulación de sus bienes patrimoniales, pero además los contextos en que las sociedades estructuran estrategias para enlazarse a la globalidad, todo ello para ofrecer un análisis de estos procesos en su dimensión total.
2. Puesto que el discurso del museo no puede considerarse aislado de sus condiciones históricas de producción y de consumo, se ofrece un análisis integral que considera el diseño museográfico de la exposición, el guión científico que lo sustenta, los argumentos de los individuos beneficiarios por medio de entrevistas y las condiciones generales de producción. Derivado de

esto, el estudio comprenderá a los museos comunitarios en cuestión desde su producción hasta el consumo, como lo sugiere Maya Lorena Pérez-Ruiz, forma metodológica comprendida desde el capítulo III, en donde se ilustra cómo los objetos arqueológicos se incorporan en las comunidades al museo y posteriormente, en el IV, de qué manera el ámbito de comprensión de un museo es recibido por quienes lo crearon y por quienes lo usan.

3. Desde la teoría de la recepción, se adopta la propuesta de Lauro Zavala acerca de la Recepción Museográfica, una metodología basada en una suerte de etnografía museográfica y que atiende a la calidad de la experiencia de visita, de donde es pertinente observar el conjunto de condiciones en que ésta ocurre, esto es: Calidad comunicativa de la exposición, Actitud conductual del visitante ante la exposición y Calidad dialógica del museo con sus visitantes, de donde se ha diseñado un cuestionario de salida. En esta parte final de la tesis, en el capítulo IV, los cuestionarios están referidos textualmente y explicados, con el fin de ubicarlos en una unidad temática atinente a la teoría de la recepción museográfica, los estudios de público y el consumo cultural. De la misma manera, se contempla una historia de vida, su análisis y el argumento que refuerza los planteamientos vertidos en capítulos anteriores.

En el primer capítulo del trabajo se muestra el papel que juega el Museo Comunitario en el ordenamiento de discursos para la identidad local como diversificador frente al discurso homogenizador del Estado-Nación. Al abordar la función del patrimonio como acervo, se advertirá el carácter determinante del patrimonio en su carácter simbólico y su capacidad para representar simbólicamente una identidad. Se propone que es en el Museo Comunitario donde se ponen en escena material las construcciones discursivas de la identidad comunitaria y se resignifican, gracias a los símbolos que conjugan mitos, imaginarios y anhelos colectivos.

En el segundo capítulo se hace un ensayo del paradigma comparativo de la antropología, refiriendo etnográficamente a las comunidades de San Matías Tlalancaleca, Zacuala y Yahualica, para observar distintos contextos socio-culturales en que nacen los museos comunitarios. Así mismo, se analizan las realizaciones museográficas contenidas en los museos y las formas de intervención de las

comunidades en los procesos de construcción escénica y discursiva de los museos. El corolario en este capítulo asegura que el Museo repliega a la comunidad hacia la aldea, pero que, quienes participan en comités de museos comunitarios, realizan intersecciones y “cruces de fronteras” respecto de su sentido de pertenencia a la comunidad y en cuanto a su afiliación al *cuasigrupo* que tiene como fin el Museo. Tenemos así que los individuos en esas comunidades -sean indígenas o mestizas- acumulan afiliaciones de grupo casi sin límites, rompiendo la homogeneidad comunal.

El tercer capítulo se sustenta sobre la teoría de la reproducción cultural. Ella sostiene una postura del patrimonio cultural como construcción social y lleva a concluir que los bienes reunidos a lo largo de la historia, si bien son presentados como bienes colectivos, en realidad expresan las maneras desiguales en que son producidos y usufructuados por los distintos estratos sociales. Sobre todo en la sociedad mexicana, dice Maya Lorena Pérez-Ruiz, “...la construcción del patrimonio cultural que realizan las clases dominantes contribuye a reproducir las desigualdades culturales.” (Pérez-Ruiz, 1998) Pero los objetos son conjuntos que se hallan en mutación y expansión continuas, si bien ligados a la evolución de las estructuras sociales y a las necesidades humanas; en todo este sistema, los objetos no son definidos según su función o su clasificación “... sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello.” (Baudrillard, 1995) Los objetos de conocimiento se construyen en la interacción social y no como objetos ya dados, así como su recepción no se asimila pasivamente. En auxilio de esta postura, se ha tomado la concepción de patrimonio de Llorenç Prats como construcción social, a fin de dimensionar completamente las etapas de los objetos como en este capítulo se propone. Según él, el patrimonio no se encuentra dado en la naturaleza y no es tampoco un fenómeno social, puesto que no se produce en todas las culturas ni en todos los periodos históricos. Es un artificio que es ideado por alguien (o en el curso de algún proceso colectivo), en algún lugar y momento, para fines determinados e implica que puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias. (Prats, 1997) Se propone entonces observar a los objetos que transitan por los museos comunitarios en un proceso de evolución social, ubicándolos conceptualmente en etapas por cuanto hace a sus usos sociales.

Finalmente, el cuarto capítulo identifica al Museo Comunitario con el Paradigma Participacionista, aquél en el cual los sujetos son lo más importante y los bienes culturales son desplazados a ser sólo medios para conseguir fines sociales. Para ello, se les colecciona, se les preserva y expone para facilitar la comprensión del entorno social y cultural, de ahí que sus objetivos no son tanto educar, como la concientización de su público en nombre de que los bienes culturales desarrollen en los individuos reflexiones críticas sobre su entorno social, político y cultural. El paradigma participacionista sugiere conocer al público para mejorar los métodos de comunicación con él y a preguntarse por qué el público visita los museos, así como comprender los procesos de comunicación que tiene lugar en sus exposiciones, partiendo del hecho de que no son razones de naturaleza humana ni necesidades condicionadas mecánicamente por la clase social y el nivel económico, lo que llevan al público a los museos. Antes bien, el público debe ser contemplado como una gran diversidad, así como sus conocimientos, experiencias y expectativas. De alguna manera, en el museo el público es apenas sensibilizado para dirigir su aprendizaje hacia los temas sugeridos por el museo.

A manera de conocimiento de los objetivos expresados, se pretende así ofrecer un panorama amplio pero no desbordante y sí integral, y real pero no petrificado en la museología, como el propósito de esta obra al abordar la cuestión de los museos comunitarios en México.

Capítulo I

EL SEMILLERO DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS: MUSEO, PATRIA Y MODERNIDAD

"Nada de lo que se creía superado
por la historia ha desaparecido realmente,
todo está ahí dispuesto a resurgir,
todas las formas arcaicas, anacrónicas,
como los virus en lo más hondo de un cuerpo.
La historia sólo se ha desprendido del tiempo
cíclico para caer en el orden de lo reciclable".

Jean Baudrillard

Es el olvido el factor esencial de la creación de una nación, dice Ernest Renan. La amnesia colectiva es el germen para el surgimiento de lo nacional, por lo menos en el concepto contemporáneo de nación, pues la antigüedad concebía sólo Estados-ciudades como una suerte de patriotismo que estaba cimentado en la estructura parental, en donde claramente era posible identificar una gran colectividad y sus miembros en términos consanguíneos.

Por el contrario, la nación moderna se constituye como un gran conjunto de hombres de tal condición que sus miembros se identifican con la colectividad sin conocerse personalmente y sin identificarse de una manera importante con subgrupos de esa colectividad. El ser miembro de esta sociedad no se encuentra determinado por segmentos corporativos de la sociedad total, pues "los subgrupos son fluidos y efímeros y su importancia no puede compararse con la de la comunidad 'nacional'" (Gellner, 1998) En cambio, aquellos vínculos establecidos –así sea por cualquier vía del imaginario- con grupos anteriores al surgimiento de la nación, se convierten en vínculos raros, tenues, sospechosos e irrelevantes.

De esta manera, las fronteras de la lengua, la geografía o la religión son desdibujadas para trazar una definición de nación a partir de la voluntad de los hombres y el pacto entre ellos. Cuando menos así lo expresa la teoría voluntarista de la nacionalidad y del Estado nación, concepto que resulta insatisfactorio pues, a no dudar, la voluntad y el consentimiento no han sido una característica exclusiva de la nación moderna, así como los estados nacionales no son ajenos a la inercia y a la coacción.

“La mayor parte de las sociedades parece alérgica al anonimato interno, a la homogeneidad y a la amnesia”, opina Gellner, si bien guardan movimientos regionales endógenos que producen profundos y permanentes cambios en el modo en que se organiza la sociedad. Se trata de cambios que vuelven a estados anónimos, fluidos, indiferenciados y culturalmente homogéneos a las comunidades componentes de sistemas regionales en que se da el caldo de cultivo del Estado y la cultura.

Naciones y nacionalismo

Ernest Gellner propone que el nacionalismo está relacionado con la satisfacción de dos condiciones de legitimación propias de las sociedades industriales: *a)* la capacidad del orden social de producir una riqueza generalizada y *b)* una cultura común entre gobernantes y gobernados. Rechaza la visión romántica según la cual el nacionalismo emana del lado emocional de la naturaleza humana y ratifica en cambio la noción del Contrato Social roussoniano, aquél que se da por conveniencia.

Gellner concibe más una “historicidad del nacionalismo” que afirma que éste no se origina de las naciones sino, por el contrario, es más común que el nacionalismo haga nacer a las naciones. Es en la comunidad cultural (la *gemeinschaft*) en donde tienen lugar por excelencia los procesos nacionalistas; de esta forma, la comunidad se convierte en una de las dimensiones de la legitimidad moderna, es decir, la condición “co-cultural” de la legitimidad en la sociedad industrial o en vías de industrialización.

Es en la comunidad donde el tejido social es mantenido incólume por la propia estructura social, y es en el pequeño espacio social de la sociedad local en donde el parentesco y la atribución de papeles tejen una trama de relaciones sociales que asegura una comunicación efectiva y define bien la identidad de sus miembros. Sólo en el amplio mundo social moderno, en el que los papeles no son imputados indiscriminadamente y donde las relaciones diarias entre los individuos padecen el anonimato y son muchas veces nada más que encuentros efímeros, no repetitivos y opcionales, los medios de comunicación, sobre todo el lenguaje, se vuelven fundamentales para la obtención de la cohesión social, afirma Merquior, hermeneuta de Gellner. Ahora, el contexto sustituye al mensaje, toda vez que ahora los hombres ya no

se entienden de forma tácita, por la simple repetición de gestos de rutina como los grupos primitivos.

Pero cuando los hombres no se identifican más por un conjunto estable de relaciones sociales, deben "cargar con su identidad" por sí mismos: precisan de ser definidos en términos de su cultura. Al mismo tiempo, el Estado moderno exige la alfabetización pues, por lo menos, varias de las profesiones exigen un talento específico o, por decirlo en términos de la antropología de la educación, precisa de individuos funcionales. Pero lo que importa al Estado es, más sinceramente, un alfabetismo en masa que, ayudado por la psicología y por la política, refuerzan la necesidad de educación en masa en una lengua nacional. Así, acicateada por el declive de la "estructura social en la modalidad primitiva/tradicional, la cultura asume su papel: proporciona un sentido de comunidad, constituye un foco de lealtad. La legitimidad social en una sociedad industrial moderna es una *legitimidad cultural*." (Gellner, 2000)

Y de esta forma la asunción de la cultura comunitaria o su apropiación por los grupos hegemónicos urbano/industriales, tiene su cara opuesta en los grupos urbanizados antes rurales y tradicionales que, resentidos por la marcada estratificación y con la identidad cultural auestas, escuchan al bramido totémico que los llama a desafiar el *stablishment* político, en busca de su propio Estado-nación, activando así el nacionalismo o cuando menos prohibiéndolo, dice Gellner.

La sociedad moderna, que se encuentra salpicada de una gran movilidad secular, tiende a la igualdad espiritual, pero también carece de un sistema de creencias para legitimar la jerarquía, de tal manera que la desigualdad se encuentra soterrada y disimulada e. inopinadamente. expresada en los individuos En la medida en que la sociedad tradicional es compatible con la desigualdad de origen –dice Gellner-, la sociedad moderna solamente es compatible con la desigualdad de clase. Las clases que realmente cuentan son las que se originan en un desarrollo desigual; y ellas expresan la "conciencia" a través de la etnicidad. El nacionalismo es, al mismo tiempo producto y expresión principal de esa conciencia.

Existe una relación entre el sentimiento nacional y la era industrial, en donde el papel de la *intelligentsia* asume el de una racionalidad que no acepta acríticamente el nacionalismo según su autoimagen, puesto que hay una reconstrucción a su

conveniencia, al apropiarse del sentir nacionalista que habla de los sentimientos naturales de la comunidad y glorifica el folklore y la "cultura popular". El nacionalismo es histórico, no natural y muchas veces coincide con la muerte de la cultura popular en lugar de con su sobre vivencia.

El nacionalismo que prohicieron los libertadores latinoamericanos fue un caso de nacionalismo de élite, en donde lo "popular folclorizado" estuvo ausente del discurso del poder, así como la participación de las clases periféricas. Los nacionalismos de la contemporaneidad, que incluye a las revoluciones socialistas nacionalistas de Argelia y Angola, surgieron del choque de la modernización con la desigualdad social en gran escala, en conjunción con las diferencias étnicas. No en balde, los movimientos socialistas aparecieron como un movimiento de apropiación del sentir nacionalista. Si traemos a colación el caso de Angola, veremos cómo la lengua étnica fue allá un factor detestable, sobre todo porque la clase dirigente mulata prefirió aplastar a las hegemonías tribales, rehusándose a escoger entre idiomas nativos y apegándose, por el contrario, a la lengua de los antiguos señores; sin embargo, serían las condiciones de los medio de producción colonial los que incubarían la revuelta nacional pues, por sí mismas, harían de la modernización el contexto que proveería las condiciones de "agudización de las contradicciones" (Marx dixit), incrementado por la desigualdad racial y cultural.

A despecho del marxismo que soslaya al nacionalismo como ingrediente de las revoluciones sociales y postula la lucha de clases basada en el desarrollo del industrialismo, Gellner conserva la industrialización como una variable principal, pero observa que la desigualdad doméstica e internacional sería la razón por la cual la ansiada unión proletaria del mundo no arribaría. La subestimación del nacionalismo por parte del marxismo le llevaría a perder de vista que los nacionalismos se alimentaron de desigualdades tanto nacionales como internacionales, y que la distribución nacional de la riqueza generada por el industrialismo volvió la lucha mundial de clases tanto como una esperanza inalcanzable.

La teoría del nacionalismo de Gellner se articula en torno a la necesidad de universos culturales homogéneos en las sociedades industriales, y de la desigualdad de oportunidades entre los estratos culturalmente distintos. El nacionalismo es así encarado como una respuesta a las exigencias de una determinada estructura social (sociedad industrial), respuesta originaria de ciertos impulsos humanos básicos, en este caso la

conciencia colectiva de las ventajas a ser obtenidas en el disfrute de la plena ciudadanía en una nación industrializada. En otras palabras, la cultura (política), el nacionalismo, es visto como dependiente, aunque de ningún modo de manera mecánica, de la estructura social.

El factor que parece resolver la tensión entre las unidades políticas comunitarias que poseen la lealtad primordial y ritual de sus miembros, por un lado, y la maquinaria de coacción del Estado nacional moderno que no precisa del plebiscito ni de la voluntaria reafirmación de lealtad, por el otro, es la necesidad de identificación con una cultura que el nacionalista moderno quiere, a manera de aguda conciencia de su cultura propia. El hombre tradicional durkheimiano que reverenciaba a su clan a través de su deidad o santuario, utilizando una como señal de la otra, carecía del concepto de cultura; conocía los dioses de su cultura, pero no la cultura misma.

En los años que han transcurrido de la Revolución Francesa a nuestros días, los estados nacionales han usado al monumento como soporte de la memoria y luego al patrimonio como soporte de la identidad. El carácter determinante del patrimonio, dice Prats, es su carácter simbólico y su capacidad para representar simbólicamente una identidad (Prats, 1999). Pero el patrimonio tomado así subsiste absorbido por el concepto abarcador del Museo Nacional, que dirige ideológicamente y recrea simbólicamente al patrimonio, pues éste precisa de un espacio de poder para ser. El momento más importante del patrimonio en México fue la fundación histórica de un proceso museológico inédito, que fue el tránsito de los objetos de libre exegética a inalienables: la conversión de objetos idolátricos en colecciones de museos, con los decretos presidenciales de 1825 y 1831 que crearon el Museo Nacional. Pronto el mismo museo fue el caldo de cultivo de nuevas formas doctrinarias de ver a la historia nacional y pensar a la identidad, al conceptualizar el museo público a la luz del positivismo científico y el difusionismo boasiano. El resultado fue el museopatria comprometido con los fines educativos, estéticos, científicos y patrióticos, razón esta última que hacía al museo mimesis de la patria (Morales, 1992).

El concepto de museo surge con la reaparición de la *res pública*, y junto con él surge el concepto de la defensa, conservación y creación de la cultura nacional, el de la

construcción de una idea de nación que utilizaba elementos culturales e históricos que adquieren el sentido que les da poder. El patrimonio es construido a partir del presente y desde donde se selecciona e interpreta el pasado, en bien de la continuidad social, en la que juega un papel central la tradición (Rosas Mantecón, 1998). En este sentido, el patrimonio es construido desde una perspectiva del Estado, como definiendo a la nación y propuesto desde las esferas dominantes. Y si esto es así, empero hoy la cultura nacional y el concepto de lo público son negados por la globalización. La globalización transforma el arte no en patrimonio colectivo sino en un bien refugio, un objeto de especulación y saca al disfrute artístico y cultural del terreno de lo colectivo y lo social, anulando la idea de patrimonio cultural de un pueblo, para hacerlo retornar al pasado anterior a la Revolución Francesa, es decir, hundirlo en el magma de lo privado. La privatización del patrimonio es un demoledor golpe contra el Estado republicano y un intento de homologación cultural impulsado por los pueblos o los sectores advenedizos y sin historia (Almeyra, 2000).

En una perspectiva de poder, el patrimonio tiene dos dimensiones: una fundamentalmente comunicativa que “ve” al patrimonio como un sistema de mediación, y otra dimensión política, en tanto que espacio de negociación. La importancia del Museo Comunitario como depositario del patrimonio para la identidad, es que como factor de cohesión y espacio referencial para el grupo, ofrece los medios para el reconocimiento, la perpetuación, la proyección del futuro y negociar la historia. Por otra parte, ayuda a los habitantes a conocer y entender a quienes vivieron en el pasado, manteniendo su identidad, valorando la cultura, la herencia propia y con este conocimiento se enriquece la vida ciudadana, poniéndolos en condiciones para afrontar los problemas contemporáneos con éxito. Es así que el patrimonio se produce en una situación de tensión entre la razón y el sentimiento, entre la reflexión y la vivencia. La audiencia en estos museos comunitarios produce sentido a partir de un texto dominante y usa ese sentido, primero reconstruido, para fortalecerse y robustecer a su grupo social.

Ordinariamente, la literatura patrimonialista concibe al patrimonio cultural como un conjunto de bienes y testimonios del pasado que cada sociedad rescata en determinada época, y que esa época determina la forma en que se interpreta el pasado en su conjunto. El atractivo de esta noción clásica reside en que la selección de bienes y testimonios culturales se realiza por los grupos sociales dominantes, de acuerdo con

criterios y valores generales, si no restrictivos o exclusivos. Es una toma del patrimonio como circulante, a manera de capital cultural:

“...la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no representarlo como un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores. Si bien el patrimonio sirve para unificar a cada nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos.” (García Canclini, 1990)

Otra concepción afirma que la formación del concepto de patrimonio cultural se construye a partir de una oposición entre patrimonio cultural universal y lo distinguido como patrimonio cultural propio o de la nación. Para quienes apoyan esto, es claro que el surgimiento de Estados nacionales con proyecto social, político y cultural nacionalista, es condición necesaria para reconocer la existencia de un patrimonio de la nación (Florescano, en: Cama Villafranca y Rodrigo Witker, 1987). Para Rosas Mantecón, es menester una revaloración integral del patrimonio cultural para fomentar la disposición colectiva a invertir en tiempo y recursos para su conservación. Esto es, que en la visión del Estado dejase de valorarse jerarquizadamente más lo prehispánico que lo colonial, más lo arquitectónico que lo intangible, lo monumental y no tanto lo popular. (Rosas Mantecón, 1999) El patrimonio cultural de una nación no está dado por sí mismo, sino que es una construcción histórica, una concepción y una representación que se crea a través de un proceso en el que intervienen distintos intereses de clase y grupos sociales.

La cultura occidental dominante en México selecciona con criterios pretendidamente absolutos e universales, aquel patrimonio “universal” tomado a diversas culturas, incorporando mecanismos de selección arbitrarios y los aplica para constituirse en cultura nacional única, homogénea y generalizada. Y por otro lado, la no legitimación de una parte del patrimonio propiedad de los pueblos, implica su devaluación y estigmatización como objetos culturales con carga negativa de valor por ser diferentes de los legítimos (Bonfil Batalla, 1991).

Por ende, se ha pensado que al no difundirse el patrimonio de los pueblos indios, no se crearon las circunstancias que permitieran el desarrollo de significados indirectos y positivos de una cultura en relación con los demás, lo cual nos llevaría a la reflexión de que se ha carecido de un principio de comprensión y valoración que hiciera aceptable la cultura del otro. Esta carga negativa hacia el patrimonio cultural ajeno habría impedido la constitución de un patrimonio percibido en común. “Así, la tenue identificación de los objetos culturales dominantes sólo permite un endeble compromiso con la defensa del patrimonio nacional.” (Bonfil Batalla, *ibid*)

La apropiación del patrimonio cultural en el Museo Comunitario es apenas un rango de significación, ocupado por comunidades que han hecho plausible el conjunto de símbolos tradicionales asociados a los símbolos patrimoniales propuestos por el Estado nacional.

El proyecto del Museo Comunitario es la actualización de la cultura de los pueblos subalternos a través de la liberación de sus propias potencialidades creativas.

La globalización y masificación planetaria han obligado a la apertura de otro proceso de construcción patrimonial, en donde la ecuación patrimonio-identidad nacional es desplazada por la de patrimonio-consumo y guiada hacia una lógica mercantil (Prats, 1996). Pero dentro de este proceso existe una doble tendencia hacia universalizar la apropiación patrimonial en el contexto de la globalización y el cosmopolitismo, y por el otro a reforzar las identidades como perteneciendo a nichos culturales de valor patrimonial. En direcciones contrarias, el sólo fenómeno globalizador oscila entre el concepto universalista de la cultura, el del patrimonio universal o nacional que abarca todo lo que produce el hombre, y el del patrimonio grupal, opuesto al concepto de civilización, el concepto particularista, el que es propio de los museos comunitarios, como ejemplo y que enfatiza la necesidad de comprender las diferencias culturales.

Y mientras el Estado se encarga de la conservación, el mercado de bienes culturales moderniza, transforma y renueva. El Museo Comunitario actúa como el recipiente y fuente de legitimación del Estado –de ahí que conserve- y asocia públicamente representaciones de alto valor simbólico a instituciones, ofreciendo

formas de participación social que rebasan mecanismos ordinarios de delegación política. Es lo local lo que introduce una nueva dimensión de lo patrimonial, y en donde lo moderno ha encontrado un nicho donde se manifiesta y es absorbido por las prácticas tradicionales, lo que Machuca ha llamado la “Globalización cultural”, que desde una perspectiva de la noción de patrimonio de la humanidad cuestiona el concepto nacionalista del patrimonio y obliga al reconocimiento de la pluralidad cultural, como patrimonio de diversos grupos culturales y comunitarios, al tiempo que supera la idea de un legado homogéneo y único de la nación. (Machuca, 1998) El patrimonio así puede tener la cualidad de cristalizar el momento histórico cultural, de separarse del conjunto de la cultura y adquirir una significación dependiente de un contexto-momento-lugar.

Si la preservación del patrimonio cultural depende de la maduración del Estado nacional, se supone que tendrá una legislación óptima y la legitimación del Estado encuentra en ello un soporte importante, incluso si avala un patrimonio fragmentado por la diversidad cultural. Esto significa que la noción del patrimonio nacional está ligada a una etapa de desarrollo del Estado nación. El Estado trasciende entonces al incorporar la diversidad patrimonial a su proyecto de integración nacional que incluye a las culturas indígenas. La herencia patrimonial ha sido así convertida en un espejo del imaginario nacional, al que proporciona una imagen de la nacionalidad como cultura. De este reflejo, el Estado-nación obtiene su *ixiptla* y la historia parece prestar sus servicios a un presente político, al que dota de prestigio y centralidad.

Así, lo apropiado en el museo comunitario mantiene una dicotomía entre un discurso que, por un lado, sirve a los fines comunitarios y por otro simboliza un elemento histórico convertido en materia de hegemonía, pero de la identidad nacional y plenamente incorporado al discurso de poder del Estado. Entonces, la nueva concepción del patrimonio es consecuencia de la crisis del Estado-nación. Tal concepción ha roto con sus ataduras tradicionales.

Los museos comunitarios, en tanto conceptos contemporáneos del pasado, la historia y el patrimonio, incluyen una ruptura con el concepto tradicional: la selección de bienes y testimonios culturales la realizan los mismos grupos sociales que están apegados a las culturas populares. La diferencia estriba en la forma en que el Estado concibe y maneja su patrimonio cultural, con todo el aparato institucional y sus

dispositivos legales, y la forma en que lo hacen estos grupos sociales subordinados; pero ambos pasaron necesariamente por un proceso de construcción de sus nociones de patrimonio, que también hemos llamado aquí "bienes inalienables". En ese nivel de la transmisión de mensajes institucionales, el museo tradicional es el espacio en donde se realiza una transacción simbólica entre el visitante y el Estado. A cambio de la riqueza espiritual del Estado, el individuo intensifica su adhesión a éste. De ahí la función hegemónica del museo, su papel crucial en la experiencia de la ciudadanía, a quien introyecta la idea de una cultura nacional, que emerge de la confrontación respecto de lo que la nación debería ser y lo que será entre las ideologías nacionalistas. El Museo Comunitario es el lugar en donde esta lucha y construcción se lleva a cabo. El Museo Comunitario resuelve el problema de la relación de los habitantes de una nación con el patrimonio, supuestamente "por todos reconocido", al ser el medio de apropiación accesible y directa al patrimonio propio, al fragmentarlo en distintos niveles de comprensión y reconvertirlo para fines utilitarios.

Quizá debamos otorgar razón a Prats cuando asevera que la identidad, como construcción social y fenómeno dinámico, tiene cierto nivel de fijación y perduración, así que cualquier formulación de identidad es sólo una versión de esta identidad, un contenido otorgado a una determinada etiqueta. Así, coexisten distintas versiones de una misma identidad, que habitualmente se articulan en relaciones de complementaridad u oposición. De esta manera, hay una versión de la identidad que se forja en el ámbito del Museo Comunitario y que es necesariamente ideológica; el patrimonio —o a lo que Prats llama "Activaciones de determinados referentes patrimoniales"— es una representación simbólica de esta versión de la identidad, pues no es sólo algo que se lleva adentro y se siente, sino que debe expresarse públicamente. El de los museos comunitarios es un patrimonio que se refiere a las identidades políticas básicas, las locales, las regionales.

Es a causa de estos procesos de identidad de los "pueblos originarios", que las estrategias de difusión de los poderes económicos, políticos sociales y culturales se han vuelto obsoletas, pues este proceso de diversificación requiere relaciones culturales horizontales, ante lo cual la difusión deberá suplirse por la de intercambio y vinculación. También pienso que el Museo Comunitario une a diversos estratos en torno a problemas y objetivos comunes con el fin de discernir una historia cultural compartida, lo que Turner llama la "paradoja revolucionaria": si hay que ir hacia delante

y lograr el progreso, también debe irse hacia atrás, a una época de libertad (Turner, 1985).

Una singularidad del patrimonio es su carácter colectivo en un sentido transgeneracional. A través del tiempo, tiende un puente entre las generaciones, articulando a las generaciones pretéritas con los pobladores futuros y los presentes. Esta es la función proyectiva del patrimonio cultural que activa el Museo Comunitario, y que por lo demás añade el elemento del territorio, al que reconstituye y recupera para los pobladores. Bastide llama a esto la “reconstitución territorial del origen”. Hay una revaloración local que se afirma conforme se desarrolla el proceso globalizador, “...distinto a la territorialidad nacional y sus gradaciones tempo-espaciales de jerarquía y centralidad.” La desterritorialización y reterritorialización provocadas por la mundialización contiene una visión crepuscular de la humanidad, un sentimiento de desencanto posmoderno (el supuesto fin del hombre fáustico capaz de recrearlo todo) y un milenarismo apocalíptico (Machuca, 1998).

Prats dice que las perspectivas locales pueden producir patrimonios para usos turísticos; la perspectiva nacional o regional puede producir un patrimonio para la adhesión, y la universal, un patrimonio para la salvaguarda de la diversidad cultural. “Los criterios de legitimación son los mismos, pero los de activación no”. (Prats, *ibid*) Las activaciones patrimoniales pueden tomar dos caminos, frecuentemente divergentes: por un lado, el patrimonio para el turismo, cuyos motivos y objetivos son mercantiles, en tanto que se apoyará en la eficacia simbólica del patrimonio para conseguirlo. Por el otro, el patrimonio para la identidad con su movilización social, que en la perspectiva micro sirve para generar mitos y ritos de fundación que reconstruyan la memoria histórica. Zacuala es un caso de cómo la memoria perdida es recuperada mediante la activación patrimonial para la identidad, en una localidad periférica en riesgo de ser absorbida por la urbanización de su metrópoli zempoalteca y ante una crisis estructural que se le plantea. El espacio y el tiempo son manipulados para establecer una línea directa de descendencia de los habitantes originarios. Su cultura y el arte son enraizados en la historia local (Cohen, 1990).

Así, a lo macro corresponden grandes activaciones patrimoniales promovidas o sostenidas por gobiernos nacionales, regionales o de grandes municipios. La tendencia

macro persigue el volumen de visitantes, ingresos y adhesiones, promoviendo para ello activaciones voluminosas, espectaculares y de incuestionable efectividad simbólica para todos los públicos. En esta tendencia se encuentran los museos nacionales, los regionales y algunos centros culturales.

En tanto, a lo micro corresponden iniciativas locales como la de los museos comunitarios, promovidas por organizaciones nativas, frecuentemente con el auxilio de dineros municipales y externos. La tendencia micro subsiste y busca incidir en la dinámica económica y sociocultural de la zona, cuyos alcances y logros financieros son más bien modestos y magros. Aquí se ubican los museos comunitarios, que desde esta perspectiva han desligado al patrimonio cultural de su heteronomía con respecto del Estado, al tiempo que lo han renovado.

A la adaptabilidad que han mostrado algunas comunidades indígenas para asimilar a su estructura política-religiosa modalidades de la modernidad y su capacidad para transformar aquello que de las culturas ajenas les puede ser útil, es lo que Barrera Basols y Vera Herrera han llamado el *High tequio*: los museos comunitarios son apropiaciones contemporáneas de un lenguaje comunicativo que requieren del tequio para constituirse (Barrera Basols y Vera Herera, 1996). La razón de esta identificación entre tequio y museo parece ser el sentido de utilidad y función que ambos tienen, que es la idea de museo para el desarrollo a escala comunitaria. Fuera de la esfera de los aparatos de control político del Estado, el Museo Comunitario se proyecta desde las iniciativas locales y en contra de la estrategia de poder federal, que consiste en dividir comunidad de acción: sólo la autoridad decide y la población ejecuta.

Sin embargo, y pese a este discurso contestatario, el Museo Comunitario completa un discurso subordinado, toda vez que el mundo estructurado dentro del museo por los mismos pobladores, que se conforma externamente a las expectativas de la cultura dominante, toma su modelo de construcción de la institución museal oficial. Así, el estamento de poder local de identidad se construye al mismo tiempo, y esto ayuda a la construcción de una alternativa hegemónica.

La autonomía cultural que los museos comunitarios otorgan a la población se traduce en su capacidad para captar, sistematizar y expandir los conocimientos y las

iniciativas culturales generadas desde el ámbito local. La reflexión que las exposiciones y discursos de los museos comunitarios generan, motivan un intercambio cultural en el ámbito regional, nacional y global.

Si, como dice Victoria Novelo (1996) "La decisión de dar el valor patrimonial a un objeto, recae en los personajes y sectores dominantes de cualquier sociedad jerarquizada -como parte de los actos de gobierno entre los que ocupa un importante lugar el discurso sobre la concepción de nación y de nacionalidad-, y la construcción de una cultura oficial que se quiere nacional", habrá que pensar al museo comunitario como creador de cultura y transgresor del orden jerárquico, al subvertir en beneficio de los sectores subordinados la estructura de poder social, poniendo en sus manos las capacidades de representación de la identidad y otorgándoles, por tanto, un espacio de poder desde el cual competir, en un nivel subcultural, con el museo tradicional, el de las culturas dominantes.

Llamado a suceder durante la crisis del Estado nacional, el discurso de la identidad histórica está siendo fragmentado por los discursos microhistóricos de los museos comunitarios. En época de cuestionamiento a las estructuras de poder, las políticas culturales cambian para dar cabida a concepciones culturales que no son las de las clases gobernantes, de ahí la apertura del INAH de otorgar ciertos poderes de custodia sobre el patrimonio cultural a las asociaciones civiles locales. Benjamín Buchloh no está de acuerdo, pues en su opinión el museo como monumento sirve para alimentar el mito del "libre acceso" a la cultura, a fin de favorecer el consumo mercantil de la producción artística, en particular, en periodos históricos de crisis que reclaman cambios radicales. En lugar de éstos, el Estado y la iniciativa privada estimulan la empresa cultural individual y dislocan los impulsos críticos y la conciencia política, como manifestación de su autoritarismo.

Es el poder que, por necesidad de autoconservación, tiende a hacer del museo un centro de consolidación de la cultura oficial, en lugar de una institución útil a la comunidad, para lo cual el Museo Comunitario va a contracorriente.

De la globalidad a la glocalidad

Una dimensión liminal que distingue al Museo Comunitario es su ubicación como mediador entre cultura tradicional y cultura moderna, toda vez que sirve como instrumento de agregación ritual de los individuos a los universos de comprensión de las instituciones de cultura urbana. Más aún, se puede decir que la experiencia de visita de uno de estos individuos al museo comunitario, se erige como su experiencia moderna y que no sólo engarzan lo moderno con lo tradicional, sino que ésta se reproduce en lo moderno. A lo largo de este trabajo, se insistirá en que el Museo Comunitario es el lugar para ver al otro y a la modernidad “desde arriba”, para ensayar una perspectiva particular de lo que, propiamente y desde la realidad concreta, se entiende por desarrollo. Si cabe caracterizar el grado de modernidad de una sociedad, éste puede definirse por la incorporación de tecnología y de valor intelectual agregado en la producción de mensajes, exacerbado por la oferta de la industria cultural y sus mass-media, que en la actualidad han redefinido la oposición tradicional entre cultura tradicional y cultura moderna, en donde los media hoy juegan el papel de vehículos de los significados de lo tradicional. La construcción de la visión de modernidad en los pueblos no es solamente relativa, sino que parte desde la cosmovisión ancestral de ellos y es en ese sentido un vínculo entre lo urbano y lo rural. Ahora, la tradición es el pensamiento moderno localizado.

“Cinco siglos después de iniciado el periodo moderno, su construcción se fundamenta en elementos que podríamos considerar como formas “premodernas” de pensamiento, en las cuales la concepción mítica juega un papel determinante” (Portal, 1997)

La relación que guarda el Estado nacional con el museo comunitario se encuentra ineluctablemente inscrito en los procesos de globalización, que están revolucionando las fronteras de las comunidades con el Estado; la globalización presiona hacia arriba y hacia abajo, creando nuevas presiones para la autonomía local, dice Giddens (Giddens, 2000). La globalización ha hecho a las naciones demasiado pequeñas para solucionar los grandes problemas y demasiado grande para arreglar los pequeños. A medida que disminuye el peso del antiguo Estado nación, los nacionalismos locales brotan como respuesta a las tendencias globalizadoras. El sentido de nacionalidad y globalidad tiene

un sentido múltiple porque es una comunidad imaginada y por la persistente heterogeneidad social que encierra.

El Museo Comunitario actúa como vínculo entre la globalidad avasalladora, el cúmulo de decisiones que se toman en otro sitio, en donde se imponen significados y sentidos a la existencia, en donde se invalidan y excluyen las iniciativas locales. Sin embargo, el Museo Comunitario no anula el cuerpo de conocimientos de su sociedad local ni lo desarticula, no es un módulo de la globalidad para la disolución cultural ni su desdibujamiento, sino al revés. Producto de la tendencia globalizadora, es una institución que se ha producido como parte de los mismos procesos de la vida social y ha sido objeto de confrontación y negociaciones entre los agentes sociales; el Museo Comunitario es una filtración de la globalidad en las comunidades que cuentan con vínculos de comunicación apropiados. En los tres casos de museos contemplados, la vinculación con programas culturales institucionales ha fungido como un elemento importante, pero la conexión de su flotante población migrante y la persistencia de los medios masivos electrónicos han jugado un papel fundamental. El Museo Comunitario está hoy conformando una "globalización" de la importancia de lo local, ante la crisis de valores y paradigmas que plantea la globalidad misma.

Cuando el patrimonio es subordinado a las necesidades globales de la sociedad, le llamamos paradigma participacionista. Implica la más amplia participación de la sociedad local en lo que se rescata y la forma de hacerlo. De acuerdo con Stefano Varese, el discurso del patrimonio indígena es un constructo del Estado, en tanto que por la vía del romanticismo se han atribuido ciertos rasgos a las identidades de los pueblos indios; el Estado define y taxonomiza lo que es culturalmente valioso para los pueblos indígenas y también establece para ellos políticas de rescate y conservación de su patrimonio. Por tanto, la participación popular y el involucramiento directo de los actores sociales y productores culturales, se han visto reducidos a un mero papel de consultores y proveedores. El Museo Comunitario termina con ese papel de las culturas subalternas, de sólo proveer y servir de consultor. El paradigma participacionista se afirma precisamente en ese vehículo del Museo, que para Varese es una práctica para la museificación del patrimonio indígena, en donde además hay una alienación de su ideología.

Otra forma de ver esto es lo que Giddens llama las "tradiciones inventadas": la idea de tradición hoy usada es un producto de los últimos doscientos años. De hecho, la tradición y la costumbre como lo sugieren Hobsbawn y Ranger no son genuinas, a causa de que son utilizadas para ejercer el poder, y no han existido desde tiempo inmemorial; esto es, que su pretendida continuidad con el pasado remoto es esencialmente falsa. Para Giddens, toda tradición es inventada por diversas razones por el poder para, en su beneficio, legitimar su dominio. No obstante, como propiedad de los grupos sociales y comunidades, la tradición se caracteriza por el ritual y su repetición, que los individuos siguen no como comportamientos sino como adhesiones a su colectividad identificada. La tradición define una verdad en cuanto a que permanece como un conjunto de acciones incuestionables. Luego, en la era de la Ilustración se trató de acabar con su autoridad, propósito que habría de quedar trunco ante su persistencia en Europa, debida sobre todo a que los cambios se enfocaron a las instituciones públicas. La tradición probaría su capacidad de sobrevivencia en la vida cotidiana, hasta donde llegaría finalmente la globalización acompañada por la densidad masiva de la posmodernidad, a causa de la transformación de las instituciones fundamentales de la sociedad. Pero la tradición vive, y goza de cabal salud, en especial al ser ritualizada en el espacio de los museos comunitarios, en donde vive un nuevo impulso regenerador al conectarse con la experiencia de la vida cotidiana. Como neoinstitución integrada a la tradición, es sustentable en la medida en que puede justificarse al relacionarse con otros usos o formas de hacer las cosas.

De esta forma, los niveles de modernidad en lo tradicional se distinguen ya no por el contenido, sino por el performance; el mensaje no los distingue, sino el envase tecnológico. Es la eficacia ritual la que puede preservarse a pesar de la desaparición de la historia, igual que las circunstancias y lugares a los que estuvo originalmente vinculado. La memoria emblemática es lo que resta de lo que el olvido representó como una vicisitud (Machuca, *ibid*). El rito y el mito quedan preservados en la memoria cultural del cuerpo, de donde las disposiciones y flexiones son irradiadas a las generaciones sucesivas, en donde sólo el elemento simbólico persiste como el ADN de la cultura, en algo semejante a lo que Laplantine definió como la representación de la estructura en la unidad. Digamos que puede haber objetos que sobreviven a la cultura en que fueron producidos o que lo intangible persiste pese a la desaparición de sus componentes físicos y las razones que le dieron sentido a una práctica cultural.

El mito es uno de esos dispositivos del hermetismo simbólico del cual se desprenden diversos significados, como una matriz que produce significados siempre en proceso de renovación. Es un código metahistórico y metacultural que guarda a la cultura misma, a manera de una cápsula en que queda guardada, lo que Bastide ha llamado la “economía simbólica de la cultura” que representa la memoria colectiva en mitos y en ritos.

En la tradición reinventada por el museo, hay una influencia del pasado sobre el presente y una repetición que tiene un papel decisivo. El presente es estructurado por el pasado a través de creencias (la historia, los mitos sobre los bienes) y sentimientos colectivos compartidos (la identidad, el sentido de pertenencia local). La globalización está menguando la capacidad de la tradición de influir sobre nuestras vidas, de tal manera que las instituciones emergentes de la base misma de la sociedad y que se encuentran enlazadas a los mensajes de la globalidad son el *axis mundi* del discurso de la identidad. La identidad personal es creada y recreada más activamente que antes, pero la colectiva está siendo reforzada con los mismos instrumentos de la globalidad. El Museo Comunitario es una paradójica respuesta a la globalización, pues nace de ésta y del fundamentalismo identitario, resultado a su vez de la tradición acorralada.

Este acorralamiento de la tradición proviene de una agudización de la globalización y una masificación planetaria, que han planteado una ampliación del concepto de patrimonio cultural referido a un segundo proceso de construcción del patrimonio, el *nosotros de los otros*. El momento desplaza a la ecuación patrimonio-identidad nacional por la de patrimonio-venta/consumo que es guiada por una lógica mercantil.

Partiendo de un argumento ya esgrimido en otra parte de este trabajo, propongo que la singularización de los objetos arqueológicos que devienen bienes inalienables en los museos comunitarios forma parte de los procesos de globalización que, en estas sociedades microlocales, adquieren carta de naturalización por la presencia de otros eslabones que hacen posible al Museo Comunitario y sus procesos de singularización de objetos. La singularización privada del objeto arqueológico tiene un carácter informal en el proceso de apropiación del Museo Comunitario; como singularización privada en

este contexto, es la compulsión patrimonialista o coleccionismo cuyo anhelo de singularización es satisfecho individualmente mediante esta apropiación privada que está basada en la antigüedad del objeto y en los imaginarios que circulan en torno de él. Pero de la singularización privada a la colectiva aún mediará el paso del tiempo y los procesos que se desarrollan con el trabajo del cuasigrupo -el patronato- y sus redes sociales. La etapa de la singularización colectiva de los objetos del museo está marcada por el sello de la aprobación social conjunta y porque asume la responsabilidad del carácter sacro-cultural del objeto, el del discurso mítico del objeto que se encontraba gravitando en los imaginarios populares. Así, la esfera de intercambio del objeto arqueológico se ve cerrada ante la irrupción de la institución singularizadora, la singularización individual, pero no cancelada. Ahora su esfera de acción se verá acotada por la acción del Museo Comunitario y sus personeros. La disputa simbólica por el patrimonio se ofrece esta vez a los individuos en la forma de una disyuntiva: vender las piezas o integrarlas al acervo simbólico de la comunidad.

En breve, la categoría del objeto arqueológico se ve alterada con la modificación de su contexto; la singularización que se le ha impuesto al reclasificarlo obedece a la construcción de espacios simbólicos para su comprensión en la sociedad que, al ingresar elementos institucionales que le dan lugar, construye también objetos al igual que construye individuos. Y es justamente la presencia y acción de aquellas instituciones del Estado lo que incide -como parte de la realidad global circundante- en la apropiación del patrimonio cultural local, desde su etapa original como coleccionismo-singularización privada hasta su consolidación como Museo Comunitario. Referido a condiciones culturales de tipo ideal y reales, el conjunto de condiciones que ofrece una localidad se encuentra necesariamente referido a su región cultural, que la explica.

Un pasado que nos desestabiliza

Si la reciente valorización de la memoria es resultado de la tradición acorralada y la memoria amenazada, cabría preguntarse: ¿entonces el discurso salvacionista cultural del Museo Comunitario es reducto de un grupo fundamentalista? En el capítulo II, se abunda sobre las formas y el discurso de las asociaciones civiles que controlan a los

museos comunitarios en cada pueblo. Se pone el acento en algunos casos de subordinación del guión científico del museo al discurso científicista de las instituciones salvaguardacionistas, pero también se ha visto que ello responde a los intereses de poder local, lo cual significa que tal discurso subordinado es transitivo y no definitivo, se convierte en un medio y no en un fin en sí mismo, en estrategia. Guillermo Bonfil Batalla establece su propia postura:

“Las etnias indígenas colectiva e individualmente asumen la visión fragmentaria e idealista que el sector dominante de la sociedad nacional tiene de las culturas indígenas y la internalizan bloqueándose, de esta manera, la posibilidad de un uso crítico y creativo de la propia cultura como un recurso político. Esto es lo que se ha dado por llamar la ‘identidad étnica negada’ o, en el mejor de los casos, la clandestinización cultural, es decir un manejo discreto, poco aparente y endógeno de los valores culturales. El caso de las lenguas étnicas es el más ilustrativo al respecto y ha sido analizado abundantemente: la lengua étnica reducida al uso comunal y familiar, despreciada por la sociedad mayoritaria, pierde su capacidad creativa y crítica y es identificada por muchos miembros de la etnia como un obstáculo al propio progreso.” (Bonfil Batalla, citado por Varese, en: Cama V. y Witker, 1994)

A esta visión unilineal del pensamiento indígena, habría que agregar que lo que para esas “identidades étnicas negadas” era clandestino, devino orgullo cultural que no sólo no desapartó lo endógeno, sino que aún lo revive. La forma en que se asumía la visión fragmentaria e idealista del Estado hacia los grupos indígenas, no bloqueó sin embargo todas las posibilidades de desarrollo y uso crítico del concepto de patrimonio y de todas las formas de asumir el Yo étnico. Lo endógeno pues, sirvió para fortalecer la identidad indígena supuestamente soterrada, gracias a la llegada de todo el sistema de vehículos culturales de finales del siglo veinte, entre los que podemos contar al museo comunitario y el resto de sus instrumentos de apoyo: las políticas culturales, los medios masivos y la posesión de un acervo cultural.

El "control cultural" de las etnias sobre el conjunto de su acervo, se convirtió entonces en su capacidad de apropiación e inclusión en el proceso de reproducción cultural, puesto que el control sobre el museo y la generación de discursos históricos y de interpretación de las imágenes, constituyen actos de recreación cultural. En el museo comunitario se conjuntan las dos formas de control cultural sobre el patrimonio; la primera, la cultura autónoma, es "...la capacidad del grupo de ejercer decisiones autónomas sobre los propios recursos culturales...", en tanto que por medio de la cultura apropiada son capaces de tomar decisiones propias sobre recursos culturales ajenos

(Varese, *ibid*). En el museo comunitario se construye el proyecto hegemónico de las culturas indígenas, sustentado en el manejo de la cultura autónoma y la cultura apropiada, con apoyo de la más amplia participación comunitaria, si bien acotada por el grupo social que le da vida. La construcción de esta hegemonía pasa necesariamente por el enfrentamiento intracultural, de reflexión en el interior de la cultura propia y de trabajos de producción cultural como resultado de su reproducción, pero sin duda todo ello provocado por la confrontación -realizada por los mismos actores sociales- de los elementos culturales propios con los ajenos, cuyos productos son sugeridos a la mayoría, la que decide si los acepta o no.

El Museo Comunitario es entonces el instrumento de la hegemonía de un grupo social, como lo ve Gramsci, en tanto que es el que le otorga consenso y desde donde se pretende orientar a la sociedad local en su conjunto. En su concepto, aunque la sociedad civil tiene la hegemonía, el Estado es el que tiene la dominación, el control. Pero desde esta visión, el poder no es suficiente para conservar la unidad social, por lo que precisa del consenso que le otorga la dirección ideológica, y ésta se encuentra en el museo como institución de persuasión, desde donde se trasmite el consenso, que en el museo comunitario sirve para crear elementos cohesivos para preservar la identidad política y mítica de la comunidad, en donde además se retrata el origen de la sociedad civil. Converso en entidad autónoma, el museo comunitario como recinto de los mitos de origen es parte de una disputa entre la hegemonía cultural de la sociedad civil y la coerción de la dominación del Estado.

Sin el poder no existe patrimonio, dice Prats, y es claro que el repertorio patrimonial es activado desde la sociedad civil con el soporte del poder. Para éste, la eficacia simbólica de las piezas patrimoniales es el motivo de su importancia, por ello es que el museo en México fue el puntal del discurso nacional en el siglo XIX, en una época en que la debilidad Republicana debía ser superada, produciendo además una idea de nación sin diferencias étnicas, sociales o culturales.

Esta, que es una disputa por los símbolos y las narrativas étnicas y de cuya lucha caracterizaremos en el segundo capítulo, vendría a ser la última etapa en el dominio local de los símbolos totalizadores del grupo étnico. Florescano ha ilustrado de qué manera los lenguajes más difundidos en la época arcaica fueron los corporales, los

orales y los visuales, pero sin duda había un dominio popular de ellos; más tarde, entre los años 1000 y 100 a.C., aparecieron los registros en la escritura jeroglífica, lenguaje que se convirtió en la forma de expresión privilegiada de los reinos de la época clásica (250-900 d. C.) y por tanto un dominio exclusivo de las Metrópolis urbanas. En el segundo momento del dominio sobre la memoria de las etnias, la conquista destruye las instituciones que organizaban y difundían la memoria de los estados prehispánicos (códices, entre otras), dejando el paso franco a la emergencia de las técnicas orales y visuales en la memoria colectiva.

"Con el paso del tiempo, el grupo hace una selección de las experiencias que son vitales para su sobre vivencia y busca condensarlas en el mensaje más sencillo y fácil de transmitir." (Florescano, 1999)

En el Museo Comunitario, las colecciones y las disposiciones de sus lenguajes museográficos difunden la memoria indígena. De hecho, más adelante, en el capítulo IV, el examen de los guiones museológicos muestra que su función ha sido la de recoger y ordenar los conocimientos indispensables para asegurar la sobre vivencia del grupo. Es decir, se trata de memorias construidas para acumular la experiencia humana y transmitirla con precisión a las generaciones posteriores.

La conexión del símil entre esta historia antigua y museo comunitario, se establece en el sentido que los mitos cosmogónicos de esas culturas ofrecían como comunidades étnicas: un grupo humano con nombre y territorio propios, un mito de origen y memorias históricas que se refieren a un pasado común, una lengua y costumbres semejantes. El museo comunitario se convierte así en el escenario de primera mano para la proyección de la mirada sobre el otro cultural. Es la alianza de las ciencias sociales -la historia y la antropología- para generar discursos apologéticos que recuperan a las etnias y al pasado, legitimando una forma de mirar el pasado.

Sin menoscabo de la verdadera acción institucional del INAH y los movimientos cívico-políticos, la aparición de los museos comunitarios en diversas entidades del país bien podría resumirse como una expansión de la musealización, entendida como la acción de los sujetos de revalorar en tiempo y espacio objetos que, por virtud de este proceso en sí, adquieren el valor de inalienables. La musealización de los objetos inalienables por las poblaciones autovaloradas históricamente, ocurre cuando adquieren

conciencia del tiempo y su transcurso. Esos objetos inalienables son así transformados en testimonio del transcurso del tiempo humano y de los acontecimientos en que los objetos han intervenido. Cercano a esta idea, Martín-Barbero identifica en lo que él llama el “boom de la memoria” una crisis de la moderna experiencia del tiempo, traducida en un crecimiento y expansión de los museos; se trata de una “fiebre de memoria” que avanza a contracorriente de las diversas formas de amnesia producidas por el mercado y los medios. Esas “máquinas de producir presente” que son los medios, han prohiado objetos cada vez más efímeros en un presente delgado o comprimido en que se agolpan la cantidad y velocidad de los mensajes. Se trata de un debilitamiento del pasado y de la conciencia histórica, en que todo lo concerniente al pretérito constituye un mero slogan que no articula hechos de fondo con la realidad de la época y sin conexión con la realidad del presente.

Sometidas por la revolución informacional que disuelve las coordenadas espacio-territoriales de la vida cotidiana, también las comunidades sufren de “fiebre de la memoria” que expresa la necesidad de un anclaje temporal. Todo ello, a contrapeso de la temporalidad moderna en la que la dinámica y el peso de la historia se encuentran volcados hacia el futuro en detrimento del pasado. Hay una reconfiguración de las culturas tradicionales que responde a la evolución de los dispositivos de dominación y a la intensificación de su comunicación e interacción con las otras culturas del mundo. Desde dentro de las comunidades –dice Martín Barbero– esos procesos de comunicación se perciben como formas de amenaza a la supervivencia de su cultura, pero al mismo tiempo se ve en esa comunicación la posibilidad de romper la exclusión que, como experiencia de interacción, tanto contiene los riesgos que ello implica como abre nuevas figuras de futuro. Para él, existe en esas comunidades menos complacencia nostálgica con las tradiciones y una mayor conciencia de la reelaboración simbólica que exige la construcción del futuro (Martín Barbero, 2000), aunque no es tanto así, pues los museos comunitarios refrendan con las exposiciones y su discurso esa complacencia nostálgica por las tradiciones.

Las tradiciones pensadas así como una herencia aunque no acumulable ni patrimonial, aparecen como ambiguas en su valor y en permanente disputa por su apropiación, reinterpretadas y reinterpretables, sujetas al vaivén y a los conflictos de la época. Es la memoria como pasado desestabilizador y el museo como el sitio en donde

la criticada continuidad cultural que legitima el nacionalismo estatal se fabrica y exhibe. Para Martín-Barbero, esa continuidad de la cultura es sólo “voluntad de forma” que hace del pasado un presente artístico. Tal voluntad de forma tiene dos planos distintos en los que opera:

1. La Mimesis, como dispositivo en donde se establece la similitud entre rasgos y temas de las culturas antiguas con la cultura colonial y moderna (sacrificio-culpa, diosas telúricas-culto a las vírgenes). Es la sombra que el pensamiento occidental proyecta sobre los muros de los museos, a la manera del Mito de la Caverna, de Platón. Ese discurso dice que el vínculo entre pasado indígena y presente moderno se construye viendo como ruinas de lo antiguo la pérdida de identidad, la miseria y las migraciones, que realmente constituyen las ruinas de la modernidad.

2. La Catarsis, dispositivo de conversión de la cultura nacional en escenario del desahogo colectivo. Se trata de un simulacro que vincula la dimensión real al imaginario, que hace que el mexicano se encuentre a sí mismo en la articulación de la melancolía-fatalidad-inferioridad con la violencia-sentimentalismo-resentimiento-evasión. Este dispositivo puede adquirir forma por medio de una inversión, consistente en transmutar la miseria del indio en belleza muda, es decir, la “estética de la melancolía”. (Martín-Barbero, *ibid*)

Como es de ver, por lo que hace a este segundo plano, se trata de una peregrina y clásica visión ontologicista y prejuiciado del mexicano, visión que pertenece a la herencia de Samuel Ramos, Octavio Paz y José Vasconcelos y que prevalece como esa fuerte tentación sociológica para definir identidad.

Inflación de historia

La selección de objetos patrimoniales para unificar a una comunidad es una acción ante todo política. Emulando a los grandes museos nacionales de América Latina, los museos comunitarios pretenden unificar y homogeneizar la identidad. En el proceso de conformar un discurso del patrimonio cultural nacional, el Estado pretende también homogeneizar la diversidad de culturas, tratando de borrar las contradicciones internas,

que fueron construidas por actores culturales en distintas regiones y con experiencias diversas. El contrasentido del patrimonio cultural de la nación es esta ambivalencia de tener un valor unificador para el sector gobernante, pero ser al mismo tiempo diferenciador por parte de los grupos sociales que se lo apropian. Esto es así en razón de que, siendo a su vez producto de la apropiación por parte de un sector de la cultura, su interpretación, los conceptos y lo mismo que se apropia corresponde a ciertos objetos que no abarcan a todos los sectores, etnias, grupos y pobladores de la nación, ni recogen todas las expresiones culturales que producen esos grupos.

En lo que se ha llamado “expansión de la musealización” hay una “inflación de historia” local, cuyos elementos, si bien contradictorios, se van recomponiendo en mundos idealizados históricamente constituidos de lo local, que al tiempo están imaginando y practicando la vuelta a la comunidad, que intenta representar a la nación excluida por el discurso oficial de los museos nacionales: los indígenas, los negros, las mujeres, todo aquello que dificultaba y erosionaba la construcción de un sujeto nacional homogéneo. Es la lucha por el reconocimiento político de la pluralidad de las culturas alternas, que han reconocido como indispensable que sus identidades sean narradas para alcanzar este objetivo. La identidad debe ser contada para que se constituya como tal.

La experiencia de los museos comunitarios como experiencia social de apropiación conceptual del patrimonio local, obliga a pensar en una ampliación y redefinición de patrimonio cultural nacional. Aquellos objetos, sitios e inmuebles que antes eran concebidos como pertenecientes al discurso patrimonial del sector hegemónico, han ampliado su concepto para abarcar a los bienes patrimoniales de las localidades. Empero, este cambio conceptual no ha conllevado consigo un replanteamiento teórico o una reestructuración en las instituciones de cultura a quienes corresponde la custodia del patrimonio. En el capítulo II de este trabajo, se abunda sobre las formas que adoptaron las políticas culturales en la época de la entrada del neoliberalismo como política económica del Estado mexicano y vimos que, si bien en el discurso del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se contempla el impulso a las culturas populares y la promoción de las sociedades civiles que protejan el patrimonio, aún no se han creado instancias que canalicen adecuadamente a estas sociedades civiles que actúan por todo el territorio, en tanto que legislativamente se vacila entre la creación de un modelo jurídico que podría municipalizar o "ciudadanizar" el

patrimonio, o bien la readecuación de la vigente Ley del Patrimonio Cultural del INAH.

Pero en tanto que la nueva fragmentación del antiguo grupo gobernante en múltiples regiones de influencia política ha devenido diversas formas de concebir y usar el patrimonio, la tensión entre su federalización o municipalización representa no sólo el traslado de la disputa a la arena legislativa, sino la expresión de una práctica social en vías de institucionalización, puesto que de hecho las oficinas de cultura estatales luchan hoy por apropiarse del capital simbólico que representa el patrimonio cultural, en un afán de acrecentar su capital político.

La cuestión estriba en que, si el patrimonio nacional contiene un discurso que pretende unificar todo lo que es diverso en un país, es claro que selecciona de entre toda esa variedad de discursos históricos y objetos para construir un sistema ideológico del Estado. Esto implica que otros objetos y discursos culturales quedarán fuera de este sistema. Se trata de una unificación ideológica que no es correspondida por una fusión de culturas, pues siempre habrá algunos rasgos de las culturas locales que tendrán que ser marginadas. De ahí la importancia de que las instancias administradoras de la cultura oficial regulen y controlen a la sociedades civiles que se encargan de la custodia de los museos comunitarios, en donde se expresan sin duda diversos experimentos de cultura oral destinados a construir discursos de la historia local y perspectivas del patrimonio que muchas veces chocan con las de esas instancias oficiales.

Pero la cultura dominante también fue alguna vez subalterna, pues en su tiempo fue considerada ilegítima y no se integraba por esto a la cultura dominante, y no fue hasta después de la independencia que se transformó en el modelo de una cultura nacional única, no sin haberse fusionado, en la hermeneusis hegemónica, con los elementos de la antigua cultura dominante para dar lugar al discurso de la cultura nacional. La alienación de estos discursos y patrimonios culturales consiste en haber sido desvinculados de sus contextos y significados originales y reinterpretados a partir del sistema de valores y significados que subyace en el proyecto de cultura nacional, de raigambre occidental.

El problema para los objetos, símbolos y discursos culturales locales es que, de no ser por las minúsculas acciones de la sociedad civil, no cuentan con un programa

eficaz de promoción, internalización o difusión para la sociedad, ni con mucho, equivalentes a la intensa acción educativa y cívica que el Estado prodiga a los símbolos nacionales (la bandera y el Himno Nacional) o a las acciones culturales que no promueve directamente el gobierno, como el culto a la imagen de la Virgen de Guadalupe. En realidad, tal omisión es congruente con la negación de la heterogeneidad cultural como nación y con la afirmación de uniformidad cultural de la población.

Guillermo Bonfil Batalla asevera:

"Los objetos culturales seleccionados para integrar el patrimonio legítimo no tienen el mismo poder de identificación para los diversos pueblos y grupos sociales. La tenue identificación sólo permite un endeble compromiso para la defensa y conservación de un patrimonio cultural que para muchos se presenta distante, ajeno y hasta contrario a su propio interés colectivo, a su proyecto cultural propio, en tanto significa la negación de los objetos culturales que forman su propio patrimonio." (en: Cama V. y Witker, 1994)

De la cita anterior colige en seguida que, dado que cada pueblo y colectividad se identifica sólo con su patrimonio local inmediato, es difícil imaginar una movilización general en defensa del patrimonio cultural nacional; habría una contradicción entre la cultura nacional y las culturas particulares, lo cual llevaría al dilema de rescatar y enriquecer patrimonios divergentes. Sin embargo, ambos patrimonios sólo serían antagónicos si existiera entre las sociedades que los poseen una relación de dominio y conflicto. La primera cuestión consiste en saber en qué momento las culturas locales aceptan los discursos hegemónicos del patrimonio nacional y de qué manera se apropian de ellos.

Si resulta cierto que en el discurso hegemónico se quiere privilegiar a una sola cultura y obligar a las demás a renunciar a la propia, para adoptar la que se postula como nacional y única legítima, entonces el discurso del patrimonio nacional hegemónico sería un constructo surgido de la nada, un todo que ha partido desde cero.

Por el contrario, el patrimonio de las microculturas ha sido llevado de un lugar con poder condensado, hacia los centros de poder nacional, para que en sus museos se dicte la identidad y la historia homogéneamente. Lo que así parece un acto de enajenación patrimonial, con la emergencia de las conciencias patrimoniales, el museo comunitario coloca a las comunidades en capacidad de dialogar interculturalmente y a

nivel nacional. El riesgo consiste en que las políticas culturales del modelo neoliberal quieren convertirlo en un monólogo vertical, con la cooptación de museos comunitarios, soslayando la posibilidad de un diálogo entre iguales. Toda vez que los objetos y discursos culturales así extraídos de su contexto son incorporados al patrimonio nacional, en forma de amasijo heteróclito, Bonfil propone que la cultura nacional sea un marco institucional e ideológico que posibilite el desarrollo de las diversas culturas, "...con base en una identidad común fundada en el respeto a la diversidad." (Bonfil, *ibid*)

El nacionalismo engendra las naciones y no a la inversa. De aquí que las naciones como unidades míticas deriven en cristalización de nuevas entidades "...que se hacen posibles gracias a determinadas condiciones históricas, por más que utilicen como materia prima herencias culturales, históricas y de otro tipo provenientes de épocas anteriores." (Prats, 1997) Es pues en el contexto del romanticismo decimonónico que las piezas patrimoniales y los museos, como signos de identidad de la nación, conocieron un boom innegable que los marcaría en su derrotero, pese a sus marcas particulares; todos contribuirían en el fondo a celebrar a la nación, a deificarla y cosificarla en patrimonio. Así, los objetos patrimoniales son construcciones o proyecciones de una experiencia subjetiva, y ésta sufre alteraciones por los objetos que ha creado.

El problema se encuentra en la posesión legítima del patrimonio cultural. Sería necesario distinguir entonces dos niveles para abordar esta problemática: en el primero, la posesión legal del Estado sobre los bienes arqueológicos e históricos, está sancionada por las leyes que a su vez autorizan a grupos civiles para su custodia bajo estrictas condiciones y a la sombra de la tutela de las instituciones oficiales de cultura, dentro de cuyo derecho encontramos el que tiene el Estado de realizar una transacción simbólica con el visitante: a cambio de la riqueza espiritual que le ofrece, el individuo intensifica su adhesión a éste. De ahí su función hegemónica. Este primer nivel establece la relación entre el Estado y su patrimonio, con las comunidades a las que confía su custodia. Ello incluye la pretensión de que las piezas patrimoniales integren un discurso de consolidación de la cultura oficial, y por tanto continuaría la diferenciación y exclusión de quienes no frecuentan estos centros, como afirmaría Bourdieu en *The Love of the Art* (1991).

El segundo nivel se encuentra dentro del orden simbólico de la comunidad. Como se detalla en el segundo capítulo, quienes intervienen en el proceso de construcción y administración de un Museo Comunitario, concuerdan con su discurso global y definen significados para los bienes inalienables, frecuentemente acordes con el conocimiento científico; el choque ocurre al comparar su interpretación con la del llamado imaginario colectivo, es decir, las narrativas de libre expresión que ya existían en torno a la pieza. Más que choque, Renato Rosaldo llamaría a esto "cruce de fronteras", en donde las narrativas del propio museo son determinantes para establecer una empatía entre el discurso del museo y el "conocimiento subordinado" (Rosaldo, 1991).

En otro nivel, el Museo Comunitario funciona a la manera de un kaleidoscopio, en que los elementos componentes son reacomodados de acuerdo al movimiento que ejerce el sujeto que lo manipula. Así, la política cultural del Estado es reinterpretada para ofrecer un discurso más favorable a los intereses locales; las relaciones entre las clases y los grupos sociales son reordenados; más que preservar y promover bienes culturales nacionales, es un espacio para legitimar su discurso, oponerse a las diferencias sociales y a la dominación.

Es el Museo Comunitario, pues, una toma de posición para enfrentar en el campo de las políticas culturales en donde se lucha y se negocia entre los sectores sociales para que sus intereses y demandas sean comprendidas (Pérez-Ruiz, 1998).

El dilema de lo moderno-posmoderno en la pertinencia de un Museo Comunitario

La idea de progreso fue, en realidad, una propuesta del siglo XIX y emanado del ilustracionismo que veía en las representaciones del pasado formas de institucionalización de ese pasado. La idea de colocar los objetos en órdenes culturales artificiales y simulando una representación lineal del pasado, significó entonces un control sobre el pasado, no obstante que se trataba de obras de historiadores y museógrafos y cuya disposición escénica, apoyada con la parafernalia de mobiliario (capelos, bases, mamparas), gráficos y discurso (el guión con cedulario y su mensaje

específico), lo vuelven muchas veces convincente e indiscutible. Así, la objetivación del pasado con apoyo de la imagen y el objeto, son la forma de racionalización de las sociedades modernas.

En semejanza a las grandes urbes, en aquellas comunidades donde han aparecido museos comunitarios ocurren fenómenos paralelos de entrecruzamiento y resignificación de mensajes y tradiciones, aún cuando ello no ocurre, ni con mucho, con la misma densidad interactiva ni con la misma aceleración de intercambio de mensajes (v. García Canclini, 1990). La secularización de la sociedad antes premoderna, parece ocurrir ahora con su ingreso a la globalización por conducto de los vehículos de la modernidad y puede entrar en una nueva etapa de consolidación con la irrupción del Museo Comunitario en la dinámica social, puesto que es portador de una racionalidad científica que desacraliza el mundo natural y social.

Aparejado a la aparición de nuevas estructuras de significado en las comunidades, como el museo comunitario, ocurre un desmoronamiento de las unidades de significado de las cosmovisiones religioso-metafísicas; "En la liberación de modernas estructuras de conciencia, la Razón se escinde en una pluralidad de esferas de valor y destruye su propia universalidad." (Berriain, 1990). Así, el encuentro de lo tradicional y lo postradicional provocaría un descentramiento de cosmovisiones y generaría simultáneamente la autonomía de esferas culturales de valor autolegitimadas. "...que cristalizan en formaciones discursivas con sus propias estructuras de plausibilidad o pretensiones de validez." (Berriain, *ibid*). Al descentramiento del mundo corresponde un nuevo recentramiento de los sujetos, dirigido por la valoración de nuevos signos culturales (Fortuna, 1998).

En el dilema de lo moderno-posmoderno que haría pertinente al museo comunitario, Giddens sostiene que aún no hemos arribado a la Era posmoderna, sino que las características distintivas de las instituciones sociales revelan la emergencia de un periodo de "alta modernidad", en el que las tendencias anteriores, en vez de debilitarse se radicalizan y universalizan; habría una "institucionalización de la duda" como consecuencia de la ruptura con la tradición. (Giddens, 1993) Pero, más que una ruptura con la tradición, en las comunidades hay una recodificación de la tradición que se encuentra inmersa en un proceso de recodificación de la modernidad, cuyo proyecto

incluye una reafirmación localista.

En este sentido, Luis Gerardo Morales asegura que los museos nacionales resignifican la legitimidad de los abolengos ancestrales, ofreciendo el título de ciudadanía ilustrada a las nuevas identidades culturales. El desarrollo de la sociedad capitalista es proporcional a la de las técnicas museográficas, de donde el lenguaje resultante traduce las relaciones sociedad-naturaleza en función de objetos-signos, en que la historia y la etnología rompen su maridaje.

El mito de fundación de la primera muestra de arte prehispánico

Las exposiciones internacionales de arte prehispánico fueron, en su origen, la confirmación en Europa de muchos mitos patrimonialistas y del viejo imaginario occidental colonial. Así fue en la primera muestra de arte prehispánico de México, realizada en el "Egiptian Hall" de Picadilly, en Londres, el año de 1824. En buena parte, las relaciones geográficas que Humboldt había escrito para la comunidad científica llamarían poderosamente la atención sobre la exposición. Es la época del difusionismo, así que uno de sus principales atractivos consistía en comparar y relacionar las piezas mesoamericanas con las culturas de Egipto, la India y Babilonia. William Bullock, explorador inglés que estuvo en México durante los días más aciagos de la naciente República Mexicana, fue el responsable de este montaje y un libro previo que, juntos, despertarían el interés de las potencias; Bullock no sabía que se convertiría, además de en el primer museógrafo del arte y la cultura mexicanos, en un Demiurgo de la imagen de México en Europa. Los animales disecados que llevó, las plantas, frutas, flores, minerales, vestimentas, artesanías, una choza e inclusive un indígena para mostrarlo en la exposición, tenían el propósito explícito de resaltar los intercambios comerciales y políticos con el Imperio Británico.

Entre las 52 piezas arqueológicas que componían la muestra, se encontraban tres reproducciones de la Piedra del Sol (que por entonces llamaban "Reloj de Moctezuma"), la Piedra de Tizoc y la Coatlicue o Teoyaomiqui, amén de códices y otras esculturas. En su versión editada, Bullock narra cómo gracias al apoyo de Lucas Alamán obtuvo el permiso del clero para montar un andamio y tomar una impresión en yeso de la Piedra

del Sol que por entonces estaba adosada al muro poniente de la Catedral Metropolitana y luego para excavar en el propio atrio a fin de tomar otra a la Piedra de Tizoc. Al tiempo, Bullock aprovechó para hacer correr la especie de que pagaría bien por cualquier pieza original que la gente gustara de venderle, lo cual habría de rendirle buenos resultados. Otro tanto ocurrió con la monumental escultura lítica de la Coatlicue, enterrada en los patios de la Universidad y cuya exhumación para obtener un molde, habría de ser objeto de sentimientos encontrados entre el público curioso: por un lado, críticas viscerales de la sociedad mestiza y, por el otro, soterrados actos rituales con ofrendas nocturnas de furtivos indígenas. Concluido el molde, la pieza volvió a ser diligentemente enterrada y oculta así al vulgo. No está de más observar que, en tanto que en la ciudad de México se le enterraba de nuevo, su copia se exhibía en Picadilly Hall, en Londres.

El discurso de la exposición montada en Londres estaba basada en buena parte en las *Cartas de relación*, de Hernán Cortés y en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del castillo, cuyos relatos exaltan el esplendor de la civilización azteca. Tal guión habría de servir de guía a la exposición que, en un grabado de la época, aparece enmarcada por sendas columnas híbridas de arte clásico griego rematadas por capiteles que parecen emular a los numerales que aparecen en la Piedra del Sol, en tanto los fustes acanalados lucen en su parte superior rostros que parecen tomados más del templo de Juno que de los portaestandartes que adornaban el Templo Mayor. Un facsímil de la Tira de la Peregrinación adorna en derredor las alturas del salón, cuyos muros combinan serpientes onduladas que sujetan cuerdas. En un extremo, una reinterpretada y colosal serpiente emplumada luce dentro del hocico el rostro de un hombre.

En su conjunto, escenario y objetos eran una fiel representación más de un imaginario nacional que de una correcta interpretación del pasado prehispánico. Sobrepuesta, en disposición caprichosa pero discursiva de los objetos heredados, estaba la idea del “nosotros”, la historia nacional poseída si se quiere por el museógrafo en ciernes y el explorador europeo, un “lugar de la memoria” en donde por medio del ritual de la escenografía, la identidad y la historia eran apropiadas y constituidas gracias a la interacción entre lo individual y lo colectivo.

La sentencia de Graciela Schmilchuck muestra cómo los objetos son capaces de representar momentos y circunstancias de una sociedad:

“Los valores artísticos son valores sociales y relativos, puesto que no resultan sino de la manifestación de las ideas, de las aspiraciones, de las preferencias y de los odios de tal o cual clase... el arte no es más que la manifestación de una sociedad, el arte es siempre propaganda de todo un conjunto de ideas y de sentimientos, de todo un modo de ver y concebir el mundo.” (Schmilchuck, 1987)

En efecto, la exposición de arte prehispánico mexicano en el Picadilly Hall se daba en momentos del nacimiento republicano de una nación independiente que, ávida de un discurso global nacionalista, montaba un culto al pasado en un “no lugar”, espacio de la memoria para construir un argumento que justificara la necesidad de diferenciación y paradójicamente ser iguales al mismo tiempo. En un intento por ver la historia nacional de manera novedosa, se quería una singularidad entretejida con un universalismo: fortalecer lo particular a partir de la homogeneidad y la contemporaneidad, un reencauzamiento de la historia para reformular lo patrimonializable.

El génesis institucional de los museos comunitarios

Heredero de la tradición del discurso nacionalista, homogenizador y totalizador del Museo Nacional inaugurado en 1825 por Guadalupe Victoria en un momento clave de la historia de México, el museo mexicano paradigmático y coleccionista no nació en aquella fecha, sino poco antes, durante el siglo XVIII, en el seno de la Casa de Moneda de la ciudad de México, que había planeado un recinto para exhibición de su colección de medallas y bustos. El continuum que se impone al génesis del Museo Nacional de Antropología suele olvidar, por cierto, al Museo de la Real y Pontificia Universidad de México, bajo custodia de la orden de los dominicos y durante el virreinato del Conde de Revillagigedo. El museo de los regulares dominicos albergaba dos piezas importantes recién halladas entonces bajo las lozas de la Plaza Mayor de la ciudad de México: la piedra de Tizoc y la Coatlicue, esta última motivo de febriles y subversivas disertaciones por parte de Fray Servando Teresa de Mier, causa por la cual fue sepultada en los patios de la Universidad, hasta la llegada de Humboldt, quien pidió su exhumación para un somero análisis. Un tercer monumento lítico fue hallado entonces

en la Plaza Mayor, la Piedra del Sol, pero ésta fue adosada al muro poniente de Catedral, para solaz del público. Comenzaba la era de la filogenia en cuanto a repositorio de la identidad en los símbolos materiales. Pero es hasta 1831 que el general Anastasio Bustamante constituye formalmente el museo de Victoria.

A iniciativa de Maximiliano de Habsburgo se expide un decreto el 4 de diciembre de 1865, que ordena el establecimiento del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia en la antigua Casa de Moneda. Algunos códices recuperados desde 1746, la Piedra de Tizoc y la Coatlicue (descritos por Antonio de León y Gama en un estudio titulado *Las dos piedras*, momento que para algunos marca el inicio de la arqueología mexicana), piezas arqueológicas, libros que habían pertenecido a la Universidad y a las bibliotecas de los conventos derruidos por las Leyes de Reforma se concentraron en ese sitio, complementando con la colección del Museo Nacional inaugurado por el presidente Victoria. El museo de Maximiliano fue dividido en dos secciones: la de Historia Natural y la de Antigüedades; el 6 de julio de 1866 es inaugurado. En 1887 empiezan a efectuarse los primeros trabajos etnográficos en el museo y se establece la oficina que organizará la investigación etnográfica. “La indianidad, el México mestizo, campesino y su propia realidad, significaron para los científicos del museo de esa época sólo una mera abstracción.” (Lameiras, 1979: 116) Bien se ve que el mero coleccionismo imperaba sobre los museos, sin que ellos se convirtieran todavía en un centro para la investigación sistemática de sus objetos. Ante el rápido crecimiento del acervo en general, la sección de Historia Natural es trasladada al Pabellón del Chopo en 1909; el resto de la colección permanece en la Casa de Moneda, a partir de lo cual es llamado Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, reinaugurado por el gobierno de Porfirio Díaz el 28 de agosto de 1910. Es en este periodo, de acuerdo a Sierra Carrillo (1994: 30), que el museo se transforma en cuanto a su orientación hacia la investigación científica de su propio acervo, no obstante que la colección y los datos etnográficos se encontraban supeditados al material arqueológico. Al triunfo de la Revolución, cambia su nombre por el de Museo Nacional. En 1939, la colección del museo es desmembrada al trasladarse los objetos históricos de la época colonial a esa época, hacia el Castillo de Chapultepec, para crear el Museo Nacional de Historia. De esta forma, el Museo Nacional de Antropología define por fin su esfera de representatividad al delimitar su colección a lo arqueológico y lo etnográfico, concentrando el discurso de los orígenes patrios.

El Museo Nacional de Antropología marca con su arquitectura monumental y simbólica la línea a seguir en cuanto al discurso que unifica a la corriente nacionalista e indigenista, pero también coloca a México a la cabeza de la museografía en Latinoamérica. El MNA como paradigma es innegable, y por muchos años sus diseños fueron copiados. Creado con el fin de apoyar un proyecto de nación, el museo inaugurado el 17 de septiembre de 1964 se había convertido, según un documento del Departamento de Museos Comunitarios del INAH, en "...un servidor de los sectores privilegiados y restringidos de la población...", ente aislado que no cumplía una función de servicio cultural y educativo en la sociedad. A esa etapa museológica habrían de llamarla el "centralismo museológico".

En el parteaguas mundial de los sesenta, se planteaba la discusión museológica en torno a cuatro ejes fundamentales:

- 1) la proyección pedagógica del museo;
- 2) la vinculación del museo sobre su entorno socio-cultural;
- 3) los intentos de deslinde con el museo tradicional, y
- 4) la intensificación de las relaciones que deben existir entre el público y el museo.

Recogiendo estos puntos, luego de la novena conferencia del Comité Internacional de los Museos (ICOM) celebrada en Grenoble, Francia, en 1971, Henry Riviéré y Hugues de Varine Bohan elaboran una propuesta que llaman de ecomuseo, llevada a cabo en el poblado de Le Creusot, Francia, como museo del hombre y la industria, que mantuvo un estrecho contacto con los habitantes de esa región, y experimentada posteriormente en otros países europeos. A partir de la definición de ecomuseo se planteó la posibilidad de considerar no un edificio, sino una región, no una colección sino un patrimonio regional y no un público sino una comunidad regional participativa, esto es: "Territorio-Patrimonio-Comunidad".

Antes de la propuesta de Riviéré y de Varine, el público era concebido como un elemento pasivo, hecho para aceptar *sine qua non* el "magister dixit" de la era victoriana. No se planteaba el diálogo y, por lo mismo, tampoco la comunicación.

(Lacouture, Doc. in.,1995:2) La queja de Duncan Cameron, director del Museo de Brooklin, era que el museo había evolucionado al margen de las ciencias de la comunicación, comparando a la institución con la torre de Babel: el museógrafo presenta los objetos de determinada manera y el público interpreta a su modo.

