

Mario Rufer

La comunidad melancólica: etnicidad, patrimonio comunitario y memoria en México

KLA Working Paper Series

Herausgegeben vom
Kompetenznetz
Lateinamerika

Published by the
Research Network for
Latin America

Publicados por la
Red de Investigación sobre
América Latina

Publicados pela
Rede de Pesquisa sobre
América Latina

Working Paper, No. 12, 2013

Universities participating in the Research Network



Copyright for this edition: Mario Rufer

Editing and Production: Jochen Kemner, Lucía Morales Lizárraga, Sebastian Schiffer

The KLA Working Paper Series serves to disseminate first results of research projects in order to encourage the exchange of ideas and academic debate. Inclusion of a paper in the KLA Working Paper Series does not constitute publication and should not limit publication in any other venue. Copyright remains with the authors.

All working papers are available free of charge on our website www.kompetenznetz-lateinamerika.de

How to cite this paper: Rufer, Mario 2014: „La comunidad melancólica: etnicidad, patrimonio comunitario y memoria en México“, KLA Working Paper Series No. 12; Kompetenznetz Lateinamerika - Ethnicity, Citizenship, Belonging; URL: http://www.kompetenzla.uni-koeln.de/fileadmin/WP_Rufer.pdf.

Imprint

Kompetenznetz Lateinamerika

Ethnicity, Citizenship, Belonging

Godesbergerstr. 10

50968 Köln

Germany

E-Mail: info-kla@uni-koeln.de

Tel: + 49 0221 470 5480

Homepage: www.kompetenznetz-lateinamerika.de

ISSN: 2199-0298

The research Network on Latin America cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this Working Paper; the views and opinions expressed are solely those of the author and do not necessarily reflect those of the Research Network.

Mario Rufer

La comunidad melancólica
Etnicidad, patrimonio comunitario y memoria en México

Abstract:

En México, desde 1983 existe el Programa Nacional de Museos Comunitarios generado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. El mismo incentivó la creación de museos y “entornos de memoria” comunitarios a lo largo de todo México. Esos museos debían, de algún modo, “reconocer” y exhibir aquello a lo que el estado le había “negado la voz” en sus discursos hegemónicos, y proponer nociones alternativas de memoria local, comunidad, etnicidad y patrimonio. En este trabajo se analiza desde una perspectiva etnográfica el 18 y 19 Encuentro Nacional de Museos Comunitarios de México, realizados en Jamapa, Veracruz y en Atzayanca, Tlaxcala, en noviembre de 2012 y noviembre de 2013 respectivamente. Mediante observación participante y entrevistas focalizadas, se reflexiona sobre la significación de los conceptos de comunidad, nación y patrimonio en actores específicos. Las preguntas centrales que persigo son: ¿quién habla? ¿por qué comunidades? y ¿para qué?; además de ¿cómo se reposicionan los discursos de etnicidad y pertenencia en estos espacios? y ¿qué noción de historia, memoria y patrimonio se ponen en tensión en los discursos de actores e instituciones nacional-estatales?

Biographical Notes

Mario Rufer es Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Maestro y Doctor en Estudios de Asia y África por El Colegio de México. Actualmente es Profesor-Investigador Titular en la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Investiga acerca de usos públicos de la historia, las políticas de la memoria y del patrimonio en contextos poscoloniales. También sobre subalternidad, historia y memoria.

Índice

Introducción	3
Jamapa. El desfile y la mimesis.	5
La comunidad melancólica	8
La profanación lingüística: la comunidad disidente.....	11
Atzayanca y el campesino profanador (o de la diferencia entre enunciado y enunciación)	15
Coda.....	18
Bibliografía	20

El patrimonio existe como fuerza política en la
medida en que es teatralizado.
García Canclini, 1995:151.

Introducción

2012. Jamapa, Veracruz. Se preparaba el pueblo para el XVIII Encuentro Nacional de Museos Comunitarios de México. Don Rodolfo, uno de los pintores del museo comunitario de esa localidad intentaba responder a mi pregunta: ¿por qué sólo una figura estaba en la vitrina que se titulaba “Narigones de Remojadas” siendo que muchas, exactamente iguales, aparecían arrumbadas en una especie de bodega? Transcribo un fragmento del diálogo:

Don Rodolfo: Ah, le parecerá extraño. Tomamos finalmente a esa porque cuando hacían la carretera las encontramos. Llamamos a los miembros de la comunidad, vinieron algunos, nos juntamos, las observamos a todas, las tomamos entre las manos, las llevamos con nosotros y las regresamos, y después de discutir un momento dijimos que era esta. Ésta.

Rufer: ¿Que ésta era qué cosa?

Don Rodolfo: La nuestra.

Rufer: ¿Y las demás?

Don Rodolfo: Las demás también.

Hay momentos, instantáneas de la investigación, que cumplen una función de revelación y “comprendemos” algo. Al menos la complejidad del cuadro. En mi caso, entendí el esfuerzo puesto por los habitantes de un pueblo pobre y olvidado, sin nada más que su voluntad en recolectar las piezas, organizarse en torno a un museo, encontrar un lugar para hacerlo, fijar una posición (visual y enunciativa) en el paisaje, intentar reposicionar el “nosotros” a partir de una fotografía de los músicos de la comunidad, de la pieza desenterrada a las orillas del tren –aún cuando no se supiera procedencia ni uso ni interesara demasiado. Buscaban una forma de hablar cultura que los nucleara concretamente, perseguir el reconocimiento del Instituto Nacional de Antropología e Historia y en casi todos los casos, intentar una forma posible de reconocerse “en las mismas tristezas a partir de lo poco que nos queda”, como expresó don Alejo, el anfitrión del Museo Comunitario de Jamapa en el Encuentro Nacional de Museos Comunitarios.

Este texto se desprende de un proyecto más amplio sobre Museos Comunitarios y sus relaciones con la cultura nacional del cual soy responsable. Desde hace dos años analizo algunas poéticas y políticas de construcción de comunidad a través de un dispositivo particular: los Museos Comunitarios de México. El Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) creó en 1983 el Programa Nacional de Museos Comunitarios

(PNMC) en un acto peculiar. Por un lado, era un esfuerzo político del estado agonístico copado aún por el Partido Revolucionario Institucional de "relevar" iniciativas particulares de "comportamiento local" que a través del foco cultural, entrara en las dinámicas políticas particulares de cada región. Quiero decir, que no era casual el gesto de apropiarse de un repertorio discursivo que pertenecía a las disidencias (las "memorias comunitarias" como aquello que en algún presunto locus originario se contraponen a la fagocitación de la cultura nacional) y transformarlo en un discurso patrimonial del Estado, sin demasiada problematización.

Si nos apegamos a la primera declaración de Museos Comunitarios Latinoamericanos producida en Chile en 1992, la misma prevé "la difusión de formas comunitarias de memoria que hagan conocer diversas maneras de concebir y transmitir el pasado común no registradas en las historias tradicionales" (Balesdrian, 1994:43). El PNMC adoptó los discursos previsibles sobre el respeto de la diversidad, la promoción de modalidades autogestivas y la promoción de una nueva museología que dispusiera una política de exhibición "de y para" la comunidad. Sin embargo, no se problematiza la tensión que, después de trabajar con algunos museos, encuentro entre lo que se entiende como "local", "nacional", "comunitario" "estatal".

En este sentido, todo el esfuerzo del programa tuvo que ver con dos elementos: en primer lugar, lanzar una convocatoria nacional para que "las comunidades" que quisieran organizarse en torno a una propuesta de museografiar su historia y patrimonio, lo hicieran bajo el paraguas conceptual de este programa y con un inicial apoyo económico. Por otro lado, no sólo se intentaba patrocinar el nacimiento de estos espacios de "discusión" sobre memoria, comunidad y patrimonio, sino también salvaguardar el patrimonio arqueológico y evitar la privatización de zonas y objetos que el INAH no podía controlar por entero (Morales y Camarena, 2006).

No es mi intención aquí evaluar los alcances del programa ni el derrotero que siguieron los más de 250 museos comunitarios erigidos en todo el país. Más bien, el interés que tengo en este trabajo es el de problematizar dos cosas: en primer lugar, de qué forma las "memorias comunitarias" están atravesadas y mediadas por referentes de la historia nacional, y hasta qué punto es posible separarlas y bajo qué premisas. En segundo lugar, me interesa deconstruir el remanido concepto de comunidad a partir de experiencias concretas de narrativa y significación. Este concepto que en parte había sido reemplazado por el de "pueblo" como referente del imaginario político (Bourdieu, 1988), regresa con fuerza en el discurso disciplinar, jurisdiccional, de estado y de sectores sociales específicos. ¿A qué refiere aquí la palabra "comunitario"? El esfuerzo de construir museos comunitarios a lo largo de todo México que de algún modo "reconozcan" y exhiban aquello que el estado "falló en dar voz" en sus discursos hegemónicos, despierta mis preguntas aquí:

¿quién habla por qué comunidades y para qué? y ¿qué noción de historia, memoria y patrimonio se ponen en tensión en los discursos de actores e instituciones?

Son preguntas amplias, sin embargo aquí quisiera proponerlas a través de un prisma particular, tomando como unidad de estudio el XVIII y XIX Encuentros Nacionales de Museos Comunitarios que hubo en noviembre de 2012 y 2013. El primero en la comunidad de Jamapa, Veracruz; el segundo en Atzayanca, Tlaxcala. Ambos bajo el auspicio del Instituto Nacional de Antropología e Historia, con el lema "Comunidades narrando su propia memoria".

La primera aporía que podemos plantear es la siguiente: las formas de operación de los museos comunitarios para que promuevan públicamente formas de hacer memoria colectiva "no tradicionales", donde "lo comunitario" sea una memoria propia expresada por formas locales de "rescatar patrimonio", están amparadas en encuentros nacionales cada año, a los que acuden distintas delegaciones (a veces más de 50) de diferentes partes del país. Esos encuentros nacionales tienen dos características básicas: primero, un alto carácter ritual (en términos de acciones convencionales, repetitivas y performáticas); segundo, la presencia y custodia de las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Quiero decir, la formación discursiva comunitaria como las formas de "lo propio", "lo local" y lo "no hegemónico" están amparados bajo la tutela de lo aparentemente ajeno (el estado), lo regional (el territorio soberano del estado-nación), y lo hegemónico (la historia nacional).

Abordaré esas paradojas trabajando específicamente con el formato del ritual del encuentro y con la palabra específica de algunos actores comunitarios allí presentes.

Jamapa. El desfile y la mimesis

Mire, pintamos todo. Que se vea bonito. Imagínese, gente de toda la República. Ya somos casi amigos, pero igual. Y luego los del INAH... no pues claro que debe estar bonito. Después dicen que en los pueblos falta orden. Los chamacos están ensayando el baile desde hace mucho y las chicas, las jarochas, se preparan para el desfile en la escuela. Y hemos pulido todas las piezas del museo. Ahí en el escenario donde vamos a inaugurar y cantar el himno, ya vio? Los chamacos de las escuelas trabajaron para pintar la pirámide esa y la bandera mexicana. Ya sabe, la pirámide para nosotros es la gran montaña, el centro del universo, el origen de lo que somos. La bandera como forma de unión de todas las comunidades que vienen... – Ramón, artista plástico de Jamapa.

La primera conversación que tuvimos cuando llegué al ayuntamiento de Jamapa en noviembre de 2012 desembocó en la palabra de Ramón, que pintaba una figurilla arqueológica de la cultura local de Remojadas en tamaño real, en uno de los muros externos del Museo Comunitario. El clima era de concentración y trabajo, faltaban apenas

24 horas para que comenzara el Encuentro Nacional y Jamapa era la sede anfitriona. El acto inaugural, en realidad, no sería en el Museo, sino en la plaza central. El museo comunitario sería la sede de talleres específicos.

Las palabras de Ramón fueron un disparador central para este texto. Varias lexías la atraviesan¹: la noción de limpieza y pureza, la intervención de la escuela, la presencia de los símbolos patrios (el himno y la bandera) y de la pirámide arqueológica (no importa de qué cultura) narrada exactamente como la proponen tanto la historiografía nacionalista hegemónica (Gorbach, 2012) como la historia pública nacional a través de una de las herramientas más poderosas de divulgación: la revista *Arqueología Mexicana*.²

Al otro día, la delegación de las comunidades se congregó alrededor de la plaza central de Jamapa. Trajes típicos, regalos, estudiantinas, instrumentos musicales y cierto aire de familiaridad se promovía alrededor del escenario. En él, los miembros del Ayuntamiento de Jamapa, el Director del museo comunitario y algunos miembros del INAH se acomodaban en el estrado. Espacios encantados (por la tradición) y lugares modernos (en la presencia del estado) (Dube, 2004).

La primera llamada a participar se centró en el llamado "Desfile de comunidades". Desde un costado de la plaza central, al frente de la Escuela Nacional Josefa Ortiz de Domínguez, saldrían las distintas delegaciones de los museos comunitarios y desfilarían por la calle principal, la carretera cortada a tal efecto y las calles colindantes del pueblo hasta retornar a la plaza central para comenzar con el acto protocolario. Encabezaban el desfile las jarochas, jóvenes mujeres vestidas con el típico traje de Veracruz, estado anfitrión. Se apostan, poco a poco, los niños de las dos escuelas primarias del pueblo a un costado de la acera, uniformados a modo de espectadores. Se percibe el comienzo de un acto extraordinario en Jamapa. En los patios anteriores y en las aceras se acomodan las familias, las mujeres y niños de la cuadra. Se sientan. Pienso en las palabras de George Yúdice cuando analiza el vínculo entre espectáculo y pobreza, suturado por formas de estatalidad: una de las funciones contemporáneas de la cultura como recurso, es la de "mantener la autoestima de los pobres" (Yúdice, 2008:27).

Las maestras ordenan a los niños-espectadores uniformados. Se ordenó el desfile: la delegación jarocha, anfitriona, lo encabeza con un estandarte que indica "Veracruz". Una maestra se pone frente a la primera jarocha y le explica: "debes ponerte aquí, dando a la puerta. Exactamente en el centro entre la Corregidora y Miguel Hidalgo", cuyos rostros estaban pintados en el muro exterior de la escuela. Se disponen detrás de ellos y en orden alfabético cada uno de los estados de la República (sin identificación de la comunidad

¹ Me refiero a la noción de Roland Barthes, lexías como "bloques de sentido" y "unidades menores de lectura", que vinculan en un discurso sentidos más dispersos, esparcidos. (Barthes, 1980:9).

² Véase por ejemplo el volumen dedicado íntegramente a las pirámides en México como un distinguo nacional. *Arqueología mexicana*, vol. XXVII, No. 101, 2010.

específica), incluido el Distrito Federal (más atrás Hidalgo, Guanajuato, Morelos, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tabasco, Yucatán).

Sabemos que el desfile es un dispositivo de estado, una apropiación de la procesión religiosa que “mostraba” el santo a modo de celebración y comunión. El desfile colonial funcionó en los territorios latinoamericanos como una acción ritual altamente dramatizada que a la sombra de una imagen religiosa como condensación simbólica, sostenía la soberanía territorial y espiritual de la iglesia y remarcaba la familiaridad del paisaje, una forma de volverlo a fundar. A partir del siglo XIX, el estado-nación hizo uso indiscriminado de esa acción ritual despojando de carácter sagrado la procesión religiosa pero adjudicándosele al carácter sacro-mágico de las “fuerzas” que “vigilan y aseguran” el territorio (Viñas, 1982:123 y ss). De alguna manera el desfile pasó a ser monopolizado por el estado; no dejaron de existir las procesiones religiosas, pero el estado concentró el carácter performático del desfile como ritual pedagógico de afirmación de jurisdicción (Blazquez, 2012).

Desde el siglo pasado, todo ojo observador y trazado a paso igualado por los caminos, quedaba en manos de las fuerzas seculares y en particular del orden militar. Sin embargo, además de las “fuerzas del orden”, hay otras dos posibilidades para que el desfile-procesión que utiliza el espacio público, corta calles y re-mapea el trasiego diario, “aparezca” como escena contemporánea ritualizada: uno es el desfile escolar de los niños en cada fiesta patria o en cada fin de año lectivo. El otro es el desfile conmemorativo-celebratorio que organiza a la comunidad imaginada, como los desfiles patrios o ahora los desfiles del Bicentenario que se dieron en casi todos los países latinoamericanos.³ En ambos (el desfile escolar y el celebratorio de la comunidad imaginada) se cumplen dos características básicas: están amparados bajo un principio ordenador del estado (en la pedagogía, en la historia o en la política de identidad), y hacen uso de la facultad mimética: los niños “son” los héroes patrios, “son” los defensores del futuro; las niñas son las jarochas como tipo ideal de una identidad precisa.

Esa mañana en el desfile de Jamapa la comunidad imaginada era escenificada en el trazado mínimo del pueblo. Los espectadores eran asegurados, los niños iban haciendo postas en las filas de la acera, algo seguramente ensayado, para que a cada paso el desfile no quedara sin observadores que aplaudían y coreaban vivas. A mi pregunta a la madre de una de las jarochas por qué se había elegido ese traje y esa forma, me respondió:

¿Por qué? Pues nuestra comunidad se ve ahí, no? Cuando nos vestimos así, sobre todo las mujeres. Ahí está la comunidad. Los trajes son los del ... 15 de septiembre. Los de la escuela, o sea los que usamos en los actos de la escuela.

³ Habría que agregar a esto las marchas organizadas de protesta, visibilidad o reclamo (que de alguna manera utilizan una porción simbólica del ordenamiento espacial del desfile) y por otro lado los desfiles de carnaval, en algunos casos específicamente organizados de acuerdo una gramática del grotesco. Análisis un desfile del Bicentenario en Rufer, 2012a.

Se podría decir que es el mismo desfile pero ahora para todo el pueblo y los que vienen a vernos. Yo siempre les digo que se pongan el traje y lo luzcan ante los demás con orgullo, cuando ensayamos sin traje siempre es un relajo, hay pleito, ya sabe, como que no nos hallamos. Pero nos ponemos el traje y ahí sí, somos todos como uno solo.

Cuando insistí si sabía de dónde salía ese traje, fue lacónica: "pues de la escuela". Más allá de la respuesta acerca de que el traje es un recurso y que tiene poco que ver con la cotidianidad (algo obvio) lo importante aquí es la precisión con la que un símbolo es revestido con una capacidad aglutinante, como en cualquier ritual de afirmación. No interesa el hecho de advertir que se trata de una exotización seriada, de una política estereotipada de la identidad, sino que lo asumido como una adquisición escolar y una reubicación del acto patrio, es también el momento en el que la comunidad "sucede" en la performance (Turner, 1967:37 y ss; Turner, 1982). El acontecer tiene la propia característica del rito, es un hecho que excede la cotidianidad y está marcado por los referentes calendáricos y comunes del complejo pedagógico y performativo del estado-nación.⁴ No hay comunidad "per se", pero tampoco es cierto que no exista. Existe, más bien, como "conducta restaurada", en el propio espacio donde se *actúa* lo común. Varias jóvenes agregaron al comentario de esta madre anécdotas sobre los "pleitos" cuando no llevaban el traje en los desfiles y la alegría por tenerlo que portar en los actos de la escuela.

La comunidad melancólica

Una vez finalizado el desfile en el mismo punto donde empezó, se congregaron todas las delegaciones de las comunidades en la plaza central donde comenzaría el acto protocolario. Con el estrado del escenario en altos ocupado por funcionarios del ayuntamiento y del INAH, el acto comenzó como cualquier otro acto de carácter oficial: el izado del "lábaro patrio" y la entonación del himno nacional mexicano. Como nunca me había tocado presenciar, se cantaron las diez estrofas enteras.

⁴ Para Bhabha, la dimensión pedagógica de la nación está centrada en una temporalidad de acumulación continuada y sedimentada de un tipo de identificación, narrada en artefactos diversos. Al contrario, la dimensión performativa juega con el tiempo irruptor e iterativo de "lo que emerge" como pueblo, lo que acontece como nación en el momento mismo de la identificación nombrada y asequible. Estas dos dimensiones son contradictorias y a la vez indisolubles para la presentación de la nación "a sí misma". Es una de las aporías que la constituyen. "En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo (...) Las fronteras de la nación se enfrentan constantemente con una doble temporalidad: el proceso de identidad constituido por la sedimentación histórica (lo pedagógico), y la pérdida de identidad en el proceso significativo de la identificación cultural (lo performativo)". (Bhabha, 2002:189).



Jamapa, Veracruz. Noviembre de 2012. Encuentro Nacional de Museos Comunitarios. Foto: Pía Canello.

Lo central del acto fue lo que se llamó “presentación de las ofrendas comunitarias”, especies de dones que las comunidades visitantes entregan a la comunidad anfitriona. El director del Museo Comunitario de Jamapa y anfitrión central del encuentro nacional de comunidades, inauguró de esta manera las “ofrendas”:

Lo haremos como se hacía en los tiempos de la mayordomía, en los tiempos coloniales donde el patrón compartía algo con el servicio, con los trabajadores, con la casa grande. Eso se perdió como tantas cosas fuimos perdiendo. La costumbre de dar, de ofrecer como en tiempos coloniales. Eso queremos recuperar los Museos Comunitarios también, esa memoria, no sólo objetos...

La apelación a la prebenda, uno de los discursos fundantes de la colonia con una fuerte impronta religiosa, si bien apela a una crítica al orden utilitarista con el que las propias comunidades fueron saqueadas en objetos y pertenencias por parte del estado para crear las imágenes (también museificadas) de la “cultura nacional”, lo cierto es que apelan a la leyenda rosa de la colonia con una fuerza que impresiona. La estampa aquí citada mezcla, por supuesto, los roles de la economía del don con la economía del tributo, una de las ambivalencias más fuertes del mundo colonial. Y es la apelación a una memoria que no tiene nada de ancestral ni originaria, sino de formación histórica de valores sociales que se unen, directamente, con la colonia. Allí donde uno (yo/observador) podría ver sólo una lógica de la dominación, se rescata una memoria axiológica perdida por la modernidad. En esta performance se rompió el orden alfabético de comunidades que se mantuvo en el desfile. A modo de afirmación del mito, fue el primer museo comunitario de México, el

originario, el que pasó a entregar su ofrenda: la delegación de Santa Ana del Valle, Oaxaca, cuyo museo existe desde 1986.

Cuando Jamapa conoció a Santa Ana, cuando los integrantes del INAH me permitieron ir a conocer el museo comunitario que ellos habían inaugurado, supe que nos unía el mismo dolor, las mismas carencias, la misma falta de identidad, la misma tristeza. Y supe que podíamos hacerlo nosotros también.

Fueron pasando las delegaciones comunitarias entregando sus dones a la comunidad anfitriona: palos de lluvia, canastas con alimentos típicos, un vestido de mujer juchiteca... Mientras, a un costado de la escena danzaba el grupo "Malinalli Ce Acatl", grupo que se autodenomina de danza prehispánica mexicana. Mientras el director del Museo Comunitario describía cada una de las ofrendas que las delegaciones comunitarias entregaban, hablaba al mismo tiempo de

[la] importancia de estar juntos, bajo esta danza mexicana, la danza azteca como se hacía hace miles de años en la cultura de Remojadas, en esta misma región y también en otras, estos danzantes a los que hemos convocado porque nos unen a todos, sin palabras, sólo con movimientos del cuerpo y sonidos de la naturaleza... Si estamos unidos por la misma tristeza, es porque nos une la misma historia, una historia de comunidad y de pueblo...

De algún modo, la estructura de un discurso de memoria colectiva es articulado por la ya clásica imagen de la melancolía. En su célebre estudio acerca de este tópico, el antropólogo Roger Bartra trabajó de qué forma es forjada la imagen del campesino y el indígena mexicanos (en la literatura y en la antropología vernáculas) como esos seres pasivos, estructurados alrededor de una falta que no pueden enunciar; seres que saben que perdieron algo pero no saben exactamente qué, y el modo en que la "cultura moderna crea o inventa su propio paraíso perdido" (ibid.:31). En ellos, el objeto de la pérdida se sustrae a la conciencia, y por ende a la memoria.

Sin entrar en el amplio debate que generó *La jaula de la melancolía* porque no es este el lugar, sí me parece importante traer a colación la tensión que se establece aquí entre patrimonio, memoria y pérdida: de algún modo, una forma de ejercicio estatal impulsa a hablar de memoria propia a las "comunidades" que integran la nación, cuando lo que existe es, tal vez con más fuerza, un sentido compartido de pérdida, de expoliación y conquista; y no necesariamente una posibilidad de articular un discurso de esa pérdida: qué es esa historia propia de violencia, cómo se narraría, y en todo caso, qué posibilidades aportan, para ello, el museo comunitario y la noción de patrimonio, son interrogantes que el encuentro de museos comunitarios viene a reforzar, más que a responder.

La profanación lingüística: la comunidad disidente

Las palabras del anfitrión al escenario fueron interrumpidas por la voz de una mujer baja, vestida, como otras, con un huipil oaxaqueño. Sin embargo, mientras hablaba, se sobrepuso un vestido de jarocho, blanco, impecable, encima del huipil oaxaqueño. Era una representante del museo de Santiago de Matatlán, Oaxaca. No se presentó en español, empezó en voz baja a hablar en una lengua indígena. El anfitrión preguntaba a ella y al público: "¿Esto qué es? ¿Zapoteco? ¿Mixteco?" La mujer no deja de hablar. Alguien le grita desde abajo, desde el público: "¡Zapoteco!". "Zapoteco me indican por aquí", contesta el anfitrión al micrófono. La mujer sigue hablando. Un hombre en vestiduras de manta la acompaña en silencio. Cuando la mujer termina de hablar, el acompañante dice:

No vamos a traducir al español. Pero mi compañera pide un momento de silencio. No un minuto, un momento.

El silencio se apoderó por primera vez de Jamapa. Callaron los caracoles de los danzantes, calló la música y al final el anfitrión. Fue el único momento de todo el evento que rompió con la lógica del evento, formalizado y solemne como cualquier acto escolar. El único momento que insertó un elemento liminal en sentido turneriano: ese *impass* donde el rito puede fisurar su carácter repetitivo e instaurar cierta performatividad transformadora (Turner, 1982:20-35).

Hasta ese momento, las comunidades estaban claramente ya-definidas por todas las certezas del estado nacional. Se aduce el imaginario romántico de la colonia que habría impreso una lógica más o menos estable de convivencia a partir de reemplazar la homeostasis bélica de las poblaciones indígenas por una especie de vigilancia tutelada colonial (la más conspicua de las estampas de la leyenda rosa). Este imaginario se sobrepone con nociones difusas que entremezclan la ofrenda con el tributo y borran, como la propia historia nacional pre-revolucionaria hizo, toda lógica de dominación y sumisión.

La contratación de la "danza azteca" se percibe también como la intromisión perdurable de ese "lugar encantado" (Dube, 2004) que la historia posrevolucionaria guardó para "lo prehispánico" como el pasado de *toda* la nación (Lopez Caballero, 2008; Gorbach, 2012)⁵. Queda claro que la cultura de Remojadas no tiene ni la misma temporalidad ni el mismo rango de territorio cultural que la cultura mexicana; que un representante de la cultura de

⁵ Paula López Caballero plantea que el tópico de la definición histórica identitaria en México hunde sus raíces en una problemática formulación sobre la "autenticidad" del legado indígena en el presente. En una argumentación interesante, López distingue pasado (como una figuración reificada, expuesta casi "mágicamente" como trasposición original o auténtica) de legado (como las mediaciones y latencias de ese pasado en el presente, ambiguo, contradictorio y ampliamente discursivizado). La autora explica hasta qué punto la fórmula de la historia nacional se constituyó en una tenaz búsqueda de orígenes que reprimió la pregunta por el legado colonial y ensalzó el interrogante por la presencia del pasado indígena. (López Caballero, 2008:330-331). Desde otro lugar, Frida Gorbach indaga este problema como "antropologización" de la historia y se pregunta hasta qué punto lo sintomáticamente ausente en esa latencia histórica, es la Conquista (Gorbach, 2012).

Remojadas no supo jamás lo que era un danzante azteca ni mucho menos un jarocho. Doña Carmen, una de las cocineras del evento y madre de una de las "jarochas" del desfile, me decía:

estos que bailan siempre están en los encuentros de los museos. Yo los había visto primero en la tele, bailan en el zócalo, son los mismos ¿cierto? Un día ya vinieron algunos de Veracruz, pero no, no es cierto. Son todos de la capital, de la ciudad. Está bien, que nos traigan un poco de lo nuevo que pasa, ¿no? Yo digo.

Esta aparente contradicción entre lo "ancestral" y lo percibido como "nuevo" no es casual. Habla también de cierta claridad con que las políticas culturales del estado promueven una noción de tradición, cultura regional y cultura nacional. La cultura regional "abona" la cultura nacional, sin dudas. Pero ésta está siempre ya informada por una noción acotada de tradición que tiene sus referentes propios (lo azteca, lo mexica) y que sigue expandiéndose como el espacio de soberanía cultural que escruta, vigila, limita, lo que "comunidad" pueda significar en estos contextos.⁶ Esa "vigilancia" parece reproducir, a modo de sintagma desplazado, la misma organización jerárquica que el Museo de Antropología e Historia de la ciudad de México donde la sala mexicana "cierra" (en el sentido de culminación y también de significación discursiva) la exposición de "las culturas prehispánicas de México" (Morales Moreno, 2012): todas las comunidades están custodiadas por el performance ritualizado de una danza que se nombra ante todo como mexica; y eso es suficiente como elemento aglutinante, *sin la mediación de las palabras* (en definitiva, donde hay palabra hay riesgo de conflicto).

A su vez, es importante la noción de aquellos que vienen de la ciudad y que aparecen en medios de comunicación masiva como parte de procesos de identificación mexicanos. También porque los colectivos de danza concheros, aztecas o prehispánicos (según las propias denominaciones) surgieron de forma más o menos marginal para expandirse en número considerable e incluir, como en el caso de Malinalli Ce Acatl, la simbología guadalupana, los colores de la bandera mexicana, así como elementos *new age* de un discurso sobre la ancestralidad, la paz y la armonía que, obviamente, dista de cualquier evidencia sobre elementos del patrón cultural mexicana.

El acto, como digo, altamente ritualizado y formalizado, es roto por la intromisión ex profeso de uno de los elementos que en cualquier teoría sobre la *communitas* aparece para definirla: el lenguaje. La mujer indígena oaxaqueña hablando esa "otra cosa", rompió la comodidad en la que fluían los sentidos de comunidad. Ese punto, el lenguaje, fue

⁶ Sobre este punto véase De la Torre y Gutiérrez Zúñiga, 2010. En una tesis sobre resignificación del patrimonio cultural, los investigadores encontraron que las formas de invención de la tradición conjugan una idea difusa de "lo azteca"; a su vez, la utilización de los nombres jerárquicos para distinguirse reproducen las jerarquías militares inauguradas por el estado (de la misma forma que lo hacen muchas comunidades indígenas tradicionales que reproducen nomenclaturas coloniales como jerarquías de autoridad). (Varela Gutiérrez et al, 2013).

forcluido en todo el acto y, si cabe la analogía, en toda la proyección sobre patrimonio e identidad en México.⁷

En una investigación en curso sobre museos comunitarios en la tierra Ñuu Savi de Oaxaca (parte de la mixteca), Fabián Bonilla López señala que uno de los conflictos centrales con el INAH se produjo cuando la comunidad de Santa María Yucuhiti planteó que narrarían su historia en un museo comunitario enteramente expuesto en Tuun Savi (su lengua originaria). Eso no sucedió y el museo está en una especie de limbo comunicativo justamente porque la noción de historia, para el comité a cargo de la comuna, sólo puede ser entendida desde una composición lingüística que *hace* memoria cuando la pronuncia. Sintomáticamente, la primera pieza con la que se lanzó el proyecto "Patrimonio Tuun Savi" fue la traducción del Himno Nacional Mexicano a esa lengua.

Volviendo a Jamapa, diría que si hay algo que reproducen los rituales de los Encuentros Nacionales de Museos Comunitarios es ese esquivo tratamiento del estado-nación con respecto a las lenguas originarias (Bonilla López, 2013). Incluso en este momento de políticas de identidad y generación de una retórica de derechos culturales, las lenguas no aparecen en México como un atributo a ser negociado ni repensado desde la oficialidad, más allá de una cierta lógica del "rescate" y la "preservación", muy a tono con las resignificaciones del patrimonio.

"No vamos a traducir", "pedimos silencio". La negación de esa traducción al resto de las comunidades, de Jamapa y demás "espectadores", produjo al menos tres cosas: la tácita asunción de que hay algo que falta para que ese encuentro sea significativo en la equidad, la idea de que todos los referentes de la "comunidad" estaban anudados por una situación de ajenidad, y la noción de que no hay hospitalidad posible sin una poética común que parta de las situaciones de exclusión y jerarquización. La misma señora Carmen que habló de los danzantes, dijo luego en voz baja:

suenan bonito el zapoteco, ¿no? Además, ponerse encima el atuendo nuestro... Vaya. Pero bueno, ellos siempre marcan que son distintos porque son auténticos indígenas. Acá no podemos hablar otra lengua, quién sabe qué hablaban los remojados [se ríe]. Ni modo, Jamapa, comunidad de mestizos como tantas. Pero tenemos piezas y museo, ¿no?

Quizás ese silencio fue la cabida de todos los demás silencios que son reproducidos: el de lo excluido en las políticas culturales, el silencio de los propios pueblos ante esta celebración del patrimonio que no puede/no quiere hacer una memoria de los procesos de des-patrimonialización, de parcialización de sus entornos en estampas paisajísticas de la nación, el silencio sobre la aporética dificultad de narrar una memoria común que no sea la de que la pedagogía nacionalista fue instaurando con mecanismos que forjaron una idea

⁷ Grosso modo, entiendo por forclusión el mecanismo que describió Lacan por el cual un significante es excluido del universo simbólico del sujeto, por ende es obturada también la significación de su historicidad (Lacan 1984).

de localidad, modernidad y tradición en tensión. A su vez, el silencio como centro y síntoma: el silencio que introduce el inacabable "problema del indio" en México. La sutura imposible (pero renuente a romperse) que hace del indio simultáneamente el emblema y el estrago, la memoria y el déficit, la herencia y la condena de la nación.

Hay "algo" no dicho en toda la retórica sobre memoria, patrimonio y comunidad en México, y es que el imaginario sobre el que subyace toda la noción de comunidad está estructurado a partir de una idea romántica de comunidad indígena. Desde la historia liberal, esta es siempre una comunidad integrada que complementa la noción de identidad, que recuerda desde *allá lejos* a la vez un espacio encantado y una falta, un fallo. Encarna, diría Homi Bhabha, esa aporía de la temporalidad originaria y a la vez de la refracción del futuro (Bhabha, 2002:180); una cápsula cuya contradicción es resuelta por la nación, por su ordenamiento enunciativo y por su proyección como destino. Desde lo que Frida Gorbach llama la versión "psicologizante" de la historia de la nación mexicana (Gorbach, 2012:110-112), la "visión de los vencidos", esta es una comunidad que se enfrenta al estado colonial, que recrea sus órdenes de significación, que resiste la fagocitación y que de alguna manera triunfa al resguardarse, y desde esa retaguardia pronuncia el "ser" nacional en las palabras de quienes la rescatan: la versión posrevolucionaria de la historia mexicana y el "México profundo". (Ibid; López Caballero, 2011; Rufer, en prensa).

A su vez, Doña Carmen expone el nudo del asunto: el mestizaje. Jamapa, comunidad *mestiza* como cualquiera, no indígena. En ese sentido la tensión está planteada sobre un fondo de legitimidad aprendida, hecha antropología, historia, libros de texto, pedagogía mediática: "los indígenas" son parte de ese terreno encantado de la tradición justamente porque sufrieron la expulsión de la historia, para darle paso al sujeto mestizo como único representante legítimo de la "mexicanidad". Una cosa es que la ruina-estampa sea considerada como la huella que congeló un pasado perdido para siempre (pero que ha de ser recuperado como herencia mestiza) y otra muy diferente es reconocer los procesos históricos que ven al indio como sujeto de la modernidad. Este segundo punto, queda exento de posibilidades aún en la estampa de la "nueva nación multicultural mexicana".

Lo que resume el comentario de Carmen es justamente ese fondo sobre el que se construye la nación: los mestizos perciben su comunidad en tanto "elemento acotado" de la nación mexicana, pero sin duda integrándola. La figura del indígena es más problemática porque recuerda aquello que quedó atrapado como síntoma de Conquista: la lengua, la historia de sometimiento, de tutela y exclusión. La danza mexicana integraba el cuadro de fondo de la performance ritualizada sin ninguna contradicción: su dudosa procedencia mexicana no es un problema, al contrario. Es justamente porque *no son* indios que su presencia es reclamada y valorada: porque *juegan* con la facultad mimética custodiada por el estado-nación, porque su performance como "conducta restaurada" (Schechner, 2011:

34-37) actúa aquello que afirma la posición que el estado-nación asigna para el indio "recobrado". Son exactamente la figura del indio-estampa sobre el fondo de un no-tiempo. El caso de la mujer oaxaqueña es distinto. Abdujo el no-tiempo indígena del terreno del mito y lo trajo como figura de historicidad en el presente: con un simple acto desnudó no la diferencia, sino la diferenciación. Tal vez, ese silencio que habla de una duda, de algo no cerrado para lo que no encontramos (los espectadores ni yo, "autor-autocritas") equivalente de sentido, es lo que impide que la nación se cierre sobre sí misma en un dispositivo clausurado. La mujer oaxaqueña abolió la negación de la contemporaneidad con la que cierta antropología nacionalista condenó al indio. Desordenó el mapa nacional que seguía intacto en el encuentro. En medio del evento habló en zapoteco y negó cualquier sentido de equivalencia con esa estampa de *communitas*. Rehusó la hospitalidad de la cultura nacional, justamente porque la herramienta más poderosa de esa cultura, la historia, no fue hospitalaria con ellos. No sabemos qué dijo. No lo supo nadie, excepto la delegación de Matatlán. Su único acto comunicativo, altamente poderoso, fue la negación de intercambiar el sentido. Aquí entendemos que la escena de Babel no es equiparable al desdibujamiento del signo. Un acto de habla incomprendido puede despertar eficacia simbólica o, para ser fiel a la pragmática, *performatividad*.

Quizás este solo gesto hizo, al decir de Jean Luc Nancy (2007), que se produjera una grieta para que la comunidad acepte lo otro como posibilidad. Para eso es necesario un gesto de extrañamiento y una noción de frontera. Pero aquí la pregunta ya se ve más clara: ¿quién habla por qué comunidad? ¿La frontera entre qué nociones de "lo común" está realmente presente? La irrupción del zapoteca seguida del silencio ofrecido, fue la única escena en donde trastabilló la performance cultural de la nación progresista, tolerante, hospitalaria y plural.

Atzayanca y el campesino profanador (o de la diferencia entre enunciado y enunciación)

No podíamos entender porque nos hallábamos muy lejos, y no podíamos recordar porque viajábamos en la noche de los primeros tiempos, de esas épocas ya desaparecidas que dejan con dificultades alguna huella... pero ningún recuerdo.

Conrad, El Corazón de las Tinieblas.

En 2013, exactamente un año después del encuentro en Jamapa, se realizó en Atzayanca, estado de Tlaxcala, un encuentro similar, con mecanismos muy semejantes. Tlaxcala está mucho más integrado a las culturas arqueológicas centrales del país, y su esfuerzo

patrimonializador se centra por lo general en desplazar la noción de los tlaxcaltecas como figura traidora al imperio mexica (y por sinécdoque posterior a la nación) por su conocida posición de informantes privilegiados de Cortés en la era de la Conquista.

Sin embargo, uno de los encargados del museo comunitario de Atzayanca, Omar, refería en una entrevista algunos puntos que me parecen cruciales sobre la relación entre estado-nación, comunidad, etnia y "patrimonio":

Trabajamos mucho con campesinos, ellos tienen el control de los terrenos. Ellos son casi directamente nuestro pasado. Tratamos de hacer conciencia y ayudar a proteger. Sucede que los campesinos, si trabajaban la tierra y se topaban con una vasija pensaban que habían encontrado un tesoro monetario. Rompían la vasija y entonces veían que sólo tenía huesitos o ceniza. Se preguntaban: ¿es que se convirtió el dinero en ceniza? Nosotros tuvimos que explicarles: miren, no van a encontrar monedas. En la época prehispánica no había dinero... así ellos fueron entendiendo y donaron el material. Después se convencieron de que este era el mejor lugar para tenerlo. *No guardado, sino exhibido*. Desde 1993 el museo fue recuperando *lo nuestro...*⁸ [énfasis mío]

Omar explicaba con experticia de qué forma hubo que educar al campesino, extraerlo de su "mágico entorno" para ordenarle un mundo donde las cosas pueden ser suyas, siempre que cumplan los requisitos de designación y clasificación. Patrimonio, ruina, museo. Enunciaba la puesta en práctica del efecto-museo (Alpers, 1991): producir el distanciamiento ("viene de" los ancestros), anular la experiencia ("romper" la vasija sólo podía ser ignorancia de su sentido, de su *significado*; se leyó solamente como acto de destrucción), e instalar *ipso facto* la idea de profanación (la experiencia, el uso del objeto, profana. El significado –siempre inaccesible— *preserva*).

A la manera de los relatos de Manuel Gamio, los campesinos de Atzayanca en voz de Omar son trabajadores ignaros que *no comprenden* el legado del cual provienen, porque falta una *conexión*, está perdido el eslabón que hace posible el re-conocimiento del objeto como reliquia, como una porción de historia propia. Es necesario que algo la produzca, la instale.⁹ Ahora sí, a diferencia de los escritos clásicos de Gamio, no será ya la pedagogía del mestizaje que desnudó al estado tutelar, será más bien la veneración del patrimonio local como un don del estado-nación hospitalario que delega la tutela del objeto a la comunidad. Pero vigilando que se mantenga el ethos de la contemplación y la exhibición ("es importante que sepan que todo lo valioso lo pueden *mantener y exhibir*, siempre que esté bajo las normas. El INAH nos ayuda a catalogar"). Ese acto de delegación es lo que he

⁸ Entrevista realizada por Joceline Hernández y Marco Portuguez, Atzayanca, Tlaxcala, 23 de noviembre de 2013.

⁹ Sobre una ampliación de este punto referente a cómo el pasado prehispánico se transformó en el pasado nacional y cuáles fueron los mecanismos discursivos y pedagógicos que instalaron esa noción de "conexión", véase López Caballero 2011:144-147.

llamado el regalo envenenado, un don que impone dos condiciones: mantener el sentido predefinido de no-profanar los bienes de la nación, y agradecer al estado esa concesión.

Esta yuxtaposición de nosotros y ellos es llamativa porque de algún modo sostiene la paradoja más amplia de la nación poscolonial latinoamericana: la colonialidad se filtra en los enunciados cotidianos. "El museo fue recuperando lo nuestro", no dejo de preguntarme si lo nuestro hacía referencia a México (a la nación), a la comunidad (y si es así, si incluiría a esos campesinos arando patrimonio), al municipio (como abreviación del estado y su mundo de "papeles"), o al INAH (como lenguaje del experto).

No estoy en absoluto adjudicándole alguna responsabilidad a priori al coordinador del museo, él (nosotros) está (estamos) siendo hablados por un orden del discurso en el que intervienen el estado y su habitus nacional (Elias, 1999), así como ciertas lexías poderosas de la antropología y de la historia. Eso le permite concentrar y legitimar varias fórmulas que catalogaron la diferencia en México: el campesino ignorante, el patrimonio revelado, la pedagogía reveladora de la nación. Por eso "rescatar" el material (arqueológico fundamentalmente) es indisociable de sumergir al otro en el *significado* (siempre ya establecido en otra parte). No se atiende a la significación como *actuación con* ese material en el ámbito del rito y de la performance; se refuerza, en cambio, una necesaria interpretación. Se "incluye" al otro en el mundo del orden y la ley ("es importante que respeten las normas"). Lo que no esté bajo la norma no es tanto ilegal por ilegítimo que por desconocido: la preocupación por no *romper la vasija* –una fábula más que un acontecimiento real– apunta a impedir la profanación de un misterio (Agamben, 2005:109-112).¹⁰

Así, el papel del museógrafo es mucho menos aséptico que lo que pretende el rol del antropólogo: no sólo produce la negación de la coetaneidad (Fabian, 1983), no sólo asevera que el campesino "vive en otro tiempo" y *no comprende*. Es responsable, además, de *traerlo* al presente, hacer que reconozca *esos* objetos como *sus* objetos, como porción de un pasado extendido que es función-identidad: instala una memoria-hábito, una fórmula de identificación. Fórmula, porque sigue habiendo un acto fundacional de expulsión: la conquista, acompañado por la continuidad del despojo y por la forma en que aquella grandeza que encierra el objeto es escindida radicalmente del presente del campesino profanador. En esa fórmula, nada de esto aparece.

Por supuesto, el nosotros ambiguo que habla en Omar es poderoso y reproduce la idea de volverlos modernos a través de su propia herencia. Hacerlos responsables de un mandato,

¹⁰ Pienso hasta qué punto estos "saberes sabidos" de los intermediarios que hacen parte del pueblo y de la comunidad pero (sobre todo) son también el estado, hacen eco de aquel acto protoetnográfico del que habla Claudio Lomnitz, por el cual los primeros antropólogos influidos por un peculiar ethos religioso asumían el acercamiento al otro como un límite entre el acto evangelizador y la herejía (Lomnitz, 1996). Pero por supuesto, ahora suturados por un elemento fundamental: ambos (campesino y museógrafo) pertenecen a la nación mexicana.

de un testamento. La genealogía sale nuevamente expulsada de la escena. Más bien se transforma al entorno del otro en un museo "propio" con la retórica de la conservación. Se lo aísla de una narración posible sobre la *experiencia* (con la pieza, la fotografía, la "antigüedad", el archivo) para devolverle un mandato de exhibir el resto. Queda sin registro la pregunta sobre cómo aquel supuesto campesino siempre parcializado (*el* campesino = *todos* los campesinos) se relaciona con el objeto encontrado, desde qué vivencia, desde qué relato: se expulsa el interrogante sobre *qué forma tiene* la diferencia cultural. O directamente se cancela la pregunta del otro. "¿Es que se transformó el oro en ceniza? Pues no. Hay que explicarles..."

Coda

La intervención en zapoteco de la mujer oaxaqueña en 2012 en Jamapa, fue la única instancia que me permitió pensar que si hay una falta que articula la comunidad (en este caso, el conjunto de las auto-denominadas comunidades), es la falta de una memoria propia. Entendiendo como propia la autonomía de los referentes. Mientras sigamos, como parte de la antropología indigenista y post-indigenista, "constatando" como un "dato" la existencia de comunidades con valores, reglas, soberanías, tradiciones y pautas – exactamente eso que pide el discurso multicultural liberal que la comunidad sea–, y mientras aparezca idéntica a la estampa del no-tiempo con la que la comunidad indígena es definida por el discurso histórico, antropológico, sociológico y de estado, esa falta seguirá siendo más o menos cubierta y sobre todo administrada por el estado-nación (García Masip, 2011).

Me pregunto también hasta qué punto debemos pensar este problema a la luz de lo magistralmente presentado por Mary Douglas en *Pureza y Peligro* (1973). Douglas se enfrentó con el problema de la pureza y la contaminación, y explicó con agudeza cómo el pavor de ciertas sociedades primitivas a la contaminación deben ayudarnos a entender visiones generales del orden social (Douglas, 1973:21-45). Lo que hace el estado-nación en tiempos de crisis de la homogeneidad, es complementar una retórica de la pureza con la de la hospitalidad. El estado-nación a través de lo que define como "política cultural" acepta que hay "muchos Méxicos, diversas identidades, múltiples culturas".¹¹ Siempre y cuando sea ese estado (a través de órganos específicos de extensión de soberanía) quien administre adónde empieza y termina cada una (Segato, 2007; Rufer, 2012b:26-28), mientras pueda definir la pureza clasificable de esa "tradición": que no haya posibilidad de que un ethos comunitario se imbrique con el otro, que un vestido de jarocho no sea

¹¹ Basta ver para constatar el Programa de Desarrollo Multicultural de México así como los informes de la Secretaría de Turismo o incluso el cambio de terminología de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en México.

habitado por una zapoteca que no traduce al español eso que dice. El estado extiende su soberanía controlando el aparato de enunciación, administrando las condiciones rituales y evitando la contaminación. El discurso, sin embargo, deja de ser la homogeneidad y pasa a ser el de la *hospitalidad*. No a la *Derrida*, sino una *hospitalidad de estado*, donde el otro sólo puede ser parcializado como huésped. Una hospitalidad que se extiende reteniendo la autoridad cultural y disimula peligrosamente el ejercicio efectivo del poder, la jerarquización y la codificación del valor cultural (Spivak, 2000). Su lema implícito será: recibamos al otro en lo que tenemos de común con ellos. La historia colonial, la gracia de la mexicanidad, la belleza de un paisaje hecho partitura común, el español como franquicia. En el encuentro de Jamapa, a mi pregunta sobre si además de las reuniones anuales auspiciadas por el INAH, Jamapa tenía comunicación con los museos comunitarios, doña Carmen me respondió:

Hace poco vino una delegación de un museo de Oaxaca. Eran otros, no estos que vinieron ahora. Querían ver qué habíamos hecho con las piezas, nosotros. Hablaban una lengua, ¿cómo era?... no me acuerdo. Yo le dije al Profesor, oiga, yo supe que existía Oaxaca en la escuela. ¿Por qué mejor no hablamos en el museo pero de lo que no tenemos? De lo de ahora digo. Y quién sabe, hacer una exposición con todo lo que nos falta, ¿algo así como lo que la historia nos negó? ¿Por qué no...? Y le dije al profesor: empecemos todos cantando el himno. Me dijo el profesor: “-¡No! ¡¡¡No...!!! Eso es siempre lo mismo. ¿Cómo vamos a andar cantando el himno mexicano? Empecemos agradeciendo que nos visitan.” Le contesté: “mire, lo único que yo puedo agradecer a un desconocido, es algo que compartamos los dos. Así que cantemos el himno. Y quizás después de eso, podamos mandar a México a la chingada.

Pienso que deberíamos poder promover un compromiso epistémico de restitución: no sólo la restitución de “la voz de los silenciados” (cuya posibilidad, *stricto sensu*, es dudosa), sino sobre todo, una *historicidad de las estrategias sociales y comunitarias de apropiación, adaptación, negociación y contestación de las fuerzas epistémicas de poder/saber*.

Si se muestra que hay otra manera de enunciarse rompiendo la trama hospitalaria del abanico nacional, tal vez la historia pueda ser diferente. Si la historia común fuera una falta que emerge como carencia y prácticas sin referente, si no se deja domesticar por las intenciones del estado progresista y “reconocedor”, si hacer un encuentro nacional de comunidades se pudiera convertir en un espacio donde no haya historia común sino voluntad de pensar lo común como despojo y diferencia (y no como búsqueda de totalidad y autenticidad), tal vez la noción de *communitas* tenga algo más que exponer y la noción de patrimonio pueda empezar a deconstruirse.

Bibliografía

- AA. VV. (2010): Dossier "Las pirámides en México", *Revista Arqueología Mexicana*, Vol. XXVII, No. 101.
- Balesdrian, Miriam (1994). "Los estatutos de una nueva museología social", *Boletín de Museología*, XXI, pp. 34-48.
- Barthes, Roland (1980). *S/Z*, México: Siglo XXI.
- Bartra, Roger (1996). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Grijalbo [1987].
- Bhabha, Homi (2002): "Disemi-nación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna", en *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires [1994].
- Blazquez, Gustavo (2012). *Los actos escolares. El discurso nacionalizante en la vida escolar*, Buenos Aires: IDES-Miño y Dávila Eds.
- Bonilla López, Fabián: *Museos comunitarios, lengua y memoria local en Oaxaca*, Ponencia presentada al XXV Encuentro Nacional AMIC, 13-15 junio.
- Bourdieu, Pierre (1988): "Los usos del pueblo", en *Cosas Dichas*, Anagrama, Barcelona.
- Camarena, Cuauhtemoc; Morales, Teresa (2006): "Community museums and global connections: the Unity of Community Museums of Oaxaca", en Karp, Ivan et al (eds.) *Museum frictions. Public cultures/Global transformations*, Durham and London: Duke University Press.
- De la Torre, Renée; Gutiérrez Zúñiga, Cristina (2011). "Encrucijadas entre la 'herencia azteca' y el patrimonio", en De la Peña, Guillermo (coord.) *La antropología y el patrimonio cultural de México*, México: CONACULTA.
- Delgado, Manuel (2005). "Espacio público y comunidad. De la verdad comunitaria a la comunicación generalizada", en Lisbona, Miguel (ed.) *La comunidad a debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo*, Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Douglas, Mary (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI.
- Dube, Saurabh (2004). "Espacios encantados y lugares modernos", en Dube, Saurabh; Banerjee-Dube, Ishita; Mignolo, Walter (comps): *Modernidades coloniales. Otros pasados, historias presentes*, México: El Colegio de México.
- García Canclini, Néstor (1995). *Culturas Híbridas*, México: Grijalbo.
- García Masip, Fernando (2011). "Comunidades aporéticas", *Tramas*, 34, pp. 47-73.

- Gorbach, Frida (2012): "La historia nacional mexicana. Pasado, presente y futuro", en Rufer, Mario (comp.): *Nación y Diferencia. Procesos de identificación y producciones de otredad en contextos poscoloniales*, México: ITACA.
- Lacan, Jacques (1984). *El seminario. Libro 3*. Barcelona: Paidós.
- López Caballero, Paula (2008). "Which heritage for which heirs? The pre-Columbian past and the colonial legacy in the national history of Mexico", *Social Anthropology*, 16 (3), pp. 329-345.
- López Caballero, Paula (2011). "De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos", en Escalante Gonzalbo, Pablo (comp.) *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México: CONACULTA.
- Morales Moreno, Luis Gerardo (2012). "Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)", *Revista de Indias*, LXXII (254), pp. 213-238.
- Nancy, Jean Luc (2007). *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires: La Cebra.
- Rufer, Mario (2012a). "De las carrozas a los caminantes: nación y alteridad en el Bicentenario argentino", en Rufer, Mario (comp.): *Nación y Diferencia. Procesos de identificación y producciones de otredad en contextos poscoloniales*, México: ITACA.
- Rufer, Mario (2012b). "Introducción: nación, diferencia, poscolonialismo", en Rufer, Mario (comp.) *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, México: ITACA.
- Rufer, Mario (en prensa). "Paisaje, ruina y nación. Memoria local e historia nacional desde narrativas comunitarias en Coahuila", *Memoria y Sociedad*, Colombia.
- Schechner, Richard (2011). "Restauración de la conducta", en Taylor, Diana; Fuentes Marcela (comps.) *Estudios avanzados del performance*, México: FCE.
- Segato, Rita (2007). "Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global", en *La Nación y sus Otros*, Buenos Aires: Prometeo.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2000): "Poststructuralism, marginality, poscoloniality and value", en Brydon, Diana (ed.): *Postcolonialism. Critical concepts in literary and cultural studies*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Turner, Victor (1967): *La selva de los símbolos*, México: Siglo XXI.
- Turner, Víctor (1982): *From ritual to theatre*, Nueva York: PAJ.
- Varela Gutierrez, Stephanie; Martínez Rivera, Rosa; Rivera Escalona, Luis (2013). *Invenición y resignificación de la danza azteca en la Ciudad de México*, Trabajo Terminal de la Licenciatura en Comunicación Social, UAM-Xochimilco, inédita.
- Viñas, David (1982). *Indios, ejércitos y frontera*, México: Siglo XXI.
- Yúdice, George (2008). *El recurso de la cultura*, Barcelona: Gedisa.