

Paisaje, ruina y nación. Memoria local e historia nacional desde narrativas comunitarias en Coahuila

Mario Rufer

Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco

RESUMEN: *Este texto parte de un análisis etnográfico del Museo Comunitario del municipio Francisco I. Madero, en Coahuila. El museo se creó en 1997, bajo el auspicio del INAH y al amparo del Programa Nacional de Museos Comunitarios. El ejercicio analítico de este trabajo se pregunta por la vinculación entre narrativa comunitaria del pasado/patrimonio, memoria local e historia nacional. Partiendo de fotografías, disposición de objetos y entrevistas, se analizan las mediaciones, los intertextos y la simbolización de la cultura material en sintonía con el sentido local otorgado. No se pretende constatar de qué modo un museo local es un complejo exhibitorio regional de tradiciones conservadas que exponen formas puras de identidad-memoria, sino hasta qué punto debemos concebir sus narrativas (o sus contramemorias) dentro del complejo y ambivalente proceso de hibridación con las pedagogías del Estado nacional.*

PALABRAS CLAVE: *memoria local, museos comunitarios, historia nacional, paisaje, ruina.*

ABSTRACT: *This text is based on an ethnographic analysis by the Township Community Museum from the municipality of Francisco I. Madero, in Coahuila. The museum was founded, in 1997, under the auspices of the National Institute of Anthropology and History (INAH) as part of its National Program of Community Museums. The analytical aspect of this work questions the relationship between community narratives of the past / heritage, local memory and national history. Based on photographs and available objects, along with interviews, the mediations, intertexts and the symbolization of material culture -in tune with the local traditions- are analyzed. The objective of the paper is not to show how a local museum is a complex exhibition of regionally preserved traditions through pure forms of identity-memory, but rather how we conceive of narratives (or counter-memories) within the complex and ambivalent process of hybridization of pedagogies of the national state.*

KEYWORDS: *Local memory, community museums, national history, landscape, ruin.*

La historia es brujería

MICHAEL TAUSSIG

Introducción

Maestro, yo le explico: usted *ya está* en la comarca lagunera. Francisco I. Madero está en el corazón de la mera laguna. Usted vaya, vaya que dicen que el museo siempre tiene algo nuevo. Ahora, a usted que viene de la ciudad, le digo: vaya a la estación, compre el boleto, siéntese en el camión y espere. A usted que viene de la ciudad, le aclaro: acá hay polvo, perros y pobres. Un museo también, y camiones de militares. Con la época de la revolución que usted dice hay nomás dos cosas distintas: el polvo y el museo. Lo demás no se crea eh... acá la historia como que pasa lentito... ¡No! *Pérese*, se me pasó: la laguna. Queda el corazón, pero no hay más. Por eso usted insiste y yo le explico: ésta es la laguna, aunque agua no hay... (don José Hernández, guía de la Casa-Museo Francisco I. Madero en San Pedro de las Colonias, Coahuila.)

Estas palabras fueron la antesala del viaje desde San Pedro de las Colonias, Coahuila, a un pequeño poblado del mismo estado, llamado Francisco I. Madero, en el centro de lo que se conoce en la región como “comarca lagunera”.¹ En marzo de 2012 había emprendido un viaje a Torreón, San Pedro de las Colonias y Francisco I. Madero para explorar los museos comunitarios de la región. El objetivo de este texto es trabajar desde la arena etnográfica el material recabado en el Museo Comunitario de Francisco I. Madero, creado dentro de la red del Programa Nacional de Museos Comunitarios (PNMC) auspiciado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).² No me interesa aquí hacer un inventario de las piezas y los

¹ Francisco I. Madero es un poblado de alrededor de 26, 500 habitantes según el censo de 2010, a unos 30 km de San Pedro de las Colonias, extendido sobre un valle seco y salobre de vegetación escasa. Fue, como toda la comarca lagunera, una zona de experimentación clave de la Reforma Agraria cardenista.

² Este artículo es parte de un proyecto más amplio del que soy responsable, financiado por Conacyt, “Memorias subalternas en museos comunitarios”, núm. 130745. El Programa Nacional de Museos Comunitarios fue creado en 1983 con sucesivas reediciones e implicó la aplicación de los criterios de la nueva museología como tendencia global. La noción central del PNMC fue promover la creación de museos desde y para la comunidad, autogestionados, sin demasiada interferencia oficial en la narrativa, el guión o la curaduría. En este sentido es importante la labor del Programa de Museos Comunitarios como un disparador para generar visiones locales de historia, memoria y patrimonio.

objetos, ni describir la estrategia curatorial, sino tomar algunos nodos de sentido para analizar la síntesis conflictiva entre historia nacional, memoria local, procesos de significación específicos del concepto “comunidad” y su diálogo con modos de patrimonialización más amplios.

En el caso de Francisco I. Madero, el museo funciona desde 1997 en una de las dependencias del ayuntamiento, y hoy integra parte de la Casa de la Cultura. Tiene un corredor inicial y una sala central amplia sin explicitación temática única. Según los informantes (principalmente el actual encargado de la Casa de la Cultura, al que en sucesivas ocasiones los pobladores y algunas mujeres que colaboraron tenazmente en la creación del museo se refirieron como “el chavo del gobierno” en vez de por su nombre de pila), el museo fue fundado con el auspicio del profesor don Ramiro Hernández, quien luego se retiró de las funciones de coordinador.³ Entre 2005 y 2008 el museo estuvo cerrado al público porque tuvieron que utilizar las dependencias para asuntos ligados al archivo de documentos municipales y porque no encontraron a la persona que pudiera hacerse cargo cabalmente de la atención y los servicios a la comunidad. En el periodo de finales de 2008 al 2012 (este último fue el año en que realicé mi trabajo de campo) estaban intentando un trabajo de autogestión comunitaria para el mantenimiento y la atención al Museo. Hasta el momento de mi visita no existía un catálogo de piezas ni un archivo como acompañamiento del proceso de museificación.⁴

³ Los nombres reales han sido cambiados por petición expresa de las autoridades del museo. Sobre el proceso de creación y armado del museo sabemos que el primer promotor y coordinador desde 1997 convocó a los vecinos de la comunidad a “prestar” temporalmente los objetos que consideraran válidos para crear un museo de la comunidad, con la única consigna, según el “chavo del gobierno”, de “recolectar objetos que tuvieran relevancia para la gente local, para la gente común, del pueblo, pero que ayudaran a contar su historia”. A partir de ahí se hizo la selección de los temas más específicos: “La Prehistoria”, “Revolución”, “Reforma agraria”, “Las etnias”. De todo esto hablaremos más adelante. En el caso de este museo la información que me fue proporcionada es que sólo una vez en 1995 fueron asesorados por profesionales específicos (un antropólogo que brindó un taller sobre creación y gestión de museos comunitarios).

⁴ El motivo central de haber escogido Francisco I. Madero tiene que ver principalmente con dos factores, uno de origen estratégico previo a mi visita y otro como resultado del trabajo etnográfico: primero el museo comunitario Francisco I. Madero se promocionaba como un “Museo de la historia local y la participación en la Revolución mexicana”. Por ende, dado mi propio interés en analizar las narraciones locales-comunitarias de la historia y sus mediaciones, se presentaba desde el inicio como una opción clave, teniendo en cuenta la proximidad con la zona denominada “cuna” de la Revolución. La segunda razón tiene que ver con cómo el Museo imbrica imaginarios locales, historia

PATRIMONIO: LOCALIDAD, NACIÓN Y MÍMESIS

No es novedad que las formas de patrimonialización local emanan muchas veces de repliegues del Estado-nación transformados en demandas de autogestión que son apropiadas por localidades específicas (y con resultados disímiles). Llorenc Prats habló del patrimonio como sacralización de la externalidad cultural: “Las metonimias, las *reliquias* que lo constituyen, son objetos, lugares o manifestaciones procedentes de la naturaleza virgen o indómita (por oposición al espacio domesticado por la cultura) del pasado (como *tiempo fuera del tiempo*, por oposición, no al tiempo presente, sino al tiempo *percibido* como presente)” [Prats, 2005: 18]. El mismo autor plantea que esto no es contestación a las formas en que el capitalismo fagocita los procesos locales de enunciación y alteridad: al contrario, es su reforzamiento [2005]. Considerar conceptualmente a la cultura como un “recurso” ha mostrado la modalidad de activación que tienen los procesos de patrimonialización (cuando son exitosos) para poner en marcha nociones nativistas de tradición, memoria e identidad como partes de procesos más amplios de promoción al turismo, desarrollo sustentable y ofertas de sentido del tiempo y la experiencia local, al decir de Bárbara Krishenblatt [1998].

Partiendo de aquí, considero que es válido decir que todo análisis de los museos “oficiales” (que dependen directamente de brazos institucionales del Estado) debe ser hecho bajo una lupa donde poética y política no pueden desligarse (y nunca como la muestra de una huella indéxica de un acontecimiento ya pasado). Pero los museos comunitarios deben ser analizados con más cuidado aún. No sólo porque desde mi lectura es errado argumentar que son un complejo exhibitorio de tradiciones conservadas, prácticas comunitarias deslegitimadas por la modernidad o cualquier otro argumento romantizado sobre la identidad y la memoria, sino porque, además, deben ser estudiados dentro del complejo proceso de hibridación con las pedagogías del Estado.⁵ Considero que son un *locus* en el que pueden

nacional y semánticas hegemónicas en un espacio peculiar, con lo cual crea una particular narración.