A sólo un año de la conferencia realizada en Grenoble, a propuesta de la UNESCO y el ICOM se realizó una mesa redonda en Santiago de Chile, en donde se habló por primera vez de hacer una Nueva Museología. Entre quienes proponían eso se hallaba el museógrafo mexicano Mario Vázquez, quien planteaba un concepto de museo integral como una institución incorporada al desarrollo de la sociedad contemporánea para cumplir con las funciones de investigación, exhibición y difusión del patrimonio cultural. El objetivo de la Nueva Museología, decía, "...es terminar con todo modelo anticuado y decadente, es decir, con el anquilosamiento de modelos que han dado como resultado *museos muertos* (las cursivas son mías) e inactivos, pugnando también por dinamizarlos y que cumplan con ser recintos activos al servicio de la sociedad." (INAH, 1989: 8)

En su declaración de principios, la Nueva Museología declaraba que las nuevas perspectivas de la función del museo, en tanto institución con funciones sociales, ha abierto una situación de crisis "cuyo origen radica en los problemas que plantea la adaptación de una entidad de carácter tan tradicional a las necesidades de la evolución propia de las sociedades en movimiento" (De Varine B., 1979). En su visión, si la institución museo no se adapta a los sucesivos cambios de la sociedad, tenderá a desaparecer.

De aquí se propugnaba por un museo educativo con programas prácticos, constituyendo ello la aportación del siglo presente en la evolución de esta institución. Para Lacouture (op. cit., p. 3), esta es la diferencia básica entre el museo decimonónico, esencialmente acumulativo y pasivo, con el presente.

Otros países precursores de la Nueva Museología son Estados Unidos y Canadá. En Washington D.C., luego de los movimientos sociales de los sesenta, surgen los museos de vecindad que representaron una forma liberadora expresada en los museos. En Quebec, se ponen en práctica los lineamientos de los ecomuseos franceses, iniciando

en 1974 una comunicación informal entre museólogos franceses y canadienses. De 1979 a 1982 se trabaja para convertir a una región marginada, la Heaute-Beauce, en ecomuseo, con la consecuente apropiación del territorio, su interpretación, búsqueda de la memoria colectiva y apoyo a la creatividad popular.

La Nueva Museología se inserta en la política de museos del INAH para 1986, bajo la dirección general de Guillermo Bonfil Batalla, a quien podemos atribuir el Programa Nacional de Museos, en donde tácitamente se acepta que

"...el discurso histórico y antropológico que ha predominado en los museos de ese instituto, ha sido aquel que interpreta la historia nacional a través de un enfoque centralista que deforma u oculta la diversidad regional del país y que por tanto, propone a ciertas manifestaciones culturales como arquetipos de cultura nacional... la acción de su discurso ha sido contraria a una noción amplia de cultura e historia nacional, en tanto que ésta es producto de muchas convergencias y disidencias de distintas prácticas sociales que se expresan en la historia... los museos han difundido la idea errónea de que la historia es un conocimiento que se refiere sólo a eventos pretéritos, a hechos alejados de los hombres actuales. Los museos tradicionalmente han buscado mostrar el desarrollo histórico a través de colecciones de objetos que se consideran preciosos, y los cuales se presentan al público en una exposición evolucionista lineal... es necesario que los museos... fomenten la necesidad de vincular el pasado con el presente." (INAH, 1986:10,11)

Por aquélla época, reportaba el INAH, el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia y la Galería de Historia, todos en la capital del país, concentraban el 50 por ciento del total de visitantes a museos en toda la República Mexicana, manifestando con ello la necesidad de diversificar la infraestructura museística y descentralizar los servicios educativos en los museos. Al hacer un recuento de la vieja fórmula del Instituto para descentralizar estas ofertas culturales -museos nacionales, regionales, locales y de sitio-, señalaba sus principales deficiencias estructurales, para ofrecer la propuesta de los museos comunitarios como un proyecto con posibilidades de viabilidad, aunque reconoce sus límites de análisis debido a su entonces reciente creación. En seguida, ofrecía una revisión del fenómeno de creación aleatoria de museos ("reinas por un día", los llama la directora del Museo Nacional de Arte, Graciela Reyes Retana), sin un control ni justificación y como resultado de coyunturas políticas o necesidades inmediatas, ajenas a la prioridad de la vida cultural del país, atribuyendo ello a la ausencia de una política de museos que defina un plan general con objetivos, metas, acciones y responsabilidades comunes, ni cuando menos una reglamentación que especifique las funciones de cada tipo de museo, ni de las áreas que constituyen.

Asimismo, destacaba la carencia de los museos regionales y locales de un fondo de adquisiciones, así como de personal calificado para restauraciones, promoción, difusión y servicios educativos. "Los museos se encuentran en franca desventaja con respecto a los medios de comunicación masiva. No funcionan como centros culturales dedicados a satisfacer las demandas plurales de su entorno social, ni mantienen una relación sólida con su medio cultural" (INAH, op.cit.:16,17)

Deduciendo lo anterior, el Programa perseguía como uno de sus objetivos prioritarios el fomento y estímulo de la participación de la sociedad en la divulgación y conservación del patrimonio cultural y la formulación de mecanismos de evaluación de los museos como medios de comunicación social, que sirviera para medir el interés del usuario en ellos. Paralelamente, la experiencia del Museo Nacional de Culturas Populares, creado en..... por Guillermo Bonfil Batalla, refrendaría este compromiso de la Nueva Museología al hacer partícipe a la sociedad en la creación museográfica, práctica que habría de impactar de manera importante el quehacer de los museos en México e influiría en la creación de otros semejantes.

Para el año de 1996, la Nueva Museología ya ha encontrado eco sobre todo en Norteamérica, donde se fundaron ecomuseos que redefinieron el concepto de museo, aunque su discurso es más parecido al de los museos comunitarios en México. Verbi gracia, el Museo y Centro Cultural "A:shiwí Awan", propiedad de los indios del pueblo Zuni, Nuevo México, de 10,000 habitantes y cuya cultura y economía se basan en la agricultura y las artesanías. El Centro A:shiwí fue establecido en 1989, luego de veinticinco años de discusión y planteamiento; es administrado por un consejo de indígenas zuni, no es lucrativa y se mantiene independiente del gobierno de la tribu. Su misión reconocida es preservar la herencia y la cultura del pueblo zuni, proveer de recursos para conservar los bienes patrimoniales y promover la participación comunitaria en esta misión. Dato relevante, es que el Centro A:shiwí se propone resolver problemas específicos de la comunidad, sobre todo los relativos a la juventud. Su principal logro fue el que sustentó un proyecto para preservar la arquitectura zuni. Si bien la idea es nueva en la comunidad, decían en su reporte de 1996 al Minom los delegados del pueblo Zuni, a medida que los jóvenes se involucran, el museo formaría cada vez más parte de su futuro.

Pioneros de la “Museología Comunitaria” en México

“Lo primero no fue el verbo,
sino la comunidad”
Lammenais

La “Casa del Museo” fue el primer experimento que los pioneros de la Nueva Museología en México llevaron a cabo, luego de la Mesa Redonda de Santiago de Chile. En una investigación realizada entre los visitantes del Museo Nacional de Antropología, el equipo del museógrafo Mario Vázquez -quien había coordinado una de las mesas resolutivas en la reunión de Chile- descubrió que fundamentalmente asistían escolares, estudiantes, profesionistas y turistas, quedando los índices más bajos para obreros, empleados, amas de casa y... los empleados del museo. La pregunta que surgió entonces fue: ¿cuáles son los vínculos entre los museos y su comunidad? Mario Vázquez y sus colaboradores, desde una oficina del Museo, emprenden un sondeo por colonias populares de la ciudad de México en busca de condiciones para instalar ahí un local que permitiera la participación ciudadana en asuntos de creación y difusión de la cultura. El propósito era llevar a la práctica la concepción del museo integral y servir como un medio educativo para la sociedad; su objetivo, "integrar el museo a la vida cotidiana de la comunidad", detectar las causas que determinaban que la población mayoritaria no visitara el museo y el desarrollo de nuevas técnicas museológicas que rompieran con las estructuras rígidas del museo tradicional. Entre los años 1972-73 encuentran en la colonia Lomas de Santo Domingo, al poniente de la metrópoli, una organización vecinal incipiente que juzga susceptible para iniciar el proyecto. Para el efecto, comisiona al antropólogo Alfredo Urbina, trabajador del área de museografía, a realizar los contactos necesarios con el fin de involucrar, además, a las colonias América, El Capulín, Las Paralelas, Bellavista y Pino Suárez, de fuerte composición de clase media y baja.

Lo que entonces se llamó “Casa del Museo”, fue instalado en el solar de una tabiquera, atrás de la iglesia de San Felipe de Jesús, en la colonia Pino Suárez, en una estructura metálica prefabricada que semejaba la forma poligonal de las chozas africanas. En su origen funcionó más bien como casa de cultura en donde se instalaban algunas exposiciones temporales con reproducciones, con un kiosco afuera en donde las

tocadas de rock para “la banda”, canto nuevo, presentaciones teatrales, danza folklórica y lecturas de poemas se llevaban a cabo para solaz de quien gustara. Coordinados por Mario Vázquez, sus activistas operaban con la intención de promover la participación vecinal utilizando el poder de convocatoria de organizaciones vecinales y juveniles. El proyecto se desarrolló ahí durante siete años.

Por esa misma época, algunos museos escolares ven la luz en el estado de Chihuahua. En 1983, el INAH crea el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (Prodefem), con el objetivo de reunir las experiencias de los proyectos y programas educativos que había desarrollado la institución aisladamente, así como para crear museos en forma autogestiva como alternativa para la participación consciente y activa de la población en el rescate y la conservación del patrimonio cultural (INAH, 1989:5). El Prodefem reconoce a su metodología como un aporte del proyecto experimental de La Casa del Museo. Su propuesta es "Fomentar en amplios sectores de la población el conocimiento, rescate, conservación y enriquecimiento del patrimonio cultural de la nación; contribuir a la afirmación de los valores propios de nuestra identidad nacional, y transformar los museos en centros culturales dinámicos, que sin perder sus características propias, permitan la participación activa de sus usuarios." (INAH, 1989: 9)

Entre sus fundamentos se afirma que “El Museo Comunitario promueve un proceso de autogestión y de educación popular impulsando a la comunidad en su carácter de sujeto histórico para rescatar, preservar y difundir su patrimonio cultural. La comunidad, al ser partícipe de la formación del museo, crea nuevos valores y lazos de solidaridad colectiva, imprimiéndole a la exposición su creatividad y cosmovisión subalterna de su historia y cultura que le unifica como tal y le permite ejercitar una práctica comunitaria para decidir sobre su desarrollo futuro.” (INAH, 1989: 12) La definición que adopta el Prodefem de patrimonio cultural es “...el conjunto de bienes materiales, naturales y espirituales que posee una población o grupo social representados por sus lugares, edificios y objetos históricos, sus manifestaciones artísticas, festividades tradicionales, conocimientos y técnicas de saber popular, sus formas de organización social tradicional, su cultura oral, que comprende el idioma... modismos lingüísticos y su entorno ecológico.” (INAH, Op. Cit.: 13)

En 1990, de la experiencia del Prodefem, nace el Departamento de Museos Comunitarios en el seno de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, llamando a combatir las concepciones folkloricistas que pretenden el mero rescate de la cultura popular como expresiones turísticas o vestigios de un pasado agonizante. A cambio, se propone propiciar la participación de la sociedad civil "para que a través de ella se promueva una nueva educación no formal que propicie la autogestión social de las poblaciones para el rescate y preservación del patrimonio cultural." (INAH, 1990:3) La intención es revertir la concepción que ha existido de población o comunidad como sujeto pasivo y contemplativo a sujeto activo y participativo y rescatar para ellos su propia identidad. Habría en el ejercicio museográfico comunitario, para el DMC, una "apropiación subalterna de la historia", memoria colectiva expresada en el museo.

En sus principios más caros, se apostaba a una "construcción del sujeto educativo" en el museo comunitario, implicando una revaloración de la comunidad como sujeto histórico; en ello, el cambio de conducta se daría como resultado de un proceso colectivo de interacción en la construcción del conocimiento; el grupo aparecería así como fuente generadora de conocimiento y experiencias de aprendizaje. Resumiendo la experiencia de la Casa del Museo, los Museos Escolares y el Prodefem, el DMC veía al Museo Comunitario como exorcizador contra la penetración cultural o antídoto contra la pérdida de las costumbres. Se pregonaba una suerte de baño de pureza cultural al ingresar a estos museos, pues "El museo comunitario se coordina con otras instituciones educativas culturales de la comunidad para realizar campañas que abatan la influencia de ideologías ajenas a nuestra realidad social." (INAH, 1990:22) Una lectura apresurada de las sociedades en que se ubican los museos comunitarios, permite al DMC constatar que existen en ellas condiciones para su existencia: que sean carentes de servicios culturales, con posibilidad de contar con un local que albergue al museo y estar en condiciones de formar una colección del patrimonio cultural.

No obstante la aventura de la "Casa del Museo" y los "Museos Escolares", la Nueva Museología adquiere materialidad hasta 1980, con la aparición de algunos museos comunitarios y en 1984 con el Congreso en Oaxtepec de la Nueva Museología. Aquí se aspiraba al desarrollo de la conciencia patrimonial comunitaria, sugiriendo acciones tales como la formación de promotores seleccionados en el medio; creación de

estructuras asociativas en el medio; creación de una museografía popular; presencia y asistencia del Estado a través de sus instituciones en su misión de preservar la identidad nacional, y capacitación de personal proveniente de las propias comunidades (*Declaratoria de Oaxtepec, 1984*, en: Lacouture, 1997). Pero es desde 1983 que la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH coordina y opera el Programa de Museos Comunitarios, a través del Departamento de Museos Comunitarios, reconociéndose adictos a esa corriente (INAH, Programa de Museos Comunitarios, 1986).

El Congreso de la Nueva Museología en Oaxtepec también prefiguró dos tendencias que pronto se escindieron en dos formas antagónicas de trabajo, más por intereses políticos y rencillas personales que por estilos. La primera era heredera de aquella experiencia promovida por Mario Vázquez y que inició con la Casa del Museo y los Museos escolares, autoasumida como descendiente de la Nueva Museología de H. de Varine Bohan. En sus principios, el Programa de Museos Comunitarios, descendiente de esta tendencia, concebía al Museo Comunitario como resultado de la creatividad comunitaria, misma que "...se encarga de investigar, rescatar, preservar y difundir su patrimonio histórico y cultural." Entre sus objetivos establece "Contribuir a la afirmación de los valores culturales estructuradores (sic) de nuestra identidad en sus diversos niveles: nacional, regional, local y étnico.", y "Generar procesos alternativos de educación que persigan la apropiación colectiva del saber y la transformación de la comunidad."

La estructura institucional que operaba este programa se encontraba dividida en niveles de operación, a saber, la Coordinación de Museos del INAH que establecía los lineamientos de planeación y organización de la Dirección de Museología, de la cual dependía el Departamento de Museos Comunitarios; era éste el que planeaba, capacitaba, daba seguimiento y coordinaba a los equipos estatales de promoción de museos, integrados por la Coordinación estatal y por el equipo de promotores de museos comunitarios, comúnmente compuesto por profesores de primaria comisionados por la SEP. "El promotor de museos comunitarios es la figura central del equipo de promoción de museos. El es quien lleva a cabo el desarrollo del Programa en la comunidad, encargándose de sensibilizar a la población en torno a la importancia socio-cultural y educativa del museo; así como de la organización y planeación de las

actividades que conducen a su creación y a la realización y presentación de exposiciones permanentes y temporales." (INAH, Programa de Museos Comunitarios, 1991)

El promotor de museos comunitarios fue la "cabeza de playa" de esa tendencia, su política y punto divergente con la otra tendencia. Al parecer, la presencia de este promotor en las comunidades era para el Prodefem insustituible, y sin el cual el museo fenecería, como así ocurrió en muchos casos. El promotor realizaba un "Trabajo de Promoción social", que fructificaba en un grupo de trabajo comunitario, integrado por miembros de la comunidad. El propio Prodefem define a este grupo de trabajo como "...un conjunto de personas interesadas en colaborar con la formación del museo, desde sus distintos intereses en colaborar con la formación del museo, desde sus distintos intereses y posibilidades pero que aún no define las formas concretas de apoyar y qué puede y quiere aportar. Si bien le damos ese nombre no consideramos que sea un grupo, sino que solamente se ha iniciado en el proceso de constitución de los grupos de trabajo." (INAH, 1989) Aunque la política del Prodefem era la de insertar al Museo en las estructuras de poder local formal (grupos de ejidatarios, asociaciones vecinales, clubes juveniles, etc.), cada Comité de Museo Comunitario podía nacer de la espontaneidad de las redes sociales, sin un poder formal de por medio. La definición es ampliamente coincidente con la de un cuasigrupo, tal y como lo establece Ginsberg: son entidades sin una "...estructura reconocible, pero cuyos miembros tienen en común ciertos intereses o formas de comportamiento que podrían inducirles en cualquier momento a configurarse como grupos definidos".(Ginsberg, 1934, citado en Mayer, 1990, p. 108). Son, en efecto, embriones de grupo en evolución, prontos a constituirse en un grupo formal. Pero es Mayer quien remata con la definición más completa de lo que se prefigura en los "grupos de trabajo comunitario" de que habla el Prodefem, con su repetición en otras comunidades y posteriormente, y que en adelante llamaremos "cuasigrupos":

"...los cuasigrupos se distinguen básicamente del grupo y de la asociación. En primer lugar, se centran en torno a un ego en la medida en que su misma experiencia depende de una persona concreta como foco organizador central; en el grupo, en cambio, la organización puede ser difusa. Las interacciones de este tipo de cuasigrupo se dan en un conjunto de acción o, más bien, en una serie de conjuntos de acción." (Mayer, 1990:109)

Pero esos conjuntos de acción, dice Mayer, se hallan inmersos en las matrices de vínculos sociales contenidas en ámbitos sociales a las que también se ha llamado redes. El vínculo entre el cuasigrupo y las redes es el ego, quien articula todas las relaciones con la sociedad local, aunque no es el único de los miembros del cuasigrupo que cuenta con esas relaciones con la red, pues no es un jefe, pero sí quien tiene más vínculos. Este esquema caracteriza a los cuasigrupos de los museos comunitarios que existieron bajo la égida del Departamento de Museos Comunitarios, pero también pudieran caracterizar a aquellos asesorados por la otra tendencia, más bien caracterizados por su pertenencia al sistema de cargos indígena.

La otra tendencia tuvo su nacimiento en el seno del trabajo de investigación antropológica del Centro INAH-Oaxaca, desde donde se asesoraba y coordinaba el trabajo de museos comunitarios en los valles centrales de esa entidad, básicamente en comunidades zapotecas y mixtecas. El proyecto comenzó en 1985, con una petición de las autoridades de la comunidad de Santa Ana del Valle a las autoridades del INAH, para crear un museo donde conservar y difundir las piezas que hallaron en una tumba prehispánica, cuando realizaban obras de mejoramiento en la plaza principal. La diferencia de percepciones del trabajo en museos comunitarios no era sólo de origen, pues los diferentes ámbitos en que ambas tendencias trabajaron, determinaron sus posturas, pero no sus conceptos, como en seguida veremos.

Mientras el Programa de Museos Comunitarios de la Coordinación de Museos del INAH abarcó comunidades básicamente mestizas en el norte, centro y sur, con una metodología basada en convenios interinstitucionales y pactos con cuasigrupos de cada pueblo, la Asociación de Museos Comunitarios de Oaxaca, asesorada y guiada por los investigadores del INAH estatal, afianzaba su reducto a las comunidades indígenas de ese estado, con una política de asambleas generales y aprovechamiento de la estructura del sistema político tradicional indígena, en donde cada convocatoria del tequio obliga a la participación comunal en las tareas del museo. Su táctica consistente en "...involucrar a la mayoría en el proyecto, para no restringir la participación" (Bedolla, 1985), hacía la diferencia con la de aquella otra tendencia de la "museografía comunitaria", que se preocupaba más por la simple apropiación concreta del proyecto comunitario por unos cuantos individuos. Cuando la solicitud del Museo Comunitario de Santa Ana del Valle, los especialistas del Centro INAH-Oaxaca efectuaron una labor de consulta sobre los

temas que contendría el museo entre todos los sectores que componen Santa Ana. Así determinaron por consenso los temas que fueron más recurrentes en la auscultación. Para el acopio de la información que se traduciría finalmente en un guión museográfico, se realizó una campaña de rescate de historia oral, se tomaron fotos de las fotografías que se guardaban en baúles familiares y se hizo un trabajo documental en diversos archivos incluyendo al municipal. No fue tarea difícil la creación de un Comité del Museo dentro del tequio de Santa Ana del Valle; siete individuos electos en asamblea mediante el sistema de cargos se encargaban de recoger ideas entre la población para la realización de distintas actividades de rescate y promoción cultural, concretando exposiciones temporales y gestionando ante las autoridades estatales y federales lo necesario, además de otros trabajos cotidianos de limpieza y atención al público, como visitas guiadas, vigilancia, etcétera.

En 1993-1994, el grupo oaxaqueño publica su Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos con auspicios de la Dirección General de Culturas Populares, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ahí, se manifiestan por una construcción o reconocimiento de instancias de decisión propias de los pueblos involucrados en vez de la imposición de decisiones desde una instancia central, dictando así la línea a seguir en la política para museos comunitarios que ya se perfilaba.

En marzo de 1994, se lleva a cabo en Durango la Primera Reunión de Museos Comunitarios y Ecomuseos a nivel regional, auspiciado y organizado por profesores militantes del ex-maoísta Partido del Trabajo, con fuertes simpatías en el estado de Durango y adeptos a la fracción oaxaqueña; la reunión resulta trascendental, pues no sólo se reconocen las diferencias de conceptos sobre museo comunitario entre el norte y el sur y se deslindan las responsabilidades y roles entre los promotores culturales del museo comunitario y las autoridades federales de cultura, sino que también se plantea la necesidad de constituirse en una organización que conozca y apoye la instalación y superación de los museos comunitarios a nivel nacional. Como resultado de ello, ignorando al Departamento de Museos Comunitarios de la Coordinación de Museos del INAH (y arrebatándole museos comunitarios), en los últimos meses de 1994 el equipo de investigadores del INAH-Oaxaca que asesora a sus museos comunitarios, da un salto político y cualitativo al fundar en Oaxaca la Unión Nacional de Museos Comunitarios y

Ecomuseos, con delegados, entre otros, de los estados de Veracruz, Durango, Oaxaca, Yucatán, Tlaxcala, Puebla y Chihuahua, con el propósito de otorgar autonomía y capacidad de participar en las grandes decisiones a las comunidades que asesora. En sus estatutos define como su objeto social "...el desarrollo de un plan de trabajo para apoyar e impulsar a las comunidades representadas en ella para que sean los depositarios y custodios de su patrimonio histórico y cultural, a través de museos comunitarios creados, promovidos, dirigidos y conservados por ellas mismas..." rompiendo con el paternalismo de las instituciones de cultura, otorgando a las comunidades un papel importante en sus grandes decisiones. Por otra parte, promulga "...el intercambio entre todos los museos comunitarios y ecomuseos, creando así un lazo de fraternidad comunitaria." Lo relevante del documento era, en definitiva, la propuesta de participación democrática y horizontal de los miembros electos en cada comité de museo en asambleas generales, en donde podrían votar y ser miembros de órganos directivos y comisiones de trabajo, además de que señala las obligaciones de cubrir las cuotas decretadas por la Asamblea General, poniendo en claro su carácter independiente.

A principios de 1995, el grupo oaxaqueño arrebató definitivamente al Departamento de Museos Comunitarios la hegemonía, al cambiar las correlaciones de fuerza dentro del INAH, pues el grupo de los discípulos de Mario Vázquez había sido arrinconado a otras trincheras (las direcciones regionales en provincia y el Movimiento Internacional de la Nueva Museología, Minom), y en junio de ese mismo año firman ya de forma institucional y en coordinación con la Dirección de Culturas Populares las bases del Programa de Museos Comunitarios. En sus fundamentos pretenden un diálogo con los museos institucionales; se afirma que los museos comunitarios "...permiten una cohesión grande de la comunidad, fomentan la exploración de dimensiones tan diversas como el entorno natural y social, los monumentos históricos, la tradición oral, y distintos proyectos de desarrollo basados en un aprovechamiento adecuado del propio patrimonio. Y propician un terreno común en el que pueden encontrarse y apoyarse las comunidades que comparten intereses similares." ("Firman bases del Programa de Museos Comunitarios", en: *El Universal*, 19 de junio de 1995). El propósito del nuevo Programa de Museos Comunitarios es abarcar a los 47 museos abiertos en 17 entidades y retomar el trabajo de creación de 91 más en proceso, con un financiamiento de más de 900 mil pesos que aportó la DGCP. Su base social era, desde luego, la Unión Nacional

de Museos Comunitarios y Ecomuseos. Así, desde su constitución y gran parte de su vida primaria, la UNMCE funcionó gracias a los subsidios del Programa de Museos Comunitarios, ejecutado desde Oaxaca primero y luego desde el Museo de Culturas Populares.

La decimoctava conferencia general del ICOM, realizada a mediados de 1995, pone especial énfasis en el tema de la relación entre el museo y la comunidad, sobre todo en la función del museo en las sociedades que se desintegran.

En la segunda mitad de 1996 desaparece el Departamento de Museos Comunitarios de la Coordinación Nacional de Museos del INAH, cuando asciende como coordinador Miguel Angel Fernández, museógrafo con ideas neoliberales, pues propone el privilegio y la apertura de los grandes museos a la iniciativa privada, de acuerdo esto con la nueva política oficial de cultura.

Pero ¿existe una "museografía comunitaria" en el quehacer de los museos comunitarios? De acuerdo a la definición que aportaba el Prodefem, "...la museografía comunitaria es la expresión de la cultura popular que se realiza a través de la creatividad colectiva y que utiliza los recursos naturales de manera racional, con el objetivo de recuperar la memoria histórica y recrear la cultura propia. Esta constituye en última instancia el lenguaje propio de los museos, la cual se forma a partir de la evidencia histórica -testimonios del hombre- que van a representar una realidad histórico-social." (INAH, op. cit.) Según el discurso del Programa Nacional de Museos Comunitarios del CNCA, 1996, las comunidades habrían fundado un nuevo modelo de participación social en la creación de alternativas museográficas, tanto en el sólo hecho de involucrar a personajes anónimos de la sociedad civil en la creación de un museo (rompiendo con el estilo del museo tradicional, que es obra de museógrafos reconocidos), como en su discurso, que implica a un tiempo diseños originales de mobiliario y un mensaje para la microculturalidad patrimonial, es decir, una reinterpretación de los objetos inalienables y la historia local desde la perspectiva de la comunidad.

En mi opinión, la existencia de la museografía comunitaria no depende de los museógrafos, muchas veces asesores de los museos comunitarios, quienes sólo crean exposiciones conforme a técnicas y principios de diseño gráfico e industrial, asunto de

la museografía. A lo que refiere la CNME del INAH es a los métodos empleados por sus funcionarios y asesores para capacitar y organizar a los comités; al respecto, el grupo oaxaqueño publicó en 1994 un instructivo destinado a instruir a los comités sobre los mejores procedimientos organizacionales para la creación de museos comunitarios (*Pasos para crear un museo comunitario*, de Cuauhtemoc Camarena, Teresa Morales y Constantino Valeriano), algo que también podría ser confundido como "Museografía Comunitaria". En realidad, existe una confusión entre lo anterior, que ha sido peregrinamente mal llamada Museografía Comunitaria y los respectivos métodos de trabajo de ambas tendencias dentro del INAH. En todo caso, a esto podríamos llamarle "Museología Comunitaria", toda vez que contempla filosofías, perspectivas, métodos y objetivos, pero no es, en definitiva, una forma museográfica particular. Como ejemplo, el museo que se hicieron los pobladores de Soyatlán, en La Montaña, bajo formas libres de entender un museo, es una forma de hacer Museología Comunitaria. La museografía es una forma universal que responde a un largo desarrollo tecnológico e incluso artístico, ligado a la comunicación y a la razón estética.

Hay una idea que se antoja como una tentación utópica en la siguiente afirmación:

"El Museo Comunitario es el resultado de la creatividad comunitaria, ya que su creación y desarrollo están fundamentados en la participación activa de la comunidad, misma que se encarga de investigar, rescatar, preservar y difundir su patrimonio histórico y cultural, actividades que contribuyen a la reafirmación de la identidad cultural, revalorando los elementos que configuran su particular visión del mundo, coadyuvando así a la recuperación del pasado histórico que nos permita forjar un mejor y más claro presente. El Museo Comunitario se convierte en un organizador social y en un educador que busca que los grupos sociales generen procesos autogestivos encaminados a mejorar sus condiciones de vida, es decir, de conocer para transformar y de transformar para alcanzar un mejor bienestar social" (INAH, 1990:9)

Cuando se emplea el término "comunidad" para designar a los actores que intervienen en la creación y operación de los museos comunitarios, se alude a la más amplia y masiva participación de un pueblo. En parte, esta utopía se debe a la experiencia en los museos comunitarios de Oaxaca, de cuyo trabajo abreva el PNM; sujetos, como ya se ha dicho, a la estructura de poder del sistema político de cargos de los pueblos indígenas, los museos comunitarios en Oaxaca son parte del tequio y de la propiedad comunal. Ahí, el Museo Comunitario se ha agregado al terceto escuela-tierra-iglesia, en donde todos los hombres mayores de 16 años tienen la obligación de participar en obras

para su mantenimiento, reparación y custodia. Las autoridades municipales y tradicionales asumen la responsabilidad del cuidado del museo y su colección, como toda propiedad comunal, aún cuando no se encuentra exento de conflictos de poder. La participación de los individuos en estas comunidades está sujeta a la jerarquía civil-religiosa, enfocada a los aspectos políticos y ceremoniales de la vida comunitaria.

La comunalidad

Heterogéneas como son las estructuras políticas en México, la participación social en los museos comunitarios se ubica en contextos diversos, por sólo hablar del ámbito político. En algunos pueblos mestizos donde no existe sistema de cargos ni gobierno tradicional (aunque sí existen pueblos mestizos con sistemas de cargo), el poder sobre la posesión del Museo Comunitario se vuelve más susceptible de verse fragmentado, ante la ausencia de consensos sobre la propiedad legítima (en términos de poder) del patrimonio cultural.

Quienes encabezan los grupos de interés por la conservación del patrimonio cultural, por lo general se encuentran enlazados a una red más o menos amplia de relaciones sociopolíticas que comprende diversos sectores de su sociedad local, otorgando así a estas personas movilidad, información, capacidad de decisión y de actuación en diversas esferas. El poder con el que cuentan les es asignado por quienes le siguen en la empresa, constituyendo un cuasigrupo, apenas fermento organizativo guiado por ese líder ego; toda la red de relaciones e influencias con que cuenta es activada para echar a andar la maquinaria social de un Museo Comunitario, y es en este ámbito donde su poder ilocucionario tiene efecto (v. Austin, 1995). Como se habrá observado, de la actuación de un cuasigrupo como el aquí descrito, a la de la comunidad, hay un abismo.

Otro aspecto se refiere a la perspectiva oficial de concebir a los museos comunitarios y los fenómenos de apropiación cultural que ocurren en la irrupción de la colectividad en la práctica museográfica, de donde se han generado dos voces hermenéuticas:

“La creación del museo del pueblo es de tal envergadura que se presta a convocar a todos los sectores de la comunidad a participar en él.”(INAH, 1993)

Otro texto, escrito por un profesor ñahñú del valle del mezquital, reforzaba este criterio:

“El museo es un medio de expresión de la cultura del propio pueblo que lo realiza a través de la creatividad de un grupo, permitiéndole el uso de los recursos propios dentro de su entorno social y natural, que le va a permitir el reencuentro con la realidad; entendiéndolo también como un instrumento donde la propia comunidad va a reflejar al arte de representar y comunicar objetivamente un proceso histórico cultural, a través de los objetos, poniéndolos en contacto directo con la máxima expresión de su contenido y significado relacionándolo el presente con su pasado.” (Profr. Rodrigo González Hernández, Dcto. inédito, Ixmiquilpan, enero 1995)

Lo anterior es el apotegma que representa a esa concepción que alimenta en nuestros días el protagonismo de las masas anónimas, fáusticas, capaces de tomar el cielo por asalto y, en la paráfrasis a Hugues de Varine Bohan (utópico de la museografía y creador del proyecto comunitario), de rescatar la iniciativa cultural. Al esgrimirse el sujeto “La Comunidad” en su más pura expresión, de inmediato se remite a la más amplia, masiva y popular participación en la construcción del Museo Comunitario. Esa idea convive, interacciona y construye una relación específica con los grupos sociales que trabajan en los museos comunitarios.

Pero la idea de “comunidad” no ha sido necesariamente ligada con exclusividad a las comunidades indígenas de Mesoamérica. Para contrastar a las comunidades indígenas de jerarquía civil-religiosa, de las comunidades que son llamadas “ladinizadas”, Cámara (1952) distingue entre “tradicional, homogénea y bien integrada comunidad” para referirse a una comunidad indígena centrípeta y “cambiante, heterogénea y bien integrada”, para referirse a una mestiza centrífuga. La comunidad centrípeta es la más cerrada, según la visión de Cámara y Cancian; el rol de los cargos anuales es establecido por niveles de servicio, dejando los niveles más altos a quienes tienen derecho de autoridad por antigüedad. La participación en los cargos se da por presión social, sin distinción de la esfera civil y religiosa, aunque la principal distinción se refiere a diferencias en las tareas: lo civil se refiere al contacto con el mundo ladino externo (relacionado con las tareas en el museo comunitario) y a la administración de justicia entre la comunidad; lo religioso se refiere a los santos de la iglesia. Pero la integración de las dos esferas se da en los cargos más altos, y los bajos se especializan en una de las dos.

En opinión de Cancian, la jerarquía juega el papel de defensa de la comunidad, al estrechar sus lazos frente a la influencia ladina, aunque también esa jerarquía estratifica a la comunidad y hace pública y aceptable la diferenciación que existe en su interior; el conflicto radica en que cada posición le da más importancia a su enfoque frente al otro. Las sanciones son aplicadas frecuentemente por los cargos de mayor nivel, por el agente municipal de poder asignado por la asamblea comunal, sin intervención de las leyes constitucionales de la nación y también por las normas consabidas del pueblo. Mi abuelo, que nació a finales del siglo XIX en un pequeño pueblo tlaxcalteca de peones de hacienda y tlachiqueros, contaba que una mujer que soltó a sus borregos en las milpas y las huertas, fue obligada por decisión popular a pasearse con el rebaño por todo el pueblo, pidiendo disculpas de casa en casa, por los destrozos ocasionados por los animales. En otro caso atestiguado por quien esto escribe, durante una temporada de trabajo de campo en la Mazateca Baja, en una comunidad mazateca regida absolutamente por el sistema de cargos, un individuo fue literalmente condenado a muerte por el *consensus omnium*. El hombre había llevado una vida apartada de la comunidad al negarse a colaborar con el tequio y otros trabajos comunales, luego de su regreso de México, donde trabajó por más de diez años. En cambio, dilapidaba en alcohol la ayuda económica de sus familiares y denostaba a sus paisanos; su actitud antisocial lo lleva a retirarse a vivir, solitario, al margen del poblado y consume el *shit-hó*, el santo nanacatl, sin medida, llevando al extremo su locura; finalmente, cae en desgracia cuando contrae la disentería ante el abuso de los hongos alucinógenos. Ni siquiera sus familiares le ayudan en este trance, y en los momentos en que pedíamos ayuda a los hombres para llevarle a la clínica de la cabecera municipal, estos se negaban arguyendo que “él no agradecerá”. La única ayuda que fortuitamente se le otorga es la extremaunción. El infortunado simplemente es abandonado en el panteón, donde luego de larga agonía muere como un perro.

La comunidad centrífuga o mestiza, explica Cancian (1962), se encuentra ligada más a lo moderno que a lo antiguo. Se trata de una sociedad local más abierta que ha iniciado un rompimiento con la jerarquía civil religiosa, con un proceso de ladinización permanente, influido por la extensión de caminos y escuelas. En su opinión, el crecimiento demográfico y el desbalance reduce la posibilidad de participación comunal, abriendo el camino a la ruptura con la jerarquía. Pero la ausencia de

participación comunal no anula a la comunidad pues, como piensa Anderson (1981), una sociedad localizada, sea orientada a lo urbano o a lo rural, es una comunidad. Es él quien cita a René Koenig para procurar una definición más amplia de comunidad:

“Una comunidad es antes que nada una sociedad global de un tipo que tiene unidad local, con un número indefinido de instituciones, grupos sociales y otros fenómenos internos y, además, una gran variedad de formas de asociación que operan dentro de los mencionados agrupamientos y también los esenciales contactos organizadores del exterior (sociales, económicos, legales, administrativos, etc.)” (Koenig, 1956; citado en Anderson, op. cit., p. 45)

La comunidad es así definida en términos de las complejas relaciones dentro de una variedad de instituciones sociales, pero también puede aplicarse a la sociedad o a cualquier congregación autosuficiente de gente. Entonces la comunidad puede ser identificada con el lugar, localización en la que el individuo mantiene ciertas relaciones habituales libres.

Creo importante, de momento, poner en primer plano la concepción de comunidad que en la teoría sociológica se ha desarrollado históricamente. Ya se han visto los abrevaderos para ese concepto que constituyen los fundamentos del Programa Nacional de Museos Comunitarios, importados de los foros franceses y sus ideólogos, secundados por voluntades políticas en nuestro país. Ahora hay que mencionar su proceso de desarrollo conceptual, en donde la ciencia social forma parte como elemento cognoscitivo. Al final, se confirmará que esta tendencia de la Nueva Museología en México ha encontrado aquí un campo político fértil para el redescubrimiento de la comunidad, como dice Nisbet (1990); “La comunidad logra su realización por un sometimiento de la voluntad individual”, asevera. Es la idea de la buena sociedad lo que mueve a legitimar cualquier institución, pues su significado trasciende a la mera comunidad local al abarcar todas las relaciones que se caracterizan por un alto grado de intimidad personal. La comunidad agrega a todos los individuos al disolver el anonimato y el individualismo, en el sentido de colocarlos en una relación *vis a vis* y circunscritos dentro de una esfera de relaciones que los identifica entre sí y respecto de su exterior. La colaboración entre los hombres implica el riesgo de producir una homogeneización de las culturas en el horizonte de la identidad. (J. M. Benost, en: Lévi-Strauss, 1981)

La preocupación por definir claramente a la comunidad comenzó con un deslinde: el iluminismo francés pregonaba que la sociedad racional debía oponerse a la sociedad tradicional. Había que fundar al hombre nuevo ya no como miembro de una feligresía o gremio, sino como un hombre natural capaz de tejer su propia trama de relaciones específicas, deseadas, establecidas libre y racionalmente entre sí. Nada más alejado de la comunidad y el feudalismo, etapa histórica inmediata anterior al boom renacentista. Para los iluministas, el hombre era lo principal y sus relaciones ocupaban un lugar secundario; las instituciones por él generadas eran tan sólo proyecciones de sentimientos innatos, fijos y atomizados del hombre. La Ley Natural forjada en los siglos XVII y XVIII juzgó carentes de fundamento a los gremios, la corporación, el monasterio, la comuna, el parentesco y a la comunidad aldeana. Por ello era menester destruir a las instituciones del mal, engendradas por el medievo, sólo así se daría lugar al renacimiento que la sociedad reclamaba.

La preocupación iluminista sembraba, no obstante, una paradoja, pues el antiguo régimen se apoyaba sobre la comunidad tradicional, tal y como lo desenmascararían los pensadores del siglo XIX. Los fundamentos de la soberanía moderna, la ley prescriptiva y la ciudadanía no provenían de la voluntad individual y del consentimiento, pues ya eran consecuencia histórica de la disolución de la comunidad y la corporación del medioevo. Bonald se pronunciaba por el restablecimiento de las garantías que ofrecían instituciones de entonces como la iglesia, la familia y demás solidaridades comunales prerrevolucionarias. Habría un profundo contraste entre la seguridad patriarcal que estos organismos proporcionaban y la incertidumbre del nuevo orden. Disraeli expresaba como nadie esta ansiedad, aún cuando no sin infortunio: "...La comunidad de propósitos es lo que constituye la sociedad... sin ella los hombres pueden ser llevados a constituir una contigüidad, pero seguirán estando aislados en la práctica." El tropiezo viene cuando dice que esto se palpa más en las ciudades, en donde "...los hombres se agrupan por el deseo de lucro. No están en un estado de cooperación, sino de aislamiento..." Para él, la sociedad moderna era sinónimo de urbanidad y, por tanto, de neutralización del prójimo.

El sueño utópico cobra fuerza en la mentalidad decimonónica en la forma de una ética comunalista, que va del marxismo que se aparta de todo modelo basado en el localismo y la tradición, para reivindicar a la vasta asociación de naciones y al

proletariado internacional como redefinidores de la humanidad. El clero secular veía un cataclismo moral en el hombre una vez separado del carácter comunal y corporativo de la religión; “Lo primero no fue el verbo, sino la comunidad: la comunidad del hombre y dios, y de los hombres entre sí.” Para Hegel, el verdadero Estado es una *communitas communitatum* más que un agregado de individuos; como conservador, criticaba el individualismo de los derechos naturales, la soberanía directa e inmediata, rechazaba el igualitarismo de la Revolución francesa y atacaba al contrato como modelo de relación humana. Su concepto de sociedad se asemejaba al modelo concéntrico de la sociedad feudal: se compone de círculos de asociación entrelazados -familia, profesión, comunidad local, clase social, iglesia- cada uno de los cuales es autónomo dentro de los límites de su significación funcional, y cada cual debe ser la fuente necesaria y el respaldo de lo individual, y todos en conjunto constituyen el verdadero Estado.

En el relevo, Comte pugnaba por la restauración de la comunidad como una cuestión de urgencia moral, compartiendo la repugnancia de los conservadores por el Iluminismo y la Revolución: los derechos individuales, la libertad y la igualdad eran para él meros dogmas metafísicos, sin solidez suficientes para sostener un orden social genuino. Si el socialismo es para Marx capitalismo sin propiedad privada, dice Nisbet (op. cit.), la sociedad positivista de Comte no es más que medievalismo sin cristianismo. Para él, los principios, dogmas, rituales y formas positivistas pueden apoyarse en los modelos proporcionados por la Edad Media. “La sociedad es imposible de descomponer en sus individuos, tanto como es imposible descomponer una superficie geométrica en rectas, o una recta en puntos.” Así, la sociedad sería reductible sólo a elementos que compartan su esencia; es decir, a grupos y comunidades sociales.

En la segunda mitad de esa centuria, Le Play y Marx encabezan la discusión en torno a la comunidad. Mientras Le Play prefiere la sociedad rural porque ve en ella un abrigo protector que la vida urbana debe destruir, a Marx le interesa la comunidad de la solidaridad de la clase trabajadora internacional: “...esas comunidades aldeanas idílicas, aparentemente inofensivas, han sido el sólido fundamento del despotismo oriental, que aprisionaron a la mente humana... esclavizándola con normas tradicionales, despojándola de toda grandeza y de toda energía histórica...” Sin embargo, su discípulo y hermeneuta, Engels, preveía una revolución socialista que actuara basándose en la existencia de las instituciones comunales tradicionales, en particular sobre la propiedad

comunal rusa, dándole la posibilidad de evolucionar hacia una nueva forma capaz de subsistir. Se refiere a aquello que a la postre, ya en los años de la Unión Soviética, serían los *koljoses* (cooperativas de producción comunal autónomas) y los *sovjoses* (cooperativas controladas por el Estado socialista), ambas formas instrumentos de colectivización forzoza llevadas a cabo por el estalinismo. A Le Play lo secunda Proudhon, rival de Marx en la Primera Internacional, para quien la Europa anarquista debería fundarse en el localismo, donde la pequeña comunidad -rural e industrial- y el patriarcado sean los elementos esenciales.

Otto von Gierke (1868) contrasta entre estructura social medieval (basada sobre status adscriptos, pertenencia, unidad orgánica de todos los grupos comunales y corporativos ante la Ley, descentralización legal y la distinción básica entre el Estado y la sociedad) y la Nación.Estado moderna (que se apoya en la centralización del poder político y en el individuo, pulverizando todo lo que alguna vez existió entre ambos). Henry Maine define la tipología de la comunidad en términos de status versus contrato, referente a las leyes de las personas. Todas las sociedades tienden a transferir el acento del status al contrato, dice Maine.

Rayando el siglo XX, aparece *Gemeinschaft und Gesellschaft*, de Ferdinand Tönnies, en donde concibe a la sociedad comunal como “legítima”, compuesta de parentesco, clase, religión y localidad, y cimentada por la tradición. Aunque *Gemeinschaft* se puede traducir como comunidad, la traducción de *Gesellschaft* es sociedad, pero la comunidad es en sí misma una parte de la sociedad: para el caso, la *gesellschaft* adquiere importancia tipológica al considerarla un tipo especial de relación humana, caracterizada por un alto grado de individualismo, impersonalidad, contractualismo y procedente de la volición o del puro interés, hábitos y tradiciones subyacentes en la *Gemeinschaft*. Tönnies (1963) dice que la sociedad europea evolucionó desde las uniones de *gemeinschaft* a asociaciones de *gemeinschaft*, luego a asociaciones de *gesellschaft*, y finalmente a uniones de *gesellschaft*. Más tarde, Tönnies convierte esto en una tipología clasificatoria para el análisis de toda sociedad, pretérita o actual, europea o no. Según esto, las primeras tres fases del desarrollo reflejan una individualización creciente de las relaciones humanas, donde predominan cada vez más la impersonalidad, la competencia y el egoísmo. La cuarta fase representa los esfuerzos de la sociedad moderna por recuperar algunas de las seguridades comunales que ofrecía

la sociedad anterior.

El prototipo de todas las uniones de *gemeinschaft* es la familia, en donde el hombre participa en esas relaciones por su nacimiento. La *gemeinschaft* tiene tres pilares básicos: la sangre (el parentesco), el lugar (la vecindad) y la mentalidad (la amistad), comprendidos dentro de la familia, aunque el primero es su elemento constitutivo. Las asociaciones de *gemeinschaft* tienen una esencia espiritual, basadas sobre las creencias comunes. Sus manifestaciones son los gremios, las fraternidades de artes y oficios, las iglesias y las órdenes religiosas. “En todas ellas persiste la idea de la familia. El prototipo de la asociación en *gemeinschaft* sigue siendo la relación entre amo y sirviente, o entre maestro y discípulo...”, dice Tönnies (op. cit., p. 45).

Por su parte, la *gesellschaft*, en sus dos formas de asociación y unión, refleja a decir de Tönnies, la modernización de la sociedad europea, pues designa el proceso tanto como la sustancia. La *gesellschaft* pura simboliza la empresa económica moderna y la trama de relaciones legales y morales en que se desenvuelve; su dirección apunta hacia una asociación que ya no sigue el molde del parentesco ni de la amistad. “La diferencia reside en que, para ser válida, para satisfacer la voluntad de sus miembros, todas sus actividades deben restringirse a un fin definido y a medios definidos de alcanzarlo.” (Tönnies, op. cit., p. 192) La esencia de la *gesellschaft* es la racionalidad y el cálculo, la construcción artificial de un agregado de seres humanos que se parecen superficialmente a la *gemeinschaft*, en la medida en que las personas viven y habitan juntas y en paz. Empero, en la *gemeinschaft* permanecen esencialmente unidos, a pesar de todos los factores disociantes, en tanto que en la *gesellschaft* están esencialmente separados a pesar de todos los factores unificadores.

“En la *gesellschaft*, a diferencia de la *gemeinschaft*, no encontramos acciones derivables de una unidad necesaria y existente a priori, acciones que manifiesten, por ende, la voluntad y el espíritu de la unidad, aún cuando sean desempeñadas por el individuo; acciones que, en la medida en que son realizadas por el individuo, tienen como beneficiarios a los que están unidos a él. En la *gesellschaft* esas acciones no existen. Por el contrario, todos están aquí solos y aislados y en situación de tensión contra todos los demás.” (Tönnies, op. cit., p. 64)

Todos los estados de ánimo elementales de la sociedad que gozan de aprecio -el amor, la lealtad, el honor, la amistad, etc.- son emanaciones de *gemeinschaft*. La *gemeinschaft*

es el asiento de la moralidad, la sede de la virtud. Hay *gemeinschaft* cuando el trabajador se entrega sin reservas a su labor sin medir el tiempo ni la compensación.

La ciudad es la sede de la *gesellschaft*, pero con el avance de la *gesellschaft* y su brillo cultural, debe producirse la desintegración de la *gemeinschaft*, dice Tönnies. La ley general y natural es en su totalidad un orden característico de *gesellschaft*, manifiesto en su forma más pura en la ley comercial.

Los conceptos de *gemeinschaft* y *gesellschaft* abarcan y representan muchas cosas: aspectos legales, económicos, culturales e intelectuales; incluso la división entre los sexos; pero lo capital es la imagen de un tipo de relación social y de los elementos mentales afectivos y volitivos que cada uno de ellos lleva implícita. Nisbet es afecto a las comparaciones ilustrativas: lo que las formas de producción económica feudal y capitalista eran para Marx, son la *gemeinschaft* y la *gesellschaft* para Tönnies. Mientras Marx considera que la pérdida de la comunidad es consecuencia del capitalismo, Tönnies juzga que el capitalismo es consecuencia de la pérdida de comunidad: del pasaje de la *gemeinschaft* a la *gesellschaft*. Extrae a la comunidad del status de variable dependiente que tenía en las obras de los economistas e individualistas clásicos en general, y le da status independiente y aún causal. Ya se descubre la afinidad entre los tipos de solidaridad mecánica y orgánica de Durkheim y la tipología de Tönnies.

Pero en el padre de la sociología funcionalista francesa el concepto de comunidad ya no se refiere a la colectividad o a un tipo sustancial de relación humana, para transformarse en un instrumento de análisis de la conducta reflexiva del ser humano. Al igual que Lammenais, Durkheim piensa que la comunidad fue lo primero, y que de ella derivan los elementos esenciales de la razón. La comunidad y la tradición moral están fuera del individuo. “La sociedad no puede hacer sentir su influencia a menos que esté en acción, y no está en acción si los individuos que la componen no se asocian y actúan en común. Sólo mediante la acción común toma conciencia de sí misma y comprende cuál es su posición...” (Durkheim, 1995, p. 194) Para él, la conciencia colectiva se define en función de las “creencias y sentimientos comunes”. La sociedad es “comunidad” en su sentido más amplio; la división del trabajo en la sociedad moderna cumplía la función de integrar a los individuos, mediante su búsqueda de especializaciones complementarias y simbólicas, haciendo posible acabar

con los mecanismos tradicionales de coerción social. La función de la división del trabajo es social: la integración. (Durkheim, 1994)

Durkheim distingue dos tipos de solidaridad social: la *solidaridad mecánica*, que ha existido a lo largo de casi toda la historia de la sociedad humana y se encuentra basada sobre la homogeneidad moral y social y reforzada por la disciplina de la pequeña comunidad. En este ámbito domina la tradición, hay una completa ausencia de individualismo, y la justicia se presenta de manera arrolladora hacia la subordinación del individuo a la conciencia colectiva. La propiedad es comunal, la religión no se distingue del culto y el ritual, y todas las cuestiones relativas al pensamiento y conducta individuales son determinadas por la voluntad de la comunidad. La *solidaridad orgánica* se basa en la primacía de la división del trabajo. Con el advenimiento de la tecnología y la liberación general de la individualidad de las restricciones del pasado, fue posible que el orden social se apoyara no sobre la uniformidad mecánica ni la represión colectiva, sino sobre la articulación orgánica de individuos libres empeñados en funciones diferentes, pero unidos por sus roles complementarios. En este marco, el hombre puede estar desvinculado de las restricciones tradicionales del parentesco, la clase, el localismo y la conciencia social generalizada. La justicia será restitutiva, más que penal; la ley perderá su carácter represivo, y habrá cada vez menor necesidad de castigo. La heterogeneidad y el individualismo reemplazarán a la homogeneidad y el comunismo, respectivamente, y la división del trabajo brindará todo lo necesario para mantener la unidad y el orden. Aunque Durkheim no aislaba a la solidaridad orgánica, pues “La división del trabajo sólo puede tener lugar en el seno de una sociedad preexistente. Alrededor de toda la división del trabajo hay una vida social, pero presupuesta por aquella... hay sociedades cuya cohesión responde en esencia a una comunidad de creencias y sentimientos; de estas sociedades surgen aquellas cuya unidad es asegurada por la división del trabajo.” (Durkheim, op. cit., p. 1994) No sólo se funda la sociedad normal en rasgos tales como la conciencia colectiva, la autoridad moral, la comunidad y lo sacro, sino que la única respuesta apropiada a las condiciones modernas es el fortalecimiento de estos rasgos.

La concepción durkheimiana del individuo es radicalmente social: el hombre es incognoscible, excepto como manifestación de la comunidad. La personalidad normal es un reflejo de la integración normal de la comunidad; la personalidad anormal, un reflejo

del fracaso de esta integración al grupo.

La pasión por lo comunal no se agota en Durkheim. Es George Simmel quien prosigue la pauta: “En la Edad Media, la afiliación a un grupo absorbía la totalidad del hombre.” (Simmel, 1964) También llama “esquema concéntrico” al comportamiento de las comunidades medievales, consistente para él en un estadio sistemático y muchas veces también una etapa histórica, anterior a la situación en la cual los grupos a los que se afilian las personas se yuxtaponen e intersectan en una y la misma persona. La sociedad moderna se diferencia del esquema concéntrico medieval de afiliaciones de grupo, y en esta diferencia de organización reside, para el fundador de la teoría de las formas sociales, la peculiaridad del individuo moderno. En la sociedad moderna, a diferencia de la medieval, el individuo puede acumular afiliaciones de grupo casi sin límite. El debilitamiento de la comunidad medieval y el avance de los individuos no podía producirse hasta existir medios impersonales de evaluación, que permitieran a los individuos relacionarse entre sí de manera directa.

La ola de la ética comunal fue entonces reforzada por Weber quien, al igual que Tönnies, consideraba a la historia europea como una declinación gradual del patriarcado y la hermandad que habían caracterizado a la sociedad medieval. Mientras que para Tönnies tal declinación se expresa por la *gesellschaft* tomada como proceso, para Weber es la consecuencia del proceso de racionalización. Weber distingue entre lo “comunal” y lo “asociativo”, tipologías homólogas de la *gemeinschaft* y la *gesellschaft* de Tönnies. Así, una relación es comunal cuando está basada en el sentimiento subjetivo de pertenencia mutua de las partes; de que cada una de ellas está implicada en la existencia total de cada una de las otras. Verbi gratia, el sindicato, la cofradía religiosa o los lazos que vinculan a los amantes. La relación asociativa se apoya sobre un ajuste de intereses motivado racionalmente, u otro acuerdo que responda a motivos similares. Poco importa que esté guiada por la utilidad práctica o por un valor moral; será asociativa si responde a un cálculo racional del interés o la voluntad, antes que a una identificación emocional. Tal es el caso del mercado libre, o sociedad abierta.

Una relación social, tenga carácter comunal o asociativo, es “abierta” a los extraños si no se niega participación en la acción social mutuamente orientada, relevante respecto a su significado subjetivo, a quienes deseen participar y puedan

hacerlo, de acuerdo con su sistema de orden. En cambio, se llama “cerrada” a los extraños, a la relación que, de acuerdo a su significado subjetivo y las leyes coercitivas de su orden, excluye, limita o sujeta a condiciones la participación de ciertas personas. *La relación de tipo comunal es la que tiende a manifestar con más frecuencia los atributos sociales y morales del orden cerrado*; pues cuando una relación se vuelve asociativa -es decir, fruto del interés o la volición, más que de la tradición o el parentesco- resulta difícil imponer los criterios de hermetismo. ¿Es, entonces, la rigidez del sistema de cargos indígena el secreto del éxito y buen funcionamiento de un Museo Comunitario, puesto que ello obliga a la participación general en las tareas de su sostenimiento? La respuesta es mucho más compleja, pues de ser así, caemos en el maniqueísmo de afirmar que estos son más eficaces que los que existen en comunidades mestizas. En otro apartado se ilustran las vicisitudes que enfrentan los grupos sociales-o cuasigrupos- para construir socialmente un museo, tanto en el ámbito de la estructura política indígena, como en las localidades dependientes del poder municipal mestizo. Cerrando el paréntesis, me gustaría continuar la revista a Weber.

Weber dice que la mayor diferencia entre las ciudades del mundo antiguo y las de la Edad Media europea reside en que aquéllas eran sociaciones de “comunidades”, en tanto que las ciudades medievales fueron desde el comienzo asociaciones de individuos, y estos individuos juraban lealtad a la ciudad como tales, no como miembros de castas u otros grupos. Todas las ciudades medievales fueron en su origen “asociaciones confesionales de creyentes individuales, no asociaciones rituales de grupos de parentesco”.

Había que ir hasta la trascendencia de los límites locales de la comunidad, pues ella no se agota en sí misma. La cuestión de las nacionalidades como consecuencia del desarrollo del “carácter nacional”, fue la preocupación de Otto Bauer (1979) por llegar al núcleo de los movimientos nacionales. El carácter nacional lo define como el complejo de connotaciones físicas y espirituales que distinguen a una nación de otra. El carácter nacional es modificable. En su afán por desmenuzar a la nación en sus partes simples, llega hasta la definición de una unidad a la que llama la “comunidad de carácter”, que vincula a los miembros de la nación durante determinada época, pero de ningún modo a la nación de nuestro tiempo con sus antepasados de hace dos o tres siglos. “La nación, dice Bauer, es una comunidad de carácter relativa; es una comunidad

de carácter, puesto que en la gran masa de connacionales de determinada época puede observarse una serie de connotaciones concordantes...” (Bauer, op. cit., p. 12) La comunidad de carácter descansa en la transmisión hereditaria de las mismas cualidades de antepasados comunes, adquiriendo así la nación un sustrato material: el plasma germinal se convierte en su portador.

Para Bauer, el hecho del carácter nacional, de la posesión común del carácter de miembro de una nación, se da a través de la experiencia. A lo que él llama el “espiritualismo nacional”, convierte a la nación en la corporización de un “espíritu del pueblo”; en cambio, el “materialismo nacional” ve el sustrato de la nación en una misma materia determinadamente organizada, en el plasma germinal que pasa de generación en generación. Más adelante, Bauer anula al espiritualismo nacional cuando afirma que éste no es una explicación de la comunidad de carácter nacional, sino una reinterpretación metafísica de la misma, que tiene como fundamento la sustitución de una relación causal por una tautología. En cambio, se inclina por el materialismo nacional, que se remite a un hecho empírico: al hecho de la transmisión hereditaria, físicamente condicionada, de las cualidades de los padres a los hijos. En su peculiar visión, llega a afirmar que la aptitud heredada por un pueblo es el precipitado de su historia en siglos pasados, el resultado de las condiciones en que buscó su sustento vital. Su darwinismo a ultranza también lo lleva a afirmar que “En las connotaciones caracterológicas que heredan las generaciones posteriores se reflejan las condiciones de producción de las generaciones anteriores. La transmisión hereditaria natural sólo es un medio, por el cual los sinos cambiantes de los antepasados determinan el carácter de todos sus descendientes, coaligando de este modo a esos descendientes en una comunidad de carácter, en una nación.” (Bauer, op. cit., p. 48) Pero la nación nunca es sólo comunidad natural, dice Bauer, sino siempre y también comunidad cultural.

Abunda entonces en el ejemplo de la formación de la nación germana, sustentada sobre la descendencia común en la época del imperio romano. Las comunidades clánicas eran la base de cada asociación social; una serie de comunidades clánicas emparentadas constituía la población y todas las poblaciones constituían la nación. Pero ¿en realidad esa confederación de clanes y poblaciones daban cuerpo a una nación autoconsciente? En el clásico de Evans Pritchard, *Los nuer*, los antropólogos cuando menos conocen bien que tal división clánica y los múltiples segmentos grupales

que, en ocasiones, entran en alianza o en disputa, no llevan necesariamente a la autodefinición como nación en grupos de jefaturas y dedicadas al pastoreo, aún cuando reconocen antepasados comunes. Sin menoscabo, Bauer cree que la conciencia nacional sigue descansando en la comunidad de carácter, y ésta a su vez en la ascendencia común, que actúa sobre cada uno de los individuos, engendrando en ellos una disposición natural homogénea. Pero advierte entonces contra la diferenciación proveniente del extranjero, que fragmenta la experiencia de los connacionales y, con ella, su lengua.

Luego establece, sin saberlo, una liga con Bourdieu: la cultura nacional germana era sólo la cultura de una clase dominante, la cultura de la caballería, forjada durante la Edad Media. Así, dice, los campesinos alemanes, con sus dialectos diferenciales y su derecho consuetudinario, no forman en absoluto la nación, sino que sólo son los tributarios de la misma, todo frente a la lengua cortesana de los señores feudales, que los unificaba y sus costumbres caballerescas que los cohesionaba. Pero la visión global de Bauer de la evolución de la nación es más interesante, constituyendo incluso una recapitulación. Asevera que

“...los germanos de la época del César eran una comunidad cultural, pero ésta antigua comunidad cultural se disgregó con la sedentarización de la nación en su transición a la labranza. Las comunidades nacionales fueron reemplazadas por comunidades localmente fijadas, separadas tajantemente unas de otras, de lugar en lugar, de valle en valle. La cultura superior unió en la nación solamente a las clases dominantes y poseedoras. Sólo el capitalismo moderno volvió a generar una cultura verdaderamente nacional del pueblo entero, que saltó por sobre los estrechos límites de la demarcación aldeana.” (Bauer, op. cit., p. 79)

Sin desviar la atención hacia la cuestión de lo nacional, de lo cual nos ocuparemos en las conclusiones en el rubro de la globalidad, conviene proseguir el recuento de definiciones de comunidad. Para Parsons es la base de operaciones de un grupo. Afirma que “...una comunidad es la colectividad cuyos miembros participan de una región territorial común como base de operaciones de sus actividades diarias”. (Parsons, 1951, p. 91) Anderson (1981) arguye que es importante pensar en la comunidad como un lugar en el que la colectividad participa de una experiencia común, en el que los intereses de la gente están localizados. Suranyi-Unger (1948, p. 18, citado en: Anderson, op. cit.) opina que la comunidad es una creación económica. Al frente puede estar una comunidad cuya gente tenga alguna razón económica para estar en ella o para

querer estar en ella. La gente tendrá necesidades comunes que se satisfacen al residir en ese lugar y todos los ligámenes y actividades comunales sólo se justifican si surgen y tan pronto como surgen de las correspondientes necesidades comunes. Las comunidades crecen con el crecimiento de las necesidades comunes básicas, y decaen con la decadencia de estas necesidades, que en realidad son la fuerza motora del desarrollo comunal. Anderson resume: la comunidad puede ser pensada como una unidad global en la que existen diversos tipos de organización social; también como una localización y, asimismo, *un lugar en el que la gente encuentra los medios para vivir* (las cursivas son mías). Es un lugar no sólo de actividad económica, y de asociación humana, prosigue Anderson, sino también un lugar en el que se centran los recuerdos, tanto individuales como de grupo. La comunidad tiene la cualidad de la duración, que representa una acumulación de experiencias de grupo que vienen del pasado y se extienden a través del tiempo, aunque los individuos que realicen la comunidad vayan y vengan siempre.

Anderson reconoce una ambigüedad en el término pues, además de ser dinámica y cambiante, y de tener distintos aspectos, como el término se aplica a diferentes tipos de agregados humanos, la comunidad puede tener distintos significados para gente diferente. Es decir, *la naturaleza y extensión de la comunidad propia es en gran parte asunto de definición individual* (las cursivas son mías). Ello da lugar a la consagración de Anderson al estudio de la comunidad urbana, de donde distingue otras tantas comunidades a las que se adhieren los individuos según los mundos en que se desenvuelven. Por eso busca una definición universal, con especial enfoque a lo urbano: una comunidad es una unidad localizada de sociedad. En algunos de sus usos, la comunidad hace referencia a una colectividad primaria cara-a-cara, y puede calificársela de vecindario. También es una colectividad secundaria formada por una mezcla de gente, una mezcla de actividades de trabajo y una mezcla de grupos formales e informales. En cuanto vecindario, la comunidad tiene como función proporcionar vecinos; los vecinos se conocen y tienen conciencia de su presencia entre sí, conduciéndose de acuerdo a ello. El vecindario es una zona primaria de control social que fija los estándares de conducta esperados y pone en acción presiones contra los que se desvían de estas normas. El vecindario como sinónimo de comunidad puede ser rural o urbano, dice Anderson (op. cit., p. 51).

La esencia de la unidad de la comunidad aún preocupa a Anderson, pues para él la comunidad toma forma conforme la gente se “enraiza”. El sentido de la comunidad significa no sólo sentimiento individual de identificación, sino el sentimiento de ser respetado por los demás, el deseo de ajustar los propósitos personales a los propósitos deseables de grupo, la distribución y la toma de decisiones, la participación en los experimentos de grupo y la seguridad de trabajar para fines comunes. La “conciencia de comunidad” se refiere al sentimiento que tiene un individuo de pertenencia a determinado lugar, incluso temporalmente, al hacer su vida ahí y ganar cierto grado de posición. Pero quizá la definición que más se ajusta a los propósitos de este trabajo es la que proporciona finalmente el mismo Anderson: “La última comunidad es un arreglo de lugares y bienes cuyas localizaciones y utilidades se han incorporado a los hábitos de la vida comunal de la gente, como los parques se vuelven parques comunes y los monumentos objetos de orgullo común.” (Anderson, op. cit., p. 61). Tales son los elementos de la comunidad como fenómeno físico en relación a los cuales el conglomerado humano se integra en un tipo de unidad funcional.

Wolf (en Banton, 1990, p. 22) llama comunidad cerrada corporativa de campesinos a aquellas que existen en zonas donde el poder central no interviene en la administración directa, pero en las que se impone a la comunidad ciertas obligaciones colectivas en forma de impuestos y trabajos no remunerados, y en las que *esta comunidad crea o se reserva mecanismos para administrar sus propios recursos naturales o sociales* (las cursivas son mías). Wolf incursiona entonces en el cambio sociocultural, al revisar el caso de las comunidades mediterráneas: el cambio fundamental de las formas de organización, que convierte a las sociedades tradicionales en sociedades modernas, consiste en la creación de unidades corporativas no agrícolas que, aunque en su origen fueron organizaciones de parentesco de tipo comercial o artesanal, adquirieron más tarde la capacidad organizativa propia de las empresas comerciales. La organización corporativa de parentesco surge cuando los grupos en cuestión tienen un patrimonio que proteger y cuando la mejor forma de defender esos intereses es mantener ese tipo de coalición. Esos grupos restringen y reglamentan los lazos de afinidad para limitar el número de personas que pueden tener acceso al patrimonio a través de la herencia. Tanto la coalición de parentesco como la de la comunidad rural, se establecen para anular cualesquiera otra que los individuos deseen formar, oponiendo entre sí los vínculos consanguíneos y los de afinidad.

Frankenberg (en Banton, op. cit., p. 135) habla de la multiplicidad de relaciones imbricadas entre las comunidades rurales en la Gran Bretaña, como un rasgo característico de ellas, en donde ocurre en algunos de sus miembros un movimiento “espiralista” que les permite ascender progresivamente a través de las posiciones cada vez más altas en una o más estructuras jerárquicas. El proceso se modifica cuando la carrera ascendente concluye, y se convierten en espiralistas bloqueados. Estos conceptos pueden constituir un marco útil para el análisis de las relaciones entre los sistemas local y nacional.

Southall (citado en Frankenberg, en: Banton, op. cit., 1990), siguiendo a Durkheim, sugiere que por medio de la “densidad de urdimbre de los roles” una sociedad rural puede evolucionar hasta devenir una sociedad urbana. Es decir, a medida que aumenta la densidad poblacional, los roles dejan de desplegarse a través de las cinco principales categorías: la étnica y de parentesco, la económica, la política, la ritual-religiosa y la recreativa. Primero se produce una especialización de los roles en una u otra de esas esferas. Luego, a medida que los roles se hacen más restringidos en relación con determinados sectores de la vida social, se vuelven menos difusos y más específicos respecto de los comportamientos que les son propios: el padre/patrono/lider religioso/maestro se convierte en padre, patrono, sacerdote o maestro. En el medio rural, dice Southall, los roles se manifiestan en relaciones directas. En la ciudad, en cambio, los roles de los miembros de una asociación voluntaria quizá no lleguen a provocar una relación directa entre quienes los desempeñan.

También se distinguen las diferencias existentes entre la red compacta, tupida y cerrada de las comunidades rurales y la red dispersa, suelta y abierta que es propia de las sociedades no rurales. Después, Gluckman (citado en Banton, op. cit., p. 145, 1954, 1955) descubre que la vida en comunidades de pequeña escala está regida por vínculos personales que se entrecruzan y refuerzan entre sí. En una demoleadora crítica a Redfield por sus escritos sobre el continuum folk-urbano, Lewis (1951, p. 226) le reprocha limitarse a la sola definición de “sociedad ideal” y “simple, sin moneda, familiar y motivada por la subsistencia” cuando se refiere a las sociedades *gemeinschaft*, sin especificar el tipo de tecnología o economía. Además, Redfield asume una posición neoevolucionista al suponer una supervivencia folk-paleolítica en Tepoztlán. Lewis

establece su base sobre el supuesto de que la urbanización no es un proceso simple, unitario, universalmente similar, sino que asume diferentes formas y significados que dependen de las condiciones históricas, económicas, sociales y culturales prevalecientes. Asimismo, observa que la vecindad y la colonia urbanas en México tienden a pulverizar la ciudad en pequeñas comunidades, las cuales actúan como factores de personalización y cohesión. La vida en vecindad, *face to face*, por su orientación comunitaria, dice Lewis, se parece a la de la aldea. Por eso la vecindad opera como amortiguadora de choques para los migrantes rurales a la ciudad, debido a la similitud entre su cultura y la de las comunidades rurales. Cita a Wirth para dar un dato para él definitorio del continuum folk-urbano: el proceso de urbanización es esencialmente un proceso de desorganización.

En síntesis, la comunidad existe con la fusión de las conciencias y las actividades, y encuentra su unidad a través del consenso interno. Su base material se encuentra enraizada en la historia y la geografía. La comunidad es, pues, un ajuste de organizaciones que tienen propósitos y relaciones propios y funciones diversas. El *consensus omnium* de la comunidad se encuentra, más que en ninguna otra sociedad, en una conciencia individual interior de la sociedad, noción que parte de Mead (1988). Es en la *gemeinschaft* sobre todo donde el Yo y el Nosotros permanecen siempre en reciprocidad de perspectivas. Si Mead afirma que el individuo, como persona autoconsciente, sólo es posible sobre la base de su pertenencia a la sociedad, establece ahí un puente básico con Durkheim; entonces la cuestión que nos dejan es el análisis de los procesos por los cuales ocurre el cambio de lo *gemeinschaft* a lo *gesellschaft* y qué mecanismos son creados y que intervienen para ello. Nadie como Berger y Luckmann (1991) han descrito con tanto detalle y claridad estos procesos intersubjetivos; para fines útiles de este tema de la conciencia de vivir en comunidad, hay que rescatar el concepto que acuñaron acerca de las realidades que aparecen como zonas limitadas de significado, enclavadas dentro de lo que ellos llaman la suprema realidad, y en donde podríamos ubicar a todas aquellas experiencias, mitos, narrativas, conductas y hábitos que ayudan al individuo a comprender el sentido de vivir en un ámbito de comunidad o solidaridad mecánica, pero que también son causa y vehículos de transición hacia otros niveles de desarrollo social. Pienso que el Museo Comunitario forma parte de estos elementos en grado relevante, en tanto que sus mensajes novedosos y los significados que los mismos actores sociales le puedan imprimir en el ámbito de los intercambios

intersubjetivos, lleven a una perspectiva diferencial de lo que Dilthey llamó la *weltanschauung* (1990).

Enrique Florescano (1995) ilustra claramente la estructura de la unidad territorial sobre la que se asentó la organización social y política de los grupos étnicos mesoamericanos prehispánicos, para demostrar el continuum de la identidad indígena en tres siglos de dominio colonial. Esa unidad territorial o *altépetl* se distinguía por tres rasgos: un territorio propio; la cobertura de una o más etnias que compartían un pasado y tradiciones comunes, y un gobierno encabezado por un señor dinástico o *tlatoni*. En el centro del *altépetl* se levantaba un templo, que era a la vez la residencia del dios tutelar y el símbolo de la soberanía territorial del pueblo; junto al templo había una gran plaza que servía como centro ceremonial y mercado. En cada uno de los cuatro lados del *altépetl* se extendían los *calpollí* o barrios donde habitaba la población, orientados hacia los cuatro rumbos espaciales. En la tradición campesina mesoamericana, el lugar donde se producen los alimentos es el mismo donde se teje la vida colectiva y donde radica la autoridad política que dota de cohesión a la comunidad. Es el lugar más sagrado, dice Florescano. El polo articulador y símbolo de la identidad étnica era el *altépetl*, la montaña de agua, sobre la que posteriormente se edificó la vida institucional virreinal en cada pueblo indígena: primero la encomienda, luego el distrito parroquial y más tarde el cabildo español.

El rasgo más notable del discurso histórico de los pueblos de Mesoamérica, dice Florescano, era su vinculación con el *altépetl*, polo magnético que concentra la memoria indígena en sus versiones escritas, orales, visuales y rituales. El *altépetl* solía ser el territorio donde se establecía el grupo étnico, la residencia de los antepasados, las milpas y era el símbolo territorial del señorío. Además, era el sitio de identificación comunal, en donde se tejían las alianzas sociales y la capital del señorío en donde residían las autoridades administrativas, religiosas, militares y políticas, amén de concentrar los símbolos resumidos del cosmos. Así, el *altépetl* era el centro de la identidad territorial, étnica y política de la comunidad o expresión concentrada de la nación. (Florescano, 1999)

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la catástrofe demográfica indígena obliga a la administración colonial española a crear nuevas congregaciones de pueblos

indios, a quienes se obliga a abandonar los antiguos asentamientos y a refundar Repúblicas de Indios, con una nueva traza a la usanza española y con una figura jurídica reconocida por la Corona. En ellos se llevó a cabo un proyecto de hispanización de la vida individual, familiar y colectiva de los indígenas. A partir de entonces, sus vidas tomarían un nuevo rumbo que adoptaría las tradiciones españolas. La primera consecuencia de este desarraigo fue la separación de los indígenas del conjunto social primero por una barrera territorial, pues estos pueblos eran concebidos por las leyes como residencia exclusiva de los indios, con exclusión de blancos, negros y castas. La protección jurídica revestía otros sentidos paternalistas, como la existencia de tribunales especiales que protegían sus derechos, además de una barrera económica que subordinaba a estos pueblos a las necesidades de la economía de la Colonia. Debido a esta segregación, la población indígena no desarrolló una conciencia histórica integrada al resto de la sociedad y se alentó en cambio la formación de una identidad reducida al ámbito local. Una de las principales consecuencias de la política de congregación de pueblos, dice Florescano, fue la pérdida de la memoria étnica y el desarrollo de una nueva identidad que se basó esta vez en el pueblo o República de Indios. Zempoala y su colonia Zacuala fueron en sus orígenes coloniales Repúblicas de Indios; en el Lienzo de Zempoala se destaca al centro superior el símbolo del altépetl que es al tiempo la representación de la Sierra de los pitos, abajo la abandonada capilla del antiguo altépetl zempoalteca y luego la erigida iglesia de Todos Santos, en la por entonces recién constituida congregación.

Enrique Florescano se pregunta: ¿cómo es que el estado colonial antes y el gobierno nacional ahora no cambiaron las creencias de los indígenas? Para él, las estructuras internas sobre las que reposan estos pueblos dan la respuesta, pues las prácticas comunales agrícolas pesan más sobre la determinación de su identidad, su ideología y la repetición de ciertas prácticas sociales durante al menos 5,000 años. El cultivo del maíz sería el axis mundi de todo este sistema cultural. La misma fuerza centrípeta de las corrientes nacionalistas que rompieron durante el siglo XIX con el etnocentrismo cultural occidental entonces dominante -aquél que reconocía valor y prestigio a la tradición occidental y por ello subordinaba su estética y su ideología a ésta-, llevaron en la época del agotamiento de su expansión a su propia atomización.

El modelo de la congregación de Zempoala explica el punto de partida y el

momento actual de la reidentificación por medio del museo de algunas localidades. Si los rituales de danzas de moros y cristianos (una mezcla de elementos tomados de diferentes periodos históricos) -entre otros- suplieron a las antiguas formas y medios de contar la historia local, el Museo Comunitario se agregó como medio a esta empresa, pero por su proveniencia, por las posibilidades que ofrece y el momento en que fue agregado, ha reorientado sus mensajes a la totalización de la identidad étnica, a la ampliación del concepto pueblo que rebasa las fronteras del antiguo altépetl y se establece en un diálogo vis a vis con el Estado-nación.

Pese al establecimiento del gobierno colonial y a la pérdida del tlatoani, el altépetl conservó su estructura territorial y social. Pero desde el siglo XVII, observa Florescano, al crecer el número de pobladores, se observa un fenómeno de disgregación de los pueblos, pues los pueblos sujetos piden ser autónomos y luchan contra sus cabeceras para lograrlo. Se rompe la antigua unidad política del altépetl y en su lugar aparecen múltiples comunidades asentadas en tierras comunales. Al incorporarse en el altépetl las funciones políticas del cabildo español, la *República de indios* adquirió su propia personalidad política. Los pueblos eran gobernados por cabildos y había un número variable de alcaldes y regidores según los pobladores, los sujetos, las parcialidades o los grupos étnicos. En el siglo XVIII, en los pueblos indios era común que hubiera un grupo hereditario que acaparaba la riqueza, el prestigio y la educación y tenía en sus manos la mayoría de los cargos de la comunidad. “Los caciques formaban la élite que acaparaba el poder político, la estima social y los rendimientos económicos, y por esa razón los pueblos promovieron contra ellos pleitos interminables, que favorecieron la solidaridad comunitaria.” La siembra y la cosecha eran actos centrales de la vida agrícola, que se festejaban colectivamente y en los cuales participaba la comunidad entera. El mercado, componente del antiguo altépetl, reunía semanalmente a los miembros de las parcialidades vecinas y con los comerciantes del exterior. La mayor responsabilidad de los miembros del cabildo era la conservación de esas tradiciones comunitarias: mantener el esplendor de las fiestas del santo patrono y del templo, realizar periódicamente el tianguis y, sobre todo, defender las tierras comunales. Para Florescano, la identidad nacional tiene sus fundamentos en la ideología de estos pueblos indios, toda vez que los símbolos más representativos y el proyecto histórico independentista tienen un contenido profundamente indígena y popular. No se trató de un movimiento inspirado en el pensamiento ilustrado y moderno, sino una mezcla de

mitos ancestrales, pulsiones patrióticas tradicionales y símbolos religiosos de identidad, confundidos con el proyecto de crear una nación y un Estado modernos

El movimiento de los museos comunitarios en México, afiliados ideológicamente al movimiento de la Nueva Museología que de una manera u otra les daba justificada cobertura, no es descendiente directo del concepto en sociología de la comunidad, pero sí encuentra en ella sustento teórico como un movimiento de claras tendencias utópicas, que recoge las demandas de aquellas comunidades que desean apropiarse de su patrimonio cultural. Este movimiento sintetiza una aspiración de la izquierda mexicana, justo en el momento en que se pone fin a sus viejos paradigmas y constituye un renacimiento de la vieja causa en defensa de los pueblos. La oleada nacional de los museos comunitarios se da en un contexto en que los grupos indígenas reclaman autonomía y se da un replanteamiento de los principios constitucionales. De alguna manera, la demanda de los museos comunitarios forma parte de un movimiento político más amplio.

El Programa Nacional de Museos Comunitarios, heredero de la tradición francesa de la Nueva Museología, signaba al Museo Comunitario como

“...resultado de la creación comunitaria, ya que su creación y desarrollo están fundamentados en la participación activa de la comunidad, misma que se encarga de investigar, rescatar, preservar y difundir su patrimonio histórico y cultural...”

Entre sus objetivos se encuentran contribuir a la afirmación de los valores culturales estructuradores(sic) de nuestra identidad en sus diversos niveles: nacional, regional, local y étnico; crear museos dinámicos que, sin perder sus características básicas, propicien la participación activa de la comunidad, y generar procesos alternativos de educación que persigan la apropiación colectiva del saber y la transformación social de la comunidad.

Además, se proponía acabar con la visión etnocentrista que ha permeado durante muchos años la práctica y función de los museos. En su crítica fundamental al museo tradicional, aseguraba que éste no ha trascendido a su público cautivo (escolares y turistas), reduciendo su potencialidad educativa y cultural y convirtiendo a la población escolar en el principal beneficiario, pues “...el eje conductor de la educación se ha

limitado a reforzar los contenidos de la educación formal.” En este sentido, el Programa derivado de la experiencia de la escuela de Mario Vázquez apostaba a una educación museística que acercara a la comunidad al discurso museográfico de manera crítica y reflexiva en donde no sólo “vea”, sino mire críticamente, cuestione, reflexione e invente en su futuro. La causa del Museo Comunitario pretendía ir más allá, según las orientaciones que los grupos sociales les dieran y el contexto; el discurso del museo y sus actividades podían despertar inquietud para buscar soluciones y promover la organización para la planeación y transformación de su realidad. Por estas cualidades, el museo debía ser un agente de desarrollo que mostrara las formas propias y particulares de cómo un grupo busca sus propios medios para solucionar sus problemas. (*Museo-Comunidad*, septiembre 1990, Dcto, inédito)

El Programa de Museos Comunitarios de 1994, concebido por el grupo oaxaqueño, asciende por diversas instancias de poder institucional y burocráticas y logra domeñar desde entonces con sus percepciones todo el panorama del fenómeno de los museos comunitarios, esgrimiendo concepciones como:

“Los museos comunitarios han fundado un modelo de incorporación activa de las comunidades en las tareas de investigación, conservación y difusión de su propio patrimonio cultural.” (Bedolla, 1995)

En ocasiones, la concepción del guión científico y museográfico pretende convertirse en un diálogo entre el museógrafo y la comunidad, en donde el primero toma en cuenta las interpretaciones y gustos de ésta, para una estructuración del guión y diseño de la exposición. No obstante, en la mayoría de los casos el discurso hegemónico del museógrafo y el arqueólogo subordina o diluye al del cuasigrupo que custodia el museo. Esta ambivalencia discursiva excluye así a la versión anónima que se encuentra en el imaginario colectivo sobre los bienes inalienables resguardados en el museo, reduciendo la interacción entre el museógrafo y el portador del discurso autorizado del Museo Comunitario. Lo que aquí pretende hacerse notar es que el portador del discurso autorizado y líder ego del cuasigrupo del Museo Comunitario (que funge como su guía), subordina su discurso al conocimiento científico de los antropólogos y arqueólogos de las instituciones oficiales de cultura. En breve, la "experiencia social" del Museo Comunitario sólo duraba el tiempo en que se realizaba su taller de capacitación y montaje.

Los programas sexenales de cultura (de De la Madrid a Zedillo) o cómo se abandona al Patrimonio Cultural

En las postrimerías del sexenio de Miguel de la Madrid, se establecen las bases para una integración centralizada sobre el control de la cultura, con la creación del Plan Nacional de Desarrollo, de donde abreviaría el Programa Nacional de Museos del INAH, que en sus antecedentes considera esencial la participación de la sociedad en la apropiación y disfrute de la producción cultural (INAH,1986:8). A la postre, se crearía el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, institución oficial sin cabida constitucional, encargada de llevar a la práctica la política cultural (de facto) del gobierno de la República y desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, hasta entonces encargada de los asuntos de administración del quehacer cultural en el país. La función a que fue destinado: coordinar los esfuerzos de las instituciones públicas consagradas a la preservación, promoción y difusión de la cultura. Su programa de cultura se fundamentaba en el fortalecimiento de la soberanía nacional, la reafirmación de la cultura y proyección de la nacionalidad; para el CNCA, la cultura contribuye a manifestar la diversificación étnica y social del país y subraya la necesidad de ampliar los cauces de participación de las comunidades de las distintas localidades y regiones dentro de la definición de sus modelos específicos de crecimiento y desarrollo social.

En cuanto a lo que aquí conviene subrayar, el CNCA se pronunciaba por la descentralización de los bienes y servicios culturales, fortaleciendo sus programas y acciones, a fin de alcanzar un desarrollo equilibrado de las diferentes regiones y entidades y la consiguiente redistribución de responsabilidades y recursos del gobierno federal hacia los órdenes estatal y municipal de gobierno, particularmente en lo que se refiere a la preservación del patrimonio cultural. En suma, se proponía alentar a los diversos grupos sociales para que reconocieran y asumieran la responsabilidad y el papel correspondiente en la preservación del patrimonio cultural. Literalmente, el CNCA esgrimía como estrategia una "Mayor participación de la sociedad y la comunidad cultural en el diseño de políticas y proyectos que plasmen la acción institucional del CNCA; aliento al diálogo cultural entre los grupos sociales y étnicos de todo el país; multiplicación de los cauces de expresión de las culturas populares, especialmente las indígenas." (CNCA, 1995) Uno de sus programas sustantivos

consistía en el aliento a la formación en museos de patronatos, sociedades de amigos y vínculos diversos con grupos sociales. En el rubro de atención a las culturas populares, pretendía el fortalecimiento de los programas y acciones de apoyo a las culturas municipales y comunitarias, además de la consolidación del Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos.

Para 1997, el programa cultural del gobierno federal podía resumirse en su plan de preservación, investigación y difusión del patrimonio cultural, privilegiando la reestructuración de museos nacionales, regionales y de sitio, en zonas consideradas rentables a juicio del INAH. En el rubro de la descentralización de los bienes y servicios culturales, el CNCA se proponía fortalecer la libre expresión de la diversidad de las culturas regionales del país y propiciar las condiciones para el fortalecimiento de la creación propia de cada región y estado; entre uno de sus objetivos se fijó el de la consolidación de las comisiones estatales y municipales para la preservación del patrimonio. En el del fortalecimiento y difusión de las culturas populares, el Consejo dirigido por Tovar y de Teresa centraba su acción en la consolidación del Programa de Museos Comunitarios, destinando una fuerte inversión para ello. Sus estrategias se dirigían por el incremento de la interacción entre instituciones públicas, sociales y privadas; al incremento de las acciones de mayor impacto social que beneficiaran a grupos más amplios de la población, extendiendo la cobertura geográfica de los servicios culturales, y la ampliación de los cauces de participación de los diferentes sectores sociales en el desarrollo de los proyectos culturales.

Desde el 13 de enero de 1986, el INAH abrió las puertas a comités civiles para la custodia del patrimonio cultural, con la reforma a su Ley Orgánica, en donde se reconoce la legalidad de la participación de particulares en la catalogación de colecciones y la administración de museos, autorizándolos para poseerlos en determinadas condiciones y fuera del comercio. (Olivé N., 1990:46)

Esta tentativa explícita de ampliar los cauces de participación de terceros en cuestiones de manejo del patrimonio cultural, encerraba más bien una política cultural vergonzante del neoliberalismo: cuando es obvio que el Estado ya no puede sostener sus museos, no puede pagar el mantenimiento y no tiene suficientes recursos humanos, actúa como lo ha hecho en otras áreas: sacar al mercado a los museos o dar entrada a la

iniciativa privada en su manejo. El viejo museógrafo, discípulo de Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa, colaborador en el montaje del Museo Nacional de Antropología y creador del Museo Nacional de Egipto, no erraba entonces el tiro, pues a *soto voce*, en las reuniones de las instancias administrativas del INAH, ya se planeaba, desde principios de 1996, la cesión a los poderes municipales y organismos privados de aquellos museos locales y de sitio cuya baja rentabilidad no sufragara su mantenimiento. En un balance de la situación en el interior de las instituciones de cultura encargadas de la administración de los museos, Larrauri resumía: "...no hay manera de meter un museógrafo porque no está permitido que se incorpore ni un empleado más a los museos; hay siete proyectos de museos a lo bestia, sin la menor conciencia de lo que va a costar mantenerlos. En lugar de destinar ese dinero a nuevos museos, las autoridades se olvidan que eso debía emplearse en levantar los que están cayéndose, sin personal especializado... se ponen a inventar nuevos museos sin ton ni son; por eso hay museos sin colecciones y se repite el muy antiguo fenómeno del saqueo de las colecciones de museos existentes. El fenómeno puede tener nombre de pulquería: *Los caprichos del Olimpo*: un museo aquí y un museo allá, sin imaginarse lo que implica." En efecto, desde su origen el museo existe porque alguien con poder decide que así sea. Frecuentemente nunca responde a necesidades de la cultura o colecciones que hay que proteger o de un público que lo necesita. Pero Larrauri no se queda en críticas y propone: "...hacer funcionar un Fondo Nacional de Adquisiciones para los museos." Pero también analiza autocríticamente: "No conocemos al público, saqueamos y deshacemos nuestras colecciones, no formamos nuevas colecciones, no invertimos en la conformación de colecciones; no sabemos qué provecho saca el público de museos (esparcimiento, matar el tiempo, copiar fichas para tareas o realmente un enriquecimiento de la sensibilidad, emoción o conocimiento)." (Iker Larrauri: "En México es inexistente la política de museos", en: *La Jornada*, 24 de abril de 1994)

La irrupción fomentada de la sociedad civil en proyectos de creación museográfica habría de caracterizar un proceso de apropiación del patrimonio cultural y, no en pocos casos, a remar a contracorriente de las políticas públicas en materia cultural de la Federación. Ese es el tema del siguiente capítulo.

Capítulo II

Los procesos de nacimiento de tres museos comunitarios

Revisadas las distintas formas político-organizativas que pueden revestir las comunidades, desde luego no es posible conformarse con el análisis de un sólo caso. Por eso se han seleccionado tres comunidades en su proceso de consagración del museo, en diferentes contextos políticos y sociales. La primera, en la entrada del valle poblano-tlaxcalteca y con una fuerte memoria indígena, aunque ya del todo perdidas sus formas de organización antiguas. La segunda, en el corazón de una zona indígena como la Huasteca hidalguense y jalonada por los conflictos agrarios que se suscitan entre mestizos y nahuas. La última, ubicada en las cercanías de las zonas industriales, entre el valle de Apan y Pachuca, con un riquísimo acervo arqueológico y oscilando su mano de obra entre la planta de la *Ford* en Cuauhtitlán y las milpas familiares. La aparición de los museos comunitarios en diversas entidades del país –el INAH mediante–, bien podría resumirse como una expansión de la musealización, entendida como la acción de los sujetos de revalorar en tiempo y espacio objetos que, por virtud de este proceso en sí, adquieren el valor de inalienables. La musealización de los objetos inalienables por las poblaciones autovaloradas históricamente, ocurre cuando adquieren conciencia del tiempo y su transcurso. Esos objetos inalienables son así transformados en testimonio del transcurso del tiempo humano y de los acontecimientos en que los objetos han intervenido.

La selección de objetos patrimoniales para unificar a una comunidad es una acción ante todo política. Análogicamente, Agustín de Iturbide I ejerció una acción política al imponer los colores de su identidad vascongada a la bandera mexicana. Emulando a los grandes museos nacionales de América Latina, los museos comunitarios crean un discurso integrador de su identidad local, a diferencia de los museos europeos, de contenido temático y nunca integracionista. Los museos comunitarios han creado así su discurso como un acto social, fundado en categorías locucionarias (pues tiene una audiencia) y perlocutorias (la que le permite tratar de convencer o persuadir para que se haga algo).

En un país donde el número de museos se elevó de 72 en 1980 a 325 en 1994 (INEGI,1996:21) y la cantidad de visitantes nacionales y extranjeros de 7,726 365 en

1980, a 19, 004 189 en 1994 -los de arte son la mayoría: 143, mientras que el 70% de los visitantes son escolares de entre los 6 y 18 años (INEGI,ibid.)-, la sociedad civil ha encontrado vacíos importantes que llenar en la gestión para la preservación del patrimonio cultural. Los museos comunitarios han surgido así como alternativa a los oficiales; su número varía de un estado a otro, todo depende de la cantidad de vestigios y la demanda cultural de los visitantes (en Hidalgo, de cuyos museos comunitarios trataremos en este apartado, el número de visitantes a las zonas arqueológicas ocupa el noveno lugar a nivel nacional, sin duda debido tan sólo a Tula). En un reporte del estado que guardaban los museos comunitarios en el primer semestre de 1997, se hablaba de 92 museos en once estados de la República, 57 de ellos abiertos, 23 en proceso, dos en remodelación y diez cerrados. En todos ellos, 38 comunidades contaban con local propio y doce estaban en comodato; 33 de los comités de museo contaban con registro ante las autoridades locales y 19 más ante el INAH; en el ámbito étnico, 58 museos se encontraban en comunidades mestizas y 34 en comunidades indígenas, en éstas últimas con la participación de 11 etnias, entre las que mayoritariamente la maya y la mixteca, con ocho museos respectivamente. El documento destaca la recurrencia del tema de la arqueología en sus exposiciones, en 53 museos (29%), "...que en su mayoría corresponden a la distribución geográfica del desarrollo mesoamericano..." (Bedolla, en: Lacouture, 1997), seguido del tema de la historia en 32 (17%), en tanto el tema de la lucha por la tierra se distribuye en todas las regiones del país. Hay que aclarar que este informe corresponde a los museos apoyados y creados por el grupo oaxaqueño.

Con todo y su discurso disruptor, el Museo Comunitario reproduce vicios del tradicional, como el de solazarse en su propia imagen, como un etnocentrismo que le funciona como medio de poder. Si el museo tradicional avanza hacia nuevas formas tecnológicas (realidad virtual, láser, internet, CD roms) y conceptuales (ecomuseos, servicios educativos), el Museo Comunitario parece ocupar su lugar conceptual y tecnológico, el de conservar. El dilema propuesto por los restauradores, señores de la museografía, en el sentido de que, ante todo contacto en el museo de cualquier agente externo (rayos solares, polvo, flashes o contacto humano) con los objetos patrimoniales es preferible encerrarlos en las bodegas de los museos, ha marcado ese abismo conceptual entre el museo tradicional-moderno y el Museo Comunitario que retoma los principios más caros de éste.

a) Museo Comunitario de San Matías Tlalancaleca, Puebla

San Matías Tlalancaleca se encuentra ubicado en la confluencia interestatal entre Tlaxcala, el Estado de México y Puebla, en las faldas descendentes de la sierra del Iztaccihuatl, más ligado culturalmente al estado de Tlaxcala que a su metrópoli; económicamente, en la punta de las comunidades mestizas poblanas, otrora indígenas nahuas, que descuellan en la modernidad. De sus más de tres mil doscientos habitantes, la mayoría se emplea en actividades comerciales, seguidos por los que cultivan la tierra, y en tercer lugar de significación están los que viven de los servicios (INEGI, 2000). Su colocación en la entrada del valle poblano-tlaxcalteca y a unos seis kilómetros de San Martín Texmelucan, lo han tomado un excelente taller de observación de los procesos de convivencia de los fenómenos de transición rural-urbano; las polvosas pero pavimentadas calles, los servicios de alumbrado público, los videocentros, no se encuentran reñidos con los temazcales de servicio público, la danza del guajolote en las bodas, los ancianos que aún hablan el náhuatl y las fiestas tradicionales que, religiosamente, se cumplen año con año. La fama de los de San Matías es de ferieros; es decir, existen cuando menos diecisiete familias que cuentan con todo el equipo necesario para instalar una feria completa (carros con juegos mecánicos) ahí donde se les requiera. La distribución de los edificios institucionales en San Matías es de acuerdo al patrón de las comunidades en el centro de México, descendientes de las comunidades indígenas: una plaza central con el edificio del poder municipal, la iglesia, un salón de cabildos y, recientemente, a un costado de la iglesia, el Museo Comunitario que resguarda los tesoros patrimoniales de la historia del pueblo. Según un informante, el sistema de cargos desapareció con la aparición del sistema ejidal, en el sexenio de Lázaro Cárdenas, y como cabecera municipal se rige en divisiones por barrios y sus respectivas agencias municipales en las poblaciones bajo su égida.

El grupo ejidal continúa pujando por conservar su importante coto de poder en el escenario político del pueblo. Identificados en el bando conservador y afiliados al Partido Revolucionario Institucional, su enemigo a vencer es el Partido Acción Nacional, más arraigado en la población por su tendencia religiosa. Incluso, durante mucho tiempo la división ideológica de San Matías se dibujó en la geografía: de un lado del río, propanistas; del otro, propriístas. Y así fue por algunos años, hasta que la

correlación de fuerzas inclinó la balanza, en 1995, a favor de los panistas, quienes ganaron una reñidísima contienda electoral que puso al pueblo en vilo tan sólo algunos meses. La propiedad ejidal de la tierra ha jugado el papel protagónico en los conflictos de San Matías, jalonado desde la Revolución por las luchas agrarias. Precisamente, ha sido la manzana de la discordia en esa disputa por los bienes inalienables realizada entre campesinos priístas y comerciantes panistas, en donde la lucha de facciones por el poder se encuentra atrás del diferendo por el control del Museo Comunitario, en manos de los panistas, y la zona arqueológica de La Pedrera, en manos de los ejidatarios. La historia es como sigue.

La pedrera de San Matías Tlalancaleca es un sitio arqueológico de 3 km de extensión, aún sin trabajo arqueológico de rescate, localizado en tierras ejidales del Municipio de San Matías Tlalancaleca, a ocho kilómetros al poniente de San Martín Texmelucan, en el estado de Puebla. Se trata de uno de los sitios más importantes en el panorama de la historia antigua mesoamericana por los hallazgos de algunas piezas y monumentos líticos, que acusan rasgos tempranos de deidades y símbolos calendáricos agrícolas afines en las culturas mesoamericanas, fechadas por el arqueólogo García Cook hasta en 1,100 a.C., fecha que precede al periodo clásico en Teotihuacan. Por ejemplo, el tablero y el talud estucado (dañados por los saqueadores), elementos arquitectónicos pertenecientes a la "Pirámide de la cruz", antecede por siglos a los que se encuentran en Teotihuacan, lo que lo hace aún más valioso, a juicio de García Cook, sobre todo por su excelente estado de conservación y el de la policromía que presenta. La antigua y preclásica ciudad que se encontraba en el sitio de La pedrera, cuyo nombre original se desconoce, tuvo su poblamiento de los años 1 100 a.C. hasta el 800 de nuestra era, época en que, al parecer, fue abandonada por sus primeros habitantes (García Cook, 1973:25).

Las evidencias arqueológicas que ha aportado La pedrera, revelan que se encontraba ligado cultural, política y económicamente al valle poblano-tlaxcalteca y al Altiplano Central. Diferentes culturas han transcurrido por este sitio: desde los antiguos olmecas de la "Fase Tlatempa" (1 200-800 a.C.), quienes construyeron terraplenes y las primeras habitaciones de material precedero, hasta los pobladores de la "Fase Texcalac" (650 a 1 100 d.C.), de filiación étnica aún desconocida, quienes vivieron las migraciones de la cuenca de Cholula, la superpoblación y el abandono de La pedrera. El

número de sus habitantes se calcula hasta en 1200 en su época clásica (200 a. C.). Hacia la época que va de los 100 a.C. a los 100 d.C., la población comienza a disminuir y la parte ceremonial se traslada al extremo oeste del sitio. Durante los 100 o 150 años siguientes, vivían aún escasos grupos aislados en el sitio, que posteriormente fue abandonado por completo. Hacia 1400 aparecen de nuevo pobladores en número reducido (de cinco a siete familias). Se cree que estas personas dieron al sitio el nombre de Tlalancaleca, "lugar de casas bajo tierra" (Noguera, 1964:147,148).

La ciudad de La pedrera fue establecida sobre un extenso basamento de 5 km de piedra volcánica y delimitada por barrancas, en cuyo borde se halla toda una constelación de esculturas líticas con las representaciones más tempranas de Tláloc, dios de la lluvia. En este caso, las imágenes aparecen cercanas a los manantiales. Su presencia aquí podría deberse a la existencia de ritos propiciatorios entre los habitantes de La pedrera. Relevante entre estas esculturas lo es la llamada Estela 7 (así llamada por el arqueólogo García Cook, quien hizo un trabajo de exploración en 1973) o Piedra del ameyal. Este monolito, de 2.70 x 1.30 x 0.60 m, forma parte de un conjunto de tres monumentos que rodean dos manantiales. Según Carmen Aguilera (1974:1), podría tratarse de un pre-Tlaloc: tiene orejeras circulares, nariz y cejas redondeadas y boca rectangular, mostrando ocho dientes logrados por pequeños círculos excavados; tiene en su pecho dos cráneos de perfil y opuestos por el occipital. Tiene los brazos abiertos y caídos hacia los lados del cuerpo; porta un cinturón y un taparrabo. En brazos y piernas existen círculos que podrían ser las manchas del jaguar, piedras preciosas o agua. Lleva un tocado en la cabeza, elaborado con base en puntos y líneas verticales. Las otras caras están representadas por 16 cráneos. Todo ello sugiere, para Aguilera (Op. cit., p. 3), la posibilidad de que podría tratarse de un "Tzitzimitl", una de las deidades conectadas con el inframundo, en representación de Tezcatlipoca o Tlahuizcalpantecuhtli. Su relación con el agua así lo dice, pues los tzitzimime, al precipitarse del cielo a la tierra o al inframundo, acarreaban con ellos las lluvias. En la actualidad, la Piedra del ameyal funciona como piedra propiciatoria para los curanderos que acuden a ella a efectuar limpias con hierbas curativas, incienso, veladoras y huevos; también se insinúa que es instrumento para realizar ritos de magia negra.

Además, una tina o gran caja de piedra elaborada sobre un solo bloque se encontraba en este sitio y, al igual que las halladas posteriormente en Cantona, podría

tratarse de ritos relacionados con el agua, elemento central en la vida y las ceremonias de La pedrera, como puede inferirse. Por otra parte, un gran bloque de piedra con una superficie trabajada por pulimento, que antaño formaba un disco, integra esta extraña zona monumental lítica, algo así como un Stonehenge del altiplano mexicano. A diferencia de las otras, carece de rasgos prehispánicos, si bien pudo tener un papel fundamental en la orientación y crecimiento de la antigua ciudad de La pedrera, como insinúa García Cook (1973:28). Actualmente se encuentra fracturada pero *in situ*, y le faltan algunos fragmentos, pues como tiene un fuerte sonido metálico le han quitado pedazos pensando tenga algo en su interior. Se le conoce como "La campana" y tiene además un fuerte magnetismo. Hacia la parte posterior tiene una especie de terraza, a la cual se llega por algunos escalones en uno de sus extremos. Lo que la hace digna de mención es la inscripción lograda por incisiones que luce en su fachada: "Año De 1913 ReFormA. liverTAD. JUZTICIA. I Lell" Presuntamente, fue escrito por los revolucionarios zapatistas que acamparon en el sitio durante los años de fuego de la segunda década del siglo XX. De piedra con atributos arqueológicos o poderes mágicos, ha pasado a ser un monumento conmemorativo de los acontecimientos que más cuentan con raigambre en la tradición oral de la región. Tal vez esta sea la razón por la que La pedrera se encuentra en el centro de una disputa intercomunidades, ya que sus piedras no son para los pobladores tan sólo joyas con un valor monetario, sino aún más, poseen los símbolos para el desciframiento de la historia de una región que las comprende a todas ellas.

EL *Lienzo de Tlalancaleca*, documento colonial elaborado hacia 1550 en fibra de papel maguey, de cuyo facsímil se encuentra uno resguardado en el archivo parroquial de esta localidad y otro en la Biblioteca del Centro INAH-Puebla (el original se extravió), fue traducido el 17 de septiembre de 1865 en la ciudad de México por el paleógrafo don José María Cordero, juez tercero de lo civil. El documento en lengua náhuatl aparece con una inscripción superior que dice "Tlalancaleca"; en la parte central se encuentra una frase en mexicano: "Ynin Yeguatl Yn Ytlazocaltzin"; en seguida, inscrita la fecha de fundación: "Xihuitl Yhuan Cipactli" (Mil quinientos cincuenta, cipactli, que correspondía a la primera terrena del calendario prehispánico. En esa fecha y bajo su perigeo quedó ubicado el santoral de San Matías, apostol patrono del Tlalancaleca colonial); abajo se lee "Hueyotli Yauh México" (camino grande a México): por este rumbo, refiere el lienzo, llegaron cuatro hombres blancos, quienes

trajeron la imagen de San Matías apóstol y lo colocaron frente al lugar donde los naturales tenían su deidad, que era un ave de rapiña, un águila. Menciona los nombres de estos personajes: Tlalmaun Cateutli, cuyo verdadero nombre era don Diego de la Sabana, señor que tomó posesión de las tierras de Tlalancaleca, hacia el lado oriente del pueblo y por la izquierda; Tlalmaun Queteutli, don Diego Méndez, agraciado con el lado poniente y a la derecha del templo; Tlalmaun Quetentli, don Juan Cerón, quien tomó la parte sur, fue principal fundador y cacique; al lado norte de la iglesia, después de los manantiales, se ubicó Ynintene Tlaleccalli, don Felipe Hernández, cacique que en su residencia determinaba los asuntos más delicados de la población en aquella época. (Higinio Varillas, Dcto. inédito, 1990:1, 2 y 3)

Para la primera década del siglo XX, San Matías Tlalancaleca estaba circundado por varias haciendas: al oriente, la de San Antonio Chiautla; al noreste la de Nacatepec; al norte la de Bella Vista; al noroeste la de Huapalcalco y la del Molino de Guadalupe, y hacia el poniente la de San Mateo, que ya era desabitada y pertenecía como propiedad a la hacienda de Apapaxco, que está más al poniente de Huapalcalco. La tradición oral dice que la mayoría de los vecinos de Tlalancaleca eran peones jornaleros en estas haciendas que producían maíz, frijol, pulque, trigo y ganado vacuno. Al estallar la Revolución, surge el primer caudillo, don Sabino Díaz, quien radicaba en la ciudad de México y, según los testigos sobrevivientes, va a Ciudad Juárez, Chihuahua, al encuentro con Madero, y regresa con el grado de general de división, llega a Tlalancaleca y levanta al pueblo en armas.

De entre estos sublevados destaca el general Santos Hernández, quien cuenta con una lápida conmemorativa en el atrio de la iglesia como un héroe de la Revolución, aunque se trata de un personaje controversial: de él se dice que, como jefe zapatista, combatió junto a otros dirigentes de su pueblo contra los carrancistas acantonados en la Hacienda de Chiautla, a tres kilómetros de Tlalancaleca; el 16 de septiembre de 1917 organiza y encabeza el primer desfile cívico con la infantería, la caballería y alumnos de la primera escuela rural que él mandó construir; también cuentan los viejos que, como compadre que era del general Domingo Arenas, zapatista reconocido en el estado de Tlaxcala, contribuyó al plan en el que cayó asesinado a puñaladas, luego de lo cual se hizo fotografiar con su esposa portando un moño negro en señal de duelo. En ese mismo septiembre de 1917 cae asesinado Sabino Díaz después de una comida celebrada en su

honor, en el pueblo de San Lorenzo Chiautzingo. Ahora Santos Hernández es el líder del movimiento zapatista en la región. Mientras tanto, San Martín Texmelucan es ocupado por los carrancistas Fortunato Maycote y Jesús Agustín Castro. Es hasta agosto de 1918, al cambiar la correlación de fuerzas, que las tropas carrancistas y zapatistas se enfrentan en el cerro de Tepepan, cerca de Tlahuapan, en donde participaron muchos vecinos de Tlalancaleca al mando de Santos Hernández; fue ésta la última batalla y la más encarnizada en la región, cita la fuente, en donde los zapatistas vencieron y luego de lo cual se retiraron al Iztaccihuatl, cuando el zapatismo es destronado. El general Santos Hernández muere en 1919, el mismo año de la muerte de Zapata en Chinameca. Fue envenenado y su cuerpo arrastrado por la montaña, para ser exhibido en San Martín. (H. Varillas, op. cit.: 4)

En el año de 1948, los señores Carmen Gutiérrez y Alfonso Morales, ejidatarios que trabajaban en una milpa en tierras ejidales, se dan a la tarea de remolcar uno de los aros del juego de pelota, hallado junto a la tinaja de piedra; lo colocan sobre gruesos troncos y, tirando con una yunta de bueyes, lo llevan a San Matías, donde empotran la pesada piedra en la fachada lateral derecha de la iglesia. Al poco tiempo localizan el aro faltante y, sin más, lo colocan junto a su par, para adornar el muro del templo. (García, 1973:27)

El 25 de febrero de 1972 aparece publicado en *El Sol de Puebla* un artículo firmado por Higinio Varillas, fotógrafo de San Matías interesado por la historia y la arqueología de su pueblo, en donde da cuenta de la zona arqueológica de La pedrera y aporta sus propias interpretaciones al respecto: "Su origen se pierde en el tiempo desde la era paleolítica..."; "En el centro... existe una preciosa joya de piedra gris oscuro... es una enorme tina de baño bien pulida que mide unos 3 metros de longitud y más de uno de ancho y un espesor de 25 centímetros, en la que se supone se bañaba el jefe o sacerdote..."; en cuanto al actual poblado de San Matías Tlalancaleca dice que "...sus últimos moradores conquistados por los españoles designaron a su asiento Tlalancalco por haber hecho sus casas bajo tierra y así librarse de los españoles y se calcula que la primitiva población contó con más de 10,000 almas, y que su jefe mandó cubrir con gruesas capas de tierra sus tumbas y pirámides y no esperaron a ser abatidos por sus adversarios en los años de 1521 a 1525..." (H. Varillas, "Fundación de Tlalancaleca", en: *El Sol de Puebla*, febrero de 1972).

En octubre de 1973, el mismo periódico reporta trabajos de exploración en La pedrera, realizados por la Fundación Alemana para la Investigación Científica, integrada entre otros por Angel García Cook, Jaime Litvak, Carmen Aguilera, Peter Schmidt, Pedro Meyer, Rafael Abascal, Patricio Dávila y Diana Zaragoza. Este trabajo, que formaba parte de un proyecto de estudios arqueológicos en el valle poblano-tlaxcalteca, habría de contribuir en forma decisiva a esa disciplina en esta área.

En 1974, ya sin arqueólogos a la vista, San Matías Tlalancaleca se anota un triunfo sobre su vecino del pueblo de San Rafael, cuando estos, en un intento por llevarse la enorme y pesada tinaja de piedra a que hacía alusión Varillas en su artículo, fueron superados por algunos oriundos de San Matías, quienes consiguen montarla sobre un torton y trasladarla así hasta el mismo centro del pueblo. La tinaja ya había sido rota en una tercera parte por los de San Rafael con un martillo de golpe, en un arranque por buscar ansiosamente si contenía algún tesoro. Pese a esto, la valiosa pieza es recibida con júbilo por el pueblo y como símbolo de victoria, y colocada en un terreno adyacente a la iglesia, no obstante que el INAH promueve acción penal contra el autor intelectual y material del traslado de la pieza, quien purga dos años de cárcel por saqueo al patrimonio histórico. Pero este hecho desata la fiebre de la arqueofilia, y a principios de 1975, luego de un prolongado periodo de saqueos intensivos a los montículos piramidales de La pedrera, los amigos de lo ajeno extraen de la "Pirámide de la cruz" una figura de piedra de grandes dimensiones que representa al dios Huehuetéotl (más tarde se sabría que es el más grande hasta hoy descubierto), antiguo dios del fuego. Los ejidatarios de San Matías descubren el latrocinio y el Huehuetéotl es rescatado e instalado en el atrio de la iglesia, donde viene a agregarse a otras piezas antes extraídas por los pobladores. Inesperadamente, comienza a llegar la gente a visitar "al santito", depositan flores y veladoras y ofrecen oraciones de hinojos. Alguien le coloca después un collar de flores.

Advertidos todos estos sucesos por el INAH, deciden intervenir y decomisar las piezas encontradas. Quienes vivieron esos sucesos, cuentan que el pueblo de San Matías hizo sonar las campanas y se organizaron rondas de vigilancia para evitar "el robo" del patrimonio del pueblo. Otros hablan de un helicóptero "del gobierno" que llegó por el Huehuetéotl, aunque fue obligado a elevarse de nuevo sin llevarse nada. Pero los

saqueos no habían sido aún frenados. Ante el inminente peligro, el comisario ejidal y algunas personas de la comunidad plantean al INAH la necesidad de construir un museo arqueológico para impedir la salida de las piezas de la localidad y "para mejorar el aspecto de la población". Ello serviría además para instruir a la comunidad, que así cuidaría de su patrimonio cultural, suponían las autoridades ejidales.

Después de las gestiones correspondientes, el comisario Agustín Flores convoca a reuniones a las autoridades municipales y a las autoridades del INAH Puebla-Tlaxcala, con objeto de determinar la forma de la colaboración necesaria entre ambas partes, decidiendo los representantes de la comunidad que, con la ayuda voluntaria en los trabajos de mano de obra, se podría trabajar por faenas cada ocho días. A su vez, el Centro Regional INAH Puebla-Tlaxcala presentaría un proyecto para el inmueble, el guión museográfico (que finalmente fue hecho por Roberto García Moll, desde el Departamento de Arquitectura y Arqueología del Centro Regional Puebla-Tlaxcala) y proporcionaría asesoría técnica y ayuda económica en trabajos especiales de mano de obra o en los materiales.

Lo que en aquel tiempo fue llamado "museo regional rural", constituyó en todo caso un fruto de la colaboración entre campesinos ejidatarios, movidos por su líder ejidal, y autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que movilizó recursos técnicos, financieros y humanos. El Museo de Tlalancaleca fue construido en tierras ejidales, en la plaza, junto a la iglesia y con la anuencia del municipio y la iglesia, que no obstante, reporta el boletín del INAH de 1976, "hubo falta de colaboración directa de la autoridad eclesiástica, con la que no llegó a tenerse un acuerdo total para la realización de la obra." (Boletín INAH, 1976:59) El periodo de trabajo para la construcción del inmueble y la realización museográfica fue de septiembre de 1975 a febrero de 1976, no exento de escollos, pues parte de la comunidad vio con escepticismo la obra por su relación gubernamental, aunque en su parte final participó en mayor número, viendo los avances.

Terminado el inmueble, se dispuso a la instalación de la exposición permanente, pero faltaban las piezas prometidas: algunas personas no las entregaban, quizá por desconfianza o por el deseo de conservar algo que consideraban propio, así que los arqueólogos montaron en vitrinas, prematuro a la conclusión de la exposición, las piezas

que ya habían sido entregadas por otras personas. El resultado fue una entrega masiva y cuantiosa de piezas en poder de los ejidatarios. Con una superficie de 90 m², el museo comprende dos salas de exposición, un baño con vestíbulo y una diminuta bodega. Con todo y su buena disposición, las piezas de piedra que alberga el museo fueron sin embargo fijadas sobre bases-bloques de concreto, poniendo en peligro la integridad de la piedra y dificultando una futura movilidad del espacio museal. Los arqueólogos que entonces catalogaron la colección, contabilizaron 116 piezas con 61 registros (Oficio 401-35-DI-027/96, 29 de marzo de 1996).

Es pues a partir de 1976 que comienza a funcionar el museo arqueológico de San Matías, "como una forma de frenar el saqueo y conservar los objetos arqueológicos", dice el INAH. Para ello se instala un "Patronato provisional" integrado por Carmelo Díaz Aguilar, como presidente; Antonio Reyes García, tesorero, e Higinio Varillas Aguilar, fotógrafo de profesión, como secretario. Sin embargo, al año siguiente el museo es cerrado con todo y su fabuloso acervo, debido sobre todo a conflictos políticos existentes en ese entonces en la administración municipal, en la cual se depositó su funcionamiento.

En 1990 Higinio Varillas intenta la formación de un Comité para la salvaguarda del museo, pero por no cumplir con los requisitos que establece el INAH, el plan aborta. En el año de 1992 se forma un Comité del Museo Comunitario, a iniciativa de un grupo civil de la comunidad, pero con abierta simpatía hacia el Partido Acción Nacional. El señor Higinio Varillas funge en este comité apenas como un miembro más, sin un cargo real, pero quien parece controlar a este cuasigrupo es Onisuki Hernández, ingeniero que labora en el proyecto de la zona arqueológica de Cacaxtla y con bien documentada información sobre el sitio de La pedrera. La composición de este comité es variopinta: un carnicero, un comerciante de telas en pequeño, dos estudiantes de arquitectura, una empleada de seguros de vida, una profesora de primaria, un tendero, dos amas de casa y un campesino. En el mes de abril se oficializa el Comité en reunión en la misma presidencia municipal, y en junio de 1993, el Comité se convierte en Patronato y, merced al apoyo del presidente municipal priísta, obtiene reconocimiento del INAH como "Organismo Coadyuvante en la protección y custodia del patrimonio cultural", justamente para la salvaguarda de la zona arqueológica de La pedrera y el Museo de San Matías Tlalancaleca, que a partir de ese momento se convierte en Museo Comunitario.

Entre los objetivos del Patronato establecen: 1) Gestionar reapertura, mantenimiento, conservación y difusión del museo y zona arqueológica, y 2) Efectuar una labor educativa sobre la importancia de la conservación del museo y zona arqueológica, por medio de conferencias y actividades culturales. En junio de ese mismo mes denuncian con pruebas documentales el saqueo y destrucción de plataformas y muros piramidales en La pedrera, ante el coordinador nacional de arqueología del INAH.

En enero de 1994, egresados de la Facultad de Arquitectura de la UNAM presentan a la Coordinación Nacional de Museos un proyecto arquitectónico para la construcción de un nuevo museo comunitario. EL programa de requerimientos contempla una plaza de acceso con estacionamiento y vigilancia; una zona de exposición con vestíbulo y salas de exhibición, bodega y sanitarios; una administración con sala de espera, oficina para una secretaria, la dirección, curaduría y documentación, conservación y cuarto de aseo; un área de capacitación con vestíbulo, oficinas para profesores, aulas, auditorio al aire libre y bodega de material didáctico; un área de cafetería con vestíbulo, caja, área de mesas y patio de servicio, y finalmente una biblioteca con vestíbulo, zona de fichas bibliográficas, área de consulta, zona de solicitud y recepción de libros, archivero y área de librerías. En suma, no había en el proyecto ningún antecedente real de los alcances más bien modestos de un museo comunitario, como el de San Matías; el proyecto fue rechazado.

En febrero, con la presencia de un notario público y el director del Centro INAH-Puebla, el Patronato reabre el museo. Luego de 16 años de clausura, el estado de la museografía es desastroso, pues las polillas y el polvo acabaron con mobiliario y cédulas; es preciso reconstruir el museo. Con asesoría del Departamento de Museos Comunitarios del INAH, el patronato emprende una serie de acciones destinadas a la recuperación del deteriorado museo, una de las cuales y la primera es la recopilación de la memoria gráfica e histórica del pueblo, cuando convocan a un concurso de fotografía antigua de familia, con una exitosa participación de los vecinos, quienes aportaron en su mayoría, y para sorpresa de los miembros del Patronato, imágenes de la época revolucionaria y rituales funerarios de la "Muerte niña", tragedia sublimada por la estética popular. El resultado de la convocatoria rebasó las expectativas, pues se obtuvieron datos e imágenes históricas nunca vistos, inapreciables para construir la historia de la localidad y complementar la regional: personajes de relevancia en el

ámbito nacional, vestuario de principios de siglo, vistas panorámicas del pueblo y costumbres extintas o aún vigentes. La recopilación fotográfica ha sido desde siempre el arma más eficaz de los museos comunitarios para convocar a otras voluntades a su causa.

En oficio firmado el 13 de abril de 1994, el Patronato encabezado por Jorge Díaz denuncia ante el director del INAH regional un nuevo latrocinio a la "Pirámide de la cruz", en donde los saqueadores dejan al descubierto un talud con tablero estucado y aún con restos de policromía, practicando asimismo un túnel de 1 m de diámetro y 3 de profundidad. Además, constatan importante daño en otro montículo piramidal, donde los buscadores de tesoros destruyeron parte de las escalinatas de piedra al excavar un hoyo de 6 metros de profundidad. En la denuncia piden se abra proceso penal contra los responsables, conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos.

El 18 de abril de ese mismo año, el Patronato solicita al presidente municipal apoyo para la adquisición del terreno adjunto al museo, en donde se encuentra la tinaja de piedra que años antes los vecinos trasladaran a esa área, para entonces en patios de la preparatoria rural.

El 11 de mayo, el director del Centro INAH-Puebla acusa recibo de la denuncia hecha por el Patronato del saqueo a La pedrera, y solicita al coordinador de la sección de arqueología de la región informar a los denunciantes sobre las medidas tomadas por el Centro INAH-Puebla para preservar y custodiar el patrimonio de la zona; además, exige acciones concretas y definitivas para poner alto al saqueo.

El 20 y 25 de mayo, el arqueólogo coordinador de la Sección de Arqueología del Centro INAH-Puebla realiza una visita de inspección a La pedrera, con motivo de una solicitud de autorización de arreglo y ampliación del camino que da acceso a la zona arqueológica, formulada por el presidente del Comisariado Ejidal. El arqueólogo, dice el oficio, comprobó durante su recorrido que, hacia el lado oriente de dicha zona, se localiza un cerro de piedra volcánica, que impide el paso de vehículos. Los solicitantes pretenden debastar a pico y pala la falda hasta conseguir una pendiente transitable; como se trata de un cerro natural y no se afectan las estructuras arqueológicas del

asentamiento, el INAH decide otorgarles la autorización solicitada, con la limitante de que no podrán ampliar el camino en vista de probable afectación a algunas estructuras. Asimismo, los ejidatarios mostraron al arqueólogo los sitios en donde proyectaban excavar dos pozos para extraer agua y regar sus parcelas, aunque no le precisaron la infraestructura de distribución del agua la que, se les previno, debería ser superficial, debiendo presentar un proyecto integral hidráulico para su estudio y aprobación. Los ejidatarios se mostraron renuentes a proteger las estructuras, partiendo del hecho de que "...la zona no está en exploración y que el Instituto sólo les ocasiona molestias y problemas."(Oficio INAH No. 401-A-311-(724-7)-01-973).

En oficio del 20 de junio dirigido al Departamento de Museos Comunitarios, el Patronato del Museo Comunitario acusa a los ejidatarios del Municipio de San Matías Tlalancaleca de la destrucción de la zona arqueológica y de su eventual responsabilidad en los saqueos. El 21, el jefe del Departamento de Museos Comunitarios propone al director del Centro INAH-Puebla una reunión con los ejidatarios, el Patronato del Museo Comunitario y el arqueólogo coordinador de la sección de arqueología de la región, a fin de explicar el trabajo del Instituto en el lugar, para el día 15 de julio. El 10 de julio, el presidente del comisariado ejidal presenta al director del Centro INAH-Puebla una solicitud firmada por diez ejidatarios, para el registro de su organización como organismo coadyuvante para la protección del patrimonio cultural de La pedrera. En la reunión del día 15, celebrada en la presidencia municipal, los ejidatarios muestran su solicitud de registro firmada de recibido en la oficina del jurídico del INAH, ante la perplejidad del los miembros del Patronato, con quienes intercambian acusaciones. El director del Centro INAH reafirma categórico su negativa a avalar el registro de un comité coadyuvante más, pues lo deseable en su opinión sería integrar ambos comités en uno solo, es decir, panistas y priístas conviviendo en una causa común. La reunión finaliza sin acuerdos concretos y con la noticia de la aprobación del INAH a los trabajos solicitados por los ejidatarios. Sin embargo, dos meses después los ejidatarios obtienen reconocimiento como organismo coadyuvante en la protección del patrimonio cultural, con la aprobación a regañadientes del Centro INAH-Puebla, pues quien otorga el reconocimiento es la Coordinación de asuntos Jurídicos, de la dirección general del INAH.

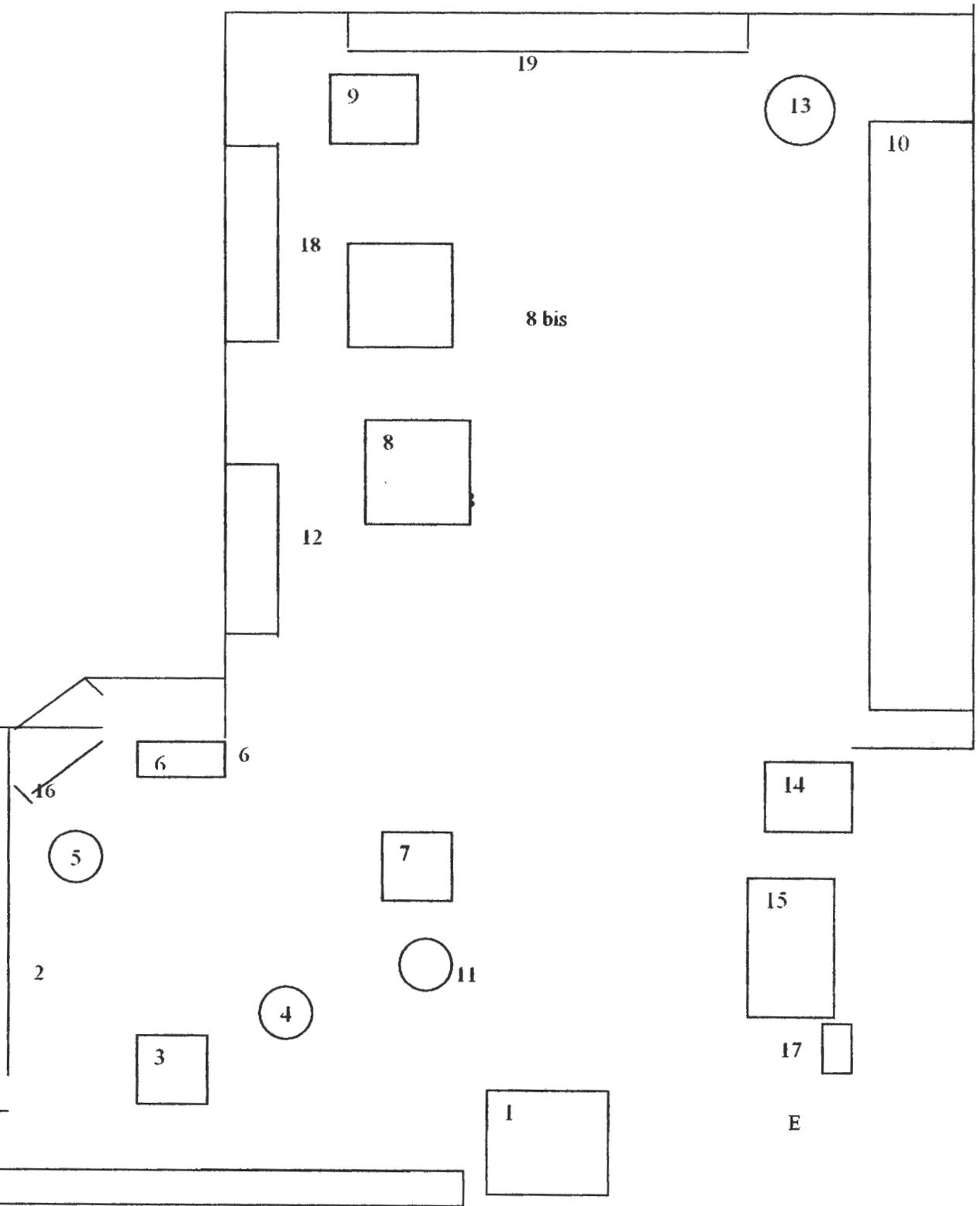
Con los ámbitos de poder formal bien definidos, los dos organismos coadyuvantes de Tlalancaleca toman sus distancias: el del museo, a no dar crédito al comité de los ejidatarios, que son priístas, y estos a su vez a no permitir el ingreso de ni una pieza más a los panistas del museo comunitario, y ya anuncian la formación del suyo propio.

Con este panorama, desde febrero el Patronato de inclinación panista encabezado por Jorge Díaz, reabre el Museo Comunitario luego de dos cursos de capacitación con el INAH, aún cuando no se remodeló la museografía ni mucho menos se alcanzan los objetivos propuestos. Se conforman con limpiar pisos y mobiliario, amén de una nueva catalogación del acervo y repintan los muros, posponiendo el proyecto más ambicioso a mejores tiempos políticos.

Esos mejores tiempos políticos llegaron, pero aún con la ascensión del PAN a la Presidencia Municipal, partido al que son proclives los miembros del Patronato, el museo no tomó nuevos bríos, como podría suponerse, pues en año y medio de gestión municipal presentaba una imagen de abandono: la cerca que protegía al inmueble desapareció, dejando en su lugar una zanja y montones de cascajo y arena de otras construcciones; la fachada nunca fue pintada y luce varios vidrios de las ventanas rotos; en el interior, el Huehuetotl monumental aparece cubierto de polvo, colillas de cigarro y papeles en la base; las vitrinas grises de tierra y material de desecho museográfico atrás de otras piezas de piedra. Los miembros del Patronato se dispersaron, todos simplemente volvieron a sus ocupaciones habituales y el único informante con quien fue posible dialogar dijo que el presidente municipal panista se limitó siempre a turnar el apoyo al museo con los empleados de menor rango, apoyo que se limitó a la excavación de la zanja para levantar una barda que nunca apareció, lo cual rompió la moral de quienes otorgaron todo su apoyo a la nueva administración.

El "Museo Arqueológico" de San Matías Tlalancaleca puede considerarse como el primer Museo Comunitario, por las condiciones en que dio a lugar y las características que revistió la participación de sectores de la población local. Su aparición fue producto de una demanda generalizada, de la tradición de saqueo de zonas arqueológicas en nuestro país y del conflicto que lo antecedió y lo puso como solución última.

San Matías Tlalancaleca



Descripción

1. Huehuateotl. Tiene atrás un bastidor con una cédula hecha por don Higinio Varillas, titular del Museo Comunitario. Se relata la historia del saqueo y rescate de la pieza (patrimonio-mito-religión).
2. Vitrina. Tepalcates, malacates, caritas, objetos de piedra, una estatuilla olmeca de jade, vasijas. Tiene 3 cédulas de papel hechas a mano por don Higinio. La base es de corteza de árbol y se encuentra en un gran descuido.
3. Esfera-cuenco de piedra. Atrás hay un gran crisol pintado por don Higinio.
4. Fragmento circular de una columna de piedra. Tiene alrededor los símbolos estelares.
5. Fragmento cuadrangular de piedra, tal vez de una columna. Tiene alrededor los símbolos estelares.
6. Huehuateotl. Atrás hay un escudo de armas de San Matías Tlalancaleca, diseñado y pintado por don Higinio.
7. Cabeza de piedra. Tiene un cédula de cartón, dice que es un jaguar.
8. Aro de piedra (1 M de diámetro), tiene cédula de cartón; dice que es un disco solar. Tiene grabados los 13 días cíclicos del Tonalpohuali y, en un extremo, 5 orificios, posiblemente los días aciagos o *nemontemi*, según la interpretación de don Higinio.¹
- 8 bis. Disco solar. Es más pequeño que el anterior y tiene nueve flores de cuatro pétalos en cada lado (¿18 meses?). En el centro, 7 puntos alrededor de un aro. Lo mismo en la parte opuesta.²
9. Cabeza de serpiente de piedra
10. Vitrina. Vasijas, metlapiles, aplanadores, malacates.
11. Piedra con rostro de pre-Tlaloc.

¹ La cédula elaborada por don Higinio dice: "Disco solar. Tonalpohuali del calmécac de La Pedrera de Tlalancaleca. Disco de piedra basáltica con 13 círculos en un solo lado con grabados de flores de cuatro pétalos, los cuales representan 13 meses de 20 días en cada uno. En el mundo prehispánico, este calendario servía para predecir el destino de cada persona según el día de su nacimiento. Versiones antiguas acerca del calendario, según relatos de generación en generación, contaron que el disco de piedra estuvo ubicado muy cerca de la tina de piedra y que tiempo después fue objeto de juego para la juventud de los años veinte. Según datos del señor Higinio Gutiérrez, hijo del señor Carmen Gutiérrez, quien rescató la pieza arqueológica en el año de 1948." (Investigación por Higinio Varillas, San Matías Tlalancaleca, Pue., año de 2000.)

12. Bastidor con dibujos de la Piedra del Ameyal. Tiene cédula hecha por don Higinio. La cédula dice: “La diosa del pedregal, Tlahuizcalpantecuhtli o Xólotl. Su característica figura cónica con cráneos representa la diosa de la fertilidad en la tierra o dualidad de la vida y de la muerte. Hasta hace pocos años, al pie de la estela brotaba un caudaloso manantial de agua cristalina, mismo que era dividido en dos canales, uno abastecía a todo el pueblo y sus jardines, el otro se distribuía en el campo agrícola. Actualmente, según datos de varias personas, dijeron haber visto que grupos de visitantes, no del pueblo, llegaban al lugar y que hacían ritos de brujería y, al poco tiempo, el rico manantial se fue agotando, y a la fecha no hay gota del hermoso caudal.
13. Mapa de La pedrera (5000 AC-400 DC).
14. Mueble con dos caracoles marinos, una reproducción en yeso de una pintura de Cacaxtla, un arco y flecha, una antorcha deportiva hecha por don Higinio y una copia del “Mapa de Tlalancaleca”.
15. Mesa de don Higinio.
16. Mampara con la reproducción fotográfica del “Códice de la fundación de Tlalancaleca”, según reza la cédula.
17. Bastidor con copias fotostáticas de notas periodísticas hechas por don Higinio, “El Sol de Puebla”. Es la reseña del origen del museo. Dice: “Aquí empieza la historia del museo de arqueología de Tlalancaleca”.
18. Mueble miscelánea.

Observaciones

El aspecto exterior del museo, un pequeño inmueble construido en 1975 en un predio donado por los ejidatarios junto a la iglesia, da idea del abandono en que se encuentra el Museo Comunitario de Tlalancaleca. Cinco castillos que una vez estuvieron destinados a levantar pilastras para su ampliación, ahora lucen doblados hasta el piso, en tanto el pasto crece alrededor en gran descuido. En el interior, la entrada es coronada por el Huehuetotl más grande hallado (más de un metro de altura); su “rescate” de la zona arqueológica por un habitante de San Matías, marca prácticamente el inicio del museo, pero la tierra y las telarañas que exhibe muestran la indiferencia de las autoridades

municipales panistas, que explícitamente dijeron a don Higinio Varillas, octagenario titular del museo, que no era prioridad para la administración su mantenimiento. Esta pieza tiene atrás un bastidor con una cédula hecha por don Higinio en donde se relata la historia del saqueo y rescate de la pieza (patrimonio-mito-religión), hecho testimonial que marca un mito de origen inscrito en el discurso del museo. Esta vez, se marcan algunos matices distintos de los señalados en la narración oral hecha por el mismo informante en 1995, quien ahora es narrador de la misma experiencia, con la ayuda del poder ilocucionario, el *dixit* del museo.

La puerta ha sido reforzada por el mismo custodio, quien consolidó la chapa con una parte de lámpara para simular un ingenioso mecanismo de seguridad que hace perder el tiempo a los ladrones en cualquier caso. La exposición se advierte desde la entrada en gran descuido y desorden: claramente, se ha convertido en el refugio de la senectud del único que se preocupa por su sobrevivencia en este pueblo. Es obvio que nuevos y caprichosos elementos han sido agregados por don Higinio a la museografía original, como el caso de un lienzo pintado por él, en donde se advierte una región lacustre en un paisaje bucólico, con un tlachiquero raspando el maguey, todo para ilustrar contextualmente a una tapadera de barro ahí expuesta, antaño utilizada para proteger el aguamiel que escurre en el agave. Pero este es apenas un elemento de un conjunto misceláneo de objetos dispuestos por el custodio, pues junto, en el mismo mueble, hay un reconocimiento enmarcado en honor a Josafat Hernández, gloria deportiva local y nacional por haber obtenido medalla de oro al romper el récord de los 10 mil metros en los Octavos Juegos Deportivos y del Caribe, realizados en Caracas Venezuela en 1959. Junto se halla una fotografía del atleta con su familia y un Cuauhtémoc en bronce junto con una copa; abajo, una pequeña urna resguarda una corona de laurel en cobre, al estilo de los césares de Roma, otorgada al héroe olímpico en la justa deportiva. Una cédula en cartón, evidentemente hecha por don Higinio reza:

“Campeón centroamericano de los diez mil metros en los juegos deportivos en Caracas, Venezuela. Año 1958. Tlalancaleca.”

En esta misma mesa aparecen algunos juguetes de carrizo de maíz del tipo semejante – dice- de aquellos hechos en la infancia y elaborados por él, mismos que hay en el costado

de la vitrina marcada en el croquis con el número 10. La mampara marcada con el número 19 resalta por el esqueleto de cartón –también hecha por don Higinio- muy bien hecho, se diría que con proporciones anatómicas; junto, una foto del momento en que, apoteósicamente, recibieron a Josafat Hernández en San Matías.

En el muro oriental, una cronología –de esas que gustan de elaborar los arqueólogos- basada en la propuesta por Angel García Cook para el valle poblano-tlaxcalteca en 1975; evidentemente, se trata de un esquema pintado por el demiurgo del museo de Tlalancaleca, inspirado en los datos del arqueólogo.

Junto a la entrada, el escritorio de recepción improvisada es más el sitio de estar de don Higinio: una cámara de modelo antiguo construida con sus manos así como una foto que hizo con ella, hace dos meses; los juguetes de carrizo de maíz que hizo para los niños de San Matías y que les obsequia cuando entran al museo; la máquina de escribir, un águila de madera tallada por él, un reloj, los libros de registro de visitantes, flautas de carrizo, una guitarra y, debajo, herramientas de trabajo, folletos y propaganda del PRI. También está la cámara que hizo don Higinio, amén de una serie de improvisaciones museográficas, todo en bien del museo según la óptica y gusto de este hermeneuta.

b) Museo Comunitario "Ilhuicah Tlachiyalixtli", de Yahualica, Hgo.

Hasta lo más alto de una meseta que en partes se ensancha hasta no verle el fin y en otras se angosta tanto que apenas cabe un sólo carro por un camino; desde ahí donde se vigila toda la Huasteca Baja y se alcanza a ver hasta Chicontepec por su cerro Poztectitla, hasta ahí treparon los huastecos, sus primeros pobladores, en el siglo XII de Nuestra Era y fundaron uno de los tantos señoríos que había en el Cuextecapan en esa época. Tenían manantiales para abastecerse y un formidable y alto farallón rocoso que los defendía contra los ataques de sus vecinos, también huastecos pero no menos belicosos; y no sólo eso, pues un ancho y a veces caudaloso río flanqueaba la montaña por todas partes. Por eso siglos después, cuando llegaron las tribus nahuas, llamaron a este sitio Yahualica, "el lugar rodeado de agua", aunque su original nombre huasteco se perdió. En Yahualica los huastecos se dedicaron a la adoración de la diosa Tlazolteotl,

de Xipe-Totec y al culto fálico. Construyeron tres poblaciones y decidieron perpetuar el linaje de los hijos de Cuextécatl sobre su inexpugnable fortaleza. Sostenían constantes guerras contra sus vecinos y hermanos de sangre, pero a veces hacían alianzas con ellos cuando la guerra era contra sus otros vecinos, los totonacos. Pero en el siglo XIV, los otomíes son expulsados de su señorío de Xaltocan, en el Valle de México, por las hordas tecpanecas de Azcapotzalco, dispersándose por todo el territorio del actual estado de Hidalgo: unos dieron en el Valle del Mezquital, otros hacia la sierra oriental, en donde fundaron el invencible señorío de Tutotepec y el resto llegó hasta las vegas de Metztlán, en una profunda barranca que cuenta con un óptimo clima para la reproducción de cualquier especie y, para colmar su felicidad, habitado por un grupo posiblemente olmeca-xicalanca de habla otomí. Desde ahí se fortalecieron tanto, que el señorío que habían refundado comenzó a expandirse, para mala fortuna de los huastecos, hacia el norte. No tardaron en caer sobre Yahualica y, pese a su condición como baluarte, los otomíes de Metztlán gobernaron este sitio huasteco, al que usaron como sitio de avanzada contra los mismos huastecos, contra los totonacos y más tarde contra los mexicas, a quienes siempre dieron feroz batalla y mantuvieron fuera de sus límites (Ochoa, 1979). Fray Nicolás de San Vicente decía: "...avía señor universal como en México y Michoacán y Mestitlán, eceto en la Guasteca, que es tierra de Pánuco, que cada lugarejo esaba por sí y tenían guerras y lianzas con quien mejor les parecía como en las señorías de Italia." (San Vicente, 1554).

Pero luego llegó Ahuízotl y expulsó a los del señorío de Metztlán, colonizando con la lengua nahua esta región llamada con razón por ellos Tonacatlalpan ("lugar de bastimentos"), pero no por mucho tiempo, porque luego llegaron los españoles con Francisco de Garay y Nuño de Guzmán a la cabeza. Fue éste quien en 1527, en su calidad de gobernador de Pánuco, allanó pueblos de la Huasteca en jurisdicción de México, entre ellos Yahualica, a fin de extender su dominio, pero la intervención del Ayuntamiento de la capital de la Nueva España puso fin a sus pretensiones, con la cesión de otros pueblos (Rubalcava, 1991). A mediados del siglo XVI llegan los agustinos a Yahualica, ordenando acabar con el "execrable culto fálico" y las "sangrientas abominaciones" en honor de Xipe. Construyeron en 1559 una iglesia con advocación a San Juan Bautista (Azcué y Mancera, 1944), sustituyeron el sistema de tributación indígena por el sistema de tributación española (la Alcaldía Mayor se encontraba en esta población) y se dieron a la tarea de evangelizar a los huastecos

nahuatizados y a suplir sus imágenes, por cierto harto numerosas en esta altiplanicie (De Gortari, 1983). Dice el reporte de Villaseñor y Sánchez, del siglo XVIII: “Consta esta jurisdicción de cuatro pueblos principales (Yahualica, Huazalingo, Huautla y Hueyapa), que son gobiernos y repúblicas de indios, y la capital es el pueblo de Yahualica, de donde toma el nombre del territorio; es la residencia de su alcalde mayor... 580 familias de indios de que se compone la feligresía, la que aumenta cerca de 60 familias de españoles, mestizos y mulatos.” (Villaseñor y Sánchez, 1746, “Intendencia de México, Jurisdicción de Yahualica”, cap. XXI, pág. 128)

El modelo de organización sociopolítica huasteca, en el que una cabecera regía a un conjunto de pueblos tributarios, fue ajustado a las condiciones del nuevo gobierno local español, denominando “corregimientos” a cada unidad política, la cual funcionaba conforme a la dinámica del modelo indígena, sólo que dirigido ahora a proteger los intereses de los peninsulares, y bajo mando y control de la corona. Los funcionarios del cabildo de Yahualica en el siglo XVI tenían que ser indios puros, tanto en la línea materna como en la paterna, y no podían reelegirse hasta después de transcurridos tres años de haber dejado el puesto. La Huasteca hidalguense comprendía a la jurisdicción del corregimiento o Alcaldía Mayor de Yahualica que ocupaba de 1650 a 1810 un área que hoy abarca cinco municipios (Yahualica, Atlapexco, Huautla, Xochiatipan y Huazalingo) y a la Alcaldía Mayor de Huejutla. Ambas se dividían en cuatro cabeceras con sujetos, cada una con un cabildo de indios; la principal obligación de estos cabildos era recolectar el tributo y llevar demandas a la Real Audiencia. Los señores particulares recibían tributo y servicios moderados, de los macehuales de sus pueblos, que eran los labradores y mercaderes; había pueblos que tributaban directamente al señor universal, quien ponía a un mayordomo como representante suyo en ellos. Los señores eran llamados *tlatuan*, los caballeros *pipiltian* y los hidalgos *tiachan*. Estos últimos tenían a su cargo casas y “...le servían en hazer su sementera y repararle la casa”. (Paso y Troncoso, 1939-42, vol. XVI: p. 56)

En 1679, el gobernador y algunos naturales de Yahualica estaban presos porque no se había entregado más de la mitad del tributo del año anterior, 948 pesos. El nuevo gobernador, los alcaldes y demás oficiales solicitaron que se les esperara cuatro años para pagar el rezago; argumentaron que en 1678 empezó la mortandad, que de 918 tributarios que eran sólo quedaban 873. Se les perdonó la mitad de la deuda y se les dió

el plazo solicitado para pagar el resto. En 1681 ya sólo quedaban 452 tributarios en Yahualica; los demás murieron o huyeron. Dos años después, el alcalde mayor de Yahualica estaba recluido en el convento de Santo Domingo porque el contador general de tributos había procedido en su contra por no entregar lo que debía (De Gortari, 1986).

La estructura territorial de la Alcaldía Mayor de Yahualica se componía de *tlaxilacallis* (barrios sujetos: Santo Tomás, con 46 habitantes y Xochitlán con 59 en 1721), rancherías y pueblos sujetos. A su vez, los pueblos sujetos tenían como máxima autoridad el alcalde indio, pero a veces lo suplía el *chinampixque*, quien los representaba en cuestiones de las tierras del pueblo. De los pueblos sujetos dependían las rancherías (De Gortari, op. cit.). Las comunidades indígenas de Yahualica en la actualidad cuentan con jueces o representantes reconocidos de las comunidades, que fungen como cabezas de la instancia del gobierno tradicional, sustentada en la asamblea general comunitaria. El juez se apoya en auxiliares o policías que ejecutan la decisión de la asamblea en asuntos domésticos de la comunidad, como la embriaguez, la agresión o la falta de cumplimiento a los estatutos de cooperación comunitaria. También se designan topiles y fiscales, quienes se relacionan con las actividades religiosas. Los capitanes se responsabilizan de la organización de las fiestas religiosas como la patronal, el carnaval y el *Xantolo*.

Yahualica confinaba con la Alcaldía Mayor de Huejutla, mejor comunicada y de mayor población; desde la época antigua, ésta ha figurado como un gran *hinterland* que influencia a pueblos y rancherías que lo usan como cruce de fronteras locales y de intercambio comercial. Los arqueólogos saben que Huejutla estaba controlado por los teotihuacanos; desde aquí, ellos controlaban el comercio entre el altiplano y el Golfo de México. La “Relación de Huejutla” de 1580 (Del Paso y Troncoso, *Papeles de la Nueva España*, 1985, p. 171), sostiene que la provincia de Huejutla sostuvo continuas guerras contra aquel señorío. También se sabe que su convento de San Agustín tenía bajo su doctrina a Yahualica, entre otros pueblos. La importancia de Huejutla resonó hasta el 1823, cuando ese Ayuntamiento convocó a otros de la Huasteca potosina, veracruzana y tamaulipeca a realizar una reunión en la que se analizaría la posibilidad de la formación de la provincia Huasteca. La reacción de la metrópoli no se hizo esperar y el Ayuntamiento fue presionado por diversos medios para abandonar el proyecto. Pero en

1855, Manuel Fernando de Soto, diputado al Congreso del Estado de México, presentó a ese pleno un proyecto para la fundación del estado de Iturbide, que comprendería los distritos de Tuxpan, Tampico, Tancanhuitz, Huejutla y el sur de Tamapulipas. El programa secesionista se anclaba en una visión conservadora:

“...erigirlo para impulsar la colonización extranjera... nuestra raza se cruzará, nuestro carácter apático desaparecerá y vendrá a efectuarse... un pueblo más industrial... y... tiene propietarios dispuestos a ceder a los colonos (europeos) una parte de sus vastos terrenos... muy fértiles y baldíos muchos de ellos, que pueden dividirse y repartirse en pequeños lotes.” (cita en Lugo Pérez, *Hidalgo. Documentos para la historia de su creación*, 1994)

Además, proponía la disolución de la propiedad comunal indígena y su fraccionamiento. De revés en revés, el decreto de 1869 que proclamó la erección del estado de Hidalgo, desvaneció el sueño de de Soto.

El punto intermedio entre Huejutla y Yahualica es Atlapexco, antes ranchería de ésta, hoy Municipio. Atlapexco arrebató a su antigua cabecera la supremacía del tianguis, por su mejor colocación topográfica, en el lecho plano del río Atlapexco y junto a la vía directa hasta Huejutla. Y no sólo el mercado perdió Yahualica en ello, pues el flamante municipio nacido en la década de los veinte también se anexó uno de los dos antiguos tlixilacallis (barrio autónomo): Santo Tomás, contiguo a la misma cabecera de Yahualica y en la misma meseta. (Luna, 1997, p. 12, 24). En 1637 los indios de Yahualica, a través de su gobernador, protestaron porque el alcalde mayor les exigía que fueran indias e indios a servir su casa. A otros los mandaba cargados como tamemes a México, pagándoles sólo un real a cada uno y nada para sustentarse. Además, los obligaba a que dieran ración de pescado, huevos y “lo demás” (De Gortari, op. cit.). En el siglo XVII la producción agrícola de Yahualica era para el consumo local y en menor medida se elaboraba piloncillo para comercializarlo en la región; había producción textil, pero no hay mención sobre obrajes y las mantas se hacían en las unidades domésticas. De Yahualica se conoce también su proverbial buena fortuna, pues en 1736, año de la terrible epidemia de *matlazáhuatl* que asoló pueblos indios en la Huasteca y toda la Nueva España, el virus no alcanzó las alturas del poblado (Meade, citado en Luna, op. cit., p. 29). En 1867 Xochiatipan se separa de Yahualica, erigiéndose en Municipio.

El descenso de la población indígena en el siglo XVII facilitó la expansión territorial de las haciendas sobre las tierras de las comunidades y obligó a los terratenientes a usar una nueva forma de explotación de la mano de obra, obligados también por la legislación que daba fin a la encomienda y al repartimiento forzoso de trabajadores y abría paso a la contratación de trabajadores que se convirtieron en peones acasillados (De Gortari, op. cit.) Las leyes de desamortización de tierras comunales indígenas en 1856 preparan las condiciones para el descontento campesino, que no culminaría sino hasta las postrimerías del siglo XX. En 1879, los campesinos de la Huasteca hidalguense se suman a la lucha del caudillo indígena de Tamazunchale, Juan Santiago, en contra del despojo de las haciendas y la *Ley Lerdo*, que legalizaba la concentración de tierras (Montoya B., 1996). Pero en 1883 Juan Santiago es derrotado definitivamente por Bernardo Reyes. Durante el porfiriato, los hacendados, terratenientes, rancheros acomodados o personas ligadas a ellos acapararon los puestos administrativos; la perpetuación en los puestos era la norma. Cuando estalla el movimiento de 1910, los caciques de la región fueron los primeros en secundarlo, toda vez que tenían la esperanza de alcanzar más privilegios y deshacerse de sus competidores y enemigos, además de que supieron manipular el descontento campesino con el fin de engrosar sus filas. Maderistas y luego villistas, los Nochebuena, caciques de Atlapexco y Yahualica, mantuvieron a esta parte de la Huasteca hidalguense fuera del dominio constitucionalista, aún cuando Juvencio Nochebuena pronto “volteó bandera” hacia el carrancismo. Pero a los caudillos les quedó el estigma de estar a sueldo de las compañías petroleras extranjeras, como el general Manuel Peláez quien, a decir de Lorenzo Meyer (citado en Montoya, op. cit., p. 15), recibía de ellas 15 000 dólares mensuales.

El 6 de enero de 1915 se promulga la Ley agraria que perpetúa en la Huasteca la propiedad comunal indígena. La década de 1920 a 1930 fue de ajuste de cuentas entre villistas y carrancistas en la Huasteca hidalguense; fue, al mismo tiempo, la génesis del poder caciquil, su mantenimiento y transmisión, que se explica por la existencia de formas parecidas de dominio en la región a lo largo de extensos periodos, cuyos antecedentes más remotos se localizan en los señoríos y cacicazgos indígenas prehispánicos, pasando por las “Repúblicas de indios” y las encomiendas coloniales, hasta las jefaturas políticas del porfiriato. Su común denominador era el abuso de la mano de obra indígena y del arcaico sistema de tributación obligatoria. En municipios

huastecos como Tepehuacán, la “noche del cacicazgo” comprendía trabajos forzados y gratuitos, incluyendo una especie de tributos de los pueblos indígenas al cacique por medio de “cooperativas” de consumo, faenas, impuestos y peonazgo; la leva en el ejército paramilitar de los Austria: vigilancia en caminos, emboscadas, guardaespaldas, ataques armados, eran algunas de sus funciones (Montoya, op. cit., p. 77).

El conflicto agrario de la Huasteca hidalguense, iniciado en 1971 con la toma de tierras ganaderas por comuneros, tuvo su origen, como ya se dijo, en la expedición de las leyes de desamortización del siglo XIX, pero fue agudizado por los rezagos en las ejecuciones de dotación de tierras, la indefinición en la tenencia de la tierra y la carencia de títulos de propiedad. En 1974, los comuneros de Pepeyocatitla, Yahualica, intentaron rescatar las tierras que les habían arrebatado los terratenientes de la cabecera, pero fueron reprimidos por guardias blancas y policías judiciales del estado, con un saldo de varios muertos, heridos y detenidos. En 1978, un grupo de campesinos que se dirigía a arreglar asuntos agrarios fue emboscado y masacrado en Atlapexco. Como consecuencia, surge la Organización Independiente de Pueblos Unidos de la Huasteca (OIPUH), que aglutina a pueblos indígenas de Yahualica, Atlapexco, Huautla y Xochiatipan, con demandas de restitución de tierras y crédito agrícola. En abril de 1979, el presidente saliente de la Asociación Ganadera Regional, Ricardo Fayad, acepta que “... todos somos culpables del clima de violencia, por la postura radical de los ganaderos; porque a sabiendas de que existía alguna superficie ejidal compraron de mala fe; por no haber pagado el salario justo; de haber promovido detenciones y encarcelamiento de campesinos y hasta de algunos asesinatos.” (*Excelsior*, citado en: Montoya, op. cit., p. 41)

En 1980, con la operación de un programa con fuerte inversión, destinado a indemnizar a los ganaderos afectados, monto calculado en 700 millones de pesos, se intenta poner fin al conflicto. En cambio, el programa se proponía aplicar el peso de la Ley a los que propiciaran nuevas invasiones; incrementar la productividad, desarrollar la infraestructura para regar 124,412 hectáreas, tecnificar la agricultura de temporal en 9,900 hectáreas, construir caminos para comunicar poblaciones y áreas productivas y crear empleos con la finalidad de hacer de la Huasteca un polo de desarrollo regional. La mayoría de las tierras comunales fueron devueltas a sus antiguos propietarios, de manera que en el Municipio de Yahualica el 90 por ciento de la propiedad de la tierra es

hoy comunal, aunque en 1950 se registraba un 55 por ciento de propiedad comunal (Ruvalcaba, op. cit.). Empero, el Plan Huasteca no cumplió con sus objetivos económicos generales por no atacar la explotación del trabajo campesino, y por lo mismo no usar instrumentos que los hicieran partícipes en la aplicación de los recursos y que hicieran posible un cambio en las estructuras de poder. Para 1981, Amnistía Internacional contabilizó 600 muertos en el conflicto, así como la aparición de cárceles clandestinas y torturas físicas.

La historia de Yahualica fue finalmente sintetizada en un espacio que cuenta, pieza por pieza, todas las vicisitudes y no fue dejada más a la deriva, como ocurría, fuera de este recinto. Todas las pesadas piezas líticas fueron extraídas de las huertas de las casas particulares y de los patios de la presidencia municipal; de todos los rincones de Yahualica se fueron a traer hasta el ínfimo tepalcate y sólo fueron respetadas las caras de piedra que adornan los brocales de los pozos y las fachadas de algunas casas; se llevaron los pilares prehispánicos que lucían en el jardín de la biblioteca de la escuelita rural; por poco arrancan las escalinatas del atrio, consideradas parte del dintel de antiguas puertas, y hasta retiraron de su sitio la antigua tapa de piedra de un pozo que hacía pareja con el brocal de otro moderno, hasta donde van los campesinos en época de sequía a ofrecer flores y agua a San José, en un ritual propiciatorio. Los rostros de todas las divinidades encontradas lucían el estigma de la acción histórica y la simbólica; otras, la mayoría, aparecen decapitadas: primero, las acciones bélicas en la prehispanidad, seguida de la evangelización por el método de roza-tumba y quema de los dioses, hasta la etapa de las creencias, en que los *teteyotes* eran (o son) culpados de las enfermedades y maleficios, recetando que todo ídolo conservado debía ser destruido, al menos decapitado. La última razón de su mutilación se encuentra muy aparte: cuando venían turistas les era ofrecido en venta el material arqueológico que, por sus dimensiones, era imposible transportar, dejando para fines más prácticos la decapitación de la pieza y así hacer comerciable la cabeza.

El Museo Comunitario de Yahualica nació de una iniciativa exterior, adoptada por la comunidad magisterial mestiza de la cabecera. En 1988, el Profr. Jesús Cruz Galindo, oriundo de Tenango de Doria, fue adscrito, luego de su jubilación, al Programa de Museos Comunitarios de Hidalgo, cuando presentó a las autoridades educativas un proyecto para crear museos municipales y regionales. El primer museo que pretendió se

localizaría en Tlahuiltepa, en donde por su cuenta había descubierto una zona arqueológica, pero las autoridades municipales no mostraron interés por el proyecto. Es entonces que un arqueólogo del INAH le propone la construcción del museo en Yahualica y, con apoyo del coordinador estatal de Museos Comunitarios en Hidalgo, traslada sus intereses a esa cabecera. Allí encuentra un tráfico tolerado de piezas arqueológicas, además de ciertas resistencias e indiferencias a crear el museo. Siguiendo el método de la escuela de los promotores de museos comunitarios de Hidalgo, antes habló con los maestros de las escuelas, se metió a los salones exhortando a los alumnos a cuidar el patrimonio arqueológico y a colaborar con la creación del museo, y recorrió casa por casa, en un trabajo misionero, convenciendo a los propietarios de las piezas para que las donaran al museo. Luego de sinfín de visitas domiciliarias, tuvo cabida en prácticamente todo el pueblo, y fue hasta entonces que, bajo las camas, escondidas en las huertas y bajo tierra comenzaron a sacar para él las piezas que escondían. La condición única que se pedía para esta donación era una fotografía del donador junto al ídolo rescatado; después, la cámara fotográfica se convirtió en el mejor medio que facilitaba esta labor, la que abría las puertas.

Las piezas iban siendo almacenadas por el maestro Jesús en un salón de la escuela primaria, hasta donde iban los escolares a curiosear y manosear la colección. En mayo de 1995 el patronato obtiene fondos del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) para la conclusión de la exposición. Hasta ese momento, el profesor Jesús Cruz Galindo había monopolizado la acción de la recopilación de piezas, su atesoramiento, el control sobre los recursos y el diseño de la exposición. Con los fondos de PACMYC y sin consulta al patronato, dispone con un carpintero de la construcción de una gran pirámide de madera, que serviría como mueble para todas las piezas líticas de la colección, colocada dentro de aquél salón escolar. En junio, personal del Departamento de Museos Comunitarios de la Coordinación de Museos del INAH advierten el error museográfico y llaman al patronato a intervenir. El proceso de construcción del Museo Comunitario entra en conflicto, cuando se dan cuenta de la inútil inversión (más de \$3,000 en madera) que retrasa su conclusión y el proyecto es abortado; se sistematiza el trabajo, bajo la asesoría directa de la CNME; se desarma la pirámide y su madera es aprovechada para una tarima que sostendría a todas las piezas de piedra más pesadas, ya en otro inmueble, acondicionado en una vieja aula de bajareque donada por la SEP, junto al palacio

municipal.

En noviembre de 1995 se intenta una primera inauguración del museo, durante la fiesta tradicional de Todos Santos, llamada en la Huasteca *Xantolo*, pero no hay acuerdo con la presidencia municipal. La inauguración del Museo Comunitario de Yahualica “Ilhuicah tlachiyalixtli”, se lleva finalmente a cabo durante la fiesta de carnaval, en febrero de 1996, con pleno apoyo del presidente municipal, quien finalmente aportó una importante cantidad para la conclusión del montaje de la exposición. La fiesta de la inauguración del Museo convocó asimismo a otras manifestaciones culturales de la región, en especial a la más viva y vigente de ellas, a la música, un son huasteco compuesto ex profeso:

*Ahora les vengo a cantar
señores a mi Huasteca
lugares de esta región
todos llenos de riqueza.*

*Al llegar está el balcón
que tiene muchas leyendas
de donde podrá apreciar
los ríos y bellas tierras.*

*Hoy quisiera en especial
cantarle a mi Yahualica
donde florece el ideal
del museo de las reliquias.*

*Hoy quisiera en especial
cantarle a mi Yahualica
donde florece el ideal
del museo de las reliquias*

En las elecciones de 1997 triunfa como presidente municipal un ingeniero oriundo de Tlalchihualica, alejado de los intereses de los maestros de Yahualica. El profesor Tomás Zavala, expresidente municipal y ahora líder del Comité del Museo, hubiera querido un candidato de la propia cabecera, aún cuando afirma que existe una actitud de acercamiento por parte del Comité del Museo Comunitario hacia la Presidencia Municipal, no enfrentamiento. En medio del diferendo, el profesor Jesús Cruz es mandado llamar por el presidente municipal para administrar el museo, a lo cual éste declina amablemente argumentando cansancio, pero en cambio propone la capacitación de un guía para dar visitas guiadas a los esporádicos visitantes al recinto. Entonces la presidencia se lanza a la misión de conseguir un voluntario, esfuerzo que resulta infructuoso, no tanto porque nadie en Yahualica acepta un oficio tan fuera de lo común, como porque ni siquiera tienen un guión para ello.

La red de relaciones socio-políticas

Desde un principio, el profesor Jesús Cruz, promotor del museo, se apoyó en el profesor Tomás Zavala, líder-ego del cuasigrupo y su antigua red de relaciones socio-políticas, de tal manera que es a éste a quien se debe en mayor medida el museo en Yahualica. Con un historial bien conocido inclusive en la región, el viejo profesor de secundaria ha transitado por todos los ámbitos de la vida del municipio, por su papel desempeñado primero como maestro de las primarias bilingües, luego como presidente municipal y finalmente como director de la primaria de la cabecera. Nacido en Yahualica, fue primogénito de cuatro hermanos, de madre y padre nahuas; cursó los estudios profesionales en la Escuela Normal del Mexe, en el Valle del Mezquital, luego impartió clases en primarias de la Sierra Alta. A poco, cursa los estudios en la normal superior, para especializarse en la materia de matemáticas, al cabo de lo cual consiguió ocupar una plaza de profesor en diversas comunidades de su municipio natal, gracias a sus relaciones políticas en el sindicato de maestros, merced a su afiliación al partido oficial. Después del conflicto agrario en Yahualica, a principios de los ochenta, pierde tierras de labor que había adquirido, para ser expropiadas en beneficio de comuneros de Mecatlán, miembros de la OIPUH. En los ochenta es designado responsable del programa de telesecundarias en Yahualica. De 1989 a 1992 ocupa la presidencia municipal de Yahualica, de donde ciertamente obtiene poder específico. Al dejar el cargo, ocupa la dirección de la secundaria en la cabecera.

La trayectoria del profesor Tomás garantiza los enlaces que precisa el Museo Comunitario para su sostenimiento. En orden cronológico, en su papel de director del plantel de secundaria, recibió del promotor la propuesta de creación del museo, abriendo para él todos los accesos a las aulas y de hecho al alumnado, a quienes deseaba interesar en el proyecto; fue en ellos en quienes se sustentó el enriquecimiento primario del acervo del museo, quienes convencieron a sus padres de la donación de las piezas que poseían. Paralelamente, el profesor Zavala conectó al promotor directamente con la presidencia municipal en turno, de donde de entrada se legitimó la labor de rescate realizada por el promotor, y de ahí mismo se obtuvo la donación de todas las pesadas piezas que de antaño resguardaba. Cabe aclarar que el presidente municipal (profesor de primaria) ocupó una regencia durante el mandato de Zavala, de donde se colige que,

además de la cercanía profesional, pudo haber sido propuesto por aquel para sucederlo, guardando así la cercanía con el manejo de recursos municipales. Además, como encargado de la telesecundaria, facilitó un aula para el resguardo provisional de las piezas, de donde más tarde pasaron a custodia de la presidencia municipal, ante la desaparición de algunos ejemplares. Por conducto del parentesco ritual, agregé a la red al director de la primaria con el promotor, con quien trabajó directamente en la labor de promoción. De esta relación, obtuvo el interés del capitán de danzantes, emparentado con uno de los maestros y, sucesivamente, de algunos curanderos, una de ellas esposa del capitán de la Danza de los tres colores, cuyo grupo es el más solicitado para participar en fiestas tradicionales. De esos enlaces obtienen eventos de promoción para el museo y servicios rituales, como la “limpia” efectuada al museo cuando fue inaugurado, amén de toda la información precisa para el guión científico en el tema “curanderismo”; el capitán de la Danza de los siete colores proporcionó su parte.

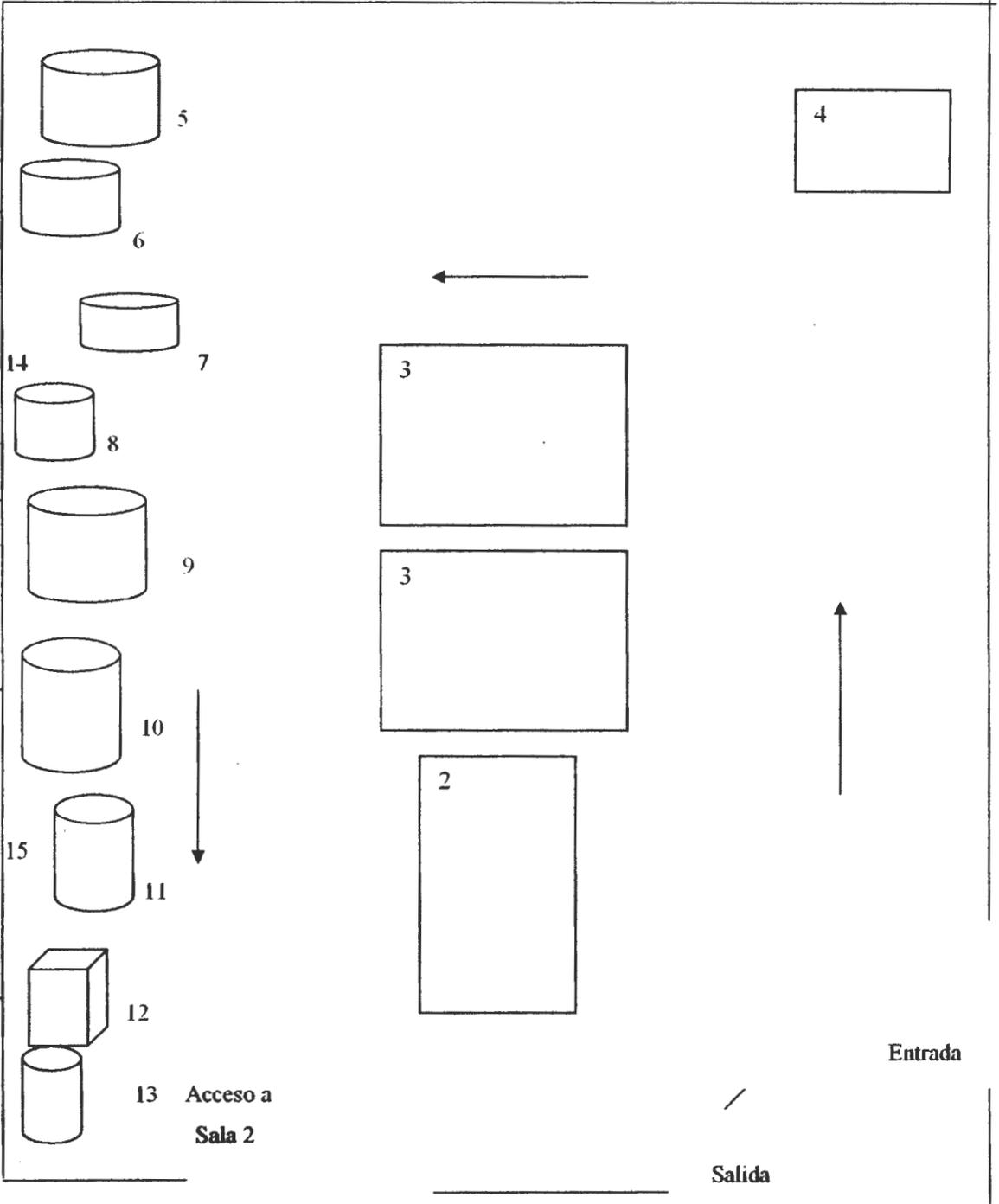
El parentesco del líder-ego (el profesor Tomás) fue importante para la movilización de otros recursos por otras instancias, pues le ayudaron a involucrar a la iglesia y sus cofradías a la donación de otras piezas, aparte una cuadrilla que integraron miembros de éstas y parientes y amigos del líder-ego para acondicionar el inmueble y transportar las piezas; el capitán de la Danza puso los acabados para muros y la pintura. Para los trabajos de investigación y realización del guión científico, se movilizaron a todos los miembros de esta red, sobre todo la parte magisterial que aportó datos importantes para la descripción geográfica de Yahualica, así como los toponímicos nahuas, para cuyos datos hubo de extenderse la red a individuos miembros de las comunidades sujetas y la parentela ritual y consanguínea. Finalmente, la estatura moral de este *big-man* garantizaba su poder de convocatoria a todas las actividades planeadas por el equipo asesor del INAH, que llevarían a la conclusión del museo.

A un año de la inauguración del museo, el libro de visitas registra 144 visitantes provenientes de diferentes partes de la región y del país. De estos, 66 son de la región. La mayoría de los visitantes vienen de Pachuca, con 19; seguida de Huejutla, con 17; de la ciudad de México, 15; del Estado de México, y Yahualica, respectivamente, 11; del vecino municipio de Atlapexco, 10, y del homónimo Yahualica, Jalisco, 7. El resto proviene de lugares tales como el municipio huasteco de Huautla, Tepic, Oaxaca, Guanajuato, Michoacán, Guadalajara, Ciudad Madero, Tampico, Mesa Larga Santa Lucía y Coyula, del Municipio de Calnali y Acatematitla, Tlalchiyahualica y

Huitznopala, comunidades de Yahualica.

En las sugerencias anotadas en el mismo libro, abundan las que proponen más apoyo de las autoridades municipales y estatales al museo, seguida de aquellas que demandan una mejor estrategia de difusión del museo.

Museo Comunitario de Yahualica. Sala 1



Descripción

1. Mampara
2. Mesa con fragmento de piedra: dioses solares y falos; tepalcates.
3. Cerámica (antropomorfas, zoomorfas, malacates, ollitas, dioses agrícolas y tepalcates)
4. Escritorio de custodia
5. Tlazolteotl mutilada
- 6 y 7. Personaje decapitado y sedente
8. Tlazolteotl
9. Personaje solar
10. Tlazolteotl
11. Columna basáltica
12. Fragmento con mano
13. Columna con atado o taparrabos
14. Nicho con troncos humanos
15. Nicho con cabezas y troncos humanos

Observaciones

Aprovechando el abandono de un par de aulas de adobe de la vieja escuela primaria, el Museo Comunitario de Yahualica fue hecho a expensas del gobierno municipal, con pocos recursos y con la sola custodia del octogenario profesor que por años lo promocionó.

Pero hoy el Museo Comunitario de Yahualica ha sido abandonado por todos los que le dieron origen: el profesor Tomás Zavala, expresidente municipal y protector del anciano profesor José de Jesús, se encuentra dedicado por completo a sus labores personales, en tanto el segundo vive la senectud de su retiro en Pachuca. Con la ausencia de su progenitor, el ejecutivo del Municipio se hizo cargo, pagando a una custodia, joven egresada del Telebachillerato local, quien no obstante desconoce todo

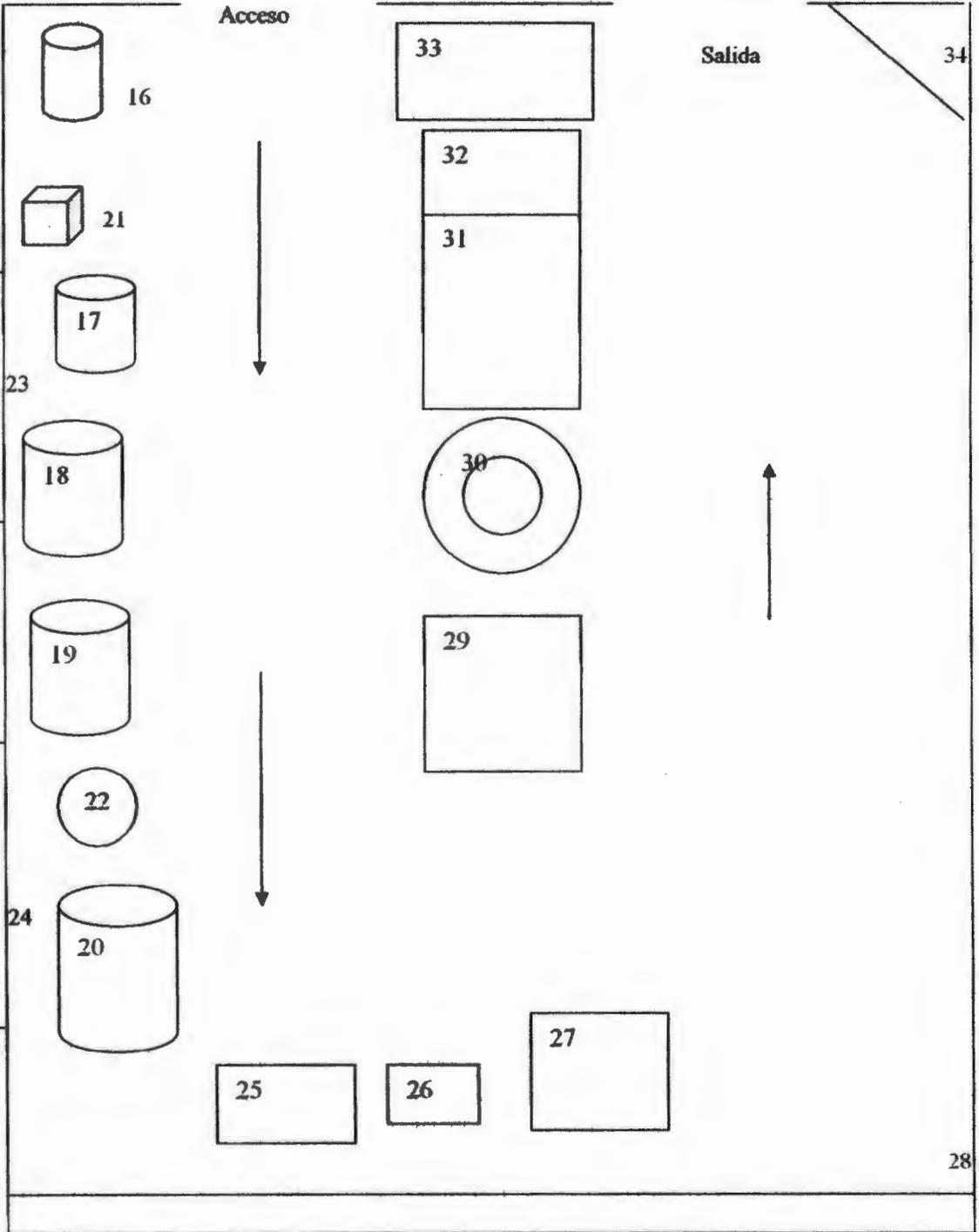
acerca del Museo y de museos: ella no puede dar visitas guiadas ni respuestas a las múltiples interrogantes. Quizás a esto se deba su tolerancia ante los visitantes que, contra las normas del museo tradicional que marcan una barricada a prueba de contacto objeto-sujeto, se permiten tomar las piezas y pasearlas de mano en mano, una forma epistemológica muy común en los museos comunitarios.

La museografía se encuentra en un evidente descuido. Incluso, la iluminación por lámparas adecuadas ha sido sustituida por focos de colores (los de la bandera nacional, por cierto) que recuerdan a una discoteca. La colección ha sido enriquecida con la entrada de nuevas piezas, casi siempre fragmentos de aquellos grandes monolitos de la deidad de Tlazolteotl, considerados maléficos como se sabe; incluso, uno de ellos luce aún las marcas de la agresión reciente, quizá con piedras, marro o martillo. La sala 1 se ofrece al visitante con la misma cédula introductoria (1) que abrió el museo en 1996, aunque la alteración de la museografía original se hace evidente por la desaparición de algunos recursos mobiliarios, como las mamparas y bastidores que exhibían cerámica y ahora lucen arrumbados en un rincón de la sala 2, especie de pequeño almacén de lo que ya no les pareció funcional al discurso del Museo(28). Llama la atención una pieza de reciente ingreso, una máscara de piedra con rasgos olmecas a juzgar por la boca típicamente en forma de labios jaguar y la nariz ganchuda del área huasteca, además de algunas pequeñas cabezas de piedra que fueron dispuestas sobre algunas figuras decapitadas, de alguna manera para completar la figura humana. Las mesas que el profesor fundador dispuso para exponer tepalcatería con un plástico a manera de capelos (2 y 3), fueron enriquecidas a placer con fragmentos líticos antropomorfos y de formas caprichosas, sin ningún orden ni concierto, una forma miscelánea anticientífica por el miedo a lo clasificadorio, lo cual sin duda invita a los conspicuos visitantes a entrar en contacto íntimo con las piezas.

El área de exhibición de piezas líticas pesadas (5-15) ha permanecido casi intacta, a no ser por la piedra de río que tapizaba la tarima sobre la que descansan las piezas y que fue evidentemente reducida sin razón aparente. La mesa de la obsidiana prácticamente no luce más que un cuchillo, pues todo lo demás son pedacería de obsidiana; hay muchos excéntricos, algunas pocas navajas de obsidiana y muchos pedazos de metlapil.

Buena parte del acervo, la colección arqueológica, comprende sólo fragmentos de esculturas de piedra de lo que alguna vez fueron dioses para el culto; en realidad, es este casi un museo de la pedacería huasteca. Sólo existe una figura de piedra antropomorfa completa y otra, de gran belleza artística, a la que falta un pedazo de pierna, resalta entre las demás. Otras pocas que han sido aquí resguardadas son artificios de algún escultor aficionado.

SALA 2



Descripción

16. Tlazolteotl
17. Tronco humano (¿portaestandarte?)
18. Jaguar sedente
19. Jaguar acostado
20. Figura humana completa
21. Ollul
22. Esfera de basalto
23. Nicho con troncos humanos
24. Nicho con figuras antropomorfas
- 25, 26 y 27. Mesas con metates, metlapiles y fragmentos de piedra
28. Rincón para guardar mamparas y bastidores en desuso
29. Mesa con obsidiana (excéntricos y pedacería)
30. Tapa de pozo
31. Fragmentos de metates
32. Aplanadores para papel amate, metlapiles y fragmentos
33. Mesa para altares de xantolo
34. Figura caprichosa de piedra volcánica

c) Los Museos Comunitarios de Zacuala y Zempoala, Hgo.

Antes del arribo español a tierras de indias, este sitio era un lugar consagrado al tianguis de mercancías que los pochtecas traían de la costa del Golfo y la sierra madre; era la confluencia de los valles de Apan que conectaba el valle de México con los pueblos otomíes y nahuas de la sierra norte de Puebla. Era una comarca donde convivían un mosaico de pueblos y lenguas: otomíes (población numéricamente predominante), chichimecas-pames y nahuas, pertenecientes al chichimecatlalli o gobierno de los chichimecas de Xólotl. Toda la región, hasta Tepeapulco, estuvieron integrados al sistema político tolteca. Para 1167, Zempoala como jurisdicción política y Zacuala eran cabeceras de provincia a cargo del tecuhtli Nopaltzin. Para el siglo XV, la provincia de

Zempoala estaba bajo la égida de Ixtlixóchitl, tlatoani de Texcoco. Integrados al sistema de dominio, tributación y guerra, los zempoaltecas diferían de los mexicas y tlaxcaltecas en costumbres bélicas: no comían la carne de sus enemigos, porque a los que capturaban les cortaban la cabeza en el campo de batalla y la conservaban como trofeo de guerra. Durante la alianza entre Texcoco y Tenochtitlan en 1430, los de Zempoala se sublevan y son sometidos por un ejército combinado de acolhuas y mexicas, haciendo prisioneros para el sacrificio en honor de Huitzilopochtli. A partir de entonces, Zempoala y los pueblos de su jurisdicción se incorporaron al dominio mexica, con un tributo de mantas, gallinas, navajas de obsidiana, artículos de pedernal y macanas para la guerra.

La diferenciación impuesta a Zempoala por el dominio acolhua y mexica sirvió después, ya en la colonia, como base al establecimiento de encomiendas y pueblos realengos, uno de los cuales fue Zacuala. Las divisiones que encontraron los españoles fueron: Zempoala con cuatro sujetos (Huitznahuac, Tecpa, Quiyahuac y Ahuaquauhtitlan) y Zacuala con cuatro (Acxotla, Mexotxoc, Tlatecomulco y Hueytepec). Terminada la conquista, Zempoala, hoy cabecera municipal de Zacuala, fue designada como encomienda al conquistador Juan Pérez de Gama y luego al licenciado Hernando de Sandoval. Después se convierte en Alcaldía Mayor, con doce familias de españoles y cuarenta y cinco de mestizos e indios; mantenía un convento de religiosos franciscanos y tenía bajo su administración cinco repúblicas de indios: Tezahua, Zacualpa, Tlaquilpa, Santo Tomás Talistac y Epazoyucan. Zacuala estuvo en encomienda de Álvaro de Santa Cruz. En 1540 se radicaron por algún tiempo los agustinos, desempeñando el priorato el teólogo fray Nicolás Agreda. Pero como la población ya había mostrado preferencia por los franciscanos, estos volvieron a establecerse. En la segunda mitad del siglo XVI, siendo insuficientes los frailes franciscanos para atender a la feligresía, los de Otumba se comprometen a proporcionar frailes a los de Zempoala, a cambio de agua que los últimos se obligan a dar a los primeros; para ello, se proyecta la construcción de un gran acueducto ideado por fray Francisco de Tembleque, que llevaría el agua desde un manantial ubicado al pie del cerro Tecajete, en las cercanías de Zempoala, hasta Otumba, por más de 62, 850 metros. Para ser beneficiarios de su propia obra, los indígenas, mestizos y españoles que poblaban Zacuala y algunas rancherías alrededor de Zempoala hubieron de ser congregados en el actual poblado de Zempoala, pues la villa que la constituía no pasaba de setenta habitantes. La obra culminó en 1570. Un importante fragmento de ese

acueducto, que salva la cañada de Tepeyahualco, es hoy una colosal arquería que se ha convertido en el símbolo patrimonial predilecto de los zempoaltecas.

Vetancourt dice:

“Zempoala está formada de dos parcialidades, una que está delante de la iglesia que llaman barrio de Zempoala, y otra Tzaquala detrás de la iglesia, cada cual con su gobernador mexicano, fue antiguamente de mucha poblazón y tiene corregidor; tiene la jurisdicción 840 personas de las que 320 son de españoles mestizos y mulatos que administran cuatro religiosos con su ministro colado con más de 15 ranchos de donde se saca pulque... otros dos pueblos donde está una hacienda quedaron despoblados que son San Juan y Santa Clara Xala, tuvo antiguamente por sus pueblos Epazoyucan y Tzinquilucan, que hoy son prioratos de San Agustín, donde al paso que se ha minorado la gente por las minas cercanas y el desagüe (del valle de México), han crecido los magueyes para el pulque.” (Teatro mexicano, 1698, cap. XXIX, citado en Azcué y Mancera, op. cit.)

La antigua mojonera, llamado “rollo” y erróneamente “picota”, que marcaba los linderos entre Zacuala y Zempoala fue finalmente trasladado del atrio a la plaza principal, entre el palacio municipal y la casa ejidal que resguarda al Museo Comunitario de Zempoala. Hay que decir que la epidemia de matlazáhuatl que asoló la Nueva España en el siglo XVI, se encuentra entre las principales causas que redujeron la población en Zacuala; lo hicieron después desaparecer por décadas, luego más o menos repoblado y convirtiéndolo a la larga en mera colonia de Zempoala. Entre 1520 y 1620 desapareció del 80 al 90% de la población india en Zempoala.

Un antecedente de la guerra de independencia ocurrió en Zempoala en 1780, cuando los indígenas de la región protestaron violentamente porque la Real Hacienda trataba de imponerles un impuesto por el consumo de pulque. Y en los albores de la independencia, en 1811, entraron a Zempoala cerca de 100 insurgentes, capturaron y sentenciaron al encargado de justicia, Ramón de la Vega y a su secretario, saquearon la casa del subdelegado y exigieron de los gobernantes un contingente de hombres. Instalado su dominio en la región, los insurgentes impusieron a los agricultores y comerciantes tributos de guerra, castigando con el incendio de campos, tinacales y graneros a quienes se resistían al pago. Zempoala fue teatro de operaciones bélicas en esta contienda, aunque los resultados fueron casi adversos a los insurgentes.

En los primeros años de la década de los ochenta, el campesino Ramón Ávila, de la colonia Zacuala, facilitó en calidad de préstamo algunas piezas arqueológicas a la presidencia municipal, a fin de montar una pequeña exposición temporal en las instalaciones del palacio. Posteriormente, las piezas no fueron nunca reclamadas, y cuando llegaron a Zempoala los promotores del INAH que proponían la fundación del museo, de manera natural las piezas pasaron a integrar la colección, por donación de la presidencia y enriquecida con las aportaciones de la comunidad. Don Tomás Zamorano, herrero de oficio y filántropo sin fortuna, gestionó y negoció en 1986, en oficio al Comisariado Ejidal, junto con promotores del INAH un espacio en la casa ejidal, cabildeando y tratando de explicar en muchísimas asambleas a un duro grupo de ejidatarios, quienes finalmente cedieron un salón en comodato y posteriormente otro, para exposiciones de fotografía antigua de Zempoala. En ese mismo año inauguran la primera exposición permanente.

En 1995, con financiamiento del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) de la Dirección General de Culturas Populares, los de Zempoala reestructuran la exposición permanente, reordenando la relación cronológica de los objetos arqueológicos; en especial, se trató más de una renovación de mobiliario que de una reconceptualización del guión científico, disponiendo las piezas en cinco secciones correspondientes a diferentes etapas cronológicas: Prehistoria, Preclásico, Clásico, Posclásico y Colonial. El hecho no estuvo exento de conflictos, pues quien fungía como tesorero dentro del Comité dispuso de los fondos para “enganchar” a jóvenes de la comunidad a fin de trabajar en la museografía de la nueva exposición. De paso, toma distancia respecto de los promotores del INAH, quienes asimismo lo responsabilizan del destino de los fondos, haciendo más peligroso el equilibrio de fuerzas dentro del Comité. Al final, los miembros del Comité exigieron la entrega del dinero al tesorero (don Cirilo Téllez), pero aquel hace mutis, dejando en evidente estado inconcluso la museografía de la exposición.

En Zempoala, los Museos Comunitarios se agregaron como institución a otras formas narrativas de “autoconcebir” la propia identidad, complementando con la exposición material lo que se quiere decir. Su antecedente en esta población ranchera, antigua comarca pulquera y -se dice- cuna de la charrería, es el corrido descriptivo, tradicional narrativa juglaresca. Ambas formas son asociadas frecuentemente, sobre

todo en ocasiones festivas. Rivales o formas complementarias, el corrido y el Museo Comunitario se ocupan del oficio de hacer descriptivo el rostro general de su territorio municipal y ocupan el mismo lugar en el ánimo de la gente. Por eso, en cada acto cultural organizado por el Museo Comunitario, máxime en exposiciones temporales, este corrido es frecuentemente socorrido:

*Qué bonita es mi tierra querida
yo gozo la vida de dicha y placer,
al saber que nací zempoalteco
también soy huasteco, lo grita mi ser.*

*Ay Zempoala, campiña hidalguense
mi pueblito que tiene amistad
en el cielo tu sol resplandece
con todo el encanto de la libertad.*

*La picota, cadalso y condena
de reos que entre penas purgaron su mal
hoy parece dormir en silencio
pues como ella misma no existe otra igual.*

*Lindo barrio de historia es Zacuala
que junto a Zempoala destaca en lo real
todos hablan de su arqueología
y en Santa María brotó un manantial*

*Cuando el padre Francisco Tembleque
desde Tecajete mil arcos formó
lo aclamaron en Tepeyahualco
por el acueducto que a Otumba llevó.*

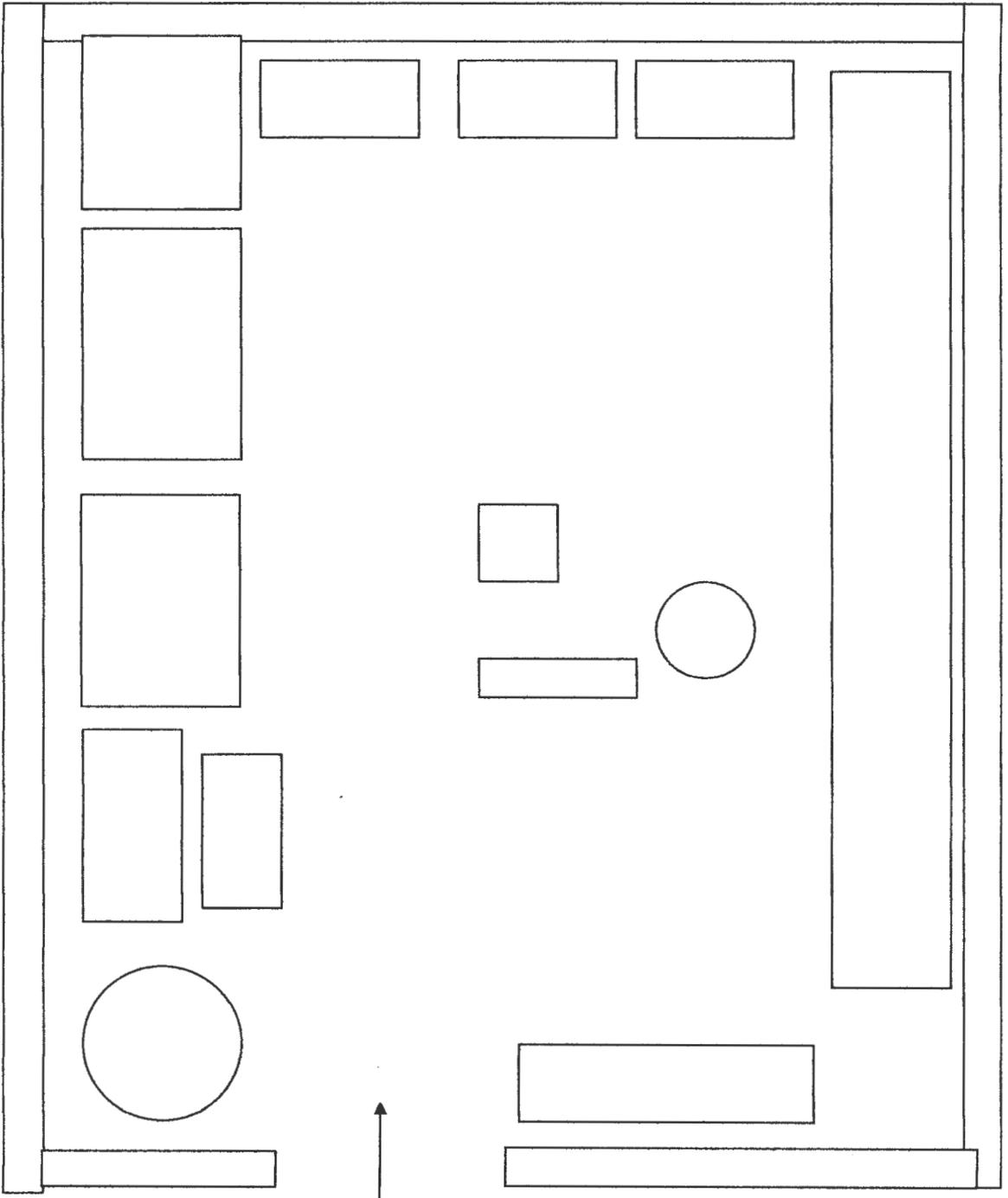
En septiembre de 1997, el balance de casi diez años de existencia del Museo Comunitario de Zempoala lo sintetiza la demanda del comisariado ejidal, que exige la devolución “urgente” del pequeño salón ubicado en el inmueble perteneciente a esa vieja institución cardenista, por entonces ya en franco reflujó. Tomás Zamorano se moviliza para denunciar ante los medios de difusión estatal la casi inevitable pérdida del museo, ante la dificultad de encontrar otro inmueble para reubicar la colección y la ausencia de apoyo municipal para ello. Con todo, ante la actitud pilática de la presidencia municipal que no desea problemas con el grupo ejidal, el Museo Comunitario de Zempoala es abandonado con tan sólo dos voluntades que lo defienden y la impotencia de las promotoras del INAH. Sin embargo, aún en medio de la disputa, actualmente el museo abre sus puertas más de manera fortuita gracias a la voluntad de do Tomás.

Pero el Programa de Museos Comunitarios del estado de Hidalgo fue borrado de un plumazo en marzo del 2000, sin retribución ni cobertura alguna para los museos y hoy los museos comunitarios de Hidalgo continúan abiertos, aglutinados por la independiente Unión Estatal de Museos Comunitarios de Hidalgo.

Museología comunitaria. Zacuala

Como ya se ha detallado, la construcción del Museo Comunitario de Zacuala pasó por dos momentos. En su primera época, la exposición fue creada por don Ramón Ávila con ayuda de los pobladores, muchos de ellos sus parientes. Esta etapa, que podríamos llamar “Museografía Popular”, es toda una muestra de las representaciones epistemológicas de la *doxa* sobre el material arqueológico, pues dispone cada pieza de acuerdo a una libre interpretación.

ZACUALA FASE I (1993-1998)



ENTRADA

Descripción

En tanto que la sala 1 del inmueble se encontraba como un área para diversos usos sociales y almacenamiento de materiales, la sala 2 contigua fue dispuesta desde el principio para la exposición. La disposición museográfica corresponde a una etapa primitiva de improvisación de la exhibición de toda la colección. En ésta, ninguna pieza fue descartada y todo lo reunido en la colección se intenta mostrar improvisando mobiliario tal como viejos pupitres y tablas colocadas sobre tabiques y bases de hierro. La intención de la exposición es simple: tan solo mostrar lo cuantioso de lo reunido en 10 años; su distribución recuerda a la antigua exposición de arte prehispánico que se exhibía durante el siglo XIX en los salones del viejo Museo Nacional de Historia. La disposición anárquica del mobiliario no permitía percibir una clara circulación para el visitante pues, de entrada, se percibían los objetos pegados a los muros y en apariencia más de bodega que de exposición.

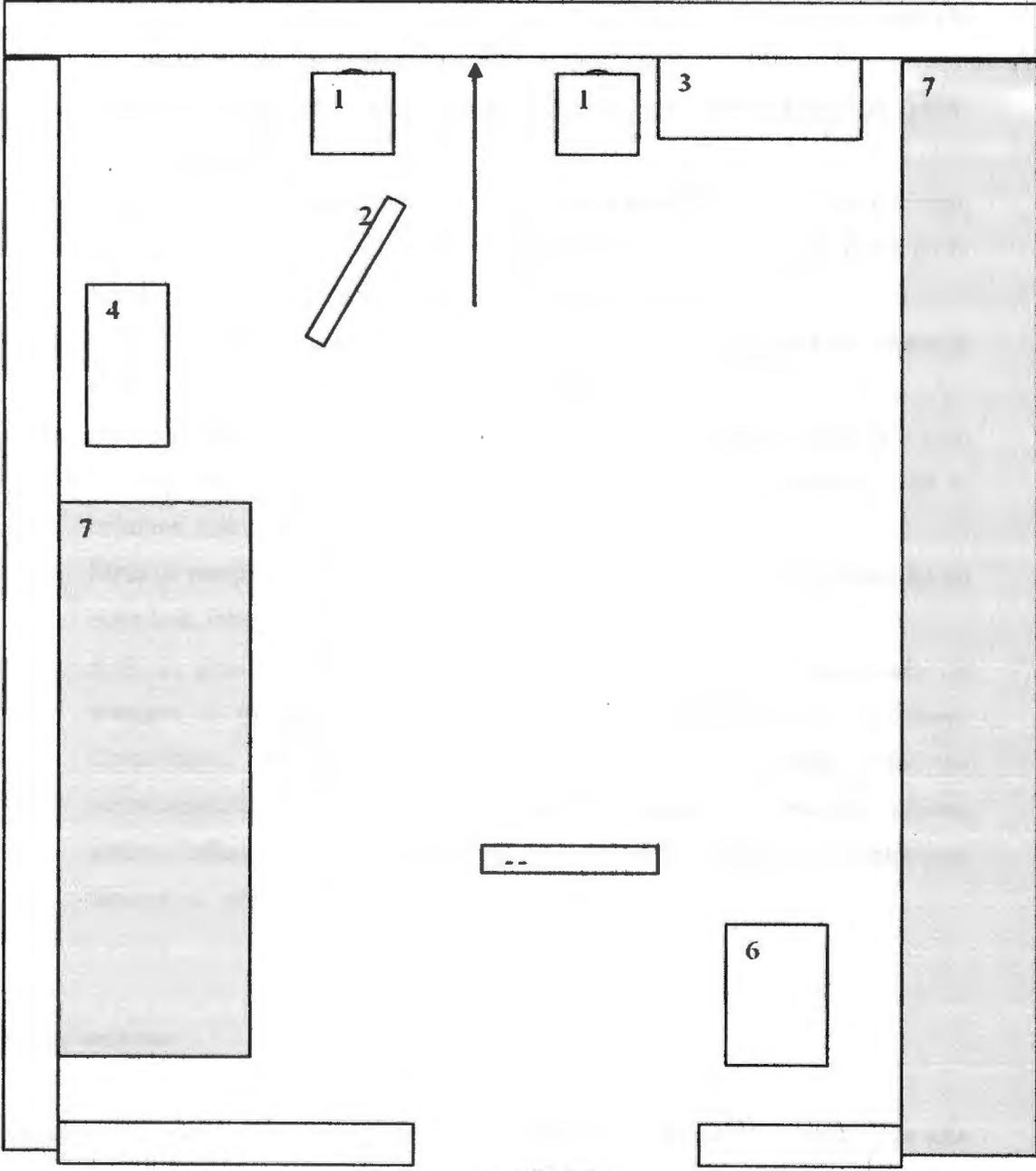
A la entrada, dos grandes filas de objetos invitaban por los dos lados a conocerlos. Del lado izquierdo y en el rincón, una mesa redonda de hierro sin ninguna preparación estética mostraba todos los metates hallados. En seguida, dos pupitres colocados uno atrás de otro exhibían los cráneos de tezontle, “clavos” (elementos de piedra útiles para las fachadas piramidales) y, en la parte inferior, cráneos humanos. De aquí, tres escritorios de oficina que se extendían hasta el fin del muro, sirvieron como base para mostrar a todo visitante, en primer término, un grupo de excéntricos, puntas de flecha y navajas de obsidiana; en seguida, un conjunto abigarrado de tepalcatería y figuras humanas de barro; luego, moldes de barro; caritas teotihuacanas; torsos humanos y, más allá, los sellos. Continuando con esta lógica continua, se podía ver dentro de una vieja vitrina de aula a los malacates, más obsidiana y algunas rondanas que se alternaban en grupos de materiales y formas. Ahí junto, el hueso de mamut dentro de la vitrina que descansaba sobre un pupitre mostraba también la foto de don Ramón en el momento de extraerla de la barranca de San Gabriel. Pero no podía uno continuar el recorrido sin advertir antes los objetos de piedra que debajo del mobiliario y por esa razón uno se tropezaba, eran expuestos: pulidores, metates, dioses del agua, Xipes, discos solares, morteros y cabezas con tocado. Y en la pared contigua, largas tablas sucesivas acomodadas sobre bancos nos mostraban, en una arbitraria clasificación

anatómica, primero a todos los rostros en barro de la época prehispánica, ignorando que unos pertenecen a la etapa del preclásico y otros al posclásico, sin ton ni son. La última tabla era una colección de tepalcates amorfos y fragmentos de sahumerio. En el centro de la sala, recargado sobre el poste del inmueble, una pupitre servía de base a una vitrina en donde se reunía la obsidiana; junto a él, una pequeña mesa redonda completaba la colección de obsidiana con raspadores y esferas de piedra. Finalmente, una tabla servía de soporte para el muestrario final de la exposición y de la obsidiana, un material abundante en la región por su cercanía con las minas prehispánicas del Cerro de las Navajas, en el vecino municipio de Epazoyucan.

Esta improvisada muestra tenía un fin y no era por tanto un medio: mostrar a las autoridades municipales y de cultura del estado la colección que merecía un museo mejor, además de llamar la propia atención de los vecinos de Zacuala, quienes se mostraron así motivados para integrar un Comité que, no obstante una inicial movilización, pronto se vio envuelto en los conflictos intracomunitarios e incluso intrafamiliares. Aún así, y gracias a la tozudez de una mujer (doña Luz), arrancaron un proyecto arquitectónico que, pese a su inviabilidad, por lo menos consiguió llamar la atención de las autoridades de cultura del estado, quienes no hallaron mejor pretexto para repudiarlo que su alto costo y, en cuanto al inmueble improvisado por don Ramón y sus allegados, que el techo mostraba un peligroso pandeamiento. De esta forma, el Museo Comunitario de Zacuala siguió su camino por la vereda de la iniciativa espontánea e independiente. Bajo las riendas de doña Luz y con auxilio de un equipo independiente de museólogos, la etapa que siguió fue la instalación de una museografía formal: un guión científico, un guión museográfico, diseño de mobiliario, cédulas basadas en datos arqueológicos, color de muros, barricadas, circulación, lámparas de iluminación, capelos y mamparas.

ZACUALA FASE II

SALA 1



Descripción

1. Sendas bases de columnas de piedra basáltica, presuntamente pertenecientes a la antigua capilla de San Lorenzo Zacuala, ya destruida.
2. Mampara introductoria. Tiene una reproducción del Códice Zempoala (1535-1550) y una cédula descriptiva.
3. Hueso de animal prehistórico, al parecer un mamut. Tiene una cédula con foto, que reza: "Hallazgo de un hueso prehispánico por el Sr. Ramón Ávila en la barranca de San Gabriel en el año de 1982 en el mes de junio".
4. Pieza de piedra volcánica, de 1.20 X 70 cm aproximadamente. Una vecina la donó, pero sólo hasta que el museo fue inaugurado.
5. Mampara de entrada. En el frente, fotografía de distintas reuniones de la Unión Nacional de Museos Comunitarios. En la parte posterior y semioculta por la columna, una cédula da la bienvenida al visitante.
6. Mesa de recepción. Hay una alcancía para cooperación voluntaria, chambritas de doña Luz, folletos de la UNMC y algunos tepalcates.
7. Área de almacenamiento de materiales. Aquí se encuentran arrinconados la maqueta de lo que fuera un excesivamente ambicioso proyecto de Museo Comunitario, refrescos para celebraciones tradicionales y casuales, cajas con piezas arqueológicas, láminas de silicón, tablas, mamparas, trapeadores, escobas, pinturas, sillas; del lado izquierdo, tabicones, varillas, cemento y muebles para terminar el baño que se está haciendo adjunto al museo.

Observaciones

La sala 1 en su segunda fase es un área de reserva en donde se proyecta una sala histórico-etnográfica y a la vez sirve de bodega, recepción, antesala para el museo y oficina de doña Luz.

En este espacio, que podríamos describir como de transición, se escenifican todos los actos seculares sociales de la comunidad. Se trata de un área multiopcional para los usos comunitarios; aquí, lo mismo se llevan a cabo las celebraciones del día de la madre, el

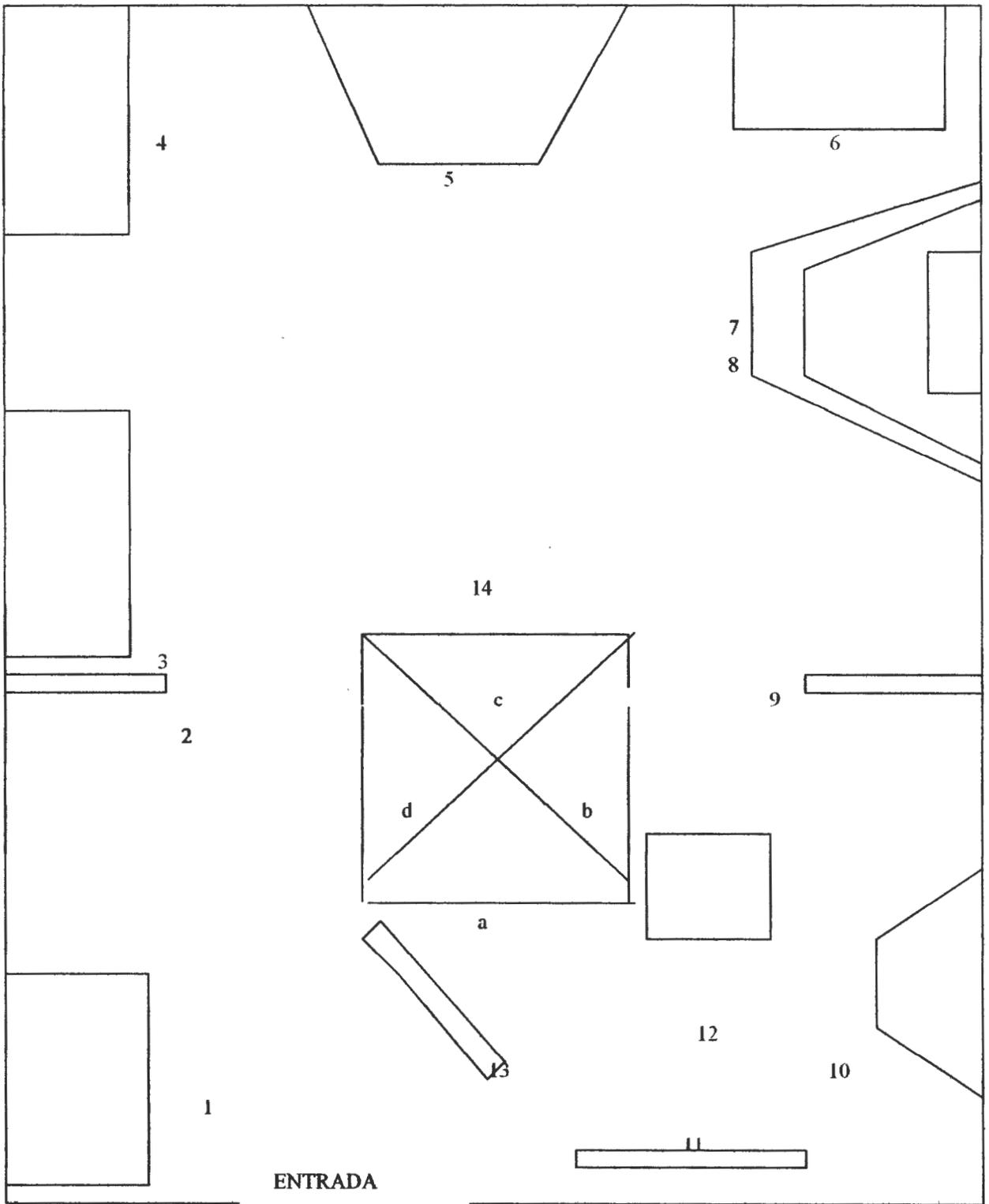
día del niño y el día del padre, que reuniones de ejidatarios y de vecinos, en donde tratan temas de interés común; las paredes lucen algunos adornos de papel para la fiesta del día de la madre y carteles de los museos comunitarios.

El área es una antesala del museo, pero no a manera de introducción al tema que en la exposición se trata. No tanto debido a una pedrada que de afuera la destruyó, sino más por razones de adaptación del visitante, la cédula introductoria fue debidamente disimulada dando vuelta a la mampara, privilegiando a la vista fotos de diversos momentos en las actividades de los museos comunitarios, así como carteles de actividades de los museos del CNCA. El color blanco de los muros es distinto que en la sala 2, lo cual acentúa la diferencia física con aquella; por todas partes se advierten las pruebas de color que se hicieron antes de comenzar a pintar el mobiliario y los muros del salón contiguo. Es un sitio para inspirar valor a quien pasa por el sitio y ve la leyenda del Museo Comunitario coronado por el logotipo teotihuacano del tecolote mal rotulado; en este lugar se dan los informes necesarios y se responden las preguntas previsibles, pero también se desacraliza al museo para beneficio del público local. Ahora, ubicado anexo a la cancha de básquetbol, el museo se ha agregado a la nueva conformación de un nuevo centro para este poblado: la cancha, la tienda, la clínica rural y el museo.

Asimismo, contra toda formalidad museográfica, en el fondo de la habitación y a la entrada de la sala 2 da comienzo la exposición de ésta, con un conjunto de elementos que sintetizan lo que allá adentro se exhibe pues, si lo ordenamos cronológica y simbólicamente, se ubica prehistóricamente en el hueso de mamut que una vitrina realizada ex profeso muestra y, si lo llevamos a la cultura, diremos que comunica un doble mensaje: el de las representaciones mágico-curativas y el de la ideología política o bien a manera de mito de origen. De un lado, es bien conocido que los pobladores de Zacuala realizaron por años raspamientos en este hueso y en otro que ya se agotó, para elaborar ungüentos e infusiones; del otro, la extracción del hueso de la barranca de San Gabriel marcó el arranque de la colección que a la postre daría origen al museo, hecho inscrito en una carrera por el saqueo del patrimonio arqueológico que sólo don Ramón Ávila (+) materializaría con una colección de más de cinco mil piezas. Flanqueando la entrada a la sala 2, dos bases de columnas de piedra, supuestamente pertenecientes a la antigua capilla de San Lorenzo, construida en la primera mitad del siglo XVI. Y

anunciando lo que se verá en la sala 2, una mampara exhibe una reproducción contemporánea en papel amate de una página del Códice Zempoala, no sin ilustrar profusamente acerca del significado de la página, que muestra un cacique en posición sedente, la antigua capilla de San Lorenzo, el cerro Coaxicaltepec y algunos magueyes, todo junto. El conjunto expresa entonces el mito de origen de Zacuala y su mimesis que es el museo comunitario, esto es, una doble génesis: la que expresa los orígenes del pueblo y la que da lugar a la narrativa popular sobre la interpretación hermenéutica de esos orígenes, como si se tratase de una historiografía materializada, escenificada y autorizada.

SALA 2. Museo Comunitario de Zacuala



Descripción

1. Caritas con “Primeros pobladores de Zacuala” (sic), “Las primeras figuras con influencia teotihuacana”, “Cabezas teotihuacanas”.
2. Mampara con capelo de silicón. Guarda caritas de influencia mexicana. La base se está cayendo.
3. Mueble escalonado con “Fragmentos de miembros humanos” y “Navajas, excéntricos y puntas de obsidiana”.
4. Mueble escalonado: “Dioses teotihuacanos del inframundo, de Xipe y Tlazolteotl”, “Cabezas con forma de granos de maíz” y “Dioses, sacerdotes y personajes”.
5. Mueble trapezoidal. “Hachas, raederas, aplanadores”.
6. Mueble escalonado. “Señores de Teotihuacan”, “Cuentas”, “Fragmentos de incensarios y sahumerios”.
7. Mueble trapezoidal con entierros y cráneos de un tzompantli.
8. Bastidor con cédulas: “Alcaldes mayores de Zempoala” y “Testamento”.
9. Mampara con dos capelos de silicón, uno en cada lado, ambos se están cayendo; tienen cédulas: “Figuras de influencia chichimeca” y “Moldes de barro”.
10. Base trapezoidal con figuras de piedra, una cara de tigre, un disco solar, una cara de atlante y un gordo antropomorfo.
11. Mampara con reproducción del calpixque de Zacuala, tomado de un fragmento del *Lienzo de Zempoala*.
12. Mueble con vasija y “Personajes de Zacuala en la colonia”.
13. Mampara con fotografía del Lienzo de Zempoala y abundantes cédulas.
14. Kiosco
 - a) “Tejos de barro” y “Escultura masculina huasteca”;
 - b) “Candelero teotihuacano” y “Molcajetes, metates y metlapiles”;
 - c) “Motivos varios y flores...”, y
 - d) “Sellos” y “Malacates”.

Observaciones

Ya sin la vieja exposición improvisada, la nueva exposición denota un guión científico y museográfico previo, con mobiliario ciertamente diseñado ex profeso para cada tema y que dan además sentido de circulación a la exposición, capelos, barricadas, cédulas en silicón y color. Toda la museografía cuenta con una buena iluminación natural y artificial, quizá favorecida por cierta homogeneidad en el color arenisco de muros y mobiliario, constancia de la ausencia de espectacularidad en el diseño y la disposición de muebles museográficos. Un guardapolvo ocre otorga el contraste al conjunto. Aunque existen dos piezas que, por su buen estado de conservación y estética, podrían haber sido magnificados escenográficamente, éstos permanecen discretamente expuestos en mobiliarios menores aunque su belleza se aprecia; se trata de dos esculturas de piedra, una de la cultura huasteca y la otra, mexicana. Sin embargo, ninguna de estas dos piezas ni otra en especial, se encuentran especialmente explotadas como piezas maestras de la exposición, cuando menos no museográficamente ni en el plano de una escenografía museal, aunque un sello teotihuacano delicadamente resguardado en una de las vitrinas del kiosco construido en el centro de la sala, es el emblema del museo. No hay más razón para ello que su innegable calidad artística.

El museo comunitario como anhelo colectivo

Concluida la ilustración de tres casos de museos comunitarios que son un claro vehículo cultural para impulsar el desarrollo de su pueblo, aparece una primera conclusión: el tránsito del estado de la *gemeinschaft* a la *gesellschaft* (o, digamos como Durkheim, de la solidaridad mecánica a la orgánica) en las comunidades donde algunos de sus miembros se han lanzado a la aventura de la musealización de su realidad, corre con un proceso que ha tomado dos direcciones: la primera, la que apunta hacia el mejoramiento paulatino de los niveles de vida de la población, merced a la introducción de más y mejores servicios de salud, educativos y de transporte, y a la introducción de medios

para poner a la población en condiciones de adquirirlos (el control sobre las estaciones de radio, manejo de computadoras, internet, etc.), entre los que se cuenta el museo comunitario. El segundo proceso es el que ha comenzado con la adquisición de colecciones patrimoniales y la misma concepción del museo, aparejado a una construcción, podríamos llamar social, de la historia local y sus nuevas propuestas interpretativas, así como de un posible nuevo discurso de identidad. Es decir, las comunidades en este nivel se han replegado hacia la tribu, en el sentido de mirar hacia la propia identidad local y revalorar los mitos originales, proceso que, sin embargo, aún pertenece a una suerte de globalización relativa (conuerdo con Claudio Lomnitz en que el término globalización se refiere, ante todo, a una interconexión en el plano de la economía y las comunicaciones, mas no conlleva necesariamente un sentido de comunidad). La comunidad, sea cual sea su definición particular, es utilizada como base de la solidaridad, volviendo la vista de la gente hacia lo más fundamental y universal, hacia la dimensión primordial de la organización social: la ascendencia (Adams, en: García Canclini, 1994).

El Museo Comunitario puede proveer a su comunidad de un modelo de ascendencia, permitiendo a su gente afianzar la identidad y prepararse a aceptar nuevos rasgos con ventajas adaptativas. Adams (op.cit.) dice que tanto etnias como sociedades ladinizadas, pueden contar con un mapa de ancestros, pero para los ladinos lo importante es que el distintivo étnico sea peculiar, no que se ajuste al mapa de ancestros; el ladino trata de ubicarse a sí mismo no en términos de simple ascendencia, sino en términos de Estado-Nación, niveles económicos de desarrollo, grados variables de cercanía lingüística o geográfica y así sucesivamente. El concepto ladino de identidad -dice Adams- es un producto global, mientras que el del indígena es explícitamente limitado y localizado. Por eso Adams habla de un trazado de círculos concéntricos de mayor o menor afinidad (Adams, op. cit.). Si recordamos, esto va acorde con Simmel, para quien las comunidades medievales dibujaban esquemas concéntricos en su conducta social, etapa histórica rota por la situación en la cual los grupos a los que se afilian las personas son yuxtapuestas e intersectadas en una y la misma persona. Quienes participan en comités de museos comunitarios realizan intersecciones y "cruces de fronteras" respecto de su sentido de pertenencia a la comunidad y en cuanto a su afiliación al cuasigrupo que tiene como fin el Museo. Tenemos así que los individuos en esas comunidades -aunque sean indígenas o

mestizas- acumulan afiliaciones de grupo casi sin límites, rompiendo la homogeneidad comunal.

Veamos que, de acuerdo con Bonfil Batalla, "...el surgimiento de nuevas identidades culturales estaría fincado en la redefinición del patrimonio cultural previo para ajustarlo a condiciones distintas, o bien, en la generación de un patrimonio simbólico novedoso que permita cohesionar e identificar a un actor social también nuevo." (Bonfil, 1993) Y si el patrimonio cultural es común a todos los mexicanos, y en los museos comunitarios es accesible para todos, y en la realidad su concentración beneficia a minorías privilegiadas, el conflicto interidentidad se puede entender como una lucha por el control de parcelas del patrimonio cultural, librado por los grupos culturalmente diferenciados contra la cultura nacional, para quienes el patrimonio es significativo, tanto más que se trata de un medio cultural por el que se pueden establecer actos fundacionales con narrativas cuasi-míticas. Visto así, el Museo Comunitario puede ser un momento en la modernidad de la comunidad y en la concentración de su propio patrimonio.

Ambas direcciones, sin embargo, deben complementarse: los museos comunitarios sólo tienen lugar y pertinencia en localidades donde existen condiciones previas para su persistencia y operación. La incorporación de tecnología y de valor intelectual agregado en la producción de mensajes, ha proporcionado cierto grado de modernidad y por tanto los elementos simbólicos necesarios en las comunidades donde han brotado los museos comunitarios. También la aparición a nivel global de nuevas situaciones culturales en donde las partes ya no se relacionan entre sí como antes, pues se encuentran articulados a una totalidad distinta, han hecho posible que la comunidad como localidad se relacione directamente con las instancias museológicas. Pero el avance de modernidad aquí es insuficiente, de tal manera que la importancia, los usos, los mensajes y las ventajas del museo no son comprendidos a cabalidad en las comunidades. Ello va aparejado a un desigual aprovechamiento de tener un museo en la comunidad: sólo quienes cuenten con el capital cultural adecuado podrán gozar de sus beneficios, así como de tomar en sus manos el control sobre él, aunque esto último no es la norma, si nos sujetamos a la ortodoxia de Bourdieu (1990).

La disputa simbólica de los bienes inalienables la ejercen desde sus posiciones

los personajes que pertenecen a ámbitos culturales de distinta extracción y grado de aculturación. Si consideramos al museo como un elemento extracultural y de apropiación novedosa por los individuos que pertenecen a comunidades rurales donde tal institución es ajena, la apropiación cultural que ellos ejercen del Museo Comunitario ocurre no sólo en niveles diferentes en virtud de su instrucción escolar, como lo ha visto Bourdieu (op. cit.) al analizar el público en museos según la estratificación social, sino aún dependiendo del universo simbólico al que pertenecen. Las interpretaciones y valorizaciones encontradas que los grupos sociales dan a los objetos inalienables del museo ya implican diferentes actitudes hacia éstos, actitudes que responden a las significaciones heredadas y/o transformadas en el transcurso de la interacción cultural.

Aparejado a la aparición de nuevas estructuras de significado en la comunidad, ocurre un desmoronamiento de las unidades de significado de las cosmovisiones religioso-metafísicas, dice Beriain (1990): "...en la liberación de modernas estructuras de conciencia, la Razón se escinde en una pluralidad de esferas de valor y destruye su propia universalidad." (Beriain, op. cit.) Así, el encuentro de lo tradicional y lo postradicional provoca un descentramiento de cosmovisiones y genera simultáneamente la autonomización de "...esferas culturales de valor autolegitimadas, que cristalizan en formaciones discursivas con sus propias estructuras de plausibilidad o pretensiones de validez." (Beriain, op. cit.) El Museo Comunitario aparece definido como una institución con discurso propio y como producto de una esfera cultural de valor autolegitimada y autónoma. Pero en esto se profundizará en el segundo capítulo.

Verbi gracia, los museos de Zacuala y Zempoala fueron promovidos y hasta cierto punto controlados por gente procedente de los estratos más bajos (un herrero y un campesino), mientras en Yahualica y Tlalancaleca el turno correspondió a los profesores de primaria y a otros profesionistas. El éxito del museo en la comunidad y la participación cuantitativa y cualitativa del pueblo, depende de la capacidad de convocatoria del líder ego de cada cuasi-grupo y de la amplitud de su red de relaciones socio-políticas.

Cuando Francisco Javier Clavijero propuso en el siglo XVIII que la antigüedad indígena es la de la patria, el proceso de diferenciación respecto de la Metrópoli se aceleró y el discurso de la identidad encontró sus raíces. Pero como la conversión

religiosa del indio marcó su destrucción en el siglo XVI y en los siglos sucesivos se consumaron su marginación y su “renacimiento” cristiano, el indio que rescataron el proyecto de nación y los no indios fue sólo una idea, “...un concepto del pasado para nuevos poderosos”, dice Carlos Montemayor (1997). La cultura oficial nos enseña que esa cultura es nuestra y de todos los mexicanos, sin ningún compromiso con los indios contemporáneos. El primer Congreso del México independiente, el de 1824, fue el primero en negar la existencia del indio, sentando las bases para una organización del país partiendo del supuesto de que los pueblos indígenas no existían, afectando de paso la composición nacional, estatal y municipal. Los museos en nuestro país han reflejado ese sentir, soslayando el papel de las etnias en el proceso de construcción de la nación y marcando una importante distancia entre la gloriosa historia antigua y su continuum actual. En buena parte, los museos nacionales son el modelo para que este esquema sea repetido en los museos comunitarios; me refiero sobre todo a la repetición de un esquema vertical en la sociedad nacional, que encuentra su eco en el último reducto del indio, la comunidad, en donde también la jerarquía constituye un mentís a una supuesta estructura igualitaria.

Sirviendo a los intereses del estrato que ocupa el nivel más alto en la jerarquía de poder, también el Museo Comunitario alberga el discurso de identidad local que construyeron no todos colectivamente, sino quienes tienen el control sobre él. Es decir, estos se apropian del discurso que construyeron todos colectivamente o interpretan ese discurso de acuerdo a sus intereses.

El discurso del Museo Comunitario también puede servir a los pobladores para definir gráfica y escénicamente la territorialidad y la temporalidad de su comunidad, y es un depositario de las intersecciones de identidad de los individuos que la componen. Idealmente, el museo cuenta con los medios adecuados para influir en el individuo e integrarlo a su comunidad con el propósito de hacerlo participar activamente en la solución a los problemas que lo atañen. Pero para que el museo esté capacitado al desempeño de este tipo de función, tendrá que ser una institución que, por medio de sus exposiciones, trabajos de investigación y actividades planificadas se convierta en el centro cultural de la comunidad, cuya finalidad sea la de contribuir a su instrucción y cohesión. Desafortunadamente, los museos comunitarios sólo cuentan con los pocos recursos que les pueden aportar los individuos involucrados en su proyecto y sólo en

pocas ocasiones con el patrocinio de las autoridades locales. María Teresa Cabrero (1986) propone nueve condiciones que un museo debe cumplir para propiciar la participación comunitaria:

1. La presentación de exposiciones atractivas, utilizando el color, la luz, los efectos sonoros y el tacto.
2. Una exposición que comprenda un mensaje específico y delimitado con un tratamiento secuencial y coherente, y seleccionar un lenguaje accesible.
3. Una circulación fluida.
4. La evaluación del mensaje emitido a través de la exposición, con la finalidad de conocer el grado en que el museo cumple su propósito. Es conveniente observar las respuestas individuales mediante entrevistas y cuestionarios.
5. La publicidad. Aprovechar todos los medios de difusión.
6. La organización de actividades periféricas que conlleven doble finalidad: servir como complemento didáctico a la exposición y como simple recreación cultural: conferencias, cine, conciertos, talleres.
7. Exposiciones itinerantes.
8. Formación de la Asociación de Amigos del Museo, con la promoción de fondos y apoyos.
9. La protección del acervo cultural.

El asunto de la pervivencia y el funcionamiento normal de un museo en diferentes comunidades es problemático y, aún cuando no aparece un standard que nos guíe y aclare esto, el mapa que ofrece las redes de relaciones socio-políticas puede guiarnos a la comprensión de los niveles de participación comunitaria en proyectos de apropiación de piezas patrimoniales en un museo, tanto en sociedades mestizas como indígenas. Durante un intercambio de impresiones con Anne Slenczka, colega que realizaba una investigación paralela en museos comunitarios en Oaxaca y Querétaro, pude constatar por su testimonio que el museo mixteco de Yucuhiti, una comunidad con fuerte control del sistema de cargos y alta participación de los adultos en los asuntos comunales (una presencia de la *gemeinschaft*/solidaridad mecánica), permanece como un elefante blanco, en tanto que los miembros del Comité del museo que fue designado por el sistema de cargos, ignoran todo en cuanto a sus horas de apertura y, desde luego, de operación. Quien piense que "...la participación comunitaria evita las dificultades de

comunicación, características del monólogo museográfico emprendido por el especialista, y que recoge las tradiciones y la memoria colectiva, ubicándolas al lado del conocimiento científico.” (*Declaratoria de Oaxtepec*, 1984), tendría que reconsiderar la estructura político social de comunidades como Yucuhiti y sus conflictos.

Es como los museos del altiplano, sólo un museo para los días de fiesta del que, de no ser el poder municipal y sus promotores, nadie quiere responsabilizarse. Aquí se localiza la particularidad temporal de los museos comunitarios que, desconociendo las reglas institucionales que rigen los horarios de apertura de su recinto, se encuentra dispuesto a los horarios y momentos de la localidad, que quizá abre sólo en las fechas rituales o en ocasiones de las ceremonias municipales, encontrando y debiendo para ello su sentido.

La ausencia de un análisis de esta realidad por parte de las políticas culturales del gobierno, revela un atraso conceptual del uso y manejo del patrimonio por parte de la sociedad civil. Hasta ahora, se apuesta preferentemente a la cesión a la IP de los museos en quiebra, identificando las necesidades de sus consumidores, adjudicando un precio y promocionando los productos museales, calculando beneficios y ganancias, ya dentro de los procesos de la mercadotecnia en los que incursionan actualmente los museos del CNCA y sus sociedades de amigos, aunque más de manera intuitiva que planificada. Para Enrique Florescano, la idea de patrimonio cultural que maneja el Estado, sigue siendo el mismo emanado de la propuesta política-ideológica de la Revolución Mexicana y de las instituciones estatales que creó ese movimiento. Habría pues, la urgencia de una empatía de ese concepto con los cambios demográficos, políticos, sociales y culturales que ha vivido el país en setenta años, que han creado nuevas necesidades, demandas y expectativas sobre el patrimonio cultural. Por ello, las demandas por descentralizar los servicios y las ofertas culturales se enfrentan con la estructura centralista de las instituciones que tienen por ley bajo su custodia gran parte del patrimonio cultural de México. Sólo el empuje de grupos de la sociedad civil han hecho variar ciertas nociones, como el que ha permitido la existencia de los museos comunitarios, es decir, la idea de que un patrimonio no es de una institución sino de todos los mexicanos y que todos debemos participar en su conservación como en su manejo. (Florescano, *El patrimonio cultural de México*, 1993) En sus más caros fundamentos, la política cultural de los últimos sexenios habla de una democratización

de la cultura, pero, concuerdo con García Canclini, para definir una política democratizadora es indispensable estudiar las opiniones y los comportamientos de los diferentes receptores, su modo de responder a los recursos con que se busca extender y mejorar la acción cultural. Aunque él mismo opina que una de las tendencias generadas por la paralización de las políticas culturales, es justamente el atrincheramiento en el fundamentalismo nacional.

La participación de los patronatos y comités de museos comunitarios se encuentra en un primerísimo nivel de contacto con los objetos inalienables, sobre los cuales los individuos participantes deciden su suerte y manipulan a discreción; no obstante, en la operación del museo aparecen los tiempos relativos de la comunidad, en los que el museo sólo se abre durante la llegada de las fiestas tradicionales y otros actos cívicos, y sólo ocasionalmente cuando algún visitante solicita su apertura. En otro nivel secundario, han aparecido en el estado de Hidalgo grupos de la sociedad civil que gestionan en favor de los vestigios arqueológicos (el caso de la Comisión Local para la Preservación del Patrimonio Cultural del Valle de Tulancingo y la Comisión Local para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Pachuca) y los inmuebles históricos y artísticos, pero sin una incidencia ni control directo sobre sus objetos defendidos. Su peculiaridad es que se encuentra en áreas urbanas, integrado por profesionistas interesados en la preservación del patrimonio, la mayoría de las veces arquitectónico, con una red más efectiva de contactos con las instancias oficiales de cultura y con reconocimiento oficial del CNCA. Esto invoca a un profundo diferendo legal, pues este organismo creado en el sexenio de Salinas de Gortari no tiene cabida en ningún artículo de la Constitución Mexicana. En resumen, en la medida que desaparece el Estado aparece la sociedad civil.

La especie más consabida en la museología es que el museo es una institución concebida por el poder para diversos fines, entre otros, para legitimar su permanencia por medio del uso simbólico del patrimonio histórico y sus narrativas. En el caso de los museos comunitarios, hay que agregar que éste es un importante argumento de modernidad. El museo comunitario de Yahualica ha sido comprendido por el poder municipal para ese fin; *Ilhuicah tlachiyalixtli* (“el que observa el cielo”) significa sobre todo, para ellos, el que está más alto, nombre que sintetiza el discurso del poder en Yahualica, pero siempre frente a quienes se quiere alcanzar. Con su posesión se sabe

que ahora se está más cerca de ciertos grados de autonomía y desarrollo. Lo que se tiene en mente es la historia de las relaciones políticas intermunicipales, y en esa medida siempre se buscan elementos para superar al poder vecino; el museo comunitario de Yahualica da ocasión para ponerse al nivel de, por ejemplo, Huejutla, ciudad que ha sido el polo de atracción de la riqueza cultural y económica de la Huasteca, un hinterland que indirectamente despojó a Yahualica de su tianguis. En efecto, la rivalidad se convierte en una expresión del conflicto social, en donde va la construcción colectiva de la imagen de los otros, contra quienes se orienta la acción colectiva. Por lo demás, el Museo Comunitario sigue siendo el instrumento de los grupos sociales de una localidad para construir y reconstruir procesos de identidad, entre los cuales destaca su proyecto utópico.

El museo comunitario también puede ser objeto de disputa entre grupos políticos con filiación definida. En Tlalancaleca vimos cómo el museo, que se encontraba a disposición del manejo político y en la indefinición, fue apropiado por uno de estos grupos y jugó un papel decisivo en el avance de los espacios de poder del partido que disputaba el más alto cargo de elección popular en el municipio. Es posible que su posesión y la palestra que ofreció haya influido en la decisión del electorado. La disputa fue más clara sobre todo en el nivel en que se dió, al chocar frontalmente el patronato panista con los ejidatarios priístas por el control de los objetos inalienables; la reacción de los ejidatarios ante el crecimiento del poder específico del cuasigrupo propanista, fue el cierre de filas y el contragolpe que se tradujo en la creación de un comité para la protección del patrimonio arqueológico de La Pedrera, territorio físico controlado por ellos. Como corolario, el patronato baja la guardia y se dispersa cuando asciende el candidato panista, quizás un poco porque se consideró que ahora el museo quedaría en manos confiables si se ponía en manos del municipio, y otro poco porque como plataforma opositora había perdido su carácter.

Pero el Museo Comunitario presenta además una tensión: si, por un lado, su emergencia constituye un desvanecimiento de las marcas de autor en su discurso, pues su importancia no radica en la grandilocuencia de su lenguaje museográfico (Miguel Covarrubias, Iker Larrauri y Olivé Negrete ligados al guión museográfico y científico del Museo Nacional de Antropología o Pedro Ramírez Vázquez al del Templo Mayor) sino en la producción colectiva de su discurso, ligándolo a los movimientos

contestatarios (desde su punto de vista, cualquier miembro de la comunidad puede y debe hacer museografía), mas su producción discursiva se lleva a cabo en el marco particular de una institución, con sus dispositivo y mecanismos de producción y de censura, castrando toda originalidad museográfica. Con todo, el papel que juega el Museo Comunitario en los procesos de ciudadanía cultural a nivel local es innegable. Como patrimonio de las élites y como forma de apropiación cultural en comunidades, el museo se debate entre la tensión de continuar y fortalecer su discurso hegemónico o democratizar su apropiación.

Pero como creador de símbolos, éstos dependen no sólo de sus mensajes implícitos y sus formas comunicativas para ser asequibles, sino de su propio decurso que lo hará susceptible de una más amplia o menor apropiación. La calidad receptiva de los mensajes del museo dependen no tanto de la escenografía o la claridad semiótica, sino del conocimiento de los procesos de resimbolización de los objetos que integran la colección que, necesariamente, han pasado por el tamiz de los usos y reusos sociales, objetivo que observaremos en el siguiente capítulo.

CAPITULO III

LA CIRCULACIÓN DE LOS BIENES INALIENABLES EN LA GLOBALIDAD.

Hacia un nuevo concepto
de patrimonio cultural

"...la cultura es la organización de la situación actual en función de un pasado."

Marshall Sahlins

Primero fue la comunidad; después, el verbo. En una sentencia como ésta, los objetos como creación de los sistemas culturales parecen difíciles de concebir sin la sociedad en que se dieron. El estructuralismo los ve como conversiones de la naturaleza por el hombre pero, si bien la naturaleza posee una estructura independiente del hombre, ontológicamente la naturaleza es anterior al hombre, pese a que éste la modifique a través de sus interacciones, transformándose a sí mismo en estas modificaciones; y luego, él crea estructuras sociales o universos socioculturales. En una demoledora crítica antiestructural, Héctor Vázquez arremete contra este reduccionismo: el ser no se agota en la conciencia individual o colectiva, pues no se puede otorgar existencia sólo al mundo de la naturaleza y a su estructura a medida que el hombre la conoce. Visto como una sucesión lineal, si el hombre es producto de la naturaleza -cuya realidad es independiente del sujeto cognoscente-, el hombre crea la estructura social y la estructura social al objeto. (Vázquez, 1982)

Dentro del tono anterior, el Museo Comunitario como objeto de estudio se ubica entre dos ideas antípodas. La primera, unida a los estudios que concluyen que los pueblos realizan la preservación de sus bienes patrimoniales para conservar y transmitir su historia, como si fuera una línea continua, única y natural entre pasado y presente; en el lado contrario, una concepción supuestamente asumida por los museos que ve a los objetos de la colección como transmisores de la cultura y la identidad de los pueblos, y que ignora las relaciones sociales y los significados agregados a los bienes a lo largo de la historia. Esta postura asume también que estos significados son reconstruidos de acuerdo con los intereses y horizontes culturales de quienes coleccionan y exponen; además, que el patrimonio cultural expresa la solidaridad y la identidad de un grupo, y que es un lugar de confrontación y alianzas políticas que negocian lo que es patrimonializable y lo que no.

La teoría de la reproducción cultural sostiene una postura del patrimonio cultural

como construcción social y lleva a concluir que los bienes reunidos a lo largo de la historia, si bien son presentados como bienes colectivos, en realidad expresan las maneras desiguales en que son producidos y usufructuados por los distintos estratos sociales. Máxime en nuestra sociedad que acusa un origen colonial, dice Pérez-Ruiz, "...la construcción del patrimonio cultural que realizan las clases dominantes contribuye a reproducir las desigualdades culturales." (Pérez-Ruiz, 1998)

Como lo afirma Baudrillard, los objetos son conjuntos que se hallan en mutación y expansión continuas, pero ligados a la evolución de las estructuras sociales y a las necesidades humanas; en todo este sistema, los objetos no son definidos según su función o su clasificación "... sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello." (Baudrillard, 1995) El objeto nunca deja de estar en función de algo y, recíprocamente, el hombre nunca deja de utilizarlo para algo. Es el objetivismo el que respalda esto, pues bajo su lupa lo social es construido como un espectáculo que se ofrece a un espectador que "ve" la acción de una forma y luego, al trasladar al objeto los principios de su relación con él, se comporta como si este objeto se destinara al conocimiento y todas las interacciones estuviesen reducidas en él a intercambios simbólicos. Los objetos de conocimiento son construidos en la interacción social y no como objetos ya dados, así como su recepción no se asimila pasivamente. Para Bourdieu, el principio de esta construcción es un sistema de disposiciones estructuradas y estructurantes, constituido en la práctica y orientado hacia funciones prácticas (Bourdieu, 1991).

Conviene retomar la concepción de patrimonio de Llorenç Prats como construcción social, a fin de dimensionar completamente las etapas de los objetos como aquí se propone. Según él, el patrimonio no se encuentra dado en la naturaleza y no es tampoco un fenómeno social, puesto que no se produce en todas las culturas ni en todos los periodos históricos. Es un artificio que es ideado por alguien (o en el curso de algún proceso colectivo), en algún lugar y momento, para fines determinados e implica que puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias. (Prats, 1997) Y pues como la reproducción y constitución cotidiana del patrimonio es desigual, su construcción social es hoy vista como una cualidad atribuible a determinados bienes o capacidades, que son

seleccionados como preservables, de acuerdo a jerarquías que valorizan a unas producciones y excluyen a otras. (Rosas Mantecón, 1999)

El patrimonio cultural puede ser un bien, una autoimagen o un conocimiento, que en los tres casos articulan visiones del mundo procedentes del mundo social al que pertenecen, pero en parte también lo trascienden y transforman, pues son modelos de y modelos para.

Patrimonio es todo aquello que se hereda, que por su valor intrínseco está destinado a circular. La noción de herencia como determinante del valor del objeto en nuestro país, nació con la propuesta político-ideológica de la Revolución mexicana (aunque había nacido como concepción en el siglo XVIII), pero con el cambio de la sociedad mexicana y sus circunstancias, la creación de nuevas instituciones, nuevas expectativas y nuevas demandas, la tradicional noción del Estado posrevolucionario envejeció a tal punto de volverlo inocuo. Las demandas por descentralizar que provienen de municipios y gobiernos estatales, son apenas el síntoma de una estructura centralista que absorbió el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, un modo de concebir la realidad nacional que, precisamente por pertenecer a realidades temporales y políticas distintas (la Revolución por un lado y el neoliberalismo por el otro), viven una incongruencia constitucional. En efecto, ha ocurrido un rebasamiento entre la forma en que hoy se ve al patrimonio (la idea de que un patrimonio no es de una institución, sino de todos los mexicanos) y la que se guarda aún en los reglamentos y leyes. La idea de que los conceptos culturales son siempre cambiantes y de que no son nociones que nacieron de una vez y para siempre, será la primera guía del presente capítulo. Florescano dice que nuestra noción de patrimonio hoy tiene más que ver con nuestra interacción con la globalidad, que con la recreación de nuestras instituciones de educación. (Florescano, 1994)

Luis Lumbreras lo concibe como un concepto económico en que están implicados propiedad y usufructo, beneficio o pérdida. La necesidad de pertenencia a un lugar y su simbolización por medio de un objeto es de tal magnitud, que la carencia de un bien patrimonial es sinónimo de pobreza e inclusive de orfandad. El patrimonio adquiere un grado tal de apego a la conciencia del hombre, que constituye la expresión material de su cultura (Lumbreras, en: Cama Villafranca y Witker, 1994).

Ello es así porque el patrimonio cultural de un pueblo expresa las más diversas actividades de sobrevivencia del hombre, desde los instrumentos de trabajo hasta las imágenes simbólicas que expresan y reproducen la conciencia de su vivir. En el patrimonio y su uso está expresada la voluntad del futuro y la fuerza del pasado que proviene del mito original, que es todo poder. Desde un juicio reproductivista cultural, el patrimonio no pertenece a todos, aunque formalmente parezca ser de todos, como dice García Canclini, pues los grupos sociales lo hacen suyo de distintas maneras, debido a la manera desigual en que los grupos sociales participan en su formación (García Canclini, en: Cama Villafranca y Witker, 1994). Como aquí se verá, trátase de grupos subordinados, como los que controlan a los museos comunitarios, o del grupo hegemónico, el patrimonio como capital simbólico es un proceso social que es acumulable, renovable, productor de rendimientos y es apropiado de forma desigual por diversos sectores. Sólo un aspecto de la perspectiva de García Canclini falla en el caso de los museos comunitarios: el patrimonio cultural no siempre funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales, ni los sectores dominantes deciden qué bienes son superiores y merecen ser conservados. Si bien es verdad que la desigualdad estructural impide reunir todos los requisitos para acceder en la misma forma a la conservación y uso del patrimonio, la sociedad civil acuerpada en comités de museos comunitarios ha hecho uso de diversas estrategias y medios para adueñarse del patrimonio local. Aparte están las campañas sugeridas para despertar la conciencia nacional respecto a la importancia y valor de los bienes culturales, amén de la necesidad de enfocar el aspecto educativo para contrarrestar la pérdida de la identidad nacional.

Ante la evidencia de que el patrimonio nacional sólo recoge los testimonios vinculados a la experiencia de los grupos dominantes, siendo éstos y únicamente éstos dignos de conservación, hoy se plantea el desinterés de los grupos populares por la cuestión patrimonial. Serían más las condiciones desiguales en las que el patrimonio se ha constituido, así como las repercusiones políticas que esto tiene para el presente, que la falta de un conocimiento de nuestra herencia cultural. Justamente, el Museo Comunitario trata de salvar las condiciones de constitución del patrimonio, involucrando a las clases populares.

La concepción del patrimonio como acervo es estática, pues asume que su

definición y apreciación se encuentra al margen de conflictos de clases y grupos sociales. Asimismo, si bien es cierto que el patrimonio se compone de objetos y formas del que se han borrado las experiencias sociales y las condiciones de vida y trabajo de quienes lo produjeron, también es cierto que *su rescate implica otras experiencias y resignificados para sus apropiadores, convirtiéndolos esto en nuevos creadores* (las cursivas son mías). En un informe para la UNESCO de 1992 se remarca el carácter utilitario del patrimonio, esto es, como un recurso heredable y del que se vive. En el informe se reconoce que el patrimonio se modifica, se incrementa, evoluciona hacia nuevas formas; algunos aspectos de ese patrimonio desaparecen, dice el informe. No se puede obligar a nadie a vivir como sus antepasados en nombre de la conservación del patrimonio cultural (Prats, *ibid*). La preservación elitista del patrimonio, vinculado a la experiencia de la clase hegemónica, ha traído como consecuencia un desinterés popular por la cuestión patrimonial, producto de las condiciones desiguales en las que se ha constituido y se reproduce, de tal manera que esta construcción social adquirió relevancia en los estudios patrimoniales, relegando a segundo plano el sentido interno de los objetos. El punto es ahora el proceso de producción y circulación social, así como los significados que diferentes receptores les atribuyen, de tal manera que la noción del patrimonio como acervo resulta inoperante.

Pero por otra parte, el conocimiento del patrimonio se conserva gracias a la antropología, aunque sea parcialmente, pero viene ya determinado por criterios e intereses utilitarios y presentistas. Siendo así, el patrimonio cultural como conocimiento y no tanto como conjunto de bienes y reliquias ofrece la posibilidad de explicar cómo se construye socialmente esa idea de patrimonio cultural como conjunto de reliquias y expresión de una identidad, de manera que existen ahí criterios de legitimación simbólica y activaciones de repertorios de referentes patrimoniales adjetivados y articulados en discursos al servicio de versiones ideológicas e interesadas de la identidad, ya sea propia o para los otros. Ya no como acervo cultural y ahora como construcción social, devino cualidad que "...se atribuye a determinados bienes o a actividades, seleccionados como integrantes del patrimonio, de acuerdo a jerarquías que valorizan unas producciones y excluyen otras." (Rosas Mantecón, 1998)

El patrimonio tiene tres lados que lo constituyen en el decurso de su construcción social: la naturaleza, la historia y la inspiración creativa. Esto significa que

cualquier cosa procedente de la naturaleza, de la historia o de la inspiración creativa se incluye en este triángulo, si bien no todos sus elementos constituyen patrimonio, sino que son potencialmente patrimonializables, para lo cual deben ser activados. La órbita cultural de los museos comunitarios ha dictado que, lo determinante sobre las piezas patrimoniales, son los valores hegemónicos de la sociedad local, a lo cual los criterios de obsolescencia y escasez de un bien se agregan como elementos dependientes.

Los bienes inalienables

Los “bienes inalienables” han sido definidos por Claudio Lomnitz (1994) como objetos de apropiación colectiva que no pueden venderse, pues la comunidad les ha otorgado tal grado de sacralidad debido a su biografía y narrativas adquiridas, que alcanzan ya la cúspide de símbolos de identidad. Tienen un lugar en la mitología comunal y son objetos que dan continuidad a la comunidad y encarnan la historia. Los bienes inalienables son reinterpretados por la visión del grupo portador del discurso autorizado, que suele condensar la hermenéutica colectiva y el conocimiento científico de los bienes inalienables. Vale decir, es este grupo quien pretende abarcar la identidad de la comunidad en el discurso y la aglutina en los bienes inalienables, dándoles un mensaje que es producto de la concepción de los bienes culturales. La colisión que ocurre en torno a las diversas interpretaciones de esos bienes inalienables, constituye una disputa simbólica protagonizada entre las versiones que se encuentran en competencia dentro de las comunidades. Esta divergencia ocurre así pues el espacio del museo es una frontera que sortean quienes ingresan en él; las narrativas históricas y étnicas que están en el museo pueden oponerse al patrón cultural.

Algunos bienes inalienables que han sido apropiados por los museos comunitarios se encuentran en comunidades indígenas, ubicándose en constelaciones simbólicas y de significado con tradición milenaria, pero que no escapan a los procesos de modernización de las mentalidades. En este contexto, algunas piezas arqueológicas pueden ser vistas por sectores de la comunidad como deleznable y otras como sagrado-propiciatorias. En ciertos casos como este último especificado, la irrupción de la visión museográfica en la apropiación de los bienes inalienables, significó una ruptura del orden cosmogónico y el territorial de los objetos significativos para los indígenas, pues

su ingreso al Museo Comunitario se tradujo en un cambio de visión y ordenamiento cultural.

El reordenamiento de los significados y las narrativas para esos bienes inalienables o deleznable, trátase del contexto del museo o de la libre interpretación exegética del imaginario indígena, ocurre dentro de condiciones rituales respectivas. En el museo, al exponer los bienes simbólicos del pasado, sus nuevas interpretaciones y los mensajes históricos para entender el presente de la comunidad, se suscita la reflexividad social, vincula al hombre con su pasado y con su futuro, propicia que se observe reflexivamente a sí mismo y a la colectividad a la que pertenece, como lo advierte E. Durkheim (1968). Los objetos simbólicos que se encuentran “en libertad”, gravitando en las constelaciones de significado del imaginario indígena, son los objetos mismos del culto ritual.

Luis Gerardo Morales llama “museización del pasado” a este proceso social que, bajo ciertas condiciones históricas, asigna a los objetos un valor cultural específico, cuyo valor distingue a los objetos unos de otros y como conjuntos discursivos de la cultura material del hombre, en tanto que “...segmento del entorno humano que es deliberadamente moldeado por el hombre conforme a planes culturalmente determinados”. (Morales, 1996)

Al tiempo, en los museos comunitarios que se encuentran en comunidades indígenas, las piezas patrimoniales se someten a nuevos ciclos hermenéuticos en cuanto son enajenadas de su lugar habitual, para ingresar al espacio simbólico externo y ajeno del museo comunitario. Frecuentemente, el traslado de las piezas al museo ha acarreado consigo a los cultos rituales con todo y su parafernalia; en otros, la jerarquía sagrada se ha dispuesto según el orden cosmogónico en el mobiliario museográfico -como en el Museo comunitario de Soyatlán, Gro., en donde las piezas fueron dispuestas en un modelo vertical-, y en otros tantos casos, el culto se ha extinguido debido al encierro de la pieza en un ámbito de poder distinto; el caso de la tapa lítica del pozo prehispánico de Yahualica ilustra bien este caso.

La idea central es que el significado de las piezas es la narrativa que contienen, y ésta depende del medio y el momento en el que se encuentra. No es sólo el mundo

culturalmente significativo el que determina el significado-narrativa de la pieza, sino el momento estructuralmente presente en que se encuentra, de tal manera que las piezas van siendo depositarias perpetuas de distintos significados, cualidad esta a la que llamaremos de palimpsesto: una superposición de distintos significados-narrativas, uno tras otro. Una de las características de las culturas orales es que en sus actos domina la acumulación sobre el análisis, la superposición y amalgamamiento de los eventos antes que su presentación lógica. Es el bricoleur levi-straussiano que totaliza y no disecciona; la historia oral repite sus mensajes, garantizando su continuidad, pero no deja de agregar elementos a cada narrativa.

La "Piedra que pateó el viejo", un monumento caprichoso de la naturaleza, enclavado en el fondo de una barranca entre los municipios mazatecos de San José Independencia y San José Tenango, contiene múltiples elementos de distintos mitos provenientes de las tradiciones cristianas y mesoamericanas. El mito dice que el episodio de la piedra aconteció en la época en que no había luz y todas las cosas en este mundo eran blandas, inclusive las piedras; un día llegó un santo proveniente de México a la Sierra Mazateca y se quedó prendado de la Virgen de La Asunción ("La Pastora" para sus fieles) que tiene santuario en San José Tenango. El santo comenzó a cortejar a la virgen pero pronto descubre que ella corresponde al amor del "dueño" (Chicón Nindú) del Cerro Caballero, montaña sagrada en la Mazateca Alta. Enfadado por el desaire, el santo se marchaba por este camino de la sierra cuando se encontró de frente con una gran piedra y, no pudiendo dominar su coraje, le dio una patada. Desde entonces, dice la tradición, la huella del pie del Viejo Santo que vino de México a robarse a la virgen quedó en la piedra como prueba del triunfo mazateco sobre la agresión del gobierno central. Investida de tal simbolismo, la huella tiene el poder para devolver a los cansados caminantes la fortaleza y aún para dar longevidad a quien lo desee, curandero mediante.

El ritual de introducir el pie en la huella lítica remite al mito del santo chilango humillado. La Virgen Pastora ocupa el altar central en la iglesia de San José Tenango. Viste un huipil mazateco y en sus manos sendas plantas de maíz. El templo fue construido sobre un teocalli dedicado a la diosa Chicomecoatl. San José Tenango está en las faldas del Cerro Caballero, del que es dueño el Chicón Nindú más grande y poderoso; de origen animista y autóctono, el culto a Chicón Nindú antecedió a la

llegada del culto a la diosa Chicomecoatl. La mujer que se prendó del Chicón Nindú, la Chumajé mazateca; la diosa de las cosechas Chicomecoatl y la Virgen de la Asunción, se muestran fusionadas en un personaje producto de las concepciones mazatecas de lo religioso. La Virgen Pastora no es para los mazatecos la Virgen de la Asunción ni la esposa del Chicón Nindú, sino sólo la Virgen Pastora, un ente con identidad propia. La narrativa tradicional que explica fenómenos de la naturaleza, en cuanto al caso de la historia del viejo que pateó la piedra, pertenece al conocimiento social, ordenado por la colectividad y sintetizado por los líderes autorizados a hacerlo. Pero el conocimiento humano se da en la sociedad como un a priori de la experiencia individual, proporcionando a ésta su ordenación de significado. Esto, que Max Scheler (1925) ha dado en llamar la "concepción relativo-natural del mundo", constituye la forma y sentido que los actores sociales dan a las experiencias acaecidas en un espacio situacional histórico. Vale decir, el marco histórico situacional en donde se ubican ahora los mazatecos ha generado una *weltanschauung*.

El mito mazateco de la piedra que pateó el viejo es apenas un reflejo de las concepciones colectivas y permea en el discurso de la identidad grupal, proyectando una *weltanschauung* que se ha formado acerca de los ladinos. El mito de la piedra es una mixtura de tradición oral antigua y experiencia contemporánea narrada, puesto que el significado que surge en la memoria es conocimiento del pasado y autorreflexión, y es asimismo articulación entre pasado y presente como reflexión que se hace entre una experiencia vivida y una pasada, y esas experiencias se conocen en las narraciones que expresan los valores y las posiciones de los individuos.

Evidentemente, la práctica del rito de la huella del viejo es, además de un acto reivindicatorio de lo étnico, una intersección con la subjetividad de quienes comparten esta creencia, pues en el mito y su satélite pragmático -el ritual- se encuentra una expresión de la dimensión social que de otra forma no puede ser comunicado verbalmente. El compartir ésta y otras acciones rituales establece en tiempo y espacio la ocasión para la identificación intersubjetiva de lo grupal. Este conjunto de imaginarios de lo presente y materializados en un objeto cargado de símbolos estructuran finalmente un palimpsesto, que tiene su razón de ser en un propósito, en el caso que nos ocupa, al servicio del museo comunitario.

La inmersión en el lenguaje simbólico que implica reproducir el mito de la huella del viejo en la piedra remite a los campesinos a un imaginario en que se saben vencedores de los interlocutores que rigen sus relaciones comerciales y políticas. En este hecho reside todo el poder de la piedra psicopompa y en su derredor está una expresión de la identidad de las comunidades que pueblan las inmediaciones entre la Mazateca Alta y la Baja. Siempre que haya una comunidad de seres sociales que compartan creencias y comportamientos cuyos cimientos descansan sobre la verdad de las narrativas experienciales e históricas, será posible hablar de un conjunto-intersección de seres tipificables con respecto a un elemento aglutinador; en este caso, la piedra que pateó el viejo como eje alrededor del cual gravitan consensos conceptuales, anhelos, imaginarios y habitus. Pero de ninguna manera el culto a la piedra rige la conducta total de quienes creen en ella ni uniforme voluntades. Más bien modifica las experiencias comunes y la historia transformada en mito; esto es, todo aquello que en sus relaciones y narraciones han tenido que ver con el ladino.

La piedra que pateó el viejo contiene un palimpsesto porque, sobre la historia original, ha sido "escrita" otra que la adapta al presente, pero sin desdibujar su esencia cultural. La lectura que se hace desde el presente de la piedra misma y su historia tiene su acumulación originaria en todos los sucesos históricos que han impactado a la etnia. La historia que ha sido sobrepuesta a la piedra constituye todo un discurso exegético de las experiencias propias. En realidad, se trata de una sobreposición interminable de discursos interpretativos a la luz de los acontecimientos que forman parte del proceso de formación de la identidad o de las identidades de los campesinos que pueblan la Mazateca.

Patrimonio: religión

La comparación que establece Llorenç Prats(1997) entre patrimonio y religión, parafraseando a Clifford Geertz, confirma: al igual que la religión, el patrimonio cultural es un sistema de símbolos

“...que actúan para suscitar entre los miembros de una comunidad (local, regional, nacional) motivaciones y disposiciones poderosas, profundas y perdurables, formulando concepciones de orden general sobre la identidad de esa comunidad y dando

a estas concepciones una apariencia de realidad tal, que sus motivaciones y disposiciones parezcan emanar de la más estricta realidad.”(Prats, 1997)

Efectivamente, el patrimonio debe transitar por toda una biografía para alcanzar este nivel cuasi-religioso. A ese tránsito es lo que Appadurai (1991) ha llamado “la vida social de las cosas”. Pero los objetos arqueológicos y otros bienes de producción cultural que resguardan los museos comunitarios, se encuentran sujetos a una perpetua disputa entre los discursos que componen las biografías concebidas por las instituciones de cultura oficial y las cosmovisiones de los grupos sociales que integran las sociedades locales. Esas cosmovisiones se expresan por medio de dispositivos orales, que son el distintivo cultural particular en sociedades ágrafas. El disenso es de tal grado que ya ha afectado al mismo concepto de patrimonio cultural, que se encuentra en una imprecisa y poco práctica noción; la emergencia de las prácticas patrimoniales comunitarias han contaminado este concepto oficial hasta tal punto que se han convertido en sus discursos subyacentes.

La controversia radica en que el viejo concepto de patrimonio cultural plantea al sujeto alejado del objeto, tanto porque exista una distancia temporal o porque se interpone una distancia cultural. En tanto materiales del pasado, se encuentran ajenos a su relación original de tiempo-espacio-función y ahora son revalorizados por la sociedad contemporánea con una carga simbólica específica y con una utilidad distinta, si bien ajena a los usos prácticos de hoy, pero integrados al sistema contemporáneo; son objetos enajenados de su discurso original y puestos al servicio de la sociedad industrial y su entorno.

El estatuto de “bienes inalienables” que han alcanzado estos objetos como bienes patrimoniales, guarda un momento histórico, un valor relativo en función de su intercambio antecedente, sin que ello signifique que los objetos tengan un valor propio, sino un juicio asignado por los sujetos; su valor se encuentra localizado en la región de lo intersubjetivo, pero acotado por una suerte de coleccionismo que no se asemeja al deseo de posesión del coleccionismo europeo, sino a una necesidad que aquí llamaré Compulsión Patrimonialista (CP).

La Compulsión Patrimonialista es un complejo que, en los museos comunitarios,

funciona como núcleo aglutinante a favor del Ego que activa al cuasigrupo, célula base del funcionamiento del museo. La CP tiene un principio: el descentramiento subjetivo del sujeto respecto del valor que tenía el objeto. Este principio nos sirve para describir el momento por el cual el objeto, que pertenecía a una órbita cultural de significados y pertinencias, es desapartado del momento y lugar en el que estaba, en un sentido simbólico y de valor. Hay, sin embargo, un momento en que su momento antecedente y el de tránsito se intersectan, y ese es el de la necesidad de intercambio para alimentar la compulsión.

Al ingresar al espacio físico del Museo Comunitario, el objeto cultural se transforma en objeto inalienable para quienes deciden su custodia, pero al tiempo es enajenado del significado y espacio simbólico en que se encontraba gravitando, privando a otros individuos del objeto significante, en el cual se han generado narrativas y discursos cosmogónicos. Apropiado por los grupos sociales de avanzada de la modernidad, al objeto inalienable le es impuesto un significado distinto dentro del museo, convirtiéndose así en motivo de la disputa simbólica entre los dos discursos: el de la exegética tradicional contra el discurso moderno, lo que transforma al Museo Comunitario en un producto más de la posmodernidad. No obstante, nunca estará de más señalar que, justamente la existencia previa de condiciones tales como el nivel de desarrollo alcanzado y el tipo de representaciones colectivas, determinan la pertinencia de un Museo Comunitario en una comunidad. En esto nos permite reconocer un verdadero proceso de identidad transformativa en la comunidad, que ocurre como un doble proceso: adentro de la etnia y en la interrelación con el mundo exterior. El Museo Comunitario es el vehículo de interrelación.

Hasta antes de conocerse la iniciativa de Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, que en 1999 pretendía reformar la fracción XXV del Artículo 73 constitucional, se creía que el estatuto de “bienes inalienables” otorgado al patrimonio cultural era el último peldaño en la biografía de las cosas; ahora sabemos que las políticas económicas que acatan y aplican los personeros del Fondo Monetario Internacional en nuestro país, pueden influir decisivamente en el cambio de vida de los objetos patrimoniales. Las condiciones en que esto ocurre, la forma en que se puede dar este nuevo cambio y, en fin, todo un universo de cuestiones, constituyen un nuevo capítulo en la vida y circulación de esos objetos llamados patrimonio cultural.

El interés se centrará en los tres primeros momentos que han vivido ciertos bienes patrimoniales, seleccionados a posta, en las comunidades de Yahualica (donde se llevan a cabo, sin duda, los más interesantes procesos de reconversión simbólica), Zacuala y Tlalancaleca. La convivencia en los tres de cosmogonías y cruce de propósitos, a propósito de la fundación de museos comunitarios, dará lugar a centros de disputas simbólicas.

Nos ocuparemos entonces de ilustrar cómo, a través de su vida, los objetos inalienables de estos museos transitan hasta un “descentramiento de cosmovisiones”, descrito por Durkheim y Beriaín como condición para el tránsito intersubjetivo de una concepción tradicional y de libre expansión para los objetos culturales, a una reconfiguración de éstos en bienes inalienables de mensaje estático. Pero, es necesario señalarlo, en medio de este tránsito está el de su conversión intermedia como mercancía, en términos de un intercambio intercultural, considerando su situación de intercambio y no sujeta a un régimen de valor, pero que sí es susceptible de intercambiarse por una contraparte, como bien lo advierte Appadurai (ibid). El estatuto mercantil de estos objetos es aleatorio, pues todo objeto puede entrar y salir del estatuto de mercancía y así sucede con los que aquí nos ocupa, pues su ingreso a un museo no los estigmatiza de una vez y para siempre como inalienables, sino que, precisamente por eso, son más susceptibles de volverse mercancía.

Sólo que, antes que ello, el objeto debe ser apropiado esta vez por las colectividades, que abarca la mayor parte de las modalidades de la relación con la imagen. Al analizar el caso de las imágenes religiosas cristianas en la Nueva España, Grusinzi (1995) sugiere que tales objetos, al transitar por esta biografía de la historia de México, han partido de una imposición brutal, para pasar por un proceso de experimentación, luego una interpretación desviada y después la producción autónoma, que puede devenir disidencia iconoclasta.

Los objetos que aquí nos interesan han transitado justamente por esas fases, y han sido seleccionados para su estudio de entre la colección de los museos comunitarios de Yahualica, Zacuala y Tlalancaleca, por su importancia para un mayor número de fieles en el presente y el pasado, su carga simbólica y la información que ofrecen.

Así, distingo cuatro momentos en la historia de la vida social de los objetos que aquí referiremos:

Objeto sagrado
Objeto de Apropiación mixta o de libre exegética
Objeto Mercancía
Bien inalienable

El primer momento se refiere a la época prehispánica: el objeto es creado para satisfacer necesidades ideológicas y cosmogónicas. Es el momento de mayor complejidad simbólica del objeto en tanto deidad numen, propiedad de las clases dominantes y miembro de instituciones religiosas.

El segundo momento es el de la transición colonial. El objeto es cuestionado por la conquista ideológica, eliminado o reemplazado por la comunidad de fieles. En algunos casos hablaremos de una “contaminación simbólica”, no en el sentido de interdicciones liminales, como lo concibe Mary Douglas, sino como una transustanciación de imagen a imagen, un proceso perpetuo en el que las mixturas coloniales no comportan el término preciso de sincretismos, sino concepciones novedosas que han resultado de los tres siglos de mestizaje cultural. Aquí será necesario hacer referencia a otras imágenes que no son de creación indígena, cuando menos no en su origen material, pero sí productos de “el costumbre”, del ejercicio de las feligresías indígenas y las prácticas rituales paganas. Aunque nos referimos al momento del encuentro colonial, este momento como se ha descrito se prolonga hasta el presente.

En el tercer momento, que pudo iniciar en el siglo XIX, el objeto se transforma en mercancía con el arribo del coleccionismo. Con ello, se crea una esfera de intercambio en la que el objeto circula como parte de un proceso en gestación. Es la etapa del saqueo patrimonial.

En el cuarto momento, el objeto se transforma en un bien inalienable con la apropiación del concepto de museo en las sociedades locales. En la concepción de Baudrillard (1995), el objeto ya no es más mercancía o producto, ha ascendido al nivel de objeto-signo dentro de un sistema de signos de estatus, en cuanto que su no-venta le

confiere un aura especial de separación respecto de lo mundano y lo común. Si para él la época contemporánea es la del ascenso del objeto en lugar de la mercancía, permeado por la moda como su medio cultural, es claro que su reconversión en objeto inalienable constituye otra etapa en su existencia, pero esto dado en el contexto de los movimientos y los discursos étnicos de las comunidades. Este es el sentido de la etnicización de los museos comunitarios.

Sin embargo, hay un traslape de propósitos entre los momentos dos, tres y cuatro; entonces, el valor del objeto se vuelve atemporal debido a la intervención de diferentes actores sociales en su valoración. Esta yuxtaposición es el principio de una disputa simbólica por la apropiación del objeto.

Concretamente, tal disputa se lleva a cabo en el plano oral narrativo, que se entrecruza con la narrativa escrita proveniente de Europa, por lo cual será importante revisar aquí sus antecedentes antiguos, europeos y coloniales. Esta decodificación de la realidad por medio de la narrativa puede colocarse en el plano de lo sagrado y generar un mito, o bien colocarse en plano profano y devenir cuento, que son finalmente las formas orales que se encuentran gravitando alrededor de los objetos aquí analizados.

Por otra parte, Ochoa Sandy (1995) habla acerca de la trascendencia del discurso del patrimonio cultural, en tanto que existe una temporalidad ideológica de la lectura del patrimonio, pues trascendiendo su condición cultural alcanzó valoraciones políticas. En este sentido, los discursos del Estado que se han arrogado la propiedad exclusiva del patrimonio, chocan con las narrativas populares y disputan su posesión simbólica. En esto hay una imbricación con el carácter procesual del patrimonio, pues de acuerdo a su lectura por parte de quienes lo apropien podemos distinguir tres categorías, sugerido por Raymond Williams:

Arcaico. Pertenecen al pasado y son reconocidos como tal por quienes así lo reconocen. Sin duda, es el discurso especializado de la arqueología el que domina sobre los objetos que se encuentran gravitando en esta categoría.

Residual. Al igual que el patrimonio arcaico, se forma en el pasado, pero aún se halla en actividad dentro de los procesos culturales de la sociedad. Es en ellos donde se dan

los casos más álgidos de la disputa simbólica por estos objetos.

Emergente. Designa a los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y nuevas relaciones sociales (Raymond Williams, citado por García Canclini, en: Cama Villafranca y Witker, 1994). Entre éstos están los museos comunitarios, las sociedades civiles que los administran y los usos que dan al patrimonio.

García Canclini agrega a esto que las políticas culturales no deberían aferrarse al sentido arcaico, como lo hacen hoy día, sino articular la densidad histórica recuperada con la producción reciente de significados culturales.

El objeto sagrado

De Tlazolteotl a Tlahzolquetzin

En Yahualica, municipio de mayoría indígena en la Huasteca hidalguense, el Museo Comunitario fundado por un grupo de maestros ha devenido símbolo del poder municipal y sitio de disputa política y simbólica. Los objetos que guarda, en su mayoría antiguos ídolos de piedra que antaño se encontraban dispersos por todas las huertas del pueblo, son el centro de esta disputa ambivalente. Yahualica tiene ya un antecedente en la enajenación de sus símbolos materiales, pues Lorenzo Ochoa (1984) afirma que, aún hasta principios del siglo XX, existía en el atrio de la iglesia un falo de piedra sobre el cual se llevaban a cabo rituales de paso para las recién casadas, quienes con ello adquirirían fertilidad. Luego fue llevado a Tenango de Doria y hoy descansa en las discretas bodegas del Museo Nacional de Antropología.

Una de las deidades más abundantes en el museo de Yahualica y en el panteón sagrado huasteco, es la diosa Tlazolteotl, al parecer diosa originaria de esta región. Vivía ella en el primero de los 13 cielos. También era llamada Teteoinnan, Toci, Ixcuina o K'olenib para los teenek (huastecos) y, según la mitología, tenía cuatro hermanas o encarnaciones, llamadas Ixcuiname: Tiacapan, Teicu, Tlaco y Xucotzin,

todas consagradas a la carnalidad, si obedecemos a los datos de Sahagún (1989). Para los evangelizadores, la traducción de esta deidad sería “la comedora de basura o inmundicias”, debido al prefijo tlazol, que hace alusión a las sobras de una cosecha y a los ritos sexuales que les parecían vergonzosos. Sin embargo, el tlazol era desde entonces y actualmente, en efecto, las hojas del maíz y la mazorca que se dejaban al final de la cosecha con el fin de abonar la milpa para el próximo periodo de siembra. En las comunidades nahuas de la Huasteca aún es celebrado un ritual de fertilidad en los meses previos a la siembra, en el cual el tlazol es “limpiado” de impurezas con el humo del copal, se le ofrendan rezos, aguardiente y tamales para, finalmente, esparcirlo por el terreno y regarlo con agua de los manantiales de un cerro que se encuentra en el municipio veracruzano de Chicontepec, llamado Poztectitla.

La importancia de Tlazolteotl o Ixcuina (en su advocación lunar) era su pertenencia a un sistema de deidades agrícolas, especializadas en la fertilización de la tierra en la Sierra Madre Oriental. No es extraño que conviviera con cultos llamados “sexuales”, como el referido al rito del falo de Yahualica, cuyo único propósito era el de dotar de capacidad procreadora a las desposadas. Otro culto sagrado perteneciente a este sistema era el tributado a Xipe, dios de la vegetación, en cuya fiesta del Tlacaxipehualiztli era desollado un hombre para simbolizar el cambio estacional del manto terrestre. Jacques Soustelle (1993) dice que el culto de la diosa Tlazolteotl pertenece a una civilización muy antigua, que englobaba todo el Nonoualco, la civilización olmeca y se habría perpetuado entre los otomíes de la sierra oriental de Hidalgo y los totonacas, con manifestaciones tales como la danza de los “voladores”, durante la cual se sacrificaba un cautivo por flechamiento para que su sangre derramada fecundara la tierra. La fiesta en honor de Tlazolteotl era llamada Ochpanixtli, en donde una mujer era sacrificada en medio de un gran silencio. En esta ocasión aparecían los penitentes que ayunaban cuatro días, al cabo de los cuales se oradaban la lengua y el prepucio con espinas, cuya sangre fecundaría la tierra. Asimismo, ofrendaban con imágenes de papel a las efigies de piedra de Toci, bailando y quemando copal (Sahagún, *ibid*), luego de una procesión de falos.

Esta diosa estaba representada en el Códice Borbónico con la frente cubierta con una banda de algodón, en la que se fijaban dos husos, es decir, como una diosa del tejido. Además, era patrona de los curanderos y los brujos (tepahtiquetl y los

tlachixquetl, como se les llama en la Huasteca hidalguense). En su personalidad como Ixcuina (que Garibay traduce como “cuatrfásica”, sentido que parece denotar las fases lunares), Tlazolteotl aparece en el Códice junto a la Luna y una serpiente roja, sentido que parece denotar la menstruación y la fertilidad. Relacionada con la fertilidad y la carnalidad, Tlazolteotl significaba la continuidad de la vida.

Sahagún dice que, en la segunda fiesta movable del calendario y en honor del Sol, hacían fiesta todos los pintores y las labranderas.

“Ayunaban cuarenta días, otros veinte, por alcanzar ventura para pintar bien y para texer bien labores. Ofrecían a este propósito codornices y encienso (sic), y hacían otras ceremonias, los hombres al dios Chicomexóchitl y las mujeres a la diosa Xochiquetzal.” (Sahagún, *ibid*).

Por otra parte, el Sol y la Luna fueron objeto de culto entre los huastecos (que poco antes de la Colonia y durante su transcurso sufrieron una aculturación nahuatizadora en territorio hidalguense), y en el siglo XIX se les tenía como uno de los principales.

Si de suplir a la diosa Chicomecoatl se trataba, un cofrecillo reemplazaba el asiento sobre el petate y se le recubría de enaguas y de una camisa. Luego de la ceremonia, los vestidos que se consagraban de este modo eran ofrecidos por el señor de la casa a quien él quisiera.

En el siglo XV ocurre la conquista de la Huasteca por parte de los mexicas y con ello la nahuatización de la región, el rapto de imágenes y la adopción de las diosas huastecas al panteón sagrado azteca, fusionándolas con las propias. De hecho, en esta fusión antigua de hierofanías, los sacerdotes aztecas intentaban reducir las múltiples diosas existentes a aspectos diversos de una misma divinidad, incorporando a su panteón sagrado con esta norma a los dioses de otros pueblos conquistados. El politeísmo de los aztecas no fue un proceso autónomo, sino consecuencia de las acciones de sujeción económica y política de los pueblos conquistados. La estratificación social que vivían estos pueblos se reflejaba en la estratificación del cosmos, y así había dioses y rituales para las clases dirigentes (los cultos relacionados con la guerra, marcados con un significado ideológico y político) y otros para los macehuales (centrados en cultos a la fertilidad de la tierra y a los dioses patronos de los

orfebres, todo alrededor del proceso productivo). “A una infraestructura heterogénea... correspondía una superestructura politeísta”, dice Báez-Jorge (ibid).

En concordancia con esto, si bien hasta épocas tardías todavía se elaboraban estatuillas femeninas semejantes a las Venus preclásicas, ello se debía a la persistencia necesaria de cultos agrarios insertos en la ideología popular, así como a que las diosas mexicas incorporaban elementos de la acción canónica del sacerdocio oficial. De esta manera, las divinidades aztecas, con todos sus atributos conocidos, no devenían de una sola secuencia evolutiva, sino que eran producto de diversos préstamos culturales e interacciones étnicas, en distintos marcos económico-sociales: su identidad provenía de una dinámica multilineal. Los dioses aztecas eran divinidades polimorfas con atributos múltiples, y también con distintos niveles de conexión con los mortales, de entre los cuales Tlazolteotl-Xochiquetzal eran consideradas deidades intermedias, que operaban como coadyuvantes o complementarias entre las distintas esferas de acción, extendiéndose su número de acuerdo con razones de culto, de origen étnico-geográfica o de pertenencia social. Las variaciones de tantas diosas tenían sus respectivos troncos comunes: por un lado, Cihuacoatl, diosa de la tierra, de la que se derivaban múltiples advocaciones especializadas y, por el otro, Chalchiuhtlicue, diosa del agua con sus numerosas personalidades. Es decir, se trataba de acciones transformativas que remitían siempre a sus matrices más estables.

Y así era que las diosas aztecas integraban simbólicamente un conjunto de elementos e intereses relacionados con la fertilidad y el agua, de cuyos elementos partían prácticas y concepciones relacionadas con el nacimiento, la muerte, el placer carnal, la expiación de pecados y los mantenimientos, ligados a ritmos biocósmicos (Báez-Jorge, ibid).

Tlazolteotl era entonces una advocación entre tantas de la Madre Tierra que era, más que deidad, un conjunto de conceptos genéricos que englobaba a todas las funciones y propiedades de un sistema de creencias: Chicomecoatl cuando se requería o celebraba su fertilidad proveedora del maíz; si era Xochiquetzal, servía para propiciar la fecundidad humana o para ubicar la sexualidad en un punto sagrado tanto para los humanos como para las plantas, y si era Tlazolteotl o Toci, servía para barrer los pecados o auxiliar el nacimiento de un nuevo ser.

Contra lo que hasta la fecha se afirma al respecto, la versión de que los pueblos conquistadores reunían las imágenes de los conquistados, carece sin embargo de profundidad; el supuesto va en el sentido de que ciertos pueblos, entre ellos el mexicana, cumplían el papel de concentrar elementos religiosos dispersos, integradores de un culto sincrético y difusores de éste a través de las conquistas, asumiendo que ello iría no tanto como una medida de control político. Parece improbable que deidades ajenas a un culto bien estructurado y sólido pudieran incorporarse primariamente, pudiendo esto ser más bien un hecho extraordinario y secundario. Atendiendo a la teoría de la unidad religiosa mesoamericana, existen en ese proceso de apropiación endógena más dioses restaurados que dioses nuevos. (López Austin, 1996)

Si en esta idea hacemos mimesis de la religión, el mito y la iconografía mesoamericana, encontraremos que las tradiciones regionales no han sido valoradas adecuadamente como participantes en los procesos de interrelación cultural. Al abordar esta cuestión, suelen explicarse las semejanzas de un mito (digamos, la *Leyenda de los soles* con el mito de “El Conejo y el muñeco de cera”, hallado en la narrativa mazateca actual) o una imagen de tradiciones bien conocidas, con razones de índole hegemónico, ignorando la participación de la tradición local en la construcción de un sistema ideológico mesoamericano. De aquí que López Austin sugiera que las versiones contemporáneas de la religión indígena, si bien derivan en gran parte de ella, han tenido su crisol con el cristianismo en los 300 años de coloniaje que, al mismo tiempo, las ha distanciado de sus respectivas fuentes.

Y el mito, como el vehículo transtextual de la religión, conduce los significados de las imágenes religiosas a través de la interacción simbólica en una sucesión de narrativas como hechos verbales que como tales, al transitar, alimentan memorias, provocan deducciones, se justifican, preparan futuras realizaciones del texto mítico y lo hacen vivir materialmente como significados, no como mera sucesión de sonidos o de palabras. Sólo si el mito es narrado se le comprende como un vehículo de la imagen, pero si es reducido a texto es congelado y sale de la dinámica social. Similar al mito, la distinción de lo local, lo regional y lo general de la narrativa en la imagen, es importante en la interpretación de las formas. Por tanto, estas narrativas aparejadas al objeto no son siempre el mismo conjunto de realidades, pues como hechos sociales tienen historia,

esto es, que se ven afectados por dos tipos de historia: la de su transformación como clases de narrativas, que significa entenderlas filogenéticamente, en términos del complejo mítico en una tradición dada. El otro tipo de historia es el que se refiere a su transformación como proceso específico, dicho en términos ontogenéticos, cuyo objeto es la generación particular del mito *x* o del mito *y*, si bien esto lleva a problemas como preguntarse en qué momento nace y en qué momento muere un mito.

Libre hoy de las ataduras hermenéuticas del calendario, la imagen de origen prehispánico que actualmente está en uso en las comunidades indígenas ya no sirve directamente a esa antigua y extinta jerarquía indígena que la creó y la articulaba al calendario, ese instrumento del poder como sistema fundante en el pasado. Y sí, el sistema calendárico cayó con la desaparición de los estados indígenas. (López Austin, 1996)

Tepeyolohtli, "El corazón del monte", era también la deidad que velaba sobre el destino de la comunidad, el altepetliyollo, "el corazón del pueblo". Los campesinos conciben a las cuevas como aberturas que comunican el inframundo con la superficie terrestre y el almacén donde se guardan las semillas, los alimentos y las aguas fertilizadoras. En ellas residen las fuerzas de la fertilidad; es la puerta de acceso al Tlalocan, el inframundo, lugar donde se regeneran los astros, los seres humanos y la naturaleza. También se encuentran los niños que vendrán al mundo y todos los animales. La montaña sagrada del Tlalocan es el corazón del cerro, Tepeyolohtli o "Tesoro del cerro". La idea de los montes como fuente de riqueza y poder se halla muy difundida en Mesoamérica. Entre los mazatecos del somontano del Río Tonto, existe el Chichón Nindú "Panzón Sincero", concebido como un señor "grande, gordo y blanco", dueño de manantiales, cerros y abismos, en uno de los cuales habita, muy cerca de La piedra que pateó el viejo *y*, a decir de los campesinos, se alimenta de monos y murciélagos y solamente sale para alimentarse a las doce del día. Es él quien hace salir las nubes para la lluvia y protege a los mazatecos del Chutá kahé (el ladino).

Al arrancar la destrucción de las imágenes indígenas en la Huasteca, muchas de estas fueron subidas a Yahualica con el propósito de guarecerlos del exterminio, pero el proceso de cristianización de este sitio se encargaría primero de mutilarlas y luego de asignarles el cargo de portadores de maleficios.

Naualpilli (de naua, sabiduría, ciencia, magia; pilli, jefe, principal, grande: Mago en jefe o Principal Hechicero) también cuenta con numerosas representaciones líticas en el Museo de Yahualica. Aguirre Beltrán dice que gozaba de enorme prestigio entre los pueblos del Cemanahuac y que por ello, cuando los guerreros nahuas confederados cayeron sobre los huastecos, tomaron como trofeo al Dios mago Naualpilli y lo llevaron a Tenochtitlan, en donde fue sincretizado con el viejo Dios del agua, Tlaloc. A Naualpilli correspondían como sacerdotes los naguales, que pasaban la vida en la clausura del templo, en ayuno y abstinencia sexual permanentes, gracias a los cuales adquirían grandes poderes y conocimiento; como tlacihuiqui, desencadenaban la lluvia, y como tecitlazqui desviaban el granizo y las heladas de las milpas; como tlacatecolotl podía ser maléfico y transformarse en búho y otras fieras, bajo cuya forma provocaba males y enfermedades. (Aguirre Beltrán, 1992)

El objeto de apropiación mixta o de libre exegética

El segundo momento constituye aquello que Serge Gruzinski (1995) ha caracterizado como el inicio de "guerra de imágenes", aunque desigual, pues la cultura europea embistió por tres frentes: el lingüístico, el de la imprenta y el ideológico (la evangelización, propiamente dicha). La imagen ejerció así un papel preponderante en la conquista espiritual desde los primeros años de la colonia pero, aclara Gruzinski, este es un proceso que aún no ha concluido, aunque sin duda tuvo raíces más profundas, pues paradójicamente el icono cristiano occidental se encuentra ligado históricamente a las imágenes del paganismo, del cual antes ya había tomado su lugar. En este sentido, los ídolos indígenas habrían sufrido la invasión de las imágenes europeas.

Desde el contacto originario (digamos, Cristóbal Colón), las imágenes religiosas del viejo mundo sufrieron la "apropiación" de la ideología indígena. En concreto, los taínos, que adoraban a una suerte de objetos figurativos a los que ellos llamaban zemíes, habrían cometido una serie de actos de sacrilegio a los ojos españoles durante el proceso apropiativo. Los zemíes, por sus características inidentificables en un género que fuera comprensible para los europeos, no tenían para el pensamiento de éstos un carácter

utilitario pues por lo amplio de su repertorio simbólico, eran justamente difíciles de identificar simbólicamente. En lugar de ello, se les definió como un conjunto de cosas a las que los indígenas daban el nombre de un antepasado y eran provistos de funciones políticas, propiedades terapéuticas, climáticas, tenían sexo, hablaban y podían moverse: "Unos contienen los huesos de su padre y de su madre y parientes y de sus antepasados; los cuales están hechos de piedra o de madera. Y de ambas clases tienen muchos; algunos que hablan, y otros que hacen nacer las cosas que comen y otros que hacen llorar y otros que hacen soplar los vientos." (Pané, 1977; citado en: Gruzinski, op cit)

Pero los zemíes no eran para los europeos ídolos, sino sólo cosas que traen a la memoria el recuerdo de los antepasados (las cursivas son mías); piedras que favorecen los partos, que sirven para obtener lluvia, sol o cosechas. Para alcanzar el estatuto de ídolos, los zemíes debían hablar. En contraposición a ello, los portugueses bautizaron a todo ese conjunto de prácticas y creencias con un antiguo término vernáculo y medieval: el *feitixo*.

Y es aquí donde arribamos al quid de la cuestión pues, por extensión y en adelante, los europeos no sólo llamarían zemíes o fetiches a los ídolos que paso a paso fueron descubriendo, sino que de hecho los verían, concibiéndolos como tal.

"...el problema de las imágenes del otro, de sus funciones y de sus características, se planteó al instante a los descubridores y que al principio pareció avanzar hacia una respuesta original." (Gruzinski, op. Cit.)

Pero la apropiación originaria habría comenzado con la confianza en la custodia de algunas imágenes católicas, que pronto llevaron al primer choque:

"Salidos aquellos del adoratorio, tiraron las imágenes al suelo y las cubrieron de tierra u después orinaron encima, diciendo: 'ahora serán buenos y grandes tus frutos'. Y esto porque las enterraron en un campo de labranza, diciendo que sería bueno el fruto que allí se había plantado; y todo esto por vituperio. Lo cual visto por los muchachos que guardaba el adoratorio, por orden de los susodichos catecúmenos corrieron a sus mayores que estaban en sus heredades y les dijeron que la gente de Guarionex había destrozado y escarnecido las imágenes." (Pané, 1977, en: Gruzinski, op. Cit.)

Esta apropiación, que a ojos peninsulares tuvo carácter de profanación, fue acompañada por un ritual de fertilidad que conceptualmente atribuía a las imágenes cristianas una eficacia parecida a la de algunos zemíes. La transustanciación zemí-santos cristianos

había tenido eficacia gracias a la capacidad narrativa y polisémica del ritual y el contexto en que éste había funcionado: la imagen cristiana por sí misma no había sido capaz de comunicar sus virtudes más profundas, sino apenas la certeza superficial de sus dotes sagradas; en consecuencia, como objeto zemí, su eficacia habría de ser puesta a prueba por parte de sus nuevos poseedores y de acuerdo a los códigos culturales de la religión taína.

Así, de una confusión a otra, la larga serie de reinterpretaciones recíprocas en el encuentro simbólico de las religiones, devino nuevas formas durante el transcurrir de la colonia. Pronto los zemíes fueron relacionados por los españoles con un código conocido: los zemíes serían por entonces semejantes “a la manera que los pintores dibujan vestigios (*besticulum*, bestia) en las paredes para apartarlos de sus maldades” (Pedro Mártir, 1964, tomo I, pp. 41-45; J.H., Mariéjol, *Un lettré italien à la cour d’Espagne (1488-1526): Pierre Mártir d’Anghera, sa vie et ses ouvres*, París, 1887., en: Gruzinski, op. Cit.).

“El zemí cae en lo demoníaco y lo monstruoso; se disuelve en la figura del diablo como si el autor cediera a la tentación del cliché y renunciara a precisar la especificidad del objeto. La demonización –que, de hecho, está emparentada aquí con una especie de neutralización cultural- termina haciendo del zemí un ídolo, deidad de madera o de algodón ‘relleno’.” (Gruzinski, *ibid*)

El objeto se fue confundiendo así entre epítetos familiares y denominaciones convenidas: espectro, diablo, ídolo. Iconográficamente, el zemí y todos los demás ídolos “demoníacos” se fusionaron a las imágenes del gótico tardío: “la abominable figura del diablo... con muchas cabezas y cosas y disformes y espantables caninas y feroces dentaduras con grandes colmillos y desmesuradas orejas, con encendidos ojos de dragón y feroz serpiente.” (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las indias*, Salamanca, 1547, fol. L., en: Gruzinski, *ibid*) La definición vaga del zemí pasó en corto tiempo de las islas caribeñas al continente y fue el punto de partida para la descripción de los objetos de culto e imágenes de tierra firme. Como referencia hermenéutica, el fraile Pedro Mártir aplicó el término de zemíes a los dioses que Cortés halló en Cozumel.

El asedio que la imagen del zemí ejercía sobre Pedro Mártir se había convertido

en un cliché y una convención del lenguaje (Gruzinski, *ibid*). Incluso, no vaciló en poner la palabra “zeme” en boca del Cacique Gordo de Zempoala que se había aliado a Cortés: “Enojados nuestros zemes por la falta de sacrificios consentirán que nuestras sementeras se las coman los gusanos”. (Pedro Mártir, en: Gruzinski, *ibid*) Pero el término zemí se fue diluyendo, hasta dejar paso al de “ídolo”. Cuando estos comenzaron a ser cada vez más familiares, los ídolos perdieron su sentido exótico, para entrar a un ámbito conceptual que conocían los españoles: la imagen falsa que adoraban los paganos, el mundo de los adoradores de imágenes. Fue esta nomenclatura la que lo definió ahora completamente, no era necesario señalar su adscripción ni sus propiedades, víctima de los clichés y desidentificado.

Los cambios de adscripción poco importaban, pues en la nominación original persistía el zemí y las relaciones entre colonizadores y colonizados. El pensamiento figurativo europeo quedó insensible ante los diversos contextos culturales.

Al romper el nexo de los dioses indígenas con las pirámides, los españoles ejercían también una mutilación de éstos. La certeza de exterminar a esos demonios no había llegado aún, sino que se convertiría en la duda de una posible competencia en el plano de lo iconográfico y, por tanto, de lo imaginario. Finalmente, ambos mundos iconográficos se fundirían en la praxis religiosa: la exhibición mundana de las imágenes cristianas ya no se contrapondría a las reglas de prohibición estrictas de las imágenes de la religión indígena, pues la transustanciación resolvería que la interdicción de éstas se volviera apenas categoría del culto de la nueva religión novohispana, o mejor decir, aquella que se forjaría en trescientos años de intercambio metafísico entre las imágenes: la agregación de las concepciones y prácticas religiosas indígenas a las imágenes europeas, no sin filtros transformativos. Las instituciones religiosas de la alta jerarquía, junto con sus dioses, fueron suprimidos, no así los cultos locales populares con sus dioses paganos y privados, y cuando ambos pierden conexión, estos últimos se convierten en espíritus sin relación con los santos cristianos impuestos, que fueron estas vez los nuevos seres sobrenaturales del culto público.

Pero el sincretismo asumió diferentes formas, como lo ve Roger Bastide al plantear, por un lado, un tipo de estructura sincrética lineal, en tanto que adiciona, característico del sincretismo mágico; en la otra mano tiene a la estructura sincrética

radial, que tiende a relacionar y es propia del sincretismo religioso. De cualquier forma, el sincretismo sigue procesos de **adición, selección, sustitución e identificación** de formas religiosas que se contactan y procrean distintas expresiones de culto que adquieren luego una mayor complejidad simbólica y mitológica.

Muy pronto, la sustitución de las imágenes fue posible debido a la transformación de los templos, pero también merced a la veneración del clero local de las nuevas imágenes, lo cual hizo sin duda menos traumático el cambio religioso, al tiempo que favoreció la interpretación original y la recreación de las imágenes. En otros casos, operaba la similitud morfológica como el medio más eficaz de alcanzar una pronta aceptación; en Cozumel, los mayas aceptaron la imposición de la cruz debido quizás a su semejanza con la representación de la ceiba sagrada que simbolizaba su cosmogonía; los caciques de Tabasco recibieron favorablemente a la virgen, bautizada por ellos como Tececiguata (¿Teocihuatl?), probablemente adoptada como una nueva versión de sus diosas-madres (Gruzinski, *ibid*).

Esto, que constituía ya el inicio del proceso de occidentalización, también se caracterizó por la intromisión del intercambio mercantil, el del oro de las imágenes indias por objetos de culto cristiano a veces. El primer traslape sincrónico entre las fases del objeto sagrado al objeto mercancía se daba ya en el siglo XVI, pues con el trueque el objeto de culto para los indígenas se convertía en objeto con valor mercantil para los europeos. El proceso de trueque-conversión incluía el paso conceptual de ídolo-demoníaco a mercancía y una desmitificación del ídolo. Su reincidencia posterior en lo divino, dependería del contexto en que el ídolo tuviera pertinencia, así como otros tomarían el camino de los gabinetes de curiosidades antes de atracar en los museos.

Yahualica, entre lo contaminante y lo patrimonial

Con la llegada de la fe católica, se establece un puente entre el nuevo y el viejo orden religioso, debido a la similitud entre la rigidez de la jerarquía de los grados superiores y la flexibilidad en el nivel de vida cotidiana campesina, dando la posibilidad al indígena de conservar la fe en sus propios dioses (Wolf, 1967). Sin embargo, en esta altiplanicie Huasteca la gran mayoría de las piezas líticas fueron destruidas por los actos de fe

decretados por los agustinos, de tal manera que el Museo Comunitario exhibe en su acervo fragmentos de Tepeyolohtli, Tlazolteotl y Chicomexóchitl. Una vez más, la etnografía agustina sirvió a la causa evangelizadora, con la traducción-aplicación de ideología y ritual pues, conocedores de los rituales de decapitación en honor de la Madre Tierra-Tlazolteotl, trasladan el acto ritual y su significado hacia el perjuicio contra la misma imagen antigua de las diosas de piedra. La misma exegética indiana de los ritos de curación ha coadyuvado a esta demolición sagrada, pues las normas del tepahitquetl (el curandero) dictan a los pacientes la destrucción de toda imagen antigua que pudiera guardar malos aires, un viejo concepto que, en la época antigua, creía que la sustancia espiritual era indivisible de la materia.

“Se creía que la sustancia se dividía a partir de dos clases de densidades: la materia pesada era claramente perceptible a través de los sentidos; la ligera era imperceptible... Una piedra, por ejemplo, tenía un aspecto visible, un peso considerable y una consistencia dura; pero en su interior contenía otra sustancia, invisible, que podía llegar a salirse de la piedra y dañar al caminante que tropezaba con ella.” (López Austin, 1995)

Esta creencia era perfectamente compatible, paradójicamente, con su opuesto occidental, en una suerte de posesión demoníaca:

“Es cosa muy notable que esas gentes vieran el diablo en esas figuras que hacían y que tenían por sus ídolos, y que el demonio se metiera al interior de esos ídolos de donde les hablaba y les ordenaba hacer sacrificios y darle los corazones de los hombres...” (*El conquistador anónimo*, citado en Gruzinski, *ibid*)

Pero la sustancia no contaminaba ni era contaminada azarosamente, pues en el trasfondo la conducta de los individuos operaba como causa para ello. Una vida desordenada y displicente podía llevar en el México antiguo a la afección de una parte del cuerpo del transgresor, pero también podía ser capaz de afectar a otras personas, por intermedio de ciertos objetos susceptibles de almacenar ciertos males. Estos objetos podían ser los tlatecmes (los muñecos de papel) o los ídolos de piedra, que pueden entrar en identidad consubstancial con los sujetos afectados. El principio de la consubstancialidad le evita a quien efectúa el maleficio entrar en contacto directo con el afectado: basta con la confección de la efigie o contraparte del sujeto para que, en virtud de la identidad consubstancial entre ambos, las acciones ejercidas sobre la imagen repercutan sobre la

persona.

La sustitución de los ídolos indígenas por los santos cristianos en Yahualica no acarrió consigo la cosmogonía occidental; en su lugar, operó la transustanciación de algunas ideas de la antigua religión indígena sobre las imágenes católicas, mientras que los ídolos eran bañados de oprobio, pero ese concepto de impureza no escapó a la influencia del entrecruzamiento de religiones, pues al ser despartados de su centro cosmogónico y su sitio original, se volvieron simple materia, cosa impura y por tanto susceptible de alojar maldiciones contaminantes. Erróneamente, se pensaba que con la destrucción del ídolo, con la desaparición del referente material, se extinguiría la práctica y el concepto. Antes bien, persisten los ámbitos de la sacralidad en tanto hierofanías no personificadas. En casos como el de Yahualica, el ídolo simplemente se trasladó hacia otra zona de las creencias, en que lo maniqueo permea como criterio para ubicar a todo lo material que sea relacionado con la religión.

Este es el proceso que relaciona a la doxa de la huasteca nahua con la forma que adquieren, conceptualmente hablando, los santos en Yahualica, pues la coexistencia en los altares entre santos y bultos (ixiptla) dio lugar a la confusión de atributos e identidades. A eso llamaremos transfiguración simbólica (Béz-Jorge lo llama paralelismo cúltico) en donde, primariamente, la divinidad indígena se asimiló al antropomórfico santo cristiano y luego, haciendo a un lado lo figurativo, fundieron al santo con el elemento al que representaba la deidad indígena; "...el fuego era San Joseph y quando por estar la leña verde o húmeda, humeaba mucho y chillaba mucho a el tiempo de arder, decían que estaba enojado San Joseph y que quería comer" (AGN, Misiones, en: Gruzinski, *ibid*).

El mismo Béz-Jorge intenta dilucidar esto...

"...cuando el desplazamiento de las formas religiosas prehispánicas afectó el ámbito de lo privado se concretó en plenitud la cristianización y la consecuente supresión de las expresiones religiosas autóctonas. En cambio, la vigencia de la simultaneidad en el espacio público, vendría a ser evidencia de una superficial evangelización." (Béz-Jorge, *ibid*)

En el mismo Yahualica y a pocos kilómetros, en una comunidad llamada Pachiquitla, del municipio huasteco de Xochiatipan, Lucía Aranda (1993) reporta que existen

enfermedades consideradas de tipo sexual y relacionadas con la basura y el viento, llamadas *yohualli ehécatl*, *chicomexóchitl ehécatl*, *tlaxolehécatl* y *macehualehécatl*, causadas por la transgresión sexual o el contacto con otra persona que acarrea estos padecimientos. Los malos aires son la divinidad que manda las enfermedades con el viento, capaz de transformarse en un caballo, un perro, hombre o mujer. La divinidad, dice Aranda, es la dueña de la tierra y del agua, y es de las responsables de las enfermedades de orden sexual, así como de su curación. Los síntomas de las enfermedades pueden ser vómito, diarrea, desmayos, debilidad, dolor de cabeza, palidez, lesión en un pie o tullimientos de algún miembro; en ocasiones salen erupciones o manchas, protuberancias o heridas. Pero si la curación es hecha en un sitio del monte (lugar común para efectuarlas), la enfermedad se queda ahí y cualquiera puede adquirirla. Como medida precautoria, escupen sobre la ofrenda y con unas hierbas “barren” su cuerpo. Las mismas deidades son ofrendadas en esos sitios de poder, máxime en las encrucijadas; les llevan copal, aguardiente, tabaco, velas, dinero, tamales hechos con menudencias de pollo, papel de china de colores que recortan en forma de muñecas y de pájaros, así como pedazos de papel a manera de basura. Con hojas de maíz blanco y azul, el curandero teje una estera y le da forma de cono, dentro del cual encaja flores de *zempoalxóchitl*. Las personas que quieren ser protegidas o curadas dicen al llevar la ofrenda: “vete, no me hagas sufrir, ya te puedes ir”. El mal comúnmente conocido como espanto, en lengua náhuatl recibe el nombre causativo de *tetonalcahualiztli* o pérdida del tonal. La curandera de Yahualica, doña Juanita San Juan, aplicará entonces el "levantamiento de sombra" si acaso el paciente ha sufrido además una caída; su cualidad como curadora de tonales (*tetonalmacani*) le aconsejará que debe sacudir el sitio con ramas donde el paciente sufrió la caída y, hablándole por su nombre, le pedirá que vuelva a su casa.

El sitio de poder en Yahualica, ubicado en la saliente abismal de la alta meseta, es conocido como El balcón o *Xolotépetl* para los nahuas. Se trata de un lugar lleno de impurezas y sagrado al mismo tiempo, pues es ahí donde los curanderos “barren” los males del cuerpo y los depositan en *tlatecmes* o muñecos de papel hechos ex profeso; pero los *tlatecmes* también sirven como símbolos del tonal de una persona que desea obtener favores de las divinidades de la tierra, como buena salud, trabajo o hasta una mujer. Junto al *tlatecme* es colocada una cruz y una ofrenda floral. La efigie también puede hacerse con tela y palos. El lugar guarda una similitud o, digamos, hermandad,

con su gemelo el cerro vecino, el Cerro Campanario; en ambos se lleva a cabo, entre los meses de julio y agosto con fecha movable (igual que en el calendario prehispánico), la curación de las personas que por su desgracia tuvieron la ocurrencia de enfermarse en aquellos días *nemontemi* (“días difíciles”, al igual que el año nuevo). El *Xolotépetl* está coronado por una cruz encajada sobre un antiguo terraplén, tal vez de origen prehispánico, y tiene los mismos atributos que todas las cruces emplazadas en los cerros, esto es, guardián de las tierras y los pueblos, los manantiales y los hogares; al pie de la cruz son depositadas todas las cosas dañinas que el hombre ha recogido en las encrucijadas, así como las múltiples ofrendas para la sanación de tonales. De acuerdo con Guiteras Holmes, la cruz se relaciona con la tierra, o es una prolongación de la misma y es considerada dañina durante el ocaso. (Guiteras Holmes, 1965, en: Báez-Jorge, *ibid*) El símbolo cruciforme en Mesoamérica refiere al espacio numinoso de la fertilidad agraria, pues la forma de la cruz refiere tanto a la figura de la planta de maíz como a las deidades femeninas, de ahí que exprese el contenido de los rituales agrarios.

Los parientes llevan al enfermo y ofrendan *zacahuil* (tamal), flores, una cruz y aguardiente; dirigidos por los rezaderos, rezan junto al enfermo y todos departen como en cualquier buen convite. Llegado el curandero, le pregunta al enfermo si desea curarse y es aquí donde intervienen otra vez los *teteyotes* (“Piedras antiguas” o “piedras sagradas”), las imágenes antiguas, pues el *tepahtiquetl* enlaza al enfermo con la piedra y ésta le dice que ha sido ella la causante de su mal, pero sólo el curandero puede hablarle a la piedra y rezarle. Los campesinos hablan del curandero como “el abogado del enfermo”, debido a esta función. He aquí, pues, el fenómeno de la transustanciación al que nos habíamos referido antes, pues el *teteyote* tiene la cualidad de absorber las enfermedades y transmitir las a quien se acerque. La informante comparó esta cualidad con lo que para ellos suele ocurrir en la clínica rural.

Quizás este concepto contemporáneo de contaminación provenga del antiguo concepto del *ixiptla* (semejanza), que designaba a todas aquellas manifestaciones de la divinidad que pudieran ser visibles; era el receptáculo del poder de la deidad misma. Un *ixiptla* podía ser la estatua del dios, la divinidad que aparece en una visión, el sacerdote que la representa vistiendo sus propios atuendos (recordemos cómo los emisarios de Mohtecuzoma vistieron a Cortés con los atuendos de Quetzalcóatl) o la víctima que se convertía en el dios durante el rito de sacrificio.

El *tlatecme* se convirtió en esta especie de depositario ambivalente de lo contaminante y lo sagrado; en contenedor de las impurezas al tiempo que en un fetiche para la ofrenda personal y la representación del individuo para la conexión con lo sagrado. Pero la importancia del *tlatecme* radica en su capacidad para sintetizar el proceso de cosmovisiones, en tanto que almacena narrativas. La transustanciación del ídolo al *tlatecme* o al muñeco de trapo ocurrió en el proceso de prohibición, destrucción y demonización del ídolo de piedra. Orillados al culto clandestino, el *tlatecme* y el muñeco de trapo son ahora manifestaciones de la renovación de este conjunto de prácticas religiosas; las imágenes desaparecidas, destruidas u ocultas fueron sustituidas por *ixiptla* vivos. Así, aún cuando no pudieran ser destruidas, o porque era difícil destruirlas, las imágenes de piedra fueron despojadas de su simbolismo antiguo y reconvertidas en objetos contaminantes, deleznales, mientras su contenido era depositado en los *ixiptla* (*tlatecmes* y muñecos de trapo). Los objetos no son como los vemos, sino como somos nosotros.

Y sí, pues si la idea es sólo el significado de un símbolo, no está ligada a ningún vehículo físico particular y puede encontrar expresión en muchos símbolos físicamente diferentes. Esto es así pues las ideas tienen una dimensión objetiva debido a que existen para toda una sociedad, en tanto que la colectividad las acepta como poseedoras de sentido. Los objetos del Museo Comunitario de Yahualica no tendrían sentido si nadie las viera, pero sin duda carecen ya del mismo sentido que tenían en otra época, lo cual no quiere decir que hoy día contengan otras ideas y otra forma de ver el mundo. Y si el símbolo es el vehículo de la idea, la expresión de una nueva idea equivale a la invención de un vehículo simbólico para expresarla.

Las diosas telúricas de Yahualica, como la Tlazolteotl adscrita a la idea huasteca, eran también símbolos lunares y compartían la ambivalencia entre origen y muerte, significado en el hecho de los ciclos físicos del astro. La concepción del funcionamiento de los *teteyotes* en el mundo sagrado, descubrió en la prohibición católica de la idolatría sólo una traducción del ciclo lunar de las diosas:

Ciclo lunar*

LUNA CRECIENTE	LUNA MENGUANTE
Destrucción	Renovación
(muerte)	(vida)

Ciclo purificador

TETAYOTES MALIGNOS	TLAHTZOLQUETZIN
Destrucción	Renovación
(Decapitación)	(adoración)

El esquema muestra que los nahuas de Yahualica explican los ritmos biocósmicos a partir de un sistema simbólico de carácter lunar, así como que tal concepción se traduce en practicas de purificación respecto a los objetos simbólicos.

Gruzinski afirma que existe una segunda vía para la interpretación de los ídolos a las imágenes cristianas, que es la del sincretismo y el acomodo. Acompañando a la conquista espiritual, las ambigüedades en la sustitución y destrucción de los ídolos determinaron la mixtura cultural en ellos, pues durante años ídolos e imágenes cristianas convivieron en altares de los acusados de idolatría...

“Los indios instalaron en medio de sus ídolos las cruces y las vírgenes que les habían dado los españoles, jugando a la acumulación, a la yuxtaposición, y no a la sustitución: ‘mas si ellos si tenían cien dioses querían tener ciento y uno y más si más les diesen’ (Mendieta, 1945)” (Gruzinski, *ibid*)

Los mismos españoles, en un acto de libertad evangelizadora, confiaron a los sacerdotes locales la libre adoración de las imágenes cristianas y, por tanto, la libre interpretación acerca de sus atributos. No era difícil que de una mezcla de representaciones se pasara a un entrecruzamiento de creencias. En realidad, los españoles estaban más ocupados en saquear y pacificar el país que en apagar los cultos clandestinos, limitándose sólo a

* Báez-Jorge, *ibid*.

prohibir la celebración pública del sacrificio humano.

De esta forma, la imagen ídolo prehispánica, el *ixiptla* y el complejo Tlahzolquetzin aparecen como los tres órdenes fundamentales actuales. El primero, apropiado por el discurso científico de la arqueología y que, al entrar en contacto con la *doxa*, deviene símbolo contaminante. El *ixiptla* actúa como el receptor modificado de los complejos simbólicos.

Muy pronto, los ídolos ocultos de Yahualica, los que sobrevivían en clandestinidad, fueron localizados y sometidos a la destrucción por ser contaminantes, por orden expresa de Carlos V. Como si se tratase de un remedo del génesis, opinaba Motolinía, todas las cosas sobre la tierra poseían su réplica idolátrica en la religión indígena; debía tratarse de una instigación del demonio, una deformación que urgía destruir.

La weltanschauung indígena

IMPUROS

Tlazolteotl

Tepeyolohtli

Anciano solar

PROPICIADORES

Tapa del pozo

TRANSUSTANCIADOS

Tlahzolquetzin

Tapa del pozo

Tlatecme

Por otra parte, podríamos encontrar las raíces del ocultamiento, desplazamiento, demonización y destrucción de los ídolos-toteyotes, en la misma orografía de Yahualica, que con su apartada altitud se convirtió desde los primeros años de la colonia en una guarida de ídolos de la región (Azcué y Mancera, 1943), hasta donde los señores y sacerdotes fueron a guarecer para ocultarlos a la vista de los hispanos y donde celebraron todavía algunas ceremonias. De hecho, los dioses indígenas eran ocultados a la vista de los simples mortales y reservados a los nobles; su presencia estaba investida

por todo un halo de interdicciones y castigos a quien osara descorrer el velo que prohibía verlos. Sólo ocasionalmente se permitía verlos.

El resultado de la participación del concepto de impureza prehispánica y el del evangelio cristiano, dieron lugar a representaciones de la ideología materializada, es decir los teteyotes tal como los conciben los campesinos, pero cuyo concepto choca con la pretendida científicidad del discurso del Museo Comunitario, que lo congela en tiempo y espacio. Lo que aparenta ser tan sólo un conjunto de casos de sincretismo, se ve cuestionado con este enfrentamiento entre el discurso cosmogónico consuetudinario y el discurso secular arqueológico.

Por otra parte, el continuum del ídolo-objeto de venta se pierde con el mestizaje, pues la función evangelizadora de las imágenes religiosas se había desplazado, ya desde el virreinato, de las comunidades indígenas a las mestizas, convirtiendo a cada imagen de evangelizadora a integradora. En una palabra, la imagen no hacía otra cosa sino ser el depositario del mestizaje simbólico; los ídolos de piedra y demás ixiptla no escaparon a esta función, como lo muestra un episodio colonial narrado por Grusincki:

“Un indio de la región de Pachuca vivía retirado con su familia en el fondo de un vallecillo, donde había prometido edificar una capilla. Pero su piedad no era más que una fachada que encubría prácticas paganas. Un rayo estuvo un día a punto de fulminar a su hijo, y dejó en tierra un extraño animal de piedra que el indio añadió a los ídolos que poseía. Luego depositó el objeto cubierto de ‘flores y listones’ a los pies de una copia de la Virgen de Cosamaloapan, que por entonces circulaba por esas comarcas; explicaba a los españoles que se trataba de un exvoto, mientras que enseñaba a los indios que ese mismo objeto ‘era el Dios que les ayudaba y al que debían invocar’. Pero la extraña asiduidad de los indígenas en torno de la imagen despertó las sospechas de los jesuitas y acabó por disipar ese ‘tejido de mentiras’. El doble juego del indio había consistido en acoplar los registros y los sobrenaturales, dando a esta piedra la naturaleza de un exvoto que celebraba el milagro ocurrido a su hijo... mientras que él veía ahí la huella y la presencia de una fuerza pagana.”

El indígena no sólo había hecho un ejercicio de acoplamiento entre un ixiptla (una “piedra de rayo”) y un exvoto cristiano. También había adaptado ambos elementos, simultáneamente, a un contexto en donde concurrían dos cosmogonías distintas, sobre un evento-causalidad (que era proteger a su hijo del mal del rayo), esto a reserva de que existiera o no la presión católica para usar fortuitamente el exvoto, pues es claro que para él la imagen-ixiptla tenía los mismos efectos que las deidades caseras antiguas. La angustia jesuita radicaba en el desconocimiento del discurso sagrado por parte del

ofrendante, primero, y en la especificidad del ritual del exvoto, que rebasaba con mucho las prácticas ortodoxas, para sumarlas a las heterodoxas, cada vez más frecuentes.

Hoy día las “Piedras de Rayo” se encuentran presentes entre el instrumental médico de algunos curanderos de la Huasteca; son consideradas como provenientes del cielo y por tanto con poderes sobrenaturales. En ocasiones son convertidas en amuletos que protegen contra las enfermedades, peligros y enemigos visibles e invisibles. Por su poder de fecundidad, podemos colocarlas en el mismo orden del falo engendrador que se encontraba en el atrio de Yahualica: son aplicadas a las mujeres de edad con el fin de que puedan engendrar y dar a luz sin problemas. Ese poder de fecundidad podía deberse a que como proyectil que desciende del cielo, desgarrar y abre la tierra, simbolizando el acto de fertilización; los curanderos sostienen que las Piedras de Rayo son lanzadas por el rayo durante las tempestades, si bien en ocasiones creen que son de cobre. También son buenas para curar a los enfermos atacados por los “aires”. Otro uso consiste en “cortar” la humedad en época de roza y quema de sus terrenos, puesto que si hay demasiada humedad no enciende la yerba y arbustos cortados.

Tratándose de una estrategia de apropiación, sus raíces estaban en la forma en que los antiguos nahuas hacían suyas las imágenes de otros pueblos, ya sea que les hubieren precedido -como los habitantes de Tula y Teotihuacan- o a quienes habían conquistado, como los huastecos y totonacos, de tal suerte que, para fines rituales, hacían copias de ellas o modificaban el prototipo para sus propios fines. Tal receptividad habría modelado la forma en que ellos ahora, en pleno siglo XVI, miraban las imágenes de los conquistadores. De la misma manera, el indígena de nuestra historia aplicaba a los exvotos que los jesuitas tomaron como cristianos, el principio de la ubicuidad, pues como perteneciendo a esa órbita del pensamiento cosmogónico nahua, asignaba formas distintas a una misma divinidad, a la vez que podía venerar bajo la misma forma a varias deidades.

Yahualica es muestra palpable de cómo la destrucción y sustitución de imágenes se cebó sobre pirámides, bajorrelieves y esculturas líticas, dejando pasar por alto aquellas figuras minúsculas que de uso cotidiano estaban desde entonces en los rituales caseros y en los lugares de poder de los curanderos. No es de extrañar, pues, que los rituales y los imaginarios populares de la prehispanidad permanecieran con todos sus

utensilios, imágenes y creencias, sin escapar empero al cruce de cosmogonías.

Estas piezas guardan una paradoja: sus mismas huellas de destrucción conforman su identidad, puesto que la acción sobre ellas es el símbolo de la manera en que se les concebía en una parte de su biografía; su restauración significaría borrar las huellas de su pasado, así como relegarlas por su imperfección artística equivaldría a ignorar sus contenidos simbólicos y su valor histórico.

La cosmogonía de los nahuas de Yahualica

La región de la Huasteca Hidalguense comprende un ambiente cultural más familiarizado con la Huasteca Veracruzana que con la Sierra Alta o la Huasteca Potosina. Los campesinos de Yahualica piensan que la humanidad vivió cinco épocas, en cuya primera era los hombres hechos de barro perecieron devorados por las fieras; en la segunda era, los hombres hechos de papel que se alimentaban de cortezas de árbol fueron destruidos por un huracán; los hombres de la tercera generación, hechos de madera, acabaron su existencia a causa de incendios; en la cuarta era, los hombres que habían sido hechos de camote fueron ahogados por inundaciones, y los de la quinta y última generación de hombres fue creada por una deidad dual, que hizo al hombre de huesos ancestrales, masa de maíz, amaranto y frijol.

Fue en esta época que se ordenó el cosmos: se dice que los dioses creadores levantaron la tierra sobre cuatro postes en cada esquina; abajo está el inframundo y arriba el cielo. En el centro de la tierra se halla el cerro Poztectitla, en donde se dice que se reunieron los dioses para crear a los hombres y repartirse las tareas entre las divinidades (nótese la semejanza con el mito solar de la Pirámide del Sol). Se dice que en el Poztectitla se guardaban todos los bastimentos, de ahí que sea referencia obligada en las ceremonias de los sitios de poder del Xolotépetl y fuente de poder sagrado. La tierra (Tlaltepactli) ocupa la parte intermedia del plano universal, y se encuentra limitada por los cuatro rumbos del cosmos: el Oeste (Inesca Tonaltih), el Este (Ihuhuetzia Tonaltih), el Oeste (Inesca Xopanatl) y el Sur (Micaohltli).

En la parte media entre el cielo y la tierra hay un árbol llamado Xochicuahuítl,

que nace de un lago poblado de peces y plantas. Este árbol es sin duda la representación de la ceiba, que viene de la tradición maya (recordemos la ascendencia maya de los huastecos) y encuentra su símil en los flamboyanes, a los que se les atribuye poderes propiciatorios, y en el mismo cerro Poztectitla, que es una fusión simbólica del cerro primordial y el árbol cosmogónico. La idea del árbol como sostén del universo es tan arraigado como antiguo en toda Mesoamérica. No hace más de diez años, en Huejutla se dio inicio a la construcción de un edificio de apartamentos que inevitablemente derribaría la ceiba que se encuentra en las inmediaciones del mercado indígena, lugar de confluencia indígena e intercambios regionales centenarios. Los campesinos que dependen de las transacciones en el antiguo tianguis de Huejutla, se apoderaron de la construcción y demandaron al propietario respetar el árbol, y como resultado el inmueble hubo de replantear su diseño para dejar al árbol intacto como actualmente está.

Los cerros conservan además, en la vieja ideología religiosa huasteca, la propiedad de las aguas revitalizadoras, y así las comunidades de Pepeyocatitla, Tlalchihualica y Los Naranjos celebran cada años, en los meses de abril y mayo, la Danza Chicomexóchitl sólo cuando la sequía apremia; en esa ocasión, la danza se dirige a pedir a los “santos que dan la lluvia” (los informantes citaron a San José, San Isidro y San Juan) que haga llover y se ofrenda a los cerros llamados Pajpatlantepetl y Tlacoyoncatepetl para que las milpas crezcan bien y con abundante cosecha.

Objeto mercancía

Del estatuto de objeto de apropiación mixta, el objeto transita hacia el de mercancía. Appadurai ve este tránsito como resultado de un estado de crisis en forma de penurias económicas o la guerra y el saqueo, condición ésta que se opone al estatuto de mercancía y que constituye un desvío de su ruta. Para él, el robo es una forma de desviación de mercancías de sus rutas preestablecidas. Para el caso que aquí nos ocupa, diremos que las rutas de desviación señaladas son el saqueo por el robo y la venta para el mercado turístico y el coleccionista. La desviación ha sido motivada por un deseo que pertenece a una práctica y clasificación social de los objetos que gravitaban en la libre

exegetica; esta demanda crea al objeto mercancía y no es producto de un extraño deseo de poseer.

En la adquisición del objeto para la musealización también se encuentra implícito el fenómeno de la autenticidad, como búsqueda motivada por un deseo de apropiación del otro, pero de aquella sociedad a la cual se quiere igualar, en una suerte de dependencia simbólica hacia la sociedad dominante.

La potencialidad del Estado parte de la afirmación sobre la posesión de los bienes patrimoniales. Por eso en toda sociedad existen cosas que son públicamente protegidas contra la mercantilización. En las condiciones de sociedades locales en que los objetos de apropiación mixta devienen mercancía, toda vez que éstos no se encontraban regulados por el Estado (o al menos no en el momento y lugar), la certeza misma de adquirir una reliquia a ojos vista, les imponía un costo de adquisición, no regulado por el mercado negro. Esta suerte de “tabulación” incluía desde fragmentos de figurillas humanas tipo Tlatilco o “caritas” teotihuacanas que don Ramón Avila, del Museo Comunitario de Zacuala, adquiría a los niños a cambio de un refresco, uno o dos pesos, hasta esculturas de piedra, reservadas a los fuereños por cantidades que podrían ir hasta los tres mil pesos. Este momento marca el final de la ruta de intercambio; es decir, alcanza el tope de la llamada "mercantilización terminal", en que don Ramón compra las piezas pero no puede revenderlas. Aunque esto es así, es innegable que las piezas patrimoniales siguen teniendo un valor de cambio, aún cuando sean extraídas de la esfera del intercambio.

Dice Gruzinski:

"En 1539 y 1540 los indios, bajo la orden de entregar ídolos a unos españoles ávidos de oro y de piedras preciosas, se pusieron a fabricarlos 'para que dejaran de aflijirlos'." (Gruzinski, ibid)

De alguna manera apremiados por una demanda mercantil de objetos arqueológicos, algunos campesinos de Yahualica también hicieron "ídolos" falsos, pero para su venta en la época de comercio de imágenes. Con la reproducción de la imagen original o bien la invención de “patrimonio”, se le transforma, si bien la autenticidad y unicidad de la obra cambia su sentido. Como constructo del tiempo, el objeto arqueológico adquiere su

valor de legitimidad hasta la época contemporánea, no antes, y en su inercia, la legitimidad de las piezas así como su reproducción es el cumplimiento del anhelo de las comunidades rurales por acercarse a las élites, y de conservar en su seno las piezas secuestradas en los museos nacionales.

El tránsito del objeto a este momento opera como su entrada a un ámbito en que, como mercancía, pasa de objeto que no sirve para nada a ser un objeto funcional (v. Baudrillard, 1995) una vez que ha sido autenticado; también constituye un momento en que cruza la frontera social, para ser apropiado por las clases altas, extrayéndolas de lo marginal e incorporándolas a lo cultural de su mirada. En contra de lo que pudiera pensarse, el objeto no sólo es valorado en su discurso histórico para musealizarlo y justificarlo en un proyecto modernizador nacionalista, pues este mismo valor simbólico conferido es el que le da un valor mercantil, el valor de autenticidad que precisa como valor de cambio. La misma existencia del Museo Comunitario puede influir en el sistema de un mercado, de hecho abrirlo; sin embargo, como cualquier mercado, el museo es usado como un mostrador para explotar y estimular el consumo. La didáctica del museo informa al consumidor acerca de lo que es o no es considerado auténtico.

Este valor -que le es dado externamente- también le es otorgado ajeno a su contexto y espacialidad-temporal en que "vivió". Esto es, se le valora comercialmente por su apego a sus elementos simbólicos (en esto radica su valor de autenticidad), pero su significado depende de este medio mercantil en que está, y no de su sino original. En este sentido, toda pieza adquirida por un comprador no es valorada como un "ixiptla" ni tendrá por ello un uso práctico-propiciatorio ritualístico, pues su valor depende del acervo ideológico del comprador y su contexto.

Es una fetichización del objeto, referido a su carácter de intocable y a l tabú de ser objeto extraordinario y por ello ha sido retirado del consumo social: es la "sustracción conspicua de los bienes prestigiosos" o "sustracción fetichista de los objetos de circulación social", que comprende una acción conservacionista y preservadora del bien inalienable como un fin para sí mismo, al perderse de vista el beneficiario de la acción preservadora (Machuca, 1998).

\$94,280.00 dólares por 14 manzanas

Aunque la comercialización de las obras de arte es tan antigua como el patrimonio cultural, el auge del comercio del arte en nuestra época comenzó en 1952, con la subasta de la colección de Gabriel Cognacq, en donde se establecieron precios sin precedentes por pinturas impresionistas y posimpresionistas. Poco tiempo después, en 1961, un Rembrandt (Aristóteles contemplando el busto de Homero) rompería todos los records de venta por una obra de arte, al ser vendido en 2.3 millones de dólares en una subasta en la galería Parke-Bernet. Con este hecho, el tráfico y saqueo de reliquias patrimoniales se intensificaría en los últimos tiempos, lo cual no significa que ello sería el detonante, sino el aceleramiento de la circulación y su entrada en una nueva etapa de esta circulación, efecto que prohijaría años más tarde otro: el de las asociaciones civiles en pro de la compilación y salvaguarda del patrimonio cultural.

Una de las consecuencias más desastrosas del saqueo a zonas arqueológicas, está no tanto en la información que se pierde como en el despojo de la pieza de su contexto; al extraerla de su sitio, la pieza saqueada se convierte en un huérfano sin antecedentes, y su misma autenticidad está sujeta a discusión. De hecho, los compradores del mercado popular de piezas precolombinas deben optar entre una abundante oferta de falsificaciones, debido a que la mayor parte de las piezas provienen de excavaciones ilícitas, de las cuales hay antecedentes muy vagos.

Cito las palabras de Ben DuBose, propietario de una galería de arte precolombino en los EU:

“Esa gente necesita pan. Tienen mucho sexo y mucha gente que alimentar... tienen más de este material que el que les es posible manejar. He visto muchos pueblos mexicanos con grandes museos y gente hambrienta... toda nación del mundo es culpable de tomar tesoros de otros países... ¿por qué debemos empezar nosotros a devolverlos? ¿por qué deben ser diferentes los Estados Unidos?” (1968) (en: Meyer, 1990)

La insensatez aparte, las palabras de un saqueador autorizado reflejan un menosprecio colectivo en los traficantes de piezas que, indudablemente, se apoyan en argumentos tales como el antecedente para emprender aventuras de agandalle patrimonial. El choque frontal de esta visión con los museos comunitarios en los ochenta no fue capaz

de terminar, sin embargo, con la circulación comercial.

“¿Qué importa? Mientras no se quebranten leyes de los Estados Unidos, está bien. Después de todo, esos objetos no son apreciados en esos países. Se les trae aquí y se les da un hogar. Ahora los puede ver gente culta.” (Lowell Collins, en: Meyer, *ibid*)

Pese a ello, en buena medida los museos comunitarios no sólo han sido capaces de rescatar algunas buenas piezas del latrocinio, sino que han creado alguna conciencia en la población.

Con todo, esto sigue aún a contracorriente, sobre todo debido a otro pilar del saqueo, el que se encuentra en el etnocentrismo científico de algunas universidades estadounidenses:

“Creo que este país más que cualquier otro tiene una reivindicación especial sobre las artes de toda la humanidad... las instituciones estadounidenses han pagado por los objetos que han adquirido (léase ‘robado’) y no sólo lo han hecho con dinero, sino que hemos pagado la deuda mediante contribuciones académicas... la mayoría de las investigaciones sobre arte precolombino han sido hechas por investigadores estadounidenses. Por eso creo que hemos pagado por lo que tenemos.” (en: Karl Meyer, *ibid*)

Pero ha sido precisamente este conocimiento científico con fines comerciales el que ha sustentado este tráfico pues al autenticar una pieza, el investigador es convertido en cómplice. Su opinión puede determinar el valor de mercado de la pieza.

Karl Meyer compara la efectividad de la Ley General de Bienes Nacionales de la Constitución Mexicana con la prohibición de bebidas alcohólicas en Estados Unidos; en efecto, la medida tomada por la UNESCO que prohíbe el comercio de arte contrabandeado y la ley que convierte en delito el llevar a EU esculturas precolombinas violando las leyes de otro país, sólo ha reducido el saqueo de los sitios.

La paradoja del patrimonio es que comienza con un acto de latrocinio y concluye con otro semejante. De acuerdo con Platón, Prometeo, hijo de titanes, había robado el don de crear, para otorgárselo a los hombres que debían ser capaces de salvarse por sí mismos. Del don de prometeo, el hombre entonces participó de las características de los dioses.

A las leyes mexicanas que penalizan el saqueo, y a las norteamericanas que castigan el ingreso de aquellas piezas claramente robadas, podría agregarse una prohibición semejante a la aplicada a los *tombaroli* en Italia desde la época del emperador Vespasiano, a quienes, al menos en teoría, se les exige vender la pieza al Estado.

Por fin, el antagonismo entre coleccionismo y nacionalismo, sugerido por Meyer, ha sido roto por el Museo Comunitario, pues lo mismo que el nacionalista ve como intocable y público, el coleccionista lo ve como transportable y privado. El coleccionista se ve como el salvador del patrimonio de la humanidad, sin cuyo auxilio éste perecería irremediablemente, y por tanto es capaz de coleccionar prácticamente cualquier cosa.

La compulsión patrimonialista es la del coleccionista privado y del museo comunitario a un tiempo. El coleccionista tiene cuatro motivos subyacentes, según Henri Coder:

1. La necesidad de poseer;
2. La necesidad de una actividad espontánea;
3. El impulso de progresar personalmente, y
4. La tendencia de clasificar las cosas

Pero otra explicación más radical, la de una discípula de Freud, Marie Bonaparte, explicaba el coleccionismo como un complejo erótico anal. Esta explicación se reducía sin duda a casos como el presentado por los hermanos Homer y Langley Collyer, hijos de un famoso médico de Nueva York, que vivían en una ruinoso casa de tres pisos de la Quinta Avenida y cuyas ventanas habían sido selladas con maderos por los propios Collyer. En 1947, la policía fue informada de un hedor de muerte que despedía el inmueble y, al derribar la puerta del frente, encontraron una sólida masa de periódicos y basura, por lo que se ven obligados a subir hasta una de las ventanas del segundo piso.

“En una oquedad similar a una cueva, entre el montón de cosas, encontraron muerto a Homer, desnudo excepto por una bata, con su largo cabello blanco que le llegaba hasta los hombros... la policía penetró a los cuartos llenos de objetos, que incluían miles de libros, montones de periódicos, fotografías obscenas, un Ford modelo T desarmado, 14 pianos, incontables juguetes de niños y los restos de todo lo demás que los Collyer

hubieron comprado alguna vez. Finalmente encontraron a Langley... había sido aplastado por un montón de periódicos, atrapado aparentemente en una de las trampas de ladrones que los hermanos idearon para proteger su invaluable colección.” (Meyer, 1990)

En la historia de la compulsión patrimonialista figura antes la ficción de Gogol, quien en *Las almas muertas* describe a Plyushkin, casateniente y ávido acumulador de cualquier cosa: pedazos de alambre, plumas de pájaros, pedazos de papel, billetes viejos y sellos de cera. Al final, en medio de su abundante colección de lo inocuo, Plyushkin se convierte en una suerte de “agujero absorbente en la humanidad”.

El antepasado del museo es el gabinete de curiosidades del coleccionista. Meyer con esto asevera que los museos no serían posibles sin un instinto cuyas raíces son oscuras, pero cuyos resultados son benignos, en un sentido en que la cultura crea colecciones y las colecciones crean cultura. Para él, es la colección la materialidad del imaginario del coleccionista, el pequeño reino de la avaricia privada que deviene beneficio público.

Bienes inalienables

En el momento de la inserción del Museo a la comunidad, ocurre la emergencia de una frontera justo en la intersección de culturas. Se trata de una frontera no reconocida e informal que genera la experiencia única del museo. En este momento, la prohibición de la venta de los objetos se vuelve cultural y es sostenida colectivamente. Esto es, son bienes que pasan a integrarse al inventario simbólico de la sociedad local, en ese mismo momento que Appadurai llama "singularización de los objetos", cuando las reglas de intercambio y adopción de los bienes patrimoniales son relajadas y se abre a las interpretaciones individuales y a los sistemas idiosincrásicos de valores. El Museo Comunitario tiene criterios de selección del patrimonio en función de su memoria histórica, así que no hay una uniformidad en todos ellos, sino una relatividad de biografías patrimoniales.

Báez-Jorge opina en el sentido de que los bienes inalienables (que él llama

tradicionales) son expresiones discordantes en tiempo y espacio para individuos que están en la ruta de la modernidad, pero que cuando estos objetos mantienen concordancia externa con los patrimonios de otras sociedades, trazan una línea de continuidad que define el carácter dinámico de la tradición frente a la fuerza social que caracteriza la modernidad, definida en términos de ruptura. Una vez que forman parte del patrimonio, los objetos inalienables adquieren carta de naturalización y el proceso de selección e interpretación queda oculto (Rosas Mantecón, 1998).

"Antes, la cultura profesional sostenía que el valor de estos objetos era sentimental o científico; ahora, el valor sentimental es una cuestión de elección individual... Al mismo tiempo, han surgido los puritanos, quienes hablan de la inmoralidad implícita en cualquier tipo de circulación de estos objetos, y exigen su completa singularización y sacralización dentro de los estrechos límites de la sociedad donde fueron creados." (Appadurai, 1991; p.107)

En una palabra, diría Appadurai, es la emergencia de las definiciones individuales y de grupos pequeños. La singularización que corresponde a los procesos de apropiación de lo simbólico es de tipo colectiva -pero reducida al interior de grupos pequeños y redes sociales-, cuando lo carente de valor se traslada a lo singular costoso y luego a su sacralización cultural como símbolo de identidad. Puesto que la afirmación de identidad supone remontar en el tiempo a los orígenes de los símbolos que la sustentan, es claro que hay un divorcio entre significado de esos símbolos a los que llamamos históricos y el discurrir de la experiencia actual. Esto es, se olvida que el significado de la experiencia se atribuye en el presente, de tal suerte que los símbolos datados y significados en el pasado carecen de pertinencia en el presente. De singularización en singularización, la biografía de estos objetos no es sino la historia de sus diversas singularizaciones, hechas merced a las clasificaciones y reclasificaciones, cuyas categorías son determinantes dependiendo del contexto.

Esta singularización proviene de una "búsqueda de su centro" por parte de las comunidades con museo (Barrera B., 1993), en cuya tarea los objetos inalienables cumplen la función central, a manera de objetos simbólicos de deseo en los que se depositan los anhelos populares. En los museos comunitarios se lleva a cabo una refuncionalización de todo aquello que de ordinario se guardaba en el pueblo; aquellos objetos que ya poseían cierto valor simbólico y que, con su incorporación como bienes

inalienables al museo, son sacralizados y ritualizados en razón de haber ingresado a su "Templo de autenticidad". Tal ritualización, como lo ven Bourdieu y García Canclini, asegura la reproducción comunitaria, no a manera de "reacción conservadora y autoritaria del orden viejo" para preservar lo que se considera en peligro de extinción, sino para controlar socialmente el cambio.

Como mercancía, el objeto arqueológico tiene valor de uso y puede intercambiarse por una contraparte. Mercantilizado, el objeto arqueológico sólo deviene patrimonio inalienable al transitar de un escenario social determinado hacia una singularidad creciente; su desmercantilización tiene que ver más con su entrada a un ámbito en que se vuelve una entidad culturalmente construida, cargada de significados, clasificada y reclasificada de acuerdo con las categorías culturalmente constituidas del Museo Comunitario construido así en la comunidad.

Pero ¿cómo opera este tránsito del objeto alienable al bien inalienable en el contexto de la construcción de los museos comunitarios? Como objetos mercantilizados, las piezas arqueológicas no se encuentran en una estado total o final, sino en proceso de gestación, se encuentran integradas al mundo de lo común. Por ser una moneda corriente en la circulación de objetos en su localidad, el objeto arqueológico que es vendido al turista o al saqueador cambia de estatus fácilmente ante la disyuntiva que se le presenta; la institución casi omnipresente que protege públicamente al objeto inalienable contra la mercantilización está ahí como espada de Damocles para castigar el saqueo y venta de piezas. La práctica del saqueo ocurre porque hay una comunidad dispuesta a vender piezas arqueológicas, pero la presencia del Museo Comunitario como representante del Estado que protege al patrimonio cultural puede inhibir esas prácticas, aunque también puede ser el *casus belli* entre grupos sociales tradicionalmente enfrentados, como es el caso de Tlalancaleca. Lejos aún de constituirse en un sistema de prohibiciones culturales sostenidas colectivamente, las prácticas del rescate patrimonial de los museos comunitarios se inscriben dentro de las prohibiciones instrumentadas por el Estado y que forman parte del "inventario simbólico de la sociedad". Pero no es sino hasta que el nicho de la autoafirmación simbólica del poder singulariza al objeto arqueológico, que la fórmula combinada del poder Federal y local expanden el alcance visible del poder local al proyectarlo en los objetos arqueológicos del Museo Comunitario.

Paradoja del objeto inalienable: para ser colectivo, un objeto mercantil debe ser extraído primero de la esfera de intercambio, donde ya es colectivo. Al ser desactivado como mercancía, se le expone a otro tipo de singularización, motivada por las redefiniciones individuales que se oponen a las definiciones colectivas y, al llegar así a su mercantilización terminal, ingresan a esferas definitorias cuya ductibilidad simbólica y carácter abierto le permite adaptarse a los intereses de los actores que la componen. La singularización privada del objeto arqueológico tiene un carácter informal en el proceso de apropiación del Museo Comunitario; como singularización privada en este contexto, es la compulsión patrimonialista o coleccionismo cuyo anhelo de singularización es satisfecho individualmente mediante esta apropiación privada que está basada en la antigüedad del objeto y en los imaginarios que circulan en torno de él. Pero de la singularización privada a la colectiva aún mediará el paso del tiempo y los procesos que se desarrollan con el trabajo del cuasigrupo -el patronato- y sus redes sociales. La etapa de la singularización colectiva de los objetos del museo está marcada por el sello de la aprobación social conjunta y porque asume la responsabilidad del carácter sacro-cultural del objeto, el del discurso mítico del objeto que se encontraba gravitando en los imaginarios populares. El INAH como institución pública de singularización se presenta en el proceso como la instancia que legitima el poder y la identidad de esta singularización que comienza en privada y madura en pública. Así, la esfera de intercambio del objeto arqueológico se ve cerrada ante la irrupción de la institución singularizadora, la singularización individual, pero no cancelada. Ahora su esfera de acción se verá acotada por la acción del Museo Comunitario y sus personeros. La disputa simbólica por el patrimonio se ofrece ahora a los individuos en la forma de una disyuntiva: vender las piezas o integrarlas al acervo simbólico de la comunidad.

En breve, la categoría del objeto arqueológico se ve modificada con la modificación de su contexto; la singularización que se le ha impreso al reclasificarlo obedece a la construcción de espacios simbólicos para su comprensión en la sociedad que, al ingresar elementos institucionales que le dan lugar, construye también objetos al igual que construye individuos.

La acción del INAH aparte, la aparición de los museos comunitarios en diversas entidades del país, bien podría resumirse como una expansión de la musealización,

entendida como la acción de los sujetos de revalorar en tiempo y espacio objetos que, por virtud de este proceso en sí, adquieren el valor de inalienables. La musealización de los objetos inalienables por las poblaciones autovaloradas históricamente, ocurre cuando adquieren conciencia del tiempo y su transcurso. Esos objetos inalienables son así transformados en testimonio del transcurso del tiempo humano y de los acontecimientos en que los objetos han intervenido.

La sintáxis y retórica contenida en los objetos conducen a objetivos sociales, a las aspiraciones de los actores, a las reasignaciones, movilidad y clasificaciones sociales. El objeto no puede entonces escapar a la clase social que lo usa y el sentido que tiene en ese contexto. Propongo que el discurso étnico de los museos comunitarios va en el sentido de totalizar y reunificar una conciencia de identidad étnica perdida desde los inicios de la colonia.

Como mercancía, el objeto arqueológico tiene valor de uso y puede intercambiarse por una contraparte. Mercantilizado, el objeto arqueológico sólo deviene patrimonio inalienable al transitar de un escenario social determinado hacia una singularidad creciente; su desmercantilización tiene que ver más con su entrada a un ámbito en que se vuelve una entidad culturalmente construida, cargada de significados, clasificada y reclasificada de acuerdo con las categorías culturalmente constituidas del Museo Comunitario construido así en la comunidad.

Como “estructura secundaria” (Goffman, 1974), el museo se sitúa alrededor de los artefactos materiales para transformar su uso y significado original; la función primaria de los artefactos es reemplazada. La cultura material es transformada a través de la estetización de los objetos exhibidos y la poética del espacio museal.

La selección de objetos patrimoniales para unificar a una comunidad es también una acción política. Emulando a los grandes museos nacionales de América Latina, los museos comunitarios crean un discurso integrador de su identidad local, a diferencia de los museos europeos, de contenido temático y nunca integracionista. Los museos comunitarios han creado así su discurso como un acto social, fundado en categorías locucionarias (pues tienen una audiencia) y perlocutorias (la que le permite tratar de convencer o persuadir para que se haga algo). Los objetos patrimoniales son el centro

sobre el que gravitan los discursos reivindicatorios del museo comunitario. La característica de ellos que nos interesa resaltar es su disputabilidad entre los discursos que se encuentran gravitando libremente en su derredor (su cosmogonía), el discurso político y el discurso científico que pretende apropiárselo. En la comunidad poblana de San Matías Tlalancaleca, las piezas arqueológicas de un sitio preteotihuacano son un caso extremo de disputa en estos aspectos: una colosal tinaja de piedra que ha "vivido" una ajetreada "biografía", primero como objeto para el uso ritual propiciatorio en la prehispanidad; luego, objeto de disputa entre comunidades vecinas, al grado que los miembros de una de ellas la rompió con un martillo de golpe, en desagravio porque no pudieron trasladarla hasta su plaza central y, finalmente, devenir objeto museal inalienable de San Matías, que sí pudo trasladarla hasta su plaza.

El momento de la conversión de los bienes inalienables es similar a lo que ocurre con la apropiación de los bienes simbólicos sagrados durante la colonia. En esta época, los objetos ajenos, hechos por el otro, adquieren significado cuando entran a formar parte del universo material de los indígenas. Para que entraran a formar parte de este bagaje, hubieron de transcurrir 300 años de mestizaje cultural, durante los cuales les fue otorgado un significado diferente al cual tenían en su ambiente original, en el contexto significativo de su cultura de origen; ello tenía que ser así para el efecto de que estos objetos embonaran con el sistema de significados del México antiguo, para lo cual hubieron de ser reinterpretados.

De la misma forma, los bienes que entran a la calidad de inalienables en las comunidades que así los apropian, son fácilmente asimilables como tal debido a su arraigo en la memoria y los significados, en la propia visión del mundo. Por su capacidad de almacenar significados, los bienes arqueológicos que las comunidades consideran inalienables adquieren la cualidad de palimpsestos, en donde los símbolos y las narrativas se van superponiendo en los sucesivos contextos rituales; sus transformaciones están determinadas no sólo por las vivencias colectivas, sino quizá por los niveles de aculturación e involucramiento de la comunidad en la modernidad.

Si el Museo Comunitario es un media, y los media son, como dice McLuhan, extensiones de nuestros sentidos y nuestras funciones, entonces el museo extiende a la cultura, pues modifica y perturba las relaciones de los actores sociales con el mundo

circundante.

Esto es así sobre todo en cuanto al papel que juega en la transición que McLuhan describe como de una cultura caliente a una cultura fría. La vida urbana es caliente y la vida rústica fría; tal transición ocurre, porque hay una mutación de los media. Su corolario es la participación del individuo y un nuevo tipo de sociedad que tiene más que ver con la vida tribal de las culturas frías.

Y puesto que en toda cultura hay una relación inversa entre saber y afectividad (relacionada ésta con lo colectivo), si el saber es más codificado y socializado, la experiencia afectiva tiende a individualizarse en mayor medida. Toda modificación de la estructura perceptiva (intelecto-afecto), implica una nueva estructuración del sistema cultural en su conjunto.

La perspectiva semiótica ve en los códigos estéticos representaciones imaginarias que adquieren valor de signos como un doble del mundo creado, vale decir, es análogo de lo surreal, invisible e inefable; son expresiones de una realidad que los signos técnicos no han sido capaces de expresar. El problema es que la semiótica niega a las culturas populares las cualidades del código estético, esto es, la imposibilidad de imaginar y representar un objeto simbólicamente con todos sus atributos polisémicos. Pero es el modelo de la semiótica la que sirve para identificar de qué manera el saber se compone de dos sistemas relacionados, el epistemológico (significado) y el semiológico (significante) y para establecer el tipo de relaciones que guardan esos sistemas.

De hecho, la semiótica ha descubierto una atinada relación del conocimiento tradicional con sistemas epistemológicos reales y concretos. Si llevamos este esquema a lo que nos ocupa, traigamos a colación, verbi gracia, el caso de la informante de Yahualica que asimilaba las propiedades de los teteyotes con los virus que pueden adquirirse dentro de la clínica rural, o bien cómo el alma y sus funciones son asimiladas al cuerpo. El objeto, el ixiptla, se convierte en un código, en una asimilación de lo desconocido por lo conocido. Tal es el caso de la astrología, que postula que las relaciones humanas son homólogas a las observadas entre los astros. Es, en otros términos, un sistema de transcodificación que significa una experiencia por medio de los signos de otra experiencia que le impone así su estructura.

El dilema de los bienes inalienables de Yahualica y Zacuala es el lugar que ocupan en el sistema de objetos funcionales de su cultura; se encuentran en duelo de objetos y duelo de conciencias, en que acusan una falta y un intento de remediar esta falta mediante regresión. Su ingreso al ámbito del Museo Comunitario ha creado la dimensión de la anacronía, en una civilización en la que sincronía y diacronía organizan un control sistemático y exclusivo de lo real. La dimensión anacrónica sería el testimonio de un fracaso relativo del sistema, pero su función regresiva encuentra refugio en el sistema, gracias al cual funciona, aunque esta función depende más de su significado: su función es significar.

La compulsión patrimonialista

De los siete a los 12 años de edad, un individuo está en la fase activa del coleccionismo; luego, en la pubertad, tal afición tiende a desaparecer para resurgir casi de inmediato, después de los 40, que es cuando el hombre se deja arrastrar por esta pasión. Según este punto de vista, la compulsión coleccionista estaría asociada a los momentos de la circunstancia sexo-hormonal; la colección sería una compensación en las fases críticas de la evolución sexual y constituiría una regresión hacia la etapa anal, que se traduce en conducta de acumulación, de retención regresiva. Pero la conducta coleccionista no es un tipo de práctica sexual, aunque en cuanto a intensidad y cumplimiento de la satisfacción es una auténtica fuente de placer.

El bien inalienable no se agota de esta manera en el placer, sino que constituye la continuidad de la vida; la colección resuelve la angustia de la muerte, de ahí que represente la detención del tiempo. Es, además, la prevención de la angustia de castración, mediante una castración simbólica que es el encierro, el aislamiento del mundo. (Baudrillard, *ibid*)

La raíz de la compulsión patrimonialista se encuentra en el sentido que el sujeto da al objeto como parte de un sistema marginal, al integrarlo en un conjunto de semejantes como colección. Así, al adquirir bienes inalienables, no es la posesión de un utensilio, que remite al mundo ordinario, sino que se está adquiriendo un objeto

abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto. Al imaginario de sí mismo. El sistema se constituye en tanto el sujeto trata de reconstituir un mundo, una totalidad privada.

Si la función de todo objeto es la de ser utilizado y la de ser poseído, la de esta última función tiene una función secundaria y particular: la de servir a los intereses del poder y la identidad. El objeto inalienable como objeto puro y abstraído de uso y función, cobra un estatus estrictamente subjetivo al ser objeto de colección: "Cuando el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto." (Baudrillard, op. Cit.)

El Museo Comunitario en un ambiente de la conciencia local, actúa como una organización compleja de los objetos que remite los unos a los otros, haciendo de cada objeto una abstracción tal que puede ser recuperado por el sujeto. Gracias a la disposición estructurada de una colección, la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía por antonomasia. Bachelard señala una de las funciones poéticas del museo: el poder evocativo que le otorga el espacio.

Las piezas de Tlalancaleca

Hacia la época del preclásico (800-300 A.C.), probablemente abundaron en el Altiplano Central los rituales consagrados a las deidades del agua y a su propiciamiento. También es probable que estos ritos se ejecutaran con imágenes e instrumentos que asociaran una conexión entre los humanos y los elementos, pues los lugares en que se hallaban estos intermediarios eran villas, poblados y aldeas situados en las cimas de lomas y cerros por lo general junto a ríos y manantiales de aguas permanentes. Uno de estos instrumentos rituales se encuentra actualmente junto al Museo Comunitario de San Matías Tlalancaleca, transportado ahí por los propios pobladores. Se trata de una tinaja de piedra que los arqueólogos estudiosos de la región poblano-tlaxcalteca han dado en llamar también "sarcófago"; está trabajada en un solo bloque y mide 2.65 m de largo por 2 de ancho y 1.27 de alto. Otras tinas semejantes han sido halladas en Cantona y Xochitecatl, donde los arqueólogos han inferido que el agua sería un elemento central en la vida y las ceremonias de éstas ciudades antiguas y de La pedrera, sitio del que fue

extraída la tinaja. Mientras estuvo en ese lugar, pertenecía a un conjunto de monumentos líticos que contaban con más raigambre en la tradición oral de la región, razón por la cual se encontraba en el centro de una disputa intercomunidades, pues ésta y las otras piezas poseen los símbolos para el desciframiento de la historia de una región que comprende a todas las poblaciones.

Otra parte de este sistema de objetos sagrados se encuentra al pie de lo que fue un antiguo manantial. El arqueólogo García Cook lo bautizó con el nombre de Estela 7 o Piedra del Ameyal, un monolito de piedra de 2.70 X 1.30 X 0.60 m (García Cokk, 1973) que pertenecía al sistema de símbolos y rituales que propiciaban la lluvia. Es de forma ovoidal y, según Carmen Aguilera, podría tratarse de una de las primeras manifestaciones del dios Tlaloc en Mesoamérica; tiene grabado a un personaje central con orejas circulares, nariz y cejas redondas y boca rectangular que muestra ocho dientes; tiene en su pecho dos cráneos de perfil y opuestos por el occipital. Tiene los brazos abiertos y caídos hacia los lados del cuerpo y porta cinturón y taparrabo. En brazos y piernas existen círculos que podrían ser las manchas del jaguar, piedras preciosas o agua. Lleva un tocado en la cabeza elaborado a base de puntos y líneas verticales. Las otras caras están representadas por 16 cráneos. Todo ello sugiere la posibilidad de que este conjunto de personajes sean los Tzitzimime, deidades conectadas con el inframundo, en representación de Tezcatlipoca o Tlahuizacalpancteuhtli. (Carmen Aguilera, 1974)

La relación de un Tzitzimitl con el agua estaba en su nexo con el mundo subterráneo, pues cuando cada uno de ellos se precipitaba a la tierra o al inframundo, acarreaban con ellos las lluvias.

La relación de la adoración del agua en los manantiales con los cultos contemporáneos de curación que en la actualidad se llevan a cabo en la piedra, está fundamentada en el capítulo XX de Sahagún:

"Tenían también imaginación que ciertas enfermedades, los cuales parecen que son enfermedades de frío, procedían de los montes, o que aquellos montes tenían poder para sanallas... Aquellos a quienes estas enfermedades acontecían, hacían voto de hacer las imágenes destos dioses... Después de hechas estas imágenes ofrecíanles papel de lo que ellos hacían, y era que un pliego de papel le echaban muchas gotas de la goma que se llama ulli, derretido... También ponían estos mismos papeles goteados con ulli y

colgados de unos cordeles delante de las mismas imágenes... Ofrecíanles así mismo a estas imágenes vino o uctli o pulcre, que es el vino de la tierra... Todas estas cosas dichas hacían los sátrapas... " (Sahagún, 1988)

En efecto, la Piedra del ameyal funciona como piedra propiciatoria para los curanderos que acuden a ella a efectuar limpias. Timoteo Hernández, vecino de San Matías Tlalancaleca, "tiempero" y curandero, hace su trabajo con hierbas curativas, incienso, veladoras y huevos. Él se queja de quienes usan la piedra para realizar ritos de magia negra.

Este curandero llama a la piedra también "piedra del tiempo" y "piedra del agua". Afirma que fueron sus padres (tiemperos ambos) quienes le enseñaron el oficio de tiempero, así como a interpretar sus propios sueños, uno de tantos capitales simbólicos que lo consagran como curandero tiempero. Don Timoteo acude por dos razones a la piedra: la primera, a petición expresa de quien desea curarse; en este caso, acudirá acompañado por el enfermo y sus parientes, quienes se encargarán de llevar una ofrenda consistente en tamales, cerveza, frutas, cigarros, etc. Alimento que no es para la piedra, o no sólo para ella, sino también para la tierra y sus fuerzas naturales; la Piedra del Ameyal es sólo el receptor de las ofrendas y peticiones, el intermediario del intermediario (el curandero) que conoce las técnicas para comunicar a los mortales con los elementos. La ofrenda es colocada al pie de la piedra; el enfermo y sus parientes (u acompañantes) son hincados frente a ella mientras don Timoteo acompaña la purificación con copal, con un rezo.

"Ave María Santísima
alabado sea el Espíritu Santo,
San Miguel, San José, el Niño Jesús,
y todos los santos del cielo.

"Te pedimos la vida
nuestro señor
te pedimos el agua.
te pedimos salud,
te pedimos buena vida
para Jorge Hernández.

"...es una enorme tina de baño bien pulida... en la que se supone se bañaba el jefe o sacerdote...(los últimos moradores de La pedrera) conquistados por los españoles designaron a su asiento Tlalancalco por haber hecho sus casas bajo tierra y así librarse de los españoles..." (Higinio Varillas, "Fundación de Tlalancaleca", en: *El Sol de Puebla*, 1972)

El traslado del centro de identidad y el cosmogónico de los pueblos circundantes a La Pedrera, provoca en 1974 la primera reacción destinada a "devolver" el centro cosmogónico al centro político, lo que también puede ser interpretado como una secularización del objeto in situ, vale decir, desligado de su ambiente cultural milenario para trasladarlo a su ambiente cultural moderno. Ese año, ejidatarios del pueblo de San Rafael, vecinos limítrofes con los de San Matías Tlalancaleca, deciden reubicar la tinaja desde el sitio de La Pedrera al centro político de su comunidad, para lo cual llevan una grúa a fin de mover la tinaja, aunque su formidable tonelaje hace abortar la misión. La tina luce en su interior canales como resultado de la acción del taladro de una motocompresora, hechos según los de San Matías "en desquite". Otra versión afirma que fue rota en su tercera parte con un martillo de golpe, en un arranque por buscar si contenía algún tesoro. En la segunda mitad de ese mismo año, los ejidatarios de Tlalancaleca se anotan el triunfo sobre sus vecinos de San Rafael, cuando consiguen montar la tinaja sobre un torton y llevarla a la plaza del pueblo. La pieza fue recibida con júbilo por el pueblo y, como símbolo de victoria, colocada en un terreno adyacente a la iglesia.

En el fondo más profundo de su identidad, los de San Matías estaban imitando otro acto de refundación, reapropiación y enajenación del patrimonio, este a nivel nacional, que para entonces ya era un mito de origen, cuando el gobierno mexicano decidió trasladar en 1965 el colosal monolito popularmente conocido como "Tlaloc" de Cuauhtinchan (luego, los arqueólogos aclararían que se trataba de Chalchiuhtlicue). El traslado de la pieza de su sitio de origen hasta el Museo Nacional de Antropología fue todo un acontecimiento nacional, transmitido en vivo por televisión con una audiencia récord; al llegar la deidad a la ciudad de México, se soltó un aguacero que no paró hasta el fin del periplo de la pieza, lo cual contribuyó a su conexión con lo sagrado y a su incorporación a los mitos nacionales de origen.

Debido a que la extracción de la pieza de una zona arqueológica reconocida constituía un delito tipificado, el INAH promovió acción penal contra el autor intelectual y material, quien purgó dos años de prisión por saqueo al patrimonio histórico. Pese a esto, la fiebre de la arqueolofilia continuó y, a principios de 1975, luego de un prolongado periodo de saqueos intensivos a los montículos piramidales de

La pedrera, los profanadores extrajeron de la "Pirámide de la cruz" una figura de piedra de grandes dimensiones que representa a Huehuateotl, antiguo dios del fuego. Los ejidatarios de San Matías descubren el latrocinio y la pieza es rescatada e instalada en el atrio de la iglesia, donde viene a agregarse a otras piezas antes extraídas por los pobladores y que habían sido agregadas a la arquitectura del templo. Inesperadamente, el Huehuateotl se convierte en objeto de culto popular espontáneo: comienza a llegar la gente a visitar al "santito", depositan flores y veladoras y le ofrecen oraciones de hinojos. Alguien le colocó un collar de flores.

Advertidos estos sucesos, el INAH decide intervenir y decomisar todas las piezas encontradas. El antecedente del vecino que había purgado una pena por saqueo y el traslado de la tinaja al centro del pueblo, aún estaban en la memoria de los pobladores. Quienes vivieron esos sucesos, cuentan que el pueblo hizo sonar las campanas y se organizaron rondas de vigilancia para evitar "el robo" del patrimonio del pueblo. Según esta misma tradición mítica, un helicóptero "del gobierno" llegó por el Huehuateotl, aunque fue repelido y obligado a elevarse de nuevo sin llevarse nada. Pero los saqueos no habían sido frenados aún. Ante el inminente peligro, el comisario ejidal y algunas personas de la comunidad plantean al INAH la necesidad de construir un museo arqueológico para impedir la salida de las piezas de la localidad y "para mejorar el aspecto de la población". Ello serviría además para instruir a la comunidad, que así cuidaría de su patrimonio cultural, suponían las autoridades ejidales.

Nuevas formas de las religiones indígenas

Como se ha señalado antes, extraer de su contexto al objeto implica alienarlo de su estructura de valor y su reinserción en otro ambiente histórico-cultural; por ello, el objeto a sacralizarse ingresa como objeto no probado pero susceptible a someterse a esta prueba. En Tlalancaleca, Zacuala y Yahualica, el lugar común es que su traslación completa ocurre con el rito de autenticación del museo, el que realiza el poder con esa capacidad de legitimación que le confiere su capacidad ilocucionaria.

También la descripción de la traslación de las reliquias que guarda el museo

forma parte del mito de poder: la narración del modo en que fueron rescatados por el pueblo y de qué manera son símbolos de identidad.

Para López Austin (1996), no hubo un tal sincretismo religioso en los resultados de las formas religiosas indígenas actuales, puesto que ese término nos remite a una fusión y manifestación en una sola figura, de los símbolos de ambas tradiciones, sino que las actuales manifestaciones religiosas en lugares como Yahualica, han sido resultado de la confluencia durante los siglos coloniales de los mitos, íconos y prácticas religiosas distintas, dando lugar a manifestaciones religiosas completamente diferentes. El Cristo que es venerado en Yahualica el Viernes Santo, llamado Tlahtzolquetzin, es un producto de esa transfiguración.

Se trata de la efigie de Cristo en el momento de ser coronado, jocosamente, Rey de los Judíos por los romanos, pues lleva la corona de espinas y la caña en la mano a manera de cetro. Se encuentra en el nicho noroeste de la iglesia de Yahualica, junto a la entrada. Cuando llega la Semana Mayor, los mayordomos de las comunidades le bajan del nicho y disponen un petate para que la gente le ofrende con veladoras, flores, copal y tamales, pero no como el Cristo conocido, sino como el así llamado Tlahtzolquetzin, a quien le prenden del ropaje múltiples fragmentos de tela, pues con ello se cree que las hijas aprenderán sin mayor dificultad el arte de hilar y tejer y, por añadidura, las suficientes cualidades para ser una buena esposa a ojos de los hombres y adquirir fertilidad. Cabría preguntarse: ¿los nahuas de Yahualica ofrendan al Jesucristo por su inequívoca imagen, o al que ellos llaman “el señor de la fertilidad” y a quien atribuyen poderes semejantes a aquellos antiguos dioses Huastecos y a los de aquel falo que una vez desapareció del atrio? Pero una vez más, en el contexto sagrado de una festividad cristiana, entran en escena los ritos mágicos del pasado de la localidad indígena: cuando en la parte final de la procesión, el Cristo y la Virgen María convergen bajo un arco de flores de bugambilia, este hecho las convierte en panaceas y ya toda la concurrencia se abalanza para obtener al menos un manojo que servirá lo mismo para efectuar infalibles limpias que para infusiones curalotodo. Se argumentará que la especie en el sentido de ligar esto con rituales análogos del pasado prehispánico, signifique caer en tentaciones reduccionistas y difusionistas, pero ¿cómo ignorar el dato de que el epílogo de Viernes de Dolores es semejante a los episodios finales de la fiesta de Ochpaniztli, en que las sacerdotisas de Chicomecoatl eran recibidas con una lluvia de

semillas, mientras los asistentes pugnaba por hacerse de un puñado, pues creían que su posesión ayudaría a la multiplicación de las siembras? De hecho, el calendario de fiestas religiosas y agrícolas sigue siendo el principal regulador de las actividades colectivas y el activador de su memoria histórica. El culto a Tlahzolquetzin así lo confirma.

Un ritual semejante se lleva a cabo en la región, pero más al sur y con los otomíes de la Sierra Oriental cuando, durante la fiesta de la “bañada de la campana” en Tutotepec, los feligreses se colocan bajo la campana que es rociada con una mezcla de pulque, agua y cerveza, para recibir el preciado líquido y emplearlo en sanar dolores y limpiar impurezas. A esto es lo que en los siglos de la colonia, los españoles observadores llamaban el “culto exterior de las imágenes”. Es el imaginario lo que gravita alrededor de las imágenes, pues la flor de bugambilia se convierte en un *ixiptla* con el que todos comulgan, esto es, en la encarnación de la dualidad de los santos, que sin duda podrían reunir un poder tal que curaría cualquier mal. Así, el objeto que era impuro, al entrar en contacto con la divinidad, se convierte en vehículo del poder mágico semejante al atribuido a las medicinas, que no actúan en función de sus propiedades farmacodinámicas intrínsecas, sino debido al ente espiritual, místico o divino, que lo impregna. En efecto, de acuerdo con Aguirre Beltrán,

“...las reacciones fisiológicas producidas por las drogas se tienen por manifestación evidente de la índole sacra que adquiere el que, al ingerir la planta, incorpora en su estructura orgánica condiciones atributivas de la divinidad en ella contenida: omnisciencia, omnipotencia, omnipresencia. El mecanismo de acción que sustenta el concepto indígena, es el de la identificación enriquecedora por medio del cual el individuo introyecta en su personalidad cualidades que no le son propias.” (Aguirre Beltrán, 1992)

Esto es así a causa de que, para la mentalidad indígena, el santo no es un objeto material; da lo mismo si es una estatua o pintura, pues la sustancia que la representa se muda, no importa en dónde esté. Grusinzki dice que el santo es una entidad que se basta a sí misma y no se resume en la dialéctica del significante y del significado. (Grusinzki, *ibid*)

Debido a su conexión mística con el agua, la finalidad del nahualismo es la resolución de una ansiedad de alimentación. El fenómeno actual del nagual es sin duda un producto muy claro de las reconversiones coloniales.

Pienso que, de alguna forma, el complejo del nahualismo fue integrado al sistema cosmogónico que se formó durante la colonia, junto con otros elementos como las imágenes antiguas que fueron reinterpretadas y la religión católica implantada, también sujeta a los vaivenes de la hermenéutica indígena. Uno de los productos más notables a que dio lugar han sido los tepahitani que emplean, solamente en días especiales (como el Xantolo o Fiesta de Todos Santos), diversos oficios de curación y rituales propiciatorios. Los tepahitani se caracterizan en Yahualica por su cabellera desaliñada, la delgadez extrema y porque no se les ve otro día como no sean los del Xantolo. Domingo Flores, oriundo de Pahahtla ("En donde hay brujos"), tiene como encargo custodiar el osario, un cuarto de tres por tres en donde se guardan los "restos de antiguos", aunque esta labor no la realiza como custodio permanente, salvo los días señalados. Durante este tiempo, don Timoteo deberá guardar una estricta observancia en la abstinencia sexual y el recogimiento. No sólo se encargará de adornar con papel de colores el osario y mantener limpio el pequeño altar, pues su tarea más importante consiste en aguardar a quienes se dirigen a él para ser curados, velas en mano. El enfermo entonces será puesto de hinojos frente al altar y el curandero pasará uno de los cráneos sobre la cabeza del paciente, musitando unos rezos. También pude usar para el caso hierbas y flores de bugambilia. La conexión se significa cuando nos enteramos que este señor también es solicitado para las ocasiones de la sequía; para el caso, llevará una jícara y flores de bugambilia con las cuales bañará a la piedra del pozo y en seguida al santo al que se pide la lluvia, frecuentemente San José, patrono del pueblo.

La Virgen del Rosario, en la disputa

Cuando un indígena legaba una parcela a un santo, podía encomendar a sus descendientes que aprovecharan los ingresos de la cosecha para celebrar la fiesta de la imagen. Así, los individuos que consagraban su cosecha a un santo, podían ser elegibles como mayordomos, con lo cual adquirirían obligaciones y derechos para con la imagen; entre otros, el santo podía permanecer en custodia del mayordomo, dentro de una capilla construida ex profeso o en el altar casero del mayordomo. La cofradía que se encargaba de la imagen se definía entonces por la afiliación al barrio o pueblo en que se encontraba el santo. En ocasiones, si un mayordomo se retiraba sin nombrar

formalmente un heredero, el cura podía encontrar en esto ocasión para expulsar de la iglesia al santo, pues la regla era que una imagen desheredada había perdido todo rasgo de continuidad en su fe y, por tanto, feligreses.

Posiblemente, esta pudo ser la causa de la salida de la iglesia de las dos vírgenes gemelas del Rosario, en Yahualica, muy veneradas imágenes sagradas y que se encuentran en un mayor conflicto a causa de su posesión, actualmente en resguardo de los mayordomos de Yahualica. Son imágenes de madera, de 30 centímetros de altura, colocadas dentro de sendos nichos. Ambas cargan al Niño Dios y llevan una corona dorada; la corona original era de oro, pero “la robó otro mayordomo”. Según el mayordomo en turno, dentro del nicho había un mosquito que zumbaba, pero también desapareció. Es adornada profusamente con flores de colores. Una de ellas es la original hecha en España, se dice, pero su facsimilar fue hecho en tiempo inmemorial para que pudiera llevarse a las comunidades y el original se quedara en Yahualica, pero las dos son llevadas a las comunidades. La Virgen del Rosario es considerada aquí como la guardiana de los pueblos de la Huasteca. A causa del celo de los mayordomos no puede entrar a la iglesia, aunque el cura exige su resguardo. Así que las imágenes sólo están en las casas y en cuidado de sus mayordomos, pero las comunidades las piden prestadas por una noche para las fiestas agrícolas y los novenarios, con una donación de cincuenta pesos y la ofrenda de tamales, un cuartillo de maíz o pan. En ocasiones les llevan a los niños enfermos, a quienes hincados frente a la imagen los cubren con la manta tejida que cubre la mesa del altar, les cuelgan un collar de estambres, hilo y siete cuentas de plástico llamado soguilla y les tocan una campana. Se nombran padrinos para curarse o “recibir la soguilla”, ya sea el 15 de agosto (día de la Virgen) o cualquier día. El padrino va y “pepena” al enfermo, esto es, lo ayuda a levantarse de su enfermedad cuando está hincado frente a las imágenes. Ambos le llevan dos cuachiquihuites (cestos) llenos de flores, tamales y pan.

El cambio de mayordomo es el 15 de febrero, y dura anualmente. El mayordomo en turno entrega en paquete a las dos vírgenes y su ajuar: los treinta manteles que confeccionaron las mujeres de los treinta anteriores mayordomos, las carpetas que adoman los nichos y las soguillas.

La disputa por las imágenes de la Virgen del Rosario entre la iglesia y los

mayordomos es, más que una cuestión meramente fetichista, una disputa por el control de un alto símbolo de fe que congrega y puede controlar a un gran número de feligreses en toda el área. De principio, se advierte una lucha por el poder. Si el cura se lleva las imágenes a la iglesia –dicen los mayordomos- nadie las adornará con flores nuevas ni las limpiará y la Virgen no hará ya favores a la gente en sus comunidades. Tampoco irá la gente a la iglesia a curar a sus enfermos.

De hecho, la escandalosa proliferación de numerosas imágenes de santos entre los indígenas provenía de su regular costumbre de asignar un dios para cada cosa, pues poseían una “...multitud de efigies de Jesucristo Nuestro Señor, de su Santísima Madre y de los santos”.(Torquemada, en: Gruzinski, *ibid*). El siglo XVI fue pródigo en la aparición de ermitas y cofradías. Por ello, la iglesia se entregó a un acotamiento de la imagen, sin ejercer una depuración ni selección de imágenes. Celosa de sus fronteras hexagónicas, debía defenderse de las formas de apropiación que desviaban, a sus ojos, la interpretación del texto que se encontraba indisolublemente asociado a la imagen tal y como la concibe y manipula la iglesia. Se suponía que el texto era el muro protector contra otras interpretaciones, en sociedades donde los letrados son minoría, pero el nexo escritura-imagen podría romperse si alguna línea herética viciaba al calce la imagen, y si la narrativa heterodoxa cuenta con especialistas con poder consensual. Empero, también las “leyendas heterodoxas” del imaginario colectivo pueden desnaturalizarse, si acaso el líder consensual cambia de bando, como el museo comunitario, por ejemplo.

Como objeto de culto clandestino y en disputa, la Virgen del Rosario es una imagen apropiada donde el imaginario popular predomina sobre la imagen barroca y el texto, desde luego. Es el momento de la disidencia iconoclasta, que dice Grusinzki (*ibid*). Similarmente, en los siglos XVI y XVII el guadalupanismo era un culto popular muy vigoroso, al margen de las normas canónicas y el control de la jerarquía eclesiástica, y no fue sino hasta la emergencia de las narrativas escritas sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe, en el seno mismo de esta jerarquía, que el culto y la imagen misma fueron alienados y controlados por la Iglesia.

Para Wolf, la Iglesia Católica ofreció al converso la posibilidad y los medios para fundir sus devociones tradicionales dentro de nuevos moldes, pero esto fue favorecido por la semejanza de los rituales en ambas religiones: las dos tradiciones

tenían un rito de comunión; las dos poseían ritos de confesión; los dos pueblos hacían uso de la cruz, etcétera. Las semejanzas entre las dos tradiciones religiosas permitieron al indígena efectuar una fácil transición y establecer una continuidad en un dominio donde ésta era vital, esto es, en el campo del comportamiento religioso.

Al igual que las diosas de piedra y el Tlahtzolquetzin de Yahualica, las vírgenes del Rosario mantienen relaciones básicas con los núcleos numinosos fundamentales; esta unidad de lo diverso, por paradójico que pueda parecer, son en sus contradicciones el primer paso para nuevas manifestaciones de lo sagrado. Báez-Jorge no duda en que estas formas religiosas refieren a la base económica a partir de la cual se desarrollan y transforman, adquiriendo sustantividad y autonomía relativa. Su explicación va en el sentido de que las transformaciones ideológicas de la religión van de la mano con las transformaciones sociales, pero dejan en la reserva los substratos de las creencias antiguas, como si éstas fuesen como las piezas que están en el museo, embodegadas para cuando a la ocasión la pinten calva. “Las ideologías religiosas conservan su significado y valoración originales solamente mientras prevalecen las condiciones socioeconómicas en que se produjeron.” (Báez-Jorge, 1988)

Para él, “La transfiguración de las deidades femeninas prehispánicas tiene su explicación en la inserción subordinada de los grupos étnicos en la formación colonial y actualmente en la economía capitalista.” Por esta razón pertenecen a configuraciones culturales subalternas. (Báez-Jorge, *ibid*)

La persistencia de las prácticas religiosas indígenas en las vírgenes del Rosario, al margen de la autoridad eclesiástica, se explica por el grado de autonomía que mantienen las mayordomías locales responsables de este culto popular, que interaccionan con otras formas antiguas y a cuya órbita ideológica pertenecen.

El discurso autorizado en la microculturalidad patrimonial

La apropiación de los objetos culturales, que recorre el país, genera discursos microhistóricos (es decir, revisión de la identidad) que tienden a permanecer, abarcar y definir comunidades como una microculturalidad. Este fenómeno es el de la apropiación

de museos comunitarios por sujetos sociales, en donde se implica la construcción social de un discurso de la microculturalidad patrimonial, que sirve de sustento al discurso museográfico de los museos comunitarios, e involucra a las narrativas mítico-populares que gravitan en torno a las piezas arqueológicas y a los discursos autorizados que adopta para sí el discurso museográfico.

A lo largo de esta tesis se ha insistido en que los discursos autorizados (discursos museográficos comunitarios) y las narrativas mítico-populares entran en conflicto por la interpretación verdadera o plausible de los objetos resguardados en el museo, pero sin duda existe un proceso para negociar y consensuar un mensaje histórico identitario para la comunidad a la cual quiere representar.

El proceso de negociación se abre ante el vacío de la custodia del Estado sobre el patrimonio de las comunidades, y las instituciones encargadas de él permiten y promueven la creación de comités de ciudadanos comunes que salvaguarden los bienes inalienables, a la par que los museos comunitarios son creados para ello, con la autogestión y la libre expresión de quienes participan en la construcción social de un discurso museográfico para la recreación y revalorización de los bienes inalienables de su comunidad a definir. Así, el museo comunitario se plantea como un espacio para la abarcabilidad de la identidad comunitaria, por medio de la puesta en escena de su acervo cultural y las narrativas que lo acompañan, ocasión que activa la disputa simbólica de esas narrativas que se encuentran en boca de los actores sociales, que pretenden alcanzar la categoría de “discursos autorizados”. No obstante, en tal disputa la versión autorizada que se encuentra en posesión del Museo Comunitario no excluye del todo a las versiones en competencia de su discurso, sino que las selecciona, la integra y condensa para perfilar una versión para abarcar la identidad en términos de alcance territorial y conceptual. La construcción de versiones para el patrimonio cultural propio se vuelve así local.

Abarcabilidad de la identidad y construcción dialógica de versiones para el patrimonio, forman las cualidades esenciales del discurso del Museo Comunitario. Siendo el museo una práctica cultural, su colección constituye un conjunto de construcciones simbólicas condicionadas por esas prácticas socioculturales, por medio de las cuales se apropian del mundo social e imaginario en que viven. Así, concebir las

prácticas culturales como prácticas semiótico discursivas, implica asumir una preminencia de la dimensión pragmática del decir, esto es, que los discursos son hechos que inciden en la producción y reproducción de la vida social, cultural e histórica. (Pérez-Ruiz, 1998)

Aunque se quiere una compatibilidad de discursos, el del museógrafo, que acusa rasgos historicistas, hegemónicos y esteticistas, acaba diluyendo al del cuasigrupo que custodia el museo. Esta ambivalencia discursiva excluye así a la versión anónima que se encuentra en el imaginario colectivo sobre los bienes inalienables resguardados en el museo, reduciendo la interacción entre el museógrafo y el portador del discurso autorizado del museo comunitario, quien subordina su discurso al conocimiento de los antropólogos y arqueólogos de las instituciones oficiales de cultura.

Amén de su filiación, el objeto puede entrar a la región de lo sagrado si en el guión científico en que se le ubica no está el contexto cultural ni las condiciones en que fue creado, entonces se le confiere un valor absoluto. En este momento, la marginación del espectador menos informado ocurre con la mera exposición de objetos sin cédulas explícitas, inhibiendo y distorsionando el significado de los objetos. El museo comunitario está llamado a desmitificar el objeto al volver transparente su uso, revelando el proceso de recuperación y apropiación de las piezas. Pero sobre todo, la relación que estos museos hacen entre los objetos rescatados y otras actividades de la comunidad relacionadas con sus prácticas culturales y problemas sociales, lo convierten en un núcleo de acción cultural que se inserta en la misma dinámica tradicional de la comunidad. Los usos del inmueble del Museo Comunitario de Zacuala para festejar el 10 de mayo, la tamaliza del Día de la Candelaria o las reuniones vecinales para dirimir diferencias, son sintomático de que ese recinto está lejos de ser un templo intocable y exclusivo. La falta de rigidez en el concepto de esta institución permite la participación de la comunidad en la creación de exposiciones temáticas, así como ciertos niveles de reflexividad de la población, emanados de tales exposiciones.

El eje fundamental del proceso de apropiación cultural que desencadena el museo comunitario, es el cambio de actitud de quienes en un tiempo veían a las piezas arqueológicas como mercancías u objetos deleznable culpables de todo mal. Ello pone a prueba la eficacia transformativa del espacio ritual del museo. El tránsito de la

destrucción de las piezas a su conservación en un museo, es la trasmutación de significado de un ritual secular de libre expresión, a un ritual con mensaje estático. Con todo, "...el acto mismo de transferir la reliquia implica su extracción de la estructura cultural donde originalmente había adquirido su valor." (Geary, 1991) El encierro de la reliquia en el museo marca el fin de la sucesión de narrativas y significados, con la etiquetación científica de la clasificación, que le da definitividad. Paradójicamente, esta definitividad simbólica es también categoría distintiva de los museos comunitarios respecto del resto, que se caracterizan por privilegiar lo bello; siendo los procesos de apropiación de este patrimonio el criterio de valor, las exposiciones de los museos de Yahualica y Zacuala no descartan las piezas más informes por su destrucción o inclusive con imaginadas formas, como sucede con algunas que luce el "Ilhuicah Tlachiyalixtli", de Yahualica. Lo que importa para el museo comunitario no es la colección por sí, sino el proceso de su adquisición que necesariamente debe apoyarse en una narrativa experiencial y como narrativa moldea las experiencias temporales de la comunidad. (Rosaldo, 1991)

El museo comunitario se constituye así en un "media" para modificar la estructura perceptiva de la realidad, pues con la escenificación de conceptos hay también una teatralización del mensaje histórico mismo que es reinterpretado o que tiene oportunidad de ser reinterpretado, al tiempo que se convierte en un filtro para ver la realidad de otra forma. El proceso de mediación del museo es la escenificación de sus conceptos, en tanto que estas escenificaciones son estrategias de autopercepción cultural a la vez que marcos de representación de la identidad, pero susceptible de transformarse según los perfiles de las estrategias del museo y las políticas culturales en que se encuentran comprendidas.

El museo aparece como un estructurador del conjunto de procesos de recepción del visitante, a una manera próxima a la del espectador teatral, en que hace como si lo que ve fuera real, aunque se sabe consciente de una representación. Es un momento en que puede fincar sus juicios de valor. Ya Marshall Sahlins había advertido de qué manera los relatos fundamentales de una cultura ponen el acento en lo significativo según los cánones de valor cultural, mitificando la cotidianeidad: es la conciencia cultural que las élites objetivizan en los géneros históricos. (Sahlins, 1988)

El museo comunitario pone en juego diversas formas de percepción de la cultura como un escenario, inserto ahora como una forma de interacción cultural. Es un desplazamiento que prevé inclusive sus propias expectativas hacia un universo inesperado; es una forma de interacción actual de lo diverso que el museo establece como una nueva modalidad de la mirada. Se trata de una reconversión del decir cultural, en tanto que toda reproducción de la cultura es una alteración, pues en la acción las categorías por las cuales se orquesta el mundo presente recogen cierto contenido empírico nuevo. (Sahlins, *ibid*) Es una clasificación del mundo en tanto referido, las realidades son clasificadas, cuyo acto es una acción simbólica. Al museo le ha sido dado cambiar la función original de los objetos, en un intento por resucitar artificialmente las asociaciones mentales que desencadenaron las obras originales.

Ello es así pues, de acuerdo con Boas, hay un principio según el cual "...el ojo que ve es el órgano de la tradición...", toda vez que la experiencia social humana es la apropiación de percepciones específicas mediante conceptos generales: un ordenamiento de los hombres y los objetos de su existencia de acuerdo con un plan de categorías que nunca es el único posible, sino que en ese sentido es arbitrario e histórico. Un segundo principio indica que el uso de conceptos convencionales en contextos empíricos somete los significados culturales a revaloraciones prácticas. Las categorías tradicionales, al influir en un mundo en sí mismo potencialmente refractario, se transforman. Pues aun cuando el mundo pueda escapar a los esquemas interpretativos de un grupo dado del género humano, nada garantiza que sujetos inteligentes e intencionales, con distintos intereses y biografías sociales, hayan de utilizar las categorías existentes de las maneras prescritas. Es lo que Sahlins ha dado en llamar "el riesgo de las categorías en acción", categorías que se encuentran fuertemente respaldadas por los objetos pues

"Los objetos son más particulares como hitos en un marco espaciotemporal específico que los signos como categorías o clases conceptuales... las cosas son más generales que sus expresiones, al presentar más propiedades y relaciones de las que son seleccionadas y valoradas por cualquier signo." (Sahlins, *ibid*)

El objeto trasciende así a costa y por sobre el sistema lingüístico, que tiene su pertinencia en un momento histórico en tanto arbitrario; al ordenar los objetos existentes mediante conceptos preexistentes, el lenguaje omite el fluir del momento.

En seguida se verá qué discursos científicos y populares del museo comunitario están ahí para ver la realidad y contribuir a la construcción de la identidad.

La construcción de la identidad

Como condensador del discurso histórico de los "pueblos sin historia", el museo comunitario se propone fundar y darle sentido a la identidad del grupo social al que sirve; empero, ¿es posible la fundación de una identidad de una vez por todas dada? En realidad, ésta es "...resultado de posiciones variables antes que de una posición fundante y definitiva... es una noción inestable..." (Escobar, 1992, citado en Schmilchuk, 1997) Para contemporizar el debate, digamos que "...el sentido de pertenencia a un grupo se desarrolla sobre la base de compartir un universo simbólico común (una representación colectiva que define una relación entre nosotros y los otros) que puede tener asiento sobre muy diversos fenómenos, no necesariamente territoriales o tradicionales..." (Rosas Mantecón, 1999), pero considerando un proceso que establece nexos con el pasado. Debemos inferir entonces que la identidad supone aparte una dimensión espacial como entidades conceptualizadas y emblematizadas por los sujetos, y esa construcción intersubjetiva del tiempo histórico implica la construcción de un espacio donde se despliega la identidad colectiva. El espacio no es un dominio apriorístico apropiado por los sujetos, sino que al tiempo que es construido es representado. (Bloj, 1993)

La cuestión radica en la forma en que las comunidades ponen en escena su patrimonio y lo conciben; Schmilchuk destaca en un breve ensayo acerca de la forma que toma el discurso del poder en torno del patrimonio nacional, que frecuentemente las exposiciones internacionales de México manipulan un mensaje que reafirma la pluralidad cultural del país, pero que asimismo, dentro de cada una de ellas, existen distintas sociedades divididas por diferencias de cultura e intereses, pero que en ellas se puede percibir una voluntad que tiende a sintetizarlo todo. Tomando el caso de la exposición "Esplendores de treinta siglos", pone en evidencia los propósitos económicos y políticos de la muestra, con el deslumbramiento, persuasión y la imagen de confiabilidad de México, en la víspera de la firma del TLC México-Norteamérica.

Los detentadores de un museo comunitario cumplen esta doble función de representar totalizando a la sociedad a la que quieren abarcar, al tiempo que desean mostrar al exterior una imagen de progreso que apunta al futuro. El museo comunitario no se desaparta con esto de su deseo de rescatar y construir la historia local, pues el anhelo del progreso para el bienestar del pueblo es el fin último de estos discursos de apropiación de la historia local.

Y como condensador del anhelo de progreso, inserto en el ambiente cultural de la comunidad, al museo comunitario le es dado lo que al museo clásico le es negado: el contacto directo con la cultura viva y la dinámica de su entorno social. Los objetos del museo comunitario se encuentran así en el contexto de su cultura real y actual. "En los museos comunitarios precisamente no se intenta presentar una totalidad, sino la memoria, lo vivido como importante para esa población." (Schmilchuk, *ibid*)

Efectivamente, al museo comunitario le basta con materializar la memoria viva para fundirlo con los elementos tradicionales de la comunidad, las instituciones que le dan vida (la triada tierra-escuela-iglesia). De hecho, todas las acciones de rescate de la historia local, la memoria viva y la batalla contra el olvido de ciertas prácticas, son consideradas como consolidadoras de la identidad étnica o local y respuesta del intento por salvar todo aquello que ha sido *modus vivendi* y factor de identidad para las generaciones pretéritas; es el deseo de no perder contacto con los antepasados. De hecho, el museo viene a ser la arena para la creación de la comunidad, puesto que el museo crea estamentos ideológicos de identidad cultural.

Los "mundos constituidos" (o intencionales) de los pueblos en su conjunto que valoran estas piezas interpenetran así mutuamente sus identidades. Sus identidades son interdependientes; tampoco pueden ser definidas sin tomar en cuenta la especificación del otro. "No existen medios socioculturales ni identidades que sean independientes de la forma de comprensión de significados del ser humano y de sus recursos". (Shweder, 1990) Los mundos intencionales están poblados por objetos intencionales. Lo que hace que su existencia sea intencional es que cada uno de estos objetos podría no existir independiente de nuestro compromiso y en interacción con ellos. Esos objetos ejercen influencia en nuestras vidas a causa de la concepción que tenemos de ellos (D'andrade,

1981, 1984, 1986; Schneider, 1968, 1984). En concordancia con ello, no se concibe en la tradición oral más narrativas ni intenciones para con los objetos que aquello que relaciona a todas las comunidades, lo que abate las fronteras entre ellas.

A esto mismo se refieren Berger y Luckman cuando exponen la idea de “Universos simbólicos legitimados”, concepto que Prats retoma para destacar que en la construcción social de la realidad no se puede prescindir de la intervención de una hegemonía social y cultural. Además, la invención de esta realidad se refiere a elementos y composiciones que, extraídos de una realidad, ubicados en otro contexto adquieren otra realidad con otro sentido. Así pues, la invención de la realidad se refiere a estos procesos de descontextualización y recontextualización, pero tiene que ver más con las composiciones que con sus elementos.

Sintetizando, el anhelo progresista en función de atraer recursos a la comunidad por medio del museo y la Compulsión Patrimonialista son las dos caras de la misma moneda, la que plantea estas dos formas de interacción con la modernidad.

Slenczka (1998) cree que en estos recintos comunitarios se construye una cultura de la conmemoración pública, cuyo axis mundi es la recopilación de la historia oral. En este concepto de la creación de culturas conmemorativas en las microlocalidades identitarias, se concibe al pasado como una construcción social que sirve para cumplir con ciertas necesidades del presente. El término ha sido tomado de Gottfried Korff (1991), quien la describe como un área de la producción pública de la experiencia histórica, con el objetivo de referirse al pasado para encontrar en ello un impacto social de orientación y significado para el presente y el futuro. Así, el museo se convertiría en un área de "memoria histórica intencional" dentro de una cultura. Es el poder evocativo del espacio que señala Bachelard, que se hace eco de la experiencia y permite la construcción creativa e imaginativa del significado. En el museo, esta poética promueve una creación reflexiva de la identidad, que puede ser “real” y percibido o “irreal” e imaginado. Para él, la función de “irrealidad” no es menos importante que la función de “realidad”, pues “...cualquier debilidad en la función de irrealidad, podría poner trabas a la psique productiva (Bachelard, 1964). El museo provee una estructura para la imaginación creativa, en donde confirmamos nuestras creencias y conocimientos de lo que está significado dentro del museo; ahí creamos y descubrimos nuevos significados.

En los museos, la historia y las presentaciones museológicas son textos con una estructura narrativa y distintos niveles semánticos. Los procesos de asignación de significado que se están desarrollando de esta manera se parecen a lo que Umberto Eco describe en el ámbito lingüístico como textos estéticos (Eco, 1987). De esta forma, los procesos de asignación de significado en los museos han tenido un papel privilegiado en los estudios de museos; la "concentración en el objeto" ha permeado en estos análisis, soslayando todos los demás elementos que concurren en una exposición. Esto es, en los museos comunitarios debe ponerse énfasis en estas alternativas, toda vez que las necesidades de construcción dialógica del museo comunitario van en el sentido de diferenciarse de la sociedad nacional. El museo comunitario sirve así para definir con mayor precisión la identidad local.

En concordancia con Cohen (1989), en el museo comunitario los contenidos de la exposición se manipulan para adaptarse a las actuales necesidades de identidad de una comunidad local; ello se logra merced a la manipulación de códigos semióticos, afirma Cohen. Un ejemplo puede estar dentro de la situación espacial o por medio de la estetización y autenticación de objetos. En breve, la identidad se concretiza en el texto museográfico y dentro del marco de los procesos de interpretación que están ocurriendo en el museo, de tal manera que todos los elementos del texto museográfico pueden ser analizados como portadores de identidad. (Slenczka, *ibid*) Es una construcción de la identidad lo que ocurre en el museo comunitario, mediada por la función poética de la estetización que ahí ocurre.

Luis G. Morales (1992) asevera que los mensajes de tipo histórico que guarda el museo deben considerar el contexto preciso en el que se quiere enmarcar la intención didáctica del museo. La historia del culto a los objetos que conservan los museos se inscribe en la historia de los significados de los objetos en la memoria cultural de un pueblo; la patología moderna por adquirir conciencia ha permitido a los museos sobrevivir. Luego entonces, la trascendencia del museo radica en que representa al "pasado real" del tiempo histórico, inmerso en un mundo de medios de comunicación, además de que es vehículo de trasmisión de ideas y valores. El museo contemporáneo, dice Morales, vive una estetización de los objetos, en cuanto a que transfigura las cosas en objetos de arte, con lo que propone "consensos unánimes" en torno a determinadas

verdades de la percepción colectiva. Pienso que el Museo Comunitario no escapa a esta percepción, pero sin duda no suma su percepción a la del museo tradicional, pues por su apertura y contacto directo con su sociedad local, los mensajes de los objetos percibidos por sus interlocutores (el público) son distintos y puestos al servicio de los intereses del discurso de identidad local. El problema que aquí se presenta es que, la divulgación de la historia-ciencia fuera de los cánones de la historia-patria, o de la historia-SEP, se ha trasladado a los modos de hacerlo del museo comunitario.

Si bien esto es así, también es cierto que el Museo Comunitario ha recogido el mecanismo tradicional de los saberes de los pueblos, mediante la realización de los actos de refundación del museo, que asemeja al ritual en donde se escenifica el mito, pues la carga afectiva que contienen los mitos reside en la estructura de conocimiento que comunican. Este conocimiento, que refuerza la identidad histórica local, es introyectada entonces con los métodos de comunicación de los ritos que garantizan una intensidad emocional profunda. De acuerdo con Turner, es en estos rituales donde los símbolos adquieren su eficacia para grabarse indeleblemente en los individuos; es una dialéctica del símbolo, que cumple funciones distintas en el plano de lo colectivo y en el del sujeto individual, más ligado a la afectividad que al intelecto. Gracias a los símbolos manejados en el ritual, la comunidad consolida su cohesión social y asegura la armonía entre las relaciones intersubjetivas y entre el cosmos y la comunidad.

En el siguiente capítulo se verá de qué manera son los símbolos (los objetos museales) resignificados en rituales conmemorativos los que mantienen la vigencia de los museos comunitarios, pero que también esto sirve para promover al museo como axis mundi de la comunidad, en tanto que en cada ocasión conmemorativa se aclara el significado de cada objeto museal.

CAPÍTULO IV

UN PATRIMONIO, UN TERRITORIO Y UNA COMUNIDAD

“Antes nos dejaron todo esto. Y nosotros
¿qué les dejaremos a los que vengan?”

Tomás Zamorano
Museo Comunitario Tonatiuh

El museo pertenece a un sistema comunicacional que contribuye de manera relevante a la estandarización de la cultura y al abatimiento de las fronteras culturales, nacionales o etnolingüísticas. Es este el principio de formación de la globalidad, en el cual participa la palabra impresa que, su advenimiento en el siglo XVI, permitió luego la circulación del museo como una enciclopedia del conocimiento, empujando al mundo y agregándose a este sistema comunicacional de nuestros tiempos, en que la imagen es la percepción primordial para el conocimiento. Gracias a los medios visuales electrónicos, los acontecimientos históricos y el conocimiento son asimilados y disfrutados, por ello no es extraño que la relación entre imágenes transmitidas, medios de comunicación y sociedad, formen parte de un saber en donde confluyen intereses económicos, grupos políticos, instituciones culturales y estados multinacionales (Morales Moreno, 1996). Se trata de un nuevo ciclo de globalización que ha secularizado al museo institucional, acabando con su solemnidad y ha redundado en beneficio de la proliferación de los museos comunitarios. La implantación del museo comunitario en poblaciones en proceso de reidentidad, es el corolario del museo institucional, que se caracterizan por crear un modelo de comunicación social entre imágenes, objetos y sociedades; de hecho, la iconografía religiosa del siglo XVI como medio para la evangelización sentó las condiciones para una apropiación de la imagen en el museo comunitario, ya a final del milenio.

Pero un museo puede definirse a partir de la relación que tiene con el patrimonio que resguarda y el público al que se dirige.

La forma más elemental, por ser la primigenia en los museos modernos, es la tendencia cuya práctica otorga importancia primordial a los bienes culturales, y he aquí que su colección y conservación es el fin último y razón de ser del museo. Un ejemplo está en los museos de arte, que no admiten intermediación entre la obra artística y el goce estético del visitante. Se cree que la obra artística es capaz de hablar por sí misma

y que el objeto debe contar con las mejores condiciones para ser exhibido, en términos de conservación y escenificación. (Pérez-Ruiz, 1998)

Un segundo nivel lo encontramos en aquellos museos que se proponen crear mejores condiciones de comunicación entre sus colecciones y el público, esto es, la participación en la construcción del paradigma de los servicios a la comunidad. Hasta el momento, este paradigma plantea que el público debe ser educado para que sea capaz de sentirse atraído por un museo y gozar estéticamente los bienes culturales expuestos, acercándose a las intenciones de los creadores. Maya Lorena Pérez-Ruiz (ibid) advierte contra el extremismo en esta tendencia, en el sentido de que el objeto llega a ser víctima de la incontrolable diversidad de códigos de lectura que posee el público.

El tercer nivel es aquél en el cual los sujetos son lo más importante, y los bienes culturales son desplazados a ser sólo medios para conseguir fines sociales. Para ello, se les colecciona, se les preserva y expone con el fin de entender el pasado, el presente y el futuro, así como para facilitar la comprensión del entorno social y cultural. Sus objetivos no son tanto educar, como la concientización de su público en nombre de que los bienes culturales desarrollen en los individuos reflexiones críticas sobre su entorno social, político y cultural. Para ello, es preciso conocer al público para mejorar los métodos de comunicación con él. Asimismo, el objeto debe desacralizarse por medio de un conjunto de acciones encaminadas a que el objeto “diga” y “haga” algo en beneficio de la sociedad (Pérez-Ruiz, ibid). Sin duda, en este nivel se ubican los museos comunitarios.

Este paradigma participacionista encuentra viabilidad en el mentís bourdiano de la perspectiva comunicacional del museo comunitario, que lo ve como espacio de comunicación que posee códigos de percepción cultural y decodificación socialmente definidos. Ello lleva a la razón de conocer, pues, por qué el público visita los museos y comprender los procesos de comunicación que tiene lugar en sus exposiciones, partiendo del hecho de que no son razones de naturaleza humana ni necesidades condicionadas mecánicamente por la clase social y el nivel económico, lo que llevan al público a los museos. Antes bien, el público debe ser contemplado como una gran diversidad, así como sus conocimientos, experiencias y expectativas, así como difieren la manera como asimilan, rechazan o reinterpretan lo que reciben en los museos. *Si el*

común del público que visita y posee los museos comunitarios en su localidad no tiene un capital y competencia cultural para comprender lo que se dice en el museo, ellos elaboran su propio capital cultural a través de la experiencia, y su competencia proviene de los imaginarios colectivos (las cursivas son mías).

El museo comunitario entre lo emic y lo etic

En el tórrido verano de 1991, durante una estancia de campo con los mazatecos de la Cuenca del Papaloapan, entre otras experiencias, presencié una que ahora conviene invocar a reflexión para el presente caso: luego de un nocturnal novenario en la sierra y una muy opípara cena, en que los campesinos revivieron la experiencia del deceso de su pariente en un ritual de conmemoración, marchamos todos rumbo al camposanto a finiquitar aquello que había comenzado la tarde anterior. Ya en la tumba, las plañideras seguían el ritmo del rezandero, los parientes colocaban platos, tazas, vasos con aguardiente, flores y algunas pertenencias del finado sobre la tumba, mientras un joven colocaba una horqueta a la cabeza del difunto, en tanto se aprestaba a descansar una vara muy alta sobre ésta. El extraño instrumento distrajo a un neófito estudiante de antropología e incipiente investigador de campo, y más cuando en la punta de la vara fueron colgadas algunas bolsas que contenían ofrendas al muerto tales como tamales de yuca –lo más peculiar en los mazatecos–, semillas y zapatos que habrían de servirle en su viaje al *Gá-ndé Mickié*. Parecía una survival prehispánica del rito de muerte. No había duda alguna de que estaba ante un caso de concepciones cosmogónicas-tradicionales y de pensamiento mágico y mítico, que tanto llamó la atención de Lévy Bruhl. “¿Qué querrá decir, para ellos, esa vara de cuya punta pende una bolsa con tamales y granos de maíz y que, partiendo del centro de la tumba, apunta hacia el cielo?; ¿se trata de un vehículo para conectar al inframundo con el cosmos?; ¿o quizá ellos creen que el espíritu del muerto se encuentra en el cielo y que, bajando por la vara hasta la tumba podrá encontrar los alimentos que le ofrendan?” Todo eso conjeturaba hasta el colmo de la imaginación, cuando decidí pasar a la siguiente etapa de la investigación: interrogar a los informantes.

- ¿Para qué es la vara que pusiste en la tumba, qué significa?

El campesino de mirada flemática miró un instante su obra y acertó a responder:

- Es para que los perros no se coman los tamales.

El recuerdo de ese episodio me haría comprender más tarde que la interpretación *hermenéutica que hace el antropólogo de las cosas culturales ajenas, difícilmente se encuentran desprovistas del filtro visual cultural propio, pero asimismo los visitantes a los museos hacen antropología, en el acto mismo de percibir los discursos comunicativos del guión científico. Este es el principio de la experiencia educativa del museo, que se obtiene a partir de la interacción visitante-exposición. La puesta en escena de conceptos es necesaria para realizar esta experiencia (Zavala, 1995).*

La escenificación de conceptos en el museo por medio de vastos recursos museográficos (escenografías, gráficos, estrategias de colores, colocación de piezas, etc.) no agotan su capacidad comunicativa o, para ponerlo en los términos de la ya-casi-extinta Nueva Museología, no introyectan por sí mismos los valores y emociones que quiso comunicar el museólogo. El museo crea otro contexto de interpretación de las cosas, en donde la exposición despliega una interpretación, muestra, explica, representa. La exhibición museográfica es un ejercicio conceptual de recreación histórica y científica realizada conforme a determinados paradigmas o tradiciones heredadas del pasado. Schmilchuk dice que los museólogos juegan un papel semejante al de los thanatoprácticos, pues su ocupación es clasificar cronológicamente lo que un tiempo fue revolucionario y enterrarlo convenientemente inventariado en los santuarios del arte. Los historiadores del arte, afirma, tienen el trabajo de redactar los textos explicativos para estas criptas mortuorias, para que los descendientes puedan apreciar dignamente su pasado.

Si el museo representa la culminación de la etapa evolutiva del ser humano, esto se debe a su capacidad comunicativa y de representación escénica de conceptos; es la instauración del conocimiento en un espacio secular y democrático. Sin embargo, los estudios de público que se han realizado muestran que las exposiciones de museos tradicionales, compuestas por cédulas-objeto, no han logrado transmitir conceptos importantes ni rebasar la barrera de comprensión en su público. Prácticamente hay muy pocas pruebas de que en los museos se lleve a cabo un legítimo proceso de aprendizaje. En lugar de ello, dice Miles, en las exposiciones con pretensiones didácticas, como los museos tecnológicos, se llevan a cabo procesos de sensibilización que sólo inducen a un

aprendizaje a posteriori.

Este problema continúa siendo hoy el principal asunto a resolver por los comunicadores del museo; si el asistente a los museos realiza inmersiones culturales al ingresar a una sala y se encuentra, de principio, sólo con escenificaciones textuales, ese espectador experimenta entonces algo semejante al caso referido líneas arriba: busca respuestas inmediatas y simples ante lo que ve, pero también se responde lo que él gusta de su mundo de conocimientos, sea vasto o exiguo. La capacidad comunicativa de la exposición determinará la actitud del visitante –se dice. George Bataille afirma que el museo, a manera de espejo, devolvería al visitante una imagen admirable de sí mismo, en la que saldría reafirmado y autovalorado.

Preocupado por la conducta del visitante al museo, Eliseo Verón los clasificó de acuerdo a una serie estandarizada de conductas de recorrido por las salas, dando por supuesto una universalidad psicológica en quienes –típicamente- ingresan al museo. ¿Y qué diría él si viera a los vecinos de Zacuala, usando el museo para fiestas cívicas, o a los campesinos de Soyatlán, en Guerrero, que queman copal y rezan allá dentro? Verón realiza el examen semiológico de la construcción del museo, desde el inicio, en diálogo con el equipo, para pasar luego a la observación etnográfica del visitante por medio de videocámaras, de donde identificó cuatro tipos de comportamiento de recorrido. Pero no bastaba la clasificación de las conductas, así que diseñó una entrevista con el fin de saber si eran un conjunto de prácticas homogéneas reales o aparentes.

El suyo era un método apegado a lo cualitativo y que negaba toda validez a lo cuantitativo como premisa de la investigación terminal, pues la estadística no es más que un texto negociado. En este sentido es que el presente capítulo toma como premisa al interaccionismo simbólico que enfatiza sobre el orden social negociado. Bourdieu indica que la negociación social implica la no-libertad individual, en tanto que los actores se comportan de acuerdo a la adopción de *habitus*, con total predecibilidad y por tanto control social.

El museo comunitario es visto aquí no sólo como escenario, pero como actor-media interactuante con el público; su importancia como tal no reside en la forma en que lo consigue, sino ulteriormente, en la interacción verdadera entre los visitantes

alrededor de los temas sugeridos por el museo.

Puesto que todos los objetos tienen significados, las construcciones museográficas no son neutrales ni fieles reflejos de la realidad y poseen alguna intencionalidad. De aquí que el axis mundi de la recepción museográfica se encuentre en la influencia del discurso y no en el poder del emisor sobre el receptor, lo cual significa otorgar mayor importancia a las condiciones en que el patrimonio ha sido producido, así como la intencionalidad que involucra.

El museo debería servir -como el ejercicio de la antropología-, ante todo, para hacer más preguntas. En una parábola citada por Ana Graciela Bedolla (1996), los visitantes a los museos también se asemejan al experimento del pez que es encerrado en una pecera y ésta a su vez en otra, donde hay un pez más grande; éste intenta comérselo pero la barrera invisible se lo impide; una y otra vez arremete, hasta que deja de hacerlo y por fin muere de hambre. El aprendizaje del pez fue que no podía acceder al alimento aunque lo quería. El museo se asemejaría entonces a esa barrera invisible y el visitante al pez grande que, hermenéuticamente, intenta acceder al conocimiento; las disposiciones precautorias del recinto sagrado en que se ha convertido el museo, impiden o inhiben al visitante para que la traducción del medio cultural en que se encuentra sea óptimo. Los esfuerzos hechos por los estudios de público que pretenden reducir la brecha entre el museo y su público, no han hecho sino reproducir la coartada al dividir por campos superespecializados el trabajo con el público.

El museo es un espacio para confrontar datos, experimentar. El “Museo de tesis” así descrito nació durante el siglo XIX con los museos etnográficos, que explicaba cómo el hombre franqueó una serie de estadios para alcanzar su plena realización en las naciones europeas. Hoy, el paradigma museológico vuelve a dar un giro: del museo que exhibe colecciones se ha pasado al museo que comunica; de una idea de público general indiferenciado a otra de públicos con competencias e intereses diversos, o de consumidores efectivos y potenciales como agentes económicos en una relación de mercado, definidos por sus expectativas, necesidades, percepciones y prácticas respecto a un producto; de la función de conservación e investigación a la de comunicación y destreza administrativo-financiera. Es el modelo empresarial el que rige actualmente este nuevo paradigma museológico (Schmilchuk, 1996).

Los museos comunitarios son ahora los beneficiarios de la crisis de identidad de los museos tradicionales, que se relaciona con su transformación de espacios reservados y elitistas en espacios públicos. Con ello, se ha perdido el sentido paternalista con que las élites “educadas” ofrecían el museo al pueblo llano e implica una desvalorización cultural del objeto y una consecuente valorización del discurso y de la narrativa.

Pero la pretensión de que los museos sirven a la comunidad ha sido cuestionada por una perspectiva individualista y presentista, que ha suscitado una emergencia del individuo consumidor. Para Carlos Fortuna, la crisis museal es de corte económico en tanto su preocupación central es mantener cautiva una audiencia heterogénea y con intereses culturales diversos. Por eso es que los museos se enfrentan con la tensión entre la individualidad y la universalidad de sus narrativas y discursos, asunto que se encuentra circunscrito por los esfuerzos de la sociedad en la flexibilidad de los criterios usados para determinar lo que tiene valor estético o lo que es históricamente significativo para públicos diversos. Esta ambivalencia ha prohiado que todo se vulva museable: el ensanchamiento del horizonte museable, su tendencia a la gordura.

Finalmente, los objetos-significados se negocian individualmente en su autenticidad, considerando su ordenamiento taxonómico o mostrado en su contexto práctico de uso; así, el objeto se convierte en una narrativa, historia contada sobre sí y los otros, que como descripción amplía la complejidad del mundo. Son espacios para hacer la identidad, en el aquí y el ahora, en el presente y en la experiencia.

Por lo demás, el Museo Comunitario cambia el sentido de su patrimonio al plantearse una renovación formal en las actividades de sus repertorios patrimoniales, medidos no ya por la cantidad y calidad de las adhesiones, sino por el consumo (número de visitantes). El dilema del Museo Comunitario en este tenor, al seguirle los pasos al museo tradicional, es innovar sus técnicas expositivas por medio de exposiciones temporales para cualquiera de dos alternativas: activar el patrimonio en bien de la identidad o en aras del turismo comercial,

“...para lo cual, los referentes activados y los significados conferidos no responden ya a los diversos *nosotros del nosotros* que pueden representar las distintas versiones

ideológicas de la identidad, sino al (sin los) *nosotros de los otros*, la imagen externa y a menudo estereotipada que se tiene de nuestra identidad desde los centros emisores de turismo.” (Prats, 1997)

De hecho, algunas activaciones se centran en facetas del ellos de los otros, en la medida en que los visitantes acuden más a contemplar y “vivir” aspectos de su propio pasado, que no de la identidad o del pasado de los autóctonos. En este tenor, la antropología estructuralista ve asimismo al museo como un interlocutor social y susceptible de intercambiar alteridades, no como un espejo de identidades etnocéntricas. “Las exposiciones son campos privilegiados para presentar imágenes de uno mismo y el otro” (Karp, 1991, citado en: Luis Gerardo Morales, 1996).

Analógico a la conversión de las reliquias sagradas, el museo comunitario debe su credibilidad y capacidad para concentrar el discurso de identidad colectiva, a la realización del rito de paso que lo vuelve sacro y al mismo tiempo lo seculariza: el ritual de inauguración y de entrega a la comunidad, aquel que explícitamente el poder político justifica en este acto y destaca su autenticidad. Al igual que aquéllas, el museo precisa periódicamente de nuevos impulsos que renovarán su credibilidad entre los fieles de la comunidad y reforzarán su discurso. Los rituales cumplirán ese propósito. Los museos comunitarios mantienen la credibilidad de sus objetos inalienables gracias a sus repetidos rituales de refundación, como método de curación ante el decaimiento del entusiasmo popular (los aniversarios y otros actos conmemorativos). El museo comunitario es un espacio ritual en el cual quien entra transforma su concepción del mundo. Las repetidas ceremonias ponen en función actos refundacionales semejantes a los rituales, con las características del poder que les confiere el mito de origen. Con ello se convierte en símbolo ritual y en factor de la acción social, tornándose en un propósito y un medio.

Nadie, como Berger y Luckman, podrían haber definido mejor la capacidad para introspectar de estos ritos de refundación:

“Según el alcance social que tenga la relevancia de cierto tipo de conocimiento y su complejidad e importancia en una colectividad particular, el conocimiento tal vez tendrá que reafirmarse por medio de objetos simbólicos (fetiches y emblemas) y/o acciones simbólicas (como los rituales).” (Berger y Luckman, 1991)

El ritual y el símbolo conjugados, al servicio de la causa museográfica, son propuestos por la museografía contemporánea como modelos etnográficos para recoger la experiencia museística. El objetivo central es la explicación, en donde se toma en cuenta la intersubjetividad del visitante y se pretende descubrir los códigos culturales. Lauro Zavala afirma que, en su visita al museo, el visitante puede modificar su propia experiencia emocional, pues existe una capacidad autorreflexiva que deviene construcción narrativa de la experiencia. El método de la recepción empírica pretende esa construcción narrativa que se desarrolla dentro de los espacios museográficos que son creados a propósito para culturas en particular y para las que se crean experiencias ad hoc.

El esquema metodológico que en este capítulo se lleva a cabo, propuesto por Maya Lorena Pérez-Ruiz (1998, op. cit.) está fundado en la premisa de que el Museo Comunitario es una práctica sociocultural, que comprende una contextualización y un proceso de constitución significativa (el génesis del museo).

Como **Constitución Significativa**, produce continuamente discursos textuales, como los *Discursos Lingüísticos*, textos fundantes sobre objetivos, funciones y conceptos básicos del museo, investigaciones, guiones museográficos, memorias de las exposiciones, discursos oficiales, boletines oficiales, boletines de prensa, etc.; *Discursos Museográficos*, concretados en las exposiciones en que predomina la narración y la demostración por sobre lo argumental; *Prácticas de Apoyo para la comunicación y la divulgación*, que comprende conferencias temáticas, producción de audiovisuales, mesas redondas, festivales, concursos y guías, en que lo argumental y lo demostrativo tienen preponderancia.

Constitución significativa*

Discursos lingüísticos		Estrategias de construcción de sentido: caracterización de lo popular y lo contrahegemónico; una valoración de objetos; papel del conflicto y cambio cultural.
Discursos museográficos	Expresan	Estrategias de comunicación: lo relevante es lo educativo, lo ritual o lúdico, relaciones y formas. Lógicas de construcción de espacios museográficos y delimitación de unidades de sentido.
Prácticas de apoyo para la comunicación y la divulgación		Estilos museográficos, formales, participativos e interactivos.

Contextualización de las formas simbólicas (condiciones de producción, circulación, consumo y recepción). *La producción museográfica* se lleva a cabo en condiciones institucionales y coyunturales. Evaluar a las primeras incluye:

- Origen y contexto institucional del museo;
- Ubicación geográfica y tipo de instalaciones;
- Funciones y objetivos establecidos, y
- Organigrama interno.

* Tomado de Maya Lorena Pérez Ruiz (1998, op. Cit.)

Las condiciones coyunturales tienen que ver con:

- Las tendencias predominantes en las políticas culturales;
- Asignación presupuestal, y
- El tipo y calidad del personal eventual.

De estas condiciones fortuitas se derivan:

- Procedimientos para determinar los temas y los productos culturales generados;
- Mecanismos para la toma de decisiones;
- Configuración de equipos de trabajo, definición de sus orientaciones conceptuales y políticas, y estilos de trabajo;
- Estrategias de comunicación con el público y la sociedad local, y
- Mecanismos de participación de los sectores populares en la producción.

Condiciones y formas de circulación, que no se refiere a exposiciones itinerantes, sino a la circulación que la exposición hace dentro del mismo museo mediante la publicación de catálogos y memorias y a través de medios de comunicación.

Condiciones y formas de consumo, identificación y análisis de los diferentes tipos de consumidores de la producción cultural del museo, de acuerdo a los usos políticos que se hace de ellos (adquisición y reafirmación de conocimientos y status, como validación y legitimación social, cultural o política o como apropiación y resignificación para fines propios).

Condiciones de la recepción, se refiere al examen de los resultados de la decodificación individual y colectiva de los discursos museográficos, a la exploración de los significados que, para los consumidores, adquieren los discursos producidos por el museo, de acuerdo con las formas de su consumo y las condiciones de los consumidores (edad, sexo, escolaridad, condición social y cultural). (Pérez-Ruiz, op. Cit.)

La lectura preferencial

Todo museo posee un discurso concreto que, percibido por el visitante, llamaremos "lectura preferencial o dominante", que emana de la estructura del mensaje, como lo sugiere Morley (1996), pero esto se hace considerando las múltiples interpretaciones de sus custodios y guías, para identificar las polisemias de cada museo. Ordinariamente, la ciencia de la comunicación recurre a los estudios de recepción y al sondeo de público para resolver el viejo dilema de la interlocución entre objeto y público, de tal forma que se han desarrollado técnicas para estudiar y modificar las conductas del visitante al museo, así como los procedimientos profesionales museográficos. Este modelo de museo dialogal ha imperado bajo el criterio de que sólo el conocimiento del público, su acción participativa y una llamada "interactividad" de la exposición serán la tabla de salvación de una institución en perpetua mutación.

Morley (ibid) dice que el público (que él concibe como audiencia, pues su campo es el de los televidentes) es un grupo de lectores individuales situados socialmente, cuyas lecturas se enmarcan por formaciones y prácticas culturales que comparten los individuos y que preexisten a ellos. Se trata de orientaciones en común que se determinan por factores derivados de la posición objetiva que ocupa el lector en la estructura de clases. Pero de ninguna manera determinan mecánicamente la conciencia, mas indican parámetros a la experiencia individual.

A la vuelta de la esquina, el sentido generado por la recepción en el museo no se lee de manera inmediata, a partir de las solas características de la escena museográfica y el discurso del guión; más correctamente, lo que se determina es el uso que se da al discurso percibido en el museo, la función que cumple en una coyuntura particular, en espacios institucionales específicos y relacionados con públicos específicos. Esto confirma que el discurso del museo no puede considerarse aislado de sus condiciones históricas de producción y de consumo.

Ergo, el sentido del discurso del Museo Comunitario debe considerarse atendiendo al conjunto de discursos con los que aquél se encuentra circunstanciado, y al modo en que la confluencia entre ambos reestructura el sentido del guión, tanto como

los discursos con los que se encuentra.

Al tiempo, el discurso ideológico del Museo Comunitario coadyuva a poner en relieve al sujeto como una categoría discursiva, en tanto que aquél es constituido concretamente por la función ideológica.

El texto de *El público como propuesta* (1987) propone que la comunicación entre el visitante y la exposición se encuentra mediada por las estructuras sociales que forman gustos, creencias y saberes, al tiempo que se reconoce que la exposición induce a formas de percepción y organización espacial y de los objetos y jerarquizaciones que producen y reproducen visiones hegemónicas. Esta opinión es coincidente con los fundamentos de la presente tesis. La principal aportación del estudio coordinado por García Canclini consiste en haber descubierto que el público mexicano acepta más fácilmente las innovaciones, que los medios masivos tienen escaso poder para introyectar nuevas necesidades y hábitos culturales y de consumo a largo plazo y, lo más importante, que el museo no es un espacio inevitable de ascenso social, como la escuela. Finalmente, que la educación formal construye su hegemonía para la ritualización de símbolos, ceremonias y nombres, análogo al museo comunitario.

La visita a museos ha sido tipificada como un hábito, una práctica ocasional o una experiencia desconocida; para el caso de México, dice García Canclini, se ha comprobado que es una práctica minoritaria que tiene un reflejo en la desigual distribución de la educación formal y los ingresos. Para dilucidar las tendencias del consumo cultural de la sociedad, se apunta la necesidad imperiosa de profundizar en las características de la vida cotidiana de los sujetos.

Con el objeto de encontrar las unidades de sentido que el público de la comunidad deposita en el museo comunitario como un instrumento massmediático y materializador de los anhelos colectivos, se diseñó y aplicó un breve cuestionario en el que se les interrogó acerca de la experiencia de su visita, agregado a la entrevista individual con tres protagonistas del Museo Comunitario de Zacuala. El instrumento ha servido para responder: ¿Qué ocurre durante la visita?; ¿qué efectos educativos tiene esta experiencia en el visitante? Y ¿qué lugar ocupa esta experiencia en el conjunto de otras opciones culturales? Se propone la reconstrucción narrativa de la experiencia de

visita desde la posición del público, considerando a esta visita como una lectura de la exposición. Así, se ha medido si la visita ha sido capaz de impactar la experiencia del visitante, y de generar en él narrativas memorables. Para ello, se considerará el mapa propuesto por Lauro Zavala (1995) para una lectura etnográfica de la visita a un museo, que comprende setenta elementos agrupados en nueve categorías: Condiciones de lectura, Título, Arquitectura, Umbral, Diseño, Recorrido, Discursos de apoyo, Estética e ideología y Conclusión.

La apuesta es que la narrativa experiencial de una visita a museo, genera expectativas y reconstruye para sí y para otros la experiencia de visita, constituyendo uno de los elementos nodales para la apropiación cultural de los museos comunitarios por comunidades que tienden a la expresión escénica y política de su identidad. Los resultados han servido para sentar las bases que definirán las percepciones que los comités de museos comunitarios tienen de ellos, en el sentido de una subcultura en competencia con los medios de las clases dominantes. El autor del concepto de subcultura que se ha adoptado es Murdock:

"Las subculturas son los sistemas de sentido y los modos de expresión elaborados por grupos en sectores particulares de la estructura social como parte de un intento colectivo de dar trámite a las contradicciones en la situación social que comparten. Más precisamente, las subculturas representan los sentidos y los medios de expresión acumulados, a través de los cuales los grupos que se encuentran en posiciones estructurales subordinadas intentan negociar con el sistema de sentido dominante u oponerse a él. Es así como ellas proporcionan una cantidad de recursos simbólicos a los que pueden apelar individuos o grupos particulares cuando intentan explicar su propia situación específica y construirse una identidad viable." (Murdock, 1973, en: Morley, 1996; pp. 213-14)

En este sentido, es útil observar no lo que hace el museo a la gente, sino lo que hace la gente con el museo, pues si éste se encuentra en un proceso de apropiación por una comunidad subcultural, sería difícil pensarlo como persuasivo o antisocial; por el contrario, refuerza disposiciones previas y es depositario y receptor de anhelos inclusive etnocentristas; no es instrumento de una nivelación de la cultura, sino de su democratización. Por eso, los mensajes del museo como medio interaccionan con otros discursos y conjuntos de representaciones de los sujetos, no los encuentran aislados. Un análisis descriptivo bajo el interaccionismo simbólico y la etnometodología, que considera los elementos estructurales de la sociedad macro, es apropiado, aunque esta tradición teórica ignore al análisis institucional que modela las subjetividades, las

comunidades interpretativas y los valores. El análisis presente no ignora estos hechos sociales.

En seguida, se muestran los dos tipos de discursos de construcción de la identidad desde el Museo Comunitario: el que está dentro del museo y el que lo respalda por fuera, ambos concebidos por los actores sociales que participaron en su creación, en donde se pretende demostrar de qué manera el dato histórico es manipulado para beneficio del discurso comunitario y en qué contexto cultural diacrónico se enmarca, amén de las formas en que la historia se trasmite desde estos recintos.

Aquí es donde se da vuelta al concepto de lectura preferencial sugerido antes, atendiendo a la idea de que un texto del discurso dominante da prioridad a cierta lectura o la prefiere, pero no como medio de fijar de manera abstracta una interpretación y deshechar las demás, sino como medio para explicar que en ciertas condiciones y en determinados contextos un discurso tiende a ser leído de un modo particular por los receptores. Es además la lectura preferencial una toma de posición del sujeto en tanto representación discursiva, de donde el museo se convierte en un territorio para producir, configurar sentido y dar coherencia. Por ello, los visitantes a los museos deben estudiarse observando sus códigos básicos y sus interacciones, de donde los mensajes recibidos no los encuentran aislados, pues los sujetos llevan ya otros discursos y otro conjunto de representaciones con las que están en contacto en otras esferas de la vida. Por eso, las respuestas a los mensajes del museo dependen del grado en que coincidan con otros discursos. Este interdiscurso consiste en un campo donde se entrecruzan diferentes discursos y sistemas de mensaje que sitúan a los sujetos entre sistemas distintos, que le hacen experimentar una multiplicidad de discursos que pueden armonizar, yuxtaponerse o contraponerse.

Para contrarrestar el viejo perjuicio del análisis del “mensaje en sí”, que se concentraba en el análisis de los mensajes por suponer que éstos ejercían automáticamente efectos extensos y directos en aquellos que los percibían, se considerará entonces la combinación del mensaje y el público.

Este material fue elaborado por Higinio Varillas, de 82 años, oriundo y vecino de San Matías, fotógrafo y periodista por afición, en el año de 1975, durante la pugna que sostuvo el pueblo con las autoridades estatales y el INAH por la apropiación de las piezas arqueológicas que estaban siendo saqueadas del sitio La Pedrera, en tierras ejidales de Tlalancaleca. El texto es importante porque recoge tradiciones orales y funda versiones acerca del patrimonio local. En el transcrito se ha respetado la redacción del autor, seleccionando empero sólo aquellas partes del texto que se han considerado útiles para los propósitos de análisis.

“Cronología del Municipio de San Matías Tlalancaleca”

Por Higinio Varillas

Origen y fundación de Tlalancaleca

"... no se sabe el nombre que haya tenido el antiguo pueblo indígena, debido a la lejanía de los siglos, y sólo se contemplan sus pirámides en una zona rocosa que resaltan de entre las encinas, donde floreció la antigua cultura que hoy es admiración; su más rico tesoro fue el manantial de agua cristalina al pie de su ciudad que junto a él hay una estela de piedra gris oscura que tal vez fue su oratorio..."

"... por lo que se ve, tuvo mucho arraigo los principios de este pueblo (San Matías Tlalancaleca) con el más antiguo (La pedrera), pues... al saberse que llegan aquí cuatro hombres que descubren una comunidad indígena que vivían en casa subterráneas y muy nobles les dan posesión de sus suelos que al mismo tiempo los mismos elaboran un códice para la posteridad.

"La traducción del códice manifiesta que corría el año Cipactli, según la lectura del Calendario Azteca y de nuestra era se sumaba el año de 1550 y por esos meses o días, positivamente los naturales habían hecho sus cozas bajo tierra por el temor a que fueran exterminados por los conquistadores, toda vez que hacía poco tiempo que Hernán Cortés había sitiado a Cholula y en esa toma dio muerte a muchos residentes; ya se sabe que todos los pueblos de nuestro México antiguo, tenían sus correos pedestres y estos eran jóvenes muy fuertes y veloces que devoraban distancias, las cuales es de creerse que mediante esos correos avisaban a los pueblos vecinos lo que acontecía y que tomasen medidas de emergencia para defender sus teocallis y monumentos, o cubrirlos con gruesas capas de tierra, porque los conquistadores derrivaban todo lo que a su paso

encontraban, y no es de dudarse porque las pirámides de el Pedregal de Tlalancaleca están cubiertos con gruesas capas de tierra, y sus moradores pudieron haber emigrado a este lugar poco distante y además donde hubiese agua, al fin encontraron agua y por la angustia sufrida hicieron sus casas bajo tierra.

"Los primeros datos históricos de esta población, son tomados del documento antiguo que existe en el archivo parroquial de esta localidad y además existe en el Centro de Antropología e Historia de la ciudad de Puebla una copia del Códice de Tlalancaleca; del original sólo se sabe por el mismo documento, que fue hecho de fibra de maguey, pero a la fecha no se ha dado con él y solo existen dos copias...

"... dicho códice habla en idioma náhuatl y expresa en primer lugar el nombre de Tlalancaleca. En el centro del mapa dice lo siguiente en idioma mexicano:

"YNIN YEGUATL YN YTLAZOCALTZIN

"San Matías Tlalancaleca de las casas subterráneas, en seguida está inscrita la fecha de fundación y es como sigue:

"XIHUITL YHUAN CIPACTLI

"La palabra xihuitl es mil quinientos YHUAN cincuenta del año CIPACTLI.

"CIPACTLI, significa signo y planeta de este nombre que los aztecas suponían que dominaban en la primera trecena de su calendario, y en esa fecha y en el perigeo de Cipactli quedó ubicado el santo templo dedicado a San Matías Apostol patrono de Tlalancaleca; en el mismo lugar atravezaba un camino que menciona en el códice en idioma mexicano.

"HUEYOTLI YAUH México, que significa camino grande que va de Puebla a México, por donde llegaron cuatro hombres blancos quienes trajeron la imagen de San Matías Apostol y lo colocaron frente al lugar donde los naturales tenían su emblema que era una ave de rapiña según el códice antiguo cuyo nombre era el de Cuauhtli.

"Los nombres de los conquistadores son los siguientes:

"TLALMAUNH CATEUTLI que traducido al castellano significa don Diego de la Sabana; señor que tomó posesión de las tierras de Tlalancaleca, el lado oriente del templo, por la izquierda, a la derecha por el lado poniente TLAMAUNH QUETEUTLI que traducido al español significa Don Diego Méndez, otro agraciado que tomó posesión de las heredades de Tlalancaleca.

"Hacia el lado sur de la iglesia de San Matías: don Juan Caron.

"TLALMAUNH QUETENTLI, que traducido al español significa don Juan Ceron, principal fundador y cacique que tomó posesión de las tierras de Tlalancaleca ; al lado norte de la iglesia después de los manantiales se ubicó el personaje YNINTENE TLALECCALLI, que traducido al español significa don Felipe Hernández, cacique o gran señor que en su residencia determinaba los asuntos delicados de la población en aquella época.

"Después DEL AÑO 1550, se ignora por qué los fundadores no proyectaron una mejoría, en todo. Los habitantes pasaron muchos años y su dialecto tal vez seguía el mismo, y el correr tiempo muy pocos sabían leer y escribir, y entre los años de 1800 a 1900 el despojo y la miseria se apoderó de esta humanidad, pues la descendencia de los fundadores ahora ya como herederos de aquellos, gozaban del bien común y eran

dueños de grandes haciendas en donde laboraba la mayor parte de los campesinos, sin recibir sueldo alguno, sino cada vez más esclavos, y siempre debiendo en la tienda de raya; Tlalancaleca estaba circundada por la de Chiautla, al noreste la de Nacatepec, al norte la de Bellavista, hacia el poniente la de San Mateo que ya era desabitada y pertenecía como propiedad de la hacienda de Apapaxco que está más al poniente de Huapalcalco."

El guión de Zacuala

Siguiendo los preceptos que en este capítulo ya se han planteado, se presenta en seguida el contenido íntegro del guión del Museo Comunitario Zacualli, atendiendo al hecho de que resultará infecundo cualquier análisis del guión en sí mismo, pues no resulta de este modo significativo, toda vez que sólo adquiere sentido en su interacción con el público. Si bien el guión guarda una polisemia con estructura propia, en el análisis siguiente se advierte cómo el público no ve sólo lo que quiere ver, puesto que los mensajes del guión no se muestran como una simple ventana abierta, sino como una construcción. Los mensajes del guión poseen mecanismos significativos que promueven ciertos sentidos. "El mensaje puede ser interpretado de maneras diferentes, y esto depende del contexto de asociación". (Morley, 1996) Lo escrito en el guión es el constructo físico de los significantes, pero sólo se vuelve texto hasta que es leído. Por tanto, el texto del cedulaario no es fijo ni estable, sino que es recreado de continuo a partir de la exposición.

El objeto del análisis será descubrir la función esencial que cumple el guión científico como narrativa construida a partir de la invocación del pasado, en tanto que legitima en el presente la construcción de una identidad ideal. Dicho sea de otro modo, se verá cómo el guión, como producto de una ideología, transforma un sentimiento en significación, de qué estrategias visuales se aprovecha para ello y cómo lo vuelve socialmente asequible.

**CEDULARIO DEL
MUSEO COMUNITARIO DE ZACUALA**

<p>Cédula Introdutoria</p>	<p>Todo el que destruye el patrimonio propio tiene la obligación de arrepentirse y enmendar su error. El Museo Comunitario de Zacuala, es la reparación material de un error cometido en un pueblo fundado sobre antiguos asentamientos. Por décadas, el saqueo de tumbas, la destrucción de pirámides y la venta de invaluable piezas pertenecientes a los antiguos pobladores de Zacuala y a sus herederos que hoy viven aquí, fue una práctica constante que, de manera inevitable y segura, iba despojando de su historia y de su identidad a los vecinos de este digno pueblo.</p> <p>Desde los primeros habitantes que fundaron este sitio hacia el año 300 antes de Cristo y que fueron posteriormente influenciados por la poderosa ciudad de Teotihuacan (a cuyo ámbito económico seguramente perteneció), hasta los españoles que por real ordenanza poblaron Zempoala junto con los vecinos naturales de la comarca, todos dejaron aquí testimonio material que, gracias a la generosidad y la inteligencia de sus propios pobladores contemporáneos, fueron salvados y hoy se encuentran custodiados, para siempre, en este recinto construido por sus propias manos. Solamente la voluntad, la unidad y la paciencia de diez años de sus hombres y mujeres, hizo posible esta colección que reúne 2,400 años de historia y es una de las más ricas de los museos comunitarios de Hidalgo.</p> <p>Tal empeño traerá para ellos la más valiosa de las recompensas: un sitio para ver nuestra historia con certeza y para educar a los hijos en el amor al patrimonio propio.</p>
<p>CÓDICE ZEMPOALA</p>	<p>Zacuala, en una página del Códice Zempoala (1535-1550). Cuando los españoles llegaron a la comarca, el antiguo Zacuala fue bautizado con el nombre cristiano de San Lorenzo. Para la predicación cristiana, fue levantada una capilla en advocación a ese santo. La capilla fue probablemente demolida en el siglo dieciocho, pero las bases de sus columnas se encuentran conservadas en este museo. La inscripción en náhuatl en la página del códice dice: "Aquí está Xanoleso Tzaquala. Adentro de la villa está Coaxicaltepec". La referencia "Xanoleso" es una aproximación fonética a "San Lorenzo". El Códice Zempoala era un altepeamatl o "Libro del pueblo" y fue elaborado para dar cuenta de los nombres, las extensiones, datos de los pueblos cercanos a la villa de Zempoala, junto con los nombres y las imágenes de los fundadores de este pueblo.</p>
<p>Zacuala en el Lienzo de Zempoala</p>	<p>Zempoala está formada de dos parcialidades, una que está delante de la iglesia que llaman barrio de Zempoala, y otra Tzaquala detrás de la iglesia, cada cual con su gobernador mexicano..." (Vetancourt, Teatro Mexicano, 1698) En los primeros años de la colonia, Zacuala fue encomienda de Axapusco, sujeto de Otumba perteneciente al gobernador Francisco de Santa Cruz, luego fue República de Indios subordinada a la Alcaldía Mayor de Zempoala. Debido a los problemas para distribuir el tributo a la corona española y al suministro de agua, los españoles deciden reubicar al pueblo de Zempoala en tierras de Zacuala y piden a la realeza tezcocana que uno de su parentela, Ixtlilxóchitl, sea el que encabece la fundación del nuevo Zempoala. En el lienzo, se aprecia la división política entre Zempoala y Zacuala y una bipartición de la fuente que surtía de agua a ambas poblaciones, cuyo manantial se encontraba en tierras de Zacuala, en las faldas del cerro de Tecajete (en el Lienzo, llamado Tecaxapa), así como otros de sus pueblos sujetos, como Tlalnexpa, hoy Rancho Nextlalpa y un pueblo llamado Mexoxoctla, ya desaparecido. Hacia 1550, la estancia de Zacuala fue trasladada a la fuente del acueducto, en Santa María Tecajete, para que los indios protegieran el manantial de la contaminación provocada por el ganado. Sin embargo, a finales del siglo diecisiete los indios de Zacuala se trasladaron al sitio en donde actualmente se encuentra, donde formaron el barrio de San Lorenzo Tzacuala.</p>

Cédula	Acerca de la Alcaldía Mayor de Zempoala, un documento colonial de 1615 dice: "...es partido de corto número de gentes porque en la cabecera principal hay sólo doce familias de españoles y mestizos y de indios cuarenta y cinco; tiene bajo su mando cinco pueblos que son repúblicas de indios, el primero es Tezahua y le siguen Zacualpa (Zacuala), Tlaquilpa, Santo Tomás Talistac y Epazoyuca." (Villaseñor y Sánchez: XXXI, p. 147).
Cédula	En el Lienzo se aprecia predominante la figura de un cerro grande, coronado por la cabeza de un noble, pues luce en el labio inferior un "bezote", símbolo de rango. Los antiguos zempoaltecas rendían culto a los dioses "de veinte a veinte días", de ahí que, siendo día festivo el vigésimo de cada mes en el calendario azteca, era día adecuado para mercado (Zempohuallan: "en donde se festeja en la veintena"). En el cerro se ven las figuras de animales silvestres y una banda transversal, símbolo de pueblo real; se ha supuesto que se trata de la Sierra de los Pitos. En la parte inferior de éste, la palabra "Cenpouala" y una casa con la leyenda "Mexico tlitouani Itzcouatzí icha" (la casa del señor Itzcohuatzin, de México), probablemente una casa para el descanso del monarca tenochca o para la recopilación del tributo. Los personajes que aparecen sentados son principales; algunos visten con pieles de animales o "nahuales" hechos con palmas y tienen nombres indígenas, acompañados con su jeroglífico a la cabeza: se trata de señores chichimecas (probablemente jefes descendientes de los tlauhcoyotl otomíes fundados por los hijos de Itzcóatl). Los que visten mantas y tienen un tocado sobre la cabeza son funcionarios nombrados en Texcoco (acolhuaques), ya fueron bautizados y lucen sus nombres españoles. El señor que manda dentro de los linderos de Zacuala se llama Don Francisco; uno de los que manda en Zempoala, don Diego, se aclara que es zempoalteca, según el glifo que luce: una bandera y una piedra. Nótese que en el mapa sólo uno de los personajes lleva una vara de mando supremo, la xiuhuitzolli a manera de los tlacatecuhtlis mexicas: el español que está en Pachuca (parte inferior derecha, de cabeza). También se aprecia la flora que existía en la época: en el área de Zacuala, abundantes magüeyes y árboles de pirú, que los franciscanos trajeron aquí desde el Perú.
Cédulas	El dominio colonial español en la región de Zempoala provocó una reubicación general de la población, con el fin de acceder mejor a los recursos del agua y poder controlar a la población que debía producir tributo a la corona. Por los años de 1640-1690, la población en esta región se había reducido a la mitad, a causa de las epidemias de viruela y cólera y a esta reubicación artificial, aunado a la emigración forzada al distrito minero de Pachuca y Real del Monte. Otro documento de 1698 dice que "...se ha minorado la gente por las minas cercanas y el desagüe del Valle de México." Muchos pueblos como Tezahuapa, Tecpilpa, Poyautla, Tecpancalco y Santa Clara desaparecieron. Zacuala fue despoblado en muchas ocasiones y repoblado otras tantas, como consecuencia de estos movimientos de población y mortandad.
Toponímico de Zacuala.	Zacuala aparece aquí representado como una pirámide con un símbolo circular debajo, aún indescifrable. Sin embargo, se sabe que Tzacuala significa "encierro de penitentes", lo cual nos llevaría a suponer la función a la que se destinaba este sitio: un centro ceremonial para la realización de actos de sacrificios y penitencias, como lo prueba la existencia en este sitio de innumerables entierros con ofrendas, sobre todo en la época del auge teotihuacano.
Cédula	Se sabe que los españoles pusieron como nombre a la estancia de Zacuala, el de Nativitas Zacuala, aunque también se le conocía como Tecastillas Tlateposco y, cuando algunas familias procedentes de Santa María Tecajete se trasladaron hasta estas antiguas ruinas de lo que alguna vez fue un viejo templo teotihuacano, fundaron el pueblo de San Lorenzo Zacuala.
Caritas	El rostro de los primeros pobladores de Zacuala. Hace 2,400 años, Zacuala era quizás una

predáscas.	pequeña aldea de sembradores de maíz y recolectores de frutos y semillas. Los personajes que aquí vemos podrían ser, algunos, dioses domésticos (los de la parte superior) y otros, jefes y gente del común que ofrendaba su propia figura a los dioses para solicitar favores o bien la cura contra ciertas enfermedades. Otros opinan que podría tratarse de ancestros o espíritus. Estas figurillas, que luego eran desechadas, se utilizaban asimismo para la limpia de altares domésticos. En esta época, estas figurillas de barro eran de uso exclusivo de los gobernantes y sacerdotes. Después se convirtieron en una tradición popular. También se sabe que acostumbraban intercambiar ofrendas a los dioses de los vecinos en señal de alianza y reconocimiento; tal vez esto explique la variedad de los rostros que aquí se muestran
Canitas teotihuacanas	Las primeras figuras con influencia teotihuacana. En efecto, del año 200 antes de Cristo al principio de nuestra era (el año cero), comenzó la expansión de la ciudad de Teotihuacan y, según algunos autores, la población del campo comenzó a disminuir, pues fue concentrada en esta ciudad hasta ocuparla unos cincuenta mil habitantes. Al surgir la ciudad, produjo un cambio en el modo de vida de los habitantes de toda la región. Por ello no es extraño que sitios como Zacuala comenzaran a sentir la influencia de esta urbe no sólo por su simple cercanía, sino porque cumplían funciones específicas como aldeas productoras de bienes y servicios a Teotihuacan. La abundancia de figuras teotihuacanas en esta época sugiere una intensa relación con la ciudad, pues fue la época en que se construyeron los edificios más importantes: las pirámides del sol y de la luna, y es probable que los habitantes de Zacuala fueran requeridos como mano de obra para su construcción.
Cabezas teotihuacanas.	En esta fase de la influencia teotihuacana en Zacuala, que va del año cero al año 350, se destacan estas figuras con la "cabeza hendida" o en forma de "V" y de mujeres con tocados en la cabeza y aretes con figuras de la flor teotihuacana de cuatro pétalos, probable símbolo de las cuevas, de la creación y de la vida.
Dioses, sacerdotes y personajes.	Del año 350 al 650, la influencia de Teotihuacan en Zacuala era tan definitiva que, podría decirse, pertenecía a ella como un órgano al sistema. La ciudad estaba en el apogeo de su poder y su población era de casi 200 mil habitantes. Las figuras que aquí parecen representan la tendencia de la época en Teotihuacan: la predominancia de los dioses del agua, los sacerdotes como detentadores del poder y otros personajes.
Cabezas con forma de grano de maíz (año 450 al 650).	En Teotihuacan y posiblemente también en sus pueblos periféricos, algunos sacerdotes y gobernantes acostumbraban deformarse el cráneo para emular la forma del maíz, a diferencia del área maya, en donde lo hacían para imitar la forma del cráneo del jaguar. Según la tradición mesoamericana, el maíz en su forma masculina, Centéotl ("maíz sagrado"), se creó en una cueva cuando Xochiquetzal, diosa de las flores y la vegetación, y Piltzintecuhtli, se juntaron y se convirtieron en padres del maíz.
Dioses teotihuacanos del inframundo, de Xipe y Tlazolteotl.	En la última época de la ciudad (650 al 900 después de Cristo), la religión refleja un conflicto entre la sobrevivencia del hombre y la naturaleza, pues los recursos naturales de los que los habitantes de la región disponían, se habían agotado. Por tanto, el ruego más urgente a los dioses era que las tierras volvieran a su fertilidad y las lluvias fueran benéficas a los hombres; así, el culto a los dioses de la fertilidad de la tierra, Xipe-Totec y Tlazolteotl, y a los señores de las lluvias, los Tlaloques, en cuyas fiestas (Tlacaxipehualixtli y Ochpaniztli) se cobraban víctimas humanas, tomó especial relevancia y por eso no es raro encontrar sus imágenes en esta época, si bien las figuras de Xipe abundaron desde el año 250. De hecho, eran el reflejo de la decadencia de la civilización. También se advierten figuras descamadas, tal vez pertenecientes a vasijas o urnas funerarias.

Figuras de animales.	Las figuras de animales en barro, de la última época de la influencia teotihuacana aquí, eran usadas para pedir a los dioses protección también para ellos y buena productividad. Hoy día, los mismos usos se les da a estas figuras en zonas indígenas como la Huasteca y la Sierra Norte de Puebla.
Fragmentos de miembros humanos en barro.	Pertenecían a figuras de barro, algunas articuladas.
Soportes de cerámica mixteca.	La presencia de restos de cerámica procedente de los valles centrales de Oaxaca, revela alguna forma de intercambio comercial hacia esas regiones, tal vez mediante Teotihuacan.
Hachas, raederas, aplanadores, atetl y atemimil.	Estos instrumentos eran empleados para tareas tales como curtido de pieles, corte de madera y raspado de pencas de maguey sobre todo, toda vez que la región estaba ya desde entonces especializada en la producción de pulque. El atemimil (el objeto de piedra curvo) servía para alisar el exterior de las vasijas que eran secadas a la sombra. Los aplanadores eran instrumentos para la construcción y servían para dar un acabado más fino al yeso mezclado con arena (estuco).
Cédula	1) Hachas; 2) Raederas; 3) Aplanadores; 4) Atemimiles; 5) Atetl. Servía para pulir el interior de las vasijas en proceso de elaboración.
Cuchillos de obsidiana, almena y marro para la guerra.	He aquí tres objetos extraños, pero de diferente uso. Las enormes dimensiones de los cuchillos de obsidiana los imposibilitaban para un uso práctico, aún para el sacrificio; muy probablemente fueron objetos simbólicos de algún entierro. El marro de piedra lleva un orificio en el centro, por donde se metía un palo para sujetarlo y hacer más contundente el golpe para el combate. En cuanto al tercer elemento, la almena, sirvió para adornar la azotea de la casa de algún gobernante.
Señores de Teotihuacan.	Los arrogantes atavíos y tocados que lucen estos personajes daban cuenta de la estratificación social en la región dominada por la superurbe teotihuacana. Nótese a la dama de la derecha con el tocado de ave en la cabeza, reproducida múltiples veces.
Cuentas.	Probablemente formaron parte de collares a manera de ofrendas mortuorias.
Fragmentos de incensarios y sahumadores.	De ser exacto que Zacuala era un sitio de recogimiento ritual y reservado para el autosacrificio y la penitencia, éstos serían parte de los instrumentos ceremoniales de los sacerdotes, quienes salían de noche con los incensarios prendidos, a este sitio, a hacer penitencia, con una bolsa de copal adornada con tres borlas. Bajo el brazo llevaba ramas verdes de pino, que salpicaba con su sangre (el ritual llamado ticueyahuatli) durante el ritual antes de ponerlas en el altar. Tocaban un teponaxtli y observaban las estrellas para determinar el momento más propicio para las

	ceremonias. Los sacerdotes de los tlaloques hacían penitencia en los zacuales esperando las lluvias. Comenzando las señales de lluvia quemaban incienso y sahumaban las figuras, demandando las lluvias. La gente hacía votos de hacer las imágenes de los montes, pidiendo el agua y hacían ayuno sexual. Cuando sacrificaban niños, decían que si el niño lloraba camino al sacrificio, las lágrimas eran señal de que pronto llovería.
Motivos varios y flores para adornar braceros y otros objetos.	En la época teotihuacana, la flor simbolizaba la creación, la vida, el lenguaje, el canto, la nobleza, el gobierno, algunos dioses y era signo calendárico. Bajo la pirámide del sol, en Teotihuacan, existe una cueva cuya cámara termina en forma de flor de cuatro pétalos. Posiblemente, los pétalos en la cueva tuvieran un sentido astronómico –que apuntan a las cuatro direcciones del universo. Para los antiguos, las cuevas eran lugares de nacimiento de cuerpos celestes, de dioses y de hombres: eran centros ceremoniales donde hombres y dioses se comunican. También se decía que ahí nació el maíz en su forma del dios Centéotl. Y no sólo eso, pues las ceremonias de petición de agua para las cosechas se hacían en cuevas, que eran casas de espíritus del agua.
Moldes de barro.	Cuando comenzaron a crecer las grandes ciudades como Teotihuacan, las figurillas de barro se convirtieron en una tradición popular, dejaron de ser de uso exclusivo sólo en las grandes ciudades y comenzaron a verse con más frecuencia en las comunidades pequeñas. Las figurillas se asociaron a los hogares, las familias y en general a hombres y mujeres. Su pequeña dimensión, gran cantidad y material barato sugieren un uso que se extendió a la población en general. La existencia de moldes para figurillas en aldeas rurales donde no existían especialistas que fueran acaparados por los nobles y sacerdotes, sugiere la fácil reproducción de éstas y puestas al alcance de cualquiera para las ceremonias caseras. Inclusive con el colonialismo español la costumbre no decreció, como lo prueban el molde del personaje con sombrero y cetro .
Cráneos humanos hallados en entierros.	Los restos humanos localizados en Zacuala pueden interpretarse de diversas maneras. La primera posibilidad es que se trate de sacrificios de niños en honor de los dioses del agua, una práctica común en la época del descenso de Teotihuacan, tal como se encuentra el infante enterrado dentro de la olla de barro y con ofrendas. Otra posibilidad es que se trate de entierros caseros, como acostumbraban muchos pueblos de México; los entierros bajo el piso de la casa daban a entender la búsqueda de la conservación de una fuerza que debía resguardarse como patrimonio del grupo familiar. Esta fuerza vital reproductiva comprendía a todos los miembros de la familia y se extendía a los animales domésticos y a la milpa. Los restos depositados bajo el piso del hogar eran irradiadores de la fuerza familiar y doméstica. Por ello, los miembros de la familia quedarían enlazados con sus antepasados muertos y con los seres que habitaban en el radio de su dominio. En algunos casos, como el presente, los restos humanos se encuentran asociados a los edificios religiosos. Estos edificios son repositorios de las fuerzas humanas, como una proyección a mayor escala de las prácticas funerarias domésticas. Como eje del poder sagrado, el templo guardaba los restos de miembros privilegiados de la comunidad, que formaban la liga entre todas las aldeas dependientes y los antepasados comunes.
Cuerpos de figuras y cerámica toltecas (decoración de bandas rojas sobre café).	Cuando la influencia de Teotihuacan comenzó a enflaquecer sobre la región, Tula vino a ocupar su lugar como ciudad rectora. Así, la región del antiguo Cempohualan se agregó como una de las provincias toltecas, ubicada entre Tula y Tulancingo.

Escultura masculina. Cultura huasteca.	La figura del hombre desnudo y con escoriaciones en el rostro probablemente se relacione con el culto al dios Xipe. La presencia de una escultura de influencia huasteca en Zacuala es extraña.
Cabezas de piedra.	1) Cabeza de anciano. Probablemente se trate del dios del fuego. 2) Cabeza de serpiente de influencia tolteca. 3) Cabezas con tocado. Podría tratarse de un guerreros o alguna deidad agrícola. Época desconocida
Figuras de influencia chichimeca.	Al derrumbe del imperio tolteca (año 1150 aproximadamente), los chichimecas ocuparon su lugar, primero desde Xaltocan y posteriormente, cuando Tezozomoc, el señor de Azcapotzalco acabó con ese reinado, éstos dominaron la zona de Zempoala y organizaron a la población a la forma chichimeca para la producción: por veintenas.
Calpixque de Zacuala.	La región de Zempoala perteneció en el siglo quince y parte del dieciséis (1431-1550) al señorío de Texcoco, gobernado por Nezahualcoyotl y la dinastía Ixtlilxóchitl. Fue él quien restituyó a los señores dependientes en sus señoríos, luego de la victoria de la Triple Alianza sobre Azcapotzalco, y nombró calpixques en cada pueblo. Ese fue el caso de Zempoala, que era un Calpixcazgo o Tequitlato; probablemente también Zacuala lo fue. Las obligaciones del calpixque eran recaudar y entregar los tributos o rentas, tanto en servicios como en bienes. En la casa del calpixque se guardaba el tributo que pagaba el pueblo y que se dirigía al tlatoani de Texcoco. También era llamado tequitlato ("el encargado del tributo"). Podían ser nobles o pobres quienes cumplían esa tarea, quienes heredaban el cargo a sus descendientes. Los calpixque eran guardianes de almacenes, repartidores de faenas entre la gente de los barrios y guardianes o cuidadores de presos de guerra, además de recaudadores de tributos, tanto de pueblos o barrios pequeños como de provincias. Se decía que cuando Moctezuma ponía un calpixque mexicano en un pueblo conquistado, la gente de ese pueblo lo debía tener por "padre y señor después del rey Moctezuma". Tecpilpan, en esta región, era entonces la cabecera de los calpixcazgos en Zempoala y comprendía a Zacuala.
Cédula	Según el Códice Mendoza, Zempoala y sus pueblos estaban obligados a pagar a Tenochtitlan doscientas cargas de mantas grandes, cuatro rodela, prendas de vestir, atuendos de guerra, navajas de obsidiana, una canoa anualmente y veinte arcones de grano.
Cédula	Cuando el dominio español, los calpixque simplemente fueron usados para cobrar el tributo, esta vez para el rey de España.
Cédula 1.00 x 80 cm	"Siendo señor en México Itzcohuatzin, pasaron los pueblos de Senpuala y Tlaquilpa al señor de México; solamente Tzaquala se quedó en el señorío que sobre ellos tenían y reconocían siempre el reino de Tetzcuco reino de Aculhuaca tributaban navajas con que hazian macanas y después andando el tiempo y siendo señor en México Itzcohuatzin mucho tiempo no tributaron nada sino solamente cada año llevaban una canoa a México..." (Relaciones Históricas Estadísticas: 9 y 10)
Sellos.	Los sellos fueron de uso común en todo el altiplano central, propiamente desde la época del dominio teotihuacano hasta el fin de las culturas mesoamericanas, en 1521. El sello que aparece al centro, de una belleza y refinamiento indudables, pertenece quizá a esa época de la hegemonía de la ciudad de los dioses, a juzgar por el símbolo del ave quetzal, símbolo característico y

	frecuente en muchos edificios señoriales y emblemas de personajes Teotihuacan.
Malacates.	Los malacates eran instrumentos de contrapeso para ayudar al hilado del algodón y el ixtle. Su presencia aquí revela la existencia de una industria doméstica del tejido.
Tejos de barro.	Su utilidad no es muy clara, aunque podría tratarse de "fichas" para jugar patolli, un antiguo juego ritual mesoamericano.
Navajas, excéntricos y puntas de obsidiana.	En Zacuala se ha localizado lo que podría ser un taller para la transformación de la obsidiana, como muchos que existieron en la región, dada la cercanía con la Sierra de las Navajas. Este sitio bien pudo ser uno de los muchos talleres para surtir del vital material simbólico a Teotihuacan. De hecho, ya para la época del reinado de Nezahualcóyotl (1430), Zacuala estaba obligado a pagar como tributo a Texcoco navajas de obsidiana para la elaboración de macanas para la guerra.
Cédula	1) Núcleos; 2) Puntas de flecha; 3) Raederas; 4) Navajillas; 5) Hachas; 6) Cuchillos; 7) 8)Punzón (posiblemente para el autosacrificio).
Guerrero azteca.	Personaje con maxtli (taparrabo), sandalias y tocado. Cultura azteca.
Soportes y fragmentos de vasijas aztecas (motivos negros sobre fondo naranja y rojo Texcoco).	La influencia del arte azteca se hizo sentir en la región luego del predominio de Tenochtitlan en toda el área, sobre todo desde el año 1470, aproximadamente.
Personajes de Zacuala en la época colonial.	Al momento de la llegada de los españoles, la comarca de Zempoala estaba poblada por grupos indígenas de diferente procedencia y lenguas: había una población de chichimecas hablantes de pame y otomíes mezclados con hablantes de náhuatl, quienes pagaban tributo a Texcoco, desde donde se designaba a los calpixque, quienes se encargaban de cobrar los impuestos a los pueblos. Más tarde, los españoles adoptaron esta figura del calpixque o tequitlato para cobrar sus propios impuestos en cada pueblo, sin afectar mucho la jerarquía indígena del tributo. Las figuras aquí expuestas representan a esos calpixques coloniales, que frecuentemente eran jefes de su pueblo. Se les reconoce por el típico faldellín español, el cetro que uno de ellos lleva como símbolo de mando, así como la gorra que ciñe su cabeza.
Tabla-Gráfico	Alcaldes mayores de Zempoala (Siglos XVII-XIX) Don Amador Cano Quintanilla (1696-97)

	<p>Don Francisco de Pera Matto (1704)</p> <p>Cptn. Leandro de Buendía y Dávila (1706)</p> <p>Don Juan Pérez de Brand (1706)</p> <p>Don Juan Manuel Rodríguez de la Rossa (1709)</p> <p>Cptn. Pedro Canan y Arana (1711)</p> <p>Cptn. Joseph de Cabrera (1718)</p> <p>Cptn. Francisco Ximénez de Velasco (1739)</p> <p>Cptn. Juan Antonio de Puentevilla (1739-1743)</p> <p>Cptn. Don Fernando de la Mora y Pierola (1739)</p> <p>Cptn. Don Francisco San Pedro Cubas (1745)</p> <p>Cptn. Pedro Joseph de León (1747-1752)</p> <p>Cptn. Don Gregorio Ruiz de Arce (1749)</p> <p>Don Blas Pérez de las Casas (1760-1762)</p> <p>Don Blas Pérez de Las Casas (1767)</p> <p>Cptn. Don Miguel de Castañeda y Vergara (1779-1791)</p> <p>Cptn. Don Lorenzo Alonso de Sarabia (1791)</p> <p>Don Agustín Prudencio López (1798)</p> <p>Don Agustín de Estrada (1801)</p>
Tabla-Gráfico	<p>Dos alcaldes</p> <p>Dos regidores</p> <p>Un alguacil</p> <p>Cuatro principales</p> <p>Un escribano de república</p>
Tabla-Gráfico	<p>En 1760, los naturales de San Lorenzo Zacuala tenían un pedazo de tierra destinado a las fiestas en honor de su santo patrono. Ese año, la real audiencia les ordena destinar parte de la cosecha a pagar el quinto real tributario. El indio Francisco Toribio era gobernador de Zacuala en 1706.</p>
Testamento de Baltazar Melchor, escrito en lengua mexicana:	<p>"Jesús María: en el nombre de Dios padre, Dios hijo, Dios espíritu santo, yo que me llamo don Baltazar Melchor, y es aquí mi pueblo en San Lorenzo Zacuala, hoy marzo 15 de 1656, hago mi testamento, ninguno le eche a perder, que en mí ha puesto su enfermedad... mi ánimo y mi juicio y entendimiento que está bueno; y digo que si me muriere pongo mi alma en manos de Dios nuestro señor, y si me muriere mando enterrar delante de San Diego. Lo primero digo que si muriere venga por el padre y le han de dar un peso. Segundo, me han decir cinco misas y por cada una se den dos pesos. Tercera, que dejo dos tierras y se las dejo a mis hijos Melchor de los Reyes y Josepha, ninguno se las quite. Que son suyas la casa grande que tiene 4 cuartos y una milpa de maguey que me dejaron mis padres y mi madre, y les dejo la tierra que se nombra Atespan. A D. Y Lorenzo un peso. A don Miguel Sánchez un peso."</p>

El museo de Zacuala según sus creadores

Si tomamos como punto de partida para el examen de la memoria de los pueblos en México, a los medios de comunicación mesoamericanos en la antigüedad en cuanto al público al que se destinan los mensajes, es justo invocar lo citado por Florescano al respecto, quien retoma de Marcus los conceptos de Propaganda Vertical para referirse a los discursos dirigidos a un público restringido, jerarquizado y selectivo por estar dirigidos a las élites gobernantes. Son todos aquellos mensajes escritos y transmitidos a través de símbolos complejos que requerían de conocimientos especializados para ser comprendidos. Sus conductores naturales -dice Florescano- eran los códices, las estelas, las inscripciones en templos y palacios y los calendarios. En la otra mano se encuentra la Propaganda Horizontal, dirigida un público más amplio y de códigos sencillos que podía ser leída por el público ignorante de los glifos, entre cuyos medios se encontraban los murales, los rituales y las danzas colectivas. La tesis de Florescano es que la transmisión continua y sostenida de ambos tipos de propaganda, logró insertar en la memoria mesoamericana una serie de mensajes que, a tres mil años de distancia, aún mantendrían su vigencia. (Florescano, 1999)

Inmerso en el sentido de la Propaganda Horizontal, el Museo Comunitario es el receptáculo de una memoria que no fue heredada, sino que se reconstruye continuamente y por la colectividad; la memoria es una reconstrucción racional del pasado elaborada por la conciencia del grupo.

"...es dentro de la sociedad donde normalmente el hombre adquiere sus recuerdos, donde los manifiesta y, como se suele decir, donde los reconoce y los sitúa. Es en este sentido que existe una memoria colectiva... Se puede decir que el individuo recuerda cuando está inmerso en el punto de vista del grupo, y que la memoria del grupo se realiza y se manifiesta en las memorias individuales." (Halbwachs, 1994)

En las entrevistas que siguen, realizadas entre los miembros del Comité del Museo Comunitario Zacualli, de Zacuala, se muestra cómo la experiencia es guardada en narrativas que invocan a la acción social para legitimarla. Estas experiencias narradas son las que necesariamente tienen que integrar el discurso local de todo museo comunitario y deben echar mano de la memoria artificial que les provee los elementos del espacio museográfico. El acto ritual de fundación del museo no es el punto de

partida de la narrativa experiencial, sino apenas una fase de reforzamiento de ésta, pues como un locus que además reúne imágenes cargadas de significado, el museo se convierte en un elemento polisémico creado para la conmemoración y por tanto para reforzar la historia oral. A su vez, la conmemoración onomástica que se lleva a cabo en estos museos garantiza la repetición de la memoria, condición indispensable para la perpetuación de la historia oral: el poder de retención de la memoria está fundado en la repetición. Florescano afirma que la memoria mesoamericana, como la europea, descansa en las reglas de remembranza del lugar y de fijación de imágenes.

La primera condición para la realización de las entrevistas, fue que éstas se realizaran de manera colectiva, partiendo de la premisa de que los hechos sociales, como hechos sui géneris, no se reducen a la suma de hechos individuales, como afirmaba Durkheim (1938). Sin duda, en el “ambiente” de la entrevista interviene como elemento decisivo el ego del cuasigrupo, cuya energía domina la entrevista y articula el esbozo de un consenso de grupo. Y, como elemento aparejado, las condiciones en las cuales se forman, se sostienen y se modifican las opiniones reales de los entrevistados. Como pertenecientes a una comunidad interpretativa, los valores culturales que salen a flote en la entrevista explican las diferentes decodificaciones que ellos hacen, en una polivalencia que no rompe con la unidad del grupo, pero es claro que lo que dicen pertenece a la órbita de la lectura preferencial del ego.

Una colección, una historia de vida:

Ramón Ávila (+), Museo Comunitario de Zacuala

En un ejercicio reflexivo acerca de la subjetividad contenida en un hecho de apropiación del patrimonio cultural local, se observan en seguida, en una relato de vida, las razones que llevaron a un hombre a juntar objetos arqueológicos, en un intento por comprender la intencionalidad que subyace a la formación de este tipo de colecciones en una comunidad rural, así como el vínculo que en este hecho se crea entre el coleccionismo particular y el patrimonio cultural que contienen y exhiben para la colectividad los museos comunitarios.

Pienso que esta afición se liga a la comprensión de los procesos que subyacen a la formación de colecciones en un Museo Comunitario. Propongo que estos marcos interpretativos sirven para comprender el substrato subjetivo que interviene en la formación de toda colección y, en tal sentido, contribuyen a la comprensión del papel de los sujetos en los procesos vinculados con la constitución de series de objetos considerados representantes de un período histórico determinado.

Don Ramón Ávila era oriundo de Zempoala. Desde pequeño supo ser campesino y como tal su padre lo llevó a él, a sus cuatro hermanos y su madre a vivir al paraje llamado Zacuala, justo en los albores de la revolución agraria de Lázaro Cárdenas; entonces había ahí sólo ruinas de un bosque de pirúes y magueyales, pero tierra abajo estaba el antiguo San Lorenzo Zacuala. Don Ramón afirma que su progenitor con su familia fue de hecho el primer habitante del paraje:

Cuando mi papá sembraba en el rancho de Nextlalpa yo tenía doce años, sembraba en la cañada. Se usaban yuntas de acémilas y bueyes, trabajábamos de sol a sol con la yunta. Nos parábamos a las cinco, cuatro de la mañana a trabajar, a mover la yunta, a sembrar. Así fue siempre mi vida, de campesino siempre he trabajado. Luego llegaron los demás; aquí se establecieron, construyeron sus casitas, sembraron la tierra y así se fundó la colonia Zacuala como ejido.

El terreno de la colonia Zacuala era de la Hacienda de Tecajete. En 1935 se empezó a hacer el ejido; era la época de Lázaro Cárdenas. Llegó el comisario a invitarnos a todos los que no teníamos tierra: 'vamos a afectar a la Hacienda de Tecajete', pero para esto venían ingenieros de la Reforma Agraria, de Pachuca, venían a medir de acuerdo con los planos... con los aparatos medían cuánto le dieron al pueblo de Zempoala, al que pertenecía Zacuala. Les dieron ocho hectáreas a cada campesino. Luego-luego a sembrar, re contentos (estábamos) que nos dieron tierras, órale: con yuntas, con burros, como se podía, a sembrar frijol.

El hacendado no se dejaba, qué va, no, se oponía también, fue a Pachuca a defenderse, pero como había ley no sé qué le dirían ahí. Luego decían que el hacendado mandaba a que no fuéramos a raspar el maguey, que no fueran a afectar la tierra... ¡ah, cómo no! Llegamos nosotros, cómo no, con la escopeta le dijimos y vaya a

arreglar usted a Pachuca. El hacendado nos echaba a su gente, a los peones, administradores, mayordomos, pero nosotros éramos mucho más y no podían. Si hubo algunos golpecitos, pero nada más. Nada más quedó el casco de la hacienda de Nextlalpa, porque el gobierno lo compró para dársela a los ejidatarios de Zempoala, es propiedad ejidal. Pero nomás la hacienda es propiedad del dueño, pero todo el terreno sí es de los ejidatarios.

A la postre llegarían más familias y las familias originarias crecerían extensamente, hasta llegar a las 470 en el año 2000.

Pero ¿cómo es el contacto inicial con la historia local, con los vestigios antiguos? Por la vía común, los pobladores de Zacuala vieron en los objetos subterráneos un medio para complementar la economía familiar:

Desde el principio notamos que en todo este lugar había ruinas de pirámides. De por sí ya se sabía, pero nosotros no sabíamos que no se podían tocar, porque lo que nos importaba era sacar provecho de la tierra; entonces también lo que había debajo era nuestro y así lo hicimos, por eso las vendíamos. Luego notamos las ruinas de la iglesia, ahí donde se fue a vivir el padre de don Manuel, que es donde ahora está su casa. Pero nosotros sembrábamos encima y no sabíamos lo que había debajo, porque dicen que cuando él escarbó ahí encontró una copa (un cáliz) de oro y se la regaló al cura de San Gabriel Azteca, que es donde ora está. Las bases de las columnas también las encontró él y son las que está en el museo; además, una fuente de piedra que luego se perdió, nadie sabe qué le hizo y él nunca quiso decir, porque dicen que además tiene más piezas, pero no las ha entregado.

En 1979, cuando yo era juez auxiliar, saqueaban las cosas. Entonces nadie reclamaba, estaba uno libre, podía uno hacer todo: llevarse los tiestos o venderlos. Entonces (el arqueólogo del INAH) y el presidente municipal me hicieron un oficio para que yo cuidara las piezas y no saquearan. Entonces de allí yo pensé, bueno, si no se van a ir las cosas de aquí, entonces hagamos un museo, entonces así lo hice. El terreno, que es ejidal desde 1945, se solicitó para centro de población, entonces aquí que se haga el museo... Entonces yo vine al comisariado y le dije... sí cómo no, dice, se trata de hacer una obra colectiva, una obra que beneficie a la comunidad. Entonces

formamos un patronato de doce gentes, entonces ellos ya me ayudaron a rascar aquí, a comenzar a acarrear piedra, a pedirle auxilio a la Presidencia Municipal. Llegamos al gobernador Rojo Lugo para que nos apoyara, y sí: nos dio cemento, un poco de varilla y a Quirino, el de Zempoala, le platicamos que pensamos hacer un museo y no queremos que (las piezas) salgan de aquí; de acuerdo con la Ley no se pueden vender ni saquear. Nos dio cierta cantidad de block, aparte que el gobierno también nos ayudó con material, con cemento; la gente nos ayudó a rascar, a hacer faenas para mover las piedras. Faltó material, cooperamos ahí con la gente, total que se hizo, se pagó la mano de obra y ahí quedó. Entonces yo comencé a rescatar piezas y a decirles (a la gente): no vayan a vender las piezas porque está prohibido, son bienes nacionales, tráimelas a mí, yo te doy una gratificación. Les daba (a los niños) un dulce, un pan, un refresco y nos dejaban las piezas y con esa base recopilé las quinientas y tantas que hay (en el museo). Y ya después comenzamos.*

Me estacioné, como quedó mal la loza tuve que meterle una columna en medio a fin de que se asentara, porque como está muy ancho, el maestro no le metió buenas trabes en medio. La división yo también se la hice, yo formé las puertas, por cooperación, a veces le metí veinte pesos, y así... Después fui a meter las piezas que tenía en mi casa.

Luego fui a ver al señor José Vergara, le platiqué y sí vino, y entonces me dice: "mire, no hay fondos para rascar los tlatales, y tampoco para darle a usted para que nos haga su museo, pero que coopere la presidencia municipal y las gentes". Y así me fui, y ya tenía trece o catorce años de que se había suspendido la obra, y ahora que ya se ha movido de vuelta esto, vamos adelante.

El primer diferendo entre el Comité del Museo Comunitario de Zacuala y el de su cabecera de Zempoala, que corrieron con procesos de construcción paralelos, es que las piezas arqueológicas que componen la totalidad de la colección de éste, provienen de aquella colonia sujeta a Zempoala, antiguo señorío prehispánico y, durante la colonia, República de Indios "en cabeza de su magestad" (Villaseñor y Sánchez, cap. XXXI, p.

* En realidad, son más de 4,000 piezas.

147, citado en Azcué y Mancera, 1942: 589). El argumento esgrimido por don Ramón Ávila, quien por más de diez años peleó por un Museo para la pequeña colonia de Zacuala, en un principio congregó en torno al interés del Museo Comunitario de Zacuala a un Comité compuesto por doce personas, la mayoría de ellos parientes, que fueron desertando hasta que obligaron a don Ramón a invitar a otras personas a formar otro Comité, invariablemente obreros que trabajan en la planta de la Ford de Cuautitlán, campesinos, amas de casa y peluqueros. Al cabo del tiempo, don Ramón con ayuda de hijos y nietos levantó un edificio consagrado a resguardar todos los "cacharros", tepalcates, vasijas prehispánicas, dioses de piedra, cuentas de jade, malacates, restos óseos humanos y hasta una tibia de mamut extraída por don Ramón del fondo de una barranca, cuya pareja había servido por años a los habitantes de Zacuala como remedio curativo (limpias e infusiones) a múltiples enfermedades, cuando iban a rasparla. Cuando aquella se agotó, comenzaron a explotar la otra, hasta que don Ramón se la llevó a su museo. En esos diez años, el viejo campesino trató de convencer a las familias de Zacuala para que donaran sus piezas a la causa del museo, otras las extrajo él mismo en trabajos clandestinos de excavación ("saqueo", le dicen los arqueólogos) y el resto las compró a precio irrisorio a los vecinos: cuatro pesos por cinco "caritas", 75 por un ídolo de piedra. Los hallazgos eran muchas veces fortuitos; en consecuencia, la gente se dirigía a él a venderle a precios módicos las piezas. El área de los hallazgos se encuentra prácticamente bajo el asentamiento de Zacuala, comprendiendo diez kilómetros a la redonda. En Zempoala es bien sabido que todas las familias de Zacuala poseen piezas arqueológicas.

Ese museo (el de Zempoala) no estaba, sino que Raciél Mora y la profesora... no me acuerdo orita su nombre, me decían: "mire usted, ¿por qué no presta unas piezas a Zempoala para que se exhiban allí?, el comisariado les presta un salón para que se exhiban las piezas –dice-; usted va a ser el encargado de dirigir el museo como presidente del patronato de Zacuala. Las presté, pasó el tiempo, pero allí igual nombraron un presidente y donaron unas piezas y las pusieron allí. Y bueno, yo les dije ¿y las piezas que yo les presté señorita?, sí me dice, le vamos a dar unas y otras se van a quedar. Perfecto, no hay problema, pero vamos a formar otro comité, usted se encarga allá y yo me voy a encargar acá.

El hueso me lo pidieron porque se lo llevaron a arreglarlo, a Pachuca, y lo pedí

y me lo dieron, porque querían que se quedara en Zempoala y dije no, ahí sí yo ya me opuse con el señor Raciél; el hueso yo me lo encontré en la barranca de San Gabriel Azteca. Ese hueso se usaba para espantos de los niños, lo hacían el polvito moliendo y lo mezclaban con espíritus de untar y de tomar y le daban ese polvito a los niños, hasta a las personas grandes también. Curaban el espanto, que porque el niño se espantaba, que le hablaban y se espantaba, temblaba, le ponían el espíritu de untar en todas las coyunturas y el polvito se lo daban con espíritus de tomar.

Hace sesenta y tantos años que me enseñó mi papá dónde estaba ese hueso; era un pedacito así que estaba enterrado en la barranca y salió un pedazo con la barreta y nos empezamos a traer pedazos grandes de hueso, porque estaba largo, se veía descubierto, les decía: 'no, no lo descubran, déjenlo ahí, si lo van ocupando vienen aquí. Pero como decía, cuando recibí la presidencia del patronato ahí sí dije, vamos a traernos el hueso para ponerlo aquí en el museo, y sí lo rascamos, la pieza esa en seguidita atrás estaba. Ya nos dedicamos a rascarle, lo sacamos y ya lo llevaron a Pachuca y ahí está.

En 1987 don Ramón gestiona con las autoridades ejidales la cesión de una porción de terreno ubicado junto a la cancha de basquet, en el centro del poblado; y con sus propios recursos, construye una barda del museo. En el año de 1988, Ramón Avila obtiene de sus cabildeos con la Presidencia Municipal cemento y varilla, por medio de la SAHOP, para la construcción del inmueble. Pero es él otra vez quien paga maestros albañiles y chalanos para su levantamiento. En 1990, concluido el inmueble, don Ramón simplemente continúa con el acopio de piezas. Pero es hasta diciembre de 1996, con el mero apoyo moral de la Presidencia Municipal, que el Museo Comunitario de Zacuala es inaugurado, incluso con mobiliario museográfico deficiente y sin protección para las piezas.

Queremos que con el tiempo se haga una zona turística, que venga gente a visitar lo que hay aquí. Esa es la esperanza mía y la esperanza del comité. Queremos dejar una obra aquí a beneficio de la comunidad; nosotros al rato nos vamos, pero vienen nuestros hijos, nuestros nietos para que lo conserven. Que se arregle la carretera hasta

la Hacienda de los Arcos, hasta Zempoala, ese es nuestro interés. Vamos a trabajar a fin de que al rato ya tengamos consultorio, banquetas, una cancha, un mercado, ese es nuestro interés.

La afición de Ramón Ávila por coleccionar puede concebirse como una selección, adquisición y posesión de objetos con valor subjetivo, pero cuyo atesoramiento encuentra una base social justificada en las necesidades primordiales de la pequeña comunidad. En perspectiva, el coleccionismo de Ramón Ávila se caracteriza no tanto por ser una modalidad de posesión y relación con los objetos, que implica un fuerte involucramiento emocional, prácticas manifiestas ciertamente por una recurrencia tal que han sido conceptualizadas como “obsesivas”. Esta especial forma de involucramiento con los objetos ha sido trabajada en sus dimensiones psicológicas y afectivas, tratando de reconstruir disposiciones inconscientes, cuyos orígenes se pueden rastrear en la infancia temprana. De acuerdo con esta postura, el coleccionista asigna a sus objetos un valor especial, ya que su posesión cumple la función de modificar estados de angustia, ansiedad o incertidumbre. En términos del psicoanálisis, existiría también un periodo final regresivo en el sujeto que, llegado a la meseta de la senectud, inclinaría su decurso vital hacia esta compulsión patrimonialista. En el caso que nos toca, esta suerte de pulsión encuentra, insisto, un motivo real, que es el museo como el medio para alcanzar deseables estatus de vida. Lo subjetivo es un motivo reflejo de lo social objetivizado.

A la particularidad de reunir todo tipo de tepalcates y malacates, subyacen las prácticas colectivas de la curación popular (el hueso de mamut), que están ligadas a una particular valoración del objeto, se lo inviste de poderes especiales y se lo convierte en un sustituto simbólico en el que se transfieren deseos que difícilmente podrían expresarse en otros planos (Baudrillard: 1988).

Como neófito en la arqueología, Ramón Ávila sólo coleccionó, así que su ordenamiento arbitrario obedece a la necesidad de control sobre las piezas. El orden asignado en la primera exposición del museo de Zacuala, se abrió paso más como una clasificación y establecimiento de taxonomías, todo como una construcción de la serie de objetos significativos. Ello puso de manifiesto que, como colección, la serie es más

importante que el objeto mismo, ya que en ella se expresan, a través de la manipulación de objetos, la necesidad de control sobre un mundo imaginario. En tanto el objeto no resiste a la clasificación, ordenación y manipulación, se convierte en el medio privilegiado mediante el cual se expresan deseos del propietario (Baudrillard:1988), pero también expresa formas de pensar y concebir relaciones significativas entre objetos y de estos con el contexto social al cual pertenecen. Coleccionar implica constituir también una forma de apreciación y de ordenación racional para ese conjunto de objetos y constituir al mismo tiempo una actitud que haga posible la apreciación del conjunto de fragmentos como un todo coherente.

Dice Jean Baudrillard que la colección es, en primer lugar, un discurso para sí mismo, aún cuando se pueda convertir en un discurso para otros. Paradigma del Museo Comunitario, los hechos de manipulación, ordenación y sobre todo la apariencia de que la colección parece no tener fin, están relacionados con la necesidad de satisfacer un deseo (Baudrillard:1988). Los objetos coleccionados en el museo de Zacuala funcionan como el vehículo a través del cual se expresan los deseos de Ramón Ávila, pero también contribuyen a construir el sentimiento de identidad colectiva y funcionan como fuente de autodefinición local. El valor asignado a las piezas en el proceso de recopilación se expresa en una “subjetivización del objeto”, en cuyo juego de identidades se les asigna nombres que los particularizan y distinguen. Así, la pieza más fina e la colección, un sello teotihuacano, es conocido célebremente como “El sello”, mientras que un conjunto de piedras con formas caprichosas han sido elegidas como dignas de pertenecer a la colección, aún cuando no entren al guión científico, pero sí al sistema clasificatorio secular que decide lo que es o no es museable. Es desde este punto de vista que los objetos permiten reconstruir una historia subjetiva, objetivada en la colección y son el medio por el cual también se establecen identidades.

Este tipo de movimientos a nivel local y cultural revela las concepciones y prácticas de aquellos que están detrás de las colecciones. Al incorporarse a la colección, los objetos sufren una transfiguración en la que parecen relacionarse entre sí de una manera que opaca los vínculos que los constituyeron como tales. Al separarlos de sus relaciones originales, la colección crea un contexto nuevo para su apreciación e interpretación, a la vez que los constituye en un conjunto significativo para el conocimiento y para los fines sociales que plantea el Museo Comunitario de Zacuala.

Luciana Muñoz Ávila

- *¿Desde cuándo participa usted en el museo?*

"Ultimamente, desde que nos invitaron a participar dentro del Comité, o sea, antes veíamos cómo le hicieron para levantar las paredes, pero no habíamos participado, hasta ahora que nos invitaron me pareció interesante... en el tiempo que nos queda libre nos damos una vueltecita.

- *¿Cómo participan, qué es lo que hacen?*

"En el lavado de las piezas, participamos en cuanto a pintar el local, vinimos a ayudarles a acarrear agua a las personas cuando echaron los pisos, a darles de comer y así... a lo mejor pequeñas cosas, pero con muchas ganas.

- *¿Y qué piezas le gustan a usted del museo?*

"Pues todo. Las más grandes son las que me llaman más la atención, pero realmente no conozco yo el significado de las piezas, ni conozco sus nombres ni el por qué están aquí, por eso estoy aquí.

- *¿Para usted en qué puede ayudar el museo a Zacuala?*

"Pues no sé, pudiera ser que se pudieran montar algunos talleres, pues a lo mejor gente que nos visite y entre dinero de otros lados, para beneficio de toda la comunidad.

- *¿Qué educación le puede dar el museo a la gente y a los niños?*

"Pues pienso que en cuanto a cultura sería muchísimo, pero no sé para qué otras cosas nos podrían servir, pienso que mucho..."

Manuel Pérez Fernández

"Yo no vi cuándo comenzaron la construcción, pero yo participé hace un año en el Comité. Soy campesino. Hasta orita no he donado piezas, ahí tengo unas que las voy a donar más adelante, ya que esté el Museo en condiciones.

- *¿En qué puede ayudar el museo a la comunidad de Zacuala?*

"Lo primero es conservar las piezas, porque es patrimonio de la comunidad, de manera que dé ayuda no tanto, porque no es posible, quizás ahí más adelante sea un paso a otras comunidades que vengan a visitarnos, pero lo más importante es conservar las piezas como patrimonio de la humanidad.

- *¿Antes no se les ocurrió hacer una exposición con todas las piezas que había en Zacuala?*

"No, porque duró unos años para despertar a la gente que ahora estamos. A base de esto, hay que empapar la semilla nueva que viene.

- *¿Por qué la gente dejó de vender las piezas, por qué ahora las quiere tener en el museo de Zacuala?*

"Porque antes no le dábamos un valor, yo nunca vendí una pieza, sí supe que hubo saqueo; hubo personas que venían a comprar las piezas. Yo no estaba en ese tiempo por aquí... nada más iba y venía porque mis padres aquí nacieron y yo también, no le dábamos valor a las piezas que se iban descubriendo. Ahora ya es diferente, ya le damos un valor, ya tenemos más centrada la mente para conservar esas piezas.

- *¿Qué le dice a sus hijas acerca del museo y las piezas que hay que cuidar?*

"Cuando les cuento acerca del museo parece que les gusta mucho, pero por ahora no participan, por su trabajo, aunque cuando yo muera es posible que sí participen cuando les deje el terreno que tengo, tienen que participar. Es un hecho. Mi padre encontró muchas piezas en el terreno, de manera que no es posible que las tenga yo en la casa guardadas, así que luego pasarán al museo... como todas las personas, no le dábamos valor a las piezas que se iban descubriendo, aquí les nombramos tlatel, que se fue descubriendo e incluso encontramos un cáliz de oro y mi padre lo regaló al pueblo de San Gabriel Azteca y piezas de lo mismo que algunas están en el museo. No le dábamos valor a lo que se iba descubriendo... no sé por qué no había ese pensamiento. "Pienso que el museo es muy importante sobre todo para que la niñez esté empapada en lo que nuestros antepasados hicieron, que le tomen interés y que la semilla nueva que viene vea lo que había antes."

Rosa Hernández Vargas

"El año pasado nos invitaron a participar en el Comité. Hasta ahora hemos lavado las piezas y algunas veces venimos a barrer, hacer el aseo aquí, en lo que puede uno como mujer participar en esto.

- *¿Por qué participa en el museo?*

"Para que sea para bien de la comunidad, para bien de la juventud, para eso participamos."

María Blanca Ortega Jiménez

"Yo le he ayudado al Comité con cosas materiales, porque trabajo no he podido, pero ahora sí les he ayudado con los trabajos de la ofrenda de muertos, con la Navidad y cosas así... yo trabajaba en Téllez, en una maquiladora; yo radico aquí, pero soy de la hacienda de Tepetates, municipio de Tepeapulco. Yo me decidí a participar porque me invitaron y porque aquí se aprenden muchas cosas y se desenvuelve uno más, porque siempre estamos encerrados en el taller y no sabe uno ni qué onda, y así nos desenvolvemos más."

Etnografía del museo

A lo largo de este trabajo se ha intentado probar que el capital simbólico más importante de un museo comunitario no son sus bienes materiales, el acervo museal, sino su público visitante, en el entendido que cada visita se constituye en una experiencia significativa, gracias al discurso que se construye en cada visita. A falta de una museografía convencional que espectacularice el concepto por medios audiovisuales, el museo comunitario privilegia la interacción del visitante con espacios, objetos, conceptos y discursos contruidos localmente. Es decir, el sujeto construye su propio discurso gracias a la experiencia de visita pero, por ser ocasional, al introyectar significados lo hace de manera aleatoria y contextual. La cuestión es, entonces, encontrar el efecto educativo del discurso museográfico de acuerdo a cada experiencia

de visita, considerando las expectativas del visitante y las condiciones de la visita. Esto, que es una visión más alejada de los estudios de visitante tradicionales en donde se privilegia una perspectiva administrativa y estadística, se ubica más bien en la dimensión cualitativa de los estudios de público. La muestra en páginas anteriores de los discursos de la exposición montada en los tres museos en cuestión y las expectativas de los creadores comunales, son el primer complemento etnográfico. En seguida se muestran las opiniones de los visitantes y los contextos culturales de cada museo, no así los ocasionales de una visita específica toda vez que, como experiencia, guardan cierta homogeneidad.

Para un conocimiento del público del museo comunitario en las tres localidades, se diseñó un cuestionario de salida, aplicado en este caso a los visitantes en el instante de abandonar la exposición; se trata de un modelo de encuesta que privilegia las percepciones de los visitantes en cuanto a museos en general. En el entendido de que una colección, su exposición y su discurso se relacionan con el ámbito social en que se ubican, se proporcionan algunos datos fundamentales para el conocimiento de cada comunidad referida.

San Matías Tlalancaleca

Tlalancaleca se encuentra comprendido en el hinterland entre Río Frio y San Martín Texmelucan, en el archipiélago de los pueblos que se ubican en la ribera de la carretera federal a Puebla. A tan sólo seis kilómetros de San Martín, Tlalancaleca vive entre la interacción con ese que es la cabecera del hinterland y la ineluctable influencia de la ciudad de México que, como lo muestra la encuesta realizada para el Museo, sigue ofreciendo el mayor mercado de trabajo para los pobladores de aquí (de los entrevistados, 65% tiene su centro de trabajo en la capital). Aquí está la cabecera municipal, un pueblo grande de 3,035 habitantes, urbanizado y con buen estándar de vida (el 77.1% de los habitantes del Municipio cuenta con drenaje; un 95% tiene agua entubada y 97% energía eléctrica); las cifras revelan una mayor concentración de la población municipal en la zona urbana, pues el 76.1% de ella habita las poblaciones de más de 2,500 habitantes. Con todo, en San Matías se advierte el fuerte acento de lo

rural, expresado en los temascales públicos, las milpas por todas partes, el desorden y la ausencia de un trazo urbano en sus calles tortuosas e irregulares, la falta de banquetas, las casas de adobe y la prevalencia perpetua del tianguis en la plaza central.

Un público para el museo comunitario

La fiesta mayor del pueblo (24 de febrero) se lleva a cabo en medio de los mayores festejos, pues algunos habitantes –y no pocos- se dedican al negocio trashumante de los juegos mecánicos. Precisamente, es la fecha señalada y otras inscritas en el santoral de fiestas de San Matías las que marcan el mayor número de visitantes al Museo Comunitario; de hecho, casi podría hablarse de un público que asiste al Museo de Tlalancaleca, ubicado en los días de fiesta del pueblo.

En esa línea, el libro de registros del museo revela que el total de visitas de 2001 a 2002 fue de 1,396 personas. Sorprende –por la experiencia recogida en otros museos comunitarios- el hecho de que 667 de las personas registradas como visitantes provienen de esta población. Pero hay que agregar que esta asistencia inopinada se ha dado casi en su mayoría justamente durante los días feriados del pueblo, además de que el 76% de la población de todo el Municipio reside en esta cabecera. En segundo lugar del número de asistentes, pero muy por debajo (184 personas), se encuentran los que provienen de la ciudad de México, pero esto no aclara si se trata de capitalinos oriundos o bien de nativos de Tlalancaleca allá radicados. Luego están los visitantes de San Martín Texmelucan, con 166 visitantes; los de Puebla, con 100; el vecino inmediato, San Lucas el Grande, 64; del Estado de México, sin precisar de dónde exactamente, con 27; Tlaxcala, 17; la otra población vecina, Juárez Coronango, 13, y San Antonio Arenas, 12. Y hay otra lista de asistentes de los pueblos cercanos, si bien en menor número de cada uno de ellos, entre los que se encuentran Santa Ana Nopalucan, Tlanalapan, San Salvador el Verde, San Juan Tuxco, San Lorenzo Chiautzingo, Huejotzingo, Atoyatempan, Santa Rita Tlahuapan, Tezoquipan, Xantetelco, Tlaloc, San Miguel Tianguistengo, Santa Ana Xalmimilulco, Ixtacuixtla, San Agustín, La Libertad, San Jerónimo Tecuanipan, San Lorenzo Almecatla y Santa María Moyotzingo.

En cuanto a la edad de los visitantes más asiduos al museo, hemos hecho cinco grupos de edades, de donde encontramos que el grupo comprendido entre los 7 a 20 años comprende la mayoría de los visitantes, con 65.5% (son además el 36.1% de la población municipal); el grupo de los 21 a los 30 años, representan el 12%, en tanto los de 31 a los 40 constituyen un 10%; los de 41 a 55 años, son el 8% y, finalmente, los visitantes entre los 56 a 90 años, fueron apenas un 2% de las visitas. Observemos de paso que, según resultados del INEGI, la población comprendida entre los 0 a los 14 años representa una tercera parte de la población en este municipio.

De la escolaridad de los visitantes en ese periodo podemos dar otros datos: el 25% tiene el nivel primaria; 30% tienen estudios de secundaria; 35% tiene estudios de bachillerato; y un 10% son profesionistas.

EL CUESTIONARIO

1. ¿Sabía que existe un Museo Comunitario en esta localidad?

El 95 por ciento de las personas que fueron interrogadas al respecto, afirmó sí haber tenido noticias de la existencia del Museo Comunitario de Tlalancaleca.

2. ¿Cómo se enteró de la existencia del museo?

En este aspecto, al menos 87% de los visitantes respondieron que habían sido los vecinos y parientes quienes les habían contado acerca del museo; en un segundo sitio se colocan quienes afirmaron que se trataba de una consigna escolar, en tanto que la minoría dijo haber sido informados por algún amigo. Considerando la prevalescencia mayoritaria de visitantes oriundos de San Matías, así como de su vecino San Martín Texmelucan, es comprensible que existe un circuito local de información acerca del museo, que bien se extiende hacia el parentesco y las lealtades primordiales de la región.

3. *¿Cuántas veces lo ha visitado?*

El 43% de las visitas afirmó haber estado hasta dos veces antes en el Museo; 11% confirmó haberlo visitado una vez antes; el resto negó conocerlo.

4. *¿Conoce otros museos?*

De los interrogados, únicamente cuatro personas confesaron no conocer ningún otro museo. Es necesario aclarar que este dato corresponde a las personas septuagenarias y con el más bajo nivel de instrucción, ocupadas en el campo y los servicios de la construcción. En el orden de quienes dijeron conocer otros museos, el más mencionado fue el Museo de la Memoria de Tlaxcala, seguido por poco por el Museo Amparo, de la ciudad de Puebla; atrás, otros museos mencionados fueron el Museo Regional de Tlaxcala, el Museo del Papalote, el Museo Nacional de Antropología, el Museo del Títere de Huamantla, el Museo de Cera, el Museo de las Artesanías de Tlaxcala y el Museo Nacional de Historia.

5. *¿Qué opinión tiene acerca de los antiguos que vivieron aquí? ¿cómo cree que vivían?*

Aquí, las opiniones variaron por hallarse en la región de lo subjetivo. El 47% expresó que los antiguos habitantes tuvieron mejor capacidad de adaptarse al medio que la sociedad actual, un criterio que les sirve para juzgar y medir la sociedad propia. Muy por abajo y casi en cantidades proporcionales, se virtieron otras opiniones: que ellos tuvieron una organización política interesante (15%); que eran muy inteligentes (13%); que buscaban el bienestar para todos (11%); que constituyeron un pueblo muy fuerte (9%), en tanto que el resto dijo no saber con certeza.

6. *¿En dónde aprendió acerca de los antiguos?*

En primero orden se estableció quienes afirmaron haber aprendido en los libros (43%); en seguida, los que manifestaron haberlo hecho en la educación primaria (41%); los que aprendieron en museos (6%); en sus progenitores (4%); en zonas arqueológicas (3.8%), en tanto el resto no respondió.

7. *¿Qué pieza le gustó más?*

Más del 60% de los entrevistados escogió como su favorita a la pieza gigante del Huehuateotl, pieza emblemática del museo, mientras que el resto distribuyó sus preferencias hacia otros elementos arqueológicos tales como las dos ruedas solares, seguidas por los objetos agregados por don Higinio, como las antorchas de latón, los juguetes de carrizo y las cámaras fotográficas por él construidas.

Zacuala

Zacuala fue probablemente, en tiempos prehispánicos, colonia de Teotihuacan para el trasijo y la manufactura de la obsidiana, un rol común a la mayoría de las poblaciones que habitaban las inmediaciones de la Sierra de las Navajas, volcán proveedor del importante material ígneo. Pero, aparejado a su función económica, su fundación como un centro ritual para el retiro, el ayuno y el sacrificio fueron primordiales para la comprensión de esta ciudadela que, a la vez que proveía de bienes y servicios a la metrópoli tolteca*, constituía probablemente un centro de dominio microrregional.

Zacuala se encuentra entre la Sierra de los Pitos y el cerro Tecajete. Distanciado de su cabecera (pese a ser colonia) por cuatro kilómetros de terracería, en un paraje de huizaches, parece no haber otro lugar más pobre y seco en el municipio. En su demarcación, subiendo un poco al cerro que la protege, se cuentan fácilmente veinticinco casas, al menos una tercera parte de ellas aglutinadas y la mayoría dispersas. No existe ninguna plaza, iglesia ni edificio municipal de importancia, sólo una pequeña

* Así se llamaría a los habitantes de Teotihuacan, por ser su nombre antiguo el de Tollan Xicocotitlan, según Enrique Florescano (2001).

oficina del regidor. El único centro de reunión, aunque genérico, es la cancha de basquetbol, junto al que se ha agregado el Museo Comunitario, ahora lugar para el encuentro social, pero no exclusivamente para el disfrute de la colección arqueológica - cuando menos eso no es siempre el motivo principal-, sino que su espacio óptimo da lugar para la realización de otros eventos: la conmemoración del día de las madres, juntas vecinales para discutir temas de interés común, fiestas familiares, ceremonias de premiación deportivas y todas las que puedan realizarse en su interior.

Cuando menos más de la mitad de los hombres en Zacuala labora en la planta de la Ford en Cuauhtitlán (a las cinco de la mañana pasa el autobús de la Compañía a recogerlos); los demás, se ocupan en labores del campo (agricultura de temporal, 32%) y otros en servicios (transporte colectivo, 7%) y el pequeño comercio (5%). El cultivo del maguey tiene mayor importancia en el municipio de Zempoala; en sus lomeríos crece el maguey cimarrón. El INEGI reporta que, para 2000, 1,925 personas se empleaban en la agricultura, ganadería, caza y pesca en todo el Municipio, en tanto que 1,597 lo hacían en la industria manufacturera, seguido en número por los que se dedicaban a la construcción, con 528 individuos. Para la cabecera se contabilizan más de 2,500 habitantes, para todo el municipio 35,067. La mayoría de la población se distribuye en rancherías y pueblos de no más de 90 y 800 habitantes. En cuanto al nivel escolar, en el ciclo 98-99, de 4,101 alumnos inscritos a primaria, egresaron sólo 519, en tanto que a secundaria ingresaron 1,073 y egresaron 306 (INEGI, 2000).

El público de Zacuala

Sobre todo a partir de su segunda inauguración, el Museo Comunitario de Zacuala ha sido el objeto de visita predilecto por los estudiantes del Municipio (de 2001 a diciembre de 2003, el 83.5% de sus visitantes provienen de las escuelas primarias y secundarias de la cabecera municipal y la colonia Zacuala). En un segundo orden, encontramos a los visitantes provenientes de las poblaciones vecinas y que no asistieron al museo en plan escolar: Zempoala, 9%, y San Gabriel Azteca, 5%. Y más abajo, otras poblaciones mencionadas, como Pachuca, Epazoyucan, Singuilucan, Ciudad Sahagún, Tepeapulco, la ciudad de México, Tizayuca y Querétaro.

Desde luego, el grupo de edad predominante de los visitantes a este museo es el que comprende de los 7 a los 12 años; muy por debajo, los jóvenes (14-35 años) y los adultos (38-81 años) son la población flotante de las visitas a este museo.

EL CUESTIONARIO

1. *¿Sabía que existe un Museo Comunitario en la localidad?*

El 61.2% respondió que sí lo sabía, pero es pertinente aclarar que esta respuesta se encuentra entre el grupo de los escolares visitantes; 22% de los visitantes de fuera expresó tener antecedentes, mientras el resto lo supo apenas llegó al pueblo.

2. *¿Cómo se enteró de la existencia del museo?*

Más del 93% expresó que lo supo por un medio diferente a los Medios de Difusión Masiva: 59.7% se enteró en la escuela de su localidad y 34.1% por vecinos y familiares, en tanto los demás se enteraron por medio de periódicos y los menos por carteles.

3. *¿Cuántas veces lo ha visitado?*

El 48% afirmó haber estado antes en el museo, la mayoría al menos una vez y los menos hasta tres. Se entiende que el número restante no lo conocía.

4. *¿Conoce otros museos?*

Un 25% mencionó al Museo del Papalote, de la ciudad de México. Otro 8% mencionó opciones como el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Sitio de Teotihuacan, el Museo del Rehilete de Pachuca y el Museo de la Fotografía, de Pachuca. La mayoría jamás estuvo antes en un museo.

5. *¿Qué opinión tiene acerca de los antiguos que vivieron aquí? ¿cómo cree que vivían?*

En este rubro, las opiniones tanto son variadas, como caen en el terreno de lo subjetivo. Una mayoría (35%), resaltó la identidad que en los antiguos pobladores de Zacuala ellos han depositado. Atrás (23%), están los que creen que la suya era una gran cultura y que se destacaron por ser muy trabajadores. Finalmente, otros indicaron que se trataba de un pueblo muy aguerrido y tradicionalista.

6. *¿En dónde aprendió acerca de los antiguos?*

La mayoría (43%) afirmó que sus principales conocimientos al respecto abrevan del seno familiar. En seguida, se colocaron los que dijeron haber aprendido en la preparatoria y otros en libros. También fueron mencionadas las revistas, los relatos y los amigos como fuentes de conocimiento.

7. *¿Qué pieza le gustó más?*

Las opiniones aparecen divididas, pues oscilan entre quienes prefieren el sello teotihuacano -que es el emblema del museo-, pasando por quienes mencionaron las osamentas de los entierros exhibidas en el museo, la escultura huasteca, la fotografía del Códice Zempoala, las caritas de barro y los sellos de barro, en ese orden.

Yahualica

Con un 86% de hablantes de lengua náhuatl, Yahualica se ubica como uno de los municipios más indígenas del estado de Hidalgo. Pero también es uno de los de más alta

marginación: 83% de las viviendas tiene energía eléctrica; sólo 29.9% cuentan con agua entubada; únicamente 26.4% con drenaje.

Yahualica se localiza a 660 metros sobre el nivel del mar, en la parte del somontano de la Sierra Madre Oriental, en la llamada Huasteca hidalguense, desde la antigüedad una de las regiones más densamente pobladas del país (en el Municipio de Yahualica, 108.2 habitantes por kilómetro cuadrado). La cabecera cuenta con 2,900 habitantes (INEGI, 2000). Los mismos datos revelan alta marginación en condiciones de vivienda: 2,975 de estas tienen piso de tierra, mientras que apenas 531 cuentan con piso de cemento o firme: también la mayoría de ellas son de paredes de bajareque; sólo 147 viviendas dispone de agua entubada; las viviendas que disponen de energía eléctrica suman 1,886 en tanto que las que carecen de ella son 1,643. La mayoría de la población es analfabeta, siendo las mujeres las que cargan con el mayor peso de ese lastre. El mismo INEGI (íbid) reporta que en el ciclo anual 1991-92, de 3,666 alumnos inscritos a nivel primaria egresaron sólo 371, y de 556 inscritos a secundaria se graduaron 147; en tanto, de los 1,573 alumnos inscritos a la primaria bicultural y bilingüe, únicamente 142 salieron airosos. Ruvalcaba reporta que el 83 por ciento de la población económicamente activa de la Huasteca hidalguense se dedica al campo, siendo el área más campesina de la región de las huastecas. En Yahualica, la población ocupada en ganadería, caza y pesca suma 3,789, y la empleada en otras actividades 487. La Huasteca hidalguense corre con el mayor peso de la emigración del estado, con un crecimiento negativo de -1.69; este municipio está en la lista de los de fuerte expulsión, tendencia que era mayor durante el conflicto por la tierra en los años setenta. El clima de la región es semicálido húmedo con una precipitación de 1500 a 2000 milímetros anuales. De 18 478 habitantes contabilizados en todo el Municipio por el INEGI en 1990, 13 555 de ellos hablan náhuatl. Con base en un estudio de inteligibilidad lingüística, Yolanda Lastra (citada en: Luna, op. cit.) ha descubierto que la lengua náhuatl de la Huasteca tiene un mayor número de rasgos comunes con el centro del país.

Salvo en la cabecera municipal, todas las comunidades de Yahualica cumplen con el ejercicio del tequio como estrategia de sobre vivencia. La fiesta mayor de Yahualica se realiza el 24 de junio, en honor a su santo patrón, San Juan Bautista. Las fiestas que le siguen en importancia son el Carnaval, en febrero, y el *Xantolo* o Fiesta de Muertos, del 18 de octubre al 2 de noviembre. Todas estas fiestas cuentan con una gran

riqueza en danzas y música para la ocasión. Los rituales propiciatorios y de curación ocurren en los ciclos fijados en las fiestas y también azarosamente: están ligados a los periodos de estiaje y a la ocurrencia de las enfermedades del *tonal*. La composición de la cabecera (población que aquí nos ocupa) es mixta, es decir, comparten el asentamiento mestizos y nahuas, sin una clara distribución étnico-barrial. Las provisiones de agua aún se obtienen de los viejos pozos, algunos de ellos desde la antigüedad, tanto que todavía lucen en el brocal mascarillas líticas prehispánicas; en todos ellos se realizan los ritos propiciatorios para pedir a los santos la pronta llegada de las lluvias. No existe ninguna red de distribución del vital líquido, salvo una casa-habitación que fue construida sobre uno de los pozos y que incluso cuenta con bomba para subir el agua al tinaco. Está en propiedad del líder-ego del cuasigrupo sobre el que se sustentó la erección del museo, maestro bilingüe, director de primaria, comerciante en materiales para construcción, ex-presidente municipal y antiguo terrateniente, hasta la redistribución de tierras para las comunidades en los años ochenta. Las tierras de labor se ubican en los alrededores del pueblo, abajo y en las laderas de la meseta, hasta donde se dirigen los campesinos del pueblo a trabajarlas (todavía la actividad predominante en Yahualica) y muchos de las comunidades que rodean la altiplanicie.

El público de Yahualica

¿Qué es lo que se ve en el libro de visitas del Museo de Yahualica, incluso a primera vista? Que la mayoría de sus visitantes provienen de fuera, pues éstos son el 81%. Del total de visitantes, 32.1% son campesinos, 56% estudiantes de primaria y secundaria, mientras el resto osciló entre los maestros y empleados federales. La procedencia de los visitantes es también regional: un 34% vienen desde Huejutla; 31% de la misma comunidad de Yahualica; 20.6% de Atlapexco, y los restantes registraron otras comunidades, ciudades huastecas y del centro: Tohuaco, Xochiatipan, Mecatlán, Los Naranjos, Tlalchihualica, Platón Sánchez, Pahactla, Pachiquitla, Santo Tomás, Tamoyón, Huautla, Poza Rica, Tehuetlán, Zacualtipán, Pachuca y la ciudad de México.

El Museo Comunitario de Yahualica no cuenta con una política de visitas guiadas a escolares, de tal manera que la edad de los asistentes es variopinta, aunque el

rango ligeramente predominante es el que va de los 9 a los 25 años (32.7%).

EL CUESTIONARIO

1. *¿Sabía que existe un Museo Comunitario en la localidad?*

Un 79% de los encuestados respondió que ignoraba la existencia del museo en Yahualica; esto corresponde al mismo número de los visitantes fuereños.

2. *¿Cómo se enteró de la existencia del museo?*

En este rubro, las respuestas variaron en cuanto a las fuentes de conocimiento, pero es claro que sólo 2% lo supieron por un medio de difusión masivo, en este caso, la televisión. Así, los visitantes mencionaron otras fuentes: amigos (41%); familiares (39%); vecinos (14%), y profesores (4%).

3. *¿Cuántas veces lo ha visitado?*

Sólo el 12% afirmó haber estado antes en el Museo, cuando menos dos veces. El resto lo visitaba por primera vez.

4. *¿Conoce otros museos?*

Únicamente 9% de las visitas registradas dijo conocer otros museos distintos al Comunitario de Yahualica. Entre los mencionados: el Arqueológico de Huejutla, creado por el profesor Ildelfonso Maya, pintor huasteco; el Museo de Sitio de El Tajín; el Museo Nacional de Antropología; el Museo del Papalote; el Museo de la Fotografía, de Pachuca, y el Museo Arqueológico de Ciudad Victoria, Tamps.

5. *¿Qué opinión tiene acerca de los antiguos que vivieron aquí? ¿cómo cree que vivían?*

La mayoría (27%) cree que era un pueblo destacable por su alto nivel organizativo; el 19% se inclina a pensar que su mejor cualidad fue la de ser un pueblo de valientes guerreros; abajo, se reparten las opiniones de quienes piensan que eran honrados, buenos agricultores y quienes opinan que no tuvieron mucha importancia.

6. *¿En dónde aprendió acerca de los antiguos?*

La respuesta mayoritaria se antoja sorprendente: el 58% dijo estar enterado por la escuela; 3% por medio de documentales; 23% por sus parientes (en casi todos ellos se mencionó a los abuelos); 3% en libros y el resto confesó no saberlo.

7. *¿Qué pieza le gustó más?*

La pieza que recogió más adhesiones fue la tapa del pozo (64%); las Tlazolteotl (18%), y “los teteyotes” (18%).

Observaciones. Cómo se apropian del patrimonio

Si bien el museo se ofrece como un texto acabado para sus visitantes, en donde se restringen e inducen las posibilidades de lectura, éste no refleja todo lo que el público recibe, pues la oferta de un museo es múltiple y compleja, toda vez que en él conviven diferentes niveles de emisión del mensaje: la relación emisión-recepción, está mediada por la heterogeneidad del público, en un proceso de recepción y apropiación diferenciada de mensajes que dependen de la edad, el origen social, el nivel escolar y los hábitos de consumo de los visitantes. No obstante, son las condiciones de la emisión

las que ponen la pauta para la calidad de la recepción. Desde este punto es que el análisis de la encuesta de salida realizada se propone revisar aquellas condiciones en la recepción museística que impactan la calidad de la recepción de los mensajes de los museos de Tlalancaleca, Yahualica y Zacuala. No es, entonces, posible reducir a categorías la lectura de las condiciones de la recepción en estos museos (“los públicos de los museos”), sino trazar una diagonal que comprenda otras articulaciones sociales y las condiciones de lectura (el contexto).

Es decir ¿en qué condiciones se da la apropiación simbólica de estos bienes culturales, en estos museos comunitarios? y ¿cómo se caracteriza esta comunidad interpretativa o hermenéutica? Son formas de consumo de lo patrimonial, aún en sus formas relativas, que “...instaura modalidades de escucha y de visión... define territorios de habitabilidad, modos de ver, formas y estilos de vida en nuestros tiempos.” (Piccini, Mantecón y Schmilchuk, 2000) Se trata de la apropiación cultural como reelaboración del sentido social y como diferenciación, creando escenarios de disputa por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo; esto es, los comportamientos de consumo se constituyen como instrumentos de diferenciación, en tanto que se vive en una libertad de apropiación del patrimonio bajo lecturas múltiples, en un proceso de resemantización de lo que ya se ha semantizado. Al convertirse el espacio museográfico en un espacio de interacción, la exposición no es per se una experiencia museográfica, sino que requiere de la contextualización entre discurso del museo construido por los promotores y el ámbito cultural local para adquirir categoría sociológica.

Y ¿cuáles son los propósitos de los tres museos comunitarios que nos ocupa? En la opinión de los entrevistados, miembros de los patronatos que los custodian, en primer lugar, impulsar al pueblo hacia el progreso y, segundo, crear un discurso histórico local para educar a los niños y fortalecer la identidad comunitaria. El anhelo de progreso expresado así simboliza al Museo Comunitario en el imaginario de quienes se lo han apropiado. Prueba además que estos museos propician en los individuos la conciencia de sí, la conciencia histórica y social, amén de su tendencia a fortalecer el sentimiento de pertenencia y no a la exclusión.

Conclusiones

En esencia, el presente trabajo ha tenido como uno de sus propósitos demostrar que los objetos que albergan los museos comunitarios se encuentran en una fase de tratamiento terminal. La fase final del tratamiento del patrimonio cultural se conoce como fase de restitución, que consiste en un proceso de devolución de los bienes patrimoniales a los agentes culturales de los que partieron. En el proceso, existen un conjunto de mecanismos encaminados a inducir la participación de los grupos sociales implicados. El Museo Comunitario se agrega a la fase de restitución para ser el espacio físico, conceptual y temporal en que se desenvuelve. Cruces confirma que la construcción del patrimonio se entiende entonces no tanto como fase terminal en la que se ofrece un producto terminado, sino como proceso de intercambio en el que se negocian posiciones de valores e interés acerca de lo que es o no es digno de conservarse (Cruces, 1998). En una perspectiva Baudriliana, en su etapa como bienes inalienables los objetos se han despojado de la sustancia que les daba fundamento, de la forma que los encerraba y a través de la cual el hombre los anexaba a la imagen de sí mismo. En el contexto del museo, el espacio estructura el significado entre hombres y objeto y define los valores entre ambos.

En esta tónica, los bienes inalienables del Museo Comunitario de Yahualica se ubican en un concepto sistemático de funcionalidad. Esto significa que los objetos se consuman en su relación exacta con el mundo real y con las necesidades del hombre, pues aquí lo funcional no califica lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema: "...la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto." Para el bien inalienable, es la posibilidad de rebasar su función y llegar a una función segunda, tener la posibilidad de ser elemento de juego y combinación en un sistema local de signos.

En sentido contrario al museo tradicional, en donde la experiencia se remite a la mera presencia de los objetos extraídos de la vida comunitaria, en el museo comunitario los objetos están en la vida comunitaria viva. En el museo tradicional se sustituye la vida y problemática con los objetos, que se vuelven omnipresentes ahí y disimulan toda

la problemática social. En el museo tradicional también el pasado es sustituto del presente, el futuro parece no existir y todo se muestra como un universo acabado, no en interacción con las fuerzas que lo consolidaron y lo homologaron. El museo comunitario integra al contexto de la vida cotidiana y simbólica el discurso museográfico, al tiempo que trata de confrontar la exposición con la realidad, de ahí que el museo comunitario sea concebido por la comunidad como un elemento integral en la estructura de la organización comunal, pero también los objetos inalienables que lo componen.

Los objetos inalienables del Museo Comunitario Ilhuicah Tlachiyalixtli, por un lado, y los *ixiptla* con las vírgenes del Rosario en el otro extremo, componen un binomio sistémico que es intrínsecamente antagónico pero complementario en el imaginario cosmológico y ritual. Como símbolos perturbados de lo testimonial, los bienes inalienables encarnan la supervivencia del orden tradicional y simbólico, pero forman parte de la modernidad por lo que representan; los objetos de culto y los santos *son* el orden tradicional y simbólico. El bien inalienable se convierte en objeto mitológico por su referencia al pasado: “ya no hay incidencia práctica, está allí, únicamente, para significar” (Baudrillard, *ibid*). Se le concibe como *anaestructural*, niega la estructura, es el punto límite de desconocimiento de las funciones primarias. Pero no es *afuncional* ni sólo decorativo, puesto que cumple su función dentro del sistema: significa al tiempo y a la identidad colectiva.

Pero la semántica de los bienes inalienables no se agota en los signos, pues al recuperar los indicios culturales del tiempo, activa los imaginarios de la identidad que siempre es variable e improvisada, sujeta al vaivén de la hermenéutica colectiva. El Museo Comunitario y su sistema simbólico de objetos y discursos interactúa con el discurso de identidad, semejante a un grupo de jazz, en donde cada músico interpreta una pieza en particular teniendo siempre en mente una *coda*, un conjunto de notas constantes que sirven de base para la improvisación creativa. La melodía *Mack the Knife* cuenta con al menos unas 170 versiones, que pueden ir desde el piano de Oscar Peterson, que comienza con una introducción improvisada en allegro, para entrar a la *coda* con un moderato, o bien con la versión a capela cantada en portugués, del brasileño Chico Buarque.

Las interpretaciones de la historia y la identidad que pasan por ese caleidoscopio que es el Museo Comunitario, son como las notas que el jazzista improvisa sujeto a la estructura de una pieza. Si bien Lévi-Strauss no niega la historia en las sociedades ágrafas, cree que no la invocan como categoría de autoconocimiento; el Museo Comunitario ha convertido a la historia tradicional en el actor principal en el cambio sociocultural, en el centro de las tensiones y los conflictos de intereses.

En breve, se advierte cómo la musealización de los objetos que pueden ser inalienables (o deleznable, como aquí se ha visto), debe enfrentarse en este momento de la vida social del patrimonio, a los usos, discursos y concepciones de todo un sistema de significados locales. Esto es, los objetos que nosotros llamamos “patrimoniales”, en Yahualica se encuentran gravitando alrededor de una égida ideológica en donde también hay otros objetos que han sido transustanciados, como efecto de los siglos de encuentro y disputa simbólica entre dos tradiciones religiosas y cuyos resultados son los casos de las imágenes que aquí hemos visto. Propongo que el Museo Comunitario, en los tres casos analizados aquí, se ha integrado a este sistema de objetos, mitos, rituales y narrativas que hunden sus raíces en los mitos del pasado, de manera que constituyen en el presente una unidad en contenido y forma. Más allá de lo que Roheim podría llamar el “simbolismo potencialmente universal” (los significados subyacentes independientes del sentido social, de la cultura y de las instituciones fundamentales), la unidad de significados, imágenes y símbolos en una localización macrorregional, remite más a los antiguos contactos interétnicos que a unidades psíquicas de la humanidad. Lo que está en la raíz, y nada más, es la conciencia social (el conjunto de manifestaciones de la vida espiritual), más la ideología (las formas de conciencia social) que está transformándose siempre y transformando las formas de ver a las imágenes: los discursos de legitimidad.

En este sentido, el museo comunitario es la arena donde se llevan a cabo los reacomodos de discursos de legitimidad, que para el caso corresponde al dominio de las prácticas de la direccionalidad del Estado hacia la posesión de las tradiciones, mas no de sus prácticas mismas, pues éstas ya no obedecen a lógicas económicas y políticas propias de la integración desarrollista del Estado (v. Juan Carlos Segura, en: Geist, 1996). Más que un simple foro para la exposición, el museo comunitario viene a ser la arena para la creación de la comunidad, en tanto que evento representador y de exhibición que permite la autoconciencia, la reflexividad y la presentación de análisis de

la identidad comunitaria del sí mismo y los otros. El Museo Comunitario aparece como la reversión del proceso de apropiación-concentración de los poderes e iniciativas políticas, económicas y culturales en las metrópolis; es la vuelta al campo de las prácticas cuyo fin era la solución de los problemas por la gente, el rompimiento con la dependencia paraestatal. Es un desprendimiento del museo tradicional en tanto que éste es una institución dedicada a la recolección, conservación, presentación y educación en el sentido más didáctico de la palabra, pero no desempeña un papel activo, en el sentido de dar al público la iniciativa cultural.

Si el anhelo del Museo Comunitario es la refundación del orden institucional simbólico, la tensión persiste, pues el orden simbólico impuesto está establecido como inexplicable. La posibilidad que tiene de construir lo simbólico a partir de las representaciones colectivas conlleva el peligro de caer en lo etnocéntrico. De hecho, la conciencia etnocéntrica propicia el cambio de concepción étnica a lo aldeano. Los usos del museo en las comunidades motiva la estructuración de conocimientos más amplios que trascienden sus fronteras intraétnicas. El sentido de colección que se da en los museos comunitarios apunta hacia la emergencia de la cultura local, que tiene en la mira objetos que, pese a su nivel como inalienables, aún tienen valor de cambio, son objetos de conservación y tráfico, ritualísticos y de exhibición. Son objetos cargados de proyectos e incluyen la exterioridad social, son influenciados por una fuerte motivación externa, pero equilibran en una componenda el discurso para los demás (el imaginario identitario) y el discurso para sí mismo (la interpretación científica). Pero, al contrario de lo que sucede con el objeto del coleccionista occidental, el bien inalienable con su presencia da lugar al discurso social.

Y cuando se designa como un discurso para sí mismo, esto es, cuando logra poner a un hombre frente a otro hombre, la colección adquiere un papel relevante en el proyecto de la comunidad, pues su discurso mismo la separa de su sistema evolutivo, de donde deviene sistematización subjetiva.

Rituales como los llevados a cabo en el Xolotépetl representarían, a decir de Florescano, una sobreposición de rituales campesinos que reactivarían sus mecanismos integradores, por encima de las fiestas católicas. En tal caso, la fiesta de la Santa Cruz que anualmente ahí se realiza, es más un rito campesino de petición de lluvias con

ofrendas a la madre tierra y ocasión para la purificación de tonales, cuyo sustento ideológico está en las actividades cotidianas y diversificadas de la colectividad que integra pautas de conducta. Los cultos populares de la Santa Cruz, los de la tapa del pozo, el Tlahtzolquetzin y los ixiptla continúan siendo, como en el momento del contacto, mediadores simbólicos sintetizados con nuevas formas religiosas y materia prima de una nueva superestructura. A esto que Bartolomé y Barabas (1982: 34, 138-139) llaman una “interpretación simbólica” en lugar de sincretismo, corresponde una articulación simbólica que consiste en una reestructuración adaptativa de las entidades de culto autóctono, que habrían fusionado parte de sus atributos con los de otras deidades. Estos es: enmascaramiento de las creencias autóctonas por una aparente aceptación de los símbolos extranjeros (Tlahtzolquetzin) y una estrategia social adaptativa de ocultamiento de las formas ideológicas y de culto (los ixiptla, la Cruz del Xolotépetl).

Estos elementos que se encuentran en la dinámica social ayudan a articular la memoria indígena, sustentada en instrumentos que los pueblos utilizaron como correas de transmisión de la memoria colectiva: el ritual, el calendario solar y el religioso, los mitos y la tradición oral. Puesto que el Museo Comunitario contribuye a la conservación por otros medios de esta memoria, se integra a los instrumentos de la memoria tradicional y por tanto su colección es integrada como un todo a la cosmovisión del pueblo. Una de las aportaciones más importantes del Museo Comunitario, precisamente, es haber aumentado la funcionalidad del objeto mitológico, como llama Baudrillard a los objetos inalienables y en los cuales ve una significación máxima.

Una aportación más, es haber fusionado las virtudes del civilizado y el primitivo, que consiste en el anhelo de modernidad técnica y ancestralidad, si bien ambas virtudes no son las mismas, pues en el subdesarrollado persiste la idea de un padre como poderío, mas el civilizado, más nostálgico, tiene la imagen del padre como nacimiento y valor. El nacimiento y la autenticidad se fetichizan como objetos mitológicos.

El Museo Comunitario aprovecha la reverencia de la civilización tecnificada ante la densidad de los objetos antiguos, para ser un pretexto de acceso y demanda de la modernidad. La posesión de antigüedades es la aspiración de las clases subordinadas por escalar a la clase media superior. Adquirido por rescate o compra, los bienes que

alcanzan la estatura de inalienables se convierten en valores hereditarios, en gracia recibida que suplen a la sangre, al nacimiento y a los títulos que han perdido su valor ideológico. La proliferación de los museos comunitarios, cuya función consiste en exorcizar la preocupación que suscita el futuro mediante la exaltación de los valores del pasado, coincide con los periodos difíciles de la sociedad local. De ahí su dimensión social.

Resultado de un proceso de mundialización, el museo comunitario como patrimonio debe situarse frente a un escenario social y mundial complejo y plural. Sus mensajes deben ayudar a reflexionar e innovar respecto al mundo presente y con qué patrimonio podemos abordar la construcción de nuevas realidades culturales.

OBRAS CONSULTADAS

AGUILERA, Carmen, “La estela (elemento 7) de Tlalancaleca”, en: Boletín del INAH, INAH, México, septiembre de 1975.

AGUIRRE Beltrán, Gonzalo, Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial, FCE, México, 1992.

ALMEYRA, Guillermo, “Bienes culturales en la mundialización”, en: La jornada, México, 12 de noviembre de 2000.

ANDIÓN Gamboa, Eduardo, et Al., La posmodernidad, UAM-X, México, 1991.

APPADURAI, Arjun, La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías, CNCA-Grijalbo, México, 1991.

ARANDA K., “Los dos rostros de la divinidad Tlazolehécatl”, en: Barbro Dahlgren (Coord.), Tercer coloquio de historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines, IIA-UNAM, México, 1993.

ARJONA, Marta, et Al., “Desarrollo de los museos y política cultural: objetivos, perspectivas y desafíos”, S/D.

ARROYO Q., Miriam (Coord.), Memoria 1983-1988, INAH, México, 1990.

AUGÉ, Marc, Los no lugares, Gedisa, Barcelona, 1995.

AZCUÉ y Mancera, Luis, Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo, SHCP-DGBN, México, 1940.

BÁEZ-JORGE, Félix, Los oficios de las diosas, UV, Jalapa, 1988.

BALCELLS, Nuria, “La comunidad en la gestión y promoción de su patrimonio: La fundación cultural Rodolfo Morales de Oaxaca”, en: Gaceta de Museos, INAH-ICOM, México, No. 12, diciembre de 1998.

BARRERA Bassols, Marco, “Pueblos, espejos y reflejos”, en: Arqueología mexicana, México, 1993.

BARTRA, Roger, Oficio mexicano, Grijalbo, México, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, El sistema de los objetos, Siglo XXI, México, 1995.

BAUER, Otto, La cuestión de las nacionalidades y la socialdemocracia, S. XXI, México, 1979.

- BÉJAR navarro, Raúl y Héctor Manuel Capello, Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacionales, CRIM-UNAM, México, 1990.
- BERGER, Peter y Thomas Luckmann, La construcción social de la realidad, Amorrortu, Buenos Aires, 1991.
- BERIAIN, Josetxo, Representaciones colectivas y proyecto de modernidad, Anthropos, Barcelona, 1990.
- BONFIL Batalla, Guillermo, México profundo, CNCA-Grijalbo, México, 1989.
- BONFIL Batalla, Guillermo, “La encrucijada latinoamericana ¿Encuentro o desencuentro con nuestro patrimonio cultural?”, en: Casa del tiempo, UAM, México, Vol. X, Núm. 95, mayo-junio 1990.
- _____, Pensar nuestra cultura, Alianza Editorial, México, 1991.
- _____, (Comp.), Hacia nuevos modelos de relaciones interculturales, CNCA, México, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, El sentido práctico, Taurus, Madrid, 1991.
- BOURDIEU, Pierre y Loïc J. D. Wacquant, Respuestas por una antropología reflexiva, Grijalbo, México, 1995.
- BRUNNER, José Joaquín, América Latina: cultura y modernidad, CNCA-Grijalbo, México, 1992.
- BULLOCK, William, Primera exposición de arte prehispánico, UAM-Atzapotzalco, México, 1991
- BURKE, Peter, Hablar y callar, Gedisa, Barcelona, 1993
- CABRERO, Ma. Teresa, “El museo y la comunidad: Museo Universitario de Antropología”, en: Anales de antropología, UNAM, 1986, México, T. XXIII.
- CAMA Villafranca, Jaime y Rodrigo Witker (Coords.), Memoria del Simposio Patrimonio y Política Cultural para el Siglo XXI, INAH, México, 1994.
- CAMPUZANO, Mario, Enrique Guinsberg y Miguel Matrajt, Subjetividad y cultura, Plaza y Valdés, México, No. 5, octubre de 1995.
- CANCIAN, Frank, “Political and Religious organizations”, en: M. Nash, Handbook of Middle American Indians.
- CARTA de México en Defensa del Patrimonio Cultural. Documento surgido de la Reunión Internacional sobre la Defensa del Patrimonio Cultural como Reencuentro con la Solidaridad Social y la Unidad Nacional. Museo Nacional de Antropología, México, 9 a 13 de agosto de 1976

CARTA Internacional sobre la Conservación y la Restauración de los Monumentos y los Sitios. ICOMOS, Venecia, 25-31 de mayo de 1964.

CASTRO, José Alberto, et al., *“La rigidez jurídica y el abuso oficialista despojaron a los mexicanos...”*, en: Proceso, 1078, 29 de junio de 1997.

CLAVAL, Paul, Espacio y poder, FCE, México, 1982.

CNCA, Programa de Cultura 1995-2000, CNCA, México, 1994

COHEN, Ira J., Teoría de la estructuración. Anthony Giddens y la constitución de la vida social, UAM, México, 1996.

COHEN, Jeffrey H., Museo Shan-Dani: Packaging the past to promote the future, Indiana University, Department of anthropology, Bloomington, Indiana, abril 1989.

COTÉ, Michel (Coord.), Las tendencias de la museología en Quebec, Société des Musées Québécois, Musée de la Civilisation, Quebec, 1992.

CHIHU A., Aquiles (Coord.), El ethos en un mundo secular, UAM-I, México, 1991.

_____, Modernización: sentido y contrasentido, UAM-I, México, 1993.

DE LA TORRE Mendoza, Manuel, Arqueología, patrimonio e identidad, ENAH, borrador de la tesis de licenciatura, México, 1992

DE LA PEZA C., Ma. Del Carmen, “La lectura interminable”, UAM-X., México, 1997.

DERSDEPANIAN, Georgina, “¿Hay una participación activa en los museos?”, en: Gaceta de museos, INAH-ICOM, México, No. 10 y 11, junio-agosto y septiembre, 1998.

DESEMEC-INAH, El desarrollo histórico de los museos del INAH, INAH, México, 1980.

DE VARINE, Hugues, “Algunos problemas. Violación y saqueo de las culturas: un aspecto de la degradación de los términos del intercambio cultural entre las naciones”, Revista Museum, Núm. 139, 1983.

DÍAZ-POLANCO, Héctor, Autonomía regional. La autodeterminación de los pueblos indios, S. XXI, México, 1991.

DILTHEY, Wilhelm, Teoría de las concepciones del mundo, Alianza-CNCA, México, 1990.

DE GORTARI, Ludka, Pueblos indios en la jurisdicción de la Alcaldía Mayor de Yahualica, CIESAS-CEHINHIAC, México, 1986.

DOUGLAS, Mary, Sobre la naturaleza de las cosas, Anagrama, Barcelona, 1975.

- DURKHEIM, Emile, Las formas elementales de la vida religiosa, Ediciones Coyoacán, México, 1995.
- ECO, Umberto, La estructura ausente. Introducción a la semiótica, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- _____, La definición del arte, Roca, México, 1991.
- _____, Los límites de la interpretación, Editorial Lumen, Barcelona, 1992.
- _____, Semiótica: primer concepto de una teoría de los signos, Munich: Fink Verlag, 1987.
- _____, Apocalípticos e integrados, Tusquets,
- El Financiero*, p. 54, México, 17 de abril de 1997.
- _____, p. 60, México, 18 de abril de 1997.
- El Hidalgo Reporte*, p. 12, Pachuca, 17 de diciembre de 1996.
- El Sol de Puebla*, p. 4, Puebla, 25 de febrero de 1972.
- _____, p. 4, Puebla, 1 de octubre de 1973.
- El Universal*, p. 32, México, 14 de junio de 1995.
- ESPINOSA L., José Antonio, "Ámbitos de la investigación científica del objeto en el museo", en: Gaceta de museos, INAH-ICOM, México, No. 9, marzo-mayo 1998
- EVANS-PRITCHARD, E.E., Las teorías de la religión primitiva, S. XXI, Madrid, 1991.
- _____, Ensayos de antropología social, S. XXI, México, 1990
- FLORESCANO, Enrique, Etnia, Estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México, Aguilar, México, 1998.
- _____, Mitos mexicanos, Aguilar, México, 1995.
- FOSTER, Hal (Comp.), La posmodernidad, Kairós, México, 1988.
- FOUCAULT, Michel, Las palabras y las cosas, S. XXI, México, 1996.
- FRONDIZI, Risieri, ¿Qué son los valores?, FCE, México, 1974.
- GARCÍA Canclini, Néstor (Comp.), Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina, CNCA, México, 1995.
- GARCÍA Canclini, Néstor, et Al., Públicos de arte y política cultural, INAH-UAM-

DDF, México, 1991.

_____, Culturas híbridas, Grijalbo, México, 1989.

GARCÍA Canclini, Néstor, “¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social”, en: Cama Villafranca y Rodrigo Witker B., Memoria del simposio patrimonio y política cultural para el siglo XXI, INAH, México, 1994.

_____, Consumidores y ciudadanos, Grijalbo, México, 1995

GARCÍA Canclini, Néstor (comp.), Lo local y lo global: un debate, UAM, México, 1994.

GARCIA Cook, A., “Una secuencia cultural para Tlaxcala”, en: Boletín del INAH, INAH, junio de 1973.

_____, “Algunos descubrimientos en Tlalancaleca, Edo. de Puebla”, en: Boletín del INAH, INAH, agosto de 1973.

GARCIA Moll, Roberto, “El monumento 3 de Tlalancaleca, Puebla”, en: Boletín del INAH, INAH, septiembre de 1975.

GARCÍA Sancho, Francisco, Misogenia. Odio o aversión al origen o a los orígenes, Plaza y Valdés, México, 1995.

GARCÍA Téllez, Alfonso, Tratamiento de una ofrenda para pedir la lluvia, San Pablito Pahuatlán, Pue., 10 de agosto de 1978.

GEIST, Ingrid, Procesos de escenificación y contextos rituales, Plaza y Valdés, México, 1996.

GELLNER, Ernest, Cultura, identidad y política, Gedisa, Barcelona, 1998.

GEERTZ, Clifford, El antropólogo como autor, Paidós, Barcelona, 1989.

_____, La interpretación de las culturas, Gedisa, Barcelona, 1997.

GIDDENS, Anthony, Consecuencias de la modernidad, Alianza, Madrid, 1993.

_____, La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración, Amorrortu, Buenos Aires, 1995.

_____, La teoría social, hoy, CNCA-Alianza, México, 1990.

GIMÉNEZ, Gilberto, “Territorio y cultura”, en: Estudios sobre las culturas contemporáneas, Universidad de Colima, Colima, Época II, Volumen II, Número 4, diciembre de 1996.

GOFFMAN, Erving, Frame analysis, New York: Harper and Row, 1974.

- GONZÁLEZ, Jorge A., Más (+) cultura (s). Ensayo sobre realidades plurales, CNCA, México, 1994.
- GONZÁLEZ, Jorge A. y Jesús Galindo Cáceres (Coords.), Metodología y cultura, CNCA, México, 1994.
- GOODY, Jack, Cultura escrita en sociedades tradicionales, Gedisa, Barcelona, 1996.
- GORÁNOV, Krestio, Arte, cultura y sociología, Editorial Sviat, La Habana, 1990
- GRUZINSKI, Serge, La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019), FCE, México, 1995.
- _____, La colonización de lo imaginario, FCE, México, 1993.
- GUIRAUD, Pierre, La semiología, S. XXI, México, 1995.
- INAH, El patrimonio sitiado. El punto de vista de los trabajadores, INAH, México, 1995.
- INAH, Museos Comunitarios de Oaxaca, INAH-Oaxaca, Oaxaca, 1989.
- IZQUIERDO, Alicia e Isabel Jaidar (Coords.), Tramas, UAM-X, México, No. 4, junio 1992.
- KANDINSKY, Wassily, De lo espiritual en el arte, Ed. Coyoacán, México, 1994.
- KARP, Ivan, et al., Museums and communities. The politics of public culture, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1992.
- KROTZ, Esteban (Comp.), La cultura adjetivada, UAM-I, México, 1993.
- _____, Utopía, UAM-I, México, 1988.
- LACOUTURE F., Felipe, “La nueva visión de un mundo estructurado: Cultura, museo y desarrollo sostenible”, en: Gaceta de museos, INAH-ICOM, México, No. 9, marzo-mayo 1998.
- LACOUTURE, Felipe (comp.), Gaceta de Mueos, No. 6, INAH, México, 1997.
- LACOUTURE, Felipe, “La nueva museología”, S/D.
- _____, La nueva museología en la comunicación para el desarrollo cultural, inédito.
- La Jornada*, p. 34, México, 6 de febrero de 1997.
- _____, p. 28, México, 7 de junio de 1997.
- _____, pp. 32-33, México, 8 de marzo de 1997.

_____, pp. 23-24, México, 4 de enero de 1994.

_____, p. 27, México, 24 de abril de 1994.

_____, p. 27, México, 3 de febrero de 1997.

_____, p. 25, México, 7 de febrero de 1997.

_____, p. 22, México, 22 de febrero de 1997.

_____, p. 27, México, 24 de febrero de 1997.

_____, p. 25, México, 29 de marzo de 1997.

_____, pp. 26-27, México, 3 de mayo e 1997.

_____, p. 25, México, 2 de mayo de 1997.

_____, p. 25, México, 10 de septiembre de 1997.

_____, pp. 26-28, México, 19 de marzo de 1997.

_____, p. 29, México, 23 de abril de 1997.

_____, p. 27, México, 4 de mayo de 1997.

_____, p. 24, México, 11 de marzo de 1997.

_____, p. 31, México, 12 de marzo de 1997.

_____, p. 25, México, 15 de septiembre de 1997.

_____, p. 27, México, 7 de septiembre de 1997.

LAMEIRAS, José, “La antropología en México. Panorama de su desarrollo en lo que va del siglo”, en: Ciencias sociales en México. Desarrollo y _____ perspectivas, El Colegio de México, México, 1979, pp. 109-180.

LEACH, Edmund, Cultura y comunicación, Siglo XXI, México, 1990.

LEÓN, Aurora, El museo. Teoría, praxis y utopía, Cátedra, Madrid, 1987

LOMNITZ, Claudio, “Dos propuestas para los museos del futuro”, en: La jornada semanal, La Jornada, México, Núm. 262, 19 de junio de 1994.

LÓPEZ Aguilar, Fernando, “Tres discursos sobre el patrimonio cultural y su desconstrucción”, en: Antropología, INAH, México, No. 33, enero-marzo de 1991.

LÓPEZ Austin, Alfredo, Los mitos del tlacuache, UNAM, México, 1996.

_____, “La religión, la magia y la cosmovisión”, en: L. Manzanilla y L. López Luján (coords.), Historia antigua de México, UNAM-Porrúa, México, 1995.

LUMBRERAS S., Luis G., “El patrimonio cultural como concepto económico”, en: Cama Villafranca, Jaime y Rodrigo Witker B., Memoria del simposio patrimonio y política cultural para el siglo XXI, INAH, México, 1994.

LUNA R., Juan, Monografía de la Huasteca hidalguense, CECAH, Pachuca, 1997.

MANZANILLA, Linda y Leonardo López Luján, Historia antigua de México, Vol.III: El Horizonte Posclásico, INAH-UNAM-Porrúa, México, 1995.

MARTIN-BARBERO, Jesús, “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”/Versión internet.

MATÍAS, Pedro, “Otro centro comercial en entredicho...”, en: Proceso, Núm. 1048, 1 de diciembre de 1996.

_____, “Toledo exige ahora un reglamento del INAH...”, en: Proceso, Núm. 1050, 15 de diciembre de 1996.

MC Donald, Sharon, “Consuming science: public knowledge and the dispersed politics of reception among museum visitors”, en: Media, culture and society (sage), Vol. 17, 1995, 13-29.

MEYER, Karl E., El saqueo del pasado, FCE, México, 1990.

MONTEMAYOR, Carlos, “Hacia las autonomías indígenas”, en La Jornada Laboral, México, 30 de enero de 1997.

MORALES M., Luis Gerardo, Museo público e historia legítima en México, ENAH, 1992, inédito.

_____, (Coord.), Cuicuilco, ENAH, México, Vol. 3, Nos. 7 y 8, septiembre/diciembre 1996.

MORLEY, David, Televisión, audiencias y estudios culturales, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.

NISBET, Robert, La formación del pensamiento sociológico, Vol. 1, Amorrortu, Buenos Aires, 1990.

NIVÓN Bolán, Eduardo, Mirando la ciudad desde la periferia, 1998, inédito.

NOVELO, Victoria, “Las culturas populares en los museos”, en: 7º Taller Internacional sobre Nueva Museología, Pátzcuaro, Mich., 1-5 noviembre de 1996, inédito.

OCHOA, Lorenzo, Historia prehispánica de la Huasteca, UNAM, México, 1984.

- OCHOA S., Gerardo, "Teotihuacan", en: La jornada semanal, México, Núm. 298, 26 de febrero de 1995.
- OLGUÍN, Enriqueta, "Cómo nació Chicomexóchtli, un mito huasteco", en: Pancromo 23. Revista de investigación, vol. Y, No. 1, 1994.
- OLIVÉ, Julio César, "La normatividad de los museos", en: Antropología, Núm. 29, enero-marzo de 1990, INAH, México.
- OLIVER V., Beatriz M., "Los nahuas de Hidalgo. El mercado regional de Huejutla", en: SUÁREZ Y F., Cristina (coordinadora), Estudios nahuas, INAH, México, 1988.
- PADUA, Jorge y Alain Vanneph (Comps.), Poder local, poder regional, ECM-CEMCA, México, 1993.
- PARSONS, Talcot, The social system, Glencoe (Illinois), The Free Press, 1951, p. 91.
- PÉREZ G., Ana Isabel, "Museos, museología y diversidad cultural", en: Gaceta de Museos, INAH-ICOM, México, No. 12, diciembre de 1998.
- PÉREZ-RUIZ, Maya Lorena, "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos", en: Alteridades, UAM-I, México, Año 8, Núm. 16, julio-diciembre de 1998.
- PICCINI, Mabel et Al., Recepción artística y consumo cultural, INBA, México, 2000.
- PORTAL, Maria Ana, Ciudadanos desde el pueblo, CNCA/UAM, México, 1997.
- PORTILLO O., Gerardo (Coord.), "Museografía contemporánea", en: Artes plásticas, ENAP-UNAM, México, Núm. 17, 1995.
- PRATS Llorenc, Antropología y patrimonio, Ariel, Barcelona, 1997.
- INAH, Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos, INAH-DGCP-CNCA, México, 1993-1994.
- INAH, Programa Nacional de Museos, INAH, México, 1986.
- REALE, Giovanni y Dario Antiseri, Historia del pensamiento filosófico y científico, Herder, Barcelona, 2001.
- REIFLER B., Victoria, El Cristo indígena, el rey nativo, FCE, México, 1989
- REVUELTAS, Eugenia y Herón Pérez (Coords.), Oralidad y escritura, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992.
- RÍOS de la Torre, Guadalupe (Coord.), Espacios de mestizaje cultural, UAM, México, 1991.

ROSALDO, Renato, Cultura y verdad, Grijalbo, México, 1991.

ROSALES Ayala, Héctor, Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México, CNCA-UNAM, México, 1994.

ROSAS Mantecón, Ana, "Historia y vida cotidiana: la apropiación del patrimonio mexica dentro y fuera del Museo del Templo Mayor", en: Alteridades, UAM-I, México, año 2, Núm.

_____, (Coord.), Ana, "El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos", en: Alteridades, UAM-I, México, Año 8, Núm. 16, julio-diciembre de 1998.

_____, "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de la ciudad de México", en: Ciudad virtual de Antropología y Arqueología, 1999.

_____, "Los públicos del Museo del Templo Mayor", en: Gaceta de museos, INAH-CNME, México, Núm. 4, diciembre de 1996.

RUTSCH, Mechtild, "Investigación en los museos y su mirada a la historia", en: Memorias del VII Coloquio Nacional de Museos, Puebla, Pue., 1989.

RUVALCABA, Jesús y Juan Manuel Pérez Zevallos, La Huasteca en los albores del tercer milenio, CIESAS, et Al., México, 1996.

RUVALCABA M., Jesús, Agricultura india en Cempoala, Tepeapulco y Tulancingo, siglo XVI, DDF-UCCI, México, 1985.

SAHLINS, Marshall, Islas de historia, Gedisa, Barcelona, 1988.

_____, Cultura y razón práctica, Gedisa, Barcelona, 1997.

SAHAGUN, Bernardino de, Historia general de las cosas de la Nueva España, CNCA, México, 1989.

SMA, Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, SMA, México, Tomo XXXIX, 1993.

SCHMILCHUK, Graciela (Comp.), Museos: comunicación y educación, INBA-CENIDIAP, México, 1987.

_____, "La fábrica de las identidades", en: El acordeón, UPN, México, No. 19, enero-abril de 1997.

_____, El público como propuesta, INBA-CENIDIAP, México, 1987.

_____, (Comp.), Museos: Comunicación y educación, INBA-CENIDIAP, México, 1987

_____, “Investigación, apropiación patrimonial”, en: Memorias del VII Coloquio Nacional de Museos, Puebla, Pue., 1989.

SEGRE, Enzo, Las máscaras de lo sagrado, INAH, México, 1991

_____, Metamorfosis de lo sagrado y lo profano. Narrativa náhuatl de la sierra norte de Puebla, INAH, México,

SKORUPSKI, John, Símbolo y teoría, Premiá, México, 1985.

SLENCZKA, Anne, “La representación de la historia en museos: Los museos comunitarios mexicanos”, proyecto de investigación, Universidad de Hamburgo, 1997, inédito.

SOUSTELLE, Jacques, La familia otomí-pame del México central, FCE, México, 1993.

SUÁREZ Escobar, Marcela (Coord.), Constelaciones de modernidad, UAM, México, 1990.

Suplemento, “El museo comunitario”, en: Antropología México, octubre-diciembre de 1990.

TEJADA, Silvia y Joaquín Palacios, “La evolución del concepto de museos de las ciencias”, en: Gaceta de Museos, INAH-ICOM, México, No. 11, septiembre, 1998

TÖENNIES, Ferdinand, Community & society, Harper Torchbooks, The Michigan State University Press, Charles Loomis, de., New York, 1963.

TREVI, Mario, Metáforas del símbolo, Anthropos, Barcelona, 1996.

TURNER, Victor, El proceso ritual, Taurus, Madrid, 1988.

_____, Hidalgo: Fields, social Drama and metaphors, 1985, Masachusets University Press.

TURRENT, Lourdes, “El objeto de estudio de la museología”, en: Gaceta de museos, INAH-ICOM, México, No. 9, marzo-mayo 1998.

_____, “Museología tradicional, museología de punta”, en: Gaceta de museos, INAH-ICOM, México, No. 9, marzo-mayo 1998.

_____, “Museo y poder: El discurso del anticuario”, en: Gaceta de museos, México, INAH-ICOM, México, No. 11, septiembre 1998.

VÁZQUEZ, Héctor, El estructuralismo, el pensamiento salvaje y la muerte, FCE, México, 1982.

VEERKAMP, Verónica y Patricia Arias (Coords.), “Etnia y nación”, en: Nueva Antropología, Vol. V, No. 20, México, enero de 1983.

VERGARA, Sergio de la L., “Nuevo Museo Arqueológico en San Matías Tlalancaleca”, en: Boletín del INAH, abril de 1976.

VILLAMIL R., Jenaro, “Hasta ritos mayas utilizaron Televisa y el INAH...”, en: Proceso, México, 1069, 27 de abril de 1997.

WEIL, Stephen E., Rethinking the museum: and other mediations, Washington: London, Smithsonian Institution Press, 1990.

WOLF, Eric, Pueblos y culturas de Mesoamérica, Era, México, 1984.

ZAVALA, Lauro, Tendencias actuales en los estudios sobre comunicación museográfica, inédito.

_____, Hacia una teoría de la recepción museográfica, inédito.

_____, “Elementos para el análisis de la intertextualidad”, en: La Colmena, Núm. 9, Revista de la UAEM, Toluca, invierno 1996, 4-15.

_____, El patrimonio cultural y la experiencia educativa del visitante, inédito.

_____, Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones, inédito.

_____, “Los públicos del Museo del Templo Mayor”, en: Gaceta de museos, INAH-CNME, México, Núm. 4, diciembre de 1996.

APÉNDICE

Algunos hechos en la desconcentración de la cultura oficial

En los Estados Unidos, los 30 mil museos que componen sus recintos de conservación del patrimonio cultural están controlados por la iniciativa privada. En México, el traspaso de los museos del Estado a la IP es un hecho, pero también es cierto que gran parte del acervo museal está siendo confiado a sectores de la sociedad civil en personificación de los museos comunitarios. La concentración de la infraestructura cultural en la metrópoli es todavía un rezago en materia de disposición de bienes de consumo cultural para todos los mexicanos; según un estudio de Socicultur (Socicultur, "Concentra el DF la cuarta parte de la infraestructura cultural del país", en: *La jornada*, 12 de marzo de 1997), en el Distrito Federal se concentra la cuarta parte de la infraestructura cultural del país: 118 teatros, 28 salas de arte, 96 museos, 101 galerías, 51 foros y más de 50 casas de cultura; en el resto del país existen apenas 422 museos; 19 estados están en una situación similar a la de la Delegación Tláhuac, que carece de infraestructura cultural: una casa de cultura, 12 bibliotecas públicas y "un olvido de su riqueza cultural" (Socicultur, op. cit.). Para Graciela Schmilchuk (1997), esto se traduce como una clara preferencia por las artes cultas y los gastos suntuarios ante un proyecto menor a las numerosas actividades relacionadas con culturas y artes populares.

El adelgazamiento del Estado se traduce en una pérdida de responsabilidad de éste sobre el patrimonio cultural, poniendo en peligro su tutoría y difuminando paulatinamente las leyes de protección patrimoniales. Según los datos proporcionados por Schmilchuk (ibid), el presupuesto del sector cultural para 1995 se redujo 34% con respecto al año anterior. En estímulos a la creación de las artes cultas respecto de las populares, la relación fue 7 a 1 y en materia de difusión aproximadamente 5 a 1.

Ópera para los dioses

El concierto del tenor italiano Luciano Pavarotti, autorizado "con carácter excepcional" para realizarse en el recinto sagrado de Chichén Itzá a principios de 1997, constituyó no

un parteaguas (pues otros actos comerciales ajenos a la arqueología ya se habían realizado en otros sitios arqueológicos "protegidos"), sino el punto de arranque de convenios entre la IP y las instituciones de cultura que fijan rentabilidad en zonas arqueológicas por la vía de su alquiler para espectáculos como el de Pavarotti, en donde el INAH obtendría un porcentaje de las ganancias del concierto. Súbitamente, el reglamento de la Ley de Zonas arqueológicas se olvida para dar paso a versiones tales como las vertidas por el director del Centro INAH-Yucatán, Alfredo Barrera, en el sentido de que "...estamos en una sociedad de libre mercado y esto se manifiesta en las universidades y en la ciencia también. Las zonas arqueológicas no son una isla." A ello coadyuvó, además, "...el acuerdo a otros niveles..." para realizar el concierto. ("Hasta ritos mayas utilizaron Televisa y el INAH...", en: *Proceso*, 27 de abril de 1997) Por lo demás, por constituir un bien de uso común, la Ley General de Bienes Nacionales en sus artículos 16 y 29 ataja la posibilidad de que Chichén Itzá pueda ser utilizado para explotación por particulares, incluyendo la transmisión del concierto que hizo Televisa, constituyendo todo ello una transgresión a las leyes. Por ello, el Consejo Nacional de la Cultura Náhuatl emprende, previo al concierto, una denuncia de hechos delictivos en perjuicio del patrimonio cultural de la nación, por medio de la PGR y en contra de Rafael Tovar y de Teresa, presidente del CNCA, y María Teresa Franco, directora general del INAH, por violación a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricas, pidiendo la suspensión del concierto. A la denuncia se suma una carta firmada por investigadores del INAH, Chapingo, UNAM, UAM y de diversas universidades del mundo, así como diputados federales y diversas ONG's, dirigida al tenor.

Monte Albán shopping mall

Mientras tanto, el gobierno de Oaxaca, por medio del Consejo Consultivo del Estado de Oaxaca(CCEO), elabora un proyecto que propone la creación de un gran centro comercial y de servicios dentro de la zona arqueológica de Monte Albán, declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad. De inmediato, artistas e intelectuales manifiestan su rechazo a esa intención, enviando un documento a la directora del INAH, en donde acusan que "...todo se quiere comercializar imponiendo proyectos, como se quiso hacer con la construcción de Plaza Jaguares en Teotihuacan." ("Otro centro comercial en

entredicho...", en: *Proceso*, 1 de diciembre de 1996) El argumento defensivo es que Monte Albán está dentro de la poligonal del área de protección, y la construcción del Shopping mall va contra la Ley, porque hay un decreto que reconoce una zona protegida y, por tanto, no se debe construir nada. Dicho decreto, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 7 de diciembre de 1993, establece que deben realizarse los acuerdos necesarios con los municipios y comunidades vecinas de Monte Albán que permitan el rescate, conservación y difusión del legado arqueológico e histórico que representa dicha zona para los mexicanos y la humanidad entera. El proyecto del CCEO, "Monte Albán Siglo XXI", abarca la construcción de una terminal del sistema único de transporte, una unidad de servicios turísticos y educativos, un jardín botánico, una vialidad del circuito turístico, un parque ecológico, un museo comunitario y centro artesanal de Atzompa, una unidad deportiva y cultural en Xoxocotlán y un centro artesanal en San Antonio Arrazola. El documento del CCEO aduce que la "...realización de estos proyectos, vía inversión privada, estatal y federal, redundaría en la ampliación de la oferta de empleos y el mejoramiento del nivel de vida de miles de oaxaqueños". (Proceso, *ibid*) Casi al mismo tiempo, el Centro INAH-Oaxaca se deslinda del proyecto "Monte Albán Siglo XXI" y manifiesta a la sociedad que velará por la aplicación irrestricta de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.

Manchas de grasa en los muros

En medio de la escaramuza por Monte Albán, el gobierno del estado renta por 19 mil dólares -150 mil pesos mexicanos- el jardín del exconvento de Santo Domingo, para la celebración de una boda religiosa de la hija de conocido industrial. Entonces el Patronato Pro-Defensa y Conservación del Patrimonio Cultural y Natural del Estado de Oaxaca (PROOAX), que preside el pintor Francisco Toledo, protesta airadamente, acusando al INAH de carecer de un reglamento que norme tales eventos en los recintos patrimoniales. Inopinadamente, la directora del Instituto Oaxaqueño de las Culturas ataja: "La renta del jardín y baños del ex convento de Santo Domingo va a significar que más de cien mil personas vengan de la ciudad de México a esta boda, que se alojen en Oaxaca, que compren artesanías, que consuman productos oaxaqueños y sean los mejores voceros turísticos para invitar a otras gentes que visiten Oaxaca." ("Toledo

exige ahora un reglamento del INAH...", en: *Proceso*, 15 de diciembre de 1996.)

Pero no es la primera ocasión que se dispone del inmueble de Santo Domingo, alega Toledo, pues meses antes el gobernador de Oaxaca había ofrecido una comida en el patio del noviciado del convento, donde se reportaron manchas de grasa de alimento en los muros y levantamientos de pisos. Sin embargo, el pintor precisa su postura: "No estoy en contra de que se usen estos espacios para eventos públicos en los cuales se cobre, es decir que haya una entrada para la institución, pero lo que pedimos es que se reglamente." Casi en seguida, la fracción sindical del INAH se pronuncia en un desplegado en la prensa: "La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, prohíbe expresamente que los espacios designados como Monumentos Arqueológicos o Históricos puedan ser utilizados con fines particulares. A pesar de esta disposición jurídica, el gobernador Diódoro Carrasco Altamirano promovió y autorizó la renta de los jardines del ex convento de Santo Domingo, en Oaxaca, para celebrar un matrimonio, del cual fue el padrino, violentando con ello el Estado de Derecho. ¿Hasta cuándo los funcionarios del INAH harán cumplir la normatividad?"

De Australia para México

Con motivo de la celebración de las olimpiadas en México, en 1968, se crea el proyecto artístico "Ruta de la Amistad México 68", que integra 18 esculturas de artistas internacionales, colocadas a cielo abierto y en terrenos de piedra volcánica, al sur de la ciudad de México. Una de ellas es una creación del australiano Clement Meadmore, quien adjunto al gobierno australiano la dona al pueblo de México. En 1968 se expropia el área y las esculturas son colocadas en terrenos no enajenables; sin embargo, la corrupción en sexenios posteriores permite la venta de los predios; al adquirir el Colegio Olinca el terreno que comprendía a la escultura, también adquieren de facto a la escultura, a la que enajenan como símbolo particular. Años más tarde, al crearse el Patronato Pro Ruta de la Amistad, la apropiación del monumento por el Colegio es considerado por aquéllos como un acto de "tergiversación conceptual". Los propietarios del Colegio pronto transforman el entorno, destruyen el basamento original, le agregan cascadas, flores y una reja que la rodea. En agosto de 1996 echa a andar un proyecto de

remodelación de la Ruta, que tropieza con la dureza de los particulares del Olinca. El Patronato llama entonces a los propietarios a una discusión en torno de la propiedad del monumento, quienes acceden a reintegrarla al pueblo de México, pero en vez de ello, realizan las obras señaladas, alejando la posibilidad de una devolución.

El Patronato acude entonces a las autoridades del INBA, topándose con un veredicto contrario: la obra sí pertenece al Olinca. De ahí, se dirigen al Fonca y después a la embajada de Australia; corresponde por consiguiente al gobierno australiano el mérito de la devolución de la pieza pues, en palabras del presidente del patronato "...fue hasta que el gobierno australiano hizo una reclamación oficial al gobierno mexicano por la pérdida de la obra cuando se tomaron cartas en el asunto, para que no trascendiera que en México el patrimonio nacional puede ser vendido a particulares por error o por descuido o con todas las de la ley." ("La escultura de Meadmore no es propiedad del Colegio Olinca", en: *La Jornada*, 29 de marzo de 1997).

En oficio de instrucción fechado el 29 de enero de 1997, la Dirección General Jurídica y de Estudios Legislativos del Departamento del Distrito Federal concluye que "...la escultura que hoy detenta el Colegio Olinca se considera un bien de dominio público y con ello reúne todas las características de un bien inmueble inalienable, fuera del comercio, por lo cual todo acto jurídico del dominio que se pretende o se haya observado sobre él será inexistente(...) teniendo (el colegio Olinca) la obligación de restituir la posesión del mismo al gobierno federal y en el caso de negarse a ello, el Estado mexicano tendrá el derecho de ejercer la función reivindicatoria para recuperarlo..." (*La Jornada*, ibid.) La escultura sería finalmente trasladada por el DDF, antes del 20 de abril, a la esquina de Insurgentes y Periférico, reintegrada a su entorno volcánico y puesta para dominio público.

Historia privatizada

En el año de 1993, la histórica fábrica de Río Blanco (con alto contenido simbólico por haberse realizado ahí la huelga que, a juicio de los historiadores, "encendió la mecha de la Revolución de 1910") es adquirida por el empresario Juan Mata González, quien de inmediato inicia en el inmueble obras de reacondicionamiento de tipo industrial. El

21 de octubre de 1993, el INAH-Veracruz detecta, durante una inspección, que se realizaban obras no autorizadas que dañaban la arquitectura porfirista de la fábrica y decreta la suspensión de las modificaciones. El 6 de noviembre de 1993 se presenta ante el Ministerio Público una primera denuncia de hechos contra Juan Mata por daños al patrimonio nacional. El 11 de marzo de 1994 el Ministerio Público determina el no ejercicio de la acción penal promovida por el INAH en contra de Juan Mata. 7 de mayo de 1995: el grupo de civilistas veracruzanos denuncia públicamente la destrucción de la fábrica de Río Blanco y exige castigo a los responsables. El 26 de abril de 1996 el INAH ordena la suspensión de las obras mediante un acta administrativa. Para el primer semestre de 1997, las intervenciones han avanzado de tal manera que alcanzan ya el 50 por ciento del total del edificio, ello pese a las múltiples suspensiones de obra mediante sellos de clausura y de dos "denuncias de hechos" formulados ante la PGR por el INAH. El balance del Instituto es ilustrador: las bodegas de algodón, las cuatro naves que integraban la estación de descarga del ferrocarril, los sótanos, el caserío de 50 unidades construidas para albergar a trabajadores de la fábrica, fueron destruidas, y el canal de agua que alimenta la hidroeléctrica fue modificada para crear un aljibe y dos pequeños lagos. Los barandales franceses que rodeaban la fábrica fueron sustituidos por un muro de seis metros de altura. El conjunto histórico arquitectónico de la fábrica se vió afectado por la desaparición de su acceso principal, concebido desde el proyecto original, ya que coincidía con el eje de composición de la torre ubicada sobre el edificio administrativo del conjunto fabril. La calle que se llamaba "Mártires de Río Blanco" fue cambiada de nombre por calle "Plácido Mata", en homenaje al hijo difunto del empresario; el monumento conmemorativo de las víctimas de esa gesta histórica fue cambiado de lugar con todo y muertos por el dueño de la fábrica y la leyenda que está ahí inscrita señala un lugar apócrifo. El INAH pide la consignación, sentencia, cárcel y multa para el empresario, en tanto exige la restauración del inmueble dañado. En opinión de autoridades estatales del INAH, la destrucción "sistemática y progresiva" de la fábrica de Río Blanco tiene como objetivo desaparecer la memoria histórica del movimiento obrero.

Mientras el empresario se defendía alegando derecho sobre un bien simplemente industrial y no histórico, el 22 de abril de 1997 la asamblea general del capítulo mexicano del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Icomos) manifestó públicamente su apoyo al INAH. Pero otros intereses surgían en derredor de la

destrucción de la fábrica de Río Blanco, pues al invertir el empresario 200 millones de dólares en la modernización del complejo textil, generó un mínimo de 5 mil empleos directos y unos 18 mil indirectos, deviniendo benefactor local. Las opiniones de los mismos trabajadores jubilados manifestaron un apoyo a las acciones de Mata, pues él "...compró una fábrica, no historia." Tal afirmación se fundamentaba en el hecho de que, hasta la fecha, el inmueble no había sido declarado patrimonio histórico en el Diario Oficial, no obstante el peritaje elaborado por diversos especialistas que concluyeron que la fábrica es una obra civil relevante del siglo XIX, por lo tanto monumento histórico protegido por las disposiciones de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y su reglamento.

Museo por deuda

En diciembre de 1996, comienza a circular en medios masivos, en la ciudad de Monterrey, la especie de que el gobierno estatal se dispone a entregar al Congreso estatal una iniciativa que contempla la dación en pago de deuda a 187 bienes inmuebles para reducir su deuda con la banca privada. El 19 de diciembre el Congreso local acuerda la dación. Entre estos inmuebles se encuentra el del Museo de Historia Mexicana. De inmediato se lanzan a la carga los medios intelectuales y artísticos del país, entre otros, Teresa del Conde, crítica de arte y directora del Museo de Arte Moderno, quien se manifiesta contraria a que al inmueble se le dé un uso distinto al de la cultura, y Hector Rivero, director del Museo Franz Mayer y presidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM), quien asume una actitud más bien cautelosa y hasta imparcial. Otros artistas y funcionarios de museos expresan su oposición a la cesión del Museo a la banca.

En febrero, el gobierno estatal confirma la entrega del edificio a Banorte. Artistas regiomontanos usan los medios electrónicos para calificar de tragedia la pérdida de un lugar donde se genera cultura y demandan a los regiomontanos su esfuerzo para preservar est espacio, en ocasiones usado -dicen- para la celebración de bodas de la alta sociedad neoleonesa. Ese mismo mes, el INAH advierte que, si el museo queda en manos del sector privado, serían retiradas las 759 piezas que se le entregaron mediante 43 comodatos, al cambiar las condiciones establecidas en los convenios respectivos,

tratándose de un patrimonio nacional que resguarda el Instituto. De paso, el director de Asuntos Jurídicos deplora la falta de sensibilidad del gobierno de Nuevo León y de los diputados que solicitaron y aprobaron entregar el Museo como dación en pago, así como que los políticos no consideren prioritaria la cultura. ("El INAH, aún sin respuesta sobre el destino del MHM de Monterrey", en: La Jornada, 22 de febrero de 1997) Unos días después, El Barzón se lanza a la carga, anunciando que enviará cartas a los intelectuales, artistas y líderes políticos de todo el país para pugnar por que el Museo se mantenga como patrimonio público.

Para marzo de ese año, el secretario de Finanzas y Tesorería General del estado ratifica la intención del gobierno de finiquitar la entrega del Museo de Historia Mexicana a la banca comercial, inmueble valuado en 500 millones de pesos. Asimismo, confirma la iniciativa del propio ejecutivo estatal al Congreso, publicado en el Periódico Oficial.

Como epílogo de la intención del Congreso del estado de Nuevo León, de incluir al Museo de Historia Mexicana en el paquete de bienes inmuebles otorgados a la banca comercial para reducir la deuda pública, el 5 de junio de 1997 el gobernador neoleonés anuncia durante su informe de labores una "reversión" al proceso de entrega del Museo a la iniciativa privada, reintegrándolo con ello al patrimonio público. Luego de medio año de escaramuzas entre el Congreso del estado de Nuevo León y los medios intelectuales del país en los medios masivos, la "dación en pago de deuda" es súbitamente abortada. Como en la canción de José Alfredo Jiménez, las autoridades del CNCA callaron.

El entuerto de las falsificaciones

Contemporáneamente, mientras el Museo de Historia Mexicana de Monterrey es jaloneado por el Estado y la IP, desde el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se dicta orden de creación para un Museo Nacional de los Códices. En él se pretendería exponer al público varios de los códices originales más importantes de México. La oposición no se hace esperar, pues se pretende exhibir en éste documentos originales, y ya los especialistas califican como "franco retroceso", "un gran error de trágicas

consecuencias" y "coyuntural" e "irresponsable" el proyecto. A cambio, los detractores proponen la exhibición de facsímiles pues, argumentan, "contra la luz no hay nada que valga", por eso, en la mayoría de los museos del mundo los documentos originales permanecen resguardados en bóvedas especiales y lo que exhiben las vitrinas son reproducciones. "Hace muchos años, cuando el Museo Nacional de Antropología estaba en la calle de Moneda, había un Salón de los Códices que exhibía los documentos originales, pero desde que el Museo se trasladó a Reforma, los códices dejaron de ser expuestos y en la actualidad sólo pueden ser consultados por especialistas durante breves 30 minutos, siguiendo estrictas medidas de conservación y seguridad." Por otra parte, el recinto donde se instalaría el Museo, en el exconvento de Santo Domingo, en Oaxaca, tendría que modificarse -lo cual es un contrasentido, ya que es un monumento- para garantizar la seguridad de los códices. Además, los expertos expresaban sus dudas acerca de la capacidad de los museógrafos encargados del proyecto, experimentados en la exposición de cuadros hechos para ser exhibidos, con materiales resistentes a la luz, pero no para el montaje de códices cuya fragilidad requeriría un tratamiento altamente especializado y costoso. En su opinión, el museo pretendido resultaría deleznable tanto porque no estaba sustentado por un proyecto académico, como porque no hay nada sobre la existencia de un fondo para el mantenimiento de las condiciones de conservación más allá del sexenio. Los opositores al proyectado museo, además, invocan un criterio fundamental e universal en la conservación de documentos, que es la reproducción vía la digitalización de imágenes que dejan abierta la posibilidad para la difusión y el conocimiento de los códices, lo que haría anacrónico e inútil arriesgar los originales. Asumir esa política de conservación, haría posible la exhibición de facsimilares de los códices existentes en México y de los que están repartidos por el mundo. El cambio en la política de conservación del INAH, agregaban los especialistas, era la de una oportunidad de tipo político y al impulso de una política turística que afecta al patrimonio.

Por lo demás, la adaptación del exconvento de Santo Domingo carecía desde un principio de un proyecto arquitectónico (Ortiz Lajous, "Un convento sin proyecto", en: *La Jornada*, 29 de septiembre de 1997). Para la proyectada exhibición de códices, el arquitecto Juan Urquiaga, encargado del rediseño del inmueble, propuso una serie de bóvedas que no garantizaban la seguridad estructural y de hecho tuvieron que ser aplanadas repetidas veces para disimular las grietas que comenzaron a aparecer,

recibiendo los códices una doble amenaza: la incidencia lumínica y el riesgo de perderse en un derrumbe. Las obras realizadas en este caso y el rechazo abrumador por parte de la comunidad académica, eran apenas el corolario de no consultar a los especialistas e ignorarlos con tal de sacar adelante los proyectos que dan *luz y esplendor*. (Ortiz, *ibid.*)

Una semana después de la ofensiva de los especialistas, la compañía Margen Rojo, contratada para realizar la gráfica de la exposición y la presentación visual del anteproyecto, defiende su postura y de paso al Coordinador de Museos y Exposiciones del INAH (Miguel Angel Fernández), con bien conocidos intereses económicos en la empresa: la parte sindical del Instituto le acusa de privilegiar todas las obras museográficas a su cargo, de las cuales él mismo había sido creador del guión, en particular, de la exposición de las obras maestras de The National gallery, de Washington, montada en el Museo Nacional de Antropología en 1997, con un costo de más de dos millones de dólares debido a las condiciones de conservación e iluminación que exigían las pinturas; también la exposición "Dioses del México Antiguo", totalmente diseñada y coordinada por Fernández desde la Coordinación Nacional de Museos (y con parte de su personal), y con gráficos, diseño de comunicación visual y estructuración del guión museográfico a cargo de Margen Rojo.

La tentación de exhibir facsimilares en un museo parecería una burla a juicio de Margen Rojo, que valoraría, como en el caso del Museo Local Guillermo Spratling, de Taxco, de poco valer un recinto que no alberga originales, sino tan sólo reproducciones. Máxime que en el pasado la empresa fue contratada para realizar la gráfica de museos tales como el de Sitio de Palenque, y en Yucatán realizó el diseño y montaje del Museo del Pueblo Maya, en la zona arqueológica de Dzibilchaltún.

Detrás de la oposición de los especialistas se encontraba el conflicto interinstitucional entre el INAH y el gobierno del estado de Oaxaca, quienes luchaban por el control del exconvento, y así el primero estaría inventando acciones con tal de no entregarlo al gobenador. Y mientras un desplegado del Instituto negaba la realización de tal proyecto, en el exconvento se exhibían en vitrinas los códices originales.

Se levanta en el mástil mi bandera

Un proceso de apropiación de los símbolos nacionales ocurría, mientras tanto, en la esfera gubernamental: la instalación de las megabanderas en todo el país, acción que fue juzgada por los especialistas como un estancamiento de la evolución iconográfica de los símbolos nacionales, pues al convertirse en un coto gubernamental, se ven limitados por normas estrictas, al tiempo que los aleja de sus verdaderos dueños: los ciudadanos. Craso error, pues la revitalización de la identidad ocurre sólo con el uso libre de los símbolos patrios. En efecto, pues antes de su reglamentación en 1934 por decreto del presidente Abelardo L. Rodríguez, era empleado en competencias deportivas y comerciales, pues los símbolos patrios son agentes vivos, no inertes, de identidad, actuantes e influyentes. En el pasado, la aleatoriedad de los símbolos nacionales permitió que adoptaran factores religiosos a conveniencia, que se soslayaran deliberadamente principios de poderío para resaltar otros. Para López Austin, esa veneración del escudo nacional enaltece al centralismo mexicano y refuerza la tradición de una nación macrocéfala, en la que la capital se traga a todo el país. Así, pese a su reglamentación, el escudo nacional admite múltiples lecturas debido a su naturaleza ambigua. Y aunque proviene de una tradición indígena, la lectura que hoy se le da no es afín a la de los mesoamericanos. Para él, el escudo nacional representa ante todo la idea del centro y la minusvaloración de la provincia, pues representa la alegoría del pueblo mexicana, tribu hegemónica a la llegada de los castellanos. Tomamos el nombre de los mexicas, la capital de ellos viene a ser la que da nombre a todo el país en la actualidad. A partir de eso enseñan que somos descendientes de los aztecas o mexicas. ("Zedillo inaugura megabanderas por todo el país", en: *Proceso*, 29 de junio de 1997) A Enrique Florescano, en cambio, le preocupan más las causas de la pertinencia de un símbolo con raíces prehispánicas pese a la colonización: "El emblema indígena era un símbolo antiguo, ornado por el prestigio inconmensurable de la duración, pues había probado que era capaz de resistir los efectos destructivos del paso del tiempo y el embate de otros símbolos que amenazaron asumir la representación nacional. Además, ese emblema era símbolo de la resistencia indígena que había enfrentado a la invasión española, y concentró en él las nociones de legitimidad y defensa del territorio autóctono." ("La creación de la bandera nacional: un encuentro de tres tradiciones", en: *Proceso*, *ibid*).

Una batalla más por el control del patrimonio cultural se libraba también en ese 1997. Cuicuilco era la arena y la IP & INAH versus sociedad civil apoyada por la pujante oposición en la ciudad de México eran los actores. Carlos Slim, conocido por sus nexos con el expresidente Salinas de Gortari, de quien recibió amplias facilidades para la adquisición de Telmex en su sexenio, dispuso por medio de su grupo Carso-Inbursa la construcción de una torre de 22 niveles en un predio adyacente a la pirámide de Cuicuilco, considerado corazón de la zona arqueológica por arqueólogos de la ENAH y vecinos de la delegación Tlalpan. En el primer semestre de 1997 entran bulldozers y camiones de volteo al predio y comienza la construcción de los cimientos. Otra vez la prensa sirvió como medio para dirimir las diferencias, tanto para probar científicamente que la zona era, en efecto, centro ceremonial de la zona arqueológica, como para las declaraciones erráticas del investigador de la Dirección de Investigación y Conservación del Patrimonio Arqueológico del INAH, Alejandro Pastrana, quien con su alegato de que el inmueble de Carso-Inbursa era construido sobre tan sólo un basamento aislado, se colocaba indiscutiblemente del lado de Slim. Luego de meses de plantones, foros públicos de discusión y desplegados en la prensa, el grupo Carso-Inbursa consiente en modificar el proyecto y rebaja la altura de la torre a solo ocho pisos; la contraparte contesta que no es suficiente, que debe cancelarse el proyecto para salvaguarda del patrimonio arqueológico, que ya ha sido destruido en un 40 por ciento por las excavaciones. "El patrimonio cultural no es objeto de negociación... Carlos Slim le falta el respeto a todo: a la Constitución, al patrimonio cultural, a la opinión de la sociedad civil, a la ciencia y a las instituciones...", declaraban airados los vecinos de Tlalpan, quienes además llamaban a Teresa Franco, a la sazón directora general del INAH, a expresar públicamente si dichos predios estaban o no en la zona arqueológica.

La respuesta la da el propio Pastrana hasta mayo de 1998, cuando en un desplegado público en la prensa dictamina que la torre de Carso-Inbursa sólo afectó un antiguo cuerpo de agua, pero no una estructura piramidal, retando de paso a sus detractores a debatir académicamente.