⁵ Coincido con el historiador Burón Díaz cuando afirma “los museos comunitarios no son elaborados por y para la comunidad, no pueden ser únicamente fieles espejos donde la comunidad se reconoce, no pueden serlo porque adoptan un lenguaje que denota, primero, su hábil apropiación de códigos institucionales por lo general ajenos a ella y, por consiguiente, una participación clara y decisiva de la comunidad científica, con unas concepciones historiográficas específicas que se reflejan en los discursos museísticos comunitarios, y que concuerdan de manera lógica con una serie de cambios conceptuales que es posible rastrear” [Burón Díaz, 2012: 85].

verse diálogos tensos entre los significantes Estado-nación y comunidad, política cultural nacional y modalidades locales de enunciación o, parafraseando a Homi Bhabha, complejos pedagógicos-performativos de negociación e hibridación constante.⁶

No es mi intención discutir aquí el problema de la “autenticidad” de las culturas o de las narrativas de los actores sobre sí mismos. Ése es un tema de amplio debate académico en México. En primer lugar, considero que plantear el asunto en esos términos haría referencia a proponer la propiedad aurática de un original borroso, deslavado, que los dispositivos culturales (museo, historia, memoria exhibida) deberían poder exhumar, rescatar y exponer. Pero sabemos que los originales no existen. No hay nada más o menos “auténtico” en la expresión de una identidad. Hay textualidades mediadas y procesos políticamente activos (y otros históricamente latentes).⁷ Y por supuesto, de manera contundente, existe también la creencia depositada en ese original (*el indio, el huichol, el oaxaqueño*), cosa que no es menor. Pero en esa búsqueda del original hay un proceso de diferenciación y parcelación de las multiplicidades que hace mimesis en los enunciados del Estado nacional; y en el énfasis puesto por definir qué

⁶ 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, 2002a: 189].

⁷ Paula López plantea que el tema 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, 2008:330-331]. Desde otro lugar, Frida Gorbach indaga este problema como la “antropologización” de la historia y se pregunta hasta qué punto lo sintomáticamente ausente en esa latencia histórica es la Conquista [Gorbach, 2012].

es aquel original aurático, se lo domestica.⁸ Digo esto para explicar desde dónde trabajo las nociones de “patrimonio local” y “memoria comunitaria”, y desde qué lugar intento escapar a visiones romantizadas del patrimonio comunitario, porque considero que son justamente esas nociones nativistas y románticas (a veces bien intencionadas) las que perpetúan las jerarquías, asimetrías y axiologías que el Estado-nación moderno y excluyente ha entablado como una lucha silenciosa por los recursos para enunciar la diferencia, la pluralidad y la diversidad [Rufer, 2012].

POLVO, PERROS Y POBRES. EL PAISAJE VISTO

En México la escena del patrimonio que alcanza a los museos comunitarios a partir de los años ochenta del siglo pasado es una manifestación local y específica del “boom” global de esa misma década. Según Hartog, el patrimonio es el *alter ego* de la memoria, y en las últimas dos décadas del siglo xx cobra vigencia como una necesidad de “proteger, catalogar, procesar, pero también volver a pensar” [Hartog, 2007: 25]. En ese ámbito es que en 1997, y por iniciativa de un grupo de vecinos que participaron en un Programa sobre Desarrollo Comunitario regional, se creó el museo comunitario Francisco I. Madero con el objetivo de “rescatar la memoria de la comunidad en los momentos más sobresalientes de nuestra historia”.⁹ El cartel de la entrada enuncia: “Pasa y disfruta un viaje al pasado... entrada libre” (véase la figura 1). ¿Qué viaje se desencadena y hacia qué pasado?

Tenemos ya una primera enunciación llamativa: se trata de rescatar (como decíamos, en la expresión del objeto etnográfico que debe ser salvado-exhibido-para hablar por sí mismo del *pasado*) una “memoria comunitaria” que está contenida en *nuestra* historia. La cita que transcribí al inicio es la respuesta de don José a mis preguntas sobre la comarca lagunera. Sabía, por supuesto, la historia de las sequías.¹⁰ En ese sentido no me extraña-

⁸ Trabajo este punto con más detenimiento en Rufer [2012].

⁹ Boletín anunciado en la entrada del Museo Comunitario.

¹⁰ Se denomina “comarca lagunera” a una región del norte-centro de México, entre Coahuila y Durango, a los márgenes del río Nazas. La comarca sufre sucesivos ciclos de sequía desde hace décadas, con mayor o menor intensidad. Desde 1960 la profundización de la explotación de afluentes del Nazas por corporativos empresariales aceleró los efectos de la sequía y el cambio climático es perceptible por los pobladores desde hace algunos años. Especialistas han clasificado el caso de la comarca lagunera como un episodio de “sequía, migración y descampesinización” progresiva, con consecuencias de empobrecimiento regional promedio [González Arratia, 2011].

Figura 1

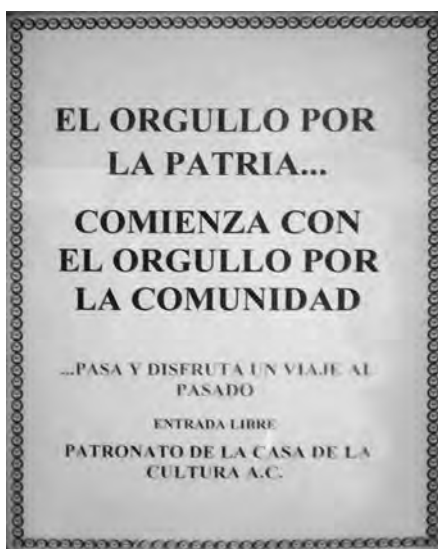


Figura 2



Fotografías del autor.

ba tanto el paisaje *visto* (por mí) como la negación de ese paisaje entre los pobladores. O para ser más exacto, la tenacidad en nombrar aquello que estaba perdido (sabiendo que lo hacían). Ya no hay laguna, ya no hay agua en el corredor que va de Torreón y Francisco I. Madero hacia Finisterre, en Coahuila. La indigencia y la guadalosa bruma lo cubren todo en el camino. “Hay historias de fantasmas, no crea. Los fantasmas de la revolución, dicen. Pero yo creo que no se ven porque hasta ellos se cubrieron de polvo”, sostiene el “chavo del gobierno”.

Sin embargo, la terminal de autobuses reza: “Partidas y llegadas a la Laguna”. Los abarrotos del lugar invariablemente se denominan: “Corazón Lagunero”, “LaLa-Gunita”, “Abre Laguna”. Si es cierto que cualquier comunidad imaginada debe primero negar el carácter contingente y dinámico de aquello que la hace ser, para luego proponerlo como componente atávico que se reafirma en las acciones rituales, tal vez el paisaje es el nudo central de la comarca lagunera. Hay un paisaje-origen que se repite obstinadamente como una formulación del espacio común, aun cuando ese paisaje no exista en la imagen indómita del recién llegado. Tampoco estoy diciendo que los pobladores de Coahuila vean agua, vergeles y lagunas donde no las hay; digo que un paisaje es construido como un aconteci-

miento que aglutina, como símbolo de fraternidad y también como monumento: aquello que ya no existe pero que permanece como promesa redentora. Y así se expresa en el museo comunitario:

La laguna va a volver un día, eso dicen siempre acá. Si usted ve, ahí hemos representado a la laguna, con una bandera mexicana en la orilla, y si se fija, al lado de Villa.¹¹

A modo de personaje, la laguna tiene la capacidad de un código actuante: se seca, volverá, hace. Esto no es detalle menor, porque la idea de nación motoriza fórmulas de acción y de origen, y deposita en la naturaleza una fuerza histórica *que actúa*. Por supuesto, eso tiene matices ideológicos enraizados, porque la narrativa elude la responsabilidad histórica de los actores. Si uno repasa el museo como receptor no avisado, jamás podría descubrir *qué* secó la laguna, *qué* convirtió el paisaje, *quiénes* o *cómo*. Si uno pregunta directamente, aparecen las respuestas: fueron las empresas, fue la acción de Lala,¹² de las cerveceras, etc. Pero no está ni remotamente presente en la narrativa del museo comunitario. La agencia (si cabe este remanido concepto) se deposita en la laguna como personaje de la historia. En este sentido también revive el mito/historia de la nación. Como Quetzalcóatl, la laguna volverá. Y Villa también, a juzgar por la disposición de los héroes y los deseos. Es esa función (origen/redención) donde nación/paisaje/Estado se funden en lo que yo llamaría, siguiendo a Michael Taussig, la *magia* del Estado-nación. Lo que interesa no es la laguna *per se*, sino la posibilidad de tender allí un origen a partir de narrativas muy peculiares:

[...] de hecho, en el corazón lagunero, que sería aquí... bueno, y otras partes, dicen que hay una presencia, un espíritu, digamos, y que protege la zona. Y dice la gente de por aquí, los ancianos pues, que hasta que no sepamos quién tiene la cabeza de Villa, la de él, la original, digamos, la laguna va a estar seca. No es que yo ande creyendo esas cosas, tampoco quisimos poner nada de eso en el museo, se supone que éste es un museo de historia o de la memoria, pero sí aceptamos las banderas mexicanas. Bueno, y por ahí hay una virgencita con la bandera cruzada... Aunque sí pusimos el acta de nacimiento de Villa, bueno, con su nombre original [José Doroteo Arango]. La tenía una vecina de la

¹¹ Palabras del "chavo del gobierno". A menos que se indique lo contrario, los fragmentos que siguen también corresponden a él.

¹² Grupo Corporativo Lala, Marca Registrada, toma su nombre como apócope de La Laguna. Es el grupo empresarial de venta y distribución de productos lácteos más importantes de México, fundada originalmente como cooperativa en la comarca lagunera en 1949.

comunidad que dizque era su hija... Dicen que trae buena suerte... (véase la figura 3).¹³

Estas palabras no las obtuve sino hasta el final de mi visita, en una insistencia mía sobre la omnipresencia de la laguna. Sin embargo, las corroboré después en mi viaje de regreso: “Ah, sí, aquí la presencia de Villa anda penando. Bueno, aquí y en todo México, como dicen”.

Figura 3



Fotografía el autor.

Michael Taussig, en su estudio sobre la montaña de María Lionza en Venezuela, propone que lo que él llama “primitivismo” activa el carácter mágico del Estado moderno, que no puede funcionar sin él. En una discusión sugerente con la vertiente weberiana expone: “el Estado mismo de-

¹³ Copias similares de esa acta de nacimiento en la que aparecen los nombres, Doroteo Arango y Francisco Villa, se exhiben en otros museos comunitarios visitados.

pende de la magia, contiene la magia, y aun produce y reproduce fuerza mágica a través del primitivismo” [Taussig, 1992: 500]. Aclara Taussig que habla de Estado como un complejo social que incluye la imagen y el “sentido” del Estado [1992: 501]. En este punto el autor pone énfasis en mostrar que el primitivismo no es un origen perdido que pertenece al momento mítico de las formas premodernas, sino que al contrario, “vive como una fuerza vital dentro del discurso racional del Estado moderno” [1992: 515].

Sin ánimo de sobreinterpretar, y sin hacerme cargo del concepto primitivismo, considero que las reflexiones de Taussig son productivas aquí. De alguna forma el museo comunitario funciona como un espacio condensado donde laguna, bandera, héroes revolucionarios, virgencita¹⁴ y espectros están presentes, cruzado siempre por la fuerza aglutinante de los núcleos discursivos de la historia nacional. Ahora bien, cómo se compone esa fuerza en cada museo, cómo se estructura la sintaxis de esa historia y cómo se teje con peculiaridades locales, con códigos ambivalentes e intertextos contingentes, es el meollo del asunto para poder rastrear nuestra pregunta central sobre la tensión entre comunidad, historia, patrimonio y nación.

Los estudios sobre la relación entre nación y Virgen de Guadalupe son ya abundantes. Pancho Villa, por otra parte, funciona como un agente bisagra entre comunidad/nación: norteño, al mando de la legendaria División del Norte, habría reclutado algunos lugareños de Francisco I. Madero entre las huestes revolucionarias que participaron en la toma de Torreón.¹⁵ A su vez, sabemos que la tumba de Villa fue profanada en 1926 (tres años después de su asesinato), y su cabeza separada del cuerpo. De ahí en más, las leyendas sobre el destino de la cabeza de Villa alimentan con tintes mágicos los núcleos de nación, frontera, heroísmo y mexicanidad: se dice que la tiene como trofeo algún descendiente de Obregón, que científicos de Chicago

¹⁴ Obviamente la referencia es a la Virgen de Guadalupe. La relación entre nación y guadalupanismo ha sido muy estudiada y no es necesario detenernos en ello. Véase Lafaye [1974], Gruzinsky [1992] y Zires [2012].

¹⁵ Una de las fotografías interesantes de la sala, al costado del acta de nacimiento de Pancho Villa, es la del señor Inocente Sosa Urquizo, nacido en 1894 en Parras, Coahuila, y quien habría participado en la toma de Torreón de 1914 (véase la figura 4). Debajo de la fotografía se exponen los recuerdos de lo que narra Urquizo en voz de una de sus hijas. Lo interesante es que en la cédula, que empieza señalando “así fue como tomamos Torreón”, lo que se registra no son los hechos militares ni la lógica del asalto a la ciudad, sino los parlamentos del líder con el lugareño, el tono de voz de Villa, la mirada con la que se dirigía a su subalterno: la *prueba* de su humanidad y de la interacción del pueblo con el héroe revolucionario. La fortaleza del formato épico en la relación del héroe de bronce con el pueblo raso muestra la omnipresencia desdoblada de la nación.

la llevaron a Estados Unidos para estudios de frenología, que está enterrada en un paraje entre Parral y Jiménez, que la sociedad secreta *Skull and Bones* de Yale (a la que pertenecerían los Bush) la tiene celosamente guardada en Estados Unidos.¹⁶ Lo que en todo caso importa resaltar es la injerencia (póstuma) conferida al héroe (nacional-popular) en el curso de los acontecimientos de la comunidad: las fuerzas (mágicas) del Estado interfieren en el curso de los acontecimientos. Porque si el poblado de Francisco I. Madero también es la nación, es también responsable de la pérdida de la cabeza de Villa: por eso anda penando “aquí y en todo México”, y secó la laguna (aunque *no todos creamos en eso*). También el desperdicio y el revés de la comunidad están atados a la historia de la nación, como un campo semántico ordenado por una lógica que lo precede.

A estas alturas habría que preguntarse: ¿quién redime al norte de México en la narrativa maestra? ¿Quién habla desde la función mesiánica de la historia en los confines de la nación? Sin el peso “del pasado indígena” (entendido como pasado fundador) [López, 2008], allí donde no hay guerra fundadora y donde se trastoca lo esencial del origen, porque “acá no hubo conquista, en realidad llegaron los tlaxcaltecas acompañando a los españoles”.

La figura caricaturizada de la etnia “traidora” al imperio mexica se reinventa en una unidad prevista, los traidores acompañando a los conquistadores. No había ruinas que habilitaran competencias con pasados monumentales de la nación. La Revolución los traicionó brutalmente. La Reforma Agraria fue una promesa cardenista que no prosperó. Las grandes empresas acabaron con los recursos naturales en poco tiempo. Pero había paisaje. Un territorio hecho sujeto derrotado, como el norte pobre y desertificado. Un síntoma donde depositar la noción de fuerza, progreso y abundancia. Fuera de las historias más o menos previsibles sobre la vida de Francisco I. Madero en San Pedro, los demás museos y apuestas museográficas toman al paisaje y a la naturaleza como un elemento central de su construcción patrimonial. Pero cabe aclarar, no como la facultad mágica del suelo proveedor inagotable [Coronil, 2002]; tampoco como el tinte romántico del color local

¹⁶ A esto se suma un rumor de amplia circulación en el norte, que sostiene que nadie pudo robar la cabeza de Villa porque él habría ordenado que, en caso de su muerte, sus soldados fieles cambiaran el cuerpo en la noche para enterrarlo en algún lugar incógnito de Parral que nadie conociera, a excepción de sus allegados. Lugareños afirman que esto es lo que sucedió, y que el cuerpo (sin cabeza) trasladado a la capital mexicana en 1929 para ser enterrado en el Panteón de los Héroes es el de una mujer no identificada. Un interesante trabajo sobre la figura icónica de Villa en diferentes soportes se puede ver en [Lee, 2011: 109-135].

Figura 4



Fotografía del autor.

como raíz de los sujetos. El paisaje aparece como el monumento construido a un pasado grandioso que ya no es, pero que debe exhibirse como el fundamento político del presente y defensa de un futuro imaginado, posible.

Siguiendo esta línea, diría aquí que la noción de patrimonio tangible o intangible propugnada por la UNESCO olvida un elemento central: la patrimonialización es una construcción social que simboliza una promesa de futuro. Las metáforas del “rescate” (de ruinas, huellas, pero también lenguas, costumbres, “tradiciones”) en el patrimonio local o comunitario no funcionan solamente como un deber cívico que descansa en una idea más o menos consensuada de memoria colectiva (“hay que cuidar, conservar, visibilizar”). A mi modo de ver, ese rescate activa sobre todo la idea de una promesa redentora donde la visión teleológica historicista permanece intacta, pero generalmente potenciada por un componente mágico: en este caso la idea de que la laguna volverá.

Aquel *destino* que la historia-disciplina teje para todo pueblo, pero que nunca logra explicitar del todo (para proteger su frágil carácter secular, laico

y científico ante la ucronía),¹⁷ es expuesto metafóricamente en la exhibición del patrimonio: en las ruinas mexicas hay un último reducto de los orígenes y un mandato no cancelado de destino como grandeza, monumentalidad, heroicidad. La estrategia narrativa esconde, sin embargo, la dinámica de la historia misma y de sus contradicciones: el despojo, la violencia, la transformación de *aquellos orígenes en estos accidentes* (el indio actual, pauperizado, signado al lugar de la carencia y racializado). Si pensamos en Coahuila, el paisaje funciona como el nombre de aquello que no puede cancelarse, como acontecimiento inagotable que en su afirmación aglutina, menos por un recuerdo compartido que por la invención circunstancial de una promesa necesaria. Donde no hay monumentos, revolución, lengua, etnia ni prócer local posible, hay un paisaje que funciona como fundamento-promesa al que se le puede otorgar ese estatus. El recurso a la cultura es la invención del paisaje como patrimonio-memoria.

LA COMARCA INMEMORIAL. EL PAISAJE EXHIBIDO

En el museo comunitario Francisco I. Madero hay cuatro composiciones curatoriales que “dicen” sobre el paisaje:

- Una fotografía de la prehistoria lagunera (que muestra las suturas geológicas del norte de México en una complicada grafía).¹⁸

¹⁷ Me refiero aquí a las lecturas poscoloniales de la disciplina histórica que mostraron (llevando al límite las propuestas de Michel de Certeau) los procedimientos discursivos con que el discurso histórico no sólo ordena una secuencia temporal e impone una política de interpretación, sino que lo hace dejando al Estado como espacio silencioso de referencia y evidencia, y a la nación como destino proyectivo, progresista y de desarrollo teleológico [De Certeau, 1997; Chakrabarty, 2000; Duara, 1995; Rufer, 2006].

¹⁸ Las exposiciones figurativas que intentan amalgamar los tiempos geológicos con los humanos, como metáfora de cierta contigüidad con un pasado de unidad en el que “algo” debe persistir, es un tema frecuente en las exposiciones de museos o relatos orales que intentan renarrar la historia (de la nación, de un acontecimiento, de una comunidad, etc.). En ese sentido hay un trabajo pendiente: abordar con detalle las significaciones sociales de la temporalidad. He trabajado este tema en el Museo de Robben Island en Sudáfrica y en el Museo del Apartheid en Johannesburgo [Rufer, 2010a].

- Una fotografía a modo de caricatura gráfica de un “dinosaurio pico de pato”. Con la leyenda “*ejemplares como éste vivieron en Coahuila*” (véase la figura 5).¹⁹
- Dos vitrinas de piezas arqueológicas “del suelo coahuilense” (explicaré luego por qué considero estos objetos como “paisaje exhibido”)²⁰ (véanse las figuras 6 y 7).
- Una fotografía (ya en colores) de tres hombres agachados junto a varios perros, sobre un fondo horizontal de tierra reseca y sin arar, tomando un puñado de tierra.

Figura 5



Dinosaurio pico de pato. Ejemplares como éste vivieron en Coahuila.

¹⁹ En todos los casos decidimos mantener las denominaciones que el museo otorga a los objetos, piezas o imágenes. No importa aquí cuán “científica” es esta explicación. En este caso, por ejemplo, no existe registro del lugar de dónde procede esa imagen, que pareciera sacada de alguna enciclopedia familiar o revista de divulgación.

²⁰ No hay cartilla explicativa ni cédula.

Figura 6



Figura 7



Fotografías del autor.

Sobre estas estampas, el “chavo del gobierno” me aclaró:

[...] esto es como una historia de nuestra tierra, de la naturaleza, digamos. O sea, acá estábamos junto al mar, ya hace mucho de eso. Pero después Coahuila se separó y los hombres de aquí fueron bien distintos. Además, bueno, aquí ya vio que no hubo conquista. Eso dicen. Llegaron los españoles con los tlaxcaltecas. Y estos dinosaurios están por aquí enterrados, como éste. Y aquí, bueno, (señala la foto de los hombres agachados), ya es más para acá, de ahora: sin agua en la comarca. La laguna se secó. La secaron, como quien dice... Por eso hicimos el museo también, para que se vea esto y despertar esperanza.

Cuando ya queda asentado en la teoría contemporánea que paisaje y naturaleza son dos conceptos diferenciados, y que el primero refiere a una construcción de carácter cultural que no existe fuera de la mirada que lo narra y lo explica [Nogue, 2010: 124], hay también un acuerdo general en que la idea de paisaje está informada e inscrita en relatos mayores: nación, comunidad, diferenciación e identidad territorial. Sin embargo, la noción romántica de paisaje y color local ha mutado radicalmente en las visiones contemporáneas que trabajan la construcción social del paisaje ligada a ideas históricas de dinamismo, producción local e intervenciones global/locales de modernidad [Hernández López, 2011]. En este caso conviene pensar (como he podido ver consultando museos comunitarios de otras regiones) cómo un tema necesario en un museo local (un registro de historia natural *debe aparecer* hecho paisaje) reinventa una noción particular de temporalidad.

dad.²¹ A saber: no es el discurso taxonómico (lineal) de la temporalidad el que se impone a la definición del paisaje, sino al contrario: es el paisaje el que compone un cuadro de temporalidad como unidad significativa.²²

¿Cuál es esa unidad significativa? Una que hace uso de estampas de la geología, la paleontología, la arqueología y la geografía para nombrar una formación cultural que es definida por la nación. Es aquí donde el tiempo opera con notoria plusvalía simbólica: Coahuila “estaba” junto al mar y contenía enormes represas de agua y de recursos (no es necesario en esta memoria local consignar fechas que escapan a lo que importa: mostrar esa herencia). Había dinosaurios “como éste” en esas tierras (la grandeza del animal prehistórico como insumo a una cultura posterior es recurrente en imaginarios abonados por industrias culturales contemporáneas); existían piezas arqueológicas *como parte del paisaje*, y esa unidad ha sido convertida en otra cosa: polvo y perros. La unidad ha sido traicionada por la historia, por una sucesión desviada de los eventos. El museo no es solamente la muestra del objeto etnográfico como testigo.

Me detengo en las últimas estampas. Hay algo clave en la exhibición de piezas arqueológicas; son un producto del efecto-museo [Kirscheblatt-Gimblett, 1998: 51-54]; [Alpers, 1991: 26]: separadas de su contexto, convertidas en objeto sin referencia paradigmática, sin otro ejercicio representacional que el hecho de evidenciar una posesión como herencia (“en Coahuila también hay ruinas”, reza un epígrafe apenas visible). Sin embargo, puntualizo

²¹ He podido constatar esto en museos comunitarios mexicanos como el de San Andrés Mixquic y Jamapa, Veracruz, en México; pero también aparece en museos comunitarios como el de Sophiatown de Sudáfrica o en museos locales del corredor pampeano de Argentina: fuera de los discursos especializados (aunque informados por ellos) los actores que construyen esas narrativas *convierten nociones particulares de tiempo en formaciones locales de territorio*. Desde los campos sudafricanos, como los “desiertos xhosa”, hasta la invasión bóer y las pampas argentinas como espacios predestinados a ser “campo” (como actuante social de construcción nacional), funcionan como relatos que utilizan la nomenclatura de la geografía humana o la geología y la historia natural para construir una teleología identitaria particular.

²² En un estudio reciente trabajé sobre la temporalidad como una construcción política en la historia-disciplina. Aclaro esto: no pienso que haya un “tiempo real” que trabaja la historia y un “tiempo culturalmente significado” que es expuesto en un museo local como comprensión comunitaria de la memoria. Ambos son formaciones discursivas y responden a procedimientos específicos (y distintos) de operación. Sin embargo, me animaría a decir ahora que pensar a la temporalidad no como un “dato”, sino como una noción política (en contención-contestación constante con formulaciones no neutrales ni exentas de valoración), implicaría un análisis denso de estos mundos de la vida donde se exhiben, se explican y se reinventan los marcos temporales desde la localidad [Rufer, 2010b].

aquí dos cosas: en primer lugar el carácter metonímico de la *pieza*. Ninguno de los artefactos que se exhiben es, en lenguaje arqueológico, una ruina, sino un artefacto cultural. Si bien el debate es importante en lo que concierne al patrimonio nacional [Escalante, 2011], por ruina se entiende generalmente algún tipo de huella arquitectónica, anclada por supuesto en una cultura material que confiere a la piedra un valor monumental.²³

Llamarle ruina a las piezas arqueológicas es una forma potente para hacerlas funcionar como pertenencia cultural a la nación mexicana. Con esto quiero discutir un punto recurrente sobre el funcionamiento de la arqueología en los museos comunitarios: si bien todo depende de las producciones de patrimonio locales,²⁴ no creo que estemos solamente ante una “valoración de la herencia local”, una “puesta en valor del patrimonio desde sus formas comunitarias de hacer memoria y significar”. Desde mi lectura, lo que sucede es una producción de efecto-museo que hace mimesis con los significantes más duros de la historia nacional consagrada: aquella que convierte al pasado prehispánico en *el pasado* de México como nación moderna [López, 2008 y 2011].²⁵ En otras palabras, la arqueología funciona separada de su contexto de significación histórica, como integrante de un paisaje-región y como evidencia de que eso que *prueba la mexicanidad* también existe en Francisco I. Madero.

Cuando digo que funciona como un “efecto-museo” me refiero a que el contexto del artefacto —aun cuando siempre es una invención— es desnaturalizado *ex profeso* en el museo comunitario: no hay cartilla de identificación, no hay referencia a un sistema cultural de pertenencia, no hay

²³ El debate en la arqueología ha sido sostenido al respecto, mucho más desde la crítica de los estudios poscoloniales que han puesto en discusión la naturaleza eurocentrada del concepto “ruina” como una valoración civilizatoria. A su vez, la nueva arqueología crítica ha puesto énfasis en la necesidad de deconstruir la propia disciplina desde una relectura en clave colonial y nacional de sus producciones [véase Connah, 2010].

²⁴ Es evidente que, si hacemos una comparación con museos comunitarios o regionales en zonas donde la herencia indígena es clave y omnipresente (Oaxaca, Tabasco, Puebla), este funcionamiento existe, pero de otra manera, más bien como una relación de antelación y necesidad con el discurso nacional; como una temporalidad atávica que debe reconocer *en ellos*, en *sus* ruinas, el origen.

²⁵ Paula López explica que es necesario analizar “en términos sociohistóricos los mecanismos y operaciones que hicieron que el periodo prehispánico (1200 a 1521) se convirtiera en el origen de la nación, en la herencia viva de todos los mexicanos y en el *barómetro a partir del cual debe medirse el grado de autenticidad y legitimidad de las poblaciones nativas contemporáneas*” [López, 2008: 330; cursivas mías].

explicación del efecto exhibitorio.²⁶ En un primer momento pensé que eso se debía a la noción misma de museo comunitario *para la comunidad*, donde los elementos que remiten al comentario, a la referencia *in situ* [Kirschenblatt-Gimblett, 1998: 48] pertenecen a un saber compartido, obvio (y tal vez celosamente preservado). Pero no. Tanto el encargado del museo como la asistente aclararon que:

[...] sobre las *culturas autóctonas* se encuentra más en los libros interesantes que hay escritos de la región. Aquí es importante para nosotros que los niños, los jóvenes, vean qué fue la comarca, con sus recursos, sus animales, sus ruinas. *Ahí se entiende mejor por qué nace aquí la Revolución* [...] Este pueblo tiene fuerza todavía, y si podemos ver todo esto que fuimos, también podemos cambiarlo y volver a eso importante que fuimos.²⁷

Ver todo eso que fuimos para volver a todo eso que fuimos. ¿Ver qué? No hay referencia alguna a las piezas arqueológicas. Pero la explicación es contundente: desde la comunidad, lo que importa es poder evidenciar la prueba histórica de pertenencia a la nación y, fundamentalmente, a su acontecimiento consagratorio (la Revolución Mexicana). En Francisco I. Madero la historia-narración no importa *per se*; en ese sentido el museo no se asume como un contrarrelato desde la comunidad hacia la historia-disciplina canónica. *Si quiere saber de historia, consulte los libros*. Tampoco las piezas son explícitamente valoradas como “patrimonio” local en un sentido clásico de legado comunitario. Son ruinas como parte del suelo, como artefacto que emana del paisaje. No hay referencia, por ejemplo, a los *irritilas* y sus formas de vida, su historia dentro de la misión jesuita de Parras y su desvanecimiento después de la expulsión de la orden. Ellos están enterrados como el dinosaurio.²⁸ La inexistencia de cédulas sobre las piezas, y su disposición

²⁶ Según Bárbara Kirschenblatt-Gimblett, mediante este efecto ocurre una especie de doble alienación: “La primera alienación acontece cuando la etnología hace desaparecer a la cultura del mundo y la hace reaparecer, como etnología, en el museo” [Kirschenblatt-Gimblett, 2012: 203].

²⁷ Por supuesto, *stricto sensu* la Revolución no nació allí, más bien, Madero era oriundo de Parras de la Fuente, paraje bastante cercano al pueblo que hoy lleva su nombre. Paradójicamente, en el museo comunitario hay muchas referencias a la Revolución, fotografías de Zapata y de Villa (como veremos más adelante), pero no hay alusión alguna a Madero como personaje histórico, siendo que el poblado lleva su nombre.

²⁸ *Irritilas* o laguneros es la denominación tardocolonial y de las primeras décadas del periodo republicano para un conjunto de etnias que habitaban en la zona de la comarca lagunera. Si bien se sabe que se comunicaban en náhuatl entre las diferentes etnolen-

entre dinosaurios y fotografías, habla menos de una carencia que de una percepción de continuidad como pueblo anclada en una amplia construcción natural.

Diría que arqueología, dinosaurio caricaturizado y plano geológico son fragmentos, *lexías*²⁹ de un hipertexto sobre el paisaje que se construye como la evidencia de mexicanidad con especificidad regional: metáfora geo y paleontológica de abundancia, y ruinas como huellas civilizatorias (que identifican *algún* pasado de ese *suelo* —no de esa comunidad).

Si todo esto está en el suelo, en la tierra, es que se puede volver a lo que fuimos. El corazón de una laguna próspera. Y que México sepa. ¿No dicen que en México hay todo y diversidad y por eso ‘visite México’?³⁰ Por eso el escudo de la entrada aquí dice: ‘El orgullo por la Patria empieza con el orgullo por la comunidad’...³¹ Si todavía decimos que somos laguneros (y ya los indígenas de acá eran indios laguneros, imagínese) es porque en algún lado está eso que fuimos. *No sólo ellos tienen lago, ¿no?* Por eso armamos el museo, porque lo de ahora es cómo desviarnos de lo que éramos. Eso queremos mostrar acá, a los niños y a México (las cursivas son mías).

guas, los trabajos sobre la región no dan cuenta con claridad del tipo de organización de los irritilas. Las Cartas Anuas desde el siglo xvii hablan de indígenas agrupados a los márgenes del río Nazas en términos de hostiles, precarios, sin organización política. La Carta Anua de 1564 reza: “Los indios de la laguna son medio peces, medio hombres, habitan en el agua y parte en tierra, pero en ninguna parte tienen habitación fuerte, no siembran ni cogen más de lo que la tierra voluntariamente les ofrece de raíces y caza, y así nunca están en un lugar determinado y cierto, sino donde les parece hallar sustento, hoy aquí, mañana acullá, y para andar más desembarazados para esto suelen matar a sus hijos supersticiosamente...”. De alguna manera contenidos por la misión jesuita de Parras, su población fue diezmándose desde la expulsión de la orden en 1767. Sin embargo, el periódico *La Patria* de Saltillo, hacia mediados del siglo xix, refiere la “instalación de los bárbaros irritilas con rancherías” en la zona lagunera [González Arratia, 2011: 55-59].

²⁹ 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].

³⁰ “Visite México” fue el slogan de la Secretaría de Turismo durante el sexenio de Felipe Calderón, promocionado hasta la extenuación en muchísimos spots y videos difundidos en cines, televisión, radio y portales de red digital. La campaña estaba atravesada por el descenso brusco de divisas del turismo internacional a partir de la violencia desatada en el país desde 2007.

³¹ Funciona como el slogan del museo y se encuentra colocado en el cartel que indica la invitación al “viaje al pasado”.

La historia no funciona como *magistra vitae* de la comunidad. Si faltan las glosas y las cartillas, y no abundan las explicaciones, es explícita intención de la museografía local. El suelo tiene las respuestas, el paisaje (extinto) es el atributo mágico que hay que mostrar como potencia.³² Pero en este parlamento el recurso narrativo es nuevamente alegórico con respecto a las estampas históricas del Estado-nacional: “no sólo *ellos* tienen lago”. Ellos: ¿los mexicas? ¿Los chilangos? ¿Los mexicanos? Al hablar del lago *de ellos* se refiere, creo, a la estampa asentada de México-Tenochtitlan, historia de grandeza prehispánica hecha orgullo nacional *par excellence* en el complejo pedagógico mexicano. Noción de grandeza que sella la preeminencia del valle central de México y que contiene, ella misma, una narrativa difícil de escrutar entre nostalgia, progreso y sueños de reinstauración.³³ No sé con certeza quiénes son *ellos* para el guía del museo, pero en esa tercera persona se esconde justamente el complejo de ajenidad, la voluntad de pueblo en un *nosotros* que *también tenemos* lago (también somos mexicanos). La cualidad metonímica define la pertenencia histórica.

Por otro lado, en Francisco I. Madero hay una narrativa de progreso depositada *en la tierra*: eso hace del paisaje una metonimia de todo historicismo porque resuelve, de algún modo, la posibilidad de intervención política. No hay que rehacer la historia como pasado, hay que rehacer el paisaje como esperanza. La diferencia con cualquier museo de historia es que en este complejo exhibitorio el pasado no es el resultado de una acción acumulativa que explica el presente; más bien, el presente es el producto *desviado* de la historia: y ese desvío es lo que debe ser narrado como una traición al destino. Si fuimos agua, mar, dinosaurio, ruina, Revolución: ¿por qué somos *polvo y perros*? El efecto-función del museo comunitario parece más un artefacto artístico-político que un relato de memoria. Hay que volver a ser laguna. ¿Cómo? Desenterrando.

³² Por otro lado, la exuberancia del paisaje (y del subsuelo: el petróleo) es lo que aparece reiteradamente en el discurso *de Estado* mexicano como una capacidad inagotable que puede proveer siempre una atribución mágico-sagrada [Coronil, 2002].

³³ Los proyectos innumerables en el Distrito Federal y Estado de México por recobrar el lago, hacer jardines botánicos a imagen del paisaje original, recrear la escena de los islotes (o el propio lugar que ocupa Xochimilco como imaginario ancestral) hablan de esta noción paisajística como promesa metafórica de devolución y redención histórica, mezcladas con discursos de modernidad, progreso y desarrollo indefinido.

LA REFORMA AGRARIA, LAS ETNIAS Y EL "INDIO ROSA".
COMUNIDAD, PERTENENCIA Y AFECCIÓN

El límite entre la colección y el fetichismo está mediado por la clasificación y la exhibición, en tensión con la acumulación y el secreto

SUSAN STEWART

En los dos páneles que registran con discursos y pequeños resúmenes la experiencia comunitaria de la Revolución y Reforma Agraria, no hay nada disonante, no hay ninguna visión específica o discordante sobre estos episodios que no estén referidos de alguna manera en las canónicas historias patrias de los libros de texto, museos nacionales y producciones de historia de dominio público. El aviso de recompensa exhibido en Estados Unidos en pos de la entrega de Francisco Villa, la clásica fotografía de las soldaderas revolucionarias emergiendo de las puertas de un tren que se convirtieron en una marca más del *merchandaising* retro (véase la figura 8), la conocida fotografía de Zapata (véase la figura 9).

—¿Estas fotografías?

—Las donaron, la familia del fundador del museo. No son de aquí, eh, pero todos estos trenes pasaban cerca. Imagínese, si la Revolución empezó acá. Ahora todo mundo tiene esa foto. Pero la original, la primera, era de por aquí. Igual a la foto la compraron en el centro de la ciudad de México, antes de empezar el museo. El aviso de Villa, eso sí es viejo. Yo no sé si la foto debería estar aquí. Vieja no es. Por un lado, es de aquella época. Pero es, cómo le diré, una reproducción. Igual y a la gente le gusta, siempre platican en esa foto y esa mujer siempre es una tía de alguno distinto del pueblo, *ya sabe cómo somos los mexicanos...*

El dilema de la autenticidad como figura de prueba aparece por primera vez aquí. De alguna manera, la idea que intenta exponerse en el museo comunitario sobre la participación activa de Francisco I. Madero en la Revolución tiene que ser respaldada por una imagen que no es original, que no cumple la figura de transferencia de la imagen aurática, y —peor aún— que fue adquirida en tiempos recientes en la capital. El dilema entre autenticidad/fidelidad objetual y disparadores de sentido es un clásico en la discusión sobre museos, exhibición y veracidad histórica.³⁴ Sin embar-

³⁴ Un dilema de tenor político similar pero de gran repercusión se formó cuando el Museo del Apartheid en Johannesburgo colocó en 2002 una clásica banqueta de la década de 1950 con la leyenda "Sólo para blancos". Tiempo después se supo que ese banco no

Figura 8



Figura 9



Fotografías del autor.

go, lo que aparece como relevante aquí es el rol vinculante que cumple la imagen, esos “símbolos a los que estamos atados” por una función iconológica, sin una referencia precisa al hecho histórico. La soldadera es traída a la relación vincular del parentesco, así como Villa pasó por allí como una marcación histórica del territorio.

En uno de los paneles más llamativos, un cartel amarillento anuncia “las etnias” (véase la figura 10). En él se aprecian cinco fotografías en blanco y negro, enmarcadas en cartulina. Las mismas corresponden a: 1) Un hombre de origen chino que llegó al pueblo al comienzo de la década de 1920 y se dedicó al comercio; 2) Un panadero italiano también llegado en la década de 1920; 3) Dos españoles refugiados de la Guerra Civil Española; 4) Un español que llegó del Distrito Federal; 5) Una mujer alemana arribada a fines de la década de 1930. Algunas de estas fotografías no fueron tomadas en Francisco I. Madero y tampoco corresponden al periodo en que los fotografiados vivieron allí.

Lo importante es que quede la noción de que aquí estaban. Todas las fotografías fueron donadas por las familias que todavía viven aquí. De ellos, según entiendo, ninguno está vivo. Pero todos murieron aquí. ¿Que por

era original sino hecho *ex profeso* en 2001 y que había sido ligeramente despintado para dar la apariencia de vetustez y autenticidad. Trabajo las discusiones y las implicancias políticas y simbólicas de este punto en Rufer [2010a: 316-322]. Véase también la parodia de la polémica entre museógrafos en el excelente cuento de Ivan Vladislavic, “The whites only bench” de Vladislavic, 1996.

qué les decimos etnias? Bueno, por así decirlo, eran los menos de aquí, nativos. Los hijos ya son de aquí, aunque todavía les dicen el alemán o el chino, ¿no? Pero, por eso... Antes decían que hablaban en sus idiomas, creo que ya los hijos no.

Figura 10



Fotografía del autor.

Las etnias son, sin metáforas, los extranjeros. Sin embargo, este sintagma como exhibición es altamente ilustrativo del uso alterado de los discursos hegemónicos. Al frente del panel de “Las etnias” se encuentra colgado el mapa colorido, ampliamente divulgado, de “La diversidad cultural de México. Los pueblos indígenas y sus 62 idiomas”.³⁵ Francisco I. Madero también da cuenta de su diversidad cultural en la frontera misma de su comunidad: aquellos que no acreditan la nacionalidad mexicana y que lle-

³⁵ Mapa creado y divulgado por la Secretaría de Educación Pública y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 2001. Luego la denominación tuvo que cambiar a “Los pueblos indígenas y sus lenguas” porque hubo diferentes reclamos sobre la exclusión de lenguas originarias en el mapa de los “62 idiomas”. El Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) revisa periódicamente su catálogo nacional de lenguas. En este momento se reconocen 68 “agrupaciones lingüísticas” (véase, <<http://www.inali.gob.mx/clin-inali>>, consultada el 7 de julio de 2013).

garon al pueblo. En un sólo caso se registra la circunstancia del arribo (los refugiados españoles: otra de las características inconfundibles de la hospitalidad mexicana).

En el caso del italiano, el “chavo del gobierno” me precisó que era un panadero anarquista (aunque no aparecía en la cédula). El comerciante chino, puede uno imaginarse el contexto de arribo en el panorama conflictivo nacional más amplio sobre la migración china en México. En el caso de la mujer alemana asentada a finales de la década de 1930, se puede inferir también el contexto internacional del movimiento. ¿Por qué en Francisco I. Madero? ¿Por qué en el “corazón de una laguna” en pleno movimiento de reforma agraria? El conflicto no es parte de la voluntad de exhibir en este caso. La fotografía está allí porque debe ser testigo de un acontecimiento marco, no del hecho que pretende indexar: no se tiene esa información, y no por omisión. Sino porque esas preguntas “de historiador” (cómo llegaron, para qué, por qué ahí) no son lo que Francisco I. Madero quiere remarcar: que respetó y respeta la *diversidad cultural* de México, que incluso hablaban *sus idiomas*, todo esto frente al testigo hermético del mapa de la Secretaría de Educación Pública.

Las etnias fueron recibidas *en el* pueblo, pero, claro está, no eran *del* pueblo. En diversos eventos académicos en los que participé, cuando mostraba esta fotografía de “las etnias” y anunciaba la explicación del encargado del museo, la respuesta fue siempre la risa del público asistente. Como historiador dedicado a los usos públicos del pasado desde hace varios años, me importaba rescatar también esa reacción. ¿Qué provocaba esta risa, acaso la loca clasificación a modo de la enciclopedia china de Borges? ¿La ocurrencia de intercambiar etnia por nacionalidad, comunidad por extranjería? ¿O había algo político más fuerte e incómodo en esa formulación? Porque, en definitiva, si hay algo que el discurso estatal propone (y aquí sí me refiero al Estado en su poderosa insustancialidad, en sus contradictorios agentes ministeriales con la capacidad de crear poderosas ficciones políticas),³⁶ al menos desde la formulación del “México multicultural”, es que la diversidad está signada por una sinécdoque: diversidad cultural reemplaza a culturas *indígenas*.

En ese punto diversidad cultural omite obviamente los procesos históricos de diferenciación y jerarquización, a la vez que omite mencionar que la diversidad es un enunciado que enmarca a la nación desde un lugar de enunciación preciso: el Estado (insisto, en su poderosa insustancialidad

³⁶ Trabajo más este punto en Rufer [2010b].

imaginada). En este punto el discurso del mestizaje es el punto ciego que sigue funcionando como referente central para garantizar un axioma: el núcleo nacional es el mestizo; el resto es diversidad. En ese resto queda expulsado, otra vez, el indio en su historicidad, en su componente histórico de negociación y resistencia.

En el museo de Francisco I. Madero, la diversidad cultural expresada en “las etnias” que habitan en él (los extranjeros), omite ambos enunciados: tanto el mestizaje como el indio. Los *irritilas* aparecen en el habla del encargado, pero no hay una sola mención a ellos en los objetos, en la disposición curatorial, en las imágenes exhibidas. Los restos arqueológicos del lugar se exhiben como ruinas, parte del paisaje, sin temporalidad aparente. El mar era parte de la laguna, hace *mucho tiempo*.

Figura 11



Fotografía del autor.

En el mismo panel donde se exhibe un televisor de los años setenta, perteneciente a una familia notable del pueblo, se desparraman atrás, como asomando de la pantalla, diferentes figuras arqueológicas de cerámica (véase la figura 11). “Ah no, ésas son aztecas, creo. Las trajeron de la capital. Pero son, cómo decirle, muy de museo, ¿no? Por eso las pusimos.” El efecto-museo no puede ser más claro: la figura azteca *va* en un museo,

porque ahí *pertenece*, al orden intemporal del objeto exhibido. “Los aztecas”, en su historia, son otro asunto. Igual que los irritilas. “No, pues ya no hay ninguno. Hace mucho, muchísimo.” Extranjeros sí, los hijos. Indios no, ninguno. En una poderosa sintaxis narrativa que ubica la ruina en el paisaje y la etnia en la extranjería, el resultado es el mismo que la vertiente crítica de la antropología y la historia enfatizan como el núcleo donde hace síntoma la historia nacional: la expulsión de la figura del indio en el presente. La historia se antropologiza y el indio es por siempre diversidad, estampa y tradición. La historia es mestizaje y nación. Su fundamento, la ruina. El hiato que separa aquel indio de esta diversidad es puro síntoma.

Que se hable despectivamente de mestizaje en el norte de México no es novedad. Que se reniegue de cualquier contacto con el indio (excepto cierta narrativa fronteriza sobre “lo apache”) y que prime cierta marca ensalzada de “blanquitud”, tampoco. Lo que me importa resaltar, en este caso, no es ese hecho, sino cómo se organiza el discurso de expulsión, negación y exaltación. Porque no es un discurso grotesco, directo ni contrarrelato. Al contrario, lo componen las lexías más recurrentes del *texto nacional*.

En medio de la sala central del museo, aunque de cara a la puerta de “salida”,³⁷ una escultura en cera de un hombre caracterizado con la vestimenta típica para representar a los indígenas del oeste norteamericano ocupó el centro de mi atención. Es la única figura antropomorfa del museo en tres dimensiones, con representación a escala real. La imagen de piel blanca, rasgos marcados, vestido con camisola rosada y penacho de plumas, genuflexo sobre un pedestal verde, medias rosadas en *compossé* y huaraches (véase la figura 12), resulta, por lo menos, extraña en el lugar. Nuevamente sin cédula, sin anclaje explicativo alguno. Pero por el tamaño y la disposición, sin duda “central” en la museografía.

—¿Y esto? —pregunté

—¿Qué? ¡Ah!, el indio rosa —exclama—. Quién fue, no se sabe. Don Ramiro compró esa estatua en San Pedro de las Colonias, el pueblo grande. Dijo que la compró para el museo porque era vistosa y porque se parecía a los indios de acá, *los de las películas gringas*, ya sabe que se filmaban muchas acá [ríe]...³⁸ La

³⁷ Más adelante se entiende por qué entrecomillo la palabra.

³⁸ De hecho, en Durango, uno de los atractivos promocionados por la Secretaría de Turismo de México son dos “villas”: Villa del Oeste y Chupaderos. Ambas fueron sets de cine del lejano oeste estadounidense (varias de las clásicas películas protagonizadas por John Wayne se filmaron allí entre 1950 y 1970), véase “Durango: Trip to the Old West”, <<http://www.visitmexico.com/en/trip-to-the-old-west-in-durango-mexico>>.

Figura 12

Fotografía del autor.

verdad no sé quién fue, nadie sabe [...] está aquí porque nos recuerda cosas, y gusta, [porque] pues le diré, al museo la gente viene poco, pero cuando viene se toma foto siempre en dos lugares: con el dinosaurio y con el indio rosa.

Es cierto que el “indio rosa” no se parece en nada a los irritilas, ni siquiera a la estampa creada por la fotografía del indigenismo. Sin embargo, sí podríamos encontrar algunas reminiscencias de la imagen consabida y reeditada de los indígenas kikapú, la legendaria etnia que habría migrado desde la región de Wisconsin hasta la frontera mexicano-estadounidense para ser reducida hoy, en el caso mexicano, a una exangüe población de Múzquiz, Coahuila, en el paraje conocido como El Nacimiento de los kikapúes.³⁹ Incluso podría parecerse a la estampa difundida de los indígenas yaquis.

³⁹ Para un trabajo detallado desde la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas véase a Mager Hois [2006].

Llama la atención que en el *indio rosa*, los visitantes de Francisco I. Madero no vean un kikapú, sino un recuerdo informado por las industrias culturales masificadas: el indio del oeste en las películas gringas. No importa que yo (en pose autor/autoridad) sentencie que esa figura “sea” un kikapú (en todo caso es lo que yo veo en ese objeto, también espejando la figura del kikapú/estampa de la vitrina nacional).⁴⁰ Lo que importa aquí es que el kikapú de Coahuila parece no tener cabida ni siquiera como efecto-museo, al menos no en la significación comunitaria. El indio rosa es colocado por otra cosa: proviene de recuerdos de infancia y de formatos de afición, de una estructura de la intimidad.

El *dinosaurio pico de pato* y el *indio rosa*, con quienes los visitantes se sacan fotografías, se parecen más al efecto de Micky Mouse o Donald en Disney, que al objeto-tiempo de un museo patrimonial. En el caso del *indio rosa* los diferencia algo, por supuesto: la comunidad es dueña del objeto que recuerdan porque lo compraron. Les pertenece por eso, no por ninguna historia compartida o mandato de ancestralidad. Si, como dice Susan Stewart [Clifford, 1995: 261], el museo suele producir una fetichización en el mejor sentido marxista (donde la cosa, el objeto, toma el lugar de una relación social), aquí acontece lo inverso: se ha desfetichizado el vínculo patrimonial. La relación con el indio rosa se recompone no por una pedagogía de la historia ni por la memoria colectiva, sino por una estructura de los afectos mediada por el cine, la televisión y el universo de las imágenes. Ese recuerdo es compartido y por eso les pertenece. De la misma forma que la pieza es ruina como parte del paisaje: la relación social *es con el paisaje*, no con un fetiche-objeto que sustenta la explicación histórica *como origen*. Esto fue suficiente para exhibir con tal centralidad al indio rosa o al dinosaurio en el museo comunitario, fotografiarse en él, sin necesidad de cédula ni explicación alguna. Y, además, esto no pertenece al orden de la risa ni de la burla simbólica: es la producción de una historia que reedita, como la nación, una estructura particular de sentimientos donde la cultura nacional aprendida, las industrias culturales masificadas y los acontecimientos locales se aglutinan en una narrativa particular.

De hecho, en la imagen del indio rosa falta algo: la comunidad le adicionó algunos elementos. Un trenzado que cae sobre los hombros con

⁴⁰ El periódico *Vanguardia* publicó una fotografía de uno de los líderes kikapú con motivo del Festival de cine del Desierto, en Saltillo, en mayo de 2013. Un extracto de la nota explica: “Chakoka Aniko Manta, líder tradicional de la tribu kikapú en Coahuila [...] llegó a la sala cinematográfica acompañado de tres de sus familiares. Ataviado con el traje típico de la tribu, pero portando lentes oscuros [...]” [Moncada, 2013].

las cintas de la bandera mexicana, a modo de la ya clásica muñeca mazahua transformada en artesanía de exportación como *mexican doll*. En la mano derecha porta una maraca de los colores del lábaro mexicano y en la falda rosa tiene bordada una Virgen de Guadalupe. “Todo eso lo hizo la comunidad antes de exhibirlo. Lo hicieron las mujeres que siempre colaboran aquí, para que quedara bien bonito.” En última instancia, hacerlo *propio*, vestirlo de un código que no provenga solamente del recuerdo de un personaje genérico pero inubicable. Hay algo poderoso en esta acción comunitaria, y es lo que indica que todo lo que se incorpora como común debe llevar los signos de una familiaridad compartida.

El dinosaurio encuentra eco en un paisaje construido como riqueza regional en los soportes públicos del Estado; las piezas-ruina son parte de un paisaje local vivido como promesa que se espeja en la fuerza mágica de los relatos aprendidos. El indio rosa necesita algo más. Por un lado se hace propio por comprado, por recordado como imagen del cine y la televisión; imágenes que atestiguan —no olvidemos— la participación de la comunidad en la modernidad. Esas imágenes funcionan como prueba de coetaneidad con aquel *ellos* (los que tienen, de alguna forma, el lago original: México). Pero son suturadas por una marca sutil con el fin de hacerlas partícipes del código compartido. Ese código tiene, invariablemente, los sintagmas de la nación. Lo que no necesariamente tiene es su sintaxis hegemónica: la bandera en la trenza (o en la laguna que volverá, o en la maraca que suena), la Virgen de Guadalupe en la falda rosada, nada está llamado a ocupar ese lugar en la pedagogía nacional-estatal. Tampoco es una lectura subversiva ni un uso paródico de la comunidad. Es, creo, una manipulación táctica de aquella sintaxis.

Por “manipulación táctica” no estoy presuponiendo que los mismos elementos (bandera, himno, colores, virgen) producen un hipérbaton de figuraciones sin alterar el resultado, no me refiero a que mezclan inocentemente figuras de la Independencia, la Revolución, la Reforma Agraria, rehaciendo así una “h”istoria exótica (y fantástica) cuyo principio ordenador descabellado no tendría validez signífica para “la Historia”. Tampoco estoy diciendo que los museos comunitarios son una mimesis intercambiable del relato hegemónico. En todo caso, me interesa discutir hasta qué punto en la utilización de la gramática del Orden, la Historia y la Nación hay siempre un componente que desestabiliza, que impide cancelar el relato, que en la propia facultad mimética niega el discurso de lo mismo imprimiéndole una mueca. En ella está presente el lenguaje de autoridad travestido. No como “imaginario compartido” ni “memoria colectiva”, conceptos demasiado grandilocuentes aquí. Son enunciados casuales que en su capacidad

de pervertirse denuncian el texto marco: en sus lexías persisten las expectativas del dominador como táctica del subalterno.

Ésta es mi intuición más llana: esos enunciados son políticos, menos por lo comunitarios en tanto *locales* que por lo comunitarios en tanto *inscritos en la arena de las disputas nacionales de sentido*: usurpan el universal de la nación para demostrar, paródicamente, su provincialidad, su contingencia, la naturaleza temporal de los *problemas generales* de la nación. Para decirlo de otra forma, el discurso subalterno, híbrido, *retiene el significante*, pero no *la codificación del texto* como autoridad racional, teleológica, objetiva, secuencial y universal.⁴¹

Cuando iba yo saliendo de la primera visita al museo, el “chavo del gobierno” me dijo:

—Ah, disculpe, es que ésta es la entrada al museo. La entrada... ¿cómo le diré...? Oficial, se podría decir. Pero yo lo hice entrar por la Casa de la Cultura para que viera que no nomás tenemos un rejunte de cosas viejas. Pero ésa es la salida. Pasa que también en la Casa de la Cultura tenemos oficinas y computadoras. Nos falta, pero ahí vamos.

En ese momento pregunté:

—Discúlpeme, entonces... ¿hicimos el recorrido del museo al revés?

—Pues... se podría decir que sí. Pero de un lado o del otro la historia es la misma, ¿no?

CODA

Mi propuesta de lectura del museo comunitario como complejo exhibitorio no tiene la intención de sostener que hay “formas regionales” de leer la historia que adquirirían sentido y veracidad en su contexto. Es exactamente al revés: adquieren relevancia porque su contexto desnuda el poder de los enunciados generales por los cuales están altamente mediados, y muestra

⁴¹ Dirá Bhabha al respecto: “El objeto híbrido [...] retiene la semblanza efectiva del símbolo autoritativo, pero reevalúa su presencia resistiéndosele como el significante de la *Enstellung* [dislocamiento, tergiversación] —después de la intervención de la diferencia [...] Privados de su plena presencia, los saberes de la autoridad cultural pueden ser articulados con formas de saberes ‘nativos’ o enfrentados con esos sujetos discriminados a los que deben gobernar, pero ya no pueden representar” [Bhabha, 2002b: 144].

la naturaleza política de los relatos naturalizados en el centro autopercebido como “núcleo” de la nación.

Aquí sí, el efecto es el recogido por Foucault con respecto a la enciclopedia china de Borges [Foucault, 1969]. La ubicación de la ruina como paisaje, del dinosaurio caricaturesco como historia natural y del italiano del pueblo como *étnico*, más que dar risa llaman a pensar en todas las demás arbitrariedades: aquella con la que el indio *tzeltal* es expulsado de la nación progresista mediante el uso de la tradición como emblema arcaizante de identidad (y del mestizaje como destino); o cómo el calendario azteca es dispuesto como inicio *pro tempore* de la nación en la sala central del Museo de Antropología; o de qué forma el telar de mano otomí es expuesto en el centro de la estrategia semiológica de promoción turística de los “Pueblos Mágicos de México, Nación Multicultural”. Todo lo último, sin embargo, no provoca risa. Está domesticado en nosotros por la hiperritualización de la autoridad lingüística, así se “nos presenta” la nación.

Bajtín nos enseñó que cuando se trata de un problema político, la risa es una cuestión de autoridad [Bajtín, 1995]. Poder reflexionar sobre el impulso a reírse de una historia loca(l) es comprender la ambivalencia de todo lenguaje autorizado. Entender que no hay texto de lo uno (la nación) y de lo otro (la comunidad), porque en el pensamiento binario no existe imaginación posible que proponga un desplazamiento. Si así fuera, asistiríamos a la afirmación tácita del uno por lo otro. En todo caso hay una contienda: lo que el museo comunitario disputa no es tanto un discurso propio como la posibilidad de retener el significante de la autoridad cultural. La ironía radica ahí: tal vez la historia de fantasía nacional que se narra en Francisco I. Madero es más poderosa que una contrahistoria racional y secuencial que pretendiera desconocer a la nación, justamente porque aquella fantasía no puede ser negada por el Estado a riesgo de negarse a sí mismo. *Stricto sensu*, la (H)istoria *no sabe qué hacer* con santos, lagunas, indios rosas y líderes populares atravesados por la bandera, el escudo y la Virgen de la Nación. Nuestro museo es una sucesión de citas autorizadas arrojadas al sentido, recompuestas en orden, intercambiadas, devueltas a la mirada del otro. Su secreto no es la parodia (no hay ninguna voluntad local de mofarse de nada), sino la alteración del discurso de lo mismo. Su aparente *sinrazón* es, justamente, la muestra más elocuente de la violencia de la (H)istoria.

Agradecimientos. Agradezco particularmente a los dos dictaminadores anónimos de esta revista por sus comentarios críticos y estimulantes.

BIBLIOGRAFÍA

Alpers, Svetlana

1991 "The Museum as a Way of Seeing", en Karp, Ivan; Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press.

Bajtin, Mijail

1995 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.

Barthes, Roland

1980 *S/Z*, México, Siglo Veintiuno Editores.

Bhabha, Homi K.

2002a "Diseminación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna", en Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

2002b "Signos tomados por prodigios. Cuestiones de ambivalencia y autoridad bajo un árbol en las afueras de Delhi, mayo de 1817", en Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Burón Díaz, Manuel

2012 "Los museos comunitarios mexicanos en los procesos de renovación museológica", *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254, pp. 177-212.

Certeau, Michel de

1975 *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.

1980 *La invención de lo cotidiano I. Las artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Clifford, James

1995 "Sobre la recolección de arte y cultura", *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa.

Connah, Graham

2010 *Writing about Archaeology*, Nueva York, Cambridge University Press.

Coronil, Fernando

2002 *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Chakrabarty, Dipesh

2000 *Provincializing Europe. Postcolonial thought and Historical Difference*, Chicago, University of Chicago Press.

Duara, Prasenjit

1995 *Rescuing History from the Nation. Questioning Narratives on Modern China*, Chicago, University of Chicago Press.

Escalante Gonzalbo, Pablo

2011 "Introducción", en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Conaculta.

Foucault, Michel

1969 *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno Editores.

González Arratia, Leticia

2011 "La laguna de Mayrán. De la imaginación desbordante a la realidad deseada", *Buenaval. Revista de Investigación Social*, núm. 11, pp. 36-77.

Gorbach, Frida

2012 “La ‘historia nacional’ mexicana: pasado, presente y futuro”, en Mario Rufer (ed.), *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, México, Ítaca.

Gruzinsky, Serge

1992 *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hartog, Francois

2007 *Regímenes de historicidad*, México, Universidad Iberoamericana.

Hernández López, José de Jesús

2011 “El paisaje agavero, patrimonio cultural de la humanidad”, en Guillermo de la Peña (coord.), *La antropología y el patrimonio cultural de México*, México, Conaculta.

Kirschenblatt-Gimblett, Bárbara

1998 *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, University of California Press.

2012 “From Ethnology to Heritage: the Role of the Museum”, en Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies: an Anthology of Contexts*, Malden y Oxford, Blackwell.

Lafaye, Jacques

1974 *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lee, Euna

2011 “Pancho Villa and his Resonance in the Border Paradigm”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XVII, núm. 34, pp. 109-135.

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*, vol. 16, núm. 3, pp. 329-345.

2011 “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, en Pablo Escalante Gonzalbo (comp.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Mager Hois, Elisabeth

2006 *Kikapú*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) -Serie Pueblos Indígenas del México Contemporáneo.

Moncada, Edgar

2013 “Exponen maestros tradiciones de los kikapú”, *Vanguardia*, 24 de mayo de 2013, <www.vanguardia.com.mx/exponenmaestrotradicionesdeloskikapu-1747573.html>, consultado el 15 de agosto de 2013.

Nogué, Joan

2010 “El retorno al paisaje”, *Enrahonar*, núm. 45, pp. 123-136.

Prats, Llorenç

2005 “Concepto y gestión del patrimonio local”, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 21, pp. 17-35.

Rufer, Mario

2006 *Reinscripciones del pasado. Nación, destino y poscolonialismo en la historiografía*, México, El Colegio de México.

- 2010a *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*, México, El Colegio de México.
- 2010b “La temporalidad como política. Nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales”, *Memoria y Sociedad*, vol. 14, núm. 28, pp. 11-31.
- 2012 “Introducción: nación, diferencia, poscolonialismo”, en Mario Rufer (ed.), *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, México, Itaca.

Taussig, Michael

- 1992 “La magia del Estado: María Lionza y Simón Bolívar en la Venezuela contemporánea”, en Manuel Gutiérrez Estevez *et al.* (eds.), *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, vol. 2, *Encuentros interétnicos*, México, Siglo Veintiuno Editores.

Zires, Margarita

- 2012 “Mito-Identidad y racismo-nación: la virgen de Guadalupe y San Juan Diego”, en Mario Rufer (ed.), *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, México, Itaca